

Laurent Mauvignier, Des Hommes : qu'est-ce qu'un bon page turner ?

Stéphane Chaudier

▶ **To cite this version:**

Stéphane Chaudier. Laurent Mauvignier, Des Hommes : qu'est-ce qu'un bon page turner ? . RELIEF - Revue électronique de littérature française, 2012, Christine Jérusalem et Sjef Houppermans (dir.), 6 (n° 2). hal-01673141

HAL Id: hal-01673141
https://hal.science/hal-01673141

Submitted on 28 Dec 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Stéphane Chaudier

Laurent Mauvignier, *Des Hommes* : qu'est-ce qu'un bon *page turner* ?

Publication : *RELIEF, Revue Électronique de Littérature Française* (www.**revue-relief**.org*) volume 6 n°2, textes réunis par Christine Jérusalem et Sjef Houppermans,* 2012.

Auteur : Stéphane Chaudier, université Lille, laboratoire ALITHILA, EA 1061

Mots-clés : Mauvignier, Des hommes, guerre d'Algérie

Résumé :

À quelles conditions peut-on écrire un « vrai bon roman » sur la guerre d'Algérie, en évitant les pièges de la moraline, du jugement *a posteriori* ou de l'étouffante documentation ? Dans *Des hommes*, Mauvignier choisit de ressaisir « les événements » au niveau des hommes simples qu'ils ont brûlés vif. Il met en scène des consciences sans phrases, des corps et des sensibilités déchirées. La République française ne pouvait officiellement pas justifier la torture et la terreur ; les appelés qui brûlaient les villages savaient bien qu'en régime démocratique et républicain aucune idéologie raciste et raciale ne permet de massacrer impunément des innocents. Il y avait donc un écart entre les actes et les consciences. Et c'est cet écart qui nourrit la prose de Mauvignier : ces anti-héros, *des hommes*, ne peuvent plus se regarder en face ; ils survivent au malheur d'avoir commis le mal, entraînés par un engrenage politique plus forts qu'eux-mêmes, entraînés aussi par le climat de haine qu'ils provoquaient et subissaient en retour. Ce furent des bourreaux et des victimes, des salauds « malgré eux », de pauvres gars qui auraient tout donné pour ne pas avoir à vivre l'épreuve : mais la coupe a été bue, et jusqu'à la lie, par *des hommes*, des êtres pitoyables (à tous les sens du mot).

Pour Philippe Jousset

Algérie. La compagnie encercle un village. Les portes sont défoncées à coups de crosse. Les femmes, les enfants, les vieillards sont brutalement rassemblés sur la place. Déjà des maisons brûlent, les animaux hurlent, les enfants pleurent. Où sont les hommes ? Un adolescent mutique est abattu froidement. Sa sœur est violée. Le revolver du lieutenant est posé contre la tempe d'un nourrisson : « où est son père ? ». La mère en pleurs et à genoux est repoussée : on sent son angoisse ; car comme Mauvignier est un bon romancier, on est tour à tour le lieutenant et son révolver froid, les cris de l'enfant paniqué, les larmes de la mère, l'attente médusée des troufions ; portés par les souvenirs des descriptions de Camus, on est aussi la poussière qui ne retombe pas, le soleil accablant et le ciel vide et bleu[1]. L'enfant finit par être jeté à terre, ou balancé contre un mur ; qu'importe, après tout (DH, 133-142[2]).

Eux qui ont fait cela en Algérie (eux, nos pères, notre République) n'étaient certes pas des nazis ; et pourtant, qu'est-ce qui ressemble plus à la terreur que la terreur ? Ils n'étaient pas des nazis puisque ce fut la S.F.I.O qui les envoya faire cette guerre du renseignement contre l'ALN[3] ; certes, certains prétendent avoir « gagné » cette guerre, mais Mauvignier se

[1] « Mais il y a le soleil aussi, cette chaleur à laquelle il ne s'habitue pas vraiment. L'énervement. La tension. La fatigue de sa mauvaise nuit. » (*Des Hommes*, p. 213) L'idée que le climat méditerranéen est un accélérateur de l'histoire (*id est* de la tragédie) me semble très camusienne.

[2] Cette abréviation limpide se lit ainsi : Laurent Mauvignier, *Des hommes*, Paris, Minuit, 2009.

[3] Grande ironie du roman ! Dans ce récit sur la guerre d'Algérie, on ne trouve pas de place ou de boulevard De Gaulle, mais une « avenue Mitterrand » (DH, 106). L'un des responsables de la tragédie est ainsi épinglé – et ce

fiche, et à bon droit, de cette distinction insignifiante au regard de la tragédie. Aux villages brûlés répondent les corps mutilés par les « fellouzes » (DH, 233), auxquels répondent bientôt les séances de torture : bien électrifiée, la peau d'un pénis finit par se décoller d'elle-même de la chair. Le roman, dans sa troisième partie (« Nuit », DH, 131-262), est construit sur cette escalade de l'horreur : à l'expédition punitive succède le corps d'un français mitraillé dans la nuit par erreur (DH, 154), puis le corps d'un médecin dépecé (DH, 182) et enfin le massacre de tout le poste militaire, à cause de la trahison d'Abdelmalik (DH, 231-245). À ce massacre, Rabut et Bernard, les héros, consignés pour s'être battus comme des chiffonniers lors d'une « perm' » à Oran, miraculeusement réchappent : ils ont sauvé leur peau, et sauvé la peau de la partie du peloton qu'ils ont retardé ; mais ils ont coûté la vie à tous leurs camarades qui les attendaient au Bled, au « Club Bled » (DH, 83), dans un camp privé de la moitié de son effectif[4]. Et tout cela s'achève, dans l'histoire comme dans le roman, par la rage des Pieds Noirs qui détruisent meubles, maisons et voitures pour ne pas les voir tomber dans des mains algériennes ; par l'ignoble et stupéfiant abandon des harkis et autres supplétifs ; par la liesse de tout un peuple vainqueur de la puissance coloniale humiliée (DH, « Matin », 271-281). Tout cela était *écrit*. Et pourtant tout cela reste à écrire. *Des hommes* restitue avec force le désarroi de ces « appelés » (mais appelés à quoi ? appelés à s'approprier une vocation subie, guerrière au mieux, criminelle au pire, et souvent absurde) ; ces appelés furent à leur manière des sacrifiés, les cocus d'une République de la bonne conscience, et si peu fraternelle. D'où cette rage – ce désir de vengeance, désir mutique et refoulé (Rabut), grandiloquent et exacerbé (Bernard), que le roman prend en charge.

Certes, nous n'étions pas des nazis ; la République française ne pouvait officiellement pas justifier la torture et la terreur ; les appelés qui brûlaient les villages savaient bien qu'en régime républicain aucune idéologie raciste et raciale ne permet de massacrer impunément des innocents. Il y avait donc un écart entre les actes et les consciences. Et c'est cet écart qui nourrit la prose de Mauvignier : ces anti-héros, *des hommes*, ne peuvent plus se regarder en face ; ils survivent au malheur d'avoir commis le mal, entraînés par un engrenage politique plus forts qu'eux-mêmes, entraînés aussi par le climat de haine qu'ils provoquaient et subissaient en retour. Ce furent des bourreaux et des victimes, des salauds « malgré eux », de pauvres gars qui auraient tout donné pour ne pas avoir à vivre l'épreuve : « Père, si tu veux, éloigne de moi cette coupe[5] ». Mais la coupe a été bue, et jusqu'à la lie, par *des hommes*, des êtres déchirés, pitoyables (à tous les sens du mot), ce que ne sont pas les nazis[6].

1. la problématique du *page turner*

Tout cela est bel et bon ; mais au nom de quoi, pour évoquer cette page d'histoire et ce roman qui en rend si bien compte, recourir à ce vilain mot d'anglais, *page turner*, qui désigne un livre dont les pages se tournent d'elles-mêmes ? Précisément parce qu'il faut, je crois, sortir de notre pré carré : l'histoire française d'un côté, la littérature française de l'autre ; depuis *La Chanson de Roland*, il est entendu que la première offre à la seconde le seul objet qui soit digne d'elle ; et rien de tel, pour envisager ce roman écrit « à hauteur d'homme », que

---

n'est que justice. Voir à ce sujet François Malye et Benjamin Stora, *François Mitterrand et la guerre d'Algérie*, Paris, Calmann-Lévy, 2010.

[4] Dans un grand roman, plus encore que la langue, c'est la réalité qui est ambivalente.

[5] Luc, 22, 42. Toute la littérature occidentale est judéo-chrétienne en ce que le Grand Code a donné une fois pour toutes, et fixé dans le marbre de la culture, le réseau des petites idées et des petites émotions que nous retrouvons, réactualisons, dans ces littératures que nous croyons nationales (française, anglaise, *etc*.) alors qu'elles sont déjà toujours, depuis qu'il y a des judéo-chrétiens, et qu'ils pensent, globalisées.

[6] C'est du moins le tabou (ou le préjugé éthique) qui régit le roman et la pensée contemporains. Mais la grande force de Jonathan Littell, dans *Les Bienveillantes* (Paris, Gallimard, 2006) est d'avoir transgressé l'interdit ; il représente un nazi *humain*.

de poser une question « à l'anglo-saxonne », une question factuelle et *business-like*. Elle nous permet d'éviter le piège éthico-idéologique du discours pour qui le *bon* roman montre de gentils dominés et de méchants dominants, s'étonne que les gentils dominés français aient commis des atrocités envers les gentils dominés algériens qui, ô surprise, ne sont pas de petits saints. Reste à poser la seule bonne question à mon sens, et la seule efficace : qu'est-ce qui fait qu'on tourne les pages d'un roman ? Au terme de l'enquête, il conviendra bien sûr de retrouver la question cardinale de l'herméneute : non pas « que signifie ce roman ? » mais plutôt : « que produit le grand réseau des affects dans lequel il nous plonge ? » Quelle conversion le lecteur intelligent peut-il opérer du magma émotionnel qui opère en nous, par cette contagion ou transfusion des affects qui est la vraie force du roman, en idées claires et distinctes, qui sont la vraie force du lecteur ? Ces idées porteront sur l'art du roman, et sur son utilité quant à la connaissance de l'histoire et *des hommes*.

Jamais pourtant je ne me fusse permis d'utiliser cette expression, *page turner*, indigne dénomination qui sent son marketing à plein nez, si l'un des héros de *Des hommes*, Février, paysan limousin revenu d'Algérie, ne me fournissait la métaphore – le cliché – qui introduit et légitime ma problématique :

> Et puis, enfin, on se dit que c'était comme si on n'était jamais partis. Comme si l'Algérie ça n'avait pas existé. Je me souviens d'avoir vécu quelques semaines comme ça, où j'ai recommencé à bien manger et à travailler et même à faire des projets, *on tourne la page*, tout est comme avant, avait raconté Février […] (DH, 246-247, je souligne)

Tourner la page (du roman), parce qu'il est impossible de tourner la page (dans la vie). Le cliché, dans son amphibologie, illustre les rapports entre le roman et la mémoire. On entrera donc dans la guerre par la porte des souvenirs : en 2009, une fête de famille tourne mal parce qu'un ancien d'Algérie, Bernard, un raté réduit à l'état de quasi clochard, offre à sa sœur un trop beau cadeau[7]. D'où vient l'argent ? Question de notaire. À qui a-t-il été volé ? Question de gendarme. L'étincelle qui met le feu aux poudres est là : dans ce contraste choquant entre la valeur du cadeau et la main crasseuse qui l'offre. Toute cette scène se joue sous les yeux du frère d'armes des années maudites (1959-1962), Rabut, cousin et rival de Bernard. En passant du point de vue d'un homme à l'autre, le roman progresse, comme les écrevisses, en remontant le cours du temps « à reculons, à reculons[8] ». Car derrière la guerre d'Algérie, il y a encore des haines recuites, des histoires villageoises (histoires atroces et banales) de mère mal aimante, dite « la Vieille » (DH, 89) ou « la Migne » (DH, 101-102) et de petite sœur bafouée, ironiquement nommée Reine, et par la mort de qui tout arrive (DH 79-80 et 220). On reconnaît chez Mauvignier, comme chez Millet ou Michon (en cela héritiers de Mauriac) la grande geste des sacrifiés, l'universelle et romanesque réversibilité des victimes et des bourreaux, la communion des saints et des damnés. On tourne donc les pages, et on veut comprendre pourquoi tous ces gens se détestent : l'Algérie est saisie à ce niveau là, au ras de la petite collectivité familiale et rurale. Le roman de Mauvignier pourrait se contenter d'illustrer les clichés intellectuels à la mode : sur la mémoire, sur l'histoire, sur le passé qui ne passe pas et qui n'est même pas encore passé, sur la spectralité de ce passé envers lequel nous sommes en dette, sur la fiction qui mieux que l'histoire et la philosophie nous restituent le sentiment de ce qui s'est vraiment passé, sur la densité phénoménologique de la description ou de la narration littéraires, sur l'opacité de la vie résistant au désir légitime et suspect de

[7] « On se demande bien ce que peut offrir un type qui n'a rien » (DH, 20). Légué par le texte aux personnages aussi bien qu'aux lecteurs, ce beau paradoxe, énoncé sous forme de question, fait entrer dans le récit le grand frisson du romanesque.

[8] « Incertitude, ô mes délices / Vous et moi nous nous en allons / Comme s'en vont les écrevisses / À reculons, à reculons ». Apollinaire, *Le Bestiaire ou cortège d'Orphée*, dans *Alcools*, Paris, N.R.F, coll. Poésie / Gallimard, 1920, p. 166.

savoir, sur la littérature qui se nourrit d'un grand savoir (l'Histoire !) mais, somme toute, ne sait rien, n'affirme rien et surtout ne juge pas : juger, conclure, avoir des idées claires, des certitudes fondées, quelle horreur[9] ! Mais avec ces quelques clichés intellectuels on fait de bons articles et non de bons romans, j'entends, des romans vraiment romanesques. Certes, le roman de Mauvignier se repaît de ces idées, car on n'est pas impunément le fils de son temps. Mais il y a, dans *Des hommes*, bien autre chose que ces brillants cache-misère de la critique littéraire – sans quoi l'émotion romanesque ne se produirait pas, et la page ne serait pas fiévreusement tournée.

2. paysage éthique

Le seul personnage (ou mieux : le seul exemplaire d'humanité) que Mauvignier ne développe pas dans *Des hommes*, c'est le soldat qui torture sans état d'âme, et qui le fait parce qu'on lui dit de le faire. Bien sûr, il faut torturer pour ne pas être torturé ; bien sûr, c'est mal, et d'une efficacité douteuse, encore que[10] ; mais il sait, notre bon soldat, que s'il tombe entre les mains de l'ALN, il y passera lui aussi. Une fois que les politiques ont plié l'affaire, et qu'ils ont décidé d'arrêter les massacres – car on se lasse de tout, même de tuer – quoi de plus raisonnable que d'oublier les mauvais côtés de la guerre ? Pourquoi faire semblant d'oublier que les ennemis étaient des ennemis, et au moins aussi cruels que nous ? De quelque manière qu'elle tourne, l'histoire ne doit pas empêcher de vivre et de profiter de la vie ; quand on a eu la chance de sortir vivant d'une guerre perdue, il serait trop bête de perdre le sommeil. Avec tout cela, notre soldat peut avoir un sens admirable de la solidarité envers ses frères d'armes ; mais les ennemis étant les ennemis, il faut les traiter comme les chefs disent de les traiter, sans quoi, il n'y aurait plus d'armée. On sera donc humain ou inhumain, selon ce qu'exigent les intérêts de la France. Quant à savoir ce que sont les intérêts de la France, on peut être un bon républicain et penser que, lorsqu'on est sur le terrain, plongé dans la guerre jusqu'au cou, ce genre de grands débats n'a guère sa place. On fait donc confiance aux élites élues (et elles sont de gauche !) pour définir le bien commun. Ce héros, qui fait son devoir sans moraline, n'est certes pas le héros de Mauvignier. Dans *Des hommes*, une silhouette comme Nivelle pourrait exemplifier ce type d'humanité : « Et il se souvient d'un gars qui coupait les oreilles des fells et les offrait à sa buraliste – Nivelle, ta gueule, ça suffit » (DH, 190). S'il est nécessaire, au nom de la polyphonie, d'interrompre Nivelle, il est dommage que le point de vue du tortionnaire, que sa chair, ses émotions et ses pensées, ne soient pas décrits, interrogés. Mais Nivelle n'est qu'un comparse. Son nom évoque « le boucher » de Verdun. De toute évidence, ce n'est pas lui « la force qui va » du roman, et qui invite le lecteur à tourner les pages à sa suite.

Dans *Des hommes*, le véritable héros, l'anti-Nivelle, est sans doute moins Bertrand, dont la morgue, quand il n'est pas ivre ou rempli de désirs, évoque celle de Meursault[11], que son cousin Rabut, la conscience qui produit, en fin de roman, le savoir qui éclaire et récapitule tout le drame :

---

[9] Il va sans dire que l'auteur de ces lignes contribue, à sa mesure, à faire tourner l'eau du moulin universitaire en sacrifiant à ces lieux communs. Il n'est de bonne critique que celle qui se prend pour objet. Pour une formulation théorique, donc intéressante, de telles idées, voir l'essai stimulant de Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire*, Paris, Minuit, 2006 et l'inévitable Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli* (Paris, Seuil, 2000, repris en coll. « Points Essais ») ou *Parcours de la reconnaissance* (Paris, Stock, 2004, repris en coll. « Folio Essais »).

[10] « Et moi alors je dirais il avait résisté à ça [les coups de canne] mais lorsqu'on a plongé ses pieds dans le ciment il a compris tout de suite et aurait dénoncé tout le monde pour ne pas entendre les pales de l'hélicoptère et *il a dénoncé tout le monde* […] » (DH, 249, je souligne). À l'historien de déterminer si ces événements vraisemblables sont attestés ou non.

[11] Bernard a « ce mépris, cette façon souveraine, ces manières d'aristocrate ruiné et désabusé » (DH, 19) qui contraste ironiquement avec sa misère réelle ; cette pose de dandy ne peut manquer d'exaspérer son entourage.

> Et j'ai dû m'avouer que ce que je détestais en lui [Bernard] ce n'était pas lui, ni ce qu'il avait été quand il était jeune, ni rien de lui, mais de le voir 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. Et, ce qui me gêne, c'est qu'il devenu ce que j'aurais dû devenir aussi si j'avais été capable de ne pas accepter des choses. (DH, 267)

L'art de Mauvignier consiste à prêter toutes les ressources de la phrase ample et analytique, (l'emphase, l'enchâssement des subordonnées, l'antéisagoge[12], la coordination et le suspens dramatique du complément décisif « notre histoire à tous les deux »), à la conscience d'un homme prétendument simple, qui cherche et chérit la complexité, la précision, la justesse, la probité sans pédantisme, bref, qui aime les manifestations vraies (et pour cette raison émouvantes) de l'intelligence. Rabut se reproche sa résilience qu'il assimile (indûment selon moi) à de la lâcheté. Le corps de Bernard, le malaise de Rabut, sont les équivalents intradiégétiques et l'inverse absolu du texte de Mauvignier : ils ne peuvent témoigner de la tragédie que dans la négation honteuse (Rabut) ou dans l'active destruction d'eux mêmes (Bernard), alors que le texte, comme on le verra, libère en son lecteur de la joie, l'active et joyeuse conscience d'un soi innocent, épargné, généreusement empathique, et de ce fait fictivement vainqueur d'une épreuve qu'il n'a pas subie.

Banalement moral et chrétien, comme nous le sommes tous, ou presque, Mauvignier lie son art romanesque à l'existence de consciences tourmentées par l'idée du mal et de la faute (qui sont sans doute des idées, et non des réalités). En contexte judéo-chrétien, le « mal » désigne l'acte qu'on aurait dû éviter (au nom de la liberté humaine) et qu'on a commis quand même[13]. Or le mal dégrade, souille ; il rend impossible le simple fait de s'aimer et d'aimer la vie, comme le reconnaît une voix isolée : « La vérité, c'est l'humiliation », (DH, 187). Émanant d'un soldat anonyme, alors que le peloton crapahute dans les montagnes, cette phrase au discours direct libre est livrée comme une vérité qui résume l'état d'esprit de la troupe[14]. Cette humiliation, les soldats la supportent en pensant à « la quille » : « Voilà ce qu'on veut, qu'on en finisse » (DH, 187). Les personnages de Mauvignier illustrent ce que sont *des hommes* : en tant qu'hommes, ils sont capables de se poser des problèmes moraux ; mais ils sont incapables de les résoudre. Il est évident que l'humiliation n'est jamais « *la* vérité » et ne saurait coïncider avec elle ; elle n'est au mieux qu'un point de vue sur une situation donnée. Or c'est un point de vue d'orgueilleux. Un humble n'est jamais humilié ; seul l'homme fier, qui se croit bon et juste, qui se croit supérieur à l'*humus*, se sent humilié d'être ainsi rabaissé par les circonstances. Et s'il n'y avait, tout simplement pas de quoi être humilié ? En quoi le métier de soldat (tuer pour défendre sa patrie et ses chefs, tuer pour ne pas être tué) est-il humiliant ? Le FLN a décidé que le peuple serait son soutien ; bon gré mal gré, de vastes pans de la population deviennent des ennemis de la République ; c'est un choix stratégique redoutablement efficace, qui fait douter l'armée coloniale de son bon droit. Par ailleurs, le héros de Mauvignier est moral : il voudrait échapper à l'humiliation de faire la sale guerre qu'il n'a pas choisie ; mais pour son malheur et pour notre bonheur, il ne sait pas raisonner : s'il « pensait », il serait impérialiste, ou progressiste ; il aurait choisi un camp, *son camp* ; il aurait pour lui sa conscience ; bref, il serait *engagé*. Mais on sait que Sartre écrit de mauvais romans ; et ceux de Mauvignier sont bons. De ce constat limpide, on peut déduire un axiome : un bon roman met en scène des

[12] Variété de l'antithèse, cette figure consiste à persuader par la succession d'éléments négatifs puis positifs.

[13] C'est bien le participe passé déontique « dû » et non le simple modalisateur épistémique « pu » que Rabut emploie : « c'est qu'il devenu ce que j'aurais *dû* devenir » (je souligne).

[14] L'humiliation, thème dostoïevskien, est la grande affaire des romans de Mauvignier. « Il se reproche de toujours imaginer les choses de la même façon, de cette façon où il est toujours humilié […] » (DH, 214). Mais est-ce seulement le personnage qui imagine ainsi, ou le romancier ?

personnages qui n'ont pas les moyens intellectuels de régler les problèmes éthiques ou existentiels qu'ils ont pourtant les moyens de poser. Cet écart entre la formulation du problème et sa résolution se nomme pompeusement la complexité de la vie. Par ailleurs, l'homme impliqué dans une situation espère toujours qu'un problème moral finira par se résoudre, avec le temps : « qu'on en finisse », dit-il[15]. Le roman de Mauvignier montre l'abîme entre le désir légitime et l'impossibilité manifeste d'en finir, et d'en finir avec le mal : le fait est qu'un chrétien n'en a jamais fini avec le mal, et la culpabilité. Lorsque la guerre fut politiquement terminée, elle s'est alors poursuivie dans les âmes, et par d'autres moyens, invisibles, secrets, retors, car en ces âmes hantées, quelque chose avait décidé que la guerre incarnerait la rencontre décisive avec le Mal. C'est là le pain béni du romancier.

3. inventaire des problèmes

Mauvignier prend donc l'histoire des hommes par un biais qui échappe à l'historien, à sa science et à sa méthode : il choisit le biais immatériel des âmes ; il montre que les rêves, les colères, les décisions, la vie intérieure, tout cela peut être déterminé pendant des années par une expérience historique ineffaçable. Or les âmes des petites gens ne laissent presque pas de traces ; nul historien ne peut avoir la certitude documentaire que telle frustration sociale, tel échec, s'origine et s'explique par et dans un certain rapport secret, taciturne, à la guerre d'Algérie. Le romancier s'intéresse à des états d'âme, à de la morale, à ce qu'une métaphore populaire appelle si justement « le petit vélo » que nous faisons tourner dans nos têtes : les émotions, les sentiments, les idées (justes ou fausses, peu importe, ce sont les nôtres) que nous ressassons, parfois contre nos intérêts les plus évidents. C'est en « territorialisant » le territoire du romancier qui veut écrire un *page turner*, et non une thèse, que surgissent les trois problèmes que nous devrons nous attacher à résoudre.

3.1 la question de l'*ethos*.

À quoi tient le romanesque dans *Des Hommes* ? Tout d'abord, et cela n'étonnera personne, à un certain sens du rythme narratif, à l'art de savoir couper un récit qui menace d'être uniforme, en décrochant le temps (par des « *flash back* » ou « *flash forward* » qui relancent l'intérêt en suspendant l'action) ou en changeant de narrateur, de point de vue. L'emploi (assez rare mais saillant) du futur antérieur exemplifie ce choix d'un récit délibérément anti-linéaire :

> Et ce n'est pas à ce moment-là, mais après bien sûr, une fois que tout aura été fini et qu'on aura laissé derrière nous la journée de samedi […], à ce moment-là donc, que moi aussi je reverrai chaque scène en m'étonnant de les avoir chacune si bien en mémoire, présentes. (DH, 12)

Alors que l'histoire est lancée, une ellipse l'interrompt ; grâce au futur antérieur (qui conjoint l'idée de postériorité dans le passé et d'accompli), l'événement non encore raconté semble déjà filtré par la mémoire. Ainsi s'indique la transcendance du souvenir par rapport à l'événement. Comme la chouette philosophique de Hegel, la mémoire apporte au sujet la conscience de ce qui se joue quand tout est déjà joué. Le roman adopte sur la guerre d'Algérie le point de vue mélancolique de l'après-coup. À la fin de la phrase, le futur (qui rapporte les propos du personnage non au passé mais au présent de sa narration) et l'adjectif « présentes », détaché et mis en valeur par l'hyperbate, n'y changent rien : la perspective retenue est moins celle de l'événement que sa médiatisation, son retentissement différé dans une conscience contemplative, vaguement sidérée. D'où la tension qu'institue le *page turner* entre le pôle brûlant de l'action et le pôle réchauffé de la mémoire, entre la vie et sa reprise : « Et c'est

[15] Bernard Leclair a écrit un beau roman sur la guerre d'Algérie (même s'il s'en défend) qui se nomme précisément : *Une guerre sans fin* (Paris, Libella / Maren Sell, 2008).

seulement après qu'il aura compris comment Feu-de-Bois était d'abord entré dans la maison, par le haut, sans frapper » (DH, 59). Le temps est déchiré entre l'ignorance au présent, et l'intellection au futur d'un présent déjà passé mais toujours en train d'advenir ; dans cet augustinisme narratif[16], on peut voir la quête d'une conscience inquiète, à la fois mortifiée de ne pas coïncider avec son présent, et ouverte à l'espoir de le comprendre un jour, plus tard, dans un « à venir » incertain, quoique relativement prévisible ; car à celui qui veut retrouver le passé, la mémoire, bonne fille, finit presque toujours par offrir sinon la vérité intégrale, du moins quelque appréciable lot de consolation.

Augustinien, mais ayant lu la poétique d'Aristote, Mauvignier sait qu'un bon *page turner* doit « psychologiser » (humaniser) le rapport neutre, froid, entre cause et conséquence : dans *Des hommes*, les personnages agissent parce qu'ils désirent se venger ; y parviennent-ils ? Pour Bernard, l'étranger, mal aimé depuis toujours (si ce n'est de sa sœur Solange, *le seul ange*), comme pour Rabut, il s'agit essentiellement de se venger des vieux, de ceux qui vous confisquent votre jeunesse et vous disent, quand vous revenez de l'enfer : « C'était pas Verdun, votre affaire » (DH, 112 et 124). Comment répondre à cet égoïsme inepte de vieillards ?

> On voudrait crier […] c'était la guerre oui et on est des militaires. *Des hommes* comme rêvaient qu'on soit nos parents et nos grands-parents, les grands-pères surtout, et plus tard on se demandera,
>
> > Est-ce que c'est la même trouille qu'à Verdun ou en quarante ou comme toutes les guerres ? (DH, 239, je souligne)

À ses paroles rentrées, fait écho le titre, *Des hommes* ; le mot « trouille » évide le mythe de Verdun et le ramène à son poids d'humaine immanence. Mais il y a plus. Quand il part en Algérie, Bernard est « encore mineur » (DH, 120), « dépendant des parents, pas bon à voter mais déjà bon pour les djebels » (DH, 121). Dépourvu de « compte en banque », il doit confier à sa mère, qui peut en faire ce qu'elle veut, l'argent qu'il a providentiellement gagné à la loterie. Ce guignon, cette impuissance, pèsent sur Bernard depuis toujours ; l'Algérie, le mariage raté avec Mireille, sa fuite honteuse et son retour au village ne font qu'enfoncer le clou ; de tout cela, il croit se libérer dans la violence et l'insulte. Lors de la fête en l'honneur de Solange, il injurie Chefraoui (« Et lui il peut être là. Lui, le. », DH, 42), le « bougnoule » à qui la famille de Bernard fait bon accueil quand elle l'ostracise, *lui*, le fils de famille. Un bon *page turner* mêle et croise les lignes du temps : la grande histoire amplifie les tragédies familiales ; et celles-ci, à leur tour, colonisent comme des parasites les entrailles militaires et politiques du grand récit national.

L'auteur d'un *page turner* sait cultiver dans son récit les tensions qui déroutent ; il combine des éléments réputés impossibles à associer. *Des hommes* oblige le lecteur à prendre en sympathie une épave alcoolique, violente et raciste, Bernard ; à faire de ce personnage désagréable, excessif, la parfaite victime de l'histoire. Ainsi, en faisant advenir des possibilités inouïes, le roman élargit le spectre de l'expérience commune ; il réfute l'inepte « père la morale » qui a décrété que les victimes devaient être charmantes, aimables, sympathiques. *Des hommes* montre au contraire qu'elles peuvent être pénibles, amères, hargneuses – et nous mettent parfois dans l'obligation de défendre l'indéfendable (car le roman de Mauvignier, comme souvent les *page turners*, est un procès dont on lit les pièces : faut-il acquitter ou condamner Bernard ?). De son double rapport au temps et aux personnages, l'ethos du romancier se dégage : il est celui qui préfère l'humanité à l'humanisme, le complexe concret aux simplifications abstraites ; il parie sur ce qui étonne ou sidère et non sur ce qui rassure ou confirme. Mais tout cela ne suffit pas encore à faire un bon *page turner*.

---

[16] Voir dans Ricœur, *Temps et récit 1. L'intrigue et le récit historique*, l'admirable et limpide commentaire du chapitre XI des *Confessions* d'Augustin, Paris, Seuil, 1983, repris en coll. « Points Essais », pp. 21-65.

3.2 la question du logos

Le problème cardinal que doit résoudre le *page turner* est celui de la psychologie ; comment montrer que les personnages réfléchissent sur ce qu'ils éprouvent, sans en faire des intellectuels dissertatifs ? On sait que seul le général intéresse : en Bernard, le lecteur veut voir la frustration, l'amertume, le chagrin, la colère, qui sont des idées. Le général a une valeur épistémologique, trop évidente pour qu'on s'y arrête ; mais il a aussi une valeur communicationnelle : car comment le lecteur pourrait-il comprendre, partager, s'émouvoir, si le texte ne lui montrait que des idées singulières, des sentiments atypiques, si l'idiosyncrasie était la règle ? Enfin, le général a une valeur éthique : seul ce qui est général permet de sortir de soi, de son égoïsme, de dépasser l'insignifiance de ce qui n'arrive qu'à soi, l'opacité stupide du petit fait, de la circonstance qui n'affecte que soi. Comment donc faire de la psychologie sans en faire ? Comment apporter un savoir consistant sur la vie sans le plaquer sur le récit ? Mauvignier, qui connaît son métier, met en œuvre une loi et quatre techniques, qui en découlent. La loi du *page turner* est que le lecteur ne saura rien que le personnage n'ait lui-même appris, au contact de la vie. Mais c'est encore trop faire de concessions au savoir explicatif. Ce savoir sera donc partiel ; il impliquera autant de vérités (fulgurantes ou laborieuses) que de confusions. Le roman est cet étrange texte où des idées confuses ont plus de valeur que des idées claires parce que la confusion porte témoignage du temps, qui lentement fait progresser la lumière au milieu des ténèbres, alors qu'une idée claire, sitôt énoncée, nie le temps : elle est juste, et de toute éternité. La clarté est plus qu'un humaine ; l'erreur est saturée d'immanence ; l'humanité s'y reconnaît ; aussi, l'erreur plaît-elle aux hommes, pour peu qu'ils n'en subissent pas les conséquences.

Pour placer ce savoir confus, mêlé d'erreurs, dans le corps du texte, les quatre techniques de Mauvignier sont les suivantes : toute analyse « psychologique » s'inscrit dans un discours rapporté, sinon subjectif du moins partial ; ce discours « sujet à caution » fait de toute vérité générale, de tout diagnostic apparemment lucide, un point de vue discutable, résolument non transcendant. L'analyse est en outre transcrite dans un style oralisé, assez éloigné, par la syntaxe, de la langue écrite littéraire ; ce style familier est certes congruent au statut social des personnages (et donc au discours qui rapporte leurs pensées) mais il témoigne aussi du désir de ne pas prendre le lecteur de haut, par un langage professoral. Les morceaux analytiques, qui doivent paraître émaner de la vie, sont ensuite insérés dans des passages où la représentation des corps est fortement soulignée ; le texte passe ainsi d'un état du corps à un état d'âme, le premier montrant ce qu'explicite le second, ou le second dérivant du premier ; l'analyse s'engaine dans une prose vivante ; la pensée s'immerge dans les sensations ; elle n'est que de l'impression poursuivie par d'autres moyens. Enfin, dans les passages explicatifs où une vérité psychologique générale se dégage, celle-ci sera soigneusement métaphorisée, et les analogies seront le plus possible « métonymisées », c'est-à-dire rapportées au vécu, tirées du contexte, reliées à la situation concrète du personnage. Je m'en tiendrai à l'exemple de cette comparaison, qui peint moins la chose qu'elle ne révèle le contexte social et culturel qui précède la vision qu'en ont les personnages : « ils pensaient tous qu'ils verraient Marseille, […] un port noyé dans le soleil et les reflets brillants dans l'eau comme du papier aluminium » (DH, 123).

Dès la phrase inaugurale, l'attaque psychologisante « et il a été surpris » est compensée par le fait qu'elle correspond à un point de vue ; son contenu se formule en une langue orale, réaliste : « il a été surpris que tous les regards ne lui tombent pas dessus » (DH, 11). La métaphore (« des regards ne tombent pas ») se lie à une synecdoque (car la partie « regards » signifie le tout de la personne, dans cet énoncé sous-jacent aisément reconstituable : « il a été surpris que tous ne lui tombent pas dessus »). Un autre exemple peut être donné :

> Mais ce n'était pas un ogre non plus, pas monstre, juste un type en qui la colère montait pour remplacer l'incompréhension et le sentiment d'injustice, de mépris, de haine dont il se sentait victime.
>
> Parce que quand même, lui qu'on avait connu si grande gueule et hautain, c'était comme si un ressort avait été cassé à force d'avoir été trop tendu, trop remonté, et fait place à un flottement qu'on voyait dans le bleu de ses yeux, quand il vous regardait ou qu'on croyait être regardé par lui, sans en être sûr, seulement imaginant que c'était un regard à cause d'une légère insistance, d'une fixité glauque malgré le clignement de la paupière. (DH, 34)

Venant d'offrir un trop beau bijou à sa sœur Solange, chassé de la salle des fêtes, Bernard trouve refuge dans le bistro du village, où il bâfre et se saoule, sous les yeux des habitués. Quand il délaisse l'action pour s'intéresser aux relations humaines, le *page turner* « fait » de la psychologie. Dès la première phrase, le texte prend le risque de la généralité : Bernard devient « juste un type en qui […] » ; l'art polyphonique du roman amalgame le « type » psychologique à l'individu quelconque, le « type ». La saturation de termes abstraits est ensuite compensée par les métaphores (en amont) de « l'ogre » et du « monstre ». L'épanorthose (« non plus », « pas » / « juste ») situe l'analyse dans le cadre d'un discours modeste, qui cherche ses mots, et qu'on peut à la rigueur prêter aux clients du bar : le « on » collectif et anonyme renforce cette hypothèse. Dans le paragraphe suivant, en aval, tous les procédés sont mobilisés pour neutraliser l'effet « psychologique » sans pour autant le faire disparaître ; car le texte doit transmettre du savoir en respectant le code du roman, qui implique le lecteur dans une action qui progresse. La syntaxe délibérément s'écarte du canon : par le bas, avec cette imitation de l'oral : « parce que quand même », les détachements (« lui qu'on »), les anacoluthes, (« lui » repris par « c'était comme si ») ; et par le haut, avec la nominalisation et la montée du caractérisant « bleu » (« le bleu de ses yeux »), et la forme archaïsante du gérondif court (« seulement imaginant » au lieu de « seulement en imaginant »). L'hyper littérarité de la phrase voisine donc avec une syntaxe évocatrice de l'oral, la voix des personnages ne devant pas faire oublier la présence du styliste averti (Minuit oblige) qui tient le stylo, et qui sait juxtaposer les registres de « grande gueule » et de « hautain ». Le lexique du corps (les yeux, leur couleur, l'intensité de la vision) équilibre la ratiocination. La pesée des hypothèses renvoie à l'exercice de cette sagesse populaire qui observe l'adversaire, le jauge, avant d'engager le rapport de force. Enfin, la métaphore du ressort, métaphore mécaniste, image à la fois populaire et métapoétique (« le ressort de l'action »), inscrit habilement la problématique narrative : le « ressort » cassé le fut par qui ? Ou par quoi ? et comment ? L'Algérie, en filigrane, s'invite dans la fête de famille gâchée.

3.3 la question du pathos

La connaissance que procure le roman à ses lecteurs est prise entre deux grandes modalités du savoir : la connaissance directe, qui passe par l'expérience, la mise en jeu du sujet, et la connaissance médiate. Si je veux savoir à quoi ressemble Cuba, le goût d'un champignon, tel type de douleur physique ou une mélodie de Fauré, je n'ai pas d'autre choix que d'aller à Cuba, goûter le champignon, m'inoculer la maladie, écouter Fauré. Aucune connaissance médiate ne tient face à cette mise en contact du sujet avec ce qu'il désire savoir. En revanche, pour résoudre tel problème (« comment conduire ma vie ? »), il m'est loisible d'emprunter la voie médiate : un maître de sagesse pourra me dire en quoi consiste une vie digne et belle ; et à défaut de m'expliquer, il pourra toujours me donner un exemple, montrer à quoi ressemble ce que je veux acquérir. Le roman implique à la fois une connaissance directe, en ce qu'il nous fait vivre, ressentir, éprouver des sentiments ou des émotions ; mais il se sert du truchement du langage, qui tout à la fois dit (définit) et montre (décrit) ces émotions qui sont le propre du *page turner*. *Des hommes* envisage la guerre d'Algérie sous l'angle du pathos :

pour ceux qui la vivent, elle commence par l'ennui des routines militaires, s'achève (et se révèle) dans l'expérience de la panique. Les soldats chargés du maintien de l'ordre finissent par terroriser les populations qu'ils sont censés contrôler ; mais ce faisant, ils éprouvent en retour la peur de devoir propager, répandre, démultiplier cette terreur en laquelle ils ne se reconnaissent pas. La thèse anti-nietzschéenne du livre est que cette terreur, loin de rendre plus forts ceux qu'elles ne tuent pas, les amoindrit pour le restant de leurs jours ; elle engendre un état complexe de honte et de malaise : elle suscite la colère, la frustration, la tristesse ou le regret, et un immense sentiment de gâchis. Toute la difficulté, pour le romancier, tient à ce que les mots « terreur », « colère » ou « frustration » ne donnent aucune idée adéquate de ce que sont ces émotions. Pour les faire ressentir au lecteur, il faut ni les nommer ni les définir, mais les décrire ; il faut montrer comment *des hommes* vivent ou survivent sous l'emprise de la colère, du malaise ou de la terreur, comment ces émotions affectent leur corps (leurs voix, leurs gestes, leurs expressions), modifient leur comportement, altèrent leur manière d'agir avec les autres, transforment leurs pensées ou leur conception du monde. Le roman montre le pathos en acte ; il le peint dans le temps, tel qu'il se déploie dans une durée.

Toutefois, vivre la terreur pour de bon et la vivre par procuration, dans la fiction, au moyen de mots qui en peignent les signes et les effets, sont deux choses très différentes ; car, vis-vis des situations qu'elle rapporte, la fiction offre à la fois une expérience de *compréhension* (d'empathie) et de compréhension (*analyse*), laquelle suppose la distance et permet *in fine* le jugement ; car le lecteur ne peut compatir et comprendre cette expérience qu'il ne vit pas directement que parce que, précisément, ce n'est pas la sienne. Tout l'art du *page turner* consiste donc à instiller simultanément le poison de l'émotion et le remède de la distance – si bien que le lecteur est à la fois capable de « comprendre-compatir » et de « comprendre-analyser ». Dans *Des hommes*, la coulée narrative est découpée en unités composées de petits paragraphes, et séparées par des blancs, plus ou moins espacés ; ce dispositif rappelle au lecteur que le pathos, vécu par les personnages sur le mode d'une passivité sans reste, d'une continuité écrasante, lui est offert sous la forme d'un texte façonné pour moduler, relancer, accroître son plaisir, par des effets de rupture, de reprise ou de chute, ces derniers rappelant aussi bien « le suspense » des *cliff-hangers* que la pointe d'un sonnet. Les blancs désengorgent, aèrent la matière émotionnelle ; les pauses dénouent l'étreinte pathétique ; les coupures rythment le temps, réorientent le récit. Tous ces effets transforment le *pathos* (subi par le personnage) en *un jeu* (consenti par le lecteur) *avec le pathos*, de même que le malade sachant souffrir transforme sa douleur en autre chose qu'elle, ce qui lui permet parfois de la diminuer. Cette marge de manœuvre par rapport au pathos relève de la poétique ; elle est décisive ; elle libère l'activité rationnelle du jugement, de l'interprétation. Les émotions des personnages sont-elles admirables ou détestables ? Donnent-elles de la vie une image qui me convient, me convainc ? Sont-elles conformes à ce que je souhaite vivre ? Le *page turner* suscite la fièvre de l'identification et avec elle la conscience de cette fièvre ; or cette conscience réflexive ne diminue pas le plaisir de l'identification ; elle l'enrichit de cette dimension que la passion n'a jamais dans la vie : la perception de plus en plus nette de ses enjeux, la liberté donnée au sujet de pouvoir la maîtriser, c'est-à-dire de transformer les intensités subies en intensités choisies.

Conclusion

> Le goût de la guerre, la vraie, est aussi naturel à l'homme que le goût de la paix, il est idiot de vouloir l'en amputer en répétant vertueusement : la paix c'est bien, la guerre c'est

> mal. En réalité, c'est comme l'homme et la femme, le *yin* et le *yang* : il faut les deux[17].

Pour un lecteur né en 1966, soit après des faits qui le concernent si peu, si indirectement, quelle nécessité fiévreuse y a-t-il à tourner les pages d'un *page turner* qui fait revenir cette histoire moins oubliée qu'ignorée ? Quel charme romanesque agit dans et par le retour de ce passé qui ne revient que pour détruire, que pour mieux éclater, comme une bombe qui n'exploserait qu'à retardement ? Pourquoi cette vénération de la blessure, de l'histoire comme blessure, comme si seule la douleur pouvait amener le présent à divorcer de lui-même, et conjurer la bêtise de l'auto-satisfaction ? Pourquoi avoir inoculé au vierge, à l'innocent lecteur que j'étais le poison algérien ? Comment ai-je pu, *horresco referens*, contribuer de tout mon cœur, de toute âme, à cette entreprise jouissive d'auto-démolition ? Vous voyez bien, me direz-vous, la démolition. Mais où est la jouissance ?

Pratiquement, à moins d'avoir été irradié au Sahara par les essais nucléaires gaullistes, on ne meurt plus de la guerre d'Algérie ; ne restent que des affects, des émotions, les braises encore chaudes que le romancier attise. Pourquoi ? Pour échapper à cette désolante maladie qui consiste à chérir sa maladie, à se vouloir intoxiqué par un passé plus fort que le présent, et qui entrave le bel « à venir », j'en reviens (autre retour) à Proust, et à la grande leçon qu'il délivre sur le romanesque, sur cette poétique du roman qui s'écrit dans un lien étroit avec le fantasme :

> Elle [la tante Léonie] nous aimait véritablement, elle aurait eu plaisir à nous pleurer ; survenant à un moment où elle se sentait bien et n'était pas en sueur, la nouvelle que la maison était la proie d'un incendie où nous avions déjà tous péri et qui n'allait plus bientôt laisser subsister une seule pierre des murs, mais auquel elle aurait eu tout le temps d'échapper sans se presser, à condition de se lever tout de suite, a dû souvent hanter ses espérances comme unissant aux avantages secondaires de lui faire savourer dans un long regret toute sa tendresse pour nous, et d'être la stupéfaction du village en conduisant notre deuil, courageuse et accablée, moribonde debout, celui bien plus précieux de la forcer au bon moment, sans temps à perdre, sans possibilité d'hésitation énervante, à aller passer l'été dans sa jolie ferme de Mirougrain, où il y avait une chute d'eau[18].

Dès le « premier commencement de réalisation », ce doux rêve d'incendie eût désespéré la vieille dame. Mais il n'en reste pas moins que Proust décrit dans le fantasme de Léonie la figure du romancier en acte, lequel allume la mèche (incendie à Combray, massacres en Algérie), tandis que l'inoffensive et cruelle bigote incarne le lecteur, saisi dans l'absolue innocence qu'il prend à un plaisir coupable : se réjouir de la mort des autres pour mieux se gorger de l'image de sa propre existence, de cet absurde et délicieux entêtement à vivre. L'Algérie fut notre dernière guerre. L'inavouable se révèle : le *page turner* donne à ceux qui ont eu la chance de ne pas y être, de ne pas en être, l'envie d'avoir accès au massacre, à la joie insensée de se battre, à la folie de la rapine, du viol, de la torture, à ces grandes émotions de la guerre « brûlant de plus de feux » qu'aucun homme n'en pourra jamais rêver. Et le *page turner* nous dit en même temps que tout cela, c'est du passé, du passé qui ne peut revenir que sous forme de textes, d'images, et de fantasmes. Qu'il est doux, l'amour d'un destin qui n'advient que par la fiction ! Qu'elles sont belles, la vengeance, la colère, la frustration, la terreur, l'instabilité de la vie, la honte, l'humiliation, la cruauté ou les sautes du destin, les ironies, la fierté et la déchéance, l'ivresse de la toute-puissance, la tragédie des injustices perpétuées… quand on n'a pas à les vivre !

---

[17] Emmanuel Carrère, *Limonov*, P.O.L., 2011, p. 305. C'est à Philippe Jousset que je dois cette précieuse citation.
[18] Proust, *Du côté de chez Swann* [1913] édition annotée et présentée par Antoine Compagnon, Paris, Gallimard, coll. « folio », 1987 pour l'établissement du texte, et 1988 pour la préface et le dossier, p. 115.

Convenons qu'un bon roman de guerre est fait pour nous faire aimer la guerre en temps de paix. À nous qui sommes *des hommes* – que ressentent les femmes ? – le roman donne le loisir de vivre une imaginaire fraternité avec Bertrand, Rabut, Février, Nivelle, Poiret, Abdelmalik, et Idir : tous membres de la grande troupe des massacreurs, français et arabes, tous traîtres unis et séparés par leurs trahisons. La lecture fait de nous des corps (masculins) en guerre. Nous jouissons de leurs affects. Mais il y a plus : le roman ménage une fracture abyssale entre Français et Arabes, entre ceux et celles aux émotions, aux pensées de qui nous avons en permanence accès, et ceux et celles, les Arabes, qui n'apparaissent qu'en pointillés, par intermittence, comme si la guerre, finie dans la réalité, se poursuivait dans le roman, souterraine, à basse intensité. Au téléphone avec Solange, Cherfaoui reste muet, non parce qu'il est muet, mais parce que le texte choisit (avec un art consommé de la focalisation) de ne pas faire entendre sa voix.

Soit. La guerre est finie ; le passé est mort ; le temps qui passe a eu sa peau. C'est pourquoi nous rêvons le passé : nous voilà indemnes, rêvant, lucides. Nous en savons désormais un peu plus sur notre incurable désir de violence, contre lequel le roman nous protège en nous le révélant ; il soigne le mal par le mal, purge l'illusion par un surcroît d'illusion lui-même source d'un surcroît de lumière. La catharsis romanesque a fait des moins bornés d'entre nous des êtres rendus plus attentifs à la misère de nos aînés, plus heureux de vivre dans le présent, et plus conscient de la richesse d'un « aujourd'hui » encore entr'ouvert aux appels, aux démons, du passé.