

« C'était pas Verdun, votre affaire. »
Alain Resnais et Laurent Mauvignier
face aux traumatismes de la guerre d'Algérie

Cornelia Ruhe (Mannheim)

Literaturnachweis:

Ruhe, Cornelia: „C'était pas Verdun, votre affaire. Alain Resnais et Laurent Mauvignier face aux traumatismes de la guerre d'Algérie“ in *Guerre d'Algérie. Guerre d'indépendance. Regards littéraires croisés*, Birgit Mertz-Baumgartner/ Beate Burtscher-Bechter (Hrsg.), Würzburg, Königshausen & Neumann 2013, 49-62.

C'est la guerre qui est le moteur des inscriptions et de l'ordre : la paix, dans le moindre de ses rouages, fait sourdement la guerre. Autrement dit, il faut déchiffrer la guerre sous la paix : la guerre, c'est le chiffre même de la paix.

(Foucault 1997, 43)

1. D'une guerre l'autre

Cinquante ans après l'indépendance de l'Algérie, le spectre de la guerre d'Algérie ne cesse de hanter la mémoire des deux pays. Paradoxalement, la commémoration officielle de ce qui fut, en réalité, la dernière guerre civile de la France en date ne mène pas à la disparition des présences spectrales, mais en produit de nouvelles, plus persistantes peut-être que les autres. En créant de nouveaux lieux de mémoire, en fixant des dates de commémoration et en érigeant des monuments à la mémoire d'événements passés, une certaine image s'est imposée. Désormais, toute autre interprétation sera perçue sur le fond de cette première lecture officielle. Les retombées de cette vision, ce qui a été abandonné et exclu pour la créer, se reformeront continuellement pour acquiescer un corps aussi spectral que menaçant. Chaque mot, chaque image, en couvre d'autres.¹

¹ La réapparition de la guerre d'Algérie dans le discours français a donné lieu, depuis quelques années, à une importante production autant filmique que littéraire. Films : Daniel Colas, *Nuit noire (17 octobre 1961)* (2005) ; Philippe Faucon, *La trahison* (2005) ; Michael Hanke, *Caché* (2006) ; Laurent Herbier, *Mon colonel* (2007) ; Florent Siri, *Ennemi intime* (2007) ; Mehdi Charef, *Cartouches gauloises* (2007). Textes : Eric Michel, *La Algérie / Algérie I* (2007) ; Laurent Mauvignier, *Des hommes* (2009) ; Annelise Roux, *La*

Il y a, et cela nous servira d'hypothèse de base dans ce qui suit, une interdépendance très nette entre la mémoire officielle d'un pays et sa face cachée qui, fantasmagique, non codifiée, continue de le hanter. Les traumatismes sous-jacents à ce que deviendra une partie de l'histoire officielle ne seront pas apaisés facilement. Ce ne sont pas uniquement les expériences pénibles que les soldats ont raménées des « événements » en Algérie, mais c'est tout aussi bien la façon de faire cette partie importante de l'histoire française et algérienne. La représentation médiatique de la guerre d'Algérie, paradoxalement, fait partie de ces stratégies officielles de retournement.

La guerre partage une longue histoire commune avec les médias, surtout avec la photographie et avec le film. Les médias visuels sont, dès qu'ils se mettent à couvrir les conflits armés en 1855 lors de la guerre de Crimée, en rapport étroit avec la représentation officielle de la guerre. Pour la population civile, qui n'y est pas accoutumée, les images que présentent la photographie et plus tard le film, deviennent la réalité non seulement d'un conflit spécifique, mais aussi du conflit armé en général, faute d'alternatives médiatiques (cf. Paech 2005). Ainsi, avec leurs images, les photographes contribuent à conventionnaliser une vision qui n'est souvent que dans un rapport de contiguïté avec la réalité du conflit. Surtout s'il n'y a que de rares images officielles, elles acquièrent une importance démesurée. Si le fait d'avoir mené une guerre est ostensiblement nié, comme c'est le cas pour la guerre d'Algérie, l'absence presque totale d'images peut contribuer à ce qu'un fait avéré par bien des témoignages oraux ou écrits disparaisse de la mémoire officielle.

Le conflit en Algérie éclate lors des fêtes qui célèbrent la fin de la Seconde Guerre mondiale, guerre dont le souvenir douloureusement concret marque bien des familles françaises. Ces deux guerres ont donc été, dès la fin de l'une et le début de l'autre, entrelacées de façon aussi compliquée qu'ambiguë. La guerre d'Algérie se déroule dans l'ombre de celle qui l'a précédée, ainsi que dans l'ombre toujours présente de la Grande Guerre. L'imagerie de ces conflits qui ont laissé une empreinte si profonde en France sert de toile de fond sur laquelle les « événements » d'Algérie seront lus. La comparaison avec les guerres mondiales, abondamment médiatisées, mène à une dévaluation de cette guerre quasi invisible qui ne suit pas le modèle convenu.

La guerre d'Algérie, qui envoyait les jeunes recrues outre-Méditerranée pour les rapatrier quelque mois plus tard, pleins d'histoires cruelles dont la documentation écrite ou photographique faisait curieusement absence, plaçant ainsi leur expérience sous le signe du doute. Les histoires cruelles qu'ils en ramenaient étaient placées sous le signe du doute, puisque la documentation écrite ou photographique faisait curieusement défaut. Les images officielles étaient celles d'une « guerre de propagande », faisant passer pour un processus de pacification ce qui

était, en réalité, un conflit armé (Geervereau/Stora 2004a, 8). À ces images plutôt rares et d'autant plus emblématiques que diffusant la presse française, s'opposaient les photographies privées des appelés eux-mêmes. Leurs images ne réussissent pas plus que les représentations officielles à communiquer la réalité de cette guerre, elles répètent plutôt certains stéréotypes :

[...] cette production se réduit à un certain nombre de clichés types, éléments d'un récit. Tout le parcours du jeune soldat est gravé sur la pellicule, des adieux à la famille à l'arrivée dans un port algérien (souvent Alger), en passant par la traversée en bateau, photographié sous tous les angles. [...] Une fois sur place, on privilégie les images à caractère anecdotique : la chambrée, les copains, les bâtiments, les engins, les enfants, les animaux domestiques adoptés dans les casernements comme mascotte mais aussi et surtout les fêtes, souvent liées à l'attente de la quille, avec tous leurs excès.

La photographie souvenir est bien la veine dominante. (Stora/Chomoinot 2004, 68)

Les images pacifiques qui ressemblent à des images prises lors de vacances ensoleillées jurent avec les expériences traumatisantes que bien des appelés ont vécues en Algérie. Le fait qu'ils aient ramené des clichés qui pourraient tout aussi bien provenir de « la cour de récréation » (Mauvignier 2009, 259) met en doute leurs histoires. Ces « événements » qui restent si longtemps absents sur la plus grande partie du territoire de l'Hexagone, invisibles pour les Français civils, seront tus par les images mêmes qui sont censées les représenter, mais qui, obstinément, s'y refusent. Il en résulte que l'horreur de la guerre reste incommunicable, car les narrations ne peuvent être authentifiées ni par le terme « guerre » qui justifierait de telles atrocités, ni par la preuve de photos. Ce clivage profond crée des spectres qui hanteront la mémoire individuelle et collective.

Pour l'historien Hayden White, les événements traumatisants à grande échelle du XXe siècle constituent des « modernist events », dont les caractéristiques seraient justement leur médiatisation aussi intéressée qu'abondante (White 1999). Le problème de cette forme de médiatisation est, selon White, que la présence obsédante de certaines images emblématiques tend à substituer les images authentiques et risque ainsi d'étouffer le travail de mémoire. Mieux que par des ouvrages historiques, ce travail peut être favorisé par la mise en image – et en texte – des traumatismes, par des films et par des romans. Cependant, à la différence des guerres mondiales, la guerre d'Algérie n'est pas médiatisée en elle-même, ce n'est pas l'abondance de représentations traumatisantes en elle-même, mais plutôt, à leur place, la présence d'images pacifiques qui produit le traumatisme. La narrativisation des événements sous-jacents correspond au besoin de comprendre l'incompréhensible par les moyens de la fiction et ainsi de surmonter les traumatismes individuels et collectifs.

La fiction remplit donc les lacunes que l'Histoire, avec sa grande hache, a laissées, comble les trous de mémoire créés par les médias officiels. C'est cette aporie médiatique qui est à l'origine de bien des textes et des films sur les

solitude de la fleur blanche (2009) ; Francine de Martinour, *L'aimé de juillet* (2009) ; Anouar Benmalek, *Le rapt* (2009) ; Jean Ferrati, *Où j'ai laissé mon âme* (2010).

« événements ». Ils placent des personnages au centre de leurs narrations qui, d'une manière ou d'une autre, contribuent à la création d'une image d'un pays en état de guerre, tout en étant incapables de trouver une façon véritable de représenter l'horreur qu'ils ont pourtant vécue. Bernard, le protagoniste du film d'Alain Resnais *Muriel ou le temps d'un retour* (1963), tente de recréer un certain épisode de cette guerre par le moyen de différents médias. Son successeur épique, l'un des personnages centraux du roman d'Alain Mauvignier *Des hommes*, entretient un rapport particulier avec les photographies prises par son cousin Rabut lors de leur séjour en Algérie.

2. Ville sans centre

Alain Resnais, metteur en scène de mémoires problématiques et difficilement vivables, s'est très tôt intéressé à l'histoire de la guerre d'Algérie, pour laquelle il n'y avait pas de place dans une France qui était toujours en train de se reconstruire après la Seconde Guerre mondiale. *Muriel ou le temps d'un retour* de 1963 est son troisième film de fiction et le quatrième film qu'il réalise en collaboration avec un romancier français.² Après le documentaire *Nuit et brouillard* (1955), *Muriel* est le deuxième film que Resnais réalise en collaboration avec Jean Cayrol. Le sous-titre « le temps d'un retour » annonce le sujet central du film, « the search for the inexpressible past » (Sontag 2009, 232).

Resnais montre de façon magistrale que la reconstruction pendant l'après-guerre est, d'un côté, celle des villes et des villages, une reconstruction qui changera leur physiologie de façon radicale pour certains d'entre eux. D'un autre côté, le travail de reconstruction est à faire pour la mémoire collective, pour les rapports entre individus. La présence de la Seconde Guerre mondiale se lit sur le visage des individus et des villes, qui ont littéralement perdu leur centre, comme le formule si bien un dialogue apparemment anodin :

Passant : « Le centre, s'il-vous-plait. »
 Passante : « Mais – vous y êtes. » (01 : 22 : 40)

Boulogne-sur-Mer, où l'action se déroule, a été rasé par les bombardements allemands. La reconstruction de la ville a été commencée avant que le deuil de la Seconde Guerre mondiale et de ses victimes n'ait pu être fait. Il en résulte une ville qui n'a plus de centre reconnaissable, mais qui présente partout la face d'un urbanisme anonyme. La ville et ses habitants ont perdu leur centre pendant la guerre et n'ont pas su le remplacer par des monuments adéquats. L'image du centre vide, méconnaissable comme tel, si cher aux Nouveaux Romanciers (cf. Ruhe 1992), sera reprise par Resnais tout au long du film, Susan Sontag parle même, au sujet de la technique esthétique du film, d'une « off-center conception

of a scene » (Sontag 2009, 235).³ La présence constante des effets de la Seconde Guerre mondiale fait que, dans cette ville, il n'y a littéralement aucune place pour la mémoire d'une autre guerre, celle d'Algérie, d'autant plus que celle-ci ne laisse pas de trace visible sur le territoire français. Contrairement à la guerre qui a ravagé la ville et ses habitants, celle d'Algérie ne fait pas figure de guerre. À ceux qui en sont revenus, l'on ne reconnaît donc pas le droit aux mêmes blessures et traumatismes qu'aux vétérans des guerres mondiales.

Les personnages du film ont pourtant tous été traumatisés de différentes façons et par différentes guerres : Alphonse et Hélène par la Seconde Guerre mondiale, Bernard par celle-ci ainsi que par la guerre d'Algérie. Ils sont incapables de se défaire d'un passé qu'ils refusent de s'avouer, ils sont ainsi incapables de se retrouver dans un présent qu'ils ne sont pas prêts à affronter. Le « centre », que les guerres ont pris aux individus comme à leur ville, ne peut se reconstruire que sur la base d'un travail de mémoire, sinon le présent risquera toujours de glisser vers les abîmes du passé.

Alain Resnais transpose l'état de ses personnages au niveau architectural : les nouveaux bâtiments du « centre » de Boulogne-sur-Mer jurent étrangement avec les vestiges de la vieille ville. Ce qui est pire : ils ont été bâtis sur des fondements haurement instables. L'image centrale du film visualisant le déni du passé est la « maison qui glisse », image qui revient à plusieurs reprises et sous différents angles lors du film et dont le personnage de Roland raconte l'histoire :

C'est comme cette histoire de maison qui glisse – vous la connaissez, bien sûr. C'est cet immeuble haut sur pattes en forme de boîte à outils. Il y a une esquisse, un avant projet, des dessins d'exécution, 300 pages de quantitatif descriptif. Et enfin les travaux commencent avec les mille pages du cahier des charges et le contrôle du *veritas* ou du *secrarias*. Bref, l'immeuble a poussé. [...] La maison est prête, les vitres sont posées, mais – elle glisse. Et la falaise recule. Alors, n'est-ce pas, on attend qu'elle tombe. Elle est neuve, elle est vide et on attend qu'elle tombe. Ça ne fera pas de belle ruine. Un grand tas de grumeaux et de pics de fer brouillés. (01 : 10 : 20)

Au lieu de construire des fondements stables, de faire, au niveau figuré, le deuil nécessaire de la guerre qui a détruit la ville, l'on enfouit sommairement le passé pour tout de suite tenter de bâtir par dessus. À l'image de la société, la maison ne peut que glisser, s'enliser comme la mémoire de cette guerre ensevelie prématurément. Si l'on va jusqu'au bout de la déclaration de Roland, la société s'attendrait même à cet effondrement, sans pour autant être capable de l'empêcher. Il semble ne pas y avoir d'alternative au déni collectif du passé dou-

² Le scénario de *Hiroshima mon amour* (1959) a été écrit par Marguerite Duras, celui de *L'année dernière à Marienbad* (1961) par Alain Robbe-Grillet.

³ Sontag trouve que le conflit de Resnais, tiraillé entre le formalisme et l'engagement politique, mène à « a palpable strain and diffuseness in the structure, as if Resnais did not know where the center of his film really was » (Sontag 2009, 238). À notre avis, cette recherche, qui est, si l'on veut, aussi celle d'une synthèse entre art et politique, est au centre du film même, de sorte que l'ambivalence structurelle correspond de façon très adéquate au conflit qu'il met en scène.

loureux. Avec les événements en Algérie surgit ensuite une autre guerre dont on refuse la mémoire, faute d'avoir assimilé celle de la précédente.

L'incapacité de se pencher sur les blessures du passé rongé la société à la base, tandis que les protagonistes s'exclament avec Hélène : « Quand est-ce qu'on va en finir avec ce passé ? » (01 : 27 : 10). Les anciennes certitudes semblent être mises en doute, aussi bien dans la vie des individus que dans la société en général. Cette société qui ne s'autorise pas de trêve, qui ne réussit pas à organiser la réflexion nécessaire à un vrai renouveau, est littéralement bâtie sur le sable. Sa splendeur nouvelle restera pour toujours aussi vide et précaire que la maison qui glisse. Française, l'unique personnage qui ne semble pas rongé par les démons du passé, n'a, quant à elle, pas de mémoire, ce qu'elle explique au début du film, tout en méconnaissant le rôle néfaste que la mémoire joue pour la plupart des personnages qui l'entourent : « J'envie ceux qui ont de la mémoire, la vie est simplifiée, je vous assure. » (00 : 17 : 49) Après avoir observé les ravages que le retournement du passé cause chez Hélène, Alphonse et Bernard, désespérée, elle résume bien l'état de la ville et de ses habitants : « J'en ai assez de ce patelin ravitaillé par les souvenirs. » (01 : 28 : 12) Le manque de mémoire qui semblait un problème pour Française au début du film, s'avère finalement être un atout pour elle.

3. Les revenants

Ce que le sous-titre de son film, « le temps d'un retour » annonce dès le début, Resnais le montre de façon aussi déconcertante que subtile : le passé n'a de cesse de s'introduire dans la vie de ses personnages. Chaque personnage a affaire à un (ou même plusieurs) revenant(s) de son passé : Hélène tente de renouer avec son ancien amant Alphonse, qui, lui, ment sur son passé qui est, en réalité, beaucoup moins aventureux qu'il ne le prétend. Bernard est hanté par un souvenir horrible du temps qu'il servait comme appelé en Algérie et par la présence d'un ancien camarade impliqué dans cette histoire et qui est maintenant engagé dans les actions de l'OAS en France. Aucun d'eux n'est capable de vraiment assumer ses souvenirs, d'y faire face ; et ceci d'autant plus que leurs vies se déroulent sous le signe du passé. Resnais traduit cela par un décalage léger entre la bande son et la bande image qui fait que le son d'une scène se prolonge souvent dans l'autre, que les scènes se chevauchent.

Hélène, Bernard et Alphonse n'arrivent pas à laisser leur passé derrière eux, à se tourner réellement vers le présent. Le déni du passé, l'incapacité de vivre le présent même à une fragmentation de leur monde que la mise en scène capte dans des close-ups déconcertants de parties du corps, qui semblent décomposer l'intégrité des personnages. En interrompant brutalement les scènes, en enchaînant des fragments de scènes, le montage souligne cette impression de désintégration des rapports entre les individus et de toute communication cohérente.

Hélène vend des meubles anciens à partir de son propre appartement, ce qui fait qu'elle et Bernard se trouvent vivre dans un amas hétérogène et toujours changeant de meubles et de bibelots. Comme Bernard le souligne, « l'on ne sait jamais quand on se réveille si c'est dans du Second Empire ou dans du rustique normand » (00 : 03 : 43). L'époque même dans laquelle ils vivent et les différents styles du passé semblent être interchangeables. Leur appartement est soumis à des changements continents et constants, ne permettant pas de se mettre à l'aise ou du moins de s'installer pour plus longtemps. Les personnages refusent de s'installer ; ils ne veulent ni être fixés ni se fixer, au sens propre comme au sens figuré.

Bernard, revenu d'Algérie huit mois plus tôt, est hanté par le souvenir d'une jeune femme algérienne, que lui et ses camarades ont trouvée dans la caserne, qu'ils ont interrogée, torturée et, finalement, tuée. Cette jeune femme que Bernard prénomme Muriel, faute de savoir son vrai nom, est le centre autour duquel gravite le film, bien qu'elle n'y apparaisse que sous une forme spectrale, sous le faux nom qui lui a été donné par l'un de ses bourreaux et par le biais de l'histoire de sa torture. Hanté par cette torture à laquelle il a pourtant participé, Bernard est obsédé par l'idée de reconstruire cet événement. Cela semble être uniquement possible à l'aide de différents médias, qui, de par leur présence, fourniraient des preuves à cet événement traumatisant non documenté qui risque d'échapper à la mémoire.

En même temps, l'emploi de différents modes d'enregistrement permet non seulement une distanciation d'avec le monde réel, mais permet aussi à la mémoire de s'extérioriser. Bernard met toujours au moins un médium entre lui et la réalité. Nous le voyons sans cesse filmer avec sa caméra super 8, enregistrer avec son magnétophone, feuilleter dans son journal. Cela lui permet de se retenir sur une position de simple spectateur ni impliquée dans ce qui se passe autour de lui, ni obligé de prendre de responsabilité. Il cherche lui-même des « preuves » de la véracité de ce qui s'est passé avec Muriel – des photographies d'appelés, des lettres d'autres camarades, des fragments de films tournés en Algérie. Pourtant, le film n'établit jamais de rapport direct de ces enregistrements divers avec l'événement lui-même. Cette dissociation des différents registres que Bernard ne réussit pas à unifier, fait écho à la dissociation psychologique. La désintégration des différentes fonctions de la mémoire correspond aux fragments épars que Bernard collectionne, sans être capable de les assembler en une image cohérente.

Pourtant, ce n'est pas uniquement le traumatisme de Bernard qui semble à la base de cette désintégration d'image et de son, mais aussi le refus des médias de saisir les aspects cruels de cette guerre coloniale. Malgré son obsession, Bernard ne trouve pas d'image extérieure à sa propre mémoire qui représenterait de façon adéquate ce qu'il a vécu. Sa recherche de « preuves » concrètes est animée par un désir urgent de trouver cette image, qui serait une preuve de la réalité de ce qu'il a vécu, mais aussi un allègement pour sa mémoire personnelle.

Au centre chronologique du film, Bernard montre un film super 8 à son voisin d'atelier. Il consiste en une multitude d'images plus aux moins anodines de la vie des soldats en Algérie. Au lieu d'une bande son, Bernard l'accompagne d'un récit qui jure atrocement avec les images harmonieuses de soldats en train de laver leur linge et de se baigner. Ce récit est l'histoire de la torture et de la mise à mort de « Muriel ». Un clivage profond s'installe entre les images qui seules semblent exister des « événements » et la réalité vécue par des appelés comme Bernard. L'impossibilité d'illustrer leurs histoires renforce le traumatisme des anciens soldats et contribue à leur distanciation vis-à-vis d'une réalité qui ne laisse aucune place au souvenir. Le centre du film est donc d'un côté constitué par la narration du traumatisme de Bernard, mais d'un autre côté la scène démontre l'impossible assimilation d'un passé invisible. En marquant au centre de son film le clivage entre bande son et bande image, entre images médiatisées et mémoires individuelles, Resnais en fait le problème crucial de l'œuvre, problème qui restera irrésolu. Le kaléidoscope avec lequel l'amie de Bernard joue et à travers lequel elle le regarde (00 : 59 : 48) concrétise la décomposition d'une image cohérente. Ainsi, il semble être le symbole parfait du continuel réagencement de l'histoire par l'individu et par les institutions de la société : on a beau en posséder tous les fragments, il n'en résultera jamais un ensemble cohérent.

Incapable d'assumer son passé et sa culpabilité, Bernard décide de se venger sur son camarade Robert, qui, selon lui, aurait été le vrai bourreau de « Muriel ». Le revolver avec lequel il tire sur Robert ressemble curieusement à la caméra qui, auparavant, lui servait de moyen de se distancer du monde. En extériorisant ainsi sa propre culpabilité, Bernard semble avoir trouvé un moyen d'assumer son passé. La caméra-revolver jetée à la mer suggère qu'il est maintenant prêt à affronter le monde sans l'intermédiaire d'un médium. Resnais montre de façon subtile que cet acte, qui est la conséquence directe des « événements » en Algérie, met en question non seulement la base déjà glissante de la maison que forme la société, mais aussi son « toit », la couverture toujours trop petite constituée par les normes et les lois qu'elle s'est données.

Bernard s'est installé un atelier dans les ruines de ce qui était, avant la guerre, la maison de famille. Dans cet endroit aménagé de façon provisoire, qui, jusqu'ici, lui servait de refuge, le toit s'effondre après une explosion. Hélène, qui avait toujours craint que « les plafonds [de l'atelier] ne tiennent pas » (00 : 37 : 50), voit ses craintes se réaliser. L'origine de l'explosion n'est pas précisée, cela pourrait tout aussi bien être un attentat de l'OAS qu'un obus non éclairé de la dernière guerre. Dans cette scène, les traumatismes se rejoignent de nouveau : Bernard et Hélène, qui se retrouvent à contempler les effets de l'explosion, se rappellent ensemble la bombe tombée sur leur maison – cette même maison – lors de la Seconde Guerre mondiale. Le toit attaché par la bombe permettrait aux intempéries de s'introduire dans les chambres, de sorte que la neige – ou était-ce, comme le suggère Hélène, la pluie ? – combat sur Bernard enfant, qui avait miraculeusement survécu à l'explosion. Le décalage entre les mémoires des deux sur-

vivants souligne de nouveau la relativité de toute expérience historique, de toute mémoire.

Les guerres du vingtième siècle ont soulevé le toit et déstabilisé la base de la société, qui, faite d'un travail de mémoire adéquat, se trouve vivre dans des bâtiments dont la fragilité correspond à la précarité de la situation identitaire de ses habitants. Le refoulement du passé fait que des images qui représenteraient de façon véridique ses horreurs sont systématiquement supprimées, restent introuvables. Resnais réussit à mettre en image cette incapacité de gérer les blessures d'un passé immédiat, sous lequel apparaissent les traces d'un autre passé, lui aussi inassimilable.

4. Le trauma des autres

Presqu'un demi-siècle plus tard, apparaît un Bernard littéraire qui fait écho à celui de Resnais. Dans le roman *Des hommes* (2009) de Laurent Mauvignier, il est l'un des deux protagonistes centraux et ce n'est sans doute pas un hasard si Mauvignier en fait, de par son choix du prénom, une version du Bernard de Resnais. Comme son cousin Rabut, Bernard a été appelé en Algérie, il en est revenu traumatisé par des événements qu'il ne pourra jamais raconter une fois revenu en France. Le mariage de Bernard échoue comme sa tentative de quitter définitivement le village dont il est issu. Installé dans une maison en état de ruine à la périphérie du village, il choisit une vie d'exclu. Vers la fin des années 90, lors de l'anniversaire de sa sœur, il provoque un scandale, suivi d'une agression contre la famille de Chefraoui, l'unique habitant d'origine algérienne du village, et qui y est bien intégré. La police s'adresse à Rabut, le cousin de Bernard. Ressurgissent alors les souvenirs de leur passé commun en Algérie, passé refoulé depuis longtemps.

Contrairement à son éponyme chez Resnais, le Bernard de Mauvignier ne prendra jamais lui-même la parole dans le roman. Son cousin Rabut en est le narrateur : d'autres voix se mêleront à la sienne, celles d'autres appelés et celles des policiers qui, eux, ne feront que répéter ce que d'autres témoins leur ont raconté.

Même le récit direct des événements en Algérie, la partie centrale du roman, n'est pas à proprement parler narré à la première personne : le « on », qui implique de façon impersonnelle tout le groupe des soldats mais raconte surtout l'histoire de Bernard, laisse apparaître un « nous », pour finalement révéler qu'il s'agit de la voix de Février, qui faisait partie du même bataillon que Bernard (228). Le « je » ne prend le dessus qu'à la fin douloureuse du récit de Février qui, lui, est le seul à avoir le courage de parler de ce qu'ils ont vécu (250-251), même si ce n'est que lentement qu'il ose se faire reconnaître comme individu dans l'histoire. Février a fait partie du même bataillon que Bernard, l'histoire qu'il raconte est donc aussi la sienne. Son choix de ne la raconter qu'à travers

l'intermédiaire du « on » collectif accentue son désir de retrouver une mémoire collective, qu'il pourra partager avec d'autres. Le « je » individuel, qu'il admet être à la fin du livre, marque l'admission d'une culpabilité particulière, qui le fait ressortir du groupe en même temps que Bernard. De plus, c'est en prenant finalement la responsabilité individuelle pour son histoire qu'il prend conscience de la subjectivité du vécu en Algérie : tout comme la société française s'est longtemps refusée à donner une image homogène des « événements », les différents souvenirs des appelés, leurs façons de les gérer ne formeront jamais un ensemble cohérent.

Rabut en tant que narrateur choisit de ne pas raconter son histoire à lui, mais celle de son cousin. Ainsi, il réfléchit longuement sur les traumatismes de Bernard et les raconte de façon fort précise en cédant provisoirement sa place de narrateur à Février. Cependant, Rabut ne fera jamais que de très petites références à ce que lui-même a vécu en Algérie (cf. 269). Ses propres traumatismes restent inaccessibles, seuls ceux des autres peuvent être racontés. Ce n'est qu'en extériorisant son histoire, en retraçant celle d'un autre, qu'il réussit à rompre le silence. Parler des expériences d'un autre évite de devoir faire face aux siennes, comme le souligne Rabut :

Et ça m'avait aidé, c'est vrai, de fixer mon attention sur lui [Bernard] et sur ce que chacun pouvait dire de lui [...]. Alors, parler de lui, de Feu-de-Bois, Bernard, c'était déjà ça pour ne pas avoir à parler du tout. (112-113)

Il va sans dire que « ce que chacun pouvait dire » de Bernard n'a pas été la vérité sur ce que Rabut et lui ont vécu en Algérie, mais c'est en évoquant Bernard, pour qui les événements en Algérie ont durablement changé la vie, qu'il lui devient possible au moins d'y faire allusion.

La guerre elle-même n'a pas de place dans la France rurale dans laquelle se déroule le roman. Pour ceux qui sont restés à la maison et n'en connaissent donc ce qu'en disent les médias, elle se résume à la simple phrase « C'était pas Verdun, votre affaire. » (112), phrase qui coupe net tout essai de précision sur ce que les soldats ont vécu. Comme tous les soldats, Rabut et Bernard ont ramené des photos de cette guerre, ainsi que des souvenirs – « des roses de sables, un service à caoua et puis une croix d'Agadès » (112). En montrant les photos, la négation de cette guerre qui, à l'époque, n'en est pas encore une dans le discours officiel, se renforce, car elles ressemblent obstinément à des photos de vacances :

Et je me souviens de la honte que j'avais lorsque j'étais rentré de la-bas et qu'on était revenus, les uns après les autres, sauf Bernard – il se sera au moins évité l'humiliation de ça, revenir ici et faire comme on a fait, de se tairer, de montrer les photos, ou, du soleil, beaux paysages, la mer, les habits folkloriques et des paysages de vacances pour garder un coin de soleil dans sa tête, mais la guerre, non, pas de guerre, il n'y a pas eu de guerre ; et les photos, j'ai eu beau les regarder encore et en chercher au moins une seule, une seule qui aurait pu me dire,

C'est ça, la guerre, ça ressemble à ça, aux images qu'on voit à la télévision ou dans les journaux et non pas à ces colonies de vacances [...]. (261)

Puisque les « événements » en Algérie ne sont officiellement que des « opérations de maintien de l'ordre », il ne peut y avoir d'images qui les dénonceraient comme guerres. Qui plus est, en comparaison avec les guerres mondiales dont la France et ses habitants se souvenaient si bien, la guerre d'Algérie en tant que guerre de guérilla ne faisait pas figure de guerre véritable, ce n'était, comme les gens du village le répètent obstinément à Bernard et Rabut, « pas Verdun, votre affaire » (112). L'ennemi était aussi redoutable qu'invisible et la photographie comme médium de prise de conscience ne pouvait que fixer cette absence.

Déjà pendant son séjour en Algérie, Rabut a choisi de ne regarder la réalité autour de lui qu'à travers son appareil photo :

[...] en Algérie j'avais porté l'appareil photo devant mes yeux seulement pour m'empêcher de voir, ou seulement pour me dire que je faisais quelque chose de – peut-être, disons – utile.

Après, je n'ai plus jamais fait de photographies. (258)

L'objectif de la caméra est censé lui permettre de prendre une distance face au monde intolérable qui l'entoure, de l'objectiver au lieu de s'en sentir concerné. Cependant, de même que les preuves que le Bernard de Resnais essaie de rassembler, les photos de Rabut ne prouvent pas l'existence de cette guerre qui le marquera à jamais, mais plutôt son inexistence désolante :

Je suis resté comme ça et je n'ai pas vraiment vu les minutes, et bientôt plus d'une heure a passé, que je n'ai pas vue, parce que j'étais resté devant les photos. Et contrairement à ce que j'avais pensé en me disant à quoi bon les regarder, à quoi bon, je les connais toutes, je sais qu'aucune ne va m'apporter de réponses, qu'il n'y a pas de réponse et. Si.

Elles disaient des choses. Quelles choses. Derrière les visages d'abord. [...] La peur au ventre. Mais elle est où, la peur au ventre ? Pas sur les photos. Aucune d'elles ne parle de ça. (259)

Toujours, ce ne sont pas, comme chez Marguerite Duras, les photos qui manquent pour n'avoir jamais été prises qu'il recherche. Une représentation directe semble impossible, même les situations anodines fixées sur le papier sont insupportables pour Rabut, qui retrouve déjà dans ses images les spectres qui le hantent. Lui qui avait, comme tant d'autres, réussi à bien enfouir les souvenirs douloureux et la culpabilité, qui avait réussi à se construire une vie bourgeoise et stable sur cette base fragile qu'est le refoulement, sent soudain s'effondrer cette base :

[...] à ce moment-là, j'ai ressenti en moi s'affaïsser, 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 [...]» (77)

Son cousin Bernard, quant à lui, a osé affronter les photographies et l'« accusation » (256) qui semblait émaner d'elles. En tant que rappel incessant de sa culpabilité, il s'y expose continuellement pour ne pas oublier ce qui semble inadmissible aux autres. Rabut n'arrive pas à comprendre l'importance de ces photos pour son cousin qui « avait osé mettre ces photos dans des cadres et puis [...] il les a [...] accrochées au mur quand il n'en avait pas une seule de sa femme et de ses enfants » (99).

Dans la radicalité avec laquelle Bernard refuse de refouler le passé, il est aussi la radicalisation du personnage du film de Resnais, qui, lui aussi, tente de reconstruire un passé rendu fragmentaire. Mais tandis que le Bernard filmique met huit mois à « revenir » d'Algérie avant de pouvoir jeter sa caméra-revolver à la mer et affronter la vie d'après-guerre, le Bernard littéraire ne « reviendra » que plus de 30 ans plus tard. Pour Rabut qui raconte sa propre histoire à travers celle de Bernard, le problème de la guerre d'Algérie n'est pas celui de ne pouvoir être comparée aux guerres mondiales au niveau des méthodes employées, mais au contraire celui de leur ressembler en bien d'autres points : tandis que par rapport soudain dans le rôle du bourreau : « 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. » (202)

Cette culpabilité incommunicable, due au choix de la référence aux guerres mondiales, n'a aucune place dans une France qui se veut républicaine. Le refoulement semble donc l'unique solution pour se garantir une vie normale. Rabut, pourtant, s'en veut de ne pas avoir choisi la voie radicale de Bernard, celle du refus de l'oubli. Les photos encadrées ne témoignent pas des horreurs qu'il a vécues, mais en sont peut-être une réminiscence d'autant plus redoutable qu'elles sont pacifiques. En ravivant encore et toujours la mémoire douloureuse, il se refuse au refoulement tout en menant une existence quasi fantomatique à l'écart de la société pour laquelle il remplit la même fonction que les photos le font pour lui (cf. 267).

Mauvignier garde la structure métaphorique du film de Resnais : pour Rabut, la confrontation avec la mémoire douloureuse de la guerre même non seulement à l'effondrement intérieur mentionné plus haut, mais aussi à un glissement concret. En roulant vers la maison de son cousin pour y rejoindre les grandes, sa voiture dérape :

La voiture a glissé. J'ai senti qu'elle glissait – mais lentement, doucement, j'ai pensé à ne pas freiner, ralentir, laisser la voiture glisser.
Et puis elle a versé dans un fossé. (275)

La voiture reste coincée et Rabut ressent cet arrêt forcé comme un événement symbolique, comme la trêve qu'il ne s'était jamais accordée.

Le désir de Bernard d'extérioriser sa culpabilité, de se venger sur quelqu'un du malheur vécu en Algérie, le mène à choisir comme bouc émissaire Chétroui, l'unique homme d'origine maghrébine. Contrairement au Bernard de Resnais, il ne le tue pas, mais le texte du roman laisse ouvert s'il a ainsi du moins réussi à assouvir sa rage contre lui-même. La maison qu'il habite, celle du grand-oncle, se trouve dans un état de délabrement tel que non seulement les murs et le plafond doivent toujours être consolidés, mais aussi « le toit entier [...] risque de s'effondrer » (101). De même que le Bernard chez Resnais, celui de Mauvignier ne réussit pas à se trouver un logement stable et capable de le protéger de façon appropriée. Le toit en tant que protection tout aussi instable que son moi s'écroule au bout de trente ans.

Contrairement au film de Resnais, le roman de Mauvignier montre que longtemps après la guerre, les traumatismes n'ont toujours pas trouvé de place dans l'imaginaire collectif, dans une société qui s'est refusée à ce passé. Toutefois, au début des années 60, parmi autant de personnages traumatisés par différentes guerres, le fait de perdre pied et de ne pas se sentir capable d'affronter les démons de son propre passé semblait au moins normal puisqu'il concernait une partie considérable de la société. Le glissement et l'effondrement, présents comme métaphores dans le film ainsi que dans le roman, sont pourtant strictement individuels chez Mauvignier. Bien que toujours vivants, les protagonistes de Mauvignier se voient transformés en revenants par la société qui les rejette.

Bibliographie

- Mauvignier, Laurent : *Des hommes*. Paris : Éditions de Minuit, 2009.
- Resnais, Alain : *Muriel ou le temps d'un retour* (1963). DVD.
- Foucault, Michel : *Il faut défendre la société*. Paris : Éditions EHESS, 1997.
- Gervert, Laurent/Stora, Benjamin (2004) : « La guerre inégalitaire ». In : Gervert/Stora 2004, 7-9.
- Gervert, Laurent/Stora, Benjamin (dirs) : *Photographier la guerre d'Algérie*. Paris : Marval 2004.
- Paech, Joachim : « Der Krieg als Form im Medium der Fotografie und des Films ». In : Wende 2005, 328-346.
- Ruhe, Ernstpeter : « Centre vide, cadre plein : Les Romanesques d'Alain Robbe-Grillet ». In : Ruhe/Hornung 1992, 29-52.
- Ruhe, Ernstpeter/Hornung, Alfred (dirs) : *Autobiographie & Avantgarde*. Tübingen : Gunter Narr 1992.
- Sontag, Susan : « Resnais' Muriel » (1963). In : Sontag, Susan : *Against Interpretation and Other Essays*. London/New York : Penguin Modern Classics 2009, 232-241.

- Stora, Benjamin/Chominot, Marie : « Photographes sous l'uniforme : regards croisés sur la guerre d'Algérie ». In : Gervereau/Stora 2004, 3-71
- Wende, Waltraud (dir.) : *Krieg und Gedächtnis. Ein Ausnahmezustand im Spannungsfeld kultureller Sinnkonstruktion*. Würzburg : Königshausen & Neumann 2005.
- White, Hayden : « The Modernist Event ». In : White, Hayden : *Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect*. Baltimore/London : The Johns Hopkins University Press 1999, 66-86.