

À qui parler des silences ?

Une étude de *Des Hommes*, de Laurent Mauvignier

“Alors oui il faut entendre ce silence particulier, cotonneux, [...], le silence des jours de neige”¹

§1 Il fut un temps où en France le verbe écrire devait être “intransitif” sous peine de déroger au statut d’écrivain, de déchoir au rang d’écrivain². Ce temps-là est révolu depuis les années quatre-vingt : la littérature redevient “transitive”³, le roman se tourne à nouveau vers le monde, se remet à parler *de*. Mais que penser des romans contemporains, comme *Des hommes*, qui se donnent pour objet le silence, un thème aux antipodes de la parole ? Peut-on véritablement parler de littérature transitive ? Adorno, Blanchot, et bien d’autres après-guerre présentent le silence comme aboutissement du geste littéraire. Face aux “désastres” du temps, cette conception de la littérature reposait sur une parole minée par l’indicible. Laurent Mauvignier renverse cet équilibre dans *Des hommes*, où il s’agit justement de parler des silences qui ont enveloppé la guerre d’Algérie, non d’y aboutir. Le thème du silence a ceci d’intéressant qu’il est tout à la fois un objet, ce dont on parle, et qu’il est l’exact contraire de la parole. Par définition le silence ne se dit pas. C’est pourquoi il s’agit moins pour l’écrivain de donner la parole aux silences que de les faire entendre. Un glissement s’opère ainsi du *parler de* au *parler à*, du transitif au transmissible.

§2 Le silence est au cœur de la guerre d’Algérie. Le contexte politique des années ’60-’70 en est un facteur déterminant : mythe gaullien de la grandeur française, défense du bilan colonial, censure, déni, sont tels que Benjamin Stora pose la question :

Absente du débat public secoué par les “événements” de 1968, recouverte par les soubresauts de la mémoire vichyssoise, la guerre d’Algérie a-t-elle disparu entre les années soixante-dix et le début des années quatre-vingt ?⁴

§3 L’historien répond à cette question par la négative : si la guerre d’Algérie a bien disparu du débat public en France à cette période, “elle se manifeste, en fait, massivement, à travers la production d’ouvrages”⁵. L’étude qu’il mène sur lesdits ouvrages montre que cette guerre reste d’abord souvent traitée par des écrivains nostalgiques de la colonisation, qui s’autorisent à parler de ce sujet sans risquer la censure⁶, qu’elle se caractérise surtout par une écriture personnelle, à la première personne, sur le mode de la confidence, du témoignage, et qu’elle tend en toute logique à ne pas affronter l’histoire de front, dans sa complexité et dans sa dimension collective. Témoigner d’une expérience personnelle, ne pas parler de la guerre d’Algérie, telle était la logique de ces récits.

§4 Les publications accompagnent donc le silence politique. Quant à la littérature, dominée par le Nouveau Roman, elle s’écarte des sujets historiques, du moins de façon programmatique. C’est que “La loi du silence”⁷ règne dans les lettres. S’il semble quand même que certains romans de Claude Ollier se réfèrent à la décolonisation⁸, le doute persiste faute de références précises. Nelly Wolf résume la situation en ces termes :

L'acmé de la Guerre d'Algérie ferme la période de la deuxième guerre mondiale. Après les accords d'Évian, s'ouvre pour les intellectuels une ère de repli politique coïncidant avec l'ère de la pleine croissance et l'apogée du régime gaulliste [...] Le structuralisme, c'est l'écriture blanche dans la théorie. Sa progressive emprise sur le champ intellectuel assure la postérité du Nouveau Roman. C'est le triomphe provisoire de la pulsion d'oubli.⁹

- §5 Ce “rejet du référent”, cette “loi du silence” qui s'appliquent dans les lettres autant qu'en politique confèrent à la guerre d'Algérie la particularité d'être intimement liée au silence. C'est pourquoi sans doute *Des hommes* de Laurent Mauvignier ne raconte justement pas la guerre d'Algérie mais ses silences, comme une thématique inhérente à cette guerre. Toutefois cet ancrage historique ressemble à un moyen de creuser plus avant la question du silence, du non-dit, déjà au cœur des romans de Laurent Mauvignier¹⁰. En effet, si les silences ne relèvent plus de la sphère intime, familiale comme c'était le cas dans les romans précédents, mais d'une sphère plus collective, sociétale au sens élargi, c'est encore sous l'angle de l'intime que *Des hommes* interroge ce silence sur la guerre. Comme pour compléter les causes politiques et littéraires qui ont muselé la parole sur la guerre d'Algérie, le roman s'attache au silence existentiel de ces anciens soldats dont la parole est empêchée par les plus proches, faute d'écoute. Cette perspective est cautionnée par les approches historiques ; Benjamin Stora cite le témoignage d'un ancien soldat qui abonde dans ce sens :

Les anciens d'Afrique du Nord, lorsqu'ils ont voulu raconter... certains ont voulu raconter..., eh bien ils se trouvaient plutôt devant un silence gêné, poli. On écoutait... on nous a écoutés, bien sûr, mais je ne crois pas qu'on ait posé les bonnes questions et qu'on ait eu une écoute suffisamment attentive. Alors, dans ces conditions, je crois qu'on s'est arrêté de parler.¹¹

- §6 Le roman *Des hommes* de Laurent Mauvignier met en scène cette angoisse de ne pas être écouté. À la fin des années quatre-vingt-dix, dans un petit village de France, Bernard –dit Feu-de-Bois à cause de son odeur tenace– vient offrir à sa sœur un bijou d'une valeur inestimable. La scène pourrait sembler dérisoire, et pourtant ce geste, incompréhensible de la part de celui que tous considèrent comme un clochard, joue le rôle de catalyseur. En effet, trente ans après la guerre d'Algérie, le cadeau de Bernard à sa sœur est l'occasion pour l'ancien soldat Rabut d'interroger ses souvenirs de la guerre d'Algérie, souvenirs dont il semble dénué, la mémoire ayant fait place à du vide.
- §7 Trouver à qui parler devient ainsi l'enjeu d'une parole possible, à l'échelle individuelle au moins, pour pouvoir partager ce qu'on a vécu. C'est pourquoi les personnages de Rabut, Bernard dit Feu-de-bois, ou Février, qui sont tous d'anciens soldats, ne cessent de chercher à qui parler. Mais la question du silence et son revers, l'écoute, dans un roman qui repose sur la voix, interpelle. En effet, le dispositif énonciatif mis en œuvre par Laurent Mauvignier, à savoir le récit de voix, où on entend des consciences oralisées, n'est-il pas avant tout, comme le précise Jean-Pierre Martin, “un désir de partage”¹² ? La question de trouver à qui parler semble se poser à deux niveaux. À l'instar de ses personnages qui cherchent à rompre le silence sur la guerre d'Algérie en trouvant un interlocuteur, Laurent Mauvignier ne manifeste-t-il pas une volonté de conjurer un certain silence littéraire qui a frappé les années soixante-dix?

La question qui se pose est de savoir si l'intrigue qui met en scène ces personnages en quête d'écoute peut être mise en parallèle avec la quête du romancier qui convoque l'écoute du lecteur. Le roman deviendrait ainsi le lieu d'une réflexion à double niveau, aux enjeux tant narratifs (pour les personnages) que littéraires (pour l'écrivain) sur cette injonction: trouver à qui parler.

Parole empêchée, emboîtement des silences

Ne pas parler de la guerre

- §8 C'est surtout à la fin du roman, lorsqu'elle se libère, que la voix de Février multiplie les souvenirs d'une parole empêchée sur la Guerre d'Algérie. Alors que parler à son chien ne lui suffit plus (230), il cherche une écoute. Au café, on fait semblant de s'y intéresser mais cette attention reste feinte :

Ils demandent comment c'était l'Algérie, et parfois ceux qui s'intéressent disent que c'est dommage, tout ça pour rien. Mais quand même ils sont contents que tout soit terminé et puis. Et puis ils passent à autre chose,

Comment vont tes parents et deux bras de plus pour les foins ça va leur faire du bien.

Et à ce moment là au café je me demande bien la tête qu'ils feraient, les vieux, au-dessus de leur belote et les autres derrière leur comptoir, si au lieu de répondre par un sourire et par oui, si je leur disais ce qu'on a vu, ce qu'on a fait, au bout de combien de temps le patron dirait,

Tais-toi, ça suffit,

Combien il faudrait leur en dire, des gars qu'on laissait partir et à qui on tirait une balle dans la tête et qu'on balançait à coup de pied dans les ravins pour qu'ils se fassent bouffer par les chacals et les chiens ? (256)

- §9 Devançant l'ordre de se taire, Février relègue donc ses souvenirs dans ses pensées, ne les livre pas. Le même fantasme de parole se répète quand il imagine parler à celle qu'il avait promis d'épouser à son retour d'Algérie, Éliane, dont il se sentait si proche et qui lui reprocherait sans doute de faire "fuir les clients" du marché (248). Vient ensuite le tour des parents aux "oreilles de sourds" (249) qu'il rêve de réveiller pour leur raconter sa guerre. L'obsession de trouver à qui parler de ces horreurs transparait dans ce passage qui répète par trois fois la même scène impossible. On y voit la parole sur cette guerre déranger le confort des clients du café, du marché, et des endormis. Cette parole non commerciale, qui ferait fuir les clients, n'est pas transmissible même par les plus proches de Février : ni les complices de bar, ni l'ancienne amoureuse, ni les parents ne sont prêts à l'entendre. Il cherche alors à se rapprocher "des gens comme lui", des anciens d'Algérie, mais là encore :

[...] aucun n'avait voulu le laisser parler. Alors il était arrivé chez Rabut, celui qu'il connaissait le moins, mais c'était le dernier qu'il avait côtoyé. (251)

- §10 On voit bien que la confidence qui est faite à Rabut repose moins sur la complicité entre les deux hommes que sur la seule aptitude à l'écoute de Rabut. La parole de

Février a besoin d'un interlocuteur quel qu'il soit pourvu qu'il s'agisse d'un homme qui l'écoute. Son besoin de parler peut alors s'assouvir.

Ne pas parler de l'Algérie

- §11 Cette scène finale de Février cherchant désespérément à qui parler fait écho à d'autres passages, antérieurs dans le roman, mais qui se déroulent tous plus de trente ans après la guerre, dans les années quatre-vingt-dix. Nous pensons à trois scènes en particulier dont l'enjeu consiste sur plusieurs pages à faire taire un personnage qui semble emporté dans son discours : celle où Bernard s'en prend à Chefraoui, un voisin invité à l'anniversaire de sa soeur (42-44), et deux passages où Rabut passe en revue la vie de Bernard : d'abord avec son amie Patou (83), ensuite avec Solange, sa sœur (108-109). Dans la salle des fêtes, Bernard laisse libre cours à son racisme envers un voisin, collègue de Solange qui tente alors d'endiguer le scandale :

Et lui, lui, il peut être là, le. Il a le droit et moi, alors que moi. [...]

Bernard, arrête.

Et lui il peut être là. Lui, le.

Arrête.

Le Bognoule-

Et Solange ne le laissant pas finir a bondi vers lui et elle a hurlé son prénom, Bernard, Bernard tu vas pas continuer, tu sors maintenant, tu sors [...] (42)

- §12 Quant aux deux autres scènes, elles sont proches et en quelque sorte complémentaires puisque chaque fois Rabut cherche à salir l'image de Bernard, en rappelant par exemple comment il a insulté une de ses sœurs mourantes:

Tu te souviens pas de ce qu'il disait, là, comme ça, que c'était une salope et que c'était bien fait pour sa gueule et-

Non, Rabut, Rabut, arrête ça (108)

- §13 Dans ces trois scènes, on somme Bernard et Rabut de se taire. Or Bernard, Rabut comme Février sont d'anciens soldats. Trente ans après la guerre d'Algérie, leur propos n'est pas si éloigné de celui de Février. En effet, cette guerre, si elle n'est pas nommée en tant que telle, est chaque fois en toile de fond. D'abord par le racisme de Bernard à l'égard d'un maghrébin fantasmé comme un ancien ennemi. Rappelons que la scène se passe dans les années quatre-vingt-dix, or Benjamin Stora analyse le racisme français émergeant dans les années quatre-vingt comme une "revanche imaginaire"¹³ de la guerre d'Algérie. Plus évident encore, lorsque Rabut passe en revue la vie de Bernard et que Solange lui enjoint de se taire, il ponctue le parcours de Bernard en mentionnant "le séjour au club Bled"(83), manière détachée de se référer à cette guerre. Quant à la scène avec Solange, sitôt achevée, Rabut comprend qu'il se focalise comme il s'est toujours focalisé sur Bernard pour éviter de penser au reste, de parler de la guerre :

Alors, parler de lui, de Feu-de-Bois, Bernard, c'était déjà ça pour ne pas avoir à parler du tout. (113)

§14 Aussi peut-on voir dans ces trois extraits, une sorte de mise en abyme de la parole interdite sur la Guerre d'Algérie. Ces tentatives de parole reproduisent celle de Février avec trente ans de décalage. C'est en quelque sorte le non-dit originel sur l'Algérie qui rejaillit, dans les années quatre-vingt-dix. À l'échelle d'une génération, la même parole interdite semble revenir. À nouveau empêchée, cette parole est encore portée, dix ans plus tard, par le roman de Laurent Mauvignier. Publié en 2009, le roman peut être conçu comme une nouvelle entreprise de dire ces silences. Elle émane cette fois non de ceux qui ont vécu la guerre, mais d'un descendant de soldat ; le père de Laurent Mauvignier a fait cette guerre, et comme les protagonistes du roman, il n'en a rien dit. C'est pourquoi *Des hommes* peut être lu comme le roman d'un fils qui s'inscrit dans le silence du père, à la manière des récits de filiation¹⁴.

Ne pas parler de ce qui bouscule

§15 Au-delà des vérités sur la Guerre d'Algérie que personne ne veut entendre, c'est toute parole qui bouscule, qui est souvent sommée de se taire. C'est en effet un autre point commun entre ces scènes où une parole est empêchée : elle risque de bousculer ceux qui l'entendraient. Février qui s'imagine raconter la guerre dérange Éliane au marché en faisant fuir les clients, dérange ses parents qui dorment. L'attitude agressive de Bernard détone avec la convivialité d'une fête de famille. Les souvenirs dérangeants de Rabut parasitent la version compatissante de Solange ou de Patou à l'égard de Bernard.

§16 Ne pas parler de ce qui bouscule. User de paroles conventionnelles. Ce phénomène sociétal, les protagonistes l'ont bien compris. Ces soldats qui enjolivent le récit de leur permission aux camarades qui en étaient privés (197), eux qui ne mentionnent dans leurs lettres aux civils que ce qui doit être dit (158), évincent de leurs propos tout discours qui dérangerait. La censure n'a pas lieu d'être puisque l'injonction intime est de "savoir se taire" (198) :

- de ça, on ne peut pas parler parce que les mots qu'on avait à dire, qu'on aurait à dire, qu'on aurait eu, peut-être à dire, si- enfin, non, tant pis – des images, des souvenirs-, il n'y en avait pas, on savait ça tous les deux, Bernard et moi, lorsqu'il est revenu, lui, il y a plus de vingt ans, quand moi j'avais vu dans la maison du grand-oncle ses photos d'Algérie. (99-100)

§17 On constate ici comment le texte perd foi en la possibilité de parler de la guerre : d'abord envisagés comme des "mots qu'on avait à dire", le mode indicatif laisse place au conditionnel, "qu'on aurait à dire", lui-même supplanté par un conditionnel passé "qu'on aurait eu à dire". Progressivement les mots perdent consistance et sont relégués dans un impossible révolu jusqu'à la négation, un "non" qui ferme la porte à toute parole. Rabut retrace le cheminement de toutes ces voix non formatées qui seront reléguées dans le silence. À l'instar de Février qui ne fait que fantasmer ses paroles sur la guerre, il ne parlera pas, sait d'avance qu'il n'y a pas d'oreille pour ses mots.

§18 Par un effet d'emboîtement, Laurent Mauvignier montre ainsi que le silence qui touche la guerre d'Algérie se répercute de génération en génération, et que si cette guerre est particulièrement touchée par les non-dits, le silence est plus généralement un problème sociétal, humain, comme le rappelle le titre. Certaines paroles ne sont

pas “politiquement correctes”, et, déconcertantes, elles bousculent trop pour être entendues. Le problème du silence dépasse donc le cadre de l’Algérie, et relève d’un défaut d’écoute. Si personne ne semble prêt à entendre, pourquoi parler?

Parole empêchée, violence diffuse

Une violence insoutenable

§19 Le problème serait réglé si la parole pouvait se contenir. La solution n’est pas si simple. Février, exprime physiquement le besoin de trouver à qui parler, une envie qui le “brûle” (247). Bernard illustre aussi ce besoin de parler à plusieurs reprises : il est celui qui ne peut plus se contenir. La violence qui l’habite sort de lui par les images de “mots écorchés, ou plutôt rabotés, escamotés” (40) qui sortent de sa bouche. Les adjectifs donnent aux mots une présence à la fois physique et douloureuse : comme une peau écorchée ou un bout de bois raboté, les mots font souffrir celui qui, habitué à les contenir, les prononce. Quand il revient de la salle des fêtes, Patou, qui gère le café d’en face, se doute qu’il a besoin d’exorciser ces paroles contenues :

Elle s’était bien doutée qu’il faudrait [...] quelqu’un à qui parler, même pour seulement débiter les phrases qui devaient se bousculer dans sa tête et dont elle avait vu, deviné, imaginé les chocs et les attaques en le regardant bientôt mastiquant les pommes de terre comme si c’était de la viande trop cuite. (33)

§20 Contenues, les phrases agressent physiquement Bernard comme en témoignent “les chocs et les attaques”. Le besoin de parler se traduit donc par une douleur physique insoutenable. Vient le moment où le sujet est débordé par ces paroles.

§21 Pour évoquer ces moments où une parole longtemps contenue sort enfin, le texte use parfois d’images convenues. Février est venu “vider son sac” (250), “crever l’abcès” (251). Mais le recours à l’image traduit une fois de plus la dimension physique de ce besoin de verbaliser la guerre, “l’envie de dire tout ce qui à force de croupir en lui devenait insupportable”. La parole empêchée est comme une eau sale, comme un corps étranger qu’on souhaite vider, crever. La métaphore liquide est prépondérante dans ces moments. Concernant la prise de parole de Bernard on peut lire :

[...] en lui les digues allaient lâcher et le laisser vidé de son agressivité [...] (46)

§22 Silence, violence et liquide sont assimilés. La voix longtemps comprimée de Rabut sort aussi comme un “déluge” (91) face à Solange qui ne parvient pas à le faire taire. L’image du déluge est chargée de symboles violents : la parole se libère comme une force incompressible, et sonne comme une colère biblique. L’image liquide évoque la théorie cathartique du trauma : il s’agit pour le sujet de parler pour se purger d’un corps étranger qui le fait souffrir. Il faut parler pour “crever une bulle de pus” (222), faute de quoi “la gangrène”¹⁵ pourrait bien gagner, comme elle semble le faire avec Bernard, personnage mutique dont le portrait laisse entrevoir de nombreuses bosses¹⁶.

Violence des mots

- §23 La voix longtemps contenue de Février a dans ses rêves la violence d'une "fusillade" (250), lorsque Rabut parle de l'attitude de Bernard envers sa sœur mourante, il introduit ses discours de façon guerrière : "c'est moi qui ai lancé l'attaque" (78). Et on observe que chaque fois que la parole enfreint le code du silence longtemps observé, c'est dans la violence que cela s'opère :

Bougnoule. Des années que toi j'ai envie de te dire. Je vais te dire. Et puis l'envie de te casser la gueule. Bougnoule. (44)

- §24 La scène déjà évoquée où Bernard insulte Chefraoui est présentée ici, par exemple, comme une parole qui se libère accompagnée de envie de lui "casser la gueule", comme si la violence des mots contenus ne pouvait que déborder sur leur énonciation. C'est encore dans une altercation physique que Rabut ose reprocher directement à Bernard son attitude envers sa sœur qu'il insultait alors qu'elle était mourante (218-220).

- §25 Ce que ces extraits révèlent aussi, c'est la déroute de celui qui cherche désespérément à parler, et ne trouve personne en face de lui. Février a fini par trouver Rabut, celui dont il se sentait le moins proche, mais Bernard parle à la cantonade, à un interlocuteur *lambda*. Le café, lieu de discussion, où l'on vient pour parler, est l'endroit propice pour être entendu. Mais les paroles ne sont pas écoutées comme le constate Patou au sujet de l'affaire de la broche que Bernard était venu exposer au comptoir :

En fait il en avait déjà parlé, a-t-elle raconté. Mais comme toujours on avait dû le laisser parler, et ponctuer son discours, pour l'accompagner, de petits oui qu'on ne s'entendait même pas prononcer.

Oui, Feu-de-bois. Une broche, oui. Feu-de-bois. Elle sera contente ta sœur, oui, c'est bien, oui, une broche, bien.

En rinçant les verres et en servant les uns ou les autres, des ouvriers pour le déjeuner ou des jeunes au billard, seulement pour agrémenter son soliloque,

Oui, Feu-de-bois, (28)

- §26 Écouter le récit de Bernard, rincer des verres et servir des clients : les trois activités sont menées de front, traduisant l'inattention aux propos de celui que tous traitent en pilier de bar. L'échange n'est qu'une feinte, en réalité le dialogue est un soliloque. Bernard doit se contenter de cette illusion d'écoute, habitué à s'adresser "à qui voulait l'entendre, ou plutôt à ceux qui n'avaient pas mieux à faire qu'à rester là à l'entendre plutôt qu'à l'écouter"... (14-15). Entendre et écouter, la nuance est grande comme le constate Rabut face à Solange : elle l'entend mais ne l'écoute pas vraiment' (91 et 92) quand lui "sentai[t] bien ne plus pouvoir arrêter ça, ce déluge" (91). La douleur physique des mots contenus implique une verbalisation nécessaire mais parfois sans écoute attentive. Si la voix soulage une certaine douleur physique en énonçant ce qui l'obsède, le soliloque implique une nouvelle souffrance, moins physique, peut-être, celle de ne pas pouvoir partager ce qui tient à cœur. Quand Bernard ou Rabut parlent, cela n'est pas digne d'être écouté. L'expression des silences a-t-elle encore de l'importance s'il n'y a personne pour les écouter ? Ces extraits soulignent à nouveau

l'incapacité à écouter l'autre. Quand ils n'en peuvent physiquement plus de reléguer leurs propos au silence, les sujets parviennent à surmonter l'injonction sociétale de "se taire". Mais l'absence d'écoute les cantonne au soliloque, la parole non entendue reste en quelque sorte dans son silence. Dès lors, comment trouver à qui parler ?

Écouter les silences

Rabut, un personnage à l'écoute

§27 Afin de donner toute leur force aux mots longtemps relégués au silence, l'écoute est donc essentielle. Mais la véritable écoute n'est pas tant celle des paroles que celle des silences. La voix de Rabut nous en informe dès les premières pages. Tandis qu'elle évoque cette petite boîte bleu nuit que Bernard tient cachée, la voix, attentive et concentrée, suggère:

Alors oui il faut entendre ce silence particulier, cotonneux, et la neige qui s'était remise à tomber, peut-être, le silence des jours de neige, comme si quelque chose de ce silence était entré dans la salle des fêtes. (17)

§28 Être attentif au point d'entendre ce silence des jours de neige, c'est être à l'écoute. Le silence, en effet, est chargé de sens. Qu'il traduise "un doute, une incertitude" (168) ou "un reproche" (169), il est éloquent.

§29 Et s'il y a un personnage capable de cette écoute, c'est Rabut. Ce n'est pas un hasard si c'est à lui que Février confie son histoire. C'est Rabut qui entend "des silences au téléphone", à travers lesquels il perçoit "les doutes, les hésitations, et la fatigue aussi de la nuit trop courte" (116). C'est encore Rabut qui sait écouter Solange, désarmée, après son coup de fil à Chefraoui :

Elle est restée devant nous sans rien dire, les bras ballants, et puis elle s'est mise à remuer la tête comme pour dire non, comme si elle se disait non, qu'en elle quelque chose voulait dire non, qu'enfin elle a pu dire, légèrement d'abord, sans autre mouvement qu'un souffle lâché entre les lèvres, non, comme si elle avait réussi à déplier dans la peau un espace étroit, si fin et minuscule qu'on le percevait à peine

Je me souviens, a-t-elle dit, je me souviens, au début, quand Saïd est arrivé ici [...] (95-96)

§30 La voix de Rabut évoque étape après étape, comment Solange sort du silence pour faire cette révélation : le jour où Saïd Chefraoui s'est présenté à l'élection des représentants du personnel, on lui a fait sentir qu'il ne valait mieux pas, que c'était gênant. Pour entendre ce témoignage de racisme ordinaire, il a fallu que Rabut soit à l'écoute du silence de Solange qui a précédé la parole. L'attention qu'il porte à sa tête qui remue, à ce "non" contenu, intérieur, qu'il entrevoit, avant d'en entendre le souffle à peine perceptible. Quand Solange s'interrompt, Rabut écoute encore "le silence qu'avait juste troué le clavier de la machine à écrire" (97).

§31 Si Rabut est celui qui écoute le plus, c'est aussi celui qui raconte le plus. Il est tentant de transformer ce constat en relation causale : c'est parce que Rabut a su écouter qu'il a pu raconter. L'exemple du personnage de Ménard confirme cette piste. Ce

gendarme raconte ce qui est arrivé à Chefraoui, il raconte même les silences, après l'avoir écouté attentivement (55-56). On peut s'interroger ici sur une éventuelle conception de l'écrivain : écouter jusqu'aux silences pour transmettre ce qui s'est passé, le transmettre à quelqu'un.

Le lecteur et l'expérience de l'écoute

- §32 Ce qui est troublant, dans le passage évoqué plus haut sur l'élection des délégués qui traduit un racisme ordinaire, c'est que Solange, en réalité, ne révèle rien. Quand sa parole parvient à rompre le silence, c'est justement pour raconter le silence de la "gêne" (96) au moment où Saïd s'est porté candidat pour cette élection. Le mutisme laisse place à un récit chargé d'implicite, de non dit:

[...] et c'est le gros Bouboule, avec son sourire de gamin et son visage tout rebondi et plissé autour des yeux et sous le menton qui a dit ce que les autres pensaient et qu'aucun n'était capable de reconnaître et d'assumer vraiment, comme si on ne se rendait pas compte, oui, de ce qui se passait. (96)

- §33 Voilà donc la révélation de Solange. Aucune référence au racisme, aucun élément concret ; tout en suggestion, elle raconte "ce qui se passait" sans le dire. Le contexte, le sentiment de honte, la triste proximité sonore entre le prénom Bouboule et l'injure "bougnoule" entendue au début du roman, ne sont que des pistes interprétatives pour Rabut. Mais, c'est là un point qui nous semble essentiel, Rabut n'est pas le seul à devoir être attentif aux silences de Solange pour reconstituer ce qui s'est passé. Le lecteur est exactement dans la même situation, doit lui aussi s'impliquer dans le récit pour comprendre l'implicite¹⁷. Comme un double de Rabut, le lecteur est sollicité pour prendre part à l'écoute de Solange, et plus généralement, du texte de Laurent Mauvignier.
- §34 La question de trouver à qui parler prend ici un tournant. L'écoute déborde la diégèse pour s'appliquer à un deuxième niveau : la relation entre le texte de l'écrivain et son lecteur, qu'on appellerait bien volontiers un lecteur-auditeur. Laurent Mauvignier confronte le lecteur aux blancs de son roman, des phrases interrompues en pleine énonciation, non achevées. Un rapide survol de l'œuvre de cet auteur permet de constater que l'usage des blancs, d'abord parcimonieux, a fait place à une véritable caractéristique du style depuis 2006 et la parution de *Dans la foule. Des hommes* n'échappe pas à ce constat : on y retrouve plus d'une vingtaine de blancs. Le passage le plus criant est celui où Solange téléphone à Chefraoui, et lors duquel, comme les protagonistes, nous n'avons accès qu'à ce que dit Solange, les réponses de Saïd Chefraoui sont alors reléguées dans le silence :

Oui, Saïd, c'est Solange
 Comment ça va ? Les enfants, et ta femme, dis-moi, comment ça va, -
 T'es sûr ? C'est sûr -
 Les gendarmes et le maire sont venus, ils ont raconté à mon cousin. Ils disent -
 Oui, Saïd, je sais. Saïd, je suis tellement - (93)

- §35 Le procédé s'étire sur deux pages, suffisamment pour interpeller à la lecture. Certains critiques comme Jean-Baptiste Harang ont commenté ces blancs comme un appel au lecteur pour "réinjecter du sens"¹⁸, pour compléter les phrases de Saïd. Les "blancs du

texte” ont en effet souvent été conçus comme des espaces vides de sens que le lecteur va combler. Il incomberait au lecteur de “rétablir la continuité entre les segments textuels disjoints par les blancs”¹⁹. Comme l’image du segment le révèle, cette conception repose sur un blanc visuel de la page. Or si on se place dans une autre perspective, celle de l’écoute, le blanc est un silence. Cet extrait du monologue téléphonique, et les nombreux autres blancs, peuvent ainsi être conçus comme une mise à l’épreuve du silence pour le lecteur. Être à l’écoute, ne pas chercher à compléter les blancs.

§36 **“Que je vous explique”**

§37 D’autres procédés tendent à confirmer cette intuition que l’écoute du lecteur est sollicitée. Les pronoms, par exemple, sont parfois ambigus. Au début du roman l’énonciation est endossée par un “on” anonyme :

Il était plus d’une heure moins le quart de l’après-midi, et il a été surpris que tous les regards ne lui tombent pas dessus, qu’*on* ne montre pas d’étonnement [...] (11)

§38 Certes, ce pronom englobe les personnages présents, mais certains usages tendent à troubler les limites de ce cercle communautaire et laisser une place au lecteur comme dès la fin du premier paragraphe :

[...] une de ces cravates en Skaï comme il s’en faisait il y a vingt ans et qu’*on* trouve encore dans les solderies. (11)²⁰

§39 L’usage du présent d’énonciation trouble le récit au passé. Le démonstratif *ces*, et la précision temporelle *encore*, font office de déictiques, tendent à faire partager à celui qui lit l’espace-temps avec le narrateur. Aussi peut-on dire que le *on* utilisé dans ces premières pages tend à associer le lecteur. Un autre exemple concerne le pronom *vous*. Rabut raconte à Patou et Jean-Marc, cette scène où il voit Bernard insulter sa sœur mourante. Se rendant compte qu’il s’est lancé un peu vite dans le récit il s’interrompt :

Que je vous explique. Oui, je vais trop vite. (80)

§40 Or si le *vous* peut renvoyer à Patou et Jean-Marc, le lecteur perdu dans les phrases de Rabut se sent lui aussi concerné par la remarque. L’adresse trouve ainsi deux interlocuteurs différents, dans la diégèse, les personnages, et en dehors, le lecteur. Ce recours aux pronoms afin d’inclure le lecteur n’est pas sans rappeler les effets du Nouveau Roman, le *vous* de *La modification*²¹, notamment. Mais ce qui est intéressant chez Laurent Mauvignier c’est qu’il en use avec ambivalence, ne ciblant pas directement ni uniquement le lecteur. En cela il renouvelle une pratique chère au Nouveau Roman.

§41 Hormis les blancs et les pronoms, l’usage du récit de voix, on l’a évoqué en introduction, relève aussi d’un “désir de partage”²², d’une envie de faire écouter le lecteur. Jean-Pierre Martin développe cette idée en montrant comment, dans les années trente, l’apparition de ce type d’énonciation est en lien avec la volonté de se rapprocher de la langue, du phrasé, de la syntaxe plus communément employée. Le

sentiment d'une "fracture entre la langue traditionnelle du roman et le monde qu'elle propose de représenter"²³ donne à des écrivains comme Céline ou Queneau l'envie de "désorbiter la langue française"²⁴, de faire entendre plus que de faire lire une langue. Pourtant, si le désir de partage relevait essentiellement d'un décalage entre langue parlée et langue écrite, qui risquait d'éloigner la littérature de la communauté, on ne peut plus aujourd'hui envisager le roman de voix sous cet angle. L'enjeu du partage est ailleurs. S'il ne s'agit plus fondamentalement de partager la même langue, il s'agit peut-être de partager les mêmes expériences. Tout porte à croire par exemple que les romans de Laurent Mauvignier cherchent à favoriser l'attention du lecteur, à lui faire partager l'écoute des silences, des non-dits. En effet, ces voix qui parlent sans narrataire précis à qui parler, laissent une place vide face à celui qui énonce. Le vide de cette place invite, appelle un lecteur à s'y loger. Le "désir de partage" s'exprimerait donc encore par ce choix de l'énonciation, il s'agirait non plus de rompre avec une fracture langagière, mais plus largement de rétablir une communication qui pâtit d'un manque d'écoute.

Conclusion

- §42 *Des hommes*, de Laurent Mauvignier, s'inscrit donc en rupture par rapport au silence qui a entouré la guerre d'Algérie. Mais le roman déborde ce cadre temporel pour s'attacher aux silences des hommes, en général, comme le titre le rappelle. Comment dire ce qui dérange, bouscule, et se trouve relégué dans le silence, comment trouver le ton juste pour dire ce qui dépasse les attentes, ce qui sort du cadre des banalités? L'impossible parole des personnages semble endossée, relayée et compensée par l'écrivain. Mais dire ce qui longtemps a été tu est un ressort narratif qui appelle un confident. S'il affiche une nécessité de parler de ces silences, le roman affiche tout autant une volonté de solliciter une écoute, c'est pourquoi trouver à qui parler est une des conditions de la prise de parole, tant pour les personnages que pour l'écrivain.
- §43 Reste à comprendre les enjeux d'une telle visée. Nous ne prétendons pas régler ici la question. Sans doute l'écrivain a-t-il besoin d'un public pour donner sens à ses écrits, et cette thématique de l'écoute traduit-elle une angoisse d'écrivain. Sans doute encore la question d'être à l'écoute des silences, surtout ceux de la guerre d'Algérie, touche-t-elle un point sensible de Laurent Mauvignier. L'écrivain interrogé sur ce roman associe le silence sur cette guerre, l'écoute des récits de sa mère, et l'envie d'écrire :

C'est un livre qui était en germe depuis longtemps, peut-être même depuis l'enfance, depuis que j'ai envie d'écrire. Il est presque synonyme d'écrire. Il a comme origine le regard qu'enfant je portais sur mon père, mes oncles, des voisins, tous ces hommes qui se réunissaient, faisaient des méchouis, évoquaient entre deux rires des camarades qui ne sont pas revenus. Et puis des photos sur des buffets de famille, des roses des sables. Et le silence sur la période d'Algérie. Les photos sans guerre, sans discours, sans rien. Et ma mère qui racontait au compte-goutte les secrets de mon père, des histoires de honte, de violences, absentes des images et des discours officiels.²⁵

- §44 Silence et écoute seraient ainsi intimement liés à la genèse d'une écriture pour Laurent Mauvignier. Le cas n'est pas rare dans la littérature. Dominique Viart a bien montré que les récits de filiation émanaient souvent du silence des pères²⁶. Au défaut

de transmission dont il se sent victime, l'écrivain répond par un récit jouant un rôle compensatoire. *Des hommes*, un roman de filiation²⁷ ? La question à elle seule mériterait qu'on y consacre un article, même si le roman de Laurent Mauvignier semble résister à cette catégorie générique. En effet, s'il y a bien enquête sur un personnage, elle porte sur Bernard, et s'opère par Rabut, un homme de la même génération que lui, *a priori* pas un fils... à moins de considérer Bernard comme une figure de père, Rabut comme celle d'un fils. Quant à la filiation problématique, elle est exprimée dans une interview, et si le thème est effleuré dans le roman avec les enfants que Bernard a abandonnés, il reste à l'arrière-plan. Peut-être alors pourrait-on parler de roman de filiation *en filigrane*.

§45 Quoi qu'il en soit, Laurent Mauvignier semble investi d'une mission, celle de témoigner pour ceux qui n'ont pas pu/su le faire, de restituer les silences tout en soulevant ce qu'ils recouvrent. En cela *Des hommes* est emblématique du travail de l'écrivain sur le silence, et généralement d'une tendance "à l'œuvre dans la littérature la plus actuelle où toujours c'est le silence d'un autre qui semble justifier la prise de parole de l'écrivain"²⁸, tendance à laquelle Philippe Forest donne le nom de "poétique du témoignage". Récit de filiation ou "poétique du témoignage", *Des Hommes* illustre une tendance du roman contemporain à se mettre à l'écoute des silences pour pouvoir en parler. Si le silence engendre l'écriture, l'écriture restitue ces silences sous forme de tombeau littéraire.

Carine Capone
Université Charles de Gaulle - Lille 3

-
- 1 Laurent Mauvignier, *Des hommes*, Paris, Minuit, 2009, p. 17. Toutes les références à cet ouvrage se feront dans le texte par le seul numéro de page
 - 2 La notion d'intransitivité, et l'opposition écrivain/écrivain sont reprises des analyses de Jean Ricardou, qui les reprend lui-même de Roland Barthes, au cours du colloque "Que peut la littérature ?" organisé par Jean-Paul Sartre à la Mutualité en 1965 et publié sous le même titre *Que peut la littérature ?*, Paris, UGE, <L'inédit 10/18>, 1965, p.52-54
 - 3 Je renvoie aux travaux de Dominique Viart, notamment *La littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2008 [2005].
 - 4 Benjamin Stora, *La gangrène et l'oubli*, Paris, Seuil, 1991, p 238.
 - 5 *Ibid.*
 - 6 Selon Benjamin Stora, la proportion d'ouvrages publiés entre 1962 et 1982 en faveur "de la présence française en Algérie" tourne autour de 70%, les autres parutions émanant du camp adversaire se confrontant à la censure (*op. cit.*, p. 239).
 - 7 Nelly Wolf, *Une littérature sans histoire, essai sur le Nouveau Roman*, Genève, Droz, chapitre VI p.193-203.
 - 8 Claude Ollier, *La mise en scène*, Paris, Minuit, 1958 et *Le maintien de l'ordre*, Paris, Gallimard, 1961.
 - 9 Nelly Wolf, *op. cit.*, p. 203.
 - 10 Dans la courte présentation de son œuvre sur son site internet, l'auteur situe son travail dans la perspective du silence, des non-dits, voir www.laurent-mauvignier.net/biographie : "Ses romans s'essayaient à circonscrire le réel mais se heurtent à l'indicible, aux limites du dire [...]".
 - 11 Benjamin Stora, *op. cit.*, p. 265. L'idée est reprise dans les pages qui suivent.
 - 12 "Le désir de parole vive dans le roman, même lorsqu'il emprunte des moyens sophistiqués, est un désir de partage" (Jean-Pierre Martin, *La bande sonore*, Paris, José Corti, 1998, p. 82).
 - 13 Benjamin Stora, *op. cit.*, chapitre 4, "1982-1991, Les revanches imaginaires", p. 279.
 - 14 Dominique Viart, "Le silence des pères" in *Études françaises, figures de l'héritier dans le roman contemporain*, 45, 3, Les Presses de l'Université de Montréal, 2009.

-
- ¹⁵ Nous nous référons bien sûr au titre de l'ouvrage souvent cité de Benjamin Stora, *La gangrène et l'oubli*.
- ¹⁶ Sur le sujet, on remarque que le portrait de Bernard, aux pages 11 et 12, est constitué de boursoufflures : nez "bulbeux", peau "boursoufflée sous les paupières", plus loin (p. 20) ce sont ses doigts qui à leur tour sont "boursoufflés".
- ¹⁷ À ce titre il est intéressant d'associer implicite et récit de voix ; Catherine Kerbrat-Orecchioni, dans son ouvrage consacré à l'implicite note en introduction que si elle travaille essentiellement sur des énoncés écrits, pour des raisons pratiques, ceux-ci "sont moins riches en implicite que les énoncés verbaux" (*L'implicite*, Paris, A. Colin, 1986, p.15). Il semble que l'intérêt pour le non-dit, le silence et le choix du roman de voix soient en corrélation dans l'œuvre de Laurent Mauvignier.
- ¹⁸ Jean-Baptiste Harang, France Culture, 6 septembre 2009.
- ¹⁹ Wolfgang Iser, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, traduit de l'allemand par Évelyne Snycer, Bruxelles, Mardaga, <Philosophie et langage>, 1985, p. 322.
- ²⁰ C'est moi qui souligne.
- ²¹ Michel Butor, *La modification*, Paris, Minuit, 1957.
- ²² Jean-Pierre Martin, *op. cit.*, p. 82.
- ²³ *Ibid.*, p.88.
- ²⁴ *Ibid.*, p.86.
- ²⁵ Revue *Décapage*, n°43, Paris, La Table ronde, 2011, p. 99.
- ²⁶ Dominique Viart, "Le silence des pères", *art. cit.*
- ²⁷ Cette catégorie générique, théorisée par Dominique Viart, permettrait de rendre compte de tout un pan de la littérature française contemporaine. Pour les caractéristiques du roman de filiation, voir l'article fondateur de Dominique Viart, "Filiations littéraires" in *Écritures contemporaines, 2, états du roman contemporain*, Paris-Caen, Minard, 1999.
- ²⁸ Philippe Forest, *Le roman, le réel, et autres essais*, Nantes, Éditions Cécile Default, 2007, p.252.