

**Le traumatisme, une instance génératrice de l'écriture de l'indicible dans  
*Le Démon de la colline aux loups* de Dimitri Rouchon-Borie  
Fethi BELFATNACI**

Laboratoire LILETI « Interdisciplinaire des Langues Étrangères et des Technologies Innovantes »  
Département de français, Faculté Lettres et langues, Université Ahmad Ben Yahya El Wancharissi-  
Tissemsilt, fethi14magister@gmail.com

**Soumis le:** 19/05/2025

**révisé le:** 08/12/2025

**accepté le:** 16/12/2025

**Résumé**

*Le besoin de « matérialiser » une expérience traumatique, de traquer ses tentacules là où elles se logent dans les interstices du Moi, s'est considérablement accru dans les écrits à caractère indicible. C'est dans cette optique que nous nous sommes interrogé, dans le présent travail, sur les extensions discursives qu'e pourraient générer les expériences traumatiques. Cet article se propose donc d'examiner la configuration discursive du traumatisme dans *Le Démon de la colline aux loups* de Dimitri Rouchon-Borie, et partant, de la fraction psychologique de l'être.*

**Mots-clés:** *Traumatisme, indicible, animus générateur, rédemption.*

***Trauma, a generative force for writing the unspeakable in the contemporary novel *The Demon of Wolf Hill* by Dimitri Rouchon-Borie.***

**Abstract**

*The need to "materialize" a traumatic experience, to track its tentacles where they lodge themselves in the interstices of the self, has significantly increased within writings that deal with the unspeakable. It is from this perspective that the study questions, the discursive extensions that traumatic experiences might generate. This article, thus, aims to examine the discursive configuration of trauma in *Le Démon de la colline aux loups* (*The Demon of Wolf Hill*) by Dimitri Rouchon-Borie, and consequently, the psychological dimension of the self.*

**Keywords:** *Trauma, unspeakable, generative animus, redemption.*

### Introduction:

Les écrits, à caractère indicible, se veulent souvent des espaces privilégiés pour explorer les multiples facettes de l'expérience traumatique que l'être porte dans les interstices de soi. La blessure antérieure indélébile influe, à divers degrés, le parcours existentiel de l'individu. Se sachant si fragile devant la nature insaisissable de l'expérience traumatique, l'écriture ne peut que s'évertuer à décrire le processus de sa mutation, et c'est ici que les ressorts conflictuels -entendus ici au sens de rapports ambivalents avec les déterminants psychoaffectifs -s'immiscent dans le processus de l'écriture. Ces ressorts refont surface textuellement et se manifestent, ainsi, à travers l'identitaire, les conflits existentiels, les élans affectifs. Cependant, toute tentative de matérialiser discursivement ces fractions psychiques s'avère un échec.

Prendre la plume, c'est inévitablement engendrer une réalité différente de celle que l'on a vécue. Le lien entre blessure et écriture, à la fois étrange et indispensable, repose selon Imre Kertész (1995) sur « *l'échec à concrétiser linguistiquement les fissures émotionnelles: non pas un échec total, mais celui d'une négociation entre le trauma et sa transcription scripturale* »<sup>(1)</sup>. Cette incompatibilité entre le sensuel et le verbe ouvre un espace de créativité irremplaçable, où le décalage et la dissonance deviennent des moteurs générateurs de création artistique. C'est précisément cet échec qui fait de l'écriture de l'indicible une expérience esthétique singulière.

L'écriture de l'indicible est l'art de tendre un pont sur l'abîme de l'inexprimable. C'est une alchimie littéraire qui ne consiste pas à nommer l'innommable, mais à en construire le contour, à en suggérer l'ombre portée, à en faire ressentir le poids par son absence même. Elle naît de la confrontation entre la finitude du langage et l'infini de certaines expériences humaines: la terreur de la Shoah, l'extase mystique, la douleur absolue, la complexité du souvenir ou la monstruosité de l'horreur. L'indicible est ce qui, ayant été vécu ou imaginé, défie le vocabulaire existant et menace de réduire au silence celui qui en est le témoin ou le porteur. Les écrivains se font grands clercs dans cette forme discursive, ils y trouvent une substance qui, désormais, leur procure un défi esthétique et une valeur symbolique.

*Le Démon de la colline aux loups* de Dimitri Rouchon-Borie (2021) explore parfaitement les limites du langage face à la matérialisation de l'horreur humaine. Ce texte se veut une tentative paradoxale de donner une forme linguistique à ce qui échappe au langage, en utilisant ses failles, ses silences et ses détours pour en faire sentir la présence obsédante. Par ailleurs, dans *La souffrance n'est pas la douleur*, Paul Ricoeur traite cette tension entre *le sentir et le dire* en parlant de « *l'expérience vive de l'incommunicable* »<sup>(2)</sup>. Malgré l'impuissance à exprimer pleinement certaines expériences atroces, Dimitri Rouchon-Borie souligne la puissance d'interpellation de la parole, portée par l'esprit anéanti. Ainsi, même au plus profond du fait traumatique, dans les abysses de son enfer personnel, la parole persiste, désignant cet espace où l'être cherche encore à dire, à partager, malgré tout.

L'œuvre ne prétend nullement « guérir » ou « résoudre » le trauma chez le protagoniste emblématique *Duke*; elle l'incarne, dans toute son opacité, à travers une alliance entre fond et forme. Le chaos narratif reflète le chaos intérieur, et c'est dans cette adéquation que réside la puissance du texte. En ce sens, l'œuvre s'inscrit dans la lignée d'une littérature contemporaine du trauma, où l'écriture se fait à la fois impuissante et nécessaire – impuissante parce qu'elle ne peut restituer l'événement dans sa totalité, nécessaire parce qu'elle en préserve la mémoire malgré tout. Dans la même logique, Gosselin-Noat précise que la mémoire traumatisée « *ne se contente pas de vouloir dire l'indicible; elle veut faire émerger au seuil du langage, presque sans mots, par une entreprise de transposition sensible, un réel qui affleure, mais que tout mot déformerait, écraserait* »<sup>(3)</sup>. Mais comment dire ou se dire « *au seuil du langage* »? Autrement dit, comment se matérialise-t-elle, aux frontières du langage, l'expérience traumatique?

Cela étant exposé, venons-en à la problématique que nous soulevons dans ce cadre et formulons en ces termes: Eu égard à la teneur traumatique de l'œuvre de Dimitri Rouchon-

Borie ici considérée, comment la blessure se transforme en un « animus » générateur d'une écriture indicible, laquelle affecte foncièrement les cadres narratifs et se meut-elle dans une dynamique pragmatique?

### 1- Du traumatisme à l'indicible, la trajectoire d'une enfance saccagée:

Premier roman de Dimitri Rouchon-Borie, *Le Démon de la colline aux loups* se dévore dans un souffle retenu, tant la voix du narrateur, Duke – dont on ne découvre le prénom qu'après plusieurs dizaines de pages –, nous immerge dans l'horreur d'une existence tout entière vouée au désastre et au saccage. Duke grandit dans un environnement familial violent et dysfonctionnel dans lequel son existence a été dévastée par une enfance saccagée et une vie adulte chaotique. Son père, figure tyrannique et abusive, et sa mère, passive et absente, lui infligent des souffrances physiques et psychologiques sans merci. L'enfant ne voit en ses parents que « *des silhouettes* », « *des ombres* » qui crient, frappent et jettent à peine de quoi ne pas mourir de faim. « *Je ne me souviens pas d'avoir vu des personnes. Et je ne sais pas comment ces formes qui s'invitaient dans notre nid nous filaient à bouffer, j'ai bien dû croûter sinon je serais mort mais je sais que là non plus je n'aurais pas su identifier ou nommer un repas, tout était confondu dans tout* »<sup>(4)</sup>. Il est en effet difficile d'imaginer que quiconque puisse concevoir un tel déchaînement de cruautés infligées par des parents à leurs propres enfants.

Paradoxalement, la fiction miroite parfaitement ici le réel: elle devient une lentille à travers laquelle le réel nous apparaît plus net. C'est une alchimie narrative qui transforme le vraisemblable en vrai, *l'inventé en éprouvé*. Ce n'est pas un mensonge auquel on croit, mais une vérité à laquelle on adhère. Il est presque rassurant de se dire que les parents de Duke ont bel et bien existé, qu'aucun esprit n'aurait pu les inventer, qu'ils ne sont pas nés de la conscience d'un auteur, mais d'une réalité sordide, presque innommable, située bien en deçà de tout ce qui pourrait définir une existence humaine. Il serait même insultant pour le règne animal de prétendre que ces enfants ont grandi – on ne saurait écrire « ont été élevés » – comme des bêtes. La référence au monde animal, récurrente dans le roman, évoque généralement un instinct de protection qui rassemble les enfants, nus et blottis les uns contre les autres, dans « le nid », pour se réchauffer. Duke, avec ses frères et sœurs, constitue un amas indistinct avec lequel il forme un « nid ». « *Museau contre museau* », les enfants se trouvent entassés par terre les uns sur les autres subissant ainsi la terreur dans toute sa monstruosité. Les petits animaux sont nourris et soignés par leur mère; ici, les enfants dorment affamés, entourés de leurs excréments. Il faut sans doute avoir arpenté les cours d'assises, comme l'entreprenait Dimitri Rouchon-Borie, qui fut longtemps chroniqueur judiciaire en Bretagne, pour être capable de juxtaposer les maux et les mots d'enfants saccagés dont on a du mal à concevoir qu'ils puissent exister.

À l'âge adulte, Duke sombre dans une spirale de violence, de drogue et de criminalité. Ses relations sont marquées par la toxicité et la destruction, notamment avec Clara, une femme qu'il aime profondément mais qu'il ne parvient pas à protéger, et Billy, une junkie rencontrée sur la route. Ces relations reflètent son incapacité à échapper à son passé, à son Démon et à trouver la sérénité.

Le roman en question s'articule autour de la voix de Duke; il en fait son principe gravitationnel, son centre de masse et de sens. L'univers entier du récit, ses événements, ses autres personnages et ses émotions, n'existent que dans le champ de force de cette conscience unique. Ce n'est pas une simple technique narrative, mais un choix ontologique: le monde du roman n'a d'existence que filtré, interprété et souvent déformé par cette voix qui en est l'unique source. En prison, poussé par l'impérieuse nécessité de revisiter son passé, le personnage entreprend de consigner sa vie à l'aide d'une vieille machine à écrire que le directeur de l'établissement consent à lui fournir. Il tente de faire le tri dans son histoire violente et chaotique, et de comprendre comment le démon né lors de ses premières années a eu un rôle déterminant sur son devenir.

## 2- Écrire la blessure: la mise en épreuve du langage:

L'entreprise d'écriture de l'indicible, telle que l'illustre *Le Démon de la colline aux loups*, pose inévitablement une question centrale: peut-on tout dire? Et si l'on peut, doit-on tout dire? Ce double questionnement engage les limites éthiques et esthétiques de la représentation littéraire du trauma. Écrire l'indicible, ce n'est pas seulement tenter de dire ce qui résiste à la parole, c'est aussi se confronter à la responsabilité du dire, au risque de trahir la douleur, de fasciner par l'horreur, ou encore de normaliser l'innommable. Cependant, l'un des premiers malentendus à lever est celui qui confond indicible et ineffable, deux concepts frères mais qui désignent des réalités distinctes. La nuance réside dans l'origine et la nature de ce qui échappe aux mots: l'ineffable est lié à une transcendance, à un surplus de sens et de beauté. C'est l'expérience d'une réalité si sublime que le langage humain, limité, ne peut la contenir. Nous sommes saisis par l'ineffable avec ravissement, et nous tentons de le chanter en reconnaissant que les mots ne sont que des approximations d'une réalité trop lumineuse.

L'indicible, quant à lui, est lié à une incapacité, souvent d'origine humaine, traumatique ou éthique. C'est l'échec du langage face à une expérience qui le dépasse. Nous nous confrontons à l'indicible avec effroi, et nous tentons de le dire malgré tout, souvent en montrant les cicatrices de cette tentative. Selon Georges Didi-Huberman, dans *Écorces ou Images malgré tout*, l'indicible n'est pas ce qui ne peut pas être dit, mais ce qui exige une autre forme de parole, une parole indirecte, fissurée, fragmentaire, respectueuse du silence. Didi-Huberman écrit: « *L'indicible n'est pas le mutisme. C'est le langage mis en crise* »<sup>(5)</sup>. Dans ce sens, *Le Démon de la colline aux loups* ne cherche pas à tout dire. Il ne reconstitue pas les scènes de violence de manière frontale: il les fragmente, les détourne, les entoure de silences, et surtout, il met en scène la difficulté même de les dire. Par exemple, lorsqu'il s'agit d'évoquer l'inceste, Duke écrit: « *Il l'a fait. Le père. Je sais plus combien de fois. Pas la peine de raconter. Ça se voit* »<sup>(6)</sup>. Ce passage constitue un exemple-choc du pouvoir du non-dit. Le refus de raconter est ici plus évocateur que le récit explicite. Le silence devient acte de langage, stratégie de préservation, mais aussi accusation muette. Il engage le lecteur dans une position de témoin: on voit sans qu'on nous montre. Ainsi, ce choix narratif répond à une exigence éthique: ne pas rendre visible ce qui a précisément détruit le regard, ne pas faire de la souffrance un spectacle, mais la restituer dans son opacité, sa tension, son retrait. Le silence dans le texte n'est donc pas une absence, mais la mémoire vivante d'un trauma irréprésentable. Il constitue une forme d'écriture de la pudeur, mais aussi de l'éthique du témoignage.

Dans *Le Démon de la colline aux loups*, l'expérience traumatique ne se donne pas à lire de manière directe, explicite ou linéaire. Elle exige une forme d'écriture en rupture avec les normes discursives habituelles. Pour dire l'indicible, Dimitri Rouchon-Borie met en œuvre une série de stratégies littéraires et stylistiques qui traduisent, à même le texte, les effets psychiques de la violence et de la mémoire traumatique. Ces procédés ne relèvent pas de l'ornementation, mais d'une nécessité formelle, éthique et existentielle. L'écriture devient ainsi le lieu d'un combat entre la parole et le silence, la mémoire et l'oubli, l'ordre et la dislocation.

Dans ce présent article, il s'agira d'analyser comment cette littérature du trauma mobilise plusieurs procédés spécifiques: un langage altéré, syntaxiquement disloqué, une profusion de métaphores corporelles et bestiaires, des silences et ellipses significatifs, une temporalité brisée, une polyphonie intérieure troublée, et enfin une tension vers une possible fonction cathartique de l'écriture. Ces dispositifs formels traduisent l'impuissance du langage à contenir l'horreur, mais aussi son pouvoir de la faire sentir, indirectement, au lecteur.

## 3- Langage altéré et récit sans balises, un choix stylistique révélateur:

Dans *Le Démon de la colline aux loups*, l'écriture de l'indicible se manifeste d'abord par un langage profondément disloqué, qui semble incapable de contenir l'expérience traumatique de Duke. Cette langue n'est pas seulement appauvrie: elle est brisée, comme le sujet qui la parle. À travers une syntaxe chaotique, des phrases inachevées, des répétitions maladroitement ou

volontairement insistantes, Dimitri Rouchon-Borie donne forme à l'échec même du langage à dire l'irreprésentable. Ce style heurté devient alors une traduction formelle du trauma.

L'usage massif de phrases courtes, souvent sans verbe, ou d'une syntaxe télégraphique, dépouillée des articulations logiques du discours, renvoie à une conscience perturbée, figée dans la sidération. Comme le souligne Cathy Caruth, « *le traumatisme n'est pas ce qui est intégré dans la mémoire, mais ce qui revient, sous forme de réminiscences non assimilées, et résiste au symbolique* »<sup>(7)</sup>. Ainsi, la langue du narrateur ne s'organise pas autour d'une logique temporelle ni causale, mais autour de bribes de souvenirs et d'affects éclatés, où les émotions débordent la structure grammaticale. Dès les premières pages du roman, le narrateur confesse: « *j'ai un parlement qui est à moi et pendant tout ce temps ces mots c'était ma façon d'être moi et pas un autre. Et comme je n'ai pas fait l'école longtemps à cause du père, du Démon, de la mère et des autres, il manque des cases dans mon entendement des choses* »<sup>(8)</sup>. Ce "parlement", terme enfantin et déformé pour "langage" ou "faculté de parole", signale l'effort de Duke pour construire un espace de subjectivité à partir d'une parole diffractée. L'expression "il manque des cases dans mon entendement" évoque une altération cognitive liée au trauma, mais aussi un rapport déficient au langage normatif, celui de l'école, de la société, de la loi. Par ailleurs, la ponctuation minimale du texte, l'absence fréquente de points, la rareté des virgules, l'usage quasi inexistant du point-virgule ou du tiret dialogique — produit un effet de souffle continu, haletant, proche d'un flux de conscience, qui mime la confusion mentale et émotionnelle du personnage. L'absence de ponctuation délimite mal les idées, les phrases se succèdent comme les pensées d'un esprit pris de vertige. Barthes disait que « *la langue est fasciste* »<sup>(9)</sup>, parce qu'elle impose des structures. Ici, Rouchon-Borie libère le langage de ses normes pour laisser jaillir une parole informe, brute, organique, où l'émotion prime sur la clarté.

Contrairement à la plupart des romans qui délimitent les chapitres par des titres, des espacements ou des numéros de page visibles, *Le Démon de la colline aux loups* opte pour une forme continue, dense, sans pauses, où le texte coule sans interruption. L'absence de pagination dans certaines éditions telles que celle du *Le Tripode* constitue un choix stylistique révélateur qui se traduit comme un symptôme formel de l'écriture de l'indicible. Cette absence de repères de mise en page n'est pas une simple anomalie matérielle; elle révèle une volonté esthétique et narrative: celle de renoncer à toute hiérarchisation, à tout ordonnancement lisible du récit. Cette structure immerge le lecteur dans un flot verbal ininterrompu, mimant un flux de conscience désorganisé, comme si la parole était débordée et incapable d'organiser le récit en unités cohérentes. L'absence de pagination est bien plus qu'un simple choix éditorial; c'est un geste esthétique et symbolique fort qui engage profondément la relation entre le lecteur, le texte et le sens. Il n'y a plus d'"ordre du monde" à inscrire dans le texte, car le monde de Duke est désarticulé, sans centre ni repère. C'est ce qu'il exprime lui-même, dans un passage qui met en abyme son écriture: « *Je raconte sans mettre d'ordre, je ne pourrais pas* ». En effet, il ne s'agit pas d'un refus conscient, mais d'une incapacité psychique à structurer. L'écriture est donc sans bornes, sans séquences, sans numérotation visible non parce qu'elle veut choquer, mais parce qu'elle épouse la désorganisation mentale du narrateur: « *Je suis resté des jours au lit je ne pouvais plus marcher et j'avais un mal de chien à aller déféquer je vous raconte même pas je haïssais les latrines* »<sup>(10)</sup>. Ici, aucune coordination grammaticale ne vient lier les propositions, qui s'empilent dans une urgence narrative. Ce type de construction témoigne d'une parole qui tente de contenir la douleur mais déborde toujours, qui trébuche sur elle-même parce qu'elle lutte contre le silence intérieur.

Cette dislocation du langage n'est pas seulement stylistique: elle mime littéralement le traumatisme. Dans *Le degré zéro de l'écriture*, Roland Barthes évoque « *la nécessité d'un style qui ne soit ni rhétorique ni ornemental mais "blanc", presque sans forme, capable de refléter la fracture du réel* »<sup>(11)</sup>. Le roman de Rouchon-Borie s'inscrit dans cette esthétique: le style minimaliste, presque atonique, devient l'écho direct du mutisme intérieur du survivant.

On peut aussi rapprocher cette écriture de la notion de parole gelée dans la théorie psychanalytique: une parole où le sujet n'est pas totalement sujet de ce qu'il dit, mais où c'est le trauma lui-même qui parle, ou plus exactement qui fissure le discours, de l'intérieur. Cela s'observe notamment dans l'incapacité de Duke à ordonner son récit chronologiquement ou à formuler des jugements sur ses agresseurs. La langue semble engourdie, comme la mémoire traumatique elle-même.

Ainsi, la langue altérée, déformée, parfois même enfantine ou animale de Duke, ne traduit pas une pauvreté langagière, mais au contraire une esthétique volontairement désarticulée. Elle est le lieu où l'indicible cherche à se dire non pas dans la maîtrise rhétorique, mais dans l'éclat, la fissure, la déformation. En ce sens, le style du roman est lui-même traumatique: il reproduit formellement le chaos psychique d'un être broyé par la violence et la solitude, tout en le donnant à ressentir au lecteur. Le malaise stylistique devient alors une expérience de lecture du trauma.

#### 4- La matérialisation du trauma: du silence à la trace:

La structure narrative du roman épouse celle du traumatisme. Ce dernier, selon Cathy Caruth, n'est pas d'abord un événement, mais une répétition d'un non-événement qui n'a pu être symbolisé. Le trauma revient sous forme de fragments, de bribes, d'échos. Le style de Dimitri Rouchon-Borie épouse ce mécanisme: langue déchirée, absence de ponctuation logique. Cette désarticulation formelle mime le heurt intérieur, le chaos mémoriel, et permet de faire exister sur la page ce qui ne peut être représenté frontalement. « *Des fois je me demande si je suis pas mort depuis longtemps. Que je suis un bout de souffle qui reste coincé dans le monde.* »<sup>(12)</sup>. Ce syntagme, surgi de son for intérieur, incarne la dissociation post-traumatique. L'écriture devient ici un acte de mise en scène de l'absence, une manière d'approcher le réel sans le représenter, ce que Barthes appelle la « *signifiante* » dans *Le Plaisir du texte*: une tension entre le dit et l'indicible. Mais comment une blessure indélébile prend-elle forme dans des cadres figuratifs et se meut-elle dans une dynamique narratologique?

Le protagoniste induit un effet ambivalent lequel recouvre, on le verra, une pluralité de valeurs. Duke n'est ni un héros ni un monstre: il est le lieu d'un conflit intérieur profond, qui résonne chez celui qui lit. Pour Vincent Jouve, « *l'effet-personnage repose sur la capacité du texte à créer une illusion d'existence et à provoquer un investissement émotionnel du lecteur* »<sup>(13)</sup>. Duke n'est pas seulement un sujet traumatisé: il devient une figure affective, un miroir noir dans lequel le lecteur perçoit, malgré lui, une part de vulnérabilité humaine. « *Ils m'ont tout mis dans la tête comme des clous rouillés.* »<sup>(11)</sup>. Cette image fait appel à l'imaginaire sensoriel du lecteur. Elle induit une réception corporelle, presque douloureuse. L'effet-personnage ici ne repose pas sur la cohérence psychologique, mais sur la force des projections qu'il suscite. Cette conception fait écho aux travaux de Dominique Rabaté qui, dans *Figures du sujet lyrique*, met en lumière des voix narratives qui se donnent comme « *blessées et vulnérables dans le paysage littéraire contemporain* »<sup>(14)</sup>. L'implication du destinataire est ici centrale. L'instance énonciative semble murmurer: *je vous parle, entendez-moi*. Ce que Wolfgang Iser nomme le « *lecteur implicite* » prend ici toute son importance: « *le texte postule un destinataire actif, prêt à interagir avec le manque, le silence, l'ellipse, à remplir les blancs* »<sup>(15)</sup>: « *J'avais six ans ou sept, je sais plus, c'est flou. Il faisait noir dans ma mémoire. J'ai fermé les yeux, mais c'était pire.* »<sup>(16)</sup>. Le flou invite le lecteur à s'immiscer dans l'expérience plutôt qu'à la contempler de l'extérieur. C'est une invitation à explorer les frontières incertaines entre ce qui fut, ce dont Duke se souvient, et ce qu'il invente pour continuer à vivre. Cet appel rejoint aussi ce que Susan Sontag évoque dans *Regarding the Pain of Others*: « *Confronted with pain, the viewer is called upon, summoned to take a position.* »<sup>(17)</sup> (*Face à la douleur, le spectateur est interpellé, sommé de se positionner*) [notre traduction].

Ce que Rouchon-Borie réussit ici, c'est une éthique de la réception: il ne cherche pas à faire pleurer ni à choquer, mais à faire éprouver, en bousculant les certitudes du lecteur.

L'écriture agit alors comme un espace de déplacement de soi, comme un miroir émotionnel déformant.

L'œuvre ne se limite pas à la seule exploration des maux individuels: elle prend une dimension collective. L'œuvre de Dimitri Rouchon-Borie met en scène un protagoniste dont le passé révèle des souffrances partagées par une société plus large. La colline aux loups, lieu de repli et de confrontation avec les fantômes du passé, devient le symbole d'une mémoire collective hantée par les violences subies et perpétrées.

Duke, ses frères, Clara et Billy appartiennent à ces enfants saccagés dont on a du mal à concevoir qu'ils puissent exister. *Le Démon de la colline aux loups* est appréhendé ici comme un médium contribuant à l'articulation d'une critique sociale relativement aux enfants opprimés et infériorisés comme par nature. Cette critique est donc celle qui stigmatise la tyrannie et la violence pour faire valoir la dignité de l'être.

Un autre effet pragmatique majeur réside dans l'usage symbolique et poétique de la langue pour dire ses obsessions. Le personnage n'utilise pas le langage ordinaire de la justice ou de la psychanalyse: il crée ses propres images, ses métaphores de survie. « *Le démon, il me suit partout. Il vit dans mes os. Il me chuchote que je suis sale* »<sup>(18)</sup>. Selon Gilbert Durand, « *le sujet traumatisé construit un imaginaire propre pour figurer ce qui est irréprésentable* »<sup>(19)</sup>. La présence du démon fonctionne comme une personnification de la culpabilité, de l'auto-haine, mais aussi comme un exutoire, un double symbolique à qui attribuer le mal. Dans la même logique, Françoise Davoine et Jean-Max Gaudillière, avancent que « *la parole du sujet-traumatisé crée une cosmologie personnelle où les figures imaginaires servent à dire ce que la société ne veut pas entendre* »<sup>(20)</sup>. Chez Duke, cette cosmologie transparaît à travers le vide affectif, le silence réprobateur et la destruction du langage.

##### **5- Le vide affectif et l'incommunicabilité émotionnelle:**

La notion du vide revient avec insistance dans le roman, elle résonne fortement avec la trajectoire de Duke et prépare également le lecteur à un récit où la parole est entravée, où la réalité est souvent indicible, et où l'expérience humaine est perçue sous un angle brut sans artifice. L'enfance de Duke fut marquée par une absence totale d'amour et de repères, créant un gouffre intérieur qui, faute d'être comblé par des expériences positives, se remplit de violence et de souffrance. Ce vide affectif se traduit ainsi par une difficulté à verbaliser ses expériences, à donner un sens à ce qu'il vit. L'écriture du roman elle-même, dans son style fragmenté et brutal, reflète cette impossibilité de dire, d'expliquer, une impossibilité qui rejoint la notion d'indicible souvent évoquée par Maurice Blanchot dans *L'espace littéraire*.

Duke est une entité remplie d'horreurs et de quelques éclairs de lumière. Il est cet espace de tension, où le bien et le mal coexistent sans jamais se départager entièrement. « *J'ai dit les hommes sont des choses vides et des fois leur vie se remplit de bien et des fois de mal et des fois c'est partagé et ça fait une lutte* »<sup>(21)</sup>. En effet, lorsque ces deux forces entrent en confrontation, elles engendrent un tiraillement psychique qui peut mener à une souffrance inexprimable.

Loin d'être un simple constat, ce vide affectif devient donc un moteur génératif qui pousse Duke à chercher des moyens, même inadaptés, pour combler ce manque fondamental où le bien et le mal se disputent l'espace vacant. Une telle dualité qui structure à la fois l'œuvre et la réalité de tant d'enfants opprimés se fait dans une dialectique manichéenne dont Duke n'a pas choisi les prémisses. Sans doute, y aurait-il ici à voir dans l'enfance la somme des expériences les plus tumultueuses qui continuent, tenacement, à subdiviser encore le personnage. Or, le bien et le mal ne sont pas des états figés mais des flux qui, tour à tour, investissent l'existence. Marquée par la violence et l'abus, l'existence de Duke sombre dans la noirceur, mais certaines lueurs d'affection refont surface malgré tout. Les sentiments que porte Duke pour Clara sont à la fois profonds, complexes et tragiques. En effet, cet amour est l'un des rares signes de lumière dans la vie sombre et chaotique de Duke. Clara cristallise chez lui un idéal de pureté dans un monde traversé par la violence et la désolation. C'est d'ailleurs l'un des seuls sentiments authentiques et optimistes qu'il éprouve. Cependant,

malgré ses efforts, Duke ne parvient pas à soustraire sa bien-aimée aux dangers de leur environnement violent et destructeur. Cette impuissance renforce son sentiment de culpabilité et d'échec. En outre, l'amour qu'il porte à son frère, par exemple, représente un de ces moments où le bien parvient à prendre place dans un monde hostile. Cependant, ces valeurs communautaires qu'il s'agisse du sacrifice ou de la fraternité, sont toujours fragiles, labiles, et ne parviennent guère à s'installer durablement. Ce va-et-vient constant entre lumière et ténèbres reflète l'une des tensions fondamentales de l'œuvre, qui ne donne jamais de réponse définitive sur la nature complexe du personnage: est-il une victime ou un bourreau? Un homme en quête de rédemption ou un être irrémédiablement perdu? Ce tiraillement entre le bien et le mal, souligné supra, devient ainsi l'un des axes de lisibilité du récit. Toutefois, le bien et le mal ne sont pas toujours distincts, ils coexistent parfois au sein d'un même individu, générant inéluctablement des conflits d'ordre psychologique (schizophrénie, paranoïa). Il sera judicieux d'assigner à cette binarité le terme d'ambivalence dont fait usage la psychanalyse pour désigner « *la juxtaposition de deux aspects opposés l'un à l'autre dans une même entité* »<sup>(22)</sup>. Une ambivalence qui se redécouvre sous une inscription nouvelle dans les sciences humaines, celle des théories de la psychanalyse freudienne et des courants linguistiques. Ces approches, s'appuyant sur le conflit entre le *Ça* – siège des pulsions primaires – et le *Surmoi* – instance des interdits et des valeurs sociales –, tentent d'appréhender la complexité de la nature humaine.

Duke agit de manière contradictoire tout en étant à la fois bienveillant et cruel, et ce, selon les situations. Il s'affiche comme une personne énantiosémique en raison de ses contradictions internes dont le comportement, les paroles et les émotions peuvent être interprétées de manière paradoxale et ambiguë. Ce qualificatif- énantiosémique - met en relief la complexité et la dualité inhérente propre à la nature humaine. Tout au long de la trajectoire romanesque, Duke est sous le prisme de contradictions internes: il aspire à l'apaisement mais ne sait qu'exprimer sa rage par la violence; il ressent de l'amour mais craint de l'exhiber. Cette tension entre ses instincts destructeurs et une forme de désir d'humanité rend le personnage profondément complexe et empêche toute lecture « paisible » de son parcours. Le lecteur est ainsi invité à ressentir cette ambivalence et l'incapacité de donner une forme langagière au caractère indicible de l'expérience traumatique. Maurice Blanchot explique dans *L'espace littéraire* que « *certaines expériences sont impossibles à exprimer directement et que la littérature doit alors les suggérer par des images et des métaphores* »<sup>(23)</sup>. L'indicible ouvre donc un espace d'interprétation qui dépasse le langage ordinaire et prépare le lecteur à une immersion dans un univers où l'innommable règne.

#### **6- Quête salvatrice et rédemption plausible:**

Malgré l'horreur de l'histoire, Duke est guidé par une lueur d'espoir, une lampe sourde qui l'empêche de sombrer complètement dans le désespoir. Cette espérance, bien que fragile et inaccessible, lui permet de continuer à avancer et de chercher un sens à sa vie. Son parcours, souvent comparé à un cheminement christique, est marqué par la souffrance mais aussi par une quête de salut.

Roman d'une noirceur profonde, *Le Démon de la colline aux loups* plonge le lecteur dans les tréfonds de l'âme humaine en dépeignant une existence hantée par la violence et ravagée par la souffrance. À travers le personnage de Duke, Dimitri Rouchon-Borie nous invite à réfléchir sur la nature du mal, la possibilité de la rédemption et la quête d'une lumière dans les ténèbres. C'est une œuvre qui, malgré son intensité dramatique, laisse entrevoir une lueur d'espoir, aussi ténue soit-elle.

Dimitri Rouchon-Borie parvient à restituer avec une justesse remarquable le « parlement » de son personnage, et, conscient de la difficulté d'un tel exercice discursif – où la moindre fausse note, le moindre mot superflu ou manquant peut rompre l'harmonie de l'ensemble –, on ne peut qu'admirer cette prouesse. La langue de Duke saisit le réel et les émotions qui s'y rattachent à une acuité rare, les effleurant à peine, les suggérant au lecteur, tout en leur conférant une présence obsédante. Par son rythme phraséologique et le décalage entre

l'agitation des péripéties et leur traitement stylistique, Duke nous impose son regard au point que nous le faisons nôtre.

La rencontre avec un aumônier et la lecture des fragments bibliques de saint Augustin constituent autant d'éléments déclencheurs, mais c'est de Duke lui-même que jaillit la confession, dans une éruption de douleur et de colère à laquelle il imprime le rythme d'une parole singulière. Le narrateur s'approprie cette matière innommable qui compose son existence pour en devenir l'auteur. Il se métamorphose en une instance narrative à part entière, et c'est précisément cette transfiguration, dépourvue d'étincelle spectaculaire et de métaphysique, qui confère à ce premier roman toute sa puissance et son accomplissement.

Les fragments du monde qui avaient toujours échappé à Duke depuis son enfance se reconstituent peu à peu, l'univers s'organise selon une logique qui se révèle à travers le langage, mais aussi grâce à l'amour, aussi étrange soit-il: celui de Clara et celui de Billy, une junkie croisée sur la route. Les deux scènes de procès – celui du père et celui du fils – se répondent avec une force poignante, illustrant le regard de l'enfant, puis du jeune adulte, posé sur une réalité qui lui est extérieure mais qu'il a pourtant intégrée en profondeur, une réalité qui devient objet. *Le Démon de la colline aux loups* raconte ainsi l'émergence d'un sujet, sa venue au monde.

Cette éclosion évolutive-évaluative, dont on suit les étapes avec une profonde émotion, se révèle d'autant plus éprouvante qu'elle est parfois d'une violence extrême. Cependant, au cœur de la violence qui imprègne le roman émergent, vers le milieu du récit, quelques pages admirables dédiées à la nature nous offrent une pause salutaire pour reprendre souffle. Certaines expressions, glissées au détour d'une phrase, suscitent un sourire, par leur tendresse ou par la grâce enfantine qui transparait malgré l'horreur ambiante. Quelques personnages, des adultes qui veillent – avec plus ou moins de succès – sur ces enfances brisées, constituent également des moments de répit. On est touché par le regard que le narrateur porte sur ce qui l'entoure, quelle qu'en soit la brutalité, car c'est aussi de sa propre brutalité intérieure qu'il est question dans ce roman.

Mais pour Duke, il est désormais révolu le temps de « faire des grimaces au futur ». Si ses jours sont comptés, l'avenir n'en brille pas moins d'une lumière éclatante. Étrange paradoxe, qui pourtant ne confère aucune valeur intrinsèque à la mort. Duke avance résolument vers ce qui l'attend, en pleine possession de sa voix, de sa conscience, de son intégrité enfin retrouvée, au cœur d'une « solitude absolue, totale et pleine, une exigence forte » dont il est lui-même l'artisan, désormais « libéré du Démon de la colline aux loups »<sup>(24)</sup>.

### Conclusion:

*Le Démon de la colline aux loups* se révèle comme une œuvre littéraire audacieuse, qui relève le défi de dire l'indicible, de représenter l'irreprésentable, de donner une voix à ce qui, par essence, résiste au langage. À travers le personnage de Duke, fracassé par un passé innommable, le roman explore les frontières troubles de la narration, où la souffrance ne peut se dire que par une parole brute, heurtée, viscérale. Cette écriture du trauma, à la fois déchirée et libératrice, ne cherche pas seulement à témoigner: elle tente, dans un même mouvement, d'exorciser la douleur tout en la transmettant au lecteur, faisant de la littérature un espace de confrontation avec l'inhumain.

L'hypothèse selon laquelle l'indicible se manifeste par des projections figuratives s'est avérée féconde: plutôt que de nommer directement la violence subie, le texte la suggère à travers une syntaxe disloquée et un vide révélateur. L'entreprise narrative, marquée par les ellipses, les répétitions obsessionnelles et les silences, mime la dissociation psychique du personnage. Cette esthétique de la rupture rejoint les travaux de Cathy Caruth sur le trauma, où l'événement insupportable ne se donne jamais directement, mais à travers des retours hallucinatoires et des lacunes narratives. Dimitri installe son lecteur dans une position inconfortable: il ne s'agit plus de juger Duke, mais de ressentir, d'être traversé par une parole qui refuse l'apaisement. Le texte produit ainsi un effet de témoignage indirect, où le lecteur devient le dépositaire d'une mémoire blessée. Cette stratégie narrative rejoint les réflexions de

Dori Laub sur la « *crise du témoignage* »: dans les récits de trauma, « *la parole ne vise pas à expliquer, mais à faire exister une douleur, à en produire une trace irréductible* »<sup>(25)</sup>. L'écriture, ici, est un acte de survie, une manière de résister au silence et à l'effacement. En somme, *Le Démon de la colline aux loups* ne propose pas de réponse facile, mais il impose une vérité troublante: face à l'indicible, la littérature ne triomphe pas, elle persiste. Elle est ce langage fragile, sincère, qui continue de dire malgré tout, et qui, ce faisant, permet peut-être de survivre à l'inhumain.

#### Référence:

- 1- Kertész Imre (2001), *Le Refus*, traduit du hongrois par Natalia Zaremba-Huzsvai et Charles Zaremba, Paris, Éditions Actes Sud, coll. Littérature étrangère, p. 101.
- 2- Ricœur Paul (1994), *La souffrance n'est pas la douleur*, in *Autrement*, n°142, p. 58.
- 3- Gosselin-Noat Monique (2002), *Nathalie Sarraute et la recherche de la vérité*, dans *Critique, Nathalie Sarraute ou l'usage de l'écriture*, p. 24.
- 4- Rouchon-Borie Dimitri (2021), *Le Démon de la colline aux loups*, édition Voir De Près, Paris, p. 35.
- 5- Didi-Huberman Georges (2003), *Images malgré tout*, Minuit, Paris, p. 74.
- 6- Rouchon-Borie Dimitri, op.cit., p. 18.
- 7- Caruth Cathy (1996), *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, p. 102.
- 8- Rouchon-Borie Dimitri, op.cit., p. 97.
- 9- Barthes Roland (1973), *Le Plaisir du texte*, Seuil, Paris, p. 42.
- 10- Rouchon-Borie Dimitri, op.cit., p. 62.
- 11- Barthes Roland (1953), *Le Degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris, p. 53.
- 12- Rouchon-Borie Dimitri, op.cit., p. 121.
- 13- Jouve Vincent (1992), *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France (PUF), coll. Écriture, p. 251.
- 14- Rabaté Dominique (1996), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses Universitaires de France (PUF), coll. « Perspectives littéraires », p. 24.
- 15- Iser Wolfgang (1976), *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, Munich, Wilhelm Fink Verlag. Traduction française: *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, 1985, p. 87.
- 16- Rouchon-Borie Dimitri, op.cit., p. 76.
- 17- Sontag Susan (2003). *Regarding the pain of others* Un commentaire. *Diogène*, n°201, p. 139.
- 18- Rouchon-Borie Dimitri, op.cit., p. 102.
- 19- Davoine Françoise et Gaudillière Jean-Max (2005), *Histoire et trauma. La folie des guerres*. Stock, p. 56.
- 20- Rouchon-Borie Dimitri, op.cit., p. 81.
- 21- Ibid., p. 39.
- 22- Eugen Bleuler (1910), *Zur Theorie des schizophrenen Negativismus*. *Psychiatrisch- Neurologische Wochenschrift*, Vol.12: p. 171.
- 23- Blanchot Maurice (1955), *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris, p. 67.
- 24- Rouchon-Borie Dimitri, op.cit., p. 75.
- 25- Laub Dori (2020), *Testimony. Crises du témoignage*, traduit de l'anglais par Claude Mouchard et Régine Waintrater, Paris, Éditions Kimé, coll. Détours littéraires, p. 51.

#### Bibliographie

- Kertész Imre (2001), *Le Refus*, traduit du hongrois par Natalia Zaremba-Huzsvai et Charles Zaremba, Paris, Éditions Actes Sud, coll. Littérature étrangère.
- Ricœur Paul (1994), *La souffrance n'est pas la douleur*, in *Autrement*, n°142.
- Gosselin-Noat Monique (2002), *Nathalie Sarraute et la recherche de la vérité*, dans *Critique, Nathalie Sarraute ou l'usage de l'écriture*.
- Rouchon-Borie Dimitri (2021), *Le Démon de la colline aux loups*, édition Voir De Près, Paris.
- Didi-Huberman Georges (2003), *Images malgré tout*, Minuit, Paris.
- Caruth Cathy (1996), *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Barthes Roland (1973), *Le Plaisir du texte*, Seuil, Paris.

- 
- Barthes Roland (1953), *Le Degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris.
  - Jouve Vincent (1992), *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France (PUF), coll. Écriture.
  - Rabaté Dominique (1996), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, coll. Perspectives littéraires.
  - Iser Wolfgang (1976), *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, Munich, Wilhelm Fink Verlag. Traduction française: *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, 1985.
  - Sontag Susan (2003). *Regarding the pain of others* Un commentaire. Diogène, n° 201.
  - Davoine Françoise et Gaudillière Jean-Max (2005), *Histoire et trauma. La folie des guerres*. Stock.
  - Eugen Bleuler (1910), *Zur Theorie des schizophrenen Negativismus*. Psychiatrisch- Neurologische Wochenschrift, Vol.12.
  - Blanchot Maurice (1955), *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris.
  - Laub Dori (2020), *Testimony. Crises du témoignage*, traduit de l'anglais par Claude Mouchard et Régine Waintrater, Paris, Éditions Kimé, coll. « Détours littéraires ».