

Manet van Montfrans

DES HOMMES DE LAURENT MAUVIGNIER : UN ROMAN DE FILIATION ?

RELIEF 6 (2), 2012 – ISSN: 1873-5045. P 15-27

<http://www.revue-relief.org>

URN:NBN:NL:UI:10-1-113720

Igitur publishing

© The author keeps the copyright of this article

Il n'est pas seul à être seul, ils sont seuls tous ensemble.
Laurent Mauvignier¹

Des hommes de Laurent Mauvignier est centré sur deux cousins, qui après avoir fait leur service militaire en Algérie, entre 1960 et 1962, sont rentrés dans leur village, marqués à vie par leurs expériences de la guerre. Un incident amène l'un d'eux, narrateur dans la majeure partie du récit, à reconstruire la vie de l'autre, sombré dans la déchéance, et à se remémorer peu à peu leur passé commun. On pourrait considérer ce texte comme « un roman de filiation » même s'il résiste, par le dispositif narratif mis en place par Mauvignier, à cette catégorie générique.

Des récits de voix

Entre 1999 et 2009, Laurent Mauvignier a publié sept romans chez Minuit. Deux textes récents reçoivent une autre qualification générique. En quatrième de couverture, *Ce que j'appelle l'oubli* (2011), texte de soixante pages composé d'une seule phrase, inspiré par un fait divers, est qualifié de 'fiction'. Et *Tout mon amour* (2012) de « théâtre ». Que Mauvignier se soit mis à écrire pour le théâtre n'aura peut-être pas surpris ses lecteurs. Ses livres sont tous des récits de 'voix', essentiellement composés de monologues et dialogues : les personnages y sont des consciences oralisées qui se chargent, seules ou à plusieurs, de la narration. Leurs perceptions, représentations ou souvenirs tournent en spirale autour d'un drame familial (suicide d'un fils dans *Loin d'eux*, dissolution d'un couple dans *Apprendre à finir*) et/ou social (le drame du Heysel dans

Dans la foule et la guerre d'Algérie dans *Des Hommes*). A travers le discours tâtonnant, lacunaire, parcellaire des voix entremêlées, le lecteur revit ces drames ainsi que le silence qui les entoure et en aggrave l'impact. Contrainte individuelle ou sociale, ce silence est ressenti comme un enfermement que les personnages-narrateurs s'efforcent de rompre.

Interrogé sur les raisons de ce recours à des techniques narratives « modernistes » – histoire racontée par plusieurs personnages dans des monologues intérieurs, avec brouillage des voix et des points de vue –, Mauvignier répond que celles-ci lui ont permis d'ouvrir une brèche dans des interdits et des tabous personnels : « C'est le retour dans l'écriture – qui était le lieu privilégié pour échapper à une condition sociale jugée négativement – du milieu social modeste dont je suis issu » (Murat/Mauvignier, 2011, §13)². Pourtant, ce retour ne se fait pas par le biais d'un réalisme langagier. Au reproche qu'on lui a parfois fait d'entrer dans la tête de ses personnages mais de leur faire utiliser un langage qui ne correspond pas à leur situation sociale, il objecte :

C'est que, précisément, on n'entre pas dans la tête des gens. On glisse d'une pensée commune à tous les hommes, à une autre pensée commune à tous les hommes, d'une situation à une autre situation, d'une perception à une autre, et c'est ce glissement d'un état psychique à l'autre qui m'intéresse, et ce mouvement de perception qui évolue, par palier, par déplacement (2011, §05).

Si les voix sont multiples dans les romans de Mauvignier, on ne saurait, selon l'auteur, parler de polyphonie, au sens de Bakhtine³. Mauvignier : « Et quant à faire croire que ce sont vraiment les personnages qui parlent, non, jusqu'à maintenant, je voulais montrer que, derrière, il y a une seule écriture, nous sommes dans un livre et non pas dans la tête des gens » (2011, §05). Cela revient à dire qu'il y a une voix auctoriale qui s'exprime dans les paroles des personnages. Mais, dit Mauvignier dans un autre entretien, « même quand il affirme, le monologue peut toujours être contredit, il n'est jamais surplombant, la parole se donne et se cherche... » (Mauvignier/ Laurenti, 2006, 19). Il prend ainsi position à la fois contre un réalisme langagier naïf et contre la réduction de la voix auctoriale à la figure du narrateur omniscient. L'écriture est pour lui un processus de recherche dont les résultats restent incertains, toujours susceptibles d'être modifiés ou rejetés.

Dans son article « A qui parler des silences ? », Carine Capone cite un entretien avec Mauvignier dans lequel celui-ci évoque la genèse de *Des Hommes*, roman en germe depuis l'enfance, depuis qu'il avait envie d'écrire, « ayant pour origine le regard qu'enfant il portait sur son père, des voisins, tous ces hommes, qui se réunissaient, faisaient des méchouis, évoquaient entre

deux rires des camarades qui n'étaient pas revenus ». Mais c'est le silence sur cette période algérienne qui domine, les photos sur les buffets de famille sont « des photos sans guerre, sans discours, sans rien ». Et quand après le décès de son père, sa mère lui dévoile ses secrets, ce sont « des histoires de honte, de violences, absentes des images et des discours officiels » (Capone, 2011, §43). S'autorisant de cet entretien avec l'auteur sur ses propres origines, Carine Capone se demande si on ne pourrait pas considérer *Des Hommes* comme un roman de filiation. Question qui, écrit-elle, mériterait à elle seule qu'on y consacre un article même si le roman de Mauvignier semble résister à cette catégorie générique. C'est ce défi que je voudrais relever ici.

Le récit de filiation

Catégorie générique théorisée par Dominique Viart dès 1999, le récit de filiation est défini comme une forme littéraire qui

a pour originalité de substituer au récit plus ou moins chronologique de soi qu'autofiction et autobiographie ont en partage, une enquête sur *l'ascendance* du sujet. Tout se passe en effet comme si, [...], les écrivains remplaçaient l'investigation de leur *intériorité* par celle de leur *antériorité* familiale. L'un des enjeux ultimes est une meilleure connaissance du narrateur de lui-même à travers ce(ux) dont il hérite (2009, 96).

Viart lie ce retour au motif familial à une époque, celle qui, après la fin des « Trente Glorieuses » et de la « Guerre froide », jette un regard en arrière sur le XXe siècle, mesure l'impact des guerres successives, de la disparition des cultures rurales et ouvrières, et prend conscience de l'absence de repères après la fin des « Grands Récits ». On n'en retrouverait aucun équivalent dans d'autres périodes littéraires⁴. Une autre caractéristique majeure du récit de filiation réside dans l'interrogation de l'histoire de la littérature. Deux héritages s'y trouvent ainsi articulés : l'un est issu du passé familial, l'autre de l'histoire littéraire⁵.

Mais, sans que, dans le récit de filiation (souvent écrit à la première personne), on puisse parler de pacte autobiographique, il est possible d'approcher le narrateur comme un double de l'auteur et les personnages comme des personnes dont l'existence est attestée par l'état civil. Cela ne semble pas être le cas chez Mauvignier. Tout comme les autres textes publiés avant 2009, *Des Hommes*, construction narrative à plusieurs voix, porte l'indication générique de « roman », et est peuplé de personnages fictifs. Multipliant les enchâssements de paroles, les monologues intérieurs et les dialogues y composent le récit. Par ailleurs, le personnage principal et le seul narrateur/la seule narratrice d'*Apprendre à finir* est une femme ; dans *Loin d'eux*, les monologues des personnages masculins et féminins (père, mère, fils, et autres membres de la

famille) alternent, sans qu'il semble possible d'isoler la voix de l'auteur-narrateur. Comment inscrire alors Mauvignier avec ce roman dans la lignée d'auteurs de récits de filiation tels Bergounioux, Bon, Ernaux, Michon et Rouaud, ou bien Modiano, Perec et Claude Simon que l'on pourrait considérer comme leurs prédécesseurs ?

Je me propose de répondre à cette question en analysant la position des deux protagonistes par rapport à leur milieu d'origine, leur relation et celle qu'ils entretiennent avec les autres personnages. Analyse qui permettra de montrer qu'en dépit du dispositif narratif mis en place par l'auteur, il est possible de trouver dans *Des Hommes* certaines caractéristiques du récit de filiation – la rupture avec le milieu social d'origine, le défaut de transmission lié à une histoire collective, et l'enquête rétrospective comme moyen de réparer cette rupture.

Les personnages : du collectif aux individus

En 1992, *La Guerre sans nom*, un documentaire de Bertrand Tavernier et Patrick Rotman sur ce qu'on appelait alors encore les « événements d'Algérie », avait donné la parole à un groupe d'anciens appelés – ouvriers, paysans, commerçants ou cadres, tous provenant de la région de Grenoble⁶. Le film comporte quatre heures de témoignages, les seules illustrations qui y figurent sont les photos prises en Algérie par les appelés eux-mêmes. Ceux-ci représentaient toute une génération : entre 1954 et 1962, près de 1,5 million jeunes Français de la métropole étaient partis en Algérie pour y participer aux « opérations de maintien de l'ordre ».

Cette guerre lourde en pertes humaines et conséquences politiques et sociales⁷, avait été dénoncée du côté français à partir de la fin des années cinquante dans des témoignages (Alleg, 1958), des textes autobiographiques (Guyotat, 1967), des fictions (Daeninckx, 1984), des ouvrages historiographiques (Stora, 1991), des longs métrages, *Muriel ou le temps d'un retour* (Resnais, 1963), *Les roseaux sauvages* (Téchiné, 1994), et des documentaires tels que celui de Tavernier et Rotman. Le célèbre film italo-algérien *Battaglia di Algeri* (Pontecorvo, 1965) avait été récompensé en 1966 à Cannes par le Prix de la Critique⁸. Cependant, ce n'est qu'à partir du début du second millénaire, à la suite de l'adoption officielle du terme de « guerre d'Algérie » par l'Assemblée nationale en 1999, que ce conflit de huit ans, qui avait failli engendrer une guerre civile, a été intégré peu à peu au débat public⁹.

Presque tous les hommes interviewés dans le documentaire de Tavernier disaient parler pour la première fois de leurs expériences algériennes. Pendant plus de trente ans ils s'étaient tus, même au sein de leurs familles, ne

pouvant parler de ce qui pour la plupart d'entre eux était resté un traumatisme profond, un problème de conscience jamais résolu. Ceux qui étaient de gauche s'étaient sentis déboussolés par la politique des partis socialiste et communiste qui, pour des raisons diverses, voulaient à tout prix maintenir une Algérie française. Rien n'avait préparé les jeunes recrues à la transplantation brutale de leur village, ferme ou usine dans un pays étranger et hostile qu'on disait être français, mais où dès leur arrivée on leur tirait dessus, où l'armée française et les indépendantistes algériens, terrorisant la population civile, pratiquant la torture et l'exécution sommaire des combattants faits prisonniers, rivalisaient en violence et cruauté. Presque tous en étaient revenus meurtris, abîmés.

C'est un groupe d'anciens appelés, que Laurent Mauvignier, lui-même fils d'un père appelé sous les armes en Algérie, a mis en scène dans *Des Hommes*. Ses lecteurs ont vu passer dans plusieurs de ses romans antérieurs (*Loin d'eux*, *Apprendre à finir*) la silhouette d'un homme taiseux, père ou époux inaccessible pour ses proches, hanté par les souvenirs traumatisants de son service militaire en Algérie¹⁰. Dans *Des hommes*, ce sont les expériences fictionnelles de quelques « anciens d'Afrique du Nord », qui éclairent ce que taisent les personnages peu communicatifs des ouvrages antérieurs¹¹.

Mauvignier a situé son roman dans la dernière décennie du XXe siècle, dans un petit bourg imaginaire qui figure aussi dans *Loin d'eux* et *Dans la foule*, La Bassée, en Touraine. Les jeunes appelés d'alors sont déjà sexagénaires. Depuis leur retour, comme les interviewés de Tavernier, ils ont porté en silence le fardeau de leur passé, la guerre à laquelle ils ont participé pour des raisons qui leur échappaient, et qui est restée toutes ces années un sujet tabou. Tabou pour les pouvoirs politiques français qui préfèrent garder le silence sur cette période peu glorieuse. Tabou pour eux-mêmes parce qu'ils ont honte de s'être battus pour une cause injuste, et luttent contre les souvenirs angoissants. Tabou pour les autres villageois, parce que ceux-ci ne veulent pas entendre parler d'une guerre « perdue », ou tout simplement parce qu'ils ne s'y intéressent pas, ou plus.

Ce silence commence à s'effriter dès la scène d'ouverture orchestrée autour du personnage principal, Bernard. A la surprise générale, celui-ci offre à sa sœur Solange, à l'occasion de ses soixante ans et de son départ à la retraite, une broche dont tout le monde se demande comment il a pu la payer, lui qui vit comme un clochard aux crochets des autres. L'hostilité ouverte des invités, le refus craintif du cadeau par sa sœur, la seule personne de la famille avec qui il s'entend, amène Bernard à exprimer de manière extrême sa colère et sa frustration en terrorisant une famille originaire du Maghreb¹². Solange ne sait pas

comment elle doit résister à la pression de ses parents proches et ses amis, trop contents de trouver l'occasion de faire mettre en prison cet homme ensauvagé, qui vit dans un isolement de lépreux et doit son surnom, Feu-de-Bois, à l'odeur nauséabonde qui se dégage de ses vêtements.

Chez son cousin Rabut, cet incident fait remonter des souvenirs longtemps relégués à l'arrière-plan. Le livre est découpé en quatre séquences intitulées «Après-midi», «Soir», «Nuit», «Matin». L'histoire se déroule apparemment en vingt-quatre heures – le temps de la tragédie –, mais couvre en réalité quatre décennies. C'est Rabut qui, dans les deux premières séquences, «Après-midi» et «Soir», fonctionne comme narrateur. Il ne veut pas témoigner contre Bernard mais ne peut pas non plus le défendre sans réserves.

Pour y voir plus clair dans sa propre ambivalence, Rabut réfléchit, dans un long monologue, à la vie de Bernard au village, avant et après leur séjour commun en Algérie. Rabut est un narrateur incertain, douteux, il cherche, il tâtonne, son monologue est traversé par les paroles des autres. Mais au fur et à mesure que le lecteur avance dans le livre, il voit apparaître les contours d'une personnalité et d'une vie. Avant le départ pour l'Algérie, Bernard, fils rebelle d'une famille paysanne nombreuse et pauvre, ne s'entendait ni avec ses parents, ni avec ses frères et sœurs, ne pensait qu'à échapper à son milieu d'origine, malgré son manque d'éducation. Son seul repère semblait être la religion, à la fois source de savoir pour quelqu'un qui avait dû se contenter de l'école primaire, et d'une morale rigide qui lui permettait de juger les autres d'en haut, de manière peu charitable. Sa mère s'acharnait sur ce fils prétentieux, arrogant, méprisant, qui se querellait avec tout le monde. Elle lui avait confisqué le moyen de partir ailleurs (une petite somme gagnée à la loterie) juste avant son départ pour l'Algérie, en 1960. Ce qu'il vivra en Algérie se greffera sur une personnalité déjà formée, hautaine, blessée.

Vers le milieu des années soixante-dix, licencié par Renault, ayant abandonné femme et enfants à Paris, complètement désillusionné et sans aucune perspective, Bernard revient au village natal. Il y trouve un monde tout différent, bousculé. Les vieilles fermes ont fait place aux pavillons tout neufs d'ouvriers embauchés dans les usines aux alentours. La différence entre une cité HLM dans la banlieue parisienne et ce bourg transformé en zone pavillonnaire n'est plus très grande. Ce qui, après coup, rend son rêve d'ascension sociale dérisoire. Le bar tabac est géré par un couple parisien. L'arrivée d'une famille d'immigrants maghrébins, portant la djellaba et le foulard, avait suscité l'étonnement et la suspicion des gens du village pour qui les Arabes étaient toujours des citoyens de second rang. Pour ceux qui s'étaient battus en Algérie, ces silhouettes familières avaient fait réapparaître des fantômes du passé.

Bernard vit à l'écart, « comme un bloc de silence rétracté », dans une maison délabrée, se soûlant tous les jours au bar du village, rôdant la nuit autour de la maison de sa mère, qu'il soupçonne d'avoir caché quelque part son argent. C'est par ailleurs avec l'argent récupéré lors du départ de sa mère pour la maison de retraite qu'il achètera la broche pour l'anniversaire de sa sœur. Lorsque Rabut découvre que Bernard a accroché aux murs de son taudis les photos de la période algérienne, mais que toute trace de sa femme et de ses enfants manque, il est choqué mais également inquiet par cet arrêt du temps sur une période que lui-même essaie, en vain, d'oublier. Cela l'incite à persister dans ses efforts pour comprendre les raisons du comportement de Bernard, et de son silence obstiné.

Le réveil des souvenirs

La question que Rabut aurait voulu poser au maire du village (mais qu'il ne posera pas) pour expliquer l'agression de Bernard à l'égard de la famille maghrébine, lui fait revivre la période passée en Algérie :

Monsieur le maire, vous vous souvenez de la première fois où vous avez vu un Arabe ? Monsieur le maire, vous vous souvenez ? Est-ce que vous vous souvenez ? Est-ce qu'on se souvient ? Que quelqu'un ? Est-ce qu'on se souvient de ça ? (DH, 76, 77)

Se demandant d'où lui est venue cette phrase, Rabut est lui-même submergé de souvenirs :

... à ce moment-là, j'ai ressenti en moi s'affaisser, s'enliser, s'écraser toute une part de moi, seulement cachée ou calfeutrée, je ne sais pas, endormie, et cette fois comme dans un sursaut elle s'était réveillée, les yeux grands ouverts et le front soucieux, la tête lourde, cette vieille carcasse endormie dans ma tête quand je me suis demandé pourquoi cette phrase-là avait surgi et avait fait un tel bond dans ma poitrine [...]. (DH, 77)

Un autre narrateur (anonyme) prend alors le relais pour évoquer les expériences qui ont inspiré à Rabut cette question chargée de non-dit. Le retour en arrière, *Nuit*, nous ramène dans l'Algérie du début des années soixante, aux vingt-huit mois de mobilisation enfouis dans la mémoire de Bernard, de Rabut et de leur copain Février qui remplit le rôle de témoin. Le recours à ce narrateur qui épouse d'abord le point de vue de Bernard et ensuite celui de Février, mais témoigne en même temps d'un savoir beaucoup plus général, permet à l'auteur de compléter le portrait esquissé par Rabut, en décrivant comment Bernard est confronté à des situations extrêmement complexes dans un pays dont il ne connaît pas la population, ne comprend pas la langue, et où la mort

est présente sous ses formes les plus atroces. Bernard ne se montre pas le soldat endurci, brutal que l'on s'attendait peut-être à voir apparaître après les descriptions de Rabut. Il se rend compte de son ignorance en toutes choses, se montre révolté par les côtés sordides de cette guerre, perd la foi, et s'accroche désespérément à son rêve d'ascension sociale dont la réalisation semble possible après qu'il a fait la connaissance de la fille d'un riche « pied noir ».

Le long enchaînement de scènes qui constituent le quotidien des appelés – les corvées, les patrouilles, la chaleur, la soif, l'ennui, la violence, la cruauté, et la peur insidieuse, jamais absente, qui mine le moral – se termine sur une rixe entre Rabut et Bernard lors de quelques journées de permission à Oran. Février qui se trouvait avec eux, en est témoin. Ayant dû passer la nuit en prison pour se dessoûler, ils ont retardé le retour du convoi au poste. Retard qui a des conséquences fatales : pendant qu'ils cuvaient leur vin, tous leurs camarades restés au poste ont été massacrés par les *fellaghas*, ainsi que la famille arabe du directeur de la raffinerie qu'ils avaient pour tâche de défendre. Fatiha, la petite fille du directeur, avec laquelle Bernard avait pris l'habitude de jouer, était son seul contact personnel avec le peuple algérien. C'est à l'évocation de ce massacre cruel, inhumain, que le roman a emprunté son titre : « et pourtant ils ont fait ça, des hommes, des hommes ont fait ça, sans pitié, sans rien d'humain, des hommes ont tué à coups de hache [...] » (*DH*, 244). Titre auquel on pourrait donner un second sens, ironique : on devient un 'homme' en faisant la guerre¹³.

Traduits devant un tribunal militaire, les trois copains revendiquent la responsabilité de cette catastrophe : Bernard et Février « demandent à être punis » (*DH*, 258) et se portent volontaires pour les combats dans les Aurès. Rabut est nommé gardien de prison à Oran, dans un immeuble destiné aux interrogatoires. Mais le rachat n'est pas possible, au contraire, la « sale » guerre à laquelle ils participent après, ne fera qu'augmenter leur sentiment de culpabilité. Ils ne s'en remettent jamais.

Le mot qui, à Oran, avait été à l'origine de la querelle entre Bernard et Rabut, est celui de « bachelier ». En s'adressant à Rabut par ce qualificatif, Bernard projette son désir d'ascension sociale sur son cousin, tout en l'ironisant. Il « se reproche de toujours imaginer les choses de la même façon, de cette façon où il est toujours humilié, ramené plus bas que terre, comme si c'était toujours là où il devait finir, comme une loque, comme un rien, un moins que rien » (*DH*, 214). S'y ajoutent sa colère contre sa mère, qu'il rend responsable de ce sentiment d'infériorité, l'inquiétude jalouse au sujet de la femme promise d'une nouvelle vie, le sentiment d'être coincé dans une guerre injuste qui le dégoûte et le déséquilibre. Envahi par de vieilles rancœurs, Rabut, lui, ne sup-

porte pas le ton railleur, arrogant de Bernard. Ce sont ces émotions condensées en un seul mot explosif qui causent la querelle fatale entre les deux cousins, entraînant une série de situations catastrophiques qui finit par ruiner leur vie.

Des Hommes : une filiation fictionnalisée

Près de quarante ans plus tard, après une longue nuit insomniacque passée à se remémorer, à partir d'anciennes photos ensoleillées trompeusement optimistes, cette période qui a coupé leurs vies en deux parties impossibles à ajuster, Rabut finit par comprendre l'ambivalence qu'il ressent à la pensée de devoir excuser auprès des gendarmes l'agression de Bernard contre la famille arabe. Ce n'est plus la vieille rivalité de leur jeunesse qui est en jeu mais le réveil de souvenirs longtemps endormis. Il comprend pourquoi il ne supporte pas de « voir Bernard tous les jours, lui, dans la rue, dans la vie, traînant dans tout son corps et sa présence et même aussi dans sa façon d'être devenu ce qu'il est devenu, *notre histoire à tous les deux* » (DH, 267 ; je souligne). Bernard n'a pas pu accepter les « événements », alors que Rabut a essayé de les oublier. Prise de conscience tardive : « Peut-on commencer à vivre quand on sait que c'est trop tard ? », se demande Rabut dans la phrase sur laquelle le livre se clôt.

Ainsi, *Des Hommes* présente après tout certaines caractéristiques d'un récit de filiation. Mis au défi par le silence énigmatique de son cousin qui a raté son ascension sociale, est clochardisé, raciste, Rabut se lance dans une enquête rétrospective. La reconstruction de la vie de Bernard et la remémoration de leurs expériences partagées en Algérie, ont mis en relief ce qui les opposait dans le passé, ce qui les a éloignés l'un de l'autre, mais ces souvenirs ont fini par amener Rabut à comprendre le mutisme et la révolte autodestructrice de son cousin.

En outre, la guerre renforce la rupture générationnelle. Lorsque les jeunes font allusion à ce qu'ils ont vécu en Algérie, les vieux paysans invoquent tout de suite la Grande Guerre : « C'était pas Verdun, votre affaire » (DH, 112). Observation stéréotypée qui fait preuve d'une grande ignorance ou d'une indifférence profonde en passant sur les différences fondamentales entre les deux guerres, l'une vue comme « héroïque » et « légitime », l'autre comme « sale » et « injuste », voire comme une défaite morale que Bernard rapproche de celle de l'Allemagne nazie : « Il pense à ce qu'on lui a dit de l'Occupation, il a beau faire, il ne peut pas s'empêcher d'y penser, de se dire qu'ici on est comme les Allemands chez nous, et qu'on ne vaut pas mieux » (DH, 202). Après leur retour de terre étrangère, les jeunes hommes se sentent asphyxiés dans ce milieu rural, borné, arriéré.

Dans les récits de filiation de Michon, de Bergounioux, de Rouaud, les narrateurs, identifiables avec les auteurs, se heurtent au silence de leur père, qu'il soit absent, replié sur lui-même, ou mort¹⁴. Ils s'efforcent de réparer le défaut de transmission par l'écriture. Ceci vaut également pour Rabut, à condition qu'on veuille le considérer, en tant que commentateur de la vie de Bernard, comme un double de l'auteur. Nous avons vu que l'auteur prend le relais de Rabut, par narrateur interposé, dans le flashback. Par ailleurs, dès 2006, lorsqu'il nourrissait déjà le projet d'un roman sur l'Algérie, Mauvignier s'est exprimé très franchement sur le parallèle entre le roman à écrire et l'histoire familiale :

Nos pères, eux, ont fait la même expérience que leurs pères et leurs aïeux : celle de la guerre. [...] Tout ça a pris fin, et tant mieux. Mais ça a des conséquences sur la façon dont nous nous représentons leur existence, puisque nous ne partageons plus ce qui a été au cœur de leur vie. Il y a désormais une coupure radicale avec eux : ces temps où ils vivaient revêtent à nos yeux quelque chose d'archaïque, de mystérieux. (Mauvignier/Laurenti, 2006).

Rabut sort éclairé de son enquête : la vie que mène Bernard, exprimant l'impossibilité d'oublier, lui a donné une meilleure connaissance de lui-même. On pourrait ainsi suivre la suggestion de Carine Capone et considérer Rabut (qui n'a pas d'enfants) comme la figure d'un fils, Bernard (qui a abandonné les siens) comme celle d'un père, et *Des Hommes* comme un roman de filiation en filigrane.

Dans la foule a été le premier roman dans lequel Mauvignier est sorti du huis clos du drame familial et a relié ses personnages à l'histoire collective. Pour sa reconstruction du drame du Heysel, il a eu besoin d'une documentation importante sur un univers qu'il ne connaissait pas, le monde du football, des clubs, les supporters de nationalités différentes, mais cette documentation ne lui a pas servi à écrire un roman sur l'événement historique de 1985 mais sur les souvenirs que quelques spectateurs-témoins en avaient gardés. De même que *Des Hommes* ne porte pas directement sur la guerre d'Algérie mais sur l'impact de cette guerre sur toute une génération marquée à vie et sur les répercussions, encore visibles et sensibles, quarante ou cinquante ans après. Par ailleurs, dans l'entretien sur *Dans la foule*, Mauvignier soulignait que le Heysel avec ses trente-neuf morts et des centaines de blessés l'avait renvoyé à la violence fasciste, nazie, et que pour lui, il y avait une parenté avec ce qu'a pu être la guerre d'Algérie (Mauvignier/Laurenti, 2006, 23). Dans *Des Hommes*, c'est Bernard qui fait l'association entre l'armée française en Algérie et l'Allemagne nazie.

Pour *Des Hommes* Mauvignier a pu puiser dans son histoire familiale. Après la lecture des différents entretiens avec l'auteur, on comprend pour quelles raisons personnelles il s'est investi dans cette période qu'il n'a pas vécue lui-même. Et on comprend aussi pourquoi la quête du père, dont la figure est présente en filigrane dès les premiers romans, a dû se faire dans *Des Hommes* par celle d'un passé collectif, sur le mode de la fiction.

Notes

¹ Laurent Mauvignier, *Des hommes*, Minuit, 2009, 161.

² Le père de Mauvignier était peintre en métallurgie, sa mère d'origine paysanne. Extrait de l'entretien avec Michel Murat: « Oui, accepter d'être issu d'un milieu social qui toute mon enfance m'a donné comme but de lui échapper. Mes parents ont voulu le mieux pour moi, et le mieux c'était de ne pas être comme eux, pas ouvrier. Alors, qu'il y ait ce formidable retour dans l'écriture [...] de ce milieu social précisément, c'était très impressionnant et violent, mais d'abord vertigineux » (Mauvignier/ Murat, 2011, §13).

³ Rappelons que selon Bakhtine dans son étude sur Dostoïevski, le roman « polyphonique », est composé de voix entièrement indépendantes, équivalentes, qui ne reflètent pas la position idéologique de l'auteur, son point de vue personnel. Bakhtine dénie la présence d'une voix auctoriale dans ce type de romans (1970 [1963]).

⁴ En France, l'apparition de ce genre dans les années quatre-vingt va de pair avec un intérêt renouvelé pour la Première Guerre mondiale, et est lié également aux mécanismes d'exclusion d'une culture très centraliste. Aux Pays-Bas, les récits de filiation sont souvent liés à la rupture avec une culture religieuse, à la Seconde Guerre mondiale, et à la décolonisation de l'Indonésie.

⁵ L'un des auteurs préférés de Mauvignier est François Bon. Il l'a découvert grâce à Tanguy Viel, qui a suivi les ateliers d'écriture de François Bon à Tours. Ayant situé dès 1982 ses textes (*Sortie d'Usine*, *Temps machine*) dans un milieu ouvrier, maniant une forme exigeante et une langue dense et complexe, F. Bon est selon Mauvignier un des rares auteurs à ne pas s'être inscrit dans « la grande ritournelle du retour à (retour au roman, retour à l'ordre, retour au bercail), [...] à avoir écrit le monde comme il est et non comme nous voudrions qu'il soit » (2010, 90, 91). En ce qui concerne le réalisme langagier, Mauvignier invoque Céline, et lorsqu'il parle de techniques modernistes, ses modèles sont Faulkner, Virginia Woolf et, en France, pour « l'infra-verbal », Nathalie Sarraute. Voir également l'entretien avec Tanguy Viel et Laurent Mauvignier par Maxime Pierre (2008).

⁶ A Grenoble, il y avait eu en 1956 des manifestations violentes contre la mobilisation.

⁷ 500 000 morts, dont 400 000 musulmans, 4 000 pieds-noirs, 30 000 soldats français, entre 15 000 et 30 000 harkis.

⁸ Coproduction italo-algérienne, ce film est resté sans visa de circulation en France jusqu'en 1973. Les anciens pieds noirs et certains militaires supportaient mal l'empathie de Pontecorvo avec les combattants du FLN.

⁹ Comme le remarque Anne Roche, l'impression de « non dit » renvoie, non à une absence de production culturelle, mais plutôt à une absence de réception, à un (relatif) refus de la part du public (2012, 20). Quelques auteurs algérien(ne)s qui ont écrit sur la guerre d'indépendance sont Maïssa Bey, Leïla Marouane, Boualem Sansal et Habib Tengour.

¹⁰ Voir par exemple *Loin d'eux*, 23-30, *Apprendre à finir*, 104.

¹¹ De ceux qui l'ont précédé dans cette voie, Mauvignier ne nomme que Pierre Guyotat (1967) et Arnaud Bertina (2001): « À part les livres de Bertina, de Guyotat (et encore, *Tombeau pour cinq cent mille soldats* est une œuvre différente, dans sa nature et son projet, dans sa réalité littéraire), et quelques autres peut-être, les romans que j'ai pu lire sur la guerre d'Algérie m'ont apporté beaucoup sur ce que je ne voulais pas faire » (Mauvignier/Murat, 2011, §24).

¹² On trouve ce personnage déjà dans le roman précédent, *Dans la foule*. Bernard, ancien d'Algérie y est l'oncle alcoolique, de Jeff, le Français de La Bassée, double probable de l'auteur (2006, 258, 259).

¹³ Cette double acception du titre a été relevée par Timo Obergöker : « Le titre du roman *Des hommes* est à prendre dans sa double acception, des êtres humains car il relate un drame humain universel, mais aussi des êtres masculins en ce que le roman s'attache à raconter également un drame masculin » (2012, 109).

¹⁴ Voir à ce sujet Viart (2009) et Montfrans (2008).

Ouvrages cités

- Henri Alleg, *La question*, Paris, Minuit, 1958-1961/2008 (avec postface de Luc Ferry).
- Arnaud Bertina, *Le dehors ou la migration des truites*, Arles, Actes Sud, 2001.
- Carine Capone, « A qui parler des silences ? » Une étude de *Des Hommes*, de Laurent Mauvignier, *Revue de Fixxion française contemporaine*, 2011, no 2, 39- 51. www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/francais/index/contributions/capone_fr.html.
- Didier Daeninkx, *Meurtres pour mémoire*, Folio, 1984.
- Pierre Guyotat, *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, Paris, Gallimard, 1967.
- Laurent Mauvignier, *Loin d'eux*, Paris, Minuit, 1999
- , *Apprendre à finir*, Paris, Minuit, 2000.
- , *Dans la foule*, Paris, Minuit, 2006.
- , *Des Hommes*, Paris, Minuit, 2009.
- , *Ce que j'appelle l'oubli*, Paris, Minuit, 2011.
- , *Tout mon amour*, Paris, Minuit, 2012.
- , « La Folie Bon ». Dans *François Bon, éclats de réalité*. J.-B.Vray, Dominique Viart (éds), Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2010, 89-92.
- , Entretien avec Pierre Laurenti sur ses origines, « Un Combat coûteux ». Dans *Le Matricule des Anges*, no 77, octobre 2006, 14-17.
- , Entretien avec Jean Laurenti au sujet de *Dans la foule*, « Capter la surface des choses ». Dans *Le Matricule des Anges*, no 77, octobre 2006, 18-23.
- , Entretien avec Michel Murat au sujet de sa poétique, « Quelle langue pour le roman ». Dans *Revue de Fixxion française contemporaine*, 2011, no 3, 116-30.
- Manet van Montfrans, Le récit de filiation chez Jean Rouaud et Pierre Bergounioux: *Des hommes illustres et L'Orphelin*. Dans Y. Goga & S. Jisa (éds.), *Jean Rouaud: l'imaginaire narratif*: Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2008, 59-79.
- Timo Obergöker, Masculinité et décolonisation dans *Des hommes* de Laurent Mauvignier. Dans *Etudes romanes de Brno*, 33, 2-12,1, Petr Dytrt (éd.), sous presse, 2012, 105-119.
- Maxime Pierre, Entretien avec Laurent Mauvignier et Tanguy Viel, « Affronter la crise : outils et stratégies », *Publifarum*, no 8, publié le 00/00/2008, consulté le 20/10/2012, url: http://publifarum.farum.it/ezine_articles.php?id=97.

Anne Roche, « Raconter ce qui n'a pas encore été dit. Ouverture ». Dans *Etudes romanes de Brno*, 33, 2-12, Petr Dytrt 9 (Ed.), sous presse, 9-23.

Benjamin Stora, *La gangrène et l'oubli, la mémoire de la guerre d'Algérie*, Paris, La Découverte, 1998 [1991].

Dominique Viart, « Filiations littéraires ». Dans *Ecritures contemporaines 2 Etats du roman contemporain*, 1999, Jan Baetens & Dominique Viart (éds), Paris-Caen, Lettres Modernes Minard 1999, 115-137.

Dominique Viart, « Le silence des pères au principe du récit de filiation », *Etudes françaises, Figures de l'héritier dans le roman contemporain*, Vol. 45, numéro 3, 2009, 95-112.

Films

Gillo Pontecorvo, *La Battaglia di Algeri*, 1966.

Bertrand Tavernier, Patrick Rotman, *La Guerre sans nom. Les appelés d'Algérie (1954-1962)*, 1992.

Alain Resnais, *Muriel ou le temps d'un retour*, 1963.

André Téchiné, *Les roseaux sauvages*, 1994.