

Hassiba Benbouali – Chlef
Faculté des langues étrangères
Département de Langue Française



Thèse

Présentée pour l'obtention de diplôme de doctorat

Filière : Langue Française

Spécialité : Sciences des textes littéraires

Par

M. Samir DRIZA

Identité entre Histoire et Fiction dans *L'Art français de la guerre* d'Alexis Jenni

Soutenue le, 16 février 2026, devant le jury composé de :

M. Hadj BOURIDANE	MCA	Université de Chlef	Président
M. Zakarya MAHFOUD	MCA	Université de Chlef	Rapporteur
M. Bencherki HERNOUNE	MCA	Université de Chlef	Examineur
Mme. Fatima Zahra MOKHTARI	MCA	Université de Tiaret	Examineur
M. Sidi Mohamed TALBI	MCA	Université de Saïda	Examineur
M. Mohamed SETTOUF	MCA	Université de Mostaganem	Examineur

Année universitaire : 2025 / 2026

Remerciements

Je tiens tout d'abord à exprimer ma profonde gratitude envers mon directeur de recherche, Dr. **Zakarya MAHFOUD**, sans l'aide précieuse et l'accompagnement constant duquel ce travail n'aurait pu aboutir. Qu'il trouve ici l'expression de ma reconnaissance la plus sincère pour sa confiance, sa patience, ses encouragements et ses orientations tout au long de la période exigeante de rédaction de cette thèse.

Je souhaite également exprimer toute ma reconnaissance à **Pre. El Djamhoria AÏT SÂADA**, qui m'a inspiré ce projet de thèse, et à **Dre. Warda DERDOUR**, qui m'a initiée aux défis et aux exigences de la recherche. Leur présence bienveillante, leur gentillesse, leur dévouement et leur disponibilité ont été d'un soutien moral et intellectuel inestimable. Le présent travail est le fruit de leurs judicieux conseils et de leur regard critique avisé, et je leur suis infiniment redevable pour leur engagement sans faille.

Ma gratitude s'adresse aussi à l'ensemble des collègues de la Faculté des Langues étrangères de l'Université de Chlef, pour l'esprit d'échange, la convivialité et la stimulation intellectuelle qu'ils ont su insuffler à notre parcours.

Je remercie sincèrement les membres du jury d'avoir accepté de consacrer une partie de leur temps à la lecture, à l'évaluation et à l'enrichissement de ce travail par leurs remarques et leurs perspectives éclairées.

Enfin, une pensée toute particulière va à ma famille, à mes parents, qui m'ont toujours encouragé et soutenu sans relâche, ainsi qu'à mon épouse, pour son affection et son réconfort. Un grand merci également à mes amis et collègues, dont la présence et les encouragements ont illuminé les moments de doute.

À toutes les personnes qui ont contribué, de près ou de loin, à la réalisation de ce travail, qu'elles trouvent dans ces lignes le témoignage de ma sincère et profonde gratitude.

Dédicaces

*À la mémoire de mes grands-parents,
dont la bienveillance et les valeurs continuent
d'éclairer mon chemin.*

*À la mémoire de ma sœur défunte,
partie trop tôt, mais toujours présente dans mes
pensées, que ces pages soient un humble hommage
à sa mémoire et à son sourire.*

Résumé

Notre travail de recherche explore comment les écrivains français et algériens d'aujourd'hui réinventent le roman historique lorsqu'ils s'emparent de la guerre d'Algérie. À travers un corpus de fictions publiées après les années 1980, nous montrons que ces auteurs, confrontés à un présent marqué par les silences de l'Histoire et les blessures toujours vives du passé colonial, adoptent une posture d'enquête et un tropisme présentiste, au sens où l'entend François Hartog. Leur écriture ne se tourne vers le passé que pour mieux éclairer les fractures du présent, suivant l'idée, formulée par Walter Benjamin, qu'il existe une constellation entre l'époque actuelle et les époques antérieures. Cette perspective implique une transformation profonde du modèle « walter-scotté » fondé sur la reconstitution d'un passé clos : le roman historique devient un outil critique permettant d'interroger le réel et ses zones d'ombre. Dans cette dynamique, nous identifions six modes d'inscription du réel — mémoriel, testimonial, archéologique, filial, hybride et présentiste — qui structurent et renouvellent la représentation littéraire de la guerre d'Algérie. Loin d'agir isolément, ces modes s'entrecroisent : fouille des archives et des lieux, enquête intime sur les héritages familiaux, restitution de témoignages, effets de mémoire collective, hybridation entre document et fiction, attention portée aux enjeux contemporains. Leur articulation produit une écriture du réel qui dépasse la reconstitution historique pour proposer un espace d'interprétation où le passé se relit à la lumière de l'époque actuelle, laquelle y trouve des ressources pour se comprendre. Cette recherche montre ainsi que les fictions consacrées à la guerre d'Algérie constituent un espace privilégié où s'articulent traces documentaires, voix mémorielles et invention romanesque, permettant de repenser les héritages coloniaux à la lumière du présent.

Mots-clés : Roman historique, Guerre d'Algérie, Présentisme, Mémoire, Témoignage, Récit de filiation, Biofiction, Roman archéologique.

Abstract

This research explores how contemporary French and Algerian writers reinvent the historical novel when addressing the Algerian War. Through a corpus of fiction published after the 1980s, the study shows that these authors, confronted with a present marked by historical silences and the enduring wounds of the colonial past, adopt both an investigative posture and a form of presentism as defined by François Hartog. Their writing returns to the past in the sake of shedding light on the fractures of our time, in line with Walter Benjamin's idea that each era forms a constellation with those that preceded it. This perspective leads to a profound transformation of the "Walter Scott model," traditionally based on reconstructing a closed past: the historical novel becomes a critical tool for questioning reality and its blind spots. Within this momentum, we identify six modes of inscribing the real — memorial, testimonial, archaeological, filial, hybrid, and presentist — which structure and renew the literary representation of the Algerian War. Far from operating independently, these modes intersect: archival and spatial investigation, intimate inquiry into family heritage, the inclusion of various forms of testimony, collective memory dynamics, hybridization of fiction and documentation, and attention to contemporary concerns. Together, they produce a form of writing that goes beyond historical reconstruction to offer a space where the past can be reread through the lens of the current era, which in turn finds resources within that past to understand itself. This research thus shows that the fictions devoted to the Algerian War constitute a privileged space where documentary traces, memorial voices, and narrative invention intersect, making it possible to rethink colonial legacies in light of the present.

Keywords: Historical novel, Algerian War, Presentism, Memory, Testimony, Filial narrative, Biofiction, Archaeological novel.

تستكشف هذه الأطروحة كيف يعيد الكتّاب الفرنسيون والجزائريون المعاصرون ابتكار الرواية التاريخية عند تناولهم موضوع حرب الجزائر. فمن خلال مجموعة من الأعمال السردية المنشورة بعد ثمانينيات القرن الماضي، نبيّن أن هؤلاء الكتّاب، وهم يواجهون حاضراً مثقلاً بصمت التاريخ وجراح الماضي الاستعماري التي لم تلتئم بعد، يعتمدون على منهج التحقيق وخاصية «الحاضِرائية» كما يعرفها فرنسوا هارتوغ. فالعودة إلى الماضي في كتاباتهم تهدف إلى إضاءة تشققات زمننا الراهن، انسجاماً مع فكرة فالتر بنجامين القائلة بوجود «تَشكُّل» بين الزمن الحالي والفترات التي سبقتة. وتدفع هذه الرؤية نحو تحوّل عميق في نموذج «والتر سكوت» القائم على إعادة بناء ماضٍ مُغلق، لتصبح الرواية التاريخية أداة نقدية لفحص الواقع وجوانبه المعنوية. وفي هذا السياق، نحدد ستة أنماط لتمثيل الواقع في النصوص: الذاكري، الشهادات، الأركيولوجي، العائلي، الهجين، والحاضِرائي. وهذه الأنماط لا تعمل منفصلة، بل تتقاطع فيما بينها: التنقيب في الأرشيف والأمكنة، البحث في الإرث العائلي وصمت الأجيال، استحضار الشهادات، ديناميكية الذاكرة الجماعية، المزج بين الوثيقة والتخييل، والانتباه لقضايا العصر. ويسهم تفاعل هذه الأنماط في إنتاج كتابة تتجاوز إعادة البناء التاريخي لتفتح مجالاً يعاد فيه قراءة الماضي من زاوية اللحظة الراهنة، التي تستمد بدورها من الماضي أدوات لفهم ذاتها. تُبيّن هذه الدراسة أنّ الأعمال الروائية التي تتناول حرب الجزائر تشكّل فضاءً متميّزاً تتقاطع فيه الآثار الوثائقية والأصوات الذاكراتية والابتكار الروائي، بما يتيح إعادة التفكير في الإرث الاستعماري على ضوء الحاضر.

الكلمات المفتاحية: الرواية التاريخية، حرب الجزائر، الحاضِرائية، الذاكرة، الشهادة، سرد النَّسب، السيرة المتخيّلة، الرواية الأركيولوجية

Sommaire

Remerciements	II
Dédicaces	III
Résumé	IV
Abstract	V
ملخص	VI
Sommaire	VII
Introduction	11
Partie I : De la reconstitution du passé à l'espace critique de la mémoire : parcours théorique du roman historique	24
Chapitre I : Cadres théoriques et notions fondatrices : entre genre, Histoire et fiction.....	25
1. Le genre comme convention sociale	25
2. Le genre comme horizon d'attente	29
3. L'utilité des genres littéraires :	30
4. Qu'est-ce qu'un genre littéraire?	34
5. Fiction vs Histoire : actualisation moderne d'un débat antique	46
Chapitre II : La fabrique de l'histoire : entre quête de vérité et tentation littéraire.....	49
1. De l'Antiquité au XIX ^e siècle : la rencontre entre Histoire et littérature :	49
2. Le divorce entre histoire et littérature.....	60
3. La crise de l'Histoire : quand le roman répond aux doutes des historiens :	68
4. Quand l'Histoire se fragmente : le vertige des éclats	73

Chapitre III : La mécanique des genres	84
1. Les genres littéraires et les genres du discours	85
2. Les genres du discours : une perspective dialogique et sociale	86
3. Le genre comme convention et horizon d'attente	87
4. Le genre comme pratique sociale et horizon d'attente	88
5. L'acte de lecture : le "genre" comme catégorie de la lecture	93
6. Types de conventions discursives : convention fondatrices et régulatrices	96
7. Genres et condition sociales :.....	98
8. Une naissance liée au changement d'horizon d'attente :.....	104
Chapitre IV: Le roman historique : origines, modèles et métamorphoses.....	107
1. Biographie du roman historique :.....	108
2. Contexte d'apparition	109
3. L'évolution du roman historique classique.....	112
4. Le roman historique au XX ^e siècle : du récit de reconstitution à l'espace critique de la mémoire.....	133
Partie II : Mémoire, oubli et réparation : la réinvention du roman historique dans les fictions franco-algérienne	140
Chapitre I : Le contexte historique et littéraire de la mémoire coloniale.....	141
1. La littérature comme miroir des dynamiques sociales	141
2. Un refoulement collectif : de la guerre d'Algérie à la "fracture coloniale"	142
3. Le poids du silence dans la société française :.....	150
4. Le retour du refoulé	152

Chapitre II : Aux origines du roman archéologique.....	167
1. <i>Une guerre sans fin</i> de Bertrand Leclair (2008)	170
2. <i>Le Rapt</i> , d'Anouar Benmalek (2009).....	181
3. Des hommes de Laurent Mauvignier (2009)	188
4. <i>L'art français de la guerre</i> , Alexis Jenni (2001) :	200
5. Du roman historique au roman archéologique : une mutation en cours 213	
6. Codification du roman archéologique :	215
7. <i>Ce qu'il faut de nuit: Vers une reconnaissance du roman archéologique</i> :	221
Chapitre III : Faire parler les silences : Acte fondateur du récit de filiation.....	226
1. <i>Entendez-vous dans les montagnes</i> de Maïssa Bey (2002).....	227
2. La narration dans <i>Entendez-vous dans les montagnes</i> :.....	227
3. Récit hybride	228
4. <i>L'Art de perdre</i> d'Alice Zeniter (2017) :.....	240
5. <i>Alger, rue des Bananiers</i> , Béatrice Commengé (2020).....	250
6. Synthèse globale.....	263
Chapitre V : La biofiction mémorielle	270
1. <i>Meurtres pour mémoire: l'enquête policière au service d'une mémoire occultée</i> :.....	271
2. <i>La Femme sans sépulture</i> , d'Assia Djébar (2002) :	279
3. <i>De nos frères blessés</i> , Joseph Andras (2016).....	289
4. La biofiction mémorielle dans l'écriture du réel	304
5. Évaluation de la partie pratique.....	306

| Sommaire

Conclusion & perspectives	310
Bibliographie	317
Table des matières	325
Liste des tableaux	333
Liste des figures	334

Introduction

À l'orée du XXI^e siècle, de nombreuses fictions réinvestissent l'Histoire, non plus comme un simple décor narratif, mais comme une matière vive qui continue d'habiter les consciences. Ce mouvement prend une résonance toute particulière en France et en Algérie, deux pays indissolublement liés par une mémoire commune, empreint d'une passion et d'une douleur tout aussi intenses : la colonisation et la guerre d'indépendance. Longtemps passé sous silence ou occulté pour plus de commodité, ce passé hante désormais la production littéraire actuelle.

Les écrivains choisissent d'affronter ces zones d'ombre, de donner voix aux figures effacées, et de rappeler combien cette histoire continue d'imprégner encore les destins individuels, les héritages familiaux et les imaginaires nationaux. Depuis les deux côtés de la Méditerranée, ils explorent les blessures laissées ouvertes, les mémoires oubliées, les voix étouffées. Des deux rives de la Méditerranée, ils explorent les blessures laissées ouvertes, les mémoires oubliées, les voix étouffées. La littérature devient alors un lieu de confrontation et de dialogue, un espace où le passé s'écrit au présent et où s'exprime, parfois avec douleur, parfois avec tendresse, une passion conflictuelle entre ces deux nations.

Ce phénomène s'inscrit dans une tendance plus large des écritures contemporaines, que Dominique Viart a désignée comme le « retour du réel » et, plus précisément, le « retour de l'Histoire ». Dans *La littérature française au présent*, il souligne comment les romanciers, à partir des années 1980, se sont détournés des expérimentations « anti-référentielles » héritées de l'après-guerre pour renouer avec le monde, ses fractures et ses empreintes mémorielles¹. Selon lui, ces récits contemporains « revisitent le passé, reconquièrent l'Histoire », non pour en livrer une fresque totalisante, mais pour en interroger les traces, les silences et les zones d'ombre.

¹ Viart, Dominique, et Bruno Vercier. *La littérature française au présent: Héritage, modernité, mutations*. Bordas, 2005.

Ce constat rejoint les analyses de François Hartog sur les « régimes d'historicité ». Selon lui, notre époque vit sous le signe du présentisme, c'est-à-dire d'un temps où le présent sature toute expérience, où l'on relit le passé et l'on envisage l'avenir à partir des angoisses du présent¹. Dans ce cadre, la guerre d'Algérie ne se manifeste pas comme un événement définitivement clos, mais comme une mémoire toujours réactivée, une blessure qui continue de hanter le présent français et algérien, un passé qui ne passe pas. Cette présence obsédante explique pourquoi les romanciers, des deux rives, reviennent sans cesse à cet épisode : ils cherchent moins à reconstituer une chronologie qu'à comprendre comment ce passé continue d'agir dans nos vies contemporaines. La littérature s'inscrit ainsi pleinement dans ce régime d'historicité, en devenant le lieu d'un dialogue permanent entre passé et présent, où l'écriture elle-même fait œuvre de mémoire.

Afin d'éviter toute ambiguïté terminologique, il convient de préciser les définitions opératoires retenues dans ce travail. Par « mémoire », nous entendons à la fois la mémoire autobiographique (souvenirs vécus, affectifs, non nécessairement chronologiques) et la mémoire collective (savoirs et récits partagés socialement). Par « fictionnalisation de l'Histoire » ou « fabrique de l'Histoire », nous désignons l'opération par laquelle un romancier, à partir de faits, d'archives ou de savoirs historiques, élabore une représentation narrative qui reconstruit, interprète et parfois transforme ces matériaux pour produire du sens littéraire. Le « roman historique (modèle scottien) » renvoie au modèle canonique waverleyen : une reconstitution vraisemblable d'une époque, mêlant faits authentiques et intrigues fictives pour produire une fresque réconciliatrice. Enfin, l'« écriture du réel » désigne l'ensemble des procédés contemporains qui portent sur l'inscription du vécu, du témoignage et de l'enquête dans la fiction.

Ce retour du passé historique trouve une expression particulièrement forte dans la littérature traitant des guerres coloniales, et plus encore de la guerre d'Algérie. Celle-ci occupe une place singulière : longtemps « guerre sans nom », refoulée du discours officiel et de la mémoire nationale, elle revient dans le champ

¹ Hartog, François. *Régimes d'historicité: Présentisme et expériences du temps*. Seuil, 2003.

littéraire comme un lieu de tension où s'articulent mémoire individuelle et mémoire collective, histoire officielle et expériences occultées. À la différence des deux Guerres mondiales, la guerre d'Algérie incarne une mémoire vive, disputée et douloureuse, marquée par des blessures qui continuent de travailler le présent français et algérien.

Ce travail s'inscrit explicitement dans un dialogue interdisciplinaire : il reprend et met en tension les cadres proposés par Dominique Viart (écriture du réel), François Hartog (présentisme), Pierre Nora (mémoire/lieux de mémoire), Annette Wieviorka (ère du témoin), Tzvetan Todorov (distinction mémoire/histoire) et Maurice Bloch (formes de la mémoire). Nous mobilisons également les analyses de Bruno Blanckeman sur les « fictions singulières » pour situer la mutation générique dont il est question. Plutôt que d'adhérer à une école unique, nous adoptons un positionnement dialogique : théories de la mémoire, narratologie et études historiques nourrissent conjointement l'analyse textuelle.

Pendant longtemps, ce conflit est resté prisonnier de la censure, du tabou social et des refoulements politiques. Ni la France ni l'Algérie n'ont su — ou voulu — en parler pleinement. Ce n'est qu'à partir des années 1990, puis plus nettement au tournant du XXI^e siècle, qu'émerge une parole littéraire nouvelle, qui ose affronter les blessures de cette guerre. En France, des auteurs comme Didier Daeninckx, Laurent Mauvignier, Jérôme Ferrari ou Alexis Jenni se sont attachés à ouvrir les archives du silence et à interroger les non-dits de la mémoire coloniale. En Algérie, des écrivains tels que Maïssa Bey, Assia Djebar, Rachid Boudjedra ou Anouar Benmalek ont mis en lumière la transmission intergénérationnelle de ce conflit, les blessures encore vives dans les familles, et l'impossible apaisement d'une mémoire nationale fracturée.

Ainsi, si les écrivains français s'attachent souvent à revisiter les archives, à questionner la dette coloniale et à donner une voix aux oubliés, leurs homologues algériens s'intéressent davantage aux traces laissées dans l'intime, aux silences hérités, aux blessures de la transmission. Deux approches différentes, mais qui convergent vers un même constat : la guerre d'Algérie est moins un événement du

passé qu'une mémoire vive, travaillant le présent et sollicitant la littérature comme espace de mise en récit.

Ce projet vise plusieurs contributions au champ des études littéraires et mémorielles. Il propose tout d'abord une codification opératoire de ce que nous appelons le « roman archéologique » et s'attache à en cartographier les principaux traits constitutifs. Il développe ensuite une lecture comparative franco-algérienne qui intègre également des œuvres récentes, telles que *Le Rapt* d'Anouar Benmalek, afin d'actualiser la typologie des formes romanesques liées à la mémoire de la guerre d'Algérie. La recherche montre par ailleurs comment les six modes d'inscription du réel — mémoriel, testimonial, archéologique, filial, hybride et présentiste — se manifestent concrètement dans les textes et structurent leurs dispositifs narratifs. Enfin, elle met à disposition un ensemble d'outils analytiques, comprenant notamment des tableaux synthétiques ainsi qu'une grille d'analyse narratologique et paratextuelle, destinés à faciliter l'étude des fictions historiques contemporaines. L'articulation entre codification formelle, approche comparative et élaboration d'outils méthodologiques constitue ainsi l'une des principales originalités de cette recherche.

En continuité directe avec ce positionnement s'inscrit également notre travail antérieur de magistère — intitulé « **Espace, mémoire et identité. Lecture sémiotique de l'espace dans *Les raisins de la galère* de Tahar Ben Jelloun** » — qui avait déjà mis en lumière la manière dont la mémoire historique se fixe et se transmet à travers des lieux, des gestes et des objets littéraires. Les conclusions de ce mémoire ont fourni une assise méthodologique et théorique : il a orienté mon intérêt pour les tensions entre espace, transmission et identité, et m'a conduit à étendre cette grille de lecture aux fictions franco-algériennes contemporaines étudiées ici.

Patrick Modiano, prix Nobel de littérature, a résumé cette hantise mémorielle en affirmant que « *nous vivons à la merci de certains silences* »¹. Ces silences, que les archives officielles n'ont pas su combler, la littérature tente de les rompre en inventant ses propres dispositifs narratifs.

¹ Modiano, Patrick. Discours de réception du prix Nobel de littérature. NobelPrize.org, 2014, www.nobelprize.org/prizes/literature/2014/modiano/lecture/. Consulté le 7 oct. 2025.

Il convient d'énoncer clairement les limites de l'étude. Le corpus retenu ne prétend pas à l'exhaustivité, mais vise à rendre compte de certaines tendances significatives des fictions consacrées à la guerre d'Algérie au tournant du XXI^e siècle. La recherche privilégie l'analyse textuelle et narratologique ; elle n'a pas pour vocation de mener des enquêtes archivistiques primaires exhaustives ni des travaux d'histoire empirique indépendants — elle s'appuie sur la documentation que les auteurs mobilisent et sur les travaux historiques existants. Enfin, l'approche comparative franco-algérienne suppose des médiations culturelles et contextuelles qui dépassent parfois la surface textuelle : certaines lectures nécessiteraient des compléments ethnographiques ou des entretiens, hors du champ présent. Ces limites seront rappelées au fil du texte pour situer les conclusions avec prudence.

Ainsi, le contexte général de ce projet de recherche repose sur une double évidence : d'une part, l'émergence d'une écriture du réel attentive à l'histoire et à la mémoire, soucieuse de dire quelque chose de vrai sur le monde ; d'autre part, la nécessité de penser la guerre d'Algérie comme un objet central de cette dynamique, tant par son poids historique que par la manière dont elle continue d'habiter actuellement nos présents.

La guerre d'Algérie demeure un thème à la fois central et problématique dans la littérature française et algérienne contemporaines. Depuis plus d'un demi-siècle, elle a donné naissance à une panoplie d'œuvres de genres variés — romans, récits autobiographiques, témoignages, nouvelles — et continue encore aujourd'hui d'inspirer les écrivains. Certains critiques estiment même que ce terrain reste « frais » et fécond, tant les blessures et les silences liés à ce conflit n'ont pas été totalement épuisés par la fiction romanesque.

Dans le cadre de ce travail, nous avons constitué un corpus volontairement limité, sélectionné pour la diversité des modalités narratives par lesquelles les œuvres explorent l'héritage colonial et réinterrogent les relations entre histoire et fiction. Ce corpus de base inclut : *Le Rapt* d'Anouar Benmalek, *Une guerre sans fin* de Bertrand Leclerc, *Des hommes* de Laurent Mauvignier, *L'art français de la guerre* d'Alexis Jenni, *Meurtres pour mémoire* de Didier Daeninckx, *Où j'ai laissé mon âme* de Jérôme Ferrari, *Entendez-vous dans les montagnes ?* de Maïssa Bey, *La*

femme sans sépulture, Assia Djebar, *De nos frères blessés*, Joseph Andras (2016), *L'Art de perdre* d'Alice Zeniter (2017), *Alger, Rue des Bananiers*, Béatrice Commengé. Ces romans ont été choisis non seulement pour leur succès critique ou leurs distinctions littéraires, mais surtout parce qu'ils offrent des formes narratives diverses et inédites qui reflètent la variété des modes d'inscription du réel dans les fictions contemporaines.

Le choix de ces écrivains s'explique aussi par la légitimité qu'ils ont gagnée au fil de leur parcours, souvent confirmée par des distinctions prestigieuses. Car un prix littéraire n'est pas qu'un trophée ou un argument de vente : il peut changer une vie. Pour un auteur, être récompensé, c'est soudain voir son travail reconnu, sa voix entendue plus largement, ses mots portés vers des milliers de lecteurs. Obtenir le Goncourt ou le prix du Livre Inter, par exemple, ce n'est pas seulement vendre davantage d'ouvrages : c'est voir son œuvre reconnue comme une voix qui compte, un récit capable de faire écho aux fractures, aux mémoires et aux sensibilités de son époque. Ce geste de reconnaissance est aussi une manière, pour la société, de dire que ces histoires méritent d'être entendues. Comme l'explique Sylvie Ducas dans son essai sur les prix littéraires, ils ne sont pas de simples récompenses, mais une véritable « *recommandation par des jurys d'experts d'un livre ou d'une œuvre pour sa qualité littéraire* »¹. En d'autres termes, un prix consacre non seulement une écriture singulière, mais aussi la capacité d'un roman à toucher juste, à résonner avec les préoccupations de toute une époque.

Dans le cas de notre corpus, ces distinctions viennent renforcer l'écho de récits qui donnent une voix à ceux que l'Histoire officielle a longtemps tenus à l'écart — ignorés – oubliés, invisibilisés, effacés des chroniques officielles de leur reconnaissance publique, ces romans réussissent surtout à articuler le sensible et le politique, l'intime et le collectif. Ils ne se contentent pas de raconter la guerre : ils restituent les fractures qu'elle continue de produire dans la société française et algérienne. Ils offrent ainsi des récits où la mémoire se fait transmission, où le roman devient un espace de justice symbolique, réparant par l'écriture ce que l'Histoire a parfois effacé.

¹ Ducas, Sylvie. "Ce que font les prix à la littérature." *Communication & Langages*, n° 179, 2014/1, pp. 61-73.

Finalement, le choix de ce corpus répond à une double exigence : montrer la diversité des modalités d'inscription du passé colonial dans la fiction contemporaine et mettre en évidence la manière dont ces textes renouvellent le modèle du roman historique classique. Si nous avons retenu ces œuvres, ce n'est donc pas uniquement en raison de leur succès critique ou de leur notoriété, mais parce qu'elles posent des questions essentielles : comment dire l'exil et la mémoire héritée ? comment écrire l'Histoire à partir des silences familiaux et des archives manquantes ? comment transformer une mémoire douloureuse en récit collectif ? Autant d'interrogations qui éclairent notre problématique centrale et qui font de ce corpus un terrain privilégié d'analyse.

Ce regain d'intérêt pour l'Histoire, et tout particulièrement pour la guerre d'Algérie, ne peut être compris sans prendre en compte la centralité nouvelle de la mémoire et du témoignage dans nos sociétés contemporaines. Dans son essai sur *le régime d'historicité*, François Hartog a bien montré que nous vivons, depuis les années 1990, un désenchantement de l'Histoire : le « sens de l'Histoire » et la croyance dans le progrès, caractéristiques du régime moderne, se sont effacés au profit d'un présent saturé. Ce présentisme incite non plus à projeter l'avenir, mais à scruter les traces du passé pour en assurer la mémoire. Appliquant cette théorie au champ littéraire, Sylvie Servoise a souligné que l'engagement littéraire postmoderne se traduit par une mise en question de l'Histoire elle-même, invitant le lecteur à en percevoir les fractures et les doutes. C'est ce qui explique la prolifération, dans la fiction contemporaine, de personnages de témoins et d'enquêteurs, mais aussi une forte dimension métalittéraire : les écrivains interrogent le langage et les pouvoirs de l'écriture face au mal, révélant l'incertitude de toute entreprise de représentation.

Parler de mémoire en littérature, c'est d'abord constater que le passé n'appartient jamais tout à fait au passé. Il ressurgit, se réinvente, s'impose aux vivants. Maurice Bloch l'a bien montré : il n'existe pas une mais plusieurs formes de mémoire. La mémoire autobiographique – celle qui conserve les souvenirs intimes, vécus, souvent marqués par l'émotion brute et qui n'obéit pas à une stricte chronologie – se distingue de la mémoire historique, collective, apprise, transmise. Il affirme que « *le souvenir qu'un sujet conserve de ce qu'il a vécu pendant sa vie – sa mémoire autobiographique – n'est pas de nature très différente de la connaissance*

qu'il a d'évènements historiques plus éloignés qu'il ne peut en aucun cas avoir vécu »¹. En littérature, ces deux dimensions se croisent sans cesse : le souvenir intime devient une porte d'entrée vers l'Histoire, et l'Histoire, elle, s'incarne dans des voix singulières, des récits marqués par l'affect.

La guerre d'Algérie est un terrain privilégié pour comprendre ce phénomène. En France comme en Algérie, elle a longtemps été tue, réduite à des silences, voire à des dénégations. Guerre « sans nom », disait-on en France, comme si le langage lui-même refusait de l'assumer. Aujourd'hui, elle revient, mais sous une forme particulière : celle d'une mémoire fragmentée, douloureuse, traversée de contradictions. Benjamin Stora parle à ce propos de résurgences : ce passé colonial, loin de s'être refermé en 1962, continue de hanter nos sociétés, comme une plaie qui ne cicatrise pas. Alexis Jenni, lui, évoque les *mémoires dangereuses*², ces imaginaires multiples qui s'entrechoquent et qui font encore vaciller notre présent.

Ce lien entre mémoire et présent a conduit Tzvetan Todorov à rappeler une distinction essentielle : mémoire et Histoire ne parlent pas le même langage. La mémoire est incarnée, subjective, traversée par l'émotion et par le témoignage — c'est-à-dire la saisie intime du quotidien et des émotions nées des traumatismes personnels. Son analyse révèle que « *la mémoire renvoie au rapport personnel qu'un individu peut entretenir avec le passé* »³. L'Histoire, au contraire, se veut critique, rationnelle, distanciée. Mais peut-on vraiment séparer les deux ? Pierre Nora a montré que l'Histoire a longtemps cherché à « refouler » la mémoire, à la considérer comme suspecte. Or, dans la littérature contemporaine, cette frontière se brouille : les écrivains n'hésitent plus à mêler témoignage et reconstitution, subjectivité et documentation, pour dire ce qui échappe aux archives officielles.

Dans ce contexte, le témoignage prend une valeur singulière. Annette Wieviorka s'interroge sur « la production du témoignage, sur son évolution dans le temps, sur la part prise du témoignage dans la construction du récit historique et de

¹ Bloch, Maurice. "Mémoire autobiographique et mémoire historique du passé éloigné." *Enquête*, n° 2, 1995, p. 2. mis en ligne le 10 juillet 2013, consulté le 30 septembre 2016.

URL : <http://enquete.revues.org/309> ; DOI : [10.4000/enquete.309](https://doi.org/10.4000/enquete.309)

² Stora, Benjamin, et Alexis Jenni. *Les Mémoires dangereuses*. Albin Michel, coll. « Documents », 2016.

³ Todorov, Tzvetan. "La mémoire devant l'histoire." *Terrain*, n° 25, 1995, pp. 101-112.

la mémoire collective »¹. Elle a décrit ce basculement comme l'entrée dans « l'ère du témoin ». D'abord parole des survivants qui veulent laisser une trace, ensuite matériau pour les procès, le témoignage devient aujourd'hui un fait culturel à part entière. Mais cette centralité du témoin n'a pas tardé à trouver un prolongement en littérature : là où Wieviorka analyse la parole des survivants, les romanciers inventent de nouveaux témoins, fictifs, qui viennent incarner la voix de ceux que l'Histoire a effacés. Il ne s'agit plus seulement de rapporter ce qui a été vécu, mais de donner une forme à ce qui n'a pas pu être dit. Charlotte Lacoste a montré que ce genre littéraire, le témoignage fictionnel, s'impose comme un prolongement de cette « ère du témoin » : il évolue avec les contextes, avec les besoins de dire et de transmettre.

C'est dans ce cadre que s'inscrivent les études récentes sur les fictions mémorielles de la guerre d'Algérie. Dans son article « *Histoire, ignorances, résurgences, oublis : quel(s) savoir(s) pour quelle(s) mémoire(s) de la guerre d'Algérie ?* »², Catherine Brun souligne la difficulté de cerner une mémoire homogène de ce conflit : les témoins n'ont pas perçu la colonisation et la guerre comme un tout, mais comme une succession de séquences, dont chacune peut devenir un foyer mémoriel autonome. Elle montre que la mémoire de la guerre d'Algérie se construit « pendant et après » l'événement, par une série de résurgences échappant à toute chronologie fixe. Cette instabilité, qui rend le début comme la fin du conflit difficiles à cerner, continue de nourrir les débats actuels. L'analyse de Catherine Brun rejoint ici le constat de François Hartog sur le présentisme : loin d'être figée, la mémoire algérienne se rejoue sans cesse au présent, réactivée par les tensions sociales, politiques et culture.

La critique littéraire a, de son côté, largement souligné l'importance de ce tournant mémoriel dans les romans contemporains. Dominique Viart parle ainsi du « retour de l'Histoire » dans les écritures du présent : un mouvement qui ne vise pas la fresque historique totalisante, mais la mise en fiction des traces, des sans-voix et des oubliés. Des analyses récentes se sont intéressés à des écrivains comme Alexis Jenni, Laurent Mauvignier, Jérôme Ferrari ou encore Alice Zeniter, qui réinventent

¹ Wieviorka, Annette. *L'Ère du témoin*. Plon, 1998, p. 67.

² Brun, Catherine. "Histoire, ignorances, résurgences, oublis: quel(s) savoir(s) pour quelle(s) mémoire(s) de la guerre en Algérie?", Presses universitaires de Strasbourg, 2020.

la forme romanesque pour accueillir ces mémoires fragmentées. En Algérie, des auteures comme Maïssa Bey ou Assia Djebar explorent également cette mémoire blessée, en insistant sur la transmission intergénérationnelle et sur la difficulté de dire le traumatisme.

Ainsi, l'état de la recherche met en évidence une double dynamique : d'une part, une réflexion théorique sur les rapports entre mémoire, témoignage et histoire ; d'autre part, une analyse des formes romanesques contemporaines qui donnent corps à ces enjeux. Toutefois, il reste encore à interroger de manière systématique la manière dont ces œuvres, françaises et franco-algériennes, renouvellent le modèle du roman historique classique (hérité de Walter Scott) lorsqu'elles abordent la guerre d'Algérie. C'est précisément à ce carrefour entre histoire, mémoire et fiction que se situe notre recherche.

Ainsi, l'ensemble de ces réflexions critiques – qu'elles proviennent de l'histoire culturelle (Nora, Stora), de la théorie du témoignage (Wieviorka, Lacoste), ou encore de l'analyse des régimes d'historicité (Hartog) – montre que la littérature contemporaine est devenue un lieu privilégié de dialogue entre mémoire et histoire. Or, cette tendance prend une intensité particulière lorsqu'il s'agit de la guerre d'Algérie, mémoire vive et encore disputée, dont les romanciers des deux rives n'ont cessé d'explorer les blessures et les héritages. C'est dans ce contexte qu'il convient d'interroger plus précisément les œuvres de notre corpus : en quoi et comment réinventent-elles les modalités du récit historique, et que nous disent-elles du rapport entre fiction, mémoire et Histoire ?

Depuis ses origines, le roman n'a jamais été une forme figée. Il avance avec les hommes et les femmes qui l'écrivent, traversé par les secousses de l'Histoire, bousculé par les révolutions sociales, politiques et idéologiques de chaque époque. À chaque génération, les écrivains reprennent l'héritage laissé avant eux, mais pour le déplacer, le fissurer, parfois même le renverser, afin d'inventer de nouvelles voix capables de dire leur monde. La littérature n'est pas un monument figé dans le marbre : elle est une matière vivante, un organisme qui respire au rythme des sociétés, qui tremble sous leurs fractures et qui se réinvente à chaque épreuve collective ou intime.

Au seuil du XXI^e siècle, ce mouvement se fait particulièrement vibrant dans l'espace franco-algérien. La France et l'Algérie restent liées par une mémoire commune, lourde de blessures mais indissoluble, faite d'attachements passionnels et de cicatrices encore ouvertes. La colonisation et la guerre d'indépendance, longtemps tues ou reléguées à la marge, reviennent hanter les imaginaires. Dans les deux pays, les écrivains se saisissent de ce passé chargé d'ombres et de silences pour lui donner voix, l'interroger, et rappeler combien il continue de façonner nos présents. Longtemps enfoui ou réduit au silence, ce passé resurgit aujourd'hui avec force dans une nouvelle génération de fictions. Ces œuvres rompent avec l'exposition linéaire des faits et les grandes fresques : ils inventent des formes libres, souvent fragmentées, qui mêlent mémoire intime et mémoire collective, enquête et témoignage, réel et imaginaire. Ils donnent voix aux oubliés, interrogent les silences, et font de la guerre d'Algérie une matière brûlante, encore vive, qui continue de hanter nos présents.

C'est dans ce contexte que s'inscrit la présente recherche, qui s'articule autour de la question suivante : comment les fictions franco-algériennes contemporaines renouvellent-elles le modèle du roman historique lorsqu'elles affrontent la mémoire des figures oubliées ? Cette problématique s'appuie sur un double constat. D'une part, ces romans mettent en scène une quête identitaire qui s'appuie sur l'enquête historique afin de comprendre comment le passé colonial continue de hanter le présent français et algérien. La guerre d'Algérie y apparaît alors comme un symptôme : celui d'une mémoire vive, jamais refermée, qui revient sans cesse interroger les représentations collectives et façonner le présent. D'autre part, ces fictions privilégient une écriture du réel qui refuse la clôture d'un récit linéaire et cherche au contraire à ouvrir des espaces d'hybridité entre histoire et fiction, mémoire et imaginaire. Elles inventent ainsi des formes narratives inédites qui déplacent les frontières génériques et réinterrogent la fonction même du roman.

Dès lors, plusieurs questions orientent notre réflexion. Comment les écrivains contemporains articulent-ils l'histoire et la fiction, le factuel et l'imaginaire, dans leurs récits consacrés à la guerre d'Algérie ? En quoi ces récits renouvellent-ils les codes du roman historique hérité du modèle scottien et en révèlent-ils les limites ? Que produit cette rencontre entre mémoire et fiction : une

réactivation du roman historique, une hybridation générique, ou bien l'invention d'une poétique nouvelle propre aux écritures contemporaines du réel ? Enfin, peut-on dégager des traits communs, une « poétique partagée », dans ces œuvres qui oscillent entre enquête historique et invention romanesque, entre fidélité au passé et résonance avec le présent ?

Ces questions sont au centre de notre problématique. Elles ne portent pas seulement sur la manière dont la littérature contemporaine raconte l'Histoire, mais aussi sur la façon dont elle devient un véritable espace critique : un lieu où la mémoire et la fiction se rencontrent, s'entrelacent, et redonnent chair aux absences, aux figures effacées et aux blessures d'un passé encore actif dans nos vies contemporaines.

Dans ce travail, nous avons choisi de nous interroger sur la manière dont la littérature s'empare de l'Histoire pour la transformer. Un romancier, face à un événement historique, ne se contente pas d'en donner la copie fidèle qu'en attendrait une discipline factuelle : il le traverse, l'éprouve, le réinterprète ; il fouille les archives, mais aussi les non-dits, les blancs et les failles, invente des voix absentes, et, peu à peu, compose une autre histoire – une histoire sensible, fragmentée, parfois incertaine, mais toujours habitée par le désir de dire quelque chose de vrai.

Deux perspectives guideront notre démarche. La première consiste à confronter les récits romanesques à l'Histoire telle que la produisent les historiens, en prenant en compte le travail de documentation et d'appropriation que chaque auteur revendique. La seconde, plus interne, privilégie l'étude des œuvres elles-mêmes, en analysant l'Histoire telle qu'elle apparaît dans le texte : ses silences, ses manques, ses résonances, sans chercher à la vérifier par le discours de l'historien. Dans les deux cas, la notion de genre — et plus particulièrement celle de roman historique — reste centrale, car elle permet de situer ces textes dans une tradition littéraire tout en mesurant les déplacements et les hybridations qui s'y opèrent aujourd'hui.

Notre travail de recherche s'organise en deux grandes parties. La première consiste à remonter le fil des liens entre littérature et Histoire, depuis l'Antiquité jusqu'à l'époque contemporaine, afin de comprendre comment ces deux domaines

ont évolué ensemble, d'abord entremêlés puis progressivement séparés, n'ont cessé de déplacer leurs frontières et de redéfinir leurs rôles respectifs. Cette généalogie, replacée dans son contexte épistémologique, nous permettra de mieux saisir les enjeux actuels de leur rencontre.

Un second volet de cette partie s'intéresse à la notion de genre. Nous en proposerons une mise au point critique, en retraçant l'évolution des définitions et des débats qui l'entourent. Cela nous conduira naturellement à l'histoire du roman historique : de son modèle fondateur avec Walter Scott (*Waverley*, 1814) jusqu'aux formes contemporaines. Scott nous servira ici de repère canonique, non pour figer un modèle, mais pour mesurer la distance que les romanciers d'aujourd'hui prennent avec lui.

La seconde partie sera consacrée à l'analyse de notre corpus. Nous chercherons à voir dans quelle mesure les romans qui prennent pour toile de fond la guerre d'Algérie s'apparentent au modèle scottien ou, au contraire, s'en écartent radicalement. Nous faisons l'hypothèse que ces œuvres tendraient à inventer des formes nouvelles, hybrides, qui s'émancipent de la reconstitution linéaire pour privilégier la mémoire, le témoignage, l'intime et l'éclatement narratif. Ce faisant, elles déplacent les frontières du roman historique et proposent une réécriture singulière du rapport entre Histoire et fiction.

Ces comparaisons ne se limiteront pas à un simple constat d'écarts ou de ressemblances. Elles viseront à comprendre ce que produit la transgression des codes : comment le roman, en s'émancipant des règles du genre, devient le lieu d'une écriture du présent et de la mémoire. Les œuvres de notre corpus, si elles empruntent au roman historique certains traits (rapport à l'événement, recherche documentaire, inscription dans une temporalité identifiable), s'en éloignent par la fragmentation, la polyphonie ou encore le brouillage entre réel et imaginaire. Nous proposerons donc de les penser comme des formes d'hybridation générique, situées à la lisière du roman historique mais marquées par une liberté formelle propre aux écritures contemporaines du réel.

Partie I

*De la reconstitution du passé à l'espace critique
de la mémoire : parcours théorique du roman
historique*

Chapitre I : Cadres théoriques et notions fondatrices : entre genre, Histoire et fiction.

Avant d'aborder l'étude des œuvres contemporaines relatives à la guerre d'Algérie, il importe de revenir sur un enjeu préliminaire: la question du genre littéraire. Notre réflexion porte en effet sur le renouvellement du roman historique, une forme qui ne peut être comprise qu'en la replaçant dans l'héritage de ses codes, de ses attentes et de ses conventions. Comprendre comment les écrivains d'aujourd'hui déplacent, infléchissent ou subvertissent ces codes implique de réfléchir à ce que signifie « appartenir à un genre » et à la manière dont les genres orientent à la fois l'écriture et la lecture.

Le roman historique classique, hérité du modèle scottien, se donnait pour tâche de reconstituer un passé collectif au sein d'une fresque cohérente et ordonnée. Or, les fictions contemporaines qui prennent pour objet la guerre d'Algérie déjouent largement ce modèle : elles privilégient l'hybridité, mêlant témoignage, enquête, mémoire intime, et font souvent éclater l'illusion d'une reconstitution unifiée.

Avant d'analyser ces formes nouvelles et leurs enjeux, il convient donc d'en revenir au genre lui-même, envisagé comme une convention à la fois sociale et littéraire : non pas une essence fixe, mais un contrat mouvant, hérité, réactivé ou remis en question par chaque œuvre.

1. Le genre comme convention sociale

Pour bien comprendre le concept complexe du genre, nous préférons ne pas l'aborder directement mais plutôt entrer en plein dedans, *in medias res*, en racontant une histoire: celle d'un soldat américain posté dans un théâtre de Baltimore. N'ayant jamais assisté à une pièce, il ignore totalement les codes du spectacle. Lorsqu'il voit, au dernier acte d'Othello, le personnage s'apprêter à tuer Desdémona, il ne perçoit pas la situation comme un jeu dramatique mais comme un danger réel. Persuadé d'assister à un meurtre, il tire et blesse l'acteur.

Ce geste, aussi absurde qu'il puisse paraître, révèle une idée essentielle : pour qu'un public puisse recevoir une œuvre, il doit partager un minimum de conventions. Le soldat n'avait aucun repère — aucune expérience préalable pour lui signaler que ce qu'il voyait relevait de la fiction. Il ne possédait pas ce que l'on pourrait appeler le « contrat » implicite qui précède toute rencontre avec une œuvre littéraire ou théâtrale.

En réalité, la littérature fonctionne toujours sur cette base : elle crée des attentes. Entrer dans un roman, une tragédie, un journal intime ou des Mémoires, ce n'est pas s'immerger dans un même type de récit. Chaque forme active un pacte différent : celui de la fiction, du témoignage ou de la véridicité. C'est pourquoi nos anticipations changent selon le genre : on ne lit pas un sonnet comme un roman policier, ni une autobiographie comme une thèse. Chacun mobilise un ensemble de repères – thématiques, formels, stylistiques – que nous avons intégrés souvent sans même y penser.

Le soldat de Baltimore illustre ce point à merveille : en ne reconnaissant pas les règles du théâtre, il s'est trompé sur la nature même de ce qu'il voyait. Une œuvre ne peut être reçue que si son horizon générique est partagé.

Le genre apparaît ainsi comme une convention discursive qui guide la lecture. Il correspond à ce que Jauss appelle un « horizon d'attente » : une précompréhension initiale grâce à laquelle le lecteur aborde un texte. Dès les premières pages, nous formulons des hypothèses : est-ce une tragédie ? un roman noir ? un poème ? Ces hypothèses orientent notre interprétation, et nous les rectifions à mesure que le texte révèle ses règles propres. Il arrive même qu'une œuvre échappe à toute classification stable — mais pour que nous en prenions conscience, nous devons être passés par toute cette série d'ajustements, de suppositions, d'attentes¹.

Ce processus dynamique et révisable de reconnaissance du genre n'est pas sans rappeler l'analyse que Judith Butler propose à propos du genre social dans

¹ Compagnon, Antoine. "Introduction: Forme, style et genre littéraire." *Théorie de la littérature: La notion de genre*, Fabula, 2001, www.fabula.org/compagnon/genre1.php. Consulté le 7 oct. 2025.

Gender Trouble. Butler raconte qu'un adulte, se penchant sur un berceau, déclare : « C'est une fille ! » ou « C'est un garçon ! ». Mais ce qui semble être un simple constat biologique est, en réalité, un acte performatif : il ne décrit pas un fait, il le constitue. Le genre, selon Butler, n'est pas une essence mais une performance répétée qui finit par paraître naturelle. Ce n'est qu'à force d'itérations, d'imitation des normes sociales, de répétitions disciplinées, que le genre devient norme intériorisée.

Or, cette théorie performative peut éclairer la façon dont les genres littéraires fonctionnent eux aussi : ils ne sont pas des catégories naturelles, mais des constructions répétées, socialement instituées, historiquement situées. Lire ou écrire un roman, un poème, une pièce de théâtre, c'est réactiver une forme héritée, qu'on peut imiter, détourner ou transgresser. Et comme pour le genre social, la reconnaissance du genre littéraire suppose une familiarité avec le code. Ce que le soldat de Baltimore ignorait du théâtre, d'autres lecteurs peuvent l'ignorer d'un roman de science-fiction, d'un sonnet ou d'un pamphlet politique : sans code partagé, il n'y a pas de compréhension possible.

C'est exactement ce qui se joue dans le roman historique. Pendant longtemps, on en attendait une fresque bien ordonnée : une intrigue inscrite dans un cadre historique clair, une reconstitution fidèle du passé. Mais les récits contemporains sur la guerre d'Algérie bousculent ces attentes : ils croisent le témoignage, la mémoire familiale et l'enquête intime. Autrement dit, ils montrent que le genre n'est jamais un moule rigide, mais une convention que chaque époque réinvente à sa manière.

Un exemple particulièrement éclairant de cette logique générique se trouve chez Georges Perec. Dans *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?*, tout semble d'abord annoncer une farce littéraire en multipliant les titres à rallonge, les jeux d'oralité et les clins d'œil. Le lecteur entre avec dans l'attente d'un récit purement comique.

Or, au fil des pages, cette attente est déjouée. Sous l'apparente légèreté affleure progressivement un tout autre registre : celui de la guerre d'Algérie, avec son cortège de blessures, de traumatismes et d'histoires que l'on préfère taire. Le

lecteur, d'abord amusé, se retrouve entraîné dans une atmosphère beaucoup plus sombre. La comédie se fissure, le rire se tend, et l'on bascule insensiblement vers quelque chose qui relève du tragique.

Cette torsion dans la réception du texte montre à quel point Perec joue avec les conventions : il attire son lecteur dans un genre pour mieux l'amener ailleurs. C'est précisément cette rupture avec l'attente initiale qui donne sa puissance au récit, en exposant comment la guerre continue d'irradier jusque dans les formes les plus déconcertantes de la fiction.

Ce phénomène de brouillage générique n'est pas propre à la littérature. À l'ère contemporaine, la prolifération des fake news — ces récits faux présentés comme vrais — vient interroger les frontières fragiles entre fiction et réalité. Une information erronée ou montée de toutes pièces, si elle emprunte les codes du journalisme (mise en page, ton factuel, citation de sources), peut tromper un lecteur peu averti. Cela prolonge, dans l'actualité, le malentendu du soldat de Baltimore : sans conscience des genres discursifs, le récepteur ne distingue plus le réel de la fiction. La littératie médiatique, comme la littératie littéraire, repose sur une compétence interprétative que l'on ne peut présupposer.

Un autre exemple littéraire vient étayer cette analyse : dans *Fahrenheit 451* (1953) de Ray Bradbury, le personnage de Montag, pompier chargé de détruire les livres dans une société dystopique, se met progressivement à explorer la littérature interdite. Cependant, sa première approche des textes fondateurs reste hésitante, superficielle et dépourvue de nuance — à l'image de celle du soldat de Baltimore. Montag incarne une figure d'illettré générique : il sait lire, mais ne comprend pas encore ce que lire veut dire, faute de codes, de repères, d'horizon d'attente. Sa trajectoire d'émancipation est aussi celle d'un apprentissage du genre : comprendre que la poésie, le théâtre ou le roman ne se lisent pas comme un manuel technique ou un règlement intérieur.

Ainsi, qu'il s'agisse du théâtre classique, d'un roman expérimental ou d'un faux article de presse, la compréhension d'un texte suppose une maîtrise des genres comme systèmes de reconnaissance et d'interprétation. Leur transgression — volontaire ou subie — s'avère productrice d'effets esthétiques, idéologiques ou

politiques puissants. En effet, c'est justement quand le genre est déjoué qu'il apparaît au grand jour — révélant sa nature non comme une essence figée, mais comme un contrat culturel mouvant, sans cesse réinventé.

Mais ce phénomène n'est pas qu'une affaire d'expérimentation formelle. Il est aussi au cœur de préoccupations mémorielles et historiques. Quand des écrivains contemporains s'emparent de la guerre d'Algérie, ils s'approprient les codes du roman historique pour mieux les reconfigurer : ils hybrident enquête et mémoire, document et fiction, intime et collectif. Ce détournement générique, au cœur de notre corpus, éclaire la manière dont la littérature reconfigure et réanime le rapport entre mémoire et Histoire. C'est précisément cette dynamique de réécriture et de réinterprétation que nous nous proposons d'explorer dans les lignes qui suivent.

2. Le genre comme horizon d'attente

L'analyse des genres ne se limite pas à leur dimension sociale ou formelle. H.R. Jauss, dans son approche de la réception, insiste sur la notion d'horizon d'attente. Chaque lecteur vient au texte avec un ensemble de repères : un bagage culturel, des lectures antérieures, des savoirs historiques. L'œuvre ne se lit donc jamais dans un vide neutre, mais toujours dans le cadre de ces anticipations.

Le roman historique, en particulier, a longtemps nourri un horizon d'attente précis : celui d'un récit ancré dans le passé, reconstituant un événement collectif, avec un souci de fidélité documentaire. Mais les récits contemporains sur la guerre d'Algérie viennent brouiller ces repères. Le lecteur qui ouvre *L'Art de perdre* d'Alice Zeniter, par exemple, s'attend peut-être à un grand roman historique retraçant les années de guerre. Or, il découvre un récit hybride, qui oscille entre saga familiale, mémoire intime et enquête inachevée. L'horizon d'attente est déplacé : il ne s'agit plus d'apprendre « ce qui s'est passé », mais de comprendre comment un héritage se transmet — ou se tait.

C'est pourquoi réfléchir au genre est essentiel pour notre problématique. Le roman historique, dans sa forme classique, ne suffit plus à porter une mémoire encore vive et disputée. Il doit se recomposer au contact du témoignage, de l'autobiographie, de l'essai ou même du reportage.

Envisagé comme un horizon d'attente, le genre éclaire la dynamique de la relation texte-lecteur. L'acte de lire consiste précisément à intégrer un cadre générique – qu'il soit explicite ou implicite – que le lecteur ne fait que réactiver, confirmer ou subvertir. Mais au-delà de cette dimension phénoménologique, les genres remplissent aussi une fonction pratique et institutionnelle essentielle : celle d'organiser la production et la réception littéraire dans des contextes sociaux, éditoriaux et culturels précis. C'est cette double nature, à la fois théorique et fonctionnelle, qui fonde pleinement l'utilité des genres littéraires.

3. L'utilité des genres littéraires

La littérature, en tant qu'art du langage, a toujours ressenti le besoin d'organiser ses différentes formes d'expression à travers des typologies génériques. Dès l'Antiquité gréco-romaine, des théoriciens comme Aristote dans sa *Poétique* distingue la tragédie, l'épopée ou encore la comédie, en fonction de critères tels que les objets imités, les moyens d'expression ou les modes d'énonciation. Cette nécessité de classification persiste jusqu'à aujourd'hui, que ce soit pour des raisons éditoriales, bibliographiques ou simplement pratiques.

Les genres littéraires répondent précisément à ce besoin. Qu'il s'agisse d'un client en librairie, d'un étudiant cherchant un ouvrage en bibliothèque ou d'un éditeur évaluant un manuscrit d'un écrivain, tous doivent pouvoir identifier clairement un essai plutôt qu'un roman, distinguer un recueil de poésie d'une pièce de théâtre, ou encore faire la différence entre un roman autobiographique et une fiction pure, entre une biographie romancée et un pamphlet politique, entre un recueil de nouvelles et un livre de poèmes, ou enfin entre un récit fantastique et un conte pour enfants.

Même en faisant abstraction de ce que Gérard Genette nomme le « péri-texte éditorial » (titre, mise en page, collections), les mentions de genre sont devenues des éléments structurants de l'édition contemporaine. L'ouvrage se voit ainsi attribuer un « statut officiel », c'est-à-dire celui que « *l'auteur et l'éditeur veulent attribuer au texte et qu'aucun lecteur ne peut légitimement ignorer ou négliger, même s'il ne se considère pas comme tenu à l'approuver* »².

² Genette, Gérard. *Seuils*. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1985, p. 20.

Cet élément paratextuel peut à lui seul servir de repère, d'outil d'évaluation esthétique, voire de stratégie auctoriale pour influencer la réception. Les auteurs eux-mêmes jouent avec ces conventions. Ainsi, André Gide classait arbitrairement ses œuvres narratives en « récits », « soties » ou « romans », sans cohérence systématique, sans véritable rigueur, mais non sans intention. Tandis que Corneille orientait délibérément l'« horizon d'attente » de son public en présentant *Le Cid* comme une « tragi-comédie » dans sa première édition pour désamorcer les critiques classiques, orientant stratégiquement l'interprétation de l'œuvre.

Le genre pourrait être considéré comme un simple artifice de classification, une « convention pragmatique » ou « constituante », comme le souligne Antoine Compagnon³ : il fixe des attentes, balise la lecture, oriente la réception. Cependant, il demeure indispensable, particulièrement pour les auteurs qui, lorsqu'ils conçoivent une œuvre, se situent par rapport à un modèle d'écriture (tant pour l'illustrer que pour le subvertir), ou pour les lecteurs qui y trouvent un cadre leur permettant d'identifier des régularités génériques dans leurs lectures - tout en appréciant les écarts génériques, pourvu que ceux-ci ne remettent pas radicalement en cause le pacte de lecture initial.

En tant que classifications, les genres guident les attentes du lecteur et, en même temps, servent de champs d'expérimentation pour l'écrivain. Cela est clairement démontré dans *Don Quichotte* : Cervantès parodie les codes arthuriens pour mieux les enterrer, et ce faisant, il fonde le roman moderne. Plutôt que des structures rigides, les genres s'avèrent être des cadres flexibles où la littérature s'invente en permanence.

À un niveau plus large, les genres organisent aussi l'économie littéraire. En librairie ou en bibliothèque, ils structurent l'espace matériel du livre. Dans le champ éditorial, ils dictent les stratégies de publication, le ciblage du marché et le marketing et même de traduction. Ils s'impliquent donc dans l'écosystème matériel et symbolique de la production littéraire.

³ Avant-propos à Merete Stistrup-Jensen et Marie-Odile Thérrouin (éd.), *Frontières des genres. Migrations, transferts, transgressions*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2005

Mais les genres sous-tendent aussi des hiérarchies culturelles. Longtemps, la tradition académique a distingué genres « majeurs » (tragédie, épopée, roman réaliste) et genres « mineurs » ou populaires (roman sentimental, science-fiction, autobiographie). Cette répartition inégale de la légitimité esthétique et intellectuelle reflète des rapports de force symboliques est révélatrice de rapports de force symboliques qui régissent la reconnaissance et la valorisation des formes artistiques. Pourtant, ces frontières sont de plus en plus controversées. *Le Petit Prince*, longtemps classé comme littérature pour jeunesse, est aujourd'hui lu comme un conte philosophique. De même, des auteurs de science-fiction comme Ursula K. Le Guin ou Philip K. Dick sont désormais étudiés dans les universités pour la portée politique, ou philosophique de leurs œuvres.

Le genre se manifeste ainsi comme un lieu privilégié de négociation culturelle. Des écrivains souvent marginalisés, qu'il s'agisse de femmes, d'auteurs postcoloniaux ou de membres de minorités, ont fréquemment eu recours à des formes non canoniques. Leur démarche visait à interroger, subvertir ou même renverser les normes esthétiques et idéologiques dominantes. De ce fait, le genre devient ainsi un espace de lutte autant qu'un cadre de reconnaissance.

Plutôt que de voir les genres comme des cases immuables, on peut les imaginer comme des formes en mouvement, qui naissent, se transforment, se répandent et parfois disparaissent, un peu à l'image des espèces vivantes. C'est la vision que propose Franco Moretti (2005) dans *Graphs, Maps, Trees*, qui parle d'une évolution « darwinienne » des genres. Le roman d'apprentissage, si populaire au XIX^e siècle, a peu à peu laissé place au roman psychologique, puis à l'autofiction qui, aujourd'hui, occupe une grande place dans la littérature contemporaine. Chaque genre se révèle ainsi comme le miroir de son temps : il traduit les préoccupations sociales et culturelles, répond aux attentes des lecteurs, et fournit aux écrivains des instruments pour expérimenter, questionner ou dépasser les conventions établies. L'histoire des genres ne se déroule pas comme une ligne droite immuable, mais plutôt comme un espace dynamique où se mêlent transformation, créativité et renouvellement constant.

Ainsi, interroger les genres littéraires revient à observer la vie secrète des œuvres : leur naissance dans un contexte précis, leur réception mouvante à travers le temps, et ce dialogue toujours renouvelé entre le texte et ceux qui le portent. Loin d'être des modèles rigides, les genres forment une aire de jeu où s'inventent, sans cesse, de nouvelles règles — et où la liberté créatrice trouve, paradoxalement, son plein épanouissement. On peut les subvertir, les fusionner, les réinventer — mêler gravité et merveilleux, confessions intimes et intrigue romanesque — et ainsi captiver le public en jouant avec ses attentes. À la croisée de l'esthétique, de la politique, de l'économie et de la lecture, s'affirme comme un dispositif mouvant, qui structure la littérature tout en laissant la place à l'inattendu : il guide l'écrivain dans ses expérimentations, éclaire le lecteur dans sa découverte, et influence les choix des éditeurs et des institutions. L'histoire des genres littéraires est un terrain de jeu en perpétuel mouvement. Loin d'être une simple évolution linéaire, L'histoire des genres est un processus dynamique, fait d'ajustements, de ruptures et de renaissances — un espace de création toujours en mouvement.

La question mérite d'être posée : faut-il lire *Les Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar comme des mémoires authentiques, ainsi que le titre le suggère, ou plutôt comme une longue lettre destinée à Marc Aurèle ? Cette ambiguïté générique démontre que les œuvres littéraires, par leur essence même, peuvent s'affranchir des classifications rigides. De Dante à Quignard, nombreuses sont les créations qui jouent avec les frontières des genres, confirmant ainsi les analyses d'auteurs comme Blanchot ou Jabès pour qui la littérature excède toujours les cadres qu'on tente de lui imposer.

Bien que l'importance et l'utilité du concept de genre fasse consensus chez les critiques et les analystes de la littérature, son étude a connu des fluctuations notables au fil des temps. Les nombreuses tentatives pour en cerner les contours n'ont d'ailleurs pas toujours permis d'établir des définitions précises. C'est dans ce contexte que s'inscrit notre réflexion, qui poursuit deux objectifs complémentaires. D'une part, elle participe au regain d'intérêt contemporain pour l'approche rhétorique de la littérature. D'autre part, elle examine la trajectoire paradoxale de cette notion, tour à tour surestimée puis délaissée, avant de connaître un renouveau grâce aux travaux du structuralisme et de la nouvelle critique.

L'étude des genres, au même titre que la critique ou l'histoire littéraire, doit avant tout servir un objectif fondamental : éclairer la lecture et l'interprétation des œuvres littéraires. La connaissance des catégories génériques permet en effet d'engager une démarche critique rigoureuse, facilitant le passage de la forme au sens et conduisant à une appréciation plus fine des textes. Comme le soulignent les spécialistes, cette question est capitale, car c'est précisément à travers les genres que se construit et se comprend l'ensemble de la production littéraire. La notion de genre littéraire constitue incontestablement un jalon essentiel dans l'histoire et l'analyse littéraire. Son importance, reconnue par l'ensemble des théoriciens et analystes littéraires, a traversé les siècles tout en connaissant certaines périodes de relatif désintérêt. Comme l'ont notamment souligné les linguistes Ducrot et Todorov : « *Le problème des genres est l'un des plus anciens de la poétique, et de l'Antiquité jusqu'à nos jours, la définition des genres, leur nombre, leurs relations mutuelles n'ont jamais cessé de prêter à discussion* »⁴.

4. Qu'est-ce qu'un genre littéraire?

Pour pouvoir répondre aux questions que nous avons posées, il faut cependant tenter une définition cohérente et opératoire de l'objet « genre littéraire »; cet élément essentiel de la description littéraire⁵, sur laquelle nous nous appuyons dans notre travail de recherche. C'est une entreprise à la fois simple et douteuse : Simple, car est toujours possible d'en faire une définition minimaliste : « Le mot « genre » désigne une classe d'objets qui partagent une série de caractères communs. »⁶; Douteuse, car cette définition n'épuise en rien la complexité de la notion : quels critères retenir pour classer une œuvre ? Forme ? Thème ? Style ? Et surtout : une œuvre peut-elle appartenir à plusieurs genres à la fois ?

La définition d'un genre littéraire ne saurait se réduire à une opération classificatoire reposant sur quelques critères formels, thématiques ou structurels. Ce qui, de prime abord, peut sembler un simple exercice de classement se révèle en réalité beaucoup plus complexe. Dès que l'on tente d'en tracer les contours et fixer

⁴ Ducrot, Oswald, et Tzvetan Todorov. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Seuil, coll. « Points », 1972, p. 193.

⁵ Stalloni, Yves. *Les genres littéraires*. Armand Colin, coll. « 128 », 2005, p. 9.

⁶ Aron, Paul, Denis Saint-Jacques, et Alain Viala. "Genres littéraires." *Dictionnaire du littéraire*, Presses universitaires de France, 2002, p. 248.

les frontières, apparaissent des exceptions qui brouillent les lignes et déplacent les frontières. Le genre se donne alors à voir comme une construction dynamique, à la fois souple et instable, dont la validité et la reconnaissance varient selon les époques, les pratiques culturelles et les horizons de réception.

Le genre est d'abord une notion relevant initialement de la biologie; dont l'étymologie renvoie aux concepts de souche, de lignée et de « génération » - entendue comme ce qui est ou peut être généré. Telle est en effet la première signification du latin *genus*, d'où dérive le mot genre. Dans son livre *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, A. Lalande, propose la définition qui suit : « deux objets sont dits être du même genre lorsqu'ils ont en commun quelques caractères importants »⁷. Cette définition repose sur trois principes essentiels:

- Une loi du nombre (au moins deux objets sont requis),
- Une similitude (ils partagent quelque chose),
- Une pertinence des traits (ces ressemblances doivent être signifiantes)

En effet, y est abordé d'une part l'idée du nombre ou de regroupement en référence aux « deux objets », c'est ce qu'Y. Stalloni appelle la « loi du nombre », d'autre part l'idée de « similitude » dans l'expression « ont en commun », et enfin, l'idée de la pertinence des caractères « caractères importants ». Donc, d'après cette définition spontanée, tout effort de classification d'objets doit absolument se reposer d'abord sur des traits communs, qui sont, entre autre, pertinents et représentatifs. Se pose alors la question de la pertinence des traits retenus ? Une réponse possible à cette question est proposée par J. M. Schaeffer, pour qui un texte possède un certain nombre de caractéristiques intra-textuels⁸, repérables voire reconnaissables. Chacune d'entre elles peut exister dans un autre texte et du coup lui être identique. Lors d'un travail de classification, chaque texte pourrait donc entretenir des rapports de similitude avec une multitude d'autres textes. Donc, l'idée de caractère (intra et intertextuel) est essentielle dans la création et la définition d'un genre donné. Enfin, le genre incarne l'idée de groupe, la « loi du nombre » d'Y. Stalloni peut s'énoncer

⁷ Lalande, André. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Paris, Presses universitaires de France, 1972, p. 385.

⁸ Schaeffer, Jean-Marie. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989, p. 67.

ainsi : « un genre ne peut exister (et ce qui précède le rappelle implicitement) que s'il regroupe sous son label un nombre représentatif d'œuvres liées entre elles par des points communs »⁹. Si Lalande affirme qu'il suffit de deux objets pour établir un genre, Stalloni, lui, insiste sur la nécessité d'un corpus plus vaste, sans toutefois en fixer les seuils.

À cette définition s'ajoute un autre problème soulevé par J. M. Schaeffer qui se demande : « l'appartenance d'un texte à un genre donné implique-t-elle du même coup son exclusion des autres genres ? »¹⁰. N'est-il pas dès lors possible pour un texte d'appartenir à plusieurs genres différents ? Un genre ne se retrouve pas toujours à l'état « pur » au sein d'un texte, un texte ne relève pas d'un seul archi-genre, mais se construit souvent par le croisement de plusieurs éléments génériques.

A la pertinence des traits retenus, Y. Stalloni amène « une idée de norme » qui définit les critères d'appartenance caractérisant un genre donné¹¹. Ces critères distinctifs formels, thématiques ou stylistiques, deviennent des contraintes codifiées par la tradition ou l'institution littéraires et imposées à la création littéraire, qui en prédéterminent le contenu. Notons que les textes font l'objet d'une ritualisation, orchestrée par l'Institution littéraire, dont la codification générique est l'une des formes les plus visibles. Donc, la définition d'un genre est intimement liée à cette idée des normes voire des « limites » qui le circonscrivent. Un genre est alors défini de telle manière que les subversions font sortir une œuvre de sa dénomination générique et engendrer probablement des sous-genres ou renouveler les formes existantes.

Certains considèrent parfois ce système normatif comme trop rigide et limite la liberté de la création littéraire. Les courants formalistes et structuralistes du XX^e siècle, notamment le Nouveau Roman, Roland Barthes ou encore le groupe Tel Quel, ont privilégié une approche intrinsèque du texte, indépendante de toute classification. Pour eux, les genres littéraires sont des carcans obsolètes et n'ont pas de pertinence; seule compte la littérarité du texte — ce qui le fait œuvre à savoir sa singularité formelle. Ils ont radicalisé cette remise en question en dénonçant les

⁹ Stalloni, Yves. *Les genres littéraires*, op. cit., p. 11.

¹⁰ Schaeffer, Jean-Marie. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* op. cit., p. 69.

¹¹ Stalloni, Yves. *Les genres littéraires*, op. cit., pp. 10-11.

genres comme des contraintes périmées. D'après eux, l'œuvre moderne échappe, par définition, aux genres littéraires :

La littérature et la critique des années 1960, dans le sillage du Nouveau roman, de Roland Barthes et du « textualisme » défendu par Philippe Sollers et le groupe Tel Quel, avaient fait de la notion de genre littéraire leur principal adversaire. Au nom du « texte », censé rendre compte de l'œuvre moderne (qualifiée d'« ouverte » par Umberto Eco) – *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont, *La Recherche du temps perdu* de Proust, *l'Ulysse* de Joyce –, l'ancienne distinction des genres, qui avait gouverné la littérature jusqu'à la fin du siècle dernier, était déclarée périmée. D'un point de vue théorique et critique, elle ne semblait plus rendre compte de l'originalité radicale de ces « textes » modernes rebelles aux catégories de « poésie », de « roman » ou d'« essai »¹².

D'après les auteurs formalistes, la modernité littéraire devait rompre avec les carcans génériques. Les œuvres dites « ouvertes » (Umberto Eco) – *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont, *La Recherche* de Proust, *Ulysse* de Joyce – défient toute classification. L'on rejoint ici la réflexion d'Henri Michaux qui pense que « *les genres littéraires sont des ennemis qui ne vous ratent pas, si vous les avez ratés au premier coup* »¹³. Michaux refuse de reproduire aveuglément les codes génériques fixés par la tradition littéraire. Toutefois, il n'est pas possible pour un auteur d'écrire sans pour autant être influencé par ceux-ci; ainsi, plutôt que de faire semblant d'oubli, l'auteur doit plutôt apprendre à jouer contre les genres, à les explorer de l'intérieur, c'est-à-dire les contourner, les subvertir, à en créer progressivement d'autres, de nouveaux genres ou sous-genres qui s'ajoutent aux anciens sans les exclure. Ainsi, les transgressions des modèles génériques donnent à la création littéraire un caractère d'hybridité générique, ou même un statut de sous-genre, signe d'une création vivante, libre, inventive. Tout dépend des débats et des acceptions littéraires qui traitent ce phénomène de généricité.

¹² Combe, Dominique. *Les genres littéraires*. Paris, Hachette Supérieur, coll. « Contours littéraires », 1992, p. 7.

¹³ Michaux, Henri. « L'époque des illuminés. » *Qui je fus (1927)*. *Œuvres complètes*, éd. Raymond Bellour, avec la collab. d'Ysé Tran, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 106.

4.1. La création des genres littéraires

Définir un genre littéraire peut sembler, à première vue, une simple opération de classement : rassembler des textes qui partagent des traits communs. Mais dès qu'on s'y attarde, la tâche devient plus complexe. Tout se dérobe. Les œuvres résistent, les frontières tremblent et les catégories éclatent. Loin d'être une étagère immuable, le genre est un paysage mouvant, qui se redessine avec le temps, les cultures et nos façons de lire. Bien plus qu'une simple étiquette, c'est un outil précieux pour nous guider, nous aider à penser les textes et à organiser notre dialogue avec le monde. Il constitue, au-delà d'une catégorie descriptive, un instrument heuristique fondamental pour l'appréhension des textes et la structuration de notre cognition du monde. Comme le rappelle Jean-Marie Schaeffer, qui s'appuie sur les sciences cognitives, les genres sont avant tout des instruments mentaux : ils permettent au lecteur d'anticiper, d'interpréter et de donner sens à ce qu'il lit. Ils orientent la reconnaissance de schémas narratifs et organisent les attentes – on n'aborde pas un roman policier comme on lirait un poème lyrique, ni une autobiographie comme une œuvre de science-fiction.

C'est précisément ce qui rend si intéressant un roman comme *Meurtres pour mémoire* de Didier Daeninckx. Selon que l'on l'aborde comme un simple roman policier ou comme une fiction mémorielle, la lecture se transforme : l'enquête policière n'est plus seulement un ressort narratif, elle devient aussi une métaphore de l'exhumation d'un passé refoulé. Autrement dit, le genre n'est pas un carcan figé, mais un repère souple, sans cesse réajusté par l'expérience de lecture et par le dialogue que chaque texte instaure avec son lecteur. De même, Gérard Genette rappelait que « tout texte est un hypertexte d'un autre » (Palimpsestes, 1982), ce qui permet d'éclairer la manière dont le récit policier se greffe ici sur l'Histoire pour produire une fiction critique. Quant à Jean-Marie Schaeffer, il souligne que les genres fonctionnent avant tout comme « des cadres cognitifs » (1989), capables d'organiser l'expérience de lecture. Or, Daeninckx subvertit ces cadres : le lecteur qui croit entrer dans un roman policier se retrouve entraîné dans une réflexion sur la mémoire collective et sur l'oubli volontaire des crimes d'État.

Ainsi, *Meurtres pour mémoire* montre que le roman policier, loin d'être un carcan figé, peut devenir un genre-passerelle, où l'énigme criminelle se dédouble en

énigme historique. Le polar n'est plus seulement divertissement : il se fait outil de mémoire et espace critique, révélant que la littérature, en travaillant sur ses propres formes, transforme l'horizon d'attente du lecteur et interroge la manière dont une société se souvient ou choisit d'oublier.

Cette plasticité du genre se vérifie aussi sur le plan historique. Un même texte peut prendre des genres variés en fonction des contextes culturels, des époques ou des régimes de lecture. *Les Mille et Une Nuits* en est exemple révélateur : d'abord transmis oralement comme contes populaires, ces récits ont été perçus à l'époque coloniale comme des objets d'exotisme érotique, avant de devenir au XX^e siècle un classique de la littérature jeunesse dans les pays occidentaux. Le genre n'est donc ni stable ni inhérent au texte, mais attribué par une communauté de lecture à un moment donné. Ce caractère instable, réversible, adaptable remet en question toute définition essentialiste : ce qui est perçu comme témoignage aujourd'hui pourra être lu comme fiction demain, et inversement. Les genres évoluent ainsi au contact des regards, des systèmes de valeur et des cadres contextuels qui la déterminent.

Les genres littéraires ne sont pas des entités fixes ou éternelles, ils se sont forgés systématiquement au fil de la production littéraire. Ils sont historiquement construits et évolutifs. Ils sont dégagés de l'étude des œuvres en elles-mêmes et posés en piliers préalables antérieurs à toute production littéraire. Y. Stalloni considère aussi qu'ils doivent nécessairement être traités dynamiquement. Cette dynamique repose sur deux approches complémentaires : une perspective historique (ou diachronique), d'une part, et une perspective théorique (ou synchronique), d'autre part¹⁴.

La première perspective « diachronique », intertextuelle s'attachant au rapport historique entre les productions littéraires à travers les différentes périodes de la création. On prend en compte l'évolution des genres dans le temps, à travers les époques. Cette première perspective est liée à une seconde « synchronique », statique.

¹⁴ Stalloni, Yves. *Les genres littéraires*, op. cit., p. 13.

Quant à la perspective dite « synchronique », elle consiste à examiner le fonctionnement d'un genre à un moment précis de l'histoire littéraire. On y observe l'état des normes, des modèles et des pratiques qui, à une période donnée, organisent l'écriture aussi bien que la réception. En d'autres termes, il s'agit d'une sorte d'instantané théorique, qui permet de saisir comment un genre se structure et trouve sa stabilité dans un contexte culturel déterminé.

Cette double perspective tient compte de l'évolution, de la transformation et de la ramification constantes des genres littéraires.

Les genres littéraires se définissent comme étant des groupes qui permettent de réunir, selon des critères divers, un certain nombre de textes. À cette définition simple, on peut y ajouter des précisions. Ainsi, les genres littéraires ne sont pas éternels. Ce sont des regroupements qui se sont constitués au fil de la création littéraire, à mesure que les œuvres genres apparaissent, se rassemblent, vivent, se divisent, perdurent, disparaissent ou se font remplacer. La création ne se conforme pas toujours aux normes d'un genre donné. Elle peut présenter parfois une certaine originalité qui enrichit le genre auquel elle appartient, une originalité bienvenue voire saluée par la critique qui, poussée à l'extrême, peut aller jusqu'à la rupture d'avec le genre initial. Si cette rupture est ensuite reprise par plusieurs œuvres, elle peut alors ouvrir la voie à une nouvelle forme générique, qui gagne en visibilité et en légitimité jusqu'à s'imposer avant de décliner ou d'être supplantée lorsque les conditions socioculturelles évoluent.

Certains genres, comme l'épopée ou la tragédie, ont longtemps dominé avant de décliner au profit de formes plus contemporaines, comme le roman ou l'autofiction. Le caractère changeant des genres est le marqueur de l'évolution littéraire, prise dans le sens d'une meilleure structuration et épuration du genre naissant.

Par ailleurs, il y a une parenté structurelle entre les genres majeurs et les sous-genres qui leur dépendent. Cette parenté peut prendre la forme d'une continuité ou, au contraire, d'une mise à distance. Toute innovation modifie les équilibres du genre initial : elle en préserve certains traits et en transforme d'autres, donnant ainsi

naissance à un sous-genre qui reste lié à son modèle tout en ouvrant un champ nouveau de possibilités.

Cette parenté entre les genres suppose l'idée d'une hiérarchie des genres littéraire. L'art poétique, discuté par Aristote dans *La poétique*, est un « macro-genre » regroupant des espèces très disparates: récit, théâtre, eux-mêmes subdivisibles en sous-espèces qui leur dépendent et qui sont susceptibles d'être subdivisés à leur tour à des sous-sous-genres et ainsi de suite. Cette logique d'arborescence souligne la plasticité du genre et sa capacité à évoluer avec la création.

La théorie moderne des genres ne les envisage plus automatiquement dans leur dimension classificatoire, mais davantage au niveau des attentes des lecteurs et de leurs effets dans l'écosystème littéraire et les effets de lecture qu'ils suscitent. Le genre devient ainsi un mode d'interaction entre le texte, l'auteur, l'institution et le lecteur. La poétique contemporaine — qui, selon Valéry, désigne « *tout ce qui a trait à la création ou à la composition d'ouvrages dont le langage est à la fois la substance et le moyen* » — ne se limite plus à une taxinomie des formes, mais interroge les usages, les stratégies d'écriture et les modalités de réception. Le genre, loin d'être une catégorie fermée, devient un espace d'invention, de négociation, voire de transgression.

4.2. La perspective historique

Toute étude scientifique qui prétend à l'objectivité dans l'étude d'un objet de savoir procède d'abord par la catégorisation de l'objet que l'on cherche à étudier. Cette volonté de classer, de structurer l'objet étudié en catégories distinctives s'est très tôt appliquée à la création littéraire. C'est ainsi que les analystes et théoriciens de la littérature posaient les fondements de la poétique, discipline qui interroge le texte dans sa spécificité littéraire en analysant ses mécanismes internes, en mettant en relation les œuvres entre elles, les confrontant afin de tenter de les mettre dans des catégories auxquelles on donne des dénominations particulières. en mettant en relation les œuvres entre elles, les confrontant afin de tenter de les mettre dans des catégories auxquelles on donne des dénominations particulières. Dans ce sens,

Valéry affirme que la poétique est « tout ce qui a trait à la création ou à la composition d'ouvrages dont le langage est à la fois la substance et le moyen »¹⁵.

4.2.1. Le modèle grec

4.2.2. Platon

L'intérêt pour cette question du « genre » ne date pas d'hier. On peut dater à Platon les premières prémices d'un classement des discours écrits et oraux à partir duquel vont se succéder des principes de classement des « genres », notion générale pour déterminer les variations des œuvres poétiques. Platon, dans *La République*, propose une première classification des formes du discours : la narration simple, l'imitation dramatique et l'épopée comme forme mixte. Ce modèle inaugural souligne déjà que toute œuvre s'inscrit dans un cadre de reconnaissance, dans un « contrat » de lecture.

Or, les récits portant sur la guerre d'Algérie se situent précisément dans cet espace intermédiaire : ils ne relèvent ni de la stricte factualité historique, ni de la fiction pure, mais déploient une forme hybride qui n'est pas sans rappeler l'« art mixte » évoqué par Platon. Les trois modes d'énonciation qu'il identifie constituent en réalité les premières « formes du discours », c'est-à-dire des façons distinctes de mettre le réel en mots. C'est à partir de ces catégories élémentaires que se développeront, au fil du temps, les différents systèmes de genres littéraires.

C'est donc à une triade que parvient la réflexion de Platon, laquelle, axée sur les modes d'énonciation, opère une distinction entre :

- L'art d'imitation, c'est-à-dire le théâtre (comédie et tragédie)
- L'art du récit, en l'occurrence le dithyrambe (écrit en vers, évidemment)
- L'art mixte, l'épopée (celle d'Homère en particulier¹⁶)

Le tableau suivant peut schématiser le système générique proposé par Platon¹⁷

¹⁵ Valéry, Paul. *Œuvres. Tome I*. Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 1441.

¹⁶ Stalloni, Yves. *Les genres littéraires*, op. cit., p. 16.

Mimésis (fonction imitative)				
Enonciation zéro		Enonciation directe	Enonciation mixte	
dramatique		narratif	narratif	
tragédie	comédie	Dithyrambe	Epopée	Autres genres narratifs

Tableau 1 : Le modèle grec des genres littéraires chez Platon.

4.2.3. Aristote

L'apport d'Aristote à la poétique et à la rhétorique conserve une actualité indéniable. Sa Poétique figure parmi les tentatives les plus précoces et les plus déterminantes de conceptualisation des genres littéraires en Occident¹⁸. Ce texte fondateur se distingue autant par la rigueur de son approche des genres que par sa capacité à engendrer un domaine d'étude autonome : la théorie des genres. Porteur de cette double vocation - comme analyse des genres et comme acte générateur d'une tradition - l'ouvrage fait office de texte-source¹⁹.

Dans *La Poétique* (rédigée vers -347), Aristote aborde la question des genres littéraires. Dès l'ouverture de son traité, il annonce son intention d'étudier « l'art poétique lui-même et ses espèces »²⁰, introduisant ainsi l'idée de catégoriser les différentes formes littéraires et d'en théoriser les règles constitutives. Sa démarche classificatoire se distingue fondamentalement de celle de Platon. Il annule le « mode mixte » et ne dégage que les modes diégésis (récit) et mimésis qui dépendent de la situation d'énonciation. Aristote propose de classer les œuvres en fonction de moyens utilisés pour l'imitation ayant trait à la forme (le véhicule sémiotique,

¹⁷ Stalloni, Yves. *Les genres littéraires*, op. cit., p. 16.

¹⁸ « Construction théorique » parce que les genres sont, chez Aristote, des objets essentiellement théoriques, et la théorie est première. On pose un cadre, et on classe ensuite les textes existants dans le cadre établi. Ce mode de construction ne s'est pas arrêté à Aristote. Plus près de nous, c'est ce que fait par exemple Northrop Frye (1969), qui propose même plusieurs classements possibles ; c'est aussi le choix de Käte Hamburger (1977/1986) : cf. infra, p. 81 sqq.

¹⁹ Et sans doute aussi parce qu'elle est, en tant que théorie des genres, encore féconde : Genette (1979/1986) repart d'elle pour réfléchir sur les genres et proposer à son tour sa propre théorie.

²⁰ Aristote. *La Poétique*. Trad. René Magnien. Paris, GF Flammarion, 1990, chap. 9, § 1447a.

[Error! Use the Home tab to apply Titre 1 to the text that you want to appear here.](#)

pourrait-on dire, comme la mélodie, le rythme, le vers, la prose), les objets imités (la qualité morale des personnages ou des actions représentés, qui sont bons ou mauvais), et le mode ou la manière d'imiter (les modalités d'énonciation que sont narration, l'imitation dramatique, ou le mélange des deux modes)²¹.

Dans *La poétique*, Aristote distingue au moins trois espèces principales : la tragédie, la comédie et l'épopée, tout en posant une distinction capitale entre histoire et poésie. Le tableau ci-dessous²² visualise cette répartition d'Aristote:

Mimésis					
Moyen		objet		Mode	
prose	vers	supérieur	Inférieur	narratif	dramatique
				Epopée	Tragédie/Comédie

Tableau 2 : Le modèle grec des genres littéraires chez Aristote.

4.3. La dualité poïesis /Histoire

Aristote, dans sa *Poétique*, affine la réflexion platonicienne en distinguant les genres selon trois critères : les moyens d'imitation (rythme, langage, mélodie), les objets imités (actions nobles ou vulgaires) et le mode d'énonciation (récit ou imitation). Surtout, il oppose l'historien et le poète : l'un dit « ce qui a été », l'autre « ce qui pourrait être ». Cette distinction prend une résonance particulière pour la guerre d'Algérie : là où l'historien accumule archives et témoignages, le romancier reconfigure les événements pour leur donner sens et portée universelle. L'art poétique (définie à l'époque exclusivement par la versification et l'emploi d'un vocabulaire recherché) est obtenu par la somme des trois moyens. Mais il requiert également un autre critère en rapport avec le contenu qui doit représenter des actions humaines au moyen du langage. Il relève de la mimésis. Comme l'explique Antoine Compagnon, Aristote critique ceux qui qualifient indifféremment de "poètes" tous les auteurs qui écrivent en vers, comme si le simple usage du mètre suffisait à définir la poésie, alors que, pour lui, ce qui fait le poète, ce n'est pas le vers mais la capacité

²¹ Stalloni, Yves. *Les genres littéraires*, op. cit., p. 15.

²² *Ibid.*

à représenter²³. Dans le chapitre IX de *La Poétique*, Aristote établit une distinction fondamentale entre le poète – entendu au sens large – qu’il oppose à l’historien, il écrit :

« En effet, la différence entre l’historien et le poète ne vient pas du fait que l’un s’exprime en vers ou l’autre en prose (on pourrait mettre l’œuvre d’Hérodote en vers, et elle n’en serait pas moins de l’histoire en vers qu’en prose) ; mais elle vient de ce fait que l’un dit ce qui a eu lieu, l’autre ce à quoi l’on peut s’attendre. Voilà pourquoi la poésie est une chose plus philosophique et plus noble que l’histoire : la poésie dit plutôt le général, l’histoire le particulier »²⁴.

Plus loin, il précise la spécificité du récit poétique:

« Leur agencement [aux histoires des poètes] ne doit pas être semblable à celui des récits historiques dans lesquels il est nécessaire de voir non une action une, mais une seule époque comprenant tous les événements qui se sont alors produits pour un seul ou plusieurs hommes, et dont chacun n’entretient avec un autre qu’un rapport fortuit »²⁵.

L’histoire se définit donc, chez Aristote, en contraste avec la poésie : elle se borne à rapporter les faits dans leur succession brute, tels qu’ils se sont effectivement produits. L’historien en restitue la dispersion, sans imposer d’unité. Le poète, au contraire, organise les événements selon une logique d’ensemble : il construit une action cohérente, une intrigue structurée, une unité d’ordre supérieur, c’est-à-dire dans son caractère accidentel, imprévisible, et souvent incohérent. Le récit historique, en ce sens, est fidèle à l’hétérogénéité du réel, mais ne cherche pas à en tirer une signification globale : il juxtapose les faits au lieu de les articuler. Cette tension, héritée d’Aristote, éclaire directement les récits contemporains de la guerre d’Algérie. Ceux-ci ne se bornent pas à rapporter des faits (massacres, répressions, exécutions), mais cherchent à leur donner une forme signifiante, à transformer la dispersion des archives en intrigue, en voix, en mémoire vécue. Autrement dit, ce qui distinguait déjà l’historien du poète devient, dans notre corpus, le cœur même du travail littéraire : transformer l’événement en expérience racontée.

²³ Compagnon, Antoine. *Théorie de la littérature : La notion de genre*. Fabula, 2001, 111
Consulté le 11 oct. 2025.

²⁴ Aristote. *La Poétique*. Trad. Jules Tricot, Éditions du Seuil, 1990. Œuvres complètes, § 1451b1-7.

²⁵ *Poétique*, 9, 1451b20-28

Le poète, en revanche, ne se contente pas de refléter le réel ; il en propose une reconfiguration intelligible. En sélectionnant, en ordonnant, en structurant les événements, il produit une unité d'action qui obéit à une logique interne — une logique propre au récit, fondée sur la cohérence des enchaînements, la progression des causes et des effets, et ce sentiment de vraisemblance qui donne au lecteur l'impression que les choses auraient pu se dérouler ainsi. Là où l'historien affirme : « cela s'est produit », la poésie, elle, ouvre un champ du possible : « cela pourrait se produire », ou « cela pourrait toujours advenir ». Cette différence de régime repose sur un rapport au temps distinct : l'histoire est ancrée dans la linéarité du passé, alors que la poésie explore l'intemporel du possible.

C'est pourquoi Aristote affirme que la poésie est « plus philosophique que l'histoire »²⁶ : elle vise non le particulier, mais l'universel. Le récit poétique révèle des schémas récurrents, des configurations de sens, des vérités anthropologiques. La poésie devient ainsi un modèle cognitif, une manière de penser les conduites humaines et les enjeux éthiques, là où l'histoire s'en tient à l'archive.

En somme, la poïésis, chez Aristote, n'est pas simplement mimésis du réel, mais mimésis du vraisemblable et du possible. Elle transpose le monde empirique dans un registre symbolique où les actions prennent sens. En cela, elle dépasse l'histoire dans sa capacité à produire de l'intelligibilité : si l'histoire nous apprend ce qui fut, la poésie nous montre ce qui aurait pu — ou pourrait encore — advenir.

5. Fiction vs Histoire : actualisation moderne d'un débat antique

Cette opposition fondatrice entre histoire et poésie n'a cependant rien de figé : elle s'est transmise à travers les siècles sous différentes formes, jusqu'à s'incarner dans la dichotomie moderne entre fiction et Histoire. Si Aristote utilisait le mot « poésie » pour désigner tout type de mise en récit, c'est aujourd'hui le terme de fiction qui recouvre cet espace où le vraisemblable prime sur le vrai. L'Histoire, en revanche, s'est constituée en discipline critique, encadrée par des règles méthodologiques, des archives et un idéal de vérité objective. Cette distinction s'est progressivement brouillée, ouvrant la voie à une vaste remise en cause radicale de la

²⁶ *Poétique*, 1451b5-6

ligne de partage entre le réel et la fiction. Par leurs approches hybrides, le roman historique, l'autofiction ou la docufiction — mais aussi, plus perfidement, les fake news — exploitent et interrogent désormais ce flou générique.

À l'époque contemporaine, cette frontière a perdu de sa netteté. Paul Ricœur a montré que fiction et Histoire partagent une même structure narrative : toutes deux configurent le temps en intrigue, en donnant une forme à la dispersion des événements. Leur différence réside moins dans la mise en récit que dans leur rapport au réel : l'Histoire s'ancre dans l'archive, la fiction explore le champ du possible²⁷.

Ivan Jablonka reformule avec force cette idée dans *L'histoire est une littérature contemporaine*. Selon lui, l'Histoire appartient pleinement au champ de la « littérature du réel »²⁸. L'historien n'écrit jamais hors du langage : il choisit une voix, un rythme, une intrigue, parfois même un « je » lorsque la méthode l'exige. Reconnaître cette dimension littéraire n'abolit pas la distinction entre fiction et Histoire, mais permet de comprendre qu'elles mobilisent des outils communs pour rendre intelligible le réel.

Loin de s'annuler, cette tension féconde entre fiction et Histoire irrigue les écritures contemporaines qui, au-delà de la factualité, cherchent à comprendre ce que le passé fait au présent. Autrement dit, ce que la *Poétique* appelait l'universel devient aujourd'hui une interrogation sur les rapports entre vérité, récit et construction du réel. C'est cette tension féconde entre fiction et Histoire — héritière de la vieille dichotomie entre *poiésis* et *historia* — qui constitue le socle problématique du chapitre à venir, consacré à l'exploration des relations complexes, parfois conflictuelles, souvent complémentaires, entre littérature et histoire.

On comprend alors que le genre n'est jamais une case figée, mais une convention vivante, que chaque époque reprend et transforme. Le roman historique n'échappe pas à cette règle : il ne peut plus aujourd'hui se contenter du modèle classique de la fresque bien ordonnée. Les écrivains qui racontent la guerre d'Algérie en témoignent : en croisant mémoire et Histoire, enquête et invention, ils

²⁷ Ricœur, Paul. *Temps et récit I: L'intrigue et le récit historique*. Paris, Seuil, 1983.

²⁸ Jablonka, Ivan. *L'histoire est une littérature contemporaine: Manifeste pour les sciences sociales*. Paris, Seuil, 2014.

déplacent les frontières du récit. Or, ce déplacement n'est pas qu'un jeu formel : il porte une véritable politique de la mémoire. En faisant parler les voix oubliées, la littérature se fait archéologue de la mémoire : elle déterre ce que l'Histoire avait recouvert, exhume des figures effacées, des douleurs collectives, des subjectivités étouffées sous le poids du silence. C'est précisément ce mouvement de déplacement — cette réinvention des possibles narratifs — que nous nous proposons de suivre dans le chapitre suivant.

Au terme de ce premier chapitre, il apparaît que les notions de genre et de classification littéraire ne relèvent pas de catégories figées, mais d'un champ de tensions, de déplacements et de réinventions. Héritée d'Aristote, la vieille opposition entre histoire et fiction a traversé les siècles en changeant sans cesse de visage, au point de nourrir encore aujourd'hui les débats théoriques. Son parcours, depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours, révèle une frontière qui n'est jamais fixe, mais en perpétuel mouvement. La littérature, en particulier le roman, se révèle ainsi comme un espace privilégié de réinvention : elle déplace les limites du récit, redonne voix à des figures marginalisées et propose une véritable politique de la mémoire.

Le roman historique n'est plus aujourd'hui un modèle clos, mais une forme souple, où mémoire, enquête et invention dialoguent. En posant ces bases théoriques, nous avons ouvert la voie à une réflexion plus large : comprendre comment l'écriture littéraire et l'écriture historique ont co-évolué, se sont affrontées, puis partiellement réconciliées au XX^e siècle. C'est à ce parcours — de l'Antiquité aux recompositions théoriques contemporaines — que sera consacré le chapitre suivant, afin de mieux saisir les enjeux actuels du roman historique et de ses formes hybrides, notamment dans le contexte de la guerre d'Algérie.

Chapitre II : La fabrique de l’histoire : entre quête de vérité et tentation littéraire

Ce chapitre analyse la genèse des relations constitutives entre les champs littéraire et historique. Bien que ces deux modes de connaissance et de représentation fassent l’objet d’une distinction épistémologique contemporaine, ils procèdent d’une origine commune et poursuivent une finalité analogue : appréhender la complexité du passé à la lumière des interrogations du présent. Il s’agira de montrer comment, de l’Antiquité au XIX^e siècle, ces deux domaines ont longtemps cheminé ensemble avant de se séparer, lorsque l’histoire a revendiqué le statut de science autonome. Nous examinerons ensuite les recompositions opérées au XX^e siècle — des Annales aux théories du récit de Barthes, White, Ricœur et Jablonka — qui ont de nouveau rapproché histoire et littérature. Cet arrière-plan théorique permettra de mieux comprendre comment le roman contemporain, en particulier autour de la guerre d’Algérie, s’inscrit dans cette histoire croisée et en renouvelle les enjeux. Cet arrière-plan théorique permettra d’éclairer la façon dont le roman contemporain, en particulier autour de la guerre d’Algérie, s’inscrit dans cette histoire croisée et en renouvelle les enjeux.

1. De l’Antiquité au XIX^e siècle : la rencontre entre Histoire et littérature

Depuis quand les hommes pensent-ils l’Histoire ? Personne ne le sait ! En tout cas, ils l’écrivent pratiquement depuis que l’écriture existe, soit un peu avant 3000 avant Jésus-Christ. Dans le monde occidental, l’historiographie s’est formée à partir de l’époque hellénique, dont les normes et les thèmes choisis par les historiens ont dominé l’histoire pendant des siècles. Ainsi, pour comprendre les relations complexes entre Histoire et littérature, il paraît essentiel de remonter à la généalogie de ces deux notions, et de voir comment elles ont fonctionné dans l’économie des productions intellectuelles. Depuis ses débuts, l’histoire a eu une relation d’intimité avec la littérature entendue comme poésie voire rhétorique ou belles-lettres avant de

s'en détacher au XIX^e siècle pour naître en tant que science à part entière. Le divorce entre ces deux champs ne commence donc pas avec la « révolution méthodique », mais trouve déjà ses racines dans l'Antiquité grecque, il y a vingt-cinq siècles.

1.1. L'historiographie grecque

L'historiographie grecque est ancrée dans une culture où l'oralité et la tradition poétique occupaient une place centrale. Héritiers de l'épopée homérique, les premiers historiens se situent déjà à la frontière entre mémoire et récit : leur écriture devait instruire, mais aussi captiver un auditoire. Comme le rappelle François Dosse, « *l'histoire, comme mode de discours spécifique, est née d'une lente émergence et de coupures successives avec le genre littéraire, autour de la quête de la vérité* »¹. Autrement dit, dès ses origines, elle oscille entre enquête critique et narration séduisante.

Dans la *Poétique*, Aristote fixe une distinction décisive entre *historia* et *poïesis*. L'historien rapporte ce qui a eu lieu, dans le particulier, tandis que le poète dit ce qui pourrait advenir, en cherchant l'universel. Le vraisemblable y est compris comme une vérité en puissance², par opposition au vrai historique, qui correspond au réel actualisé. Le poète, à l'image du sculpteur devant un bloc de marbre, ne se limite pas à reproduire : il façonne les potentialités du réel et leur donne forme. C'est pourquoi Aristote accorde à la poésie une valeur philosophique supérieure : elle ne se contente pas de l'accidentel, elle cherche le général.

C'est en ce sens qu'Aristote accorde à la poésie une valeur philosophique supérieure à l'histoire. Comme il l'affirme, « le poète qui connaît la raison de la réalité, sa formule interne, sa constance, la logique générale à laquelle elle répond, est donc plus réaliste que l'historien au réalisme tardif et accidentel »³. L'histoire juxtapose les événements, dans leur contingence, sans toujours établir de lien

¹ Dosse, François. *L'Histoire*. Paris, Armand Colin, coll. « Coursus », 2000, p. 8.

² Aristote. *Poétique*. Paris, Gallimard, 2001, pp. 93-94.

³ Yahia, Christophe. « Le vraisemblable chez Aristote ». *Préfigurations*, n° 2, revue en ligne, consulté le 12 novembre 2015.

http://revue.prefigurations.com/numero2vraisemblable/htm2chroniques/chron_angle2yahia.htm.

logique entre eux. La poésie, au contraire, organise et révèle une cohérence profonde, ce qui la rend — paradoxalement — « plus vraie » que l’histoire.

Pourtant, cette distinction, apparemment nette, n’a jamais été complètement étanche. Le terme « histoire » provient, étymologiquement, de *Istoria* [s’enquérir] et signifie à la fois recherche, enquête, information et récit comme résultat d’une enquête. Alors que l’anglais distingue clairement entre *history* (l’étude du passé réel) et *story* (le récit, souvent fictionnel), le français emploie un même mot, « histoire », pour désigner aussi bien la discipline savante que la suite des événements passés — cette « Histoire avec sa grande hache », pour reprendre la formule ironique de Perec — mais aussi tout récit, qu’il relève du vraisemblable ou de l’imaginaire⁴. Cette polysémie montre combien l’histoire et la littérature, loin d’être des domaines séparés, partagent un socle narratif commun depuis l’Antiquité.

Hérodote, traditionnellement reconnu comme le père de la discipline historique (*pater historiae*) par Cicéron, a voulu écrire l’histoire de son époque et notamment les guerres médiques. Pour ce faire, il voyage, recueille des témoignages et rassemble ses recherches dans une œuvre majeure intitulée *L’Enquête*, où « *Hérodote d’Halicarnasse présente ici les résultats de son enquête, afin que le temps n’abolisse pas les travaux des hommes et que les exploits accomplis soit par les Grecs, soit par les Barbares, ne tombent dans l’oubli* »⁵. Son entreprise n’est donc pas seulement historique, mais profondément mémorielle : il écrit pour sauver les traces du passé. Cette volonté de retenir quelque chose avant qu’il ne s’efface n’est pas sans faire écho, même des siècles plus tard, au geste des écrivains qui, face à la guerre d’Algérie, comme Joseph Andras ou Assia Djebar, cherchent à préserver de l’effacement des vies et des voix longtemps réduites au silence.

Cependant, Hérodote mêle aux faits avérés des anecdotes et récits merveilleux, privilégiant parfois « *les légendes, le divertissement et la séduction du*

⁴ L’histoire avec un petit h renvoie à l’histoire des romanciers, à celle qui s’inscrit dans l’œuvre littéraire, surtout des romanciers du XIX^e siècle. L’Histoire, ici écrite en italique avec un H majuscule, renvoie au type de discours historique produit par les historiens au sein de la discipline appelée "Histoire" ; enfin l’histoire, toute en capitales est celle que nous faisons ou que nous subissons, les processus réels qui rythment notre existence et dont nous essayons de rendre compte par différents types de discours ou de textes. Afin de clarifier notre texte, nous opposerons dans ce mémoire l’Histoire officielle, avec un H majuscule, à l’histoire « fictionnelle », H minuscule.

⁵ Hérodote. *Histoires d’Hérodote*. Traduit par P. Giguet, Paris, Librairie Hachette, 1860, p. 1.

lecteur »⁶. Comme l'aède inspiré des Muses, il parcourt les cités pour dire son récit, utilisant « *toutes les techniques rhétoriques du plaire* »⁷, si bien que, selon ses critiques, « *Son but, ce n'est pas la véracité du propos, c'est l'agrément du style et le merveilleux du récit* »⁸. C'est pourquoi Hérodote incarne une tension constitutive entre enquête et narration, vérité et légende, qui lui valut d'être célébré comme le père de l'histoire et dénoncé comme le père des mensonges.

Thucydide (460-400 av. J.-C.), successeur d'Hérodote, est considéré comme le premier véritable historien à avoir écrit une Histoire « objective », fondée sur des méthodes et une enquête rigoureuse. Prenant le contre-pied de son prédécesseur, il estime qu'Hérodote demeure trop proche du registre légendaire et qu'il s'écarte des exigences rigoureuses que suppose l'établissement du vrai. À ses yeux, Hérodote prête parfois le flanc à la fiction, comblant les vides de l'enquête par des récits trop facilement inventés⁹. Pour Thucydide, le récit doit s'attacher uniquement à « la stricte réalité historique », quitte à être « peut-être moins agréables à entendre »¹⁰.

Comme Hérodote, il accorde une importance décisive au témoignage visuel, mais il s'en distingue en refusant catégoriquement d'avoir recours aux sources indirectes ou aux rumeurs: « *Le savoir historique est alors exclusivement le voir. Il condamne l'historien à limiter son champ d'investigation à la période qui lui est contemporaine et au lieu où il se situe* »¹¹.

Thucydide, bien qu'il se réclame d'une investigation rigoureuse des sources et d'un doute méthodique, son travail historique conserve néanmoins une indéniable dimension narrative. Il sélectionne, organise, hiérarchise : autant d'opérations qui relèvent déjà d'une construction du réel. C'est dans cette tension, entre enquête rigoureuse et nécessaire mise en forme du passé, que se dégage l'originalité de son apport.

⁶ Gondicas, Daphné, et Jeannine Boëldieu-Trévet. *Lire Hérodote*. Paris, Boréal, 2005, p. 283.

⁷ Dosse, François, *op. cit.*, p. 10.

⁸ Jablonka, Ivan, *L'histoire est une littérature contemporaine: Manifeste pour les sciences sociales*, *op. cit.*, p. 24.

⁹ Dosse, François, *op. cit.*, p. 13.

¹⁰ Thucydide. *Histoire de la guerre du Péloponnèse*. Paris, Flammarion, 1966, I, 10 et 22. Voir Hartog, François. *Évidence de l'histoire : Ce que voient les historiens*. Paris, Éditions de l'EHESS, 2005, chap. IV.

¹¹ *Ibid.*, p. 15.

À cet égard, la démarche thucydidéenne trouve un écho dans certaines écritures contemporaines de la mémoire algérienne — on pense notamment à Joseph Andras dans *De nos frères blessés*. Comme Thucydide, ces écrivains interrogent les archives, vérifient les témoignages, traquent l'erreur ; mais ils assument aussi la part inévitable de narration que suppose toute tentative de ressaisir un passé lacunaire. Leur travail se situe ainsi à la croisée de l'enquête et de l'écriture, dans cet espace où l'historicité rencontre la littérature.

Plus tard, un autre historien, Polybe, prend ses distances avec d'autres historiens-poètes : les tragiques. Il leur reproche leur manque de rigueur et, surtout, leur goût du *pathos*. Relatant, par exemple, la prise d'une ville, ces poètes-historiens, comme Phylarque, décrivent avec émotion, les « scènes d'horreur » : vaincus réduits en esclavages, enfants terrorisés, femmes apeurées, dénudées, chevelures défaites... Ainsi, Phylarque se livre à une « histoire-émotion » où ne figure aucune explication : causes des événements, motifs des actions, intentions des hommes. Cette histoire se soucie moins du vrai que du sensationnel, elle suscite une vive émotion chez le spectateur (cathartique selon Aristote), plutôt que de l'informer sur une vérité passée. En critiquant cette histoire pathétique, Polybe répond à Aristote qui présupposait la supériorité de la poésie sur l'histoire en affirmant que l'épique, le tragique, les sensations, le spectacle condamnent l'histoire à une sous-histoire, un genre inférieure à la poésie.

En somme, l'historiographie grecque se situe dès l'origine au croisement de la vérité recherchée et du récit construit. Hérodote et Thucydide, bien que très différents, partagent la même intuition : dire le passé ne consiste pas seulement à accumuler des faits, mais à les configurer dans un discours. Cette tension féconde — entre enquête et récit, entre réel et vraisemblable — constitue le socle de toute historiographie ultérieure. Elle éclaire aussi la démarche des écrivains contemporains de la guerre d'Algérie, qui conjuguent rigueur documentaire et invention littéraire pour interroger la mémoire collective et redonner voix aux oubliés de l'Histoire.

1.2. L'historiographie romaine

L'historiographie romaine, bien qu'héritière des modèles grecs, s'affirme progressivement comme une manière propre de raconter le passé et de répondre aux interrogations de son temps. À Rome, le récit historique est pleinement reconnu comme un genre narratif à part entière, côtoie alors aussi bien l'épopée que le roman ou encore la fable. Très tôt, les Romains manifestent une volonté forte de conserver des traces et de transmettre des faits aux générations futures. Mais cet effort de mémoire a subi un traumatisme majeur : l'incursion gauloise de 390 av. J.-C., qui entraîna la destruction d'une grande partie des archives de la cité. Pour toute cette période ancienne, l'historien dépend donc presque exclusivement de traditions orales, seules survivantes d'un passé dont les documents matériels ont été effacés.

C'est dans ce contexte que s'inscrit la *Chronique des Pontifes*, initiée au début du IV^e siècle av. J.-C., qui recense les événements marquants sous l'autorité du Grand Pontife. Loin de procéder d'une ambition historiographique au sens propre, ces écrits s'apparentent davantage à des annales, c'est-à-dire à un enregistrement chronologique et factuel des événements, organisé année par année.

Ce n'est qu'avec la seconde guerre punique (III^e siècle av. J.-C.) que les Romains développent une véritable réflexion historiographique. L'affrontement avec Carthage, marqué par la figure mythifiée d'Hannibal, vient cristalliser le sentiment d'identité nationale et suscite un besoin impérieux de comprendre et d'écrire ses origines. Les premiers auteurs, comme Fabius Pictor, puisent encore leurs modèles dans le monde grec et rédigent en grec. Il faut attendre Caton l'Ancien pour qu'un historien entreprenne pour la première fois de composer en latin : son œuvre *Les Origines*, consacrée aux fondements de Rome et aux guerres qui ont assuré sa puissance. Il y introduit des discours recomposés, suivant en cela l'exemple grec, et inaugure ainsi l'un des fondements de l'historiographie romaine : l'étroite connexion entre le texte historique et la réalité politique, servie par des procédés littéraires.

Cette approche est emblématique de la conception cicéronienne de *l'istoria magistra vitae* (l'Histoire comme maîtresse de vie), qui privilégie le récit des hauts faits et la geste des grands hommes, offerts en modèles à méditer et à imiter. Plutarque, bien que Grec, reprendra cette perspective dans ses *Vies parallèles*, en

mettant en regard des figures romaines et grecques afin d'offrir des exemples moraux à ses lecteurs.

Jusqu'au milieu du I^{er} siècle av. J.-C., le genre reste en formation, porté par des historiens que Cicéron juge mineurs, qu'il qualifie de simples narrateurs, se contentant de raconter les événements sans souci stylistique, qui « *racontent (narrare) le passé sans se soucier d'offrir à leurs lecteurs le plaisir d'une prose élégante, ou tout simplement agréable* »¹². Pour lui, l'historien idéal est aussi un orateur. Il ne doit pas se limiter à la narratio – le simple récit des faits bruts (le fundamentum, étayé par la documentation) –, mais doit pratiquer l'exornatio, c'est-à-dire la mise en forme littéraire visant à la beauté et à l'efficacité morale du récit. La théorie cicéronienne repose donc sur une double exigence : celle de l'érudit, attaché à l'établissement rigoureux des faits (fundamentum), et celle de l'artiste (exornator), créateur d'une œuvre harmonieuse et édifiante. L'accent est mis sur la portée morale plus que sur la rigueur scientifique proprement dite¹³. Ainsi, l'historien conçoit son discours comme un répertoire d'exemples, structuré par un plan rigoureux (dispositio) et mis en valeur par une expression soignée (elocutio). Il devient alors autant un styliste qu'un érudit.

Le point faible de cette conception est qu'elle accorde une telle importance à la forme littéraire et à la visée morale qu'elle tend à négliger les problèmes posés par la narration du fait brut. Elle s'intéresse plus à la rhétorique et à la poétique en général qu'à leur application spécifique à l'histoire – autrement dit, aux difficultés du passage du fundamentum à l'exornatio. En privilégiant l'embellissement moral et littéraire, elle a souvent relégué la précision factuelle au second plan, au point que la critique moderne juge fréquemment le récit antique incohérent ou peu fiable¹⁴.

Après Cicéron, l'historiographie romaine produit une trilogie fondamentale : les monographies de Salluste, l'œuvre monumentale de Tite-Live et les Annales de Tacite. Ces trois historiens, chacun à sa manière, mettent en lumière les tensions

¹² Martin, René, et Jacques Gaillard. *Les Genres littéraires à Rome*. Paris, Nathan, 1991, p. 113.

¹³ Malissard, Alain. « L'histoire : écriture ou vérité ? À propos de Pline (Ep., 6, 16 et 20) et de Tacite (Ann., 14, 3-9). » *Mélanges Pierre Lévêque*, vol. 5, *Anthropologie et société*, édité par Marie-Madeleine Mactoux et Évelyne Geny, Paris, Les Belles Lettres, 1990, p. 228.

¹⁴ *Ibid.*

d'une Rome en crise : Salluste dénonce la corruption et la décadence de la République, Tite-Live exalte les origines héroïques de la cité, tandis que Tacite dépeint avec gravité la violence et la cruauté du pouvoir impérial. Bien que développant des méthodes distinctes, tous héritent de Cicéron la conviction que l'histoire ne trouve sa pleine dignité que dans la qualité artistique de son expression. Comme le résumait Guy Bourdé et Hervé Martin : « *Les historiens antiques n'étaient pas essentiellement des dépositaires ni des garants de la tradition. Ils se comportaient surtout en observateurs attentifs des grands changements politiques et militaires survenus en leur temps* »¹⁵.

En ce sens, l'historiographie romaine remplit une fonction critique et morale qui n'est pas sans rappeler la démarche de certains romanciers de la guerre d'Algérie : à l'instar de Salluste ou Tacite qui dénonçaient les dérives du pouvoir, des auteurs comme Daeninckx, Mauvignier, Benmalek font de la littérature un lieu d'interrogation politique et éthique, capable d'ériger le souvenir en conscience civique.

À l'issue de l'époque romaine, la démarcation entre récit légendaire et fait historique s'affirme, tandis que l'historiographie, riche de réalisations majeures, lègue un héritage déterminant qui inspirera notamment les auteurs du Moyen Âge.

1.3. L'historiographie médiévale

À l'époque médiévale, la production historiographique se caractérise par un foisonnement de types d'écrits : aux côtés d'une abondante production hagiographique figurent des Annales, des Chroniques, des Histoires marquées par l'influence de Tacite, ainsi que des biographies puisant aux sources gréco-romaines. Globalement, l'historiographie médiévale relève d'une histoire profondément chrétienne, qui prend forme à travers l'hagiographie, les biographies de saints et les chroniques monastiques ou épiscopales. Au Haut Moyen Âge, les historiens de cette période considèrent que l'histoire est la mise en œuvre des desseins divins sur l'humanité. Pour eux, l'histoire de l'humanité s'organise en trois temps : elle commence par la Création, se poursuit avec la venue de Jésus-Christ et s'achève par

¹⁵ Bourdé, Guy, et Hervé Martin. *Les Écoles historiques*. Paris, Seuil, coll. « Points », 1990 [1983], p. 34.

le Jugement dernier. Cette conception a conduit les médiévistes à considérer l'histoire comme un sous-domaine de la théologie ; c'est ainsi qu'émerge l'idée d'une histoire religieuse, interprétée à la lumière des Écritures saintes, dont les fondements ont été posés par Eusèbe de Césarée et Saint Augustin, considérés comme les pères de l'histoire chrétienne.

Mais peu à peu, l'historiographie s'élargit. À partir du XIV^e siècle, l'histoire politique apparaît avec les chroniqueurs comme Jean Froissart ou Philippe de Commines. Ils relatent les faits et gestes des puissants, au service des princes, avec un regard partiel mais une attention croissante à la composition et au style du récit. Le passage du religieux au politique ne supprime pas l'idéologie : ces textes restent orientés, magnifiant le pouvoir et les seigneurs, mais ils marquent un pas vers une histoire plus descriptive, attentive à la chronologie et aux événements.

Parallèlement, la littérature médiévale participe activement à cette mise en récit de passé historique. Les récits chevaleresques et la poésie des troubadours magnifient l'héroïsme, l'amour courtois et les exploits des chevaliers. On y retrouve des chevaliers qui se battent pour la gloire ou pour conquérir le cœur de leur dame, des récits d'amour courtois et d'exploits héroïques qui faisaient rêver le public. Derrière ces fictions se cachent en réalité les valeurs de la société aristocratique : bravoure, fidélité, honneur. Ces récits, à mi-chemin entre mémoire et invention, peuvent être vus comme les premiers jalons du roman historique : dès les XII^e et XIII^e siècles, ils expérimentent une façon de mêler le réel et l'imaginaire pour donner sens au passé.

Ainsi, l'historiographie médiévale oscille entre deux pôles : d'un côté, une histoire religieuse tournée vers le salut des âmes ; de l'autre, une histoire politique centrée sur les princes et les lignages. Dans les deux cas, l'histoire reste inséparable d'une fonction idéologique, qu'elle soit théologique ou seigneuriale. Elle ne vise pas encore une autonomie scientifique ni une recherche critique de la vérité, mais elle met en place les pratiques narratives qui prépareront les mutations ultérieures.

C'est à la Renaissance que s'amorce une rupture décisive. Peu à peu, l'histoire cesse d'être uniquement un instrument au service de Dieu ou des rois pour s'orienter vers une démarche plus critique. Le travail pionnier de Jean Mabillon avec

le *De redipomatica* (1681) inaugure la critique érudite des documents d'archives, que Marc Bloch saluera en ces termes « *Cette année-là - 1681, l'année de la publication du De redipomatica, une grande date en vérité dans l'histoire de l'esprit humain - la critique des documents d'archives fut définitivement fondée* »¹⁶. Désormais, l'historien ne se contente plus de transmettre la mémoire des puissants : il soumet les sources à examen, les confronte entre elles et élabore une chronologie précise. L'histoire devient peu à peu un métier, reposant sur le travail archivistique et la validation probatoire. Cette transformation, engagée durant la Renaissance et radicalisée par les philosophes éclairés.

Cette inflexion, amorcée à la Renaissance et amplifiée par les philosophes des Lumières — de Voltaire, qui dans *Le Siècle de Louis XIV* entendait « *peindre à la postérité, non les actions d'un seul homme Louis XIV, mais l'esprit des hommes dans le siècle le plus éclairé qui fut jamais* »¹⁷, jusqu'aux Encyclopédistes — prépare le terrain à la grande mutation des XVIII^e et XIX^e siècles, lorsque l'histoire commencera à se constituer en discipline autonome.

Ainsi, du Haut Moyen Âge dominé par l'histoire religieuse jusqu'au bas Moyen Âge marqué par l'émergence de chroniques politiques, l'historiographie médiévale illustre le passage d'une histoire sacrée à une histoire plus descriptive. De la même manière que les hagiographes faisaient des saints les garants d'une mémoire collective, Assia Djébar érige, dans son roman, une sépulture de mots à Zoulikha Oudai, militante exécutée et privée de tombe. Comme une sainte martyre médiévale, elle devient figure de mémoire, portée par l'écriture au-delà de l'oubli. Cette continuité rappelle que tout récit, qu'il soit œuvre d'historien ou de romancier, ne se contente pas d'empiler des faits : il met en forme la mémoire, il donne sens au réel, il propose une interprétation. De Froissart à Zeniter, d'Eusèbe à Djébar, on retrouve la même tension, toujours féconde, entre la quête de vérité et la force du récit. Mais C'est à la Renaissance, toutefois, que cette tension entre histoire et littérature connaîtra une inflexion décisive, ouvrant la voie à la critique érudite des sources.

¹⁶ Bloch, Marc. *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*. Paris, Armand Colin, 1952, 2ème édition, 1952, (1ère éd. 1949). p. 36.

¹⁷ Voltaire (1878). « Le Siècle de Louis XIV ». Dans *Œuvres complètes de Voltaire*, éd. Louis Moland, t. XIV : *Histoire (4)*, pp. 155-159. Paris : Garnier, p. 155.

1.4. La pratique de l'histoire du XVIII^e siècle au Second Empire

Le siècle des Lumières voit émerger un questionnement fondamental sur les lois de l'histoire, l'évolution des espèces et l'idée du progrès humain. Cette époque est caractérisée, selon François Furet, par une « obsession du présent ».

« Les élites européennes ont vécu, depuis la Renaissance, d'une identité culturelle empruntée à l'Antiquité, dont les artistes et les auteurs constituaient d'insurpassables modèles, et dont les genres littéraires formaient les cadres obligatoires du beau et du vrai. Or, voici que l'Europe se pose la question de son autonomie culturelle : la querelle académique des Anciens et des Modernes, dans la France de la fin du règne de Louis XIV, exprime au fond cette pensée que la culture classique est non pas un passé, mais un présent, et l'histoire, non un recommencement, mais un progrès »¹⁸.

L'histoire, en pleine mutation épistémologique, s'efforce alors de se libérer des modèles hérités de l'Antiquité pour rassembler la totalité des connaissances sur les sociétés humaines. L'idéal du « beau récit » s'efface devant la quête d'un savoir raisonné et d'un jugement éclairé. La discipline naît peu à peu, sans avoir encore conquis sa pleine légitimité institutionnelle ni trouvé sa place dans les enseignements organisés : trop récente, trop mouvante dans ses méthodes, elle demeure suspecte aux yeux de certains.

Cette inflexion, amorcée à la Renaissance et amplifiée par les philosophes des Lumières — de Voltaire aux Encyclopédistes — prépare le terrain à la grande mutation des XVIII^e et XIX^e siècles, moment où l'histoire commence à se constituer en discipline autonome. Montesquieu, de son côté, dans *L'Esprit des lois* (1748), propose une histoire comparée des institutions, soucieuse de dégager des régularités. Ces approches annoncent une rupture : l'histoire n'est plus seulement un répertoire d'exemples moraux, mais un instrument d'analyse du social et du politique.

Dans cette perspective, l'idée de « vérité » reste néanmoins centrale. Elle s'affirme avec force dans la définition proposée par les Encyclopédistes : « *C'est le*

¹⁸ Furet, François. *L'Atelier de l'histoire*. Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1989 [1982], p. 105.

récit des faits donnés pour vrais ; au contraire de la fable, qui est le récit des faits donnés pour faux »¹⁹.

Ainsi, entre l'héritage antique du récit et la volonté moderne d'explication rationnelle, le XVIII^e siècle se situe dans une phase de transition. L'histoire devient à la fois mémoire critique, outil de savoir et instrument de progrès, ce qui prépare les grandes inflexions du XIX^e siècle, où elle s'institutionnalisera pleinement comme discipline.

2. Le divorce entre histoire et littérature

2.1. L'histoire comme science au XIX^e siècle

Au lendemain de la Révolution, l'histoire prend place au cœur de l'école : à travers son apprentissage, c'est la mémoire et la filiation de la nation qui se dessinent. L'élaboration d'une historiographie officielle devient essentielle aux États-nations émergents pour rétablir le contact avec les origines et pour légitimer les régimes post-révolutionnaires. Se pose alors avec acuité la question du contenu historique à dispenser dans les écoles publiques. Sous la Restauration, un enseignement chronologique se développe, exaltant les racines nationales et la continuité monarchique. Comme le note Furet, le XIX^e siècle voit « *l'histoire toute entière, et pas seulement l'histoire de France, devient un des centres essentiels du débat politique et intellectuel français* »²⁰.

Au début du XIX^e siècle, la discipline historique était encore considérée comme un sous-genre littéraire, ainsi que le note Madame de Staël dans *De la littérature* paru en 1800. Elle demeure, dans la première moitié du siècle, fortement dominée par la philosophie et étroitement subordonnée aux enjeux de la lutte politique, et ce jusqu'à la fin du Second Empire. Que l'on prenne Augustin Thierry ou Jules Michelet, le but recherché dans leurs œuvres est le même : utiliser le document historique soit pour défendre le Tiers-État, soit pour réhabiliter la Révolution française, soit encore pour défendre l'aristocratie ou la monarchie. C'est également dans les années 1810-1820 que naît le roman historique « classique » avec Walter Scott dans le monde anglo-saxon et, en France, avec Chateaubriand puis

¹⁹ Pomian, Krzysztof. *Sur l'histoire*. Paris, Gallimard, 1999, p. 8.

²⁰ *Ibid.*, p. 117.

Alexandre Dumas. À cette époque, l'histoire n'était pas encore une science, c'est-à-dire un domaine méthodiquement codifié. Le roman historique constituait alors une façon alternative d'éduquer, d'autant que le romancier consultait les mêmes sources que l'historien ; leurs travaux ne se différenciaient souvent que par la qualité littéraire. Isabelle Durand-Le Guern souligne que ce rôle éducatif est central : « *En effet, il permet de comprendre la portée souvent didactique et morale des romans historiques, et le rôle social qui leur est assigné* »²¹.

Sous la monarchie de Juillet (1830-1848) et tout au long du siècle, des romanciers comme Zola et Balzac s'intéressent à la vie quotidienne, aux classes sociales, au monde ouvrier, aux mœurs, à des sujets alors ignorés par une histoire académique naissante qui privilégie la politique, la diplomatie ou la guerre. En ce sens, un Balzac ou un Zola font preuve d'une curiosité intellectuelle et d'une ouverture d'esprit bien plus larges que les historiens professionnels de leur temps. Le roman réaliste développe également de véritables techniques d'enquête, fondées sur l'observation et la documentation, préfigurant ainsi le travail des historiens. C'est ce que relève Ivan Jablonka à propos de Balzac : « *Non seulement l'écrivain fait un travail plus difficile que l'historien, mais ses romans sont authentiques, plus démonstratifs, plus vrais en somme* »²².

Selon lui, ce sont les romanciers du XIX^e siècle qui ont insufflé un nouveau souffle à l'histoire :

*« Bien sûr, Scott invente, contrairement aux historiens. Mais la grande leçon, pour ces derniers, est de constater que ses romances font basculer dans le faux les éruditions des anciens maîtres : ils comportent plus de vérité que l'Histoire elle-même [...] l'impact de Châteaubriand et de Scott n'est pas uniquement "littéraire". L'apport de leurs œuvres ne se résume pas à la résurrection du passé, ni à la couleur locale. Ce que les historiens libéraux renouvellent au contact des romans, ce n'est pas seulement leur art d'écrire ; c'est aussi leur méthode »*²³.

Une illustration éloquente, même si anecdotique, de l'impact de la fiction romanesque sur les pratiques historiographiques réside dans l'emploi des notes

²¹ Durand-Le Guern, Isabelle. *Le Roman historique*. Paris, Armand Colin, 2008, p. 21.

²² Jablonka, Ivan. *L'histoire est une littérature contemporaine: Manifeste pour les sciences sociales*, op. cit., p. 68.

²³ *Ibid.*, pp. 52-53.

infrapaginales: elles furent d'abord employées par les romanciers pour prouver la véracité des faits qu'ils rapportaient, avant d'être récupérées par les historiens. De plus, pour Gérard Gengembre, dans *Le Roman historique*, « *l'imaginaire est accoucheur de vérité. Le roman se donne donc comme un leurre pour piéger l'histoire, la rendre vivante et compréhensible* »²⁴. Ainsi, puisque la compréhension est essentielle à la diffusion des connaissances, le roman semblait mieux remplir au XIX^e siècle la fonction de compréhension du réel que l'on assigne aujourd'hui à l'histoire. Le recours à la fiction – qui n'exclut pas un travail méthodique de documentation visant à attester la véracité des faits – était alors le moyen le plus apte à rendre compte de la vérité, tandis que l'écriture littéraire en facilitait l'expression et la compréhension par le lecteur.

De leur côté, les historiens de cette période sont eux-mêmes fortement marqués par la dimension littéraire de leur discipline, notamment dans son style et ses ambitions esthétiques. L'exemple le plus célèbre est celui de Jules Michelet, davantage lu aujourd'hui pour la beauté de sa prose que pour la rigueur de sa méthode, et dont l'œuvre propose une histoire fortement romantisée, influencée par le courant dominant dans le champ littéraire.

Cette situation, qui maintenait l'histoire dans le giron de la littérature, va progressivement prendre fin dans le dernier tiers du XIX^e siècle. Dès l'avènement de la III^{ème} République, les républicains prennent le contrôle des instances de production et de diffusion du savoir historique, jusque-là monopolisées par les «érudits» de l'École des chartes. Une nouvelle communauté disciplinaire émerge alors, favorisant l'autonomie professionnelle de l'histoire aussi bien vis-à-vis du monde politique que de la littérature. C'est un coup dur porté à la littérature, désormais en partie méprisée par les historiens : se voir qualifier de «littéraire» devient une critique. Les origines romanesques de l'histoire sont dès lors reniées. En ce sens, Michel de Certeau écrira:

Le divorce entre l'histoire et la littérature relève d'un procès très ancien et trop long pour être raconté. Patent dès le XVII^e siècle, légalisé au XVIII^e siècle comme un effet de la division entre les «lettres» et les « sciences », la rupture a été institutionnalisée au

²⁴ Gengembre, Gérard. « Le roman historique : mensonge historique ou vérité romanesque. » *Études*, vol. 413, octobre 2010.

XIX^e siècle par l'organisation universitaire. Elle a pour fondement la frontière que les sciences positives ont établie entre l'« objectif » et l'imaginaire, c'est-à-dire entre ce qu'elles contrôlaient et le reste²⁵.

Cette démarcation prend corps dans la création en 1876 par Gabriel Monod de *La Revue historique*. Ses fondateurs se réclament « *partisans de l'impartialité au nom de la science et du respect de la vérité* »²⁶. Ils constituent ce que l'on nommera l'École méthodique. Cette école positiviste ne s'intéresse qu'au passé révolu. Pour elle, l'histoire doit se cantonner à l'étude du passé afin d'éclairer les mécanismes de l'évolution historique. Sont exclus l'histoire immédiate et le temps présent. « L'histoire ne peut s'occuper que d'une période lorsqu'elle est morte », laissant le présent au politique et l'avenir à Dieu. Il faut également viser à l'objectivité absolue. L'historien n'aurait ainsi pour but que d'enregistrer et d'accumuler les faits avec un souci méticuleux de l'archive. On voue un culte à l'archive, mais on ne la critique pas encore suffisamment. Enfin, contrairement à Michelet, cette histoire ne s'intéresse pas à tous les domaines (économique, social, culturel...) ; elle se limite à l'événementiel, à la politique, à l'histoire militaire, aux biographies des grands hommes et uniquement à l'histoire nationale. C'est donc une histoire événementielle fondée sur un temps linéaire. Elle se revendique objective par l'accumulation méthodique des sources dans les dépôts d'archives.

Avec les méthodistes, dont l'influence sur l'historiographie occidentale moderne fut considérable, l'histoire, déjà distincte de la philosophie et de la littérature, se constitue en science et en profession, c'est-à-dire en une « *collectivité organisée qui partage des normes communes en dépit de prévisibles clivages internes* »²⁷, et une conception unifiée de la discipline. Ainsi, les historiens se détachent des Belles-Lettres pour fonder une discipline aux méthodes rigoureuses, qui rompt avec le récit littéraire et se distingue clairement d'une histoire-art. Fidèles à la doctrine de Cicéron selon laquelle *historia magistra vitae* – le passé éclaire le présent et prépare l'avenir –, ils adhèrent à une vision progressiste de l'humanité, selon laquelle l'historien travaille au service du progrès humain, idéal puisant ses

²⁵ De Certeau, Michel. *Histoire et psychanalyse*. Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 2002 [1987], p. 107.

²⁶ Dosse, François. *L'Histoire, op. cit.*, p. 25.

²⁷ Prost, Antoine. *Douze leçons sur l'histoire*. Paris, Seuil, 1996, p. 33.

racines dans la rationalité scientifique et la pensée des Lumières. Parmi les architectes majeurs de cette entreprise savante, on retiendra Charles-Victor Langlois et Charles Seignobos qui, dans leur *Introduction aux études historiques*, ont posé les bases de l'épistémologie historique : une méthode critique fondée sur la primauté des sources écrites et l'ambition d'une objectivité totale.

Pour la première fois, l'histoire devient méthodique : on collecte systématiquement les archives, on soumet le document à la critique, et l'historien est reconnu comme un professionnel. Ainsi, l'histoire se professionnalise ; elle devient une discipline enseignable, car dotée d'une méthode scientifique et d'un champ d'études défini. Les revues savantes se multiplient à cet effet :

« À la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, on assiste à une prolifération de revues spécialisées en histoire avec la création en 1899 de la Revue d'histoire moderne et contemporaine, puis de la Revue du XVI^e siècle, des Annales révolutionnaires, du Bulletin économique de la Révolution française, de la Revue des études napoléoniennes ou encore de la Revue d'histoire des doctrines économiques et sociales. La professionnalisation va de pair avec l'émergence d'un nouveau système de valeurs qui place au premier plan la quête de la vérité, la revendication d'objectivité »²⁸.

La quête de beauté formelle est abandonnée au profit d'un style dépouillé, l'écriture n'étant plus que le médium d'un savoir. La finalité est désormais essentiellement didactique. Le XIX^e siècle, communément désigné comme le « siècle de l'histoire », consacre ainsi le divorce entre l'histoire et la littérature. L'histoire s'émancipe définitivement pour devenir une discipline académique à part entière. En ce sens, Ivan Jablonka affirme :

« L'adieu à la littérature a permis à l'histoire de conquérir son autonomie intellectuelle et institutionnelle »²⁹. Il rajoute : « Cet adieu à la création est le prix à payer pour entrer dans le temple du savoir et conquérir l'autonomie professionnelle au sein d'un système de disciplines spécialisées. L'histoire-science s'oppose désormais à la littérature-art »³⁰.

²⁸ Prost, Antoine. *op. cit.*, p. 33.

²⁹ Jablonka, Ivan. *L'histoire est une littérature contemporaine: Manifeste pour les sciences sociales*, *op. cit.*, p. 96.

³⁰ *Ibid.*, p. 94.

Ainsi, l'histoire abandonne l'idée qu'elle pouvait être aussi un art de la forme.

2.2. Le mythe de l'objectivité et l'effacement de l'écriture

S'appuyant sur l'héritage méthodologique de l'école rankéenne, l'École méthodique, qui se structure autour de la *Revue historique* fondée en 1876 par Gabriel Monod, opère un rejet simultané de toute réflexion philosophique, des « microbes littéraires »³¹ et de toute trace d'esthétisme susceptibles de corrompre le discours historique savant. Dans son manifeste inaugural, cette école se réclame d'une « histoire positive » et affirme œuvrer « d'un point de vue strictement scientifique », en demeurant « *en restant ferm[és] aux théories politiques et philosophiques* »³². Elle conçoit l'historien comme un sujet neutre, affranchi de son milieu social et de toute emprise idéologique, se tenant à distance de son objet d'étude. Reprenant le célèbre précepte rankien, l'histoire se doit d'être un exposé des relations entre les faits, rédigé dans un style impersonnel visant à exposer « *ce qui s'est réellement passé* »³³. Dans cet idéal, l'historien s'interdit toute contamination de son texte par son imagination ou sa subjectivité ; il se contente de retransmettre de manière neutre l'information contenue dans les sources. Il doit surtout proscrire l'expression de tout parti pris idéologique, philosophique ou politique. Pour les méthodistes, l'écriture n'est que l'exposition frugale des résultats ; elle constitue la touche finale d'un processus où le talent doit se plier aux règles strictes de la profession. Elle est toujours reléguée : « *à la fin, une fois que tout a été traité, Langlois et Seignobos ne s'en soucient que dans les dernières pages de leur Introduction. Même chez Monod, sensibilisé à la question par ferveur micheletienne, l'écriture est ce qui vient en dernier* »³⁴.

« Dès lors, l'idéal méthodique contraint à produire ce qu'Ivan Jablonka nomme le « non-texte emballé dans une non-écriture »³⁵, où la vérité historique est censée s'exprimer directement, au mépris de la forme qui la porte. Pour eux :

³¹ Prost, Antoine. *op. cit.*, p. 33

³² Jablonka, *op. cit.*, p. 94.

³³ *Ibid.*, p. 13.

³⁴ *Ibid.*, p. 82.

³⁵ *Ibid.*, p. 96.

L'écriture est devenue le tourment de l'histoire, qui doit effectuer sur elle un perpétuel effort de contrainte. Ecrire, mais le moins possible. Utiliser des mots, mais insonores ; un plan mais mécanique ; se rendre insignifiant, couleur muraille »³⁶ Ainsi, « Désormais, le non texte est gage de scientificité. Etre objectif, c'est non-écrire »³⁷.

C'est ainsi que la rhétorique et le style « littéraire » sont dévalorisés, jugés inutiles ou incompatibles avec la rigueur scientifique et la recherche du vrai. Cette perspective imprégnera longtemps l'historiographie française, y compris au sein de l'École des Annales qui, malgré son renouvellement des objets d'étude, accordera une large place à la scientificité et à l'usage des techniques quantitatives. Aux yeux des méthodistes, l'histoire, à l'instar de la chimie, est « *une science pure et absolument désintéressée* »³⁸. Elle emprunte ainsi aux sciences de la nature, dont Claude Bernard a exposé les fondements, ses techniques de recherche et sa méthode de travail.

2.3. Le dogme des archives écrites

Ces techniques de recherche sont codifiées dans l'ouvrage fondateur de Langlois et Seignobos, *L'Introduction aux études historiques*, érigée en « bible » de plusieurs générations d'étudiants. Les auteurs y décomposent la pratique professionnelle en deux temps distincts : l'analyse et la synthèse, en accordant la primauté à l'analyse, définie comme l'application méthodique de procédés critiques au document : critiques « externe », « interne », de « interprétation », etc. Selon leur postulat, « *l'histoire sera constituée [...] lorsque tous les documents auront été découverts, purifiés et mis en ordre* »³⁹. Afin de reconstituer le passé « tel qu'il a été », de façon objective, l'historien doit s'attacher à établir des faits vérifiables, « *Éléments durs, qui résistent à la contestation* »⁴⁰, Ces faits bruts servent ensuite de preuve à toute affirmation dans la synthèse, car, pour se distinguer de la fiction,

³⁶ Jablonka, *op. cit.*, p. 84.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Noiriél, Gérard. *Sur la « crise » de l'histoire*. Paris : Gallimard, 1999, p. 239.

³⁹ Langlois, Charles-Victor, et Charles Seignobos. *Introduction aux études historiques*. Paris : Hachette, 1987, p. 12.

⁴⁰ *Ibid.*

toute affirmation doit être accompagnée de preuves, de renvois aux sources et de citations⁴¹.

Afin de constituer ces faits, l'historien doit impérativement se baser sur des sources fiables. Par fiables, l'école méthodiste entend des sources écrites et, de préférence, officielles et volontaires (loi, traité, etc.). Les archives nationales deviennent ainsi le lieu par excellence où l'historien accède à la connaissance du passé, une connaissance nécessairement indirecte, obtenue par traces. Mais ce recours privilégié aux archives officielles a pour effet d'écarter de l'histoire les voix les plus fragiles, celles des ouvriers, des femmes marginalisées ou des colonisés asservis, qui n'y ont laissé que peu de marques. Cette absence creuse une mémoire lacunaire, que la littérature, notamment autour de la guerre d'Algérie, tentera plus tard de réparer en redonnant une visibilité à ces vies menacées d'effacement.

Pour « purifier » ces traces et établir des faits irréfutables, l'historien doit les soumettre à un double examen critique : la critique externe, qui examine le caractère matériel du document — papier, encre, sceaux — en vue de déterminer son authenticité et sa provenance ; puis le document est soumis à une critique interne, visant à restituer le sens originel du texte. Comme le résume Antoine Prost, le document est ainsi passé au crible d'une série de questions fondamentales : « *L'auteur est-il sincère ? A-t-il des raisons, conscientes ou non, de déformer son témoignage ? Dit-il vrai ? Sa position lui permettait-elle de disposer de bonnes informations ? Impliquait-elle des biais ?* »⁴².

Persuadé que ces questions n'admettent qu'une seule et unique réponse vraie, Charles Seignobos présente cette démarche comme l'équivalent historien de l'expérience de laboratoire en sciences exactes. Puisque l'histoire n'est « *que la mise en œuvre des documents* »⁴³, plus il y a de documents, plus l'événement historique pourra être fidèlement reconstitué. Leur postulat est clair : sans document écrit fiable, point d'histoire. Le fondement épistémologique de cette science historique peut ainsi se résumer à une reconstruction textuelle du passé, élaborée à partir de la

⁴¹ Langlois, Charles-Victor, et Charles Seignobos. *Introduction aux études historiques. op. cit.*, p. 12.

⁴² Prost, Antoine. *op. cit.*, p. 62.

⁴³ Langlois, Charles-Victor, et Charles Seignobos. *op. cit.*, p. 14.

critique et de l'analyse d'autres textes, et ayant pour finalité de placer le passé sous nos yeux grâce à une narration objective qui use de l'hypotypose pour donner l'illusion que « *le passé se rejoue devant nous, comme si le langage et la narration s'effaçaient* »⁴⁴.

Paul Ricœur, à son tour, met en lumière cet aspect fondamentalement d'ordre scriptural de l'historiographie:

*« L'histoire est de bout en bout écrite. À cet égard, les archives constituent la première écriture à laquelle l'histoire est confrontée, avant de s'achever elle-même en écriture sur le mode littéraire de la scripturalité. L'explication/compréhension se trouve ainsi encadrée par deux écritures, une écriture d'amont et une écriture d'aval. Elle recueille l'énergie de la première et anticipe l'énergie de la seconde »*⁴⁵.

Pour lui, le travail de l'historien se décompose en trois phases essentielles :

*« La phase documentaire : « celle qui se déroule de la déclaration des témoins oculaires à la constitution des archives et qui se fixe pour programme épistémologique l'établissement de la preuve documentaire », la phase explicative/compréhensive : « celle qui concerne les usages multiples du connecteur « parce que » répondant à la question « pourquoi ? » et la phase représentative « la mise en forme littéraire ou scripturaire du discours porté à la connaissance des lecteurs d'histoire »*⁴⁶.

L'écriture de l'Histoire — ou, plus précisément, sa mise en forme scripturaire — en constitue simultanément le mode d'être. Un peuple sans écriture, doté d'une mémoire orale, se verrait ainsi privé d'accès à sa propre Histoire. C'est pourquoi celle-ci doit être écrite pour s'inscrire dans l'imaginaire collectif et pour être conservée comme un bien pour l'éternité.

3. La crise de l'Histoire : quand le roman répond aux doutes des historiens :

À partir de la seconde moitié du XX^e siècle, l'histoire traverse ce que plusieurs chercheurs appellent un « moment réflexif » ou une « crise de légitimité ». Portée par une nouvelle génération d'historiens désireux de se démarquer de leurs

⁴⁴ Jablonka, *op. cit.*, p. 74.

⁴⁵ Ricœur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris: Editions du Seuil, p. 171.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 169.

aînés, cette crise dépasse la simple querelle d'écoles : elle engage la légitimité scientifique même de l'histoire et son avenir. On assiste à un curieux retournement : après avoir voulu, au XIX^e siècle, évacuer toute dimension littéraire pour affirmer sa scientificité, l'histoire se voit bouleversée par les théories linguistiques, narrativistes et la pensée postmoderne. Peu à peu, la frontière si jalousement gardée entre le récit des faits et l'invention romanesque devient poreuse, voire floue. L'histoire, dès lors, peut apparaître comme une « connaissance mutilée »⁴⁷, nécessairement partielle et subjective. Certains n'hésitent plus à la considérer comme un simple genre littéraire.

Dans ce paysage intellectuelle ébranlé, l'histoire n'est plus perçue comme l'unique voie d'accès à la vérité du passé. Et c'est la littérature, par la voix du roman, qui relève le défi. Elle invente une réponse à cette crise sous la forme d'un sous-genre brillant et autoréflexif : la « métafiction historiographique »⁴⁸. Le pari de ces œuvres est audacieux : assumer pleinement l'impossibilité de dire le passé avec certitude, tout en continuant obstinément à le représenter. Ainsi, la littérature réussit peut-être là où l'histoire traditionnelle bute : non pas en offrant des certitudes intenable, mais en mettant en scène, dans un même élan, l'événement et les limites de sa représentation, le fait et le doute. Elle fournit au lecteur, non pas une vérité absolue, mais, dans le roman « *un refuge, [...] sans se voir imposer ces demi-vérités ou ces multiples possibilités* »⁴⁹.

Pour comprendre comment la fiction prend en charge concrètement cette crise de l'histoire, deux aspects s'imposent. Le premier tient à l'effondrement de l'idée d'une histoire universelle et unifiée⁵⁰ : désormais, l'histoire se fragmente, se pluralise, doit composer avec des échelles multiples et des points de vue divergents. Le second concerne le médium lui-même : l'écriture. Puisque l'histoire, in fine, est aussi affaire de langage, de narration et de mise en intrigue, confrontant sans cesse l'historien à cette question : comment revendiquer une différence radicale avec la fiction ? C'est cette frontière, toujours mouvante et sans cesse repensée, que le roman postmoderne explore avec jubilation.

⁴⁷ Veyne, Paul. *Comment on écrit l'histoire*. Paris : Éditions du Seuil, 1978, p. 62.

⁴⁸ Ce concept est développé par Linda Hutcheon dans *A Poetic of Postmodernism : History, Theory, Fiction*. Londres, Routledge, 1988.

⁴⁹ DeLillo, Don. *Libra*. Paris : Actes Sud, 2001, p. 348.

⁵⁰ Prost, Antoine. *Douze leçons sur l'Histoire*, op. cit., p. 15.

3.1. Des grands hommes à la vie des anonymes : Une Histoire totale.

Au début du XX^e siècle, le règne de l'école méthodiste – cette histoire dite « positiviste » ou « historicisante » – suscite des critiques de plus en plus vives. On lui reproche son hermétisme, son érudition stérile, son incapacité à saisir la complexité du monde social. Face à ces limites, et sans pour autant renoncer à l'idéal d'une histoire objective et scientifique⁵¹, une nouvelle génération d'historiens entreprend de revitaliser la discipline. C'est dans cet esprit de renouveau que voient le jour, en 1929, les *Annales d'histoire économique et sociale*, sous l'impulsion de Marc Bloch et Lucien Febvre. Leur ambition ? Rien de moins qu'écrire une histoire « totale », une histoire ancrée dans le social, qui ne se limite plus aux seuls récits politiques, militaires ou diplomatiques.

Il s'agit ni plus ni moins d'opérer une rupture épistémologique. L'histoire ne doit plus être celle des batailles, des grands hommes et de la glorification nationale ; elle se doit désormais d'explorer les sociétés, leurs pratiques ordinaires, leurs représentations collectives et leurs organisations fondamentales. La dénomination complète de la revue n'est pas anodin : au lendemain de la crise de 1929, les questions économiques, démographiques et sociales deviennent centrales. L'œuvre pionnière de Marc Bloch, *Les Rois thaumaturges* (1924), incarne parfaitement ce nouveau regard porté sur les mentalités. Mais un tel projet ne pouvait se concevoir dans l'isolement. Les *Annales* promeuvent donc résolument l'interdisciplinarité, puisant dans les paradigmes de la sociologie, de l'économie et de la géographie, faisant ainsi de l'histoire le carrefour épistémologique des sciences humaines.

Cette ambition d'embrasser la totalité du social s'accompagne d'une transformation radicale de la temporalité historique. Les *Annales* tournent le dos au « temps court » de l'événement pour lui préférer la « longue durée » des structures économiques et sociales qui façonnent en profondeur le cours de l'histoire. Fernand Braudel théorise cette révolution en distinguant trois temps imbriqués : le temps géographique, lent et presque immobile ; le temps social, celui des « conjonctures » ; et le temps individuel, bref et superficiel, simple « écume des faits ». L'histoire-récit cède ainsi la place à une « histoire-problème » ; l'historien ne se contente plus de

⁵¹ Noiriél, Gérard. *Sur la « crise » de l'histoire*, op. cit., p. 142.

raconter, il construit son objet d'étude à partir de sources désormais élargies à l'infini : statistiques, iconographie, cartes, etc.

Cependant, ce projet d'une histoire globale et quantitative, en privilégiant les chiffres sur les lettres, accentue dans un premier temps la fracture entre histoire et fiction.

Dans les années 1960-1970, sous l'influence notamment de Michel Foucault (*L'Archéologie du savoir*, 1969), l'héritage des Annales se diffuse et se diversifie. Une nouvelle génération (Jacques Le Goff, Emmanuel Le Roy Ladurie, André Burguière...) renonce à l'ambition totalisante des fondateurs pour explorer une pluralité de champs : l'anthropologie historique, la psychologie sociale, l'histoire des mentalités façonnent cette « nouvelle histoire »⁵². L'histoire, selon la formule de François Dosse, « s'écrit désormais au pluriel et sans majuscule ». Elle est moins un monument achevé qu'un chantier permanent, ouvert à la diversité des objets, des méthodes et des récits, préparant paradoxalement le terrain au rapprochement futur entre histoire et fiction propre à l'ère postmoderne.

3.2. La fin des « grands récits » : l'historiographie à l'épreuve de la postmodernité :

Au XIX^e siècle, l'histoire domine les sciences sociales, mais le XX^e siècle remet en cause sa légitimité. Les terribles convulsions de l'ère moderne – les atrocités des guerres mondiales, l'horreur des camps de la mort, les traumatismes du colonialisme et la menace de l'arme atomique – ébranlent les convictions de l'humanisme et pulvérisent l'optimisme rationaliste des Lumières. La foi en une libération guidée par la raison et en la maîtrise de la nature, envisagée comme un élément distinct de l'être humain, est désormais remise en question. Comment croire encore au progrès linéaire quand la civilisation avait engendré la barbarie ? Comme le souligne Caroline Guibet-Lafaye, le modèle théorique qui envisage l'histoire comme un progrès linéaire et continu, s'appliquant à « *l'ensemble des sphères politiques, économiques et sociales, perd sa pertinence et sa légitimité* »⁵³. S'installe

⁵² Poirrier, Philippe. *Les enjeux de l'histoire culturelle*. Paris : Seuil, 2004.

⁵³ Guibet-Lafaye, Caroline. « Esthétique de la postmodernité ». *Nosophi*, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, http://nosophi.univparis1.fr/docs/cgl_art.pdf. Consulté le 30 octobre 2014.

alors, selon la formule de Marc Augé, une forme d'« *un doute sur l'histoire porteuse de sens* »⁵⁴ – un sentiment de désorientation propre à la condition moderne.

C'est le philosophe Jean-François Lyotard qui théorisa le plus radicalement cette rupture. Dans son essai fondateur *La Condition postmoderne*, il caractérise notre époque par une « incrédulité à l'égard des méta-récits ». Ces méta-récits, issus de la tradition des Lumières, avaient offert un cadre de sens rassurant : ils garantissaient aux hommes leur libération par la connaissance, la certitude d'un progrès inévitable et offraient aux détenteurs du pouvoir un script pour justifier leur domination. Désormais, ils apparaissent comme des illusions, voire des impostures.

Or, la crise des grands récits au XX^e siècle entraîne avec elle celle du roman historique traditionnel : comme l'histoire savante, il perd sa capacité à offrir une vision globale et stable du passé. Le roman contemporain, hanté par les non-dits de l'histoire, notamment autour de la guerre d'Algérie, prend alors le relais sous une autre forme : loin de l'illusion totalisante, des auteurs comme Laurent Mauvignier ou Jérôme Ferrari explorent un passé fragmenté, traversé par le silence des archives et les voix marginalisées. Ils ne racontent plus l'Histoire avec sa grande hache, mais les histoires blessées qu'elle a laissées dans son sillage. En déconstruisant la prétention universaliste, ces écrivains mettent en scène une histoire éclatée, polyphonique, où le doute et la mémoire subjective remplacent la certitude du récit unifié.

Lyotard pose la question qui hante la conscience occidentale : après Auschwitz, « *pouvons-nous continuer à organiser la foule des événements [...] en les plaçant sous l'idée d'une histoire universelle de l'humanité ?* »⁵⁵. Cette interrogation radicale frappe de plein fouet la discipline historique. Cette révolution intellectuelle n'a pas épargné l'histoire elle-même. Comme le note Carole Edward, ce virage postmoderne a profondément transformé l'historiographie occidentale⁵⁶. En effet, l'histoire était le grand récit par excellence ; elle se retrouve directement ébranlée par cette méfiance. Toute ambition de totalisation, qu'elle soit celle de

⁵⁴ Augé, Marc. *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Seuil, 1992, p. 36.

⁵⁵ Lyotard Jean-François, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Seuil, p. 43.

⁵⁶ Carole Edwards, « Réalité ou fiction ? L'histoire à l'épreuve du postmodernisme », *European Review of History*, 2011, p. 487.

l'école des Annales dans sa quête d'une « histoire globale » ou celle du schéma explicatif marxiste, est désormais accueillie avec suspicion. La volonté de « *mise en ordre explicative* »⁵⁷ du chaos du passé semble non seulement vaine, mais potentiellement oppressive.

Le savoir historique, dès lors, se fragmente et se dissémine. Il n'est plus un discours unifié, mais une mosaïque de récits partiels, une constellation de points de vue divergents, de micro-histoires qui coexistent sans toujours se rejoindre. L'homme postmoderne, privé des boussoles narratives qui guidaient ses aïeux, se retrouve « *renvoyé à soi* ». Et, comme le souligne Lyotard avec une lucidité cruelle, « *Et chacun sait que ce soi est peu* »⁵⁸.

Perdu, mais étrangement libéré du poids des certitudes imposées, l'homme postmoderne doit désormais naviguer dans une histoire éclatée, multiple, et tracer son propre chemin à travers les débris des grands récits. Le roman ne prétend plus offrir des réponses toutes faites : il devient un laboratoire où l'on peut explorer les questions, expérimenter notre rapport au passé et sentir ses nuances, ses incertitudes et ses zones d'ombre.

4. Quand l'Histoire se fragmente : le vertige des éclats

À partir des années 1970, l'histoire entre dans une nouvelle ère. Sous l'influence conjuguée de la postmodernité et de l'ouverture croissante de ses objets, elle se disperse. Fernand Braudel, figure majeure de la deuxième génération des Annales, constatait déjà en 1969 l'éclatement de la discipline : le rêve d'une « histoire totale » cédait la place à une histoire « en miettes »⁵⁹. L'Histoire occidentale se fragmente en méthodes, en thèmes et en écoles dans une crise du savoir historique : « *Il n'y pas une histoire, un métier d'historien, mais des métiers, des histoires [...]*

⁵⁷ François Dosse, *L'Histoire*, op. cit., p. 25.

⁵⁸ Lyotard Jean-François, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, op. cit., p. 43.

⁵⁹ On reprends le titre du livre de François Dosse, *L'histoire en miettes*. De « Annales » à la « nouvelle histoire ». On rejoint les propos de Carlos Barros dans « L'histoire qui vient », *Réflexions historiographiques*, n° 22, 1999, lorsqu'il souligne qu'une des erreurs de ce livre est de limiter cette fragmentation à l'école des Annales, alors qu'elle est visible dans tous les courants historiographiques de la seconde moitié du XX^e siècle.

autant de façons, discutables et discutées d'aborder le passé que d'attitudes face au présent »⁶⁰.

Ce foisonnement engendre une forme de vertige. La conception unifiée de l'histoire qu'avaient partagée les historiens au XIX^e siècle est désormais irrémédiablement fragmentée : *« l'histoire ne constitue plus une discipline cohérente ; non seulement parce que le tout est inférieur à la somme des parties, mais parce qu'il n'y a plus de tout, seulement des parties »⁶¹*, observe Gérard Noiriel. Chaque historien invente sa propre manière de restituer le passé, en fonction d'un objet, d'une méthode, d'une échelle. La microhistoire incarne parfaitement ce déplacement. Carlo Ginzburg et Giovanni Levi choisissent délibérément une approche « au ras du sol » (selon l'expression de Jacques Revel) : privilégiant non plus les systèmes globaux, mais les parcours invisibles, les séquences ténues et les configurations uniques.

Dans ce vertigineux foisonnement, tout peut dès lors faire source historique, puisque *« rien de ce qui a été, du moment que cela a été, n'est irrecevable pour [l'histoire] »⁶²*. Mais cette ouverture infinie pose une question cruciale : peut-on encore affirmer qu'une manière de restituer le passé soit fondamentalement plus légitime qu'une autre ? Paul Veyne résume ce vertige dans un chapitre significativement intitulé *« Tout est historique, donc l'histoire n'existe pas »⁶³* de son essai épistémologique *Comment on écrit l'histoire* paru en 1971, Veyne résume les choses ainsi : *« Comme totalité, l'Histoire nous échappe et, comme entrecroisement de séries, elle est un chaos semblable à l'agitation d'une grande ville vue d'avion [...]. L'Histoire avec une majuscule n'existe pas : il n'existe que des "histoires de" »⁶⁴*. Comme l'explique Birgit Mertz-Baumgartner, *« l'histoire*

⁶⁰ Bloch, Marc. *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*. op. cit., p. 54.

⁶¹ Noiriel, Gérard. *Sur la « crise » de l'histoire*, op. cit., p. 43.

⁶² Veyne, Paul. *Comment on écrit l'histoire*, op. cit., p. 27.

⁶³ *Ibid.*, p. 107.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 37.

événementielle, linéaire et dotée de sens, cède la place à des histoires plurielles et croisées, personnelles et remémorées, discontinues et fragmentaires »⁶⁵.

Curieusement, ce morcellement, loin de signer la mort de l'histoire, révèle la véritable nature : une connaissance humble, faite de fragments, toujours partielle et située. Et c'est précisément dans ces fragments, ces éclats épars, que la littérature trouve matière. En particulier lorsqu'elle s'empare de la guerre d'Algérie, elle épouse naturellement ce morcellement pour faire résonner des mémoires dispersées, et donner voix aux récits oubliés. L'éclatement historiographique devient ainsi le point d'appui d'une écriture qui assume le discontinu pour mieux faire entendre l'indicible.

4.1. Quand l'histoire devient écriture : le tournant linguistique et la crise du discours

À partir des années 1960-1970, un séisme intellectuel, baptisé « tournant linguistique », vient ébranler les fondements mêmes de la discipline historique. L'idée-force est aussi simple que radicale : tout discours, y compris celui de l'historien, est d'abord un fait de langage. Dès lors, ce n'est plus seulement la méthode qui est scrutée, mais l'écriture elle-même. La recherche historique doit désormais prendre pour objet le langage, car l'historien, qui travaille sur des textes, n'appréhende jamais la réalité directement, mais seulement sa « représentation discursive ». Cette prise de conscience constitue une crise majeure : elle frappe à la fois l'amont (la source, déjà mise en mots) et l'aval (le récit final de l'historien). Longtemps, cette dernière étape, la mise en texte, avait été tenue pour évidente, une simple formalité neutre. Or, voilà qu'elle devient centrale : l'histoire est un processus d'écriture.

Dans cet ouvrage, *The Linguistic Turn. Recent Essays in Philosophical Method*, paru en 1967, Richard Rorty affirme le rôle central du langage dans l'énonciation des questions en philosophie. Là où le XIX^e siècle voyait dans le langage un instrument transparent, « un miroir qu'on promène le long d'un chemin » (Stendhal), les nouveaux théoriciens y voient un constructeur actif de sens. La

⁶⁵ Mertz-Baumgartner, Birgit. « Le roman métahistorique en France ». Dans Wolfgang Asholt et Marc Dambre (dir.), *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*. Paris : Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 131.

réalité, inaccessible en soi, ne nous parvient que filtrée par les structures du discours. Roger Chartier résume ce bouleversement : « *La réalité n'est plus à penser comme une référence objective, extérieure au discours, mais comme constituée dans et par le langage* »⁶⁶.

Les conséquences sont vertigineuses. Si le réel est indissociable du langage qui le porte, alors toute connaissance historique dépend d'une « *dépendante de la réflexion sur le discours* »⁶⁷. Le contexte lui-même n'est plus un décor extérieur ; il émerge de l'analyse textuelle. Cette intrication absolue sonne le glas de la vieille distinction ontologique entre histoire et littérature. Dès lors, l'histoire n'apparaît plus comme une science autonome, mais comme une « construction discursive » parmi d'autres, partageant avec la fiction ses procédés rhétoriques et narratifs. Ainsi que le résume Krzysztof Pomian avec une ironie mordante, une certaine école s'applique :

*« Née dans les années 60, une école philosophico-sociologico-psychanalytico-littéraire s'applique, sans toujours le proclamer, à effacer la frontière entre histoire et fiction, en traitant la première comme si elle ne différait pas de la seconde. Dans cette perspective fictionnaliste, l'histoire est une branche de la rhétorique : elle n'a qu'une dimension qui est celle de l'écriture et les procédés mis en œuvre par les historiens prétendument pour rendre leurs affirmations contrôlables n'ont en fait pour seul rôle que de faire croire le lecteur à la véracité des récits qu'ils lui proposent »*⁶⁸.

Trois penseurs incarnent particulièrement ce renversement et appliquent les outils de la critique littéraire au discours historique : Roland Barthes qui, dans son « Discours de l'histoire », en démonte les procédés d'autorité ; Michel de Certeau, qui analyse l'opération historiographique comme un acte d'écriture ; et Hayden White qui, dans *Metahistory*, montre comment le récit historique emprunte ses structures profondes à la fiction (intrigue, argumentation, idéologie).

Cette crise de l'écriture de l'histoire trouve immédiatement un écho fertile dans la littérature contemporaine. Les romans qui reviennent sur les guerres coloniales, notamment, mettent en lumière cette porosité retrouvée. Alexis Jenni, avec *L'Art français de la guerre*, s'attelle à dire l'indicible, à explorer les limites du

⁶⁶ Chartier, Roger. *Au bord de la falaise*. Paris : Albin Michel, 1998, p. 20.

⁶⁷ Noiriel, Gérard. *Sur la « crise » de l'histoire*, op. cit., p. 94.

⁶⁸ Pomian, Krzysztof. « Histoire et fiction ». *Le Débat*, n° 54, février 1989.

langage face à la violence. Bertrand Leclair, lui, creuse les failles de la transmission mémorielle. Jérôme Ferrari dans *Où j'ai laissé mon âme* insiste sur l'opacité du passé et sur la nécessité de la fiction pour en approcher une vérité plus humaine.

En ce sens, la littérature ne se contente pas d'illustrer le tournant linguistique; elle en devient le laboratoire vivant. Là où l'historien peut encore hésiter, entravé par le devoir de vérité et le silence des archives, le romancier, lui, assume pleinement la dimension narrative et subjective de toute plongée dans le passé. En mettant en scène à la fois l'événement et l'impossibilité de le circonscrire, la fiction offre une voie alternative pour penser la mémoire. Elle ne donne pas de réponses là où l'histoire peine à en formuler, mais invente des récits qui nous aident à apprivoiser la complexité du passé, à comprendre ses contradictions et, surtout, à donner une voix à ceux qui sont restés dans les silences de l'Histoire.

En résumé, là où l'histoire doit s'arrêter faute de preuves, la littérature, elle, peut imaginer pour nous aider à ressentir et à comprendre.

4.2. Illusion référentielle et réinvention du réalisme

En 1967, Roland Barthes, dans son essai fondateur *Discours sur l'histoire*, affirme l'impossible division entre littérature et histoire. À la lumière de la linguistique structurale, il interroge le critère qui permettrait de distinguer la narration historique, soumise à « la légitimation par la "science" historique et sous le primat du "réel" »⁶⁹, d'avec le récit fictionnel de l'épopée ou du roman. Sa conclusion est sans appel: « *le fait n'a jamais qu'une existence linguistique* »⁷⁰; autrement dit, il n'existe pas hors du langage, même si le discours historique feint de s'appuyer sur un référent extérieur au texte. Écrire l'histoire, c'est constituer un objet qui n'existe pas encore, en donnant l'illusion qu'il s'agit d'une restitution du réel. Comme le résume Ivan Jablonka : « *L'histoire feint de croire qu'il y a un référent extérieur au discours, mais ce qu'elle désigne comme le « réel », les resgestae, n'est qu'un signifiant privé de signifié* »⁷¹.

⁶⁹ Barthes, Roland. « Le discours de l'histoire ». *Le bruissement de la langue*. Paris : Seuil, p. 173.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ Jablonka, *op. cit.*, p. 97.

Cette analyse conduit Barthes à démontrer que le récit historique, malgré sa prétention à l'objectivité, ne se distingue pas du récit fictionnel dans ses structures profondes. En supprimant toute trace de subjectivité énonciative, l'historien produit une illusion d'autonomie, comme si « *l'histoire se racontait toute seule* »⁷². Ce procédé rhétorique, qui efface l'instance de l'auteur, engendre ce que Barthes appelle un « effet de réel », une « illusion référentielle »⁷³ : l'impression que le langage renverrait directement au réel, alors qu'il ne renvoie qu'à lui-même. La narration historique puise ainsi sa vérité non pas dans la transparence au monde, mais dans le soin apporté à sa mise en forme. Comme le conclut Barthes, « *Dans sa substance, l'ouvrage achevé donne à lire uniquement des énoncés d'objectivités, de discours anonymes de l'Histoire ; il est fait d'énoncés sans énonciation* »⁷⁴.

Or, cette réflexion sur l'« effet de réel » trouve aujourd'hui un prolongement dans la théorie littéraire. Robert Dion, dans *Des fictions sans fiction ou le partage du réel*, insiste sur le fait que le « réel » — personnes ayant existé, archives, documents — acquiert, dès qu'il est mis en récit, un double statut, factuel et fictionnel, qui complexifie son interprétation. Il ne s'agit donc ni de céder à un illusionnisme généralisé, qui condamnerait à « *vivre dans la fiction sans le savoir* »⁷⁵, ni à un réalisme naïf, mais de reconnaître, avec Frances Fortier et Francis Langevin, une « *réinvention contemporaine des modalités du réalisme* » qui « *assume de manière ostensible ses enjeux mimétiques* »⁷⁶. Cette réinscription du réel dans la fiction se traduit par une porosité accrue entre document et fiction, vraisemblable et romanesque, représentation et référent.

C'est précisément cette démarche qu'on observe dans une partie du corpus franco-algérien contemporain. Laurent Mauvignier, dans *Des hommes*, mobilise le témoignage fragmentaire des anciens appelés pour faire surgir, derrière les silences et les ellipses, un « effet de réel » qui témoigne de la difficulté à dire l'horreur. Alexis Jenni, dans *L'Art français de la guerre*, pour sa part, illustre avec force

⁷² Barthes, Roland. « Le discours de l'histoire », *op. cit.*, p. 200.

⁷³ *Ibid.*, p. 203.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ Dion, Robert. *Des fictions sans fiction ou le partage du réel*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2018, p. 14.

⁷⁶ Fortier, Frances, et Francis Langevin. « Le réel dans les fictions contemporaines ».

@analyses, vol. 4, n° 2, printemps-été 2009, p. 2. En ligne :

<https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/628/530>.

l'impuissance du langage à représenter pleinement l'expérience traumatique : le texte ne restitue pas le réel brut, mais met en scène l'impossibilité même de son appréhension. Chez Béatrice Commengé, dans *Alger, Rue des Bananiers*, l'insertion d'archives personnelles et de fragments documentaires brouille volontairement la frontière entre récit historique et récit intime, en donnant au lecteur l'impression de manipuler les traces mêmes du passé.

Ainsi, les « fictions du réel » analysées par Dion trouvent dans ces romans un terrain d'expérimentation privilégié : la littérature, en assumant la dimension construite et subjective de toute représentation, parvient à restituer ce que le récit historien, contraint par l'illusion d'objectivité, tend à effacer — les voix, les affects et les fractures du réel.

4.3. Hayden White et l'Histoire comme fiction :

En 1973, Hayden White, professeur de littérature comparée, publie *Metahistory*, un ouvrage fondateur qui bouleverse la discipline historique en défendant une thèse aussi simple que provocatrice : l'écriture de l'histoire relève moins d'une démarche scientifique que d'une préfiguration poétique et narrative. Pour étayer son propos, White examine les discours de huit historiens et philosophes du XIX^e siècle afin de modéliser les mécanismes de l'écriture historique. Son objectif est de comprendre pourquoi « *deux chercheurs (ou plus), à niveau d'érudition et de sophistication théorique à peu près égal, parviennent à des interprétations divergentes [...] de la même série d'événements historiques* »⁷⁷. La réponse réside selon lui non dans les faits eux-mêmes, mais dans les choix narratifs, rhétoriques et idéologiques qui structurent inévitablement toute mise en intrigue du passé.

White démontre que l'historien, lorsqu'il s'empare des matériaux du passé, ne procède jamais de manière neutre. Face au chaos désordonné des événements — ce qu'il nomme le « champ historique » —, il ne se contente pas de collecter et

⁷⁷ White, Hayden. « Poétiques de l'histoire ». *Labyrinthe*, n° 33, 2009. En ligne : <http://labyrinthe.revues.org/4029>. Traduction de l'introduction de *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore et Londres : The Johns Hopkins University Press, 1973, traduite par Laurent Ferri en 2009 — à ce jour le seul texte de White disponible en français.

compiler. Il joue le rôle d'un auteur qui doit impérativement *mettre en intrigue*. Son travail consiste à transformer une simple chronologie (une chronique) en une « *histoire qu'on raconte* » (a story), en lui donnant un début, un milieu et une fin. Déjà, à ce stade, des choix subjectifs et décisifs sont opérés : quels faits garder ? Quels autres écarter ? Où commence et où s'arrête l'histoire ?

Mais l'opération ne s'arrête pas là. Pour White, la subjectivité de l'historien s'exprime à travers trois grands choix conscients ou inconscients qui constituent sa « signature » ou son « style » :

1- Le choix d'une intrigue archétypale, empruntée à la littérature. L'historien structure forcément son récit comme :

- Une romance (un héros qui triomphe du mal),
- Une comédie (qui se termine par une réconciliation heureuse),
- Une tragédie (qui révèle des forces en conflit insurmontables),
- Ou une satire (qui montre l'homme prisonnier d'un monde absurde).

Ce choix n'est pas anodin : « *Dans tous les cas, le choix d'un type d'intrigue ne peut manquer d'avoir une incidence cognitive ; il informe la manière dont l'historien cherche à expliquer ce qui s'est "réellement" produit* »⁷⁸.

2- Le choix d'un mode d'argumentation (formiste, organiciste, mécaniste ou contextualiste) pour expliquer les causes des événements⁷⁹.

⁷⁸ White, Hayden, « Poétiques de l'histoire », *op. cit.*

⁷⁹ Les remarques formulées à l'encontre de Frye peuvent s'appliquer, mutatis mutandis, à l'analyse des principales formes archétypales de discours philosophique par Pepper. Certes, les œuvres des plus grands philosophes, qu'il s'agisse de Platon, d'Aristote, de Descartes, de Hume, de Kant, de Hegel, ou de Mill, résistent à toute réduction de cet ordre. Elles relèvent à tout le moins de plusieurs paradigmes et ne se laissent enfermer par aucun. En revanche, le système de Pepper est pratique pour rendre compte de systèmes philosophiques plus simples, propres aux historiens quand ils s'expriment comme des philosophes, c'est-à-dire, quand ils font appel à certaines théories générales qui se trouvent vérifiées dans l'histoire, mettent au jour les implications éthiques supposée de vérités établies, etc. La plupart des partisans de cette école dépassent rarement le niveau de sophistication philosophique atteint par, disons, Edmund Burke. Le grand historien conservateur avait certainement une « vision du monde », mais on ne saurait appeler ça une « philosophie ». C'est également le cas de la plupart des historiens, Tocqueville inclus. En revanche, les plus grands philosophes de l'histoire ont tendance à parachever en même temps un système philosophique et une vision du monde. En ce sens, ils agissent de manière plus responsable, au plan cognitif, que les historiens qui, la plupart du temps, ne font qu'accepter sans la discuter une certaine vision du monde et la traitent ensuite comme s'il s'agissait d'une position

- 3- Le choix d'une implication idéologique (anarchiste, conservatrice, libérale ou socialiste utopique), qui reflète sa vision de la société et du changement historique.

La conclusion de White est sans appel : l'histoire est une « fiction making operation »⁸⁰ (une opération de fabrication de fiction). Non pas qu'elle invente des faits, mais elle les organise inévitablement selon des schémas narratifs préexistants. La frontière entre l'historien et le romancier s'estompe alors ; tous deux sont des conteurs d'histoires qui utilisent les mêmes outils narratifs pour donner du sens au chaos du monde.

Cette grille de lecture éclaire puissamment les récits contemporains sur la guerre d'Algérie. Laurent Mauvignier, dans *Des hommes*, choisit la tragédie pour explorer les forces contradictoires qui ravagent ses personnages, pris dans une culpabilité sans issue. Joseph Andras, dans *De nos frères blessés*, adopte une tonalité proche de la satire, révélant l'absurdité d'un système colonial enfermé dans ses contradictions. Alexis Jenni, dans *L'Art français de la guerre*, combine fresque historique et méditation didactique, montrant combien toute écriture du passé engage nécessairement une position idéologique. Béatrice Commengé, plus intimiste, inscrit quant à elle la mémoire algérienne dans une forme de chronique méditative où le fragment supplante la totalité. Enfin, Maïssa Bey, dans *Entendez-vous dans les montagnes ?*, met en scène un huis clos ferroviaire avec le bourreau de son père, réactivant de la sorte les codes de la tragédie classique : concentration temporelle, spatiale et narrative, intensité pathétique portée à son paroxysme.

En définitive, la réflexion de Hayden White a changé en profondeur notre manière d'approcher le passé et de penser la connaissance historique. En mettant en lumière la part de choix – choix de forme, d'intrigue, de perspective idéologique – inhérente à toute narration du passé, il a ouvert la voie à une approche plus modeste et peut-être plus juste de la connaissance historique. Celle-ci n'est plus seulement une science ; elle devient aussi un art du récit, où le langage et la narration ne se

philosophiquement établie. Sur les « hypothèses-monde », voir Stephen C. Pepper, *World Hypotheses: A Study in Evidence*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1966, II, p. 141 sqq.

⁸⁰ White, Hayden, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore et Londres, The Johns Hopkins University Press, 1973, p. 45.

contentent pas de transmettre un sens – ils le créent. Dès lors, la frontière entre histoire et littérature devient si fragile : toutes deux partagent les mêmes ressorts narratifs, et, pour le lecteur, ce qui compte n'est plus seulement la vérité brute des faits, mais la manière dont ils sont racontés, vécus et transmis.

En somme, ce détour par Barthes, White et Dion nous a permis de mesurer combien l'histoire, dès qu'elle s'écrit, cesse d'être un simple dépôt de faits pour devenir un récit, soumis à des choix formels, idéologiques et narratifs. Mais c'est justement dans cet entre-deux fragile que prennent place les écrivains de notre corpus. Ils se tiennent à la frontière : là où l'historien cherche l'objectivité, ils acceptent de laisser affleurer la subjectivité, l'émotion et même le doute. Leur geste n'est pas de corriger l'Histoire ni de la remplacer, mais de l'élargir en y inscrivant les voix étouffées, les silences persistants, les blessures restées dans l'ombre. Ce faisant, leurs récits ne proposent pas une vérité définitive, mais une manière de faire sentir le passé, de le rendre habitable pour le lecteur, dans toute son épaisseur sensible et mémorielle.

Ainsi, l'analyse des procédés historiographiques — qu'il s'agisse de « l'illusion référentielle » chez Barthes ou de la « fiction making operation » chez White — prépare une confrontation essentielle : celle de l'histoire et de la fiction comme deux modes distincts mais complémentaires d'appréhension du passé. C'est à ce point de rencontre, où le roman reprend le relais de l'histoire, que se jouera l'examen de notre corpus.

Par ce parcours à travers les âges, nous avons vu combien l'histoire, loin d'être une discipline figée, s'est toujours cherchée. De l'ambition universelle des Anciens au positivisme méthodique du XIX^e siècle, puis aux remises en cause radicales de la postmodernité, elle n'a cessé de se définir en se confrontant à ses propres limites. Après avoir cherché à s'émanciper de l'emprise littéraire et à rejeter la narration, elle en est venue à réapprendre que tout discours sur le passé demeure malgré tout une mise en intrigue, un travail d'écriture, une construction.

Cette tension créatrice nous confronte à une évidence trop souvent oubliée : l'histoire n'est jamais le reflet fidèle du passé. Les archives qu'elle convoque, les récits qu'elle façonne, les silences qu'elle entretient – tout procède de choix, de

sélections, de partis pris. Derrière l'apparente neutralité du discours savant persistent des angles morts, des zones d'ombre, des fragments ignorés, des voix réduite au silence. C'est dans ces brèches, dans ces interstices laissés vacants, que la littérature trouve sa raison d'être. Sans prétendre se substituer au travail de l'historien, elle s'en empare pour donner corps à l'absence, réhabiliter l'oublié et ressusciter l'inaudible. Là où l'histoire doit parfois renoncer à dire, le roman, lui, peut encore imaginer – et par là même, compléter, interroger, et parfois même consoler.

En refermant ce parcours historiographique, une évidence s'impose : l'histoire, comme la littérature ne se déploie jamais hors-sol. Elles ne naissent pas de purs élans formels, mais d'un terreau social, politique et économique qui en conditionne les contours. Les genres littéraires, eux aussi, en portent les traces: chaque époque invente ou réinvente ses formes narratives selon les fractures qui la traversent, les mémoires qu'elle veut préserver ou celles qu'elle choisit de faire taire ou oublier. Avant d'interroger plus avant la tradition du roman historique et ses métamorphoses, il importe donc de replacer notre réflexion dans ce contexte plus large. Comprendre la mécanique des genres, c'est aussi comprendre ce qui, dans une société donnée, rend certaines formes possibles, d'autres nécessaires, et d'autres encore impensables.

C'est à cette articulation entre conditions sociales et émergence des formes littéraires que sera consacré le chapitre qui s'ouvre, avant que nous revenions, dans le suivant, sur le destin du roman historique et son rôle de « grand récit » concurrent ou complémentaire de l'Histoire.

Chapitre III : La mécanique des genres

Les fictions françaises et algériennes contemporaines sur la guerre d'Algérie, qui font l'objet de notre étude, s'inscrivent d'emblée dans une zone de tension entre mémoire et histoire. Comme nous l'avons vu avec Assia Djébar, la littérature prend parfois le relais de l'historien en assumant d'écrire là où les archives se taisent. Ce rôle réparateur, qui redonne voix aux oubliés, trouve aujourd'hui une nouvelle expression dans la manière dont ces récits se positionnent vis-à-vis des genres littéraires.

De par le thème qu'elles abordent, ces fictions glissent inévitablement vers le territoire du « roman historique classique », mode de régulation de la communication littéraire et manière d'ordonner le chaos des productions romanesques foisonnantes autour de la guerre d'Algérie. Mais cette référence générique, consacrée depuis deux siècles, ne se donne plus sous une forme unitaire : les romans contemporains tendent à oblitérer son caractère totalisant, voire totalitaire, d'antan. Bien sûr, il ne s'agit pas d'affirmer que cette tendance domine l'ensemble de la production, mais plutôt de constater une orientation marquante et désormais incontestable.

L'attention que nous portons à ce phénomène découle d'un constat partagé par le champ littéraire depuis les années 2000 : on assiste à un retour en force du « roman historique », qui réinvestit l'Histoire comme objet privilégié de fiction. Ce mouvement, amorcé dès les années 1980, s'intensifie dans une société française marquée par ce que Benjamin Stora a appelé « la guerre des mémoires »¹. Comme le soulignent les déclarations d'écrivains contemporains, cette articulation entre fiction et Histoire constitue bien l'une des nouvelles données du jeu littéraire :

« L'une des nouvelles données du jeu littéraire (depuis les années 1980) est bien cette relation forte entre fiction et Histoire qu'illustrent ces déclarations en 2006 de différents écrivains: "la littérature, sœur cadette de l'Histoire" (Pierre Bergougnoux); "le

¹ Stora, Benjamin. *La guerre des mémoires: la France face à son passé colonial* (entretiens avec Thierry Leclère). La Tour-d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2007, p. 8.

[Error! Use the Home tab to apply Titre 1 to the text that you want to appear here.](#)

*roman, l'imagination de l'Histoire" (Anne-Marie Garat) ;
"Comment dire quelque chose sur le monde dans lequel nous
vivons, surmonter ce sentiment de déconnexion avec l'Histoire ?"
(Laurent Mauvignier) »².*

C'est pourquoi ce chapitre se propose d'explorer la mécanique générique à l'œuvre au cœur de ces récits, pour en saisir les rouages cachés et les logiques profondes. Toutefois, il ne s'agit pas seulement de théorie : les genres littéraires s'incarnent dans la dynamique sociale, surgissant des ruptures, des conflits et des occultations collectives, tout en portant l'inscription du réel historique qui a conditionné leur avènement. Les genres ne naissent pas dans l'abstraction : ils plongent leurs racines dans les réalités sociales, les fractures politiques, les silences collectifs et les attentes inassouvies. Ils traduisent les inquiétudes d'une époque autant qu'ils lui offrent des récits pour se dire.

Notre objectif sera donc de montrer comment les conditions sociales, politiques et culturelles façonnent ces formes, et comment elles ont préparé le terrain à l'émergence des fictions franco-algériennes sur la guerre d'Algérie. En structurant cette réflexion sur la mécanique des genres, notre ambition dépasse la simple cartographie formelle : il s'agira surtout de révéler comment les architectures narratives, saturées d'histoire, deviennent à leur tour des actes mémoriels et des gestes de relecture du fait colonial.

1. Les genres littéraires et les genres du discours

Pour pouvoir répondre aux questions que nous avons posées, il faut cependant tenter une définition cohérente et opératoire de l'objet « genre littéraire » ; cet élément essentiel de la description littéraire³, sur laquelle nous nous appuyons dans notre travail de recherche, non pas seulement pour élaborer une nouvelle typologie des genres, pour classer les œuvres constituant notre corpus d'étude mais pour comprendre la dynamique générique au sein de ces œuvres.

Si l'on s'en tient à une définition simple, les genres littéraires apparaissent comme une manière ordonnée de classer et d'organiser les œuvres, une façon pour

² Rabaté, Dominique. « *Le Roman français contemporain* ». In Thierry Guichard, Christine Jérusalem, Boniface Mongo-Mboussa, Delphine Peras et Dominique Rabaté, *Le Roman français contemporain*. Paris, Éditions Cultures France, 2007, p. 48.

³ Stalloni, *op. cit.*, p. 9.

[Error! Use the Home tab to apply Titre 1 to the text that you want to appear here.](#)

l'esprit humain de mettre de l'ordre dans la production artistique. Mais cette approche reste trop étroite. Dès que l'on s'attarde un peu sur la notion de genre, on se rend compte qu'elle ouvre sur une question bien plus large : celle des genres du discours. Mikhaïl Bakhtine et Valentin Volochinov montrent en effet que les formes dans lesquelles nous parlons et écrivons ne sont jamais de simples constructions abstraites ; elles sont le produit d'une histoire, d'une culture, d'un moment social précis. Autrement dit, chaque société façonne ses propres manières de dire, et ces manières de dire, à leur tour, façonnent les textes que nous produisons.

2. Les genres du discours : une perspective dialogique et sociale

En effet, toute communication verbale s'appuie sur des énoncés antérieurs, établissant ainsi un dialogue continu avec ces derniers. L'œuvre d'un auteur quelconque, par exemple, obéit à cette règle du dialogisme, car un auteur écrit pour répondre à quelque chose de déjà-là, propose le résultat de réflexions empruntées tant à son œuvre précédente qu'à celle d'autres auteurs qu'il critique, confirme ou examine. Son œuvre sera reprise par d'autres auteurs qui la critiquent, la commentent ou l'enrichissent au sein de l'économie des productions discursives nouvelles. En retour, cette œuvre suscite des réactions sous forme de critiques et de commentaires, et est intégrée dans de nouvelles productions langagières. Donc, une œuvre n'est en fait qu'un discours qui signifie en relation avec d'autres discours déjà existants. Elle s'inscrit dans une réalité socio-historique et idéologique qui lui permet une certaine forme de réception.

«Même au moment où elle paraît, une œuvre littéraire ne se présente pas comme une nouveauté absolue surgissant dans un désert d'information; par tout un jeu d'annonces, de signaux — manifestes ou latents —, de références implicites, de caractéristiques déjà familières, son public est prédisposé à un certain mode de réception. Elle évoque des choses déjà lues, met le lecteur dans telle ou telle disposition émotionnelle, et dès son début crée une certaine attente de la « suite », du « milieu » et de la « fin » du récit (Aristote), attente qui peut, à mesure que la lecture avance, être entretenue, modulée, réorientée, rompue par l'ironie, selon des règles de jeu consacrées par la poétique explicite ou implicite des genres et des styles »⁴.

⁴ Jauss, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris, Gallimard, 1976, p. 55.

[Error! Use the Home tab to apply Titre 1 to the text that you want to appear here.](#)

À l'instar des échanges oraux, le discours écrit s'intègre dans une chaîne ininterrompue de discussions socio-idéologiques, englobant divers courants de communication, liés à la littérature, à la politique, aux idéologies et différentes sphères d'utilisation de la langue. Mikhaïl Bakhtine et Valentin Volochinov considèrent que les relations sociales déterminent la forme et les moyens potentiels de la communication verbale entre interlocuteurs. Ils estiment que la « psychologie du corps social » modèle les paramètres de l'énonciation, à travers l'emploi de régimes discursifs tributaires de « *l'horizon social d'une époque et d'un groupe social donné* »⁵.

De la sorte, toute communauté, à un moment historique donné, possède de formules stéréotypées associées à des thèmes spécifiques, permettant au locuteur d'adopter une forme de communication adaptée au contexte d'énonciation et guidant, grâce à leur nature dialogique, l'interprétation du destinataire : « *Chaque sphère d'utilisation de la langue élabore ses types relativement stables d'énoncés, et c'est ce que nous appelons les genres du discours* »⁶ qui sont des dispositifs de communication (production /réception) déterminés par des situations sociales, historiques et culturelles données.

Ce que l'on retient de la leçon bakhtinienne c'est que les genres sont des constructions sociales, modelés par les conventions nées d'un cadre intersubjectif défini par l'horizon social de communication.

3. Le genre comme convention et horizon d'attente

Le terme « convention » fait référence à une structure contractuelle, consciente ou non, qui coordonne la coopération entre le public et l'artiste. Des chercheurs comme Thomas Pavel et Howard S. Becker, représentant de l'interactionnisme symbolique, ont exploré ce concept. Becker, notamment, a étudié comment les interactions au sein des « mondes de l'art » reposent sur des conventions et des règles partagées, influençant la production artistique et le rôle de l'artiste.

⁵ Volochinov, Valentin, et Mikhaïl Bakhtine. *Le marxisme et la philosophie du langage*. Paris, Éditions de Minuit, 1970, p. 41.

⁶ Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique de la création verbale*. Paris, Le Seuil, 1984, p. 265.

[Error! Use the Home tab to apply Titre 1 to the text that you want to appear here.](#)

Au fil du temps, un groupe social développe progressivement un système de préférences et d'attentes mutuelles, fondé sur des précédents discursifs ou des types d'énoncés antérieurs. Ce système conditionne une certaine régularité dans les comportements et les solutions adoptées pour se conformer aux normes esthétiques du jeu littéraire. Cependant, ce système n'est figé : chaque innovation artistique modifie les conventions, la nouveauté étant progressivement intégrée et assimilée jusqu'à ce qu'elle devienne familière au public. Pour Thomas Pavel, cette adaptabilité des conventions témoigne de leur faible caractère contraignant, de leur fluctuation, permettant ainsi une évolution constante des pratiques artistiques et discursives en rapport avec les dynamiques culturelles et les structures sociales et idéologiques en vigueur.

4. Le genre comme pratique sociale et horizon d'attente

D'après Bakhtine, les interlocuteurs communiquent avec des genres qu'ils apprennent simultanément avec les formes de langue; il n'y a pas d'énonciation qui ne soit pas pensée en termes de genre. Dès les premiers mots d'un échange, nous pressentons le genre de discours, devinons sa structure, anticipons sa fin. Sans ces cadres, la communication deviendrait impossible.

« Nous apprenons à mouler notre parole dans les formes du genre, et entendant la parole d'autrui, nous savons d'emblée, aux tout premiers mots, en pressentir le genre, en deviner le volume, la structure compositionnelle donnée, en prévoir la fin, autrement dit, dès le début, nous sommes sensible au tout discursif. [...] Si les genres de discours n'existaient pas, et si nous n'en avions pas la maîtrise, et qu'il nous faille les créer pour la première fois dans le processus de la parole, l'échange verbal serait impossible »⁷.

Le plus souvent, le locuteur suit des contraintes plutôt qu'il n'invente son propos ; son expression relève rarement de la spontanéité pure, mais s'appuie plutôt sur un cadre codifié. Par exemple, à l'occasion d'un décès, quand il écrit un message de condoléances, il respecte, consciemment ou non, les conventions imposées par la forme discursive attendue en contexte de deuil. Le genre, en tant que forme discursive, agit comme un intermédiaire entre le locuteur et la réalité objective.

⁷ Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique de la création verbale*, op. cit. p. 285.

[Error! Use the Home tab to apply Titre 1 to the text that you want to appear here.](#)

Robert Scholes, dont l'approche pragmatique nous intéresse particulièrement dans ce sens, soutient que l'acte d'écrire comme celui de lire sont possédés une nature intrinsèquement générique, d'où sa conception du genre en tant que « modèle » employé à la fois par les écrivains et le public des lecteurs :

« What is a literary genre? It is a sort of template, used by both writers and readers, to allow for relatively rapid composition and comprehension. That is, a writer composing a text in a recognized genre begins with a template, preexisting form that leaves certain blanks to be filled in »⁸.

D'après Scholes, le processus de l'écriture est d'ordre générique dans la mesure où tout auteur conçoit sa tâche en fonction d'une tradition générique donnée à laquelle il s'inscrit et se plie, l'enrichit en la combinant avec d'autres genres ou bien tout simplement la transgresse en modifiant radicalement ses traits constituants en fonction de la réalité sociale objective dont elle est l'expression.

« Le plumeur ou le tacheur – qu'ils écrivent des westerns télévisés en 1960 ou des romans élisabéthains en 1590 – tiennent pour un fait qu'ils se situent dans telle ou telle tradition et débitent des œuvres (?) par application des schémas formulaires. L'artiste de génie, pour sa part, enrichit la tradition d'une contribution nouvelle parce qu'il prend conscience de possibilités qu'elle contenait mais qui étaient restées jusque-là inaperçues, ou parce qu'il découvre de nouvelles manières de combiner des traditions antérieures, ou de nouvelles manières d'adapter une tradition à la situation changeante du monde qui l'entoure. Un écrivain peut bien prétendre [...] qu'il regarde dans son cœur et écrit, mais en réalité il ne verra son cœur [...] qu'à travers des perspectives formelles dont il dispose »⁹.

D'un point de vue sociologique, l'acte d'écrire n'est pas seulement un acte individuel mais avant tout un acte social, dès lors que l'auteur s'adresse à un interlocuteur : « Dans un livre, écrit Gustave Lanson, il y a toujours deux personnes : l'auteur, mais aussi le lecteur qui, sauf dans des cas exceptionnels, n'est pas un

⁸ « Qu'est-ce qu'un genre littéraire? C'est une sorte de modèle, utilisé à la fois par les écrivains et les lecteurs, pour permettre une composition et une compréhension relativement rapides. C'est-à-dire qu'un écrivain compose un texte dans un genre reconnu commence par un template, une forme préexistante qui laisse certaines blancs à remplir » Scholes, Robert, *The Crafty Reader*, New Heaven & London, Yale University Press, 2001, p. 143. ("Template" est employé dans le sens de « gabarit, modèle, patron » (Cf. Le Robert & Collins Grand dictionnaire anglais – français, Glasgow & Paris, 2000.)

⁹ Scholes, Robert. « Les modes de la fiction ». *Théorie des genres*, sous la direction de Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 1986, p. 78. Extrait de « Towards a Structuralist Poetics of Fiction », dans *Structuralism in Literature: An Introduction*, Yale University Press, 1974, p. 129-138.

Error! Use the Home tab to apply Titre 1 to the text that you want to appear here.

individu, mais un être collectif, un public »¹⁰. Ainsi, la dialectique auteur/lecteur (public) se trouve au cœur de l'œuvre elle-même et lui confère une forme et une inscription socio-historique. En effet, l'auteur fait en sorte que son œuvre soit orientée en fonction du public éventuel imaginé – qui n'est pas nécessairement présent dans l'œuvre – ce qui détermine les choix thématiques, langagiers, axiologiques, rituels et les renvois à un « fonds commun de présupposés » partagé ou présupposé. L'auteur « *projette ainsi un horizon d'attentes sur son public imaginé* »¹¹.

Si le procès de l'écriture est de nature générique, il en va de même pour celui de la lecture. En effet, le lecteur a une conception générique préliminaire qu'il se fait de l'œuvre lue. Elle est constitutive de tout ce qu'il comprend par la suite tout au long de la lecture qu'il effectue. Dès qu'il entame à lire, il émet une certaine hypothèse sur le genre qui rejoint le concept d'« horizon d'attente » développé par Hans Robert Jauss : une pré-compréhension accompagnant le lecteur dans sa rencontre avec l'œuvre. Cette projection initiale structure la réception et se module en fonction des résistances du texte.

Cette hypothèse émise guide la lecture; le lecteur la corrige si le texte la contredit. Elle se précise et s'affine au fur et à mesure qu'il avance en lecture jusqu'à ce qu'il tire une conclusion définitive sur l'appartenance générique de l'œuvre en question. Toutefois, pour qu'une telle tâche soit bien accomplie, le lecteur fait appel à sa connaissance des genres qui lui permet de programmer voire d'anticiper et d'ajuster son attente en lisant une œuvre.

Le procès de lecture critique d'un texte dépend ainsi des schémas culturels et idéologiques dominants, d'une société, d'une époque historique donnée et dont le genre fait partie intégrante. Donc, le lecteur est supposé avoir pris connaissance du texte qu'il situe dans sa réalité référentielle dans toutes ses manifestations et à laquelle il situe le texte. A cet ancrage référentiel, s'ajoute le genre dont le lecteur

¹⁰ Lanson, Gustave. « L'histoire littéraire et la sociologie ». *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, Paris, Hachette, 1965 [1904], p. 66.

¹¹ Bélanger, Vincent. « L'individu incertain et l'ambivalence du monde. Aux sources de l'imaginaire romanesque ». *Aspects sociologiques*, vol. 13, no 1, août 2006, p. 107.

Error! Use the Home tab to apply Titre 1 to the text that you want to appear here.

est censé insérer le texte car il lui permet de postuler des hypothèses sur le sens du texte.

Ceci pour dire que les règles du genre, tout comme celles du langage, sont de nature conventionnelle ; autrement dit, elles forment un cadre structuré qui prescrit, pour chaque contexte d'échange, un type de discours codifié. Elles se sont forgées dans un cadre dialogique intersubjectif déterminé par l'horizon social de communication. Notons que le terme de « convention » est une notion provenant, entre autres, des recherches du logicien Thomas Pavel et du sociologue de l'art Howard S. Becker. Une convention est un ensemble de pratiques coutumières, qui résulte d'un long processus d'intégration culturelle auquel participent tous les protagonistes de la vie sociale, littéraire et artistique.

Autrement dit, elle est le fruit d'un long processus en constante négociation. En effet, chaque groupe social ou communauté se sert d'un ensemble d'antécédents discursifs tacites qui restreignent un système de préférences, un horizon d'attentes mutuelles qui met en place une forme de régularité discursive, comportementale et relationnelle, ainsi que dans la production et consommation des biens intellectuels et symboliques, dans le jeu littéraire en général. L'horizon d'attente littéraire résulte nécessairement des conventions relatives au genre, à la forme, ou au style¹².

Ce système est mouvant voire même instable: chaque innovation déplace les conventions, ce qui engendre un certain chaos temporaire dans le corps social, c'est pourquoi cette nouveauté artistique, littéraire, ou autre, doit être vite consommée et assimilée pour qu'enfin laisser place de nouveau à la familiarité habituelle. Pour Thomas Pavel, la mobilité des conventions révèle qu'elles sont moins contraignantes, moins répressives, qu'elles sont productives voire innovantes.

La distance entre l'œuvre et l'horizon d'attente du public est cruciale. Si la distance est minime et que le lecteur récepteur n'éprouve pas le besoin d'explorer de nouveaux horizons, l'œuvre n'est donc qu'un simple divertissement¹³ et réduplication d'un régime de genericité déjà existant. Si la distance est importante, le récepteur devra modifier sa perception de l'œuvre et mesurer l'écart. Les textes

¹² Jauss, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p. 56.

¹³ *Ibid.*

[Error! Use the Home tab to apply Titre 1 to the text that you want to appear here.](#)

modernes tendent souvent à pousser l'activité générique à l'extrême, multipliant les références et brouillant les classifications. On parle alors de « transformation poétique » ou d'« écart générique ». Cet écart, source de surprise et de plaisir, finit toutefois par être intégré et stabilisé – avant de s'effacer pour les lecteurs ultérieurs, pour qui l'œuvre sera devenue familière. C'est ainsi que évolue la littérature.

« Dès qu'il y a transformation générique, la classification y voit soit le début d'un genre nouveau, soit un texte a-générique (d'où la thèse que de grands textes ne seront jamais génériques). L'étude de la généricité textuelle permet au contraire de montrer que les grands textes se qualifient non pas par une absence de traits génériques, mais par leur multiplicité extrême »¹⁴.

Pour Jauss, le caractère artistique d'une œuvre se détermine par l'écart esthétique avec l'horizon d'attente. À la réception de l'œuvre, cette distance est d'abord ressenti comme une originalité, un plaisir, source d'étonnement, de surprise mais ultérieurement cet écart sera vite reconnu puis intégré voire assimilé à l'horizon d'attente et fera l'objet d'une certaine stabilisation. Aussi, s'efface-t-il une fois lu par des lecteurs ultérieurs jusqu'à ce que l'œuvre devienne un objet familier et anodin¹⁵. C'est de la sorte qu'évolue la littérature au fil du temps.

Cette approche rejoint les thèses de Brunetière concernant l'évolution littéraire, et particulièrement celle des genres. En effet, il estime que seule l'influence mutuelle des œuvres qui détermine l'évolution littéraire : « *Autant par elle-même que par ses entours, une œuvre littéraire s'explique par celles qui l'ont elle-même précédée et suivie* »¹⁶.

Sa théorie générique, inspirée par la théorie biologique darwinienne, part d'un postulat sur l'existence d'une loi générale régissant les relations des genres entre eux : seuls survivent les genres investis par les auteurs, qui opèrent des revirements conséquents en littérature en atteignant l'ultime degré de perfection, au dépens d'autres genres, engagées dans une lutte de survie, moins investis par les auteurs et qui finissent par tomber peu à peu en désuétude jusqu'à ce qu'ils

¹⁴ Cichocka, Marta. « L'histoire, le roman, le genre ». *Synergies Pologne*, n° 1, 2005, p. 131.

¹⁵ Jauss, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p. 9.

¹⁶ Brunetière, Ferdinand. « Critique ». *La Grande Encyclopédie*, Paris, Lamirault, 1892, p. 418. Cité par Antoine Compagnon, *Cours de littérature française moderne et contemporaine – Douzième leçon : Genre, création, évolution*, disponible sur : <https://www.fabula.org/compagnon/genre12.php>, consulté le [8 Juil 2025].

[Error! Use the Home tab to apply Titre 1 to the text that you want to appear here.](#)

s'éteignent définitivement lorsque les circonstances socio-historiques qui les ont vus naître disparaissent. Cette vision qui, sans être strictement biologisante, souligne le dynamisme et l'historicité profonde des genres littéraires.

5. L'acte de lecture : le "genre" comme catégorie de la lecture

Évoquant cette théorie de Brunetière, Antoine Compagnon montre comment le genre s'inscrit comme une catégorie légitime de la réception. En effet, Brunetière postule que le genre a un rôle de médiation entre l'œuvre et le public, semblable à la notion d'horizon d'attente¹⁷. Il permet de mesurer l'écart produit par toute grande œuvre nouvelle. Etant ainsi, le genre conditionne en quelque sorte la manière dont le lecteur devra aborder l'œuvre qu'il lit : « *Le genre, écrit Compagnon, comme code littéraire, ensemble de normes, de règles du jeu, informe le lecteur sur la façon dont il devra aborder le texte, et il en assure ainsi la compréhension.* »¹⁸. Ainsi, bien établi, le genre demeure, et les œuvres nouvelles et innovantes ne font qu'offrir des variations de ses propriétés intrinsèques, déplacer ses frontières, sans pour autant que celles-ci ne disparaissent.

Si le genre est pris comme modèle de réception, cela explique le caractère instable et mouvant de l'appartenance générique d'un texte donné. La lecture critique actualise en permanence sa conception première sur l'appartenance du texte à tel ou tel genre, et le genre évolue évidemment en fonction de cette mise à jour. De cette manière, il est donc nécessaire d'approcher le genre comme un phénomène dynamique où les enjeux contemporains, qu'il soulève, relèvent davantage de sa fluctuation qu'à la catégorisation qui en résulte, car les catégories demeurent stables à l'intérieur duquel se meuvent les œuvres, se heurtent les unes aux autres et déplacent les frontières établies par la tradition littéraire.

Dans son ouvrage *Les genres littéraires*, Dominique Combe avance que la rhétorique née à l'époque d'Aristote, qui a longtemps imposé la triade classique des genres, se révèle aujourd'hui caduque et inadéquate pour juger des œuvres

¹⁷ Compagnon, Antoine. *Le démon de la théorie*, op. cit., p. 186.

¹⁸ *Ibid.*

[Error! Use the Home tab to apply Titre 1 to the text that you want to appear here.](#)

contemporaines¹⁹. Par exemple, il est difficile de déterminer si *En attendant Godot* de Samuel Becket est une tragédie ou une comédie. Les traits génériques ou modaux s'y combinent dans des proportions variables qui rendent l'œuvre intrinsèquement « impure »²⁰. La perspective lectoriale déstabilise toute identité générique comme le fait remarquer Schaeffer :

« Conçues comme catégories de lecture, les distinctions génériques, loin d'être établies une fois pour toutes, sont en perpétuel mouvement : l'état présent de la littérature projette son ombre sur le passé, ici faisant ressortir des traits autrefois inertes, là repoussant dans l'ombre des traits autrefois marqués, et réorganisant du même coup le canon littéraire reçu »²¹.

Derrida le dit autrement : « Un texte ne saurait appartenir à aucun genre. Tout texte participe d'un ou de plusieurs genres, il y a toujours du genre et des genres mais cette participation n'est jamais une appartenance »²². Ce constat s'applique aux écritures contemporaines qui nécessitent une approche dynamique du genre, loin de la tripartition traditionnelle des genres, laquelle « semble inadéquate pour rendre compte de la littérature contemporaine »²³.

L'approche réceptionniste de Jauss, élevant le genre au statut de catégorie interprétative, s'inscrit ainsi dans une perspective pragmatique qui envisage la généricité comme élément de la genèse des œuvres littéraires. Jauss postule que l'œuvre possède des « propriétés génériques qui la dénotent »²⁴ et qui permettent, entre autre, d'orienter la stratégie interprétative du lecteur qui reçoit l'œuvre littéraire.

Les thèses évoquées présentent une proximité notable avec celles de Hans Robert Jauss et son esthétique de la réception, particulièrement autour de la notion centrale d'« horizon d'attente » que nous venons d'évoquer, qui englobe à la fois un horizon littéraire et un horizon social. S'inspirant des formalistes russes, en particulier des travaux de Viktor Chklovski sur l'évolution littéraire dont les

¹⁹ Combe, Dominique. *Les genres littéraires*, op. cit., p. 175.

²⁰ *Ibid.*, p. 149.

²¹ Schaeffer, Jean-Marie. « Genres littéraires ». Dans Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer (dir.), *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995, p. 520-529, ici p. 529.

²² Derrida, Jacques. *Parages*. Paris, Galilée, 1986, p. 264.

²³ Combe, Dominique. op. cit., p. 149.

²⁴ *Ibid.*, p. 526.

réflexions sont très proches de celles de Bakhtine notamment le dialogisme, H. R. Jauss postule que la perception et la compréhension d'une œuvre d'art nécessitent un processus d'identification et d'association basé sur les œuvres et formes préexistantes²⁵. Cela permet d'insérer l'œuvre dans un réseau textuel déjà existant et la confronter à d'autres conjonctures culturelles et historiques.

Jauss reprend la formule de W. D. Stempel, qui décrit l'horizon d'attente comme une « isotopie paradigmatique »: autrement dit, un ensemble de repères interprétatifs que le lecteur active spontanément avant même d'avancer dans le texte. Au fur et à mesure que la lecture progresse, cette isotopie initiale — fondée sur des attentes, des habitudes de lecture, des souvenirs de genres ou de formes — se réagence progressivement. Elle devient alors ce que Jauss appelle un « *horizon d'attente syntagmatique immanent au texte* »²⁶, entièrement façonné cette fois par le mouvement interne du texte, ses choix narratifs, ses ruptures et ses promesses de sens.

Jauss, lorsqu'il s'intéresse à la manière dont nous lisons les œuvres, met d'abord l'accent sur ce que le lecteur apporte avec lui avant même d'ouvrir un livre : un ensemble d'attentes façonnées par l'expérience littéraire, par les œuvres déjà lues et par les codes plus ou moins intériorisés. Chaque œuvre dialogue alors avec ces conventions : parfois elle les prolonge, parfois elle les ajuste, parfois encore elle s'en éloigne pour produire un effet d'écart esthétique.

Jean-Marie Schaeffer, toutefois, invite à regarder ce phénomène de plus près, en rappelant que les conventions ne se situent pas toutes au même niveau du discours. Certaines relèvent de la situation de communication elle-même — c'est-à-dire du pacte instauré entre auteur et lecteur — tandis que d'autres concernent la manière dont le texte organise son énonciation. Il distingue ainsi deux types de rapports au genre : d'un côté, l'"exemplification", qui renvoie aux conventions fondatrices d'un genre donné ; de l'autre, la "modulation", qui concerne plutôt les habitudes, les usages et les variations héritées de la tradition.

²⁵ Jauss, Hans Robert. *op. cit.*, pp. 45-46.

²⁶ W. D. Stempel, cité par Jauss, *op. cit.*, p. 50.

[Error! Use the Home tab to apply Titre 1 to the text that you want to appear here.](#)

Au fil des réceptions, le sens originel du texte, qui correspond naturellement à l'intention de l'auteur : ce qu'il cherche à dire, se convertit en une multitude de significations possibles. La notion d'écart esthétique, proposée par Jauss, implique, une distance entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle dont la réception peut entraîner un « changement d'horizon » en allant à l'encontre d'expériences familières ou en permettant à d'autres autres expériences, exprimées pour la première fois, d'accéder à la conscience²⁷.

6. Types de conventions discursives : convention fondatrices et régulatrices

Le genre est une convention pragmatique, c'est-à-dire l'œuvre littéraire en relève non comme *texte* mais comme *acte communicationnel*, comme interaction sociale où l'énoncé et les conditions de son énonciation sont impliqués pour accomplir un acte de langage spécifique. Ainsi, le genre permet-il à l'écrivain de faire reconnaître son œuvre comme acte spécifique,

Il y a là un premier type de convention qu'on peut appeler (avec Gérard Genette et Jean-Marie Schaeffer) constituante, ou fondatrice, parce que sans son respect ou sa reconnaissance, la communication échoue, l'œuvre n'est pas reconnue comme telle, mais elle est prise pour autre chose, pour un autre acte de langage. La convention constituante instaure l'œuvre comme telle, elle est obligatoire en amont de l'œuvre. De ce point de vue, l'œuvre *exemplifie* un genre, le réalise²⁸.

Le but de ces conventions fondatrices est de créer une attente, de générer une reconnaissance explicite du genre et de programmer une pré-compréhension de l'œuvre par le public à qui elle est destinée. La compréhension ne peut être garantie sans que la reconnaissance ne soit effective. Si le récepteur ignore les conventions, il sera donc comme le soldat de Baltimore incapable de les identifier et par conséquent l'œuvre reste incompréhensible entraînant l'échec de la communication. Le récit du soldat de Baltimore, emprunté par A. Compagnon à Roland Barthes, démontre avec netteté le rôle attribué aux conventions fondatrices d'exemplification.

²⁷ Hans Robert Jauss, *op. cit.*, p. 58.

²⁸ Compagnon, Antoine. *Cours de littérature française moderne et contemporaine*, deuxième leçon, *op. cit.*

[Error! Use the Home tab to apply Titre 1 to the text that you want to appear here.](#)

Les conventions dites fondatrices fonctionnent comme un socle identitaire : elles définissent ce qu'un genre est — ou n'est pas. Dans ce cadre, la marge d'écart est quasiment inexistante : un texte doit répondre à un ensemble de critères constitutifs pour pouvoir être reconnu comme appartenant à un genre donné. S'il manque l'un de ces éléments essentiels, le texte bascule automatiquement dans une autre catégorie. Ainsi, un récit doit présenter les traits fondamentaux qui permettent de l'identifier comme tel ; si l'un de ces traits disparaît, on ne peut plus réellement parler de récit. Le texte ne relève alors plus du genre attendu : il devient autre. De la même manière, une tragédie du XVII^e siècle n'est reconnue comme telle que si elle reprend, de façon plus ou moins fidèle, les caractéristiques héritées des œuvres antérieures ; dans le cas contraire, elle sera perçue comme appartenant à un autre registre.

D'autre part, il y a d'autres types de conventions, qui n'envisagent pas l'œuvre littéraire cette fois comme acte communicationnel mais comme texte pris dans son immanence, comme système formel et sémantique. Ces conventions relèvent donc non plus du pragmatique mais du textuel. Leur transgression constitue une subversion, et non un échec communicationnel. Dans cette perspective, l'œuvre réinvente un genre, le subvertit, en retravaille sensiblement les traits de genericité. C'est ce que l'on appelle les conventions régulatrices dont le principe de base est la prescription et la ressemblance. Les éléments génériques de l'œuvre ne s'organisent pas par rapport à la forme de communication adoptée, au contraire l'œuvre peut être modifiée, enrichie par de nouveaux éléments génériques au point de la rendre singulière et différente en s'écartant plus ou moins des conventions imposées. Les conventions régulatrices permettent ainsi d'ajouter des règles nouvelles à la forme de communication adoptée.

Contrairement aux conventions fondatrices, les *conventions de tradition* sont beaucoup moins contraignantes. Elles ne résultent pas d'une prescription conventionnelle, mais émergent d'un réseau d'affinités et de divergences entre textes qui sont liées entre elles par ce que Ludwig Wittgenstein nomme un « air de famille »²⁹.

²⁹ Wittgenstein, Ludwig. *Investigations philosophiques*. Paris: Gallimard, [1953] 1986, p. 67

[Error! Use the Home tab to apply Titre 1 to the text that you want to appear here.](#)

Jean-Marie Schaeffer établit à cet égard une distinction entre deux types de classes extensionnelles : les classes généalogiques et les classes analogiques. Les classes généalogiques s'articulent autour de liens hypertextuels (dans la terminologie de Gérard Genette) unissant des œuvres individuelles, entre un hypotexte à qui correspondent un ou plusieurs hypertextes qui en relèvent. Les secondes sont déterminées en fonction d'un réseau de ressemblances partagées entre un texte pris comme modèle de référence et des textes qui ne seraient que des dérivés plus ou moins conformes. D'ailleurs, une ressemblance suppose nécessairement un rapport de similitude entre deux ou plusieurs éléments. Les conventions de tradition mobilisent la compétence transtextuelle du lecteur ainsi que les ressources de son « encyclopédie générique »³⁰, afin d'identifier les relations entretenues entre les textes dans le champ littéraire, les influences mutuelles des textes entre eux.

Dans ce sens, nous pouvons également évoquer les réflexions sur l'intertextualité, en écho au "dialogisme" de Bakhtine depuis les années soixante-dix, qui ont mis en avant la primauté de l'interdiscours sur le discours. Cette perspective considère les œuvres non comme des entités isolées, mais comme des carrefours où convergent diverses séries d'autres œuvres et énoncés. Ainsi, le texte littéraire est envisagé comme un discours ouvert, une approche qui rejoint celle de certains sociologues de la littérature qui considèrent les œuvres non comme de pures créations autonomes, mais comme des manifestations ou des représentations symboliques de la réalité sociale, intrinsèquement connectées aux déterminations sociales des écrivains ou des communautés qu'elles visent³¹.

7. Genres et condition sociales :

D'après la critique marxiste, la littérature est une composante de la « superstructure » sociétale. Les textes littéraires s'offrent à la lecture comme un "reflet" des contradictions idéologiques qui déterminent et légitiment leur production et leur circulation. Par reflet, on entend la manière dont un texte reproduit, en son sein, les réalités sociales. Cette perspective fait de la littérature une activité sociale qui donne accès à un système de valeurs, à une vision du monde singulière

³⁰ Eco, Umberto. *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris : Grasset, 1985, p. 116.

³¹ Bourdieu, Pierre. *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil, 1992, p. 284.

[Error! Use the Home tab to apply Titre 1 to the text that you want to appear here.](#)

permettant aux individus et aux collectivités de s'orienter dans le réel. C'est ce qu'affirme Etienne Balibar Macherey: « *Ce qu'il faut chercher dans les textes, ce ne sont pas de signes de leur cohésion, mais les indices des contradictions matérielles (historiquement déterminées) qui les produisent* »³². Cette idée est nuancée par Lukács, qui, selon lui, la création littéraire a pour vocation de configurer les antagonismes du monde historique concret qui la voit naître. Cette thèse fondamentale, Lukács l'avait d'ailleurs antérieurement exposée dans sa *Théorie du roman*:

*« Un homme, une œuvre ou un genre littéraire ne surgit jamais ex nihilo. Il est préparé, conditionné par un certain contexte historico-sociologique. Il n'y a pas d'autonomie de l'esthétique pure. Ce qui paraît être simple question de forme, de technique ou de mode s'explique par les circonstances historico-sociologiques dans lesquelles l'œuvre naît »*³³.

Il faut donc prendre en compte les conditions d'énonciation que l'œuvre présuppose et qu'en échange elle valide. Dans ce sens, Dominique Maingueneau écrit :

*« Les genres littéraires ne sauraient donc être considérés comme des « procédés » que l'auteur « utiliserait » comme bon lui semble pour « faire passer » diversement un contenu stable, mais comme des dispositifs communicationnels où l'énoncé et les circonstances de son énonciation sont impliqués pour accomplir un macro-acte de langage spécifique. L'œuvre ne fait pas que représenter un réel extérieur, elle définit un cadre d'activité. Le genre de discours apparaît ainsi comme une activité sociale d'un type particulier qui s'exerce dans des circonstances adaptées, avec des protagonistes qualifiés et de manière appropriée »*³⁴.

Dans cette perspective, une œuvre littéraire ne se rapporte pas uniquement à des idées ou à des mentalités mais aussi à l'apparition dans une époque donnée d'aires de communication spécifiques. Par exemple, on ne peut pas définir la tragédie classique française du XVII^e siècle en dehors des conditions d'énonciation requise pour qu'elle soit accomplie à savoir la construction la construction de théâtres adaptés, l'existence d'un public doté d'une sensibilité particulière, d'un

³² Balibar, Étienne et Macherey, Pierre. « Sur la littérature comme forme idéologique : quelques hypothèses marxistes », *Littérature*, n° 13, février 1974, p. 37.

³³ Lukács, Georges. *Le Roman historique*. Paris : Payot, 1965, p. 1.

³⁴ Maingueneau, Dominique. *Le contexte de l'œuvre littéraire: Énonciation, écrivain, société*. Paris : Dunod, 1993, p. 66.

[Error! Use the Home tab to apply Titre 1 to the text that you want to appear here.](#)

bagage culturel partagé et d'un mode de vie qui formait un horizon commun d'attentes.

Pour Medev, les genres littéraires ne peuvent pas donc se développer indépendamment des « contextes communicatifs et dialogiques » dans lesquels ils se placent. Une œuvre quelconque ne peut exister que dans un cadre dialogique et interactif. Le poète a son auditoire, le théâtre ses spectateurs, le romancier ses lecteurs. Ainsi, il faudra définir les genres littéraires comme des interactions sociales: des processus de communication voire des formes communicationnelles qui articulent différentes « visions du monde » dont elles découlent et constituent une manière de percevoir le réel social, de le représenter en une forme que revêt la littérature.

Dans cette optique, Pierre Zima estime que l'épopée, la tragédie et le roman ne sont que des conceptions variées du réel: « *Le genre, écrit-il, est donc l'ensemble des méthodes d'une orientation collective à l'égard du réel, d'une orientation qui aspire à la totalité* »³⁵. Un genre donné peut donc suggérer à un groupe social une vision de la réalité changeante afin qu'il puisse avoir emprise sur elle.

Toutefois les genres littéraires, entendus comme formes de communication, sont traversés par des intérêts de groupes sociaux et travaillés par des idéologies existantes dans la société, si bien qu'ils articulent, à une époque historique donnée, les intérêts collectifs et la vision dont un groupe en est le porteur.

Ainsi, historiquement parlant, l'épopée féodale du XII^e siècle correspond aux valeurs chevaleresques de la noblesse d'épée, tandis que la tragédie française du XVII^e siècle correspond à représentation de la noblesse de Cour, et les romans du XVIII^e siècle s'identifient à une mise en scène de l'individualisme bourgeois émergent. En d'autres termes, c'est avant tout les conditions sociales qui déterminent non seulement les traits formels des œuvres, mais modifient aussi les goûts, les valeurs et les préoccupations à la fois du public et des auteurs.

Par conséquent, la permanence comme la flexibilité des normes génériques sont fondamentalement tributaires des conditions sociales qui les environnent,

³⁵ Zima, Pierre V. *Manuel de sociocritique*. Paris : L'Harmattan, 1985, p. 45.

[Error! Use the Home tab to apply Titre 1 to the text that you want to appear here.](#)

puisque la littérature constitue - pour reprendre la fameuse formule de Louis de Bonald. En effet, tout changement profond (des conditions sociales entraîne nécessairement des changements majeurs dans les horizons des auteurs et des lecteurs, ce qui induit à son tour des changements dans la forme des œuvres littéraires. En d'autres termes, la formalisation des œuvres et les sources de la représentation poétique du monde dépendent étroitement des conditions sociales et de leur fluctuation. Ainsi, la métamorphose de la noblesse guerrière en aristocratie de cour sous l'Ancien Régime s'accompagne d'une évolution du paysage générique, où l'épopée médiévale cède la place à la tragédie classique. De même, l'émergence du roman moderne au XVIII^e siècle coïncide avec l'affirmation d'une puissance sociale et culturelle montante, à savoir la bourgeoisie qui l'avait promu jusqu'à ce qu'il soit le genre le plus imposant de la modernité.

En effet, l'émergence d'un genre littéraire nouveau à une époque historique donnée, ou la résurrection d'un genre ancien désuet, dénote inévitablement l'émergence de nouvelles conditions sur le plan social. De la sorte, les changements touchant les structures socio-politiques et économiques entraînent nécessairement des changements dans le système générique sur le plan littéraire.

Selon l'approche bakhtinienne, une corrélation existe entre les formes génériques et les luttes sociales. Le théoricien estime que les textes littéraires puisent de manières différentes dans des discours et pratiques entremêlés et confondus que tissent les luttes sociales. Il s'agit soit d'en faire l'objet d'œuvres et de les représenter tout en s'y engageant, soit de les contester et s'y opposer.

Dans cette optique, le roman prémoderne est étroitement lié au phénomène du « carnaval », qui correspond à des fêtes visant la critique de la culture scolastique des élites seigneuriales et ecclésiastiques des royaumes médiévaux. Lors de ces fêtes populaires, les rites, la morale, les symboles folkloriques et les normes de la culture officielle dominante sont ridiculisés et présentés de façon caricaturale. Ainsi, dans son ouvrage *La Poétique de Dostoïevski* (1970), Bakhtine soutient que la sous-culture carnavalesque naît dans un temps de transition historique marquée par des tensions sociales, au moment où les classes laborieuses – paysans, artisans,

Error! Use the Home tab to apply Titre 1 to the text that you want to appear here.

marchands et négociants, formant la pré-bourgeoisie – commencent à mettre en doute l'hégémonie de la noblesse dans les sociétés européennes.

De même, au XVII^e siècle, l'ordre féodal connaît une transformation radicale de sa structure suite à l'évolution des luttes de pouvoir au sein des élites nobiliaires, alors que les mœurs sociales gagnent en raffinement. Il en résulte la métamorphose de l'aristocratie guerrière en noblesse courtisane durant la période absolutiste. Parallèlement, ces nouvelles conditions sociales amorcent une transition majeure sur le plan littéraire. En effet, la production des œuvres et les pratiques de réception se trouvent profondément modifiées, le paysage générique évoluant de l'épopée féodale vers la tragédie classique.

La nouvelle structure sociale issue des luttes de pouvoir à l'intérieur de la noblesse elle-même – désormais concentrée autour de l'élite aristocratique – avait la volonté de maintenir les institutions politiques et sociales dans un état immobile qui favorise l'intégration symbolique des individus par la conformité à un système de valeurs à sens unique, par la fidélité à un culte religieux commun, par la mise en valeur du passé des anciens et par le respect des inégalités naturelles entre les différents ordres de la société.

Or, cette immobilité des institutions sociales semble propice à la floraison du merveilleux, à la peinture des intermédiaires entre le divin et l'humain, favorise une conception idéalisée du passé et des grands hommes, développe un goût de l'art littéraire pour lui-même, et une forme d'aversion pour l'inattendu, le nouveau, les émotions fortes et impose à l'art des normes fort contraignantes qui règlent la production littéraire et artistique.

La littérature classique promue par l'aristocratie se trouve contestée au cours du XVIII^e siècle suite à la lutte de pouvoir initiée par la bourgeoisie ascendante contre l'aristocratie décadente. En effet, c'est l'élite bourgeoise qui est à l'origine de la Révolution française, bien plus que la population appauvrie par tant de siècles d'exploitation et d'asservissement. Cette bourgeoisie est constituée de personnes qui ont fait fortune grâce à leur travail, mais qui sont dépourvus de titre de noblesse et de pouvoir. Dans ce contexte révolutionnaire, l'aristocratie est de plus en plus en perte d'influence sociale, tandis que la bourgeoisie ascendante, avec

l'industrialisation massive de l'économie, s'enrichit rapidement et accède peu à peu aux différentes sphères du pouvoir.

Sur le plan de la littérature, l'art littéraire passe de l'idéalisme classique à la représentation du réel. C'est alors que « [...] *la forme moderne du roman naît. Il devient moderne, car les auteurs ont le souci de faire vrai* »³⁶. Notons que cette volonté de mieux représenter la réalité traverse ce siècle, et ce, dans tous les genres littéraires et pas exclusivement le roman. D'ailleurs, Diderot tente de représenter davantage le « vrai » en inventant le drame bourgeois en remplacement de la tragédie en perte de vitesse, dans le but de bien représenter la réalité de la vie quotidienne en milieu bourgeois. S'y ajoute un intérêt grandissant des auteurs pour l'Histoire dont témoignent la création de mémoires, les Confessions de Jean-Jacques Rousseau et d'autres œuvres préromantiques et romantiques.

Cette tendance caractérisant la littérature du XVIII^e siècle dégage le terrain propice au règne du roman historique, car elle rejette l'Histoire gréco-romaine avec ses héros mythologiques et légendaires et s'oppose à l'esthétique de la pureté des genres préconisée par les grands critiques du classicisme dont Corneille et Boileau. Comme le souligne Gilles Nélod pour retracer cette tendance : « *le mélange du vrai et du faux présenté sur un fond vraisemblable, enfin plus de psychologie, plus de réalisme dans les héros et dans leurs aventures complètent le tableau de cette nouvelle manière d'écrire* »³⁷, – esquisse annonciatrice du roman historique.

Ainsi, l'essor de la bourgeoisie s'accompagne d'un goût accru pour le roman, genre prosaïque mineur longtemps marginalisé, qui critique l'ordre établi et analyse les réalités sociales, et qui offre une place privilégiée à l'individu. En d'autres termes, l'essor du roman moderne et de ses traits particuliers est donc concomitant avec celui de l'individualisme bourgeois. Il s'agit d'un genre capable de peindre la réalité sur un fond vraisemblable; il représente également des individus impliqués dans des situations socio-historiques concrètes.

De surcroît, le roman donne voix à une diversité de groupes sociaux : non seulement les privilégiés de la hiérarchie, mais aussi les couches défavorisées

³⁶ Nélod, Gilles. *Panorama du roman historique*. Paris : Sodi, 1969, p. 32.

³⁷ *Ibid.*, p. 34.

[Error! Use the Home tab to apply Titre 1 to the text that you want to appear here.](#)

jusqu'alors tenues à l'écart de la représentation littéraire. Ainsi, « socialité » et « historicité » s'y conjuguent pour constituer la matière même de la fiction, ouvrant la voie à une nouvelle forme romanesque où s'allient invention et objectivité historique : le roman historique.

8. Une naissance liée au changement d'horizon d'attente :

Louis Maigron, dans son ouvrage *Le roman historique à l'époque romantique* (1898), explique qu'un genre littéraire naît en réponse à une fonction sociale précise à remplir. Il avance que l'avènement d'un nouveau genre en littérature serait l'expression artistique d'un changement social qui lui est associé. En s'appuyant sur cette thèse, Maigron établit que l'émergence du roman historique entre 1820 et 1830 est directement liée à la Révolution française : « *Le roman historique est le genre où s'expriment les nouveaux idéaux de la société, exaltation de l'histoire nationale et amour du pittoresque, de la couleur locale* »³⁸.

Cette théorie a été reprise par Georg Lukács mais dans une perspective marxiste. Tout comme Maigron, il explique que la naissance, le développement et l'avènement du roman historique dans la première moitié du XIX^e siècle sont étroitement liés aux bouleversements sociaux provoqués par la Révolution française. En effet, ces bouleversements sensibilisent les hommes au caractère historique de leur existence.

D'après la pensée de Lukács, les mutations qui affectent les genres littéraires sont le reflet des profondes transformations socio-historiques et économiques d'une société. L'émergence du roman historique en France serait, selon lui, la conséquence directe de la prise de conscience du rôle du Tiers-État dans la dynamique historique. Ce genre naît donc du sentiment, partagé par le peuple et la bourgeoisie ascendante, de participer activement à la création de l'Histoire et d'en être les acteurs. Le roman historique est, dès lors, imputable à la prise de conscience du peuple et notamment de la bourgeoisie émergente qui ont eu le sentiment de créer l'Histoire, de la vivre d'en faire partie intégrante : « *Le roman historique est le produit de l'histoire est*

³⁸ Maigron, Louis. *Le roman historique à l'époque romantique: Essai sur l'influence de Walter Scott*. Paris: Hachette, 1912, p. 197.

[Error! Use the Home tab to apply Titre 1 to the text that you want to appear here.](#)

soumis à cette histoire [...] genre naît au début du XIX^e siècle, c'est-à-dire avec l'industrialisation, le monde capitaliste et son essor, les grands conflits sociaux, la bourgeoisie »³⁹.

De son côté, Hans Robert Jauss dans son essai, *Pour une esthétique de la réception* (1978), redéfinit l'histoire littéraire comme un dialogue vivant et dynamique, entre le texte et le lecteur, intimement conditionné – selon lui – par l'« horizon d'attente » de chaque époque, qui est « l'ensemble des attentes esthétiques, culturelles et morales que le public projette sur une œuvre à partir de son expérience de lecture antérieure »⁴⁰.

C'est par l'écart qu'elle entretient avec cet horizon qu'une œuvre peut le confirmer, le décevoir ou le transformer. Dans cette perspective, le roman historique émerge précisément au moment où les mentalités commencent à changer : à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle, les sociétés européennes, bouleversées par les répercussions de la révolution française et les guerres napoléoniennes, cherchent à donner sens à leur présent agité en réinterprétant le passé. Il s'agit alors de comprendre de façon intelligible les bouleversements socio-politiques en cours à travers des récits à caractère historique.

Walter Scott, considéré comme le pionnier du genre, répond à cette attente sociale par un type de narration où, selon ses propres mots, « l'histoire devient une expérience vivante, accessible au cœur comme à l'esprit »⁴¹. En faisant entrer la fiction dans les failles du récit historique officiel, il permet à un large public d'accéder à l'histoire par la médiation du sensible.

Georg Lukács souligne à ce propos que le roman historique chez Scott parvient à « faire revivre l'esprit d'une époque à travers des destins individuels, en intégrant les conflits sociaux dans une intrigue vraisemblable »⁴². Ainsi, le roman historique s'inscrit pleinement dans une mutation du rapport au passé et à la littérature : il n'imité pas le passé tel qu'il fut, mais le reconstruit selon les

³⁹ *Recherches sur le roman historique en Europe – XVIII^e–XIX^e siècles (I)*. Centre de recherche d'Histoire et Littérature en Europe aux XVIII^e et XIX^e siècles, Annales littéraires de l'Université de Besançon. Paris : Les Belles Lettres, 1977, pp. 104-105.

⁴⁰ Hans Robert Jauss. *op. cit.*, p. 49.

⁴¹ Walter Scott, cité par Louis Maigron, *op. cit.*, p. 157.

⁴² Georg Lukács, *op. cit.*, p. 47.

Error! Use the Home tab to apply Titre 1 to the text that you want to appear here.

interrogations d'un temps présent. Finalement, cette dynamique, entre mémoire, fiction et historicité, fait du roman historique un genre à la fois narratif, politique et critique, en phase avec les aspirations d'un public en quête de repères dans une histoire qui s'accélère.

Au terme de ce parcours, une évidence essentielle s'est imposée : les genres littéraires ne sont pas de simples constructions esthétiques. Ils sont les langages par lesquels une époque se raconte et se réfléchit. Chaque forme naît d'un climat social, d'un contexte politique, d'une mémoire collective en quête de voix. Derrière les cadres formels, il y a toujours des existences, des blessures, des silences, et ce désir obstiné de transmettre.

Ainsi, le roman, la tragédie, l'épopée ou le roman historique ne sont pas seulement des catégories académiques : ils constituent des espaces vivants où une société dialogue avec ses fantômes, où elle tente de transformer le chaos des événements en une trame intelligible, parfois même réparatrice.

Derrière chaque convention, derrière chaque structure narrative, battent des cœurs, palpitent des vies ; s'y logent des blessures secrètes, des silences lourds, et l'urgence de transmettre.

Le chapitre qui s'achève nous a permis de toucher du doigt cette alliance intime entre la forme des récits et le monde qui les engendre. Il nous laisse désormais face à une interrogation plus actuelle, presque pressante : comment le roman historique, conçu au XIX^e siècle comme une machine à embrasser le passé dans sa totalité, est-il devenu l'un de nos contemporains pour dire les mémoires blessées et les récits contradictoires ? Pour répondre à cette question, il nous faut revenir d'abord aux origines du genre, à la matrice scottienne et à ses avatars français, afin de comprendre ce que nos écrivains héritent, détournent ou renouvellent.

Chapitre IV : Le roman historique : origines, modèles et métamorphoses

Lorsqu'on observe l'évolution des genres littéraires, une évidence s'impose : ils ne naissent jamais ex nihilo. Chaque genre est le, miroir de son époque: il en épouse les convulsions, les combats d'idées et les fractures intimes qui traversent une société. Loin d'être de pures constructions esthétiques, les formes narratives naissent toujours en réponse aux soubresauts du monde qui les voit éclore. Le roman historique, en particulier, a émergé de ce besoin de restituer le passé différemment, de le peupler de présences et de paroles, de l'animer de souffles et de regards pour que la mémoire collective ne se réduise pas à des chiffres ou des dates. Chaque page de ce genre porte ainsi la marque d'une époque qui cherche à se comprendre à travers ses récits.

Dès 1962, dans *L'Espace public*, Jürgen Habermas avait perçu cette nécessité: la modernité bourgeoise appelait des formes capables de « *mettre en récit l'expérience collective* »¹, de rendre sensible et concret ce qui, autrement, demeurerait dans l'abstraction. Le roman historique a précisément répondu à cet appel en devenant un véritable pont entre les temporalités. Il ne se contente pas d'énumérer les secousses du passé — révolutions, guerres, bouleversements sociaux —, il en saisit l'élan intérieur. Par la fiction, il restitue les dilemmes, les émotions enfouies et les voix tues que ces chocs ont fait surgir. Ainsi, l'Histoire cesse d'apparaître comme un récit figé : elle devient un miroir tendu au lecteur, où chacun peut retrouver une part de sa mémoire et de sa condition humaine.

C'est dans cette fonction que s'inscrit le geste fondateur de Walter Scott. Avec *Waverley* (1814), il a ouvert un chemin que suivront des générations d'écrivains : celui où le particulier devient la porte d'entrée vers l'universel, où la fiction sert à rendre l'Histoire non seulement intelligible, mais aussi vivante. Ses romans font résonner la voix des anonymes au milieu du fracas des batailles ; ils

¹ Habermas, Jürgen. *L'Espace public*. Trad. de l'allemand par Marc B. de Launay. Paris : Payot, 1993, p. 78.

tissent la grande fresque à partir des détails du quotidien. En ce sens, Scott n'a pas seulement inventé un genre : il a offert à la littérature un outil de mémoire, un lieu où l'Histoire se raconte par le détour des histoires.

C'est précisément ce rôle fondateur que nous allons découvrir dans ce chapitre. Notre objectif sera de revenir sur la tradition du roman historique depuis le XIX^e siècle, afin d'en rappeler les origines, les traits constitutifs et les ambitions totalisantes. Il s'agira aussi de comprendre comment ce « grand récit », conçu comme un double ou un substitut de l'Histoire, a peu à peu évolué et laissé place à des formes plus fragmentées et critiques.

1. Biographie du roman historique :

Le roman, en tant que travail sur la mémoire et le langage, cherche perpétuellement des sources d'inspiration pour dire le monde et ses métamorphoses. Parmi ces sources, le thème de l'Histoire s'impose comme une ressource centrale pour de nombreuses œuvres littéraires, et ce depuis les origines. De fait, la littérature a toujours puisé dans le passé historique pour en faire un cadre, un décor, une toile de fond. Isabelle Durand-Le Guern remarque que la présence du thème de l'histoire dans les œuvres littéraires n'est pas un phénomène nouveau et que cela existe déjà depuis bien longtemps : « *pensons, dès le XVII^e siècle, aux tragédies de Racine qui puisent dans l'histoire romaine (Britannicus) ou à La Princesse de Clèves de madame de La Fayette, dont l'intrigue se déroule à la cour d'Henri II* »².

Toutefois, ces « proto-romans historiques »³ ne font qu'effleurer la dimension historique; ils y recourent surtout pour ajouter une forme de couleur locale, où l'exotisme et le pittoresque l'emportent sur toute volonté de restitution fidèle d'une époque. Ainsi que le souligne le théoricien hongrois Lukács : « *Ce qui manque au prétendu roman historique avant Walter Scott, c'est justement ce qui est spécifiquement historique : le fait que la particularité des personnages dérive de la spécificité historique de leur temps* »⁴. En d'autres termes, les auteurs se souciaient alors peu des réalités sociales des époques évoquées. L'Histoire n'y est qu'un arrière-

² Durand-Le Guern, Isabelle, *op. cit.*, p. 9.

³ Couegnag, Daniel et Dominique Peyrache-Leborgne, dir. *Le roman historique : récit et histoire*. Nantes : Pleins Feux, 2000, p. 7.

⁴ Lukács, Georges, *op. cit.*, p. 17.

plan esthétique, un décor dans lequel évoluent des personnages aux psychologies intemporelles, permettant de situer une intrigue souvent centrée sur les passions, sans aucune incidence réelle sur le déroulement de l'action ou les motivations des personnages. Seule la noblesse de cour intéresse le dramaturge ou le romancier ; les mœurs du peuple, tout comme l'influence des événements historiques sur les destins individuels, restent dans l'ombre. Comme le synthétise Gérard Gengembre,

« présente dans le genre romanesque depuis les Grecs, l'histoire, jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, vaut surtout comme décor, cadre, trame de fond d'intrigues. (...) Avec la Révolution, la conception de l'Histoire change, et le roman va se nourrir de cette évolution, pour trouver une autre forme, explicitement historique »⁵.

Georg Lukács adresse un reproche fondamental à des auteurs tels que Swift, Voltaire et Diderot : celui de n'avoir pas su saisir historiquement les spécificités de leur époque, faisant preuve, selon lui, d'une méconnaissance de la véritable nature dialectique de l'Histoire en ne percevant pas « *historiquement les qualités spécifiques de leur propre temps* »⁶. À l'inverse, il affirme que le réalisme, dont Walter Scott aurait parfaitement incarné l'essence, permet une appréhension bien plus fine des caractéristiques d'une période. Ainsi, le roman historique moderne émerge précisément de cette conscience aiguë de l'historicité, se matérialisant grâce à des procédés réalistes qui facilitent une restitution vivante et approfondie des époques décrites, constituant en cela une rupture radicale avec les romans des XVII^e et XVIII^e siècles qui restaient prisonniers d'une vision décorative et anhistorique du passé.

2. Contexte d'apparition

Cette forme historique dont parle Gérard Gengembre n'est autre que le roman historique dont Sir Walter Scott (1771-1832) est considéré comme le père fondateur. La publication de *Waverley* en 1814 marque un tournant décisif en ouvrant la période moderne, rompant définitivement avec l'épopée et ce que Georg Lukács nomme « la forme classique »⁷ du roman historique. Son émergence dépend étroitement d'une nouvelle conception de l'histoire née de l'expérience traumatique

⁵ Gengembre, Gérard. « Le roman historique : mensonge historique ou vérité romanesque ? ». *Études*, no 413/4, oct. 2010, p. 367.

⁶ Lukács, Georges, *op. cit.*, p. 18.

⁷ *Ibid.*, p. 17.

et fondatrice de la Révolution française de 1789. Cet événement sans précédent fait de « *l'Histoire une expérience vécue des masses* »⁸. L'isolement de la face aux autres monarchies européennes y nourrit une prise de conscience nationale sans précédent et fait émerger, pour la première fois, le peuple français comme acteur conscient de son propre destin historique.

Dès lors, l'histoire de France cesse d'être une simple succession de dynasties royales pour devenir un processus dynamique au cœur duquel l'individu ordinaire trouve sa place et son rôle à jouer. Par ailleurs, les guerres napoléoniennes développent chez les masses populaires une forte aspiration à l'unité nationale, notamment en Allemagne et en Italie. L'essor des sentiments nationalistes amène les historiens à repenser radicalement leur perception du développement historique des nations. Ainsi sont-ils appelés à déterminer le rôle central qu'occupent les foules dans la création de l'Histoire mais également l'influence décisive que celles-ci exercent sur les événements contemporains.

De ce fait, ce ne sont plus seulement les grands hommes qui occupent le devant de la scène, mais le peuple lui-même qui détient désormais l'honneur de déterminer le destin de la nation et son propre avenir. Les individus, formant les foules révolutionnaires, jadis soumis, n'ont plus le sentiment d'être des cas isolés ; au contraire, ils prennent conscience que l'Histoire influe directement sur la vie de chaque individu, que leur destin n'est plus tracé d'avance, qu'ils deviennent des acteurs à part entière de l'histoire, et participent activement à la marche générale vers le progrès⁹.

Tout au long du XIX^e siècle, la génération post-révolutionnaire prend pleinement conscience de la révolution de 1789 et de l'opportunité de s'en inspirer afin d'instaurer un régime politique démocratique incarnant la souveraineté populaire. Ainsi, les origines du roman historique s'enracinent à la fois dans une perception renouvelée de l'Histoire et dans l'émergence vigoureuse d'un sentiment national. Comme le rappelle Marie-Frédérique Desbiens : « *la naissance du roman historique remonte aux premières décennies du XIX^e siècle, marquées par*

⁸ Lukács, Georges, *op. cit.*, p. 22.

⁹ Durand-Le Guern, Isabelle, *op. cit.*, p. 12.

l'avènement du romantisme et l'éveil des nationalités qui lui est étroitement associé
»¹⁰.

Dès lors, l'Histoire et le roman opèrent une réconciliation fondamentale et se définissent conjointement comme vecteurs privilégiés de l'idéologie capitaliste prônée par les États bourgeois naissants. Les écrivains puisent abondamment dans les livres et documents d'histoire les données essentielles pour rappeler avec force aux lecteurs l'histoire de la nation régénérée et ses luttes fondatrices à travers le temps¹¹.

Cependant, dans ce contexte d'éveil des nationalismes, la littérature ne pouvait rester indifférente à ce bouleversement idéologique et donne naissance au roman historique, qui coïncide notamment avec l'avènement du romantisme. Ce mouvement culturel majeur fait émerger une conception nouvelle de l'individu dont la singularité est désormais pleinement valorisée : « *celui-ci n'est plus le représentant d'une essence immuable, mais l'émanation d'une époque et d'un groupe social* »¹² auxquels il reste subordonné. L'individu se définit donc fondamentalement par le peuple auquel il appartient, lequel se construit lui-même par son territoire et ses mœurs. Ainsi, chaque peuple possède sa destinée propre et incarne une idée qui donne sens à la destinée de l'individu.

Par conséquent, le roman historique tel qu'il se constitue au XIX^e siècle ne peut se comprendre sans l'essentielle médiation du romantisme, qui lui a fourni les cadres nécessaires à sa codification générique. Rappelons qu'à cette époque, le mouvement romantique se présentait comme une réponse au « mal du siècle ». En effet, dépassés par la rupture révolutionnaire et ses échecs, toute une génération de jeunes gens désenchantés ne se reconnaissait plus dans son époque et cherchait avidement des échappatoires. Celles-ci pouvaient prendre la forme d'une fiction fantastique, qui connaît d'ailleurs un essor remarquable avec la publication de *Frankenstein* de Mary Shelley en 1818 ; ou bien elles pouvaient également emprunter la forme d'un passé idéalisé l'objet d'une intense nostalgie, évoquant des

¹⁰ Desbiens, Marie-Frédérique. « Le roman historique : (r)évolution d'un genre ». *Québec français*, no 140, 2006, p. 26

¹¹ Saint-Jacques, Denis. « Le roman historique ». *Nuit blanche, le magazine du livre*, n° 22, fév.-mars-avr. 1986, p. 43.

¹² Durand-Le Guern, Isabelle, *op. cit.*, p. 12.

temps plus héroïques où l'individu pouvait encore faire la preuve de sa valeur et trouver sa place¹³. Cette quête de sens fait particulièrement écho au vide laissé par les défaites militaires de Napoléon I^{er}, la chute de l'Empire et le profond malaise qui en résulte. C'est ainsi que le Moyen Âge, avec ses mœurs féodales, sa chevalerie, sa courtoisie ainsi que sa littérature, devient une source d'inspiration majeure pour les auteurs romantiques car le rêve, l'aventure et l'héroïsme y semblaient encore accessibles.

3. L'évolution du roman historique classique

Ce présent inquiétant, avec les bouleversements rapides qui le traversent, exerce une influence profonde sur la société. Selon l'expression de Raymond Williams, une nouvelle « structure de sentiment » (structure of feeling)¹⁴, émerge alors, impliquant une forme de nostalgie pour un passé dont les contours commencent à être magnifiés dans les textes littéraires. Ainsi, de nombreux jeunes écrivains romantiques, bien que se voulant modernes, refusent de s'inscrire dans ce présent chaotique et troublé, deviennent réactionnaires en préférant se réfugier dans un passé idéalisé qu'ils tentent de ressusciter pour échapper à un monde dépourvu de perspectives, pour fuir une société enlisée et refermée sur elle-même, qui n'offre aucun horizon aux nouvelles générations¹⁵.

Cette tendance favorise l'émergence de ce qu'on nommera le « roman historique romantique », beaucoup plus orienté vers le passé lointain, notamment la période du Moyen Âge, époque charnière où l'Europe voit se former de jeunes États-nations à la recherche d'un « récit national » : un ensemble cohérent d'événements marquants et de personnages historiques, réels ou légendaires, auxquels les peuples européens peuvent s'identifier pour forger une culture nationale commune. Le roman historique est dès lors perçu comme un allié naturel des idées nationalistes. Les œuvres majeures de René de Chateaubriand, *Génie du christianisme* (1802), et de Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* (1831), en sont des illustrations emblématiques.

¹³ Durand-Le Guern, Isabelle, *op. cit.*, p. 13.

¹⁴ Williams, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977, pp. 133-134.

¹⁵ Durand-Le Guern, Isabelle, *op. cit.*, p. 13.

Ainsi, en France, de nombreux auteurs s'approprient et adaptent le modèle scottien précédemment établi. Balzac, dans *Les Chouans* (1829), dépeint ainsi la Bretagne de 1799 comme un lieu de confrontation entre traditions et modernité, qu'il décrit comme « *le théâtre des luttes sourdes d'une société en recomposition* »¹⁶, révélant les tensions qui persistent entre monarchistes et républicains. De son côté, Victor Hugo, avec *Notre-Dame de Paris* (1831), réinvente un Moyen Âge symbolique pour interroger la modernité, faisant de Paris un espace où « *chaque pierre raconte les combats d'une époque* »¹⁷.

Les Trois Mousquetaires (1844) d'Alexandre Dumas revêt un caractère emblématique dans le roman historique de par son ancrage populaire et sa manière de placer les enjeux de l'intrigue au cœur de la France du XVII^e siècle, où, selon son expression, « *tout respire l'air de l'époque* »¹⁸. C'est cependant à *La Chartreuse de Parme* (1839) de Stendhal que revient le mérite d'enseigner le roman historique dans sa pleine maturité, puisque l'auteur y propose une relecture satirique, voire ironique, du grand récit historique. En plaçant son héros Fabrice Del Dongo au cœur du champ de bataille de Waterloo - non pas en héros acteur de l'Histoire, mais en témoin désorienté et perdu - Stendhal déconstruit méthodiquement le mythe guerrier et le grand récit glorieux afin d'« *en révéler le chaos du réel face aux récits glorieux* »¹⁹. Cette posture résolument critique ouvre alors la voie à une réflexion métahistorique sur la manière de raconter et de représenter l'Histoire. Dès lors, le roman historique ne se contente plus de la simple reconstitution du passé, mais commence à problématiser la construction même du discours historique.

Ainsi peut-on affirmer que le roman historique classique repose sur trois piliers fondamentaux : la rigueur documentaire, comme en témoigne l'attention au détail véridique chez Scott ou Hugo ; l'invention romanesque, où s'entremêlent personnages fictifs et dynamiques historiques ; et une dimension réflexive métahistorique, initiée par Stendhal, qui interroge et conteste les récits officiels. Le roman historique offre ainsi l'opportunité de rejouer symboliquement des moments de rupture historique et de les rendre accessibles à la conscience du contemporain. Il

¹⁶ Balzac, Honoré de. *Les Chouans*. Paris: Gallimard, coll. « La Pléiade », 1976, p. 1105.

¹⁷ Hugo, Victor. *Notre-Dame de Paris*. Livre I, chap. 1.

¹⁸ Dumas, Alexandre. *Les Trois Mousquetaires*. Paris: GF-Flammarion, 2007, préface, p. 6.

¹⁹ Stendhal. *La Chartreuse de Parme*. Livre I, chap. 3.

fige le passé, certes, mais le fait aussi revivre en montrant, selon l'expression de Lukács, « *de quelle façon se construisent les sociétés à travers leurs récits* »²⁰. Entre restitution et réinvention, entre savoir et imaginaire, le roman historique demeure un laboratoire vivant de notre rapport toujours mouvant au passé.

Au fil du temps, le roman historique s'éloigne progressivement de l'idéal romantique pour épouser progressivement les codes du réalisme. En définitive, ce genre incarne la synthèse entre deux courants majeurs : le romantisme, qui domine la scène littéraire jusqu'au milieu du XIX^e siècle, et le réalisme, dont les prémices apparaissent dès le XVIII^e siècle à travers le roman social. Ce dernier mouvement ne saurait être dissocié des nouvelles conditions socio-historiques, ainsi que l'a démontré Walter Scott avec le succès considérable qu'il a rencontré en son temps:

On s'est mépris sur la cause des prodigieux succès de Walter Scott, et l'on a cru qu'il suffisait, pour lui ressembler, de mettre les faits historiques à la portée des lecteurs frivoles en les amalgamant tant bien que mal avec une intrigue romanesque. Mais quant à la profonde connaissance du cœur humain, dont le romancier anglais a donné tant de preuves, quant à l'étude sérieuse des anciens temps, à laquelle il avait consacré une grande partie de sa carrière, quant à cet admirable talent qu'il a montré dans la peinture des mœurs et des caractères, nul ne paraît s'en être soucié [...] Le roman historique ne saurait être classé dans ce qu'on appelle la littérature facile [...] On comprend alors qu'il ne peut être le fruit de la seule imagination, et qu'il faut encore de véritables études pour en rassembler les matériaux, pour reconstruire, d'après des données souvent bien incomplètes, un passé déjà très éloigné de nous²¹.

Parallèlement, l'essor fulgurant de la science, des techniques et l'industrialisation accélérée de l'économie - ainsi que leurs conséquences sociales profondes (syndicalisme, socialismes, divisions idéologiques, luttes des classes) - accompagnent et influencent directement l'évolution du roman qui s'attache désormais au contexte historique avec une approche plus analytique, plus engagée et plus critique, créant ainsi la toile de fond essentielle à son avènement sur la scène littéraire.

²⁰ Lukács, Georges. *Le Roman historique*, op. cit., p. 47.

²¹ Soulié, Frédéric. « Romans historiques du Languedoc ». *Bibliothèque Universelle de Genève*, tome III, Genève-Paris, 1836, pp. 330-331.

Mais le XIX^e siècle ne s'arrête pas au romantisme : il s'ouvre bientôt à une autre ambition, celle du réalisme, et plus particulièrement du roman social. Les écrivains ne se contentent plus de faire revivre des époques révolues ou des héros mythiques ; ils veulent saisir leur propre présent, dans toute son épaisseur sociale, politique et historique. Ce glissement n'est pas seulement esthétique : il répond à l'urgence de dire les bouleversements d'un monde en mutation: révolutions, industrialisation, luttes sociales, fractures entre classes qui constituent le socle économique et idéologique sur lequel le roman historique se transforme en fresque sociale. De ce glissement naît le roman réaliste, qui se veut miroir critique de son temps. Stendhal en pose la formule : « *Un roman, c'est un miroir qu'on promène le long d'un chemin* »²².

Le roman social devient alors un moyen d'expression privilégié pour observer la société et la restituer dans sa complexité. Comme l'écrit Ivan Jablonka, il « *propose une autre forme de réalisme, capable d'évoquer le réel, de décrire des personnes et des lieux, de mettre en scène des actions, d'entrer dans l'âme humaine* »²³. Cette formule dit bien la double vocation de ce réalisme : capturer la matérialité du monde – ses artères, ses demeures, ses apparences, ses gestes, ses paysages, ses costumes, ses attitudes –, mais aussi en explorer la dimension souterraine, faite de contradictions intérieures, de désirs enfouis et de blessures secrètes qui traversent les individus. Désormais, le roman cesse d'être un simple un refuge nostalgique : il devient un miroir tendu à la société, un espace où se reflète la vie des anonymes comme celle des puissants, où l'Histoire s'écrit non seulement à travers les grands événements, mais dans le quotidien des existences ordinaires.

À la suite de Stendhal, Balzac radicalise cette ambition avec son projet de « *tableau exact des mœurs* »²⁴. Cette formule dépasse le simple programme esthétique : elle engage une entreprise littéraire sans équivalent, une tentative de capturer la société française dans son intégralité en s'attachant à décrire avec une précision d'orfèvre ses classes sociales, ses rituels invisibles et ses habitus les plus intimes.

²² Stendhal, *Le Rouge et le Noir* [1833], Chroniques du XIX^e siècle, Paris, Gallimard « Collection Folio classique », 2000.

²³ Jablonka, *op. cit.*, p. 14-15.

²⁴ Georges Lukacs, *Balzac et le réalisme français* (1934-1935), traduction de Paul Laveau, Paris, La Découverte, « Sciences humaines et sociales », 1999.

L'écrivain endosse alors le manteau du sociologue et de l'historien, faisant du quotidien de ses personnages une clé d'interprétation des mécanismes politiques et des mutations historiques en cours. Son roman devient un laboratoire où s'observe la mécanique sociale dans son mouvement même, offrant à travers la fiction une analyse subtile des forces qui travaillent le siècle en profondeur. Comme en témoigne cette description dans *Le Père Goriot* :

« Aussi le spectacle que présentait l'intérieur de cette maison se répétait-il dans le costume de ses habitués, également délabrés. Les hommes portaient des redingotes dont la couleur était devenue problématique, des chaussures comme il s'en jette au coin des bornes dans les quartiers élégants, du linge élimé, des vêtements qui n'avaient plus que l'âme »²⁵.

Ce passage illustre parfaitement la détresse sociale du Paris de cette période, une métropole minée par les conflits de classe. En illustrant l'influence des habitations précaires sur l'apparence de ses personnages, Balzac immerge son lecteur dans le contexte socio-historique qu'il explore. Son écriture se veut un écho du factuel, abordant les questions politiques, économiques, culturelles et sociales avec une telle exhaustivité qu'on y reconnaît des situations et des événements réels, transposés dans des figures romanesques en phase étroite avec l'esprit et les tensions de leur époque. Ainsi s'éclaire le projet balzacien de « *faire concurrence à l'état civil* »²⁶ - autrement dit, on découvre « *le rapport entre la poétique du récit balzacien, une conception de la lecture herméneutique d'une part et une pensée de l'histoire d'autre part* »²⁷. Cette double approche révèle que :

« *La poétique du récit est conçue par Balzac en analogie avec une poétique de l'histoire. L'étude de mœurs - en tant que forme nouvelle du roman - a une modernité en ce qu'elle correspond et répond à une situation historique nouvelle qui fait de la vie privée un lieu de tension et de révélation. Comme les historiens de son temps, Balzac (qui se dit volontiers lui-même historien et qui définit le rôle de l'écrivain comme celui de l'historien) refuse de réduire l'histoire aux événements et ouvre au-dessous de la*

²⁵ Balzac, Honoré de. *Le Père Goriot* [1835]. Paris, éd. Pierre-Georges, coll. « Classique Jaune », 1986, p. 71.

²⁶ Avant-propos de *La Comédie Humaine*.

²⁷ Séginger, Gisèle. « L'étude de mœurs ou l'histoire indirecte d'une révolution : *Illusions perdues* de Balzac ». Dans *Écriture(s) de l'histoire*, textes réunis par Gisèle Séginger, Presses Universitaires de Strasbourg, op. cit., p. 36.

surface miroitante des faits une profondeur où se logent le sens et la puissance du mouvement historique »²⁸.

Cette conception novatrice du roman historique fait de la prose balzacienne le reflet vivant de son temps. Ces romans du présent originel, désormais historique, portent la trace d'une généalogie invisible dans la narration officielle. L'auteur arpente l'univers de l'intimité, y découvrant le foyer d'où jaillissent les éléments insoupçonnés du quotidien qui, en s'assemblant, produisent l'histoire. Chez Balzac, les événements ne sont jamais isolés ; une profondeur de sens transcende l'événement ponctuel.

Si Balzac perçoit les influences sociales à travers l'étude des mœurs, Victor Hugo, quant à lui, aborde la fiction avec la conscience aiguë de l'Histoire. Dans notre topographie du roman historique du XIX^e siècle, Hugo dévoile les faits socio-politiques et économiques de son époque avec une force particulière. Dans *Les Misérables*, il entreprend une critique socio-politique et morale d'une envergure sans précédent. Ce roman, où s'entremêlent à certains moments la voix du narrateur et celle de l'auteur, ambitionne d'enserrer dans sa prose la complétude de l'univers social du XIX^e siècle. La misère est incarnée par la figure de Jean Valjean, personnage-emblème du récit. L'un des moments cruciaux du roman - les obsèques d'un député opposant et la répression des émeutes de 1832 - montre la violence d'État s'abattant sur des citoyens dénonçant les abus du pouvoir. Les personnages hugoliens deviennent ainsi des prétextes pour révéler les clivages de la société.

Il importe de souligner que Victor Hugo a écrit ce roman en deux phases distinctes (1845-1848 et 1848-1862), périodes marquées par des événements historiques majeurs : la Révolution de 1848, le coup d'État de 1851, et l'exil de l'écrivain. On peut imaginer que ces bouleversements ont constitué des axes d'écriture essentiels lesquels le romancier interroge son temps. Hugo lui-même déclare à propos des *Misérables* : « *Ce livre, c'est l'histoire mêlée au drame, c'est le siècle ; c'est un vaste miroir reflétant le genre humain pris sur le fait à un jour donné de sa vie immense* »²⁹.

²⁸ Gisèle Séginger, *op. cit.*, p. 36.

²⁹ Hugo, Victor. *Les Misérables* [1862]. Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1999, p. 749.

Cette déclaration manifeste son intention d'être le contemporain de son siècle par une œuvre qui en épouse les réalités. Hugo cherche à donner une version particulière de l'histoire française sous l'angle de l'Histoire universelle, mêlant les particularités des faits historiques à leur signification humaine. Comme l'analyse Guy Rosa, il faut envisager l'écriture romanesque d'Hugo méthodiquement :

« Il [l'angle d'attaque] permet d'abord d'ordonner assez aisément un grand nombre des modifications apportées au manuscrit sous les trois rubriques concentriques et gigognes du discours sur l'histoire, de la représentation de l'histoire et de l'inscription du rapport à l'histoire. Surtout, que la lumière dont Hugo pénètre, de 1860 à 1862, l'œuvre entière présente à son esprit soit celle de l'histoire, au moins est-ce plus que vraisemblable : depuis 1847, rien d'autre n'avait autant qu'elle changé la réalité du monde sous les yeux de Hugo, l'expérience qu'il en avait et les idées qu'il s'en formait, jusqu'à le mener sur un chemin de Damas politique conduisant à l'exil »³⁰.

Ainsi, le projet de « faire concurrence à l'état civil » prend tout son sens, magnifique et fou. Le roman devient cette chose vivante qui non seulement raconte, mais ausculte, explique, donne à voir. En faisant de la vie privée le théâtre des forces historiques, Balzac invente une forme qui peut tout contenir : le frémissent d'une existence singulière et le souffle puissant d'une époque.

Le roman n'est plus un art d'agrément ; il est devenu un instrument de vision, une façon de prêter attention au monde, d'en capter à la fois le murmure et le fracas. Cette idée que la fiction peut nous apprendre sur nous-mêmes autant que l'histoire n'a rien perdu de sa puissance – et c'est peut-être le plus beau legs de ces géants.

Après Hugo, qui fait de son roman un vaste miroir du siècle, c'est Émile Zola qui reprend le flambeau pour interroger l'Histoire à travers un prisme encore plus radical. Là où Balzac avait voulu dresser un « tableau exact des mœurs » et Hugo mêler drame et Histoire universelle, Zola fait un pas de plus : il transforme le roman en un véritable laboratoire biologique et social.

Contrairement au réalisme balzacien, encore nourri de philosophie, de morale et de politique, le naturalisme zolien se veut, selon ses propres mots, «

³⁰ Rosa, Guy. « L'avenir arrivera-t-il ? *Les Misérables*, roman du devenir historique ». *Écriture(s) de l'histoire*, op. cit., p. 56.

purement naturaliste, purement physiologique »³¹. Loin de prétendre juger le siècle ou proposer des conclusions morales, il s'attache à observer les lois invisibles qui régissent les existences humaines : l'hérédité, le milieu, les appétits. Zola écrit : « *Je ne veux pas peindre la société contemporaine, mais une seule famille, en montrant le jeu de la race modifiée par les milieux [...] Ma grande affaire est d'être purement naturaliste, purement physiologique* »³².

Ainsi naît la fresque monumentale des *Rogon-Macquart*, « *histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire* ». Chaque roman en explore une branche, comme une expérimentation où les forces du sang et du milieu social interagissent avec l'Histoire en marche. La famille devient une microsociété où se condensent les ambitions, les échecs, les violences et les passions de toute une époque.

Dans ce projet, Zola ne sépare jamais la destinée individuelle du tumulte collectif. La Révolution de 1789, par exemple, lui apparaît comme le point d'origine d'un monde en perpétuelle bousculade, où les ambitions surgissent et s'entrechoquent. Il écrit : « *Mon roman eût été impossible avant 89. Je le base donc sur une vérité du temps : la bousculade des ambitions et des appétits. [...] C'est le trouble du moment que je peins* »³³.

Le naturalisme devient ainsi une autre manière de raconter l'Histoire : non plus comme une succession de batailles ou de dates figées, mais comme une histoire vécue de l'intérieur, faite de pulsions, de désirs, de contradictions. Derrière les révolutions et les bouleversements politiques, Zola fait entendre le tumulte plus intime des corps et des âmes, ce qui travaille la société dans sa chair même.

Avec Zola, le roman social atteint donc une autre dimension : il ne se contente plus de refléter la société ou d'en cartographier les fractures comme chez Balzac et Hugo, mais il cherche à en déchiffrer les mécanismes souterrains. L'Histoire cesse d'être une façade ; elle devient le théâtre des déterminismes

³¹ Zola, Émile. *Les Rougon-Macquart*. Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, p. 1737.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibid.*, p. 1738.

humains, un espace où se jouent, à travers les destins familiaux, les bouleversements d'un siècle.

3.1. Les caractéristiques du roman historique classique

Le roman historique naissant, dans ses traits constitutifs, doit au drame romantique cette exigence de la « couleur locale » qui détermine la forme et le rôle que prendra l'Histoire dans la fiction. Comme l'énonce clairement la doctrine romantique :

Ce n'est point à la surface du drame que doit être la couleur locale, mais au fond, dans le cœur même de l'œuvre, d'où elle se répand au dehors d'elle-même, naturellement, également, et, pour ainsi parler, dans tous les coins du drame, comme la sève qui monte de la racine à la dernière feuille de l'arbre. Le drame doit être radicalement imprégné de cette couleur des temps ; elle doit en quelque sorte y être dans l'air, de façon qu'on ne s'aperçoive qu'en y entrant et qu'en sortant qu'on a changé de siècle et d'atmosphère³⁴.

À l'apport décisif des romantiques s'ajoute celui, fondateur, de Walter Scott (1771-1832), universellement considéré comme le père du roman historique moderne. En effet, W. Scott élabore un roman s'appuyant sur une formule érigée en principe par les romantiques : « *Couleur locale et vie quotidienne, physionomie du passé, opposition entre des personnages types incarnant des forces antagonistes, dramatisation mêlée à des moments comiques, histoire nationale* »³⁵. Selon Louis Maigron, le premier critique français à s'être intéressé au phénomène littéraire du roman historique, les *Waverley novels*³⁶ (1814) de Walter Scott se distinguent par leur profonde nouveauté par rapport aux romans idéalistes comme réalistes des XVI^e et XVII^e siècles.

Le roman historique [de Scott] y était traité pour lui-même, ce qui veut dire qu'il n'allait pas avoir d'autre objet que de nous offrir des diverses époques auxquelles il s'appliquerait une image aussi exacte que possible, et que, de la fidélité de cette peinture, c'était tout l'intérêt de l'œuvre qui devait désormais sortir. [...] la

³⁴ Hugo, Victor. *préface de Cromwell*, Paris: Charpentier, 1844 (1827), p. 37-38.

³⁵ Gengembre, Gérard. *Le roman historique*, Paris : Klincksieck, 2006, p. 51.

³⁶ *Waverley Novels* : la série de romans historiques écrits par Scott, nommée après le premier.

*description précise, et si possible, la résurrection passée, deviennent l'unique souci et l'ambition exclusive du romancier*³⁷.

Les romans de Scott servent, grâce à leur fidélité historique, de modèle inspirateur. L'influence de ses œuvres se fait d'ailleurs « *sentir dans tous les domaines de la littérature de l'époque* »³⁸, y compris les historiens de l'époque qui se plient, dans leurs productions, à « *l'exigence de couleur locale [qui] devient essentielle, au sein même des ouvrages historiques, qui subissent l'influence des romans (...) de Walter Scott, grand inspirateur d'Augustin Thierry* »³⁹. L'impact de Scott est d'autant plus déterminant sur Michelet que celui-ci remet en question sa pratique historiographique, s'inspirant directement de l'apport scottien, en affirmant que l'histoire est fondamentalement « *résurrection* » du passé, et que l'historien se doit « *non plus de raconter seulement ou juger, mais d'évoquer, refaire, ressusciter les âges* »⁴⁰.

La singularité de l'écriture scottienne réside précisément dans sa manière de donner corps à un fait historique éloigné au moyen de personnages qui n'agissent pas sur le cours de l'Histoire mais qui se contentent de la subir, tout en représentant fidèlement les contradictions sociales et les antagonismes idéologiques caractéristiques d'une époque donnée.

C'est pourquoi Lukács le considère à juste titre comme le premier romancier à avoir produit des romans authentiquement historiques. Né en Écosse en 1771, Scott développe depuis son enfance une fascination pour l'histoire et la culture écossaise. D'abord avocat, puis traducteur de textes allemands (notamment de Goethe), il commence par écrire des poèmes inspirés de la tradition romantique. En 1814, il publie anonymement son premier roman historique « de forme classique », commencé dès 1805 : *Waverley*, qui connaît un succès immédiat et considérable, suivi par *L'Antiquaire* publié deux ans plus tard, *Les Puritains d'Écosse* en 1816, *Rob Roy* paru en 1818, *La Fiancée de Lammermoor* et *Ivanhoé* publiés en 1819.

Dans *Waverley*, W. Scott ancre le récit dans des périodes de crise majeure ayant marqué l'histoire anglaise. En historien scrupuleux, Scott décrit avec une

³⁷ Maigrion, Louis, *op. cit.*, p. 38.

³⁸ Lukács, Georges, *op. cit.*, p. 31.

³⁹ Durand-Le Guern, Isabelle, *op. cit.*, p. 18.

⁴⁰ *Ibid.*

précision remarquable les costumes, les intérieurs et les mentalités des différentes classes sociales de l'époque, ainsi que les conflits qui les opposent. Comme le souligne la critique, « [...] les emprunts qu'il faisait à l'histoire étaient sérieusement étudiés avant de se fondre en matière romanesque »⁴¹. Méthodique, il s'est abondamment documenté avant de construire l'intrigue de son roman, mobilisant entre autres *A Compleat History of the Rebellion* (1746) de James Ray et *History of the Rebellion in the Year 1745* (1802) de John Home pour comprendre l'entourage des jacobites. Par ailleurs, il met en scène des personnages fictifs représentatifs de la société de l'époque, veillant à ce qu'ils reflètent objectivement leur temps en s'engageant dans les mouvements révolutionnaires décrits, tout en s'attachant à dresser une description minutieuse des mœurs sociales de son Écosse natale et à capturer les remous profonds qui divisent son pays, n'hésitant pas à utiliser la langue de ses ancêtres.

L'action se déroule en 1745 lors de la seconde révolte jacobite, qui oppose les Whigs, groupe parlementaire anglais soutenant la dynastie d'Hanovre protestante de George I^{er} régnant à Londres, aux jacobites écossais, partisans fidèles de l'héritier des Stuarts catholiques se faisant appeler Jacques III et convoitant le trône anglais. Le roman raconte ainsi la défaite et la répression subies par les jacobites à travers le regard du jeune Edward Waverley, homme rêveur et indolent issu de la noblesse anglaise. Élevé d'abord par son oncle jacobite, il est ensuite confié à son père qui est un Whig, favorable à la lignée hanovrienne. Grâce à l'influence de son père, le jeune héros est nommé officier dans l'armée hanovrienne et envoyé en Écosse où se concentrent les principaux foyers de la rébellion jacobite. Sur place, il s'éprend de la culture écossaise et se rapproche des sympathisants jacobites. Il participe même à la bataille de Prestonpans aux côtés des jacobites. Après la défaite, il est emprisonné dans le château de Stirling avant d'être finalement gracié, puis épouse une Écossaise, symbolisant ainsi l'union des deux royaumes et mettant fin aux hostilités qui les divisent.

⁴¹ Nélod, Gilles. *Panorama du roman historique*, op. cit., p. 51.

Marquez Rodriguez analyse les productions romanesques de Scott et relève que certains aspects structurels reviennent systématiquement⁴². Premièrement, le roman historique doit s'appuyer sur « *une toile de fond historique* »⁴³ formée d'événements historiquement attestés et documentés. Des figures historiques marquantes y évoluent sous leur identité réelle, leurs actions et attitudes respectant la mentalité et les usages de leur époque.

Deuxièmement, à cette toile historique vient s'ajouter une trame fictionnelle, peuplée de personnages de pure invention et de péripéties imaginaires. La règle primordiale réside dans la vraisemblance, les faits avérés et les personnages fictifs devant s'intégrer harmonieusement dans le contexte historique dépeint. Les personnages fictifs y sont confrontés aux événements historiques et subissent leurs conséquences immédiates, qui déterminent leur destinée dans le récit. Comme l'a écrit Lukács dans *Le Roman historique* à ce sujet : « *(Scott) s'efforce de figurer les luttes et les antagonismes de l'histoire au moyen de personnages qui, dans leur psychologie et dans leur destin, restent toujours des représentants de courants sociaux et de forces historiques* »⁴⁴.

Daniel Madalénat introduit la notion de personnage dans sa tentative de définition : le roman historique « *prétend donner une image fidèle d'un passé précis, par l'intermédiaire d'une fiction mettant en scène des comportements, des mentalités, éventuellement des personnages réellement historiques* »⁴⁵. Dans cette perspective, l'auteur-historien interroge le cours de l'histoire et tente de l'expliquer à travers les personnages qu'il invente. Ainsi, l'Histoire s'insinue dans leur vie quotidienne et ils deviennent ainsi les témoins privilégiés des grands événements qui bouleversent leur pays. Chez Walter Scott, le récit s'ancre préférentiellement dans des périodes de conflit. Il porte un intérêt particulier aux grandes crises de l'histoire anglaise. Afin de saisir la complexité des mutations historiques avec la plus grande impartialité, il devient alors indispensable de donner voix à des personnages

⁴² Márquez Rodríguez, Alexis, *Historia y ficción en la novela venezolana*, Monte Ávila Editores, 1990, p. 21-22. Traduction libre.

⁴³ Durand-Le Guern, Isabelle, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁴ Lukács, Georges, *op. cit.*, p. 34.

⁴⁵ Madelenat, Daniel, art. « Roman historique » du Dictionnaire des littératures de langue française, Bordas, 1994 cité dans Gengembre, Gérard, *Le Roman historique*, *op. cit.*, p. 87.

appartenant aux deux camps opposés. Ces porte-parole d'opinions diamétralement opposées peuvent ainsi s'exprimer librement et exposer leurs points de vue sur le sujet conflictuel.

De ces deux caractéristiques essentielles, nous percevons la structure hybride du roman historique classique : il relève à la fois des normes de la fiction et se présente comme un discours à caractère historique. La fiction, placée au premier plan, sert de véhicule au réel relégué au second plan, car l'Histoire intervient en soutien de l'histoire inventée.

Ainsi, si l'on considère ces deux exigences esthétiques, le roman historique s'organise de la manière suivante : une histoire fictive occupant le premier plan de la narration, à laquelle s'ajoute un contexte historique véridique et factuel, ressuscité par la peinture de la société et de ses problèmes à une époque donnée et dans un espace délimité. Ce dernier, comme on l'a dit, constitue « une toile de fond », un arrière-plan qui donne sa vraisemblance à l'histoire inventée. La relation dynamique qui s'instaure entre les protagonistes imaginaires et les figures attestées constitue le noyau fondamental du roman historique. Scott place délibérément au second plan les grands personnages historiques, jusque-là considérés comme essentiels, et reconstruit les problèmes d'une époque à travers la vie de personnages inventés, pourtant représentatifs de leur temps et de leur patrie. Influencés par le milieu et la société dans lesquels ils évoluent, ces personnages imaginaires incarnent les forces vives de leur temps et jouent le rôle principal dans le récit. Malgré leurs brèves apparitions, les personnages historiques réels ne servent qu'à créer une ambiance, à conférer au passé ressuscité une touche de pittoresque et à apporter un effet d'authenticité historique au récit. La méthode scottienne repose sur l'usage de l'histoire non pour la transformer mais pour fonder une narration fictive crédible, dotée d'ancrages historiquement validés. Dans son œuvre, il s'efforce constamment d'intégrer étroitement l'histoire à la narration. Ainsi, plutôt que de recourir à des explications didactiques, il lui importe de rendre sensible cette réalité au lecteur au moyen de caractères, d'incidents ou de scènes emblématiques.

De cette manière, le lecteur est immédiatement informé de la situation historique, par le biais des personnages fictifs, de leur statut dans le pseudo-monde de la fiction, de leur mode de vie et de leurs actions.

La difficulté majeure à laquelle est confronté un romancier lors de la création d'un roman historique réside dans la véracité des faits représentés. L'authenticité du monde dépeint semble être la caractéristique déterminante de ce genre. Cette exigence pousse le romancier à puiser dans des sources historiographiques fiables, le plus souvent non controversées, car il sait que le lecteur de fictions historiques recherche activement des signaux prouvant le recours du romancier aux sources, c'est-à-dire des informations qui attestent que le texte s'appuie principalement sur des documents historiques voire historiographiques. Ce qui fait la particularité du roman historique, c'est précisément la possibilité d'établir une narration vraisemblable basée sur des faits historiques réels, reflétant l'Histoire dans l'histoire. Un roman historique se doit d'être vraisemblable, d'être « réaliste » en intégrant des éléments historiques réels afin de renforcer l'illusion du réel. Comme le définit Denis Saint-Jacques, le roman historique est un « *récit de fiction représentant de façon réaliste les conditions historiques d'une époque et d'un lieu donnés* »⁴⁶.

Cette structure distinctive du roman historique nous donnera une idée plus ou moins précise de ses principales caractéristiques intrinsèques, et nous permettra, par conséquent, d'établir des convergences et des différences entre le paradigme du roman historique traditionnel et les fictions romanesques traitant du conflit algérien.

Bien entendu, il s'agit ici de caractéristiques idéales du roman historique prototypique, et non de règles absolues : « *dès le XIX^e siècle, le modèle scottien, bien que généralement acclamé et imité, n'était guère le modèle « exclusif » du roman historique* »⁴⁷. Comme le relève Marta Cichočka, Alfred de Vigny fait paraître en 1826 *Cinq-Mars, ou Une conjuration sous Louis XIII*, œuvre où les figures historiques occupent le devant de la scène tandis que les personnages inventés se

⁴⁶ Saint-Jacques, Denis, « Le roman historique », *Nuit blanche*, n° 22, p. 42–43.

⁴⁷ Cichočka, Marta. *Entre la nouvelle histoire et le nouveau roman historique*, Paris, L'Harmattan, 2007, p.125.

voient relégués à l'arrière-plan. « *Cette décision de l'écrivain est tout à fait consciente* »⁴⁸, affirme-t-elle, se référant au prologue de De Vigny:

*Comme la France allait plus loin que les autres nations dans cet amour des faits et que j'avais choisi une époque récente et connue, je crus aussi ne pas devoir imiter des étrangers, qui dans leurs tableaux montrent à peine à l'horizon les hommes dominants de leur histoire ; je plaçais les nôtres sur le devant de la scène, je les fis principaux acteurs de cette tragédie dans laquelle j'avais le dessein de peindre les trois sortes d'ambition qui nous peuvent remuer et, à côté d'elles, la beauté du sacrifice de soi-même à une généreuse pensée*⁴⁹.

Ainsi, De Vigny choisit délibérément de s'écarter du modèle anglais et imagine, à peine dix années après la parution du premier roman historique, une variation innovante du genre. Toutefois, certains éléments fondamentaux demeurent invariants: la distanciation temporelle entre l'événement et son narrateur, l'exigence de l'authenticité historique, ainsi que la combinaison de personnages fictifs et historiques, mêlant une histoire réelle à une intrigue inventée.

Ces aspects caractéristiques se retrouvent-ils également dans les fictions françaises et algériennes contemporaines du début du XXI^{ème} siècle ? Ces fictions contemporaines s'inscrivent-elles dans la tradition des romans historiques « classiques » ? Pour mieux le déterminer, nous confronterons ces romans à un modèle emblématique du genre : *Waverley*.

3.2. Le héros « moyen » et l'Histoire en mouvement

L'une des révolutions opérées par Walter Scott dans la naissance du roman historique ne tient pas seulement à la restitution du passé, mais à la place qu'il accorde aux personnages. Contrairement à la tradition qui plaçait les grands hommes au centre des récits, il choisit de reléguer les figures historiques réelles à l'arrière-plan. Celles-ci ne sont plus que des silhouettes colorées, des « figurants » destinés à conférer de la vraisemblance à la fresque, tandis que l'attention du lecteur se concentre sur des individus fictifs, inventés de toutes pièces, mais représentatifs de leur époque et de leur communauté. Georges Lukács a très justement noté que, dans les romans les plus connus de Scott, ce sont « *des personnages historiquement*

⁴⁸ Cichocka, Marta. *op. cit.*, p. 126.

⁴⁹ *Ibid.*

inconnus, semi-historiques ou absolument non historiques qui jouent le rôle de premier plan »⁵⁰. Edward Waverley, Cédric le Saxon, Robin des Bois ou Burley incarnent ce choix délibéré : ils traduisent l'Histoire non par l'exception mais par la médiation de destins ordinaires.

En réalité, cette stratégie offre à l'écrivain une liberté inédite. Ne dépendant plus du respect scrupuleux de la biographie des grands hommes, Scott peut inventer des figures « moyennes » qui deviennent les témoins privilégiés des crises et bouleversements historiques. Ces protagonistes ne détournent pas l'attention du lecteur de l'Histoire : ils en constituent les médiateurs. Ainsi se dessine le profil type du héros scottien : un gentleman anglais au caractère « moyen », animé d'une sagesse pratique, d'une morale solide et d'une fermeté pouvant aller jusqu'au sacrifice, sans jamais se laisser dominer par des passions excessives ni par un attachement fanatique à une cause. Edward Waverley, Morton ou Osbaldiston en sont des exemples emblématiques ; même Ivanhoé, pourtant chevalier romantique par excellence, s'inscrit dans ce modèle du personnage « ordinaire » et mesuré. Quant aux héroïnes, elles représentent, selon la critique, « *le même type de femme anglaise, bourgeoisement correcte, normale* »⁵¹.

Cette orientation suscite dès le XIX^e siècle des réactions différentes. Alfred de Vigny, par exemple, s'en démarque avec *Cinq-Mars* (1826), estimant que les héros inventés sont trop malléables. « *Ces rois ne représentant ainsi qu'un chiffre, je cherchai à faire le contraire de ce travail et à renverser sa manière* »⁵². écrit-il, défendant la primauté du personnage historique véritable. À l'inverse, d'autres romanciers ont embrassé pleinement l'héritage scottien. Victor Hugo, dans *Notre-Dame de Paris* (1831), confine Louis XI au rang de figurant, utilisé comme décor vivant pour enrichir le cadre et renforcer l'impression d'authenticité. L'empreinte laissée par Scott se lit aussi dans la « manie des portraits », selon l'expression des critiques contemporains : descriptions minutieuses, détails pittoresques, costumes, physionomies ou traits stéréotypés deviennent des instruments privilégiés pour camper des silhouettes historiques.

⁵⁰ Lukács, Georges, *op. cit.*, p. 39-40.

⁵¹ *Ibid.*, p. 34.

⁵² Malinowski, Wiesław Mateusz. « La question des personnages dans le roman historique : l'exemple romantique. » Dans Ablamowicz, Aleksander, dir., *Le roman de l'histoire dans l'histoire du roman*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2000, p. 39.

Pourtant, chez Scott, ce choix narratif ne relève pas seulement d'une technique romanesque : il plonge ses racines dans ses premiers travaux littéraires. Avant d'écrire ses grands romans, il publie en 1802-1803 ses *Minstrelsy of the Scottish Border*, recueils de ballades traditionnelles où il puise dans la mémoire collective du peuple écossais. Ces chants populaires, où s'entrelacent figures anonymes et héros légendaires, lui révèlent la force narrative des personnages qui ne sont pas de « grands hommes », mais des témoins et symboles d'une époque. De là découle sa fascination pour des figures comme Robin des Bois, — ni tout à fait historiques, ni tout à fait fictifs — trouvent naturellement leur place dans sa fiction romanesque. Ces personnages, souvent dotés de la physionomie d'un type social ou d'une classe plus que d'une individualité singulière, deviennent les relais sensibles d'une société entière : ils condensent en eux les passions collectives, les tensions et les aspirations d'un peuple en mouvement.

Au bout du compte, le choix scottien de privilégier des personnages « moyens » s'inscrit également dans sa conception organiciste de l'Histoire. En effet, l'Histoire ne se comprend pas depuis ses sommets mais depuis sa base, dans les gestes, les compromis et les épreuves d'hommes et de femmes « ordinaires ». En ce sens, la formule scottienne est inséparable d'une vision organiciste de la société : ainsi, chaque destin individuel, si modeste soit-il, est la condensation d'un mouvement historique plus vaste. Par conséquent, pour comprendre véritablement une époque, ce n'est ni dans l'exception ni dans la grandeur des hommes hors norme qu'il faut chercher, mais plutôt dans le terreau vivant de la société. Dès lors, son héros ordinaire, par son regard et sa position, devient le témoin privilégié des grands bouleversements qui secouent son temps, offrant au roman historique une force humaine et sociale qui dépasse la seule stricte reconstitution des faits.

En somme, en inventant le « héros moyen », Scott cherchait avant tout à ancrer l'Histoire dans le quotidien. Toutefois, cette innovation n'est qu'une facette de sa révolution, car au-delà des personnages, c'est précisément dans l'art de construire le récit que s'affirme sa singularité. Aussi, c'est cette alchimie subtile entre la grande Histoire, les destins individuels et le souffle de la narration — véritable cœur de son œuvre — qu'il nous faut désormais examiner.

3.3. Histoire, personnages et narration : l'art scottien de la médiation

Walter Scott incarne une figure singulière dans l'évolution du roman historique en faisant de l'agencement narratif un outil central pour représenter les grandes dynamiques sociales et politiques des périodes qu'il décrit. Dès 1898, Louis Maigron soulignait dans sa première étude française consacrée au genre, *Le roman historique à l'époque romantique. Essai sur l'influence de Walter Scott*, que Scott mettait en place une forme nouvelle du roman historique, où « *le roman historique y était traité pour lui-même* »⁵³, la fidélité à la reconstitution du passé devenant la finalité même de l'œuvre. Pour Maigron, la révolution opérée par Scott vient du fait que « *la description précise et, si possible, la résurrection du passé, deviennent l'unique souci et l'ambition exclusive du romancier* »⁵⁴, et que l'intérêt principal découle alors « *d'une intrigue véritablement historique* »⁵⁵ capable de restituer toute la puissance dramatique de l'événement. Désormais, le pathétique et la force du récit viennent directement de l'Histoire elle-même.

L'originalité profonde du roman waverleyen tient à sa structure narrative, articulée autour d'un « noyau historique » — un événement crucial provoquant un bouleversement social — mais surtout peuplée de personnages délibérément « moyens », ni héroïques ni caricaturaux. Autour de ce pivot s'organisent des personnages au rôle souvent « moyen », c'est-à-dire ni héroïques ni caricaturaux, tels qu'Edward Waverley, protagoniste médiateur de la rébellion jacobite de 1745. Cette figure se distingue par un caractère ordinaire, puisque Scott privilégie des « héros 'moyens', seulement corrects, jamais héroïques »⁵⁶, afin que leurs sentiments - autrefois cantonnés à l'intime dans l'ancien roman- prennent chez lui une dimension « générale et publique », le reflet des tensions collectives. Comme l'indique Maigron : « *ce ne sont plus les sentiments des personnages ou leurs pensées propres qui nous intéressent mais bien les sentiments et les pensées de la collectivité qu'ils représentent et qu'ils résument* »⁵⁷.

⁵³ Maigron, Louis, *op. cit.*, p. 38-39.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibidem.*

⁵⁶ Lukács, Georges, *op. cit.*, p. 33.

⁵⁷ *Ibid.*

Ce choix narratif, loin d'être une simple technique romanesque, révèle une conception profondément dialectique de l'Histoire : en passant par le prisme d'individus sans grandeur apparente, Scott donne voix à toute une société et rend visible ses mécanismes cachés. Le récit historique cesse alors d'être une chronique de l'exception pour devenir le miroir du collectif.

L'agencement de l'intrigue devient de cette manière une représentation dialectique des conflits sociaux, qui mêle personnages et forces historiques opposées. Scott choisit délibérément des périodes de crise où les antagonismes sont exacerbés, ce que Georges Lukács définit comme « *les grandes crises de l'histoire anglaise* »⁵⁸. Ce choix dialectique oriente clairement les thématiques privilégiées par Scott : il s'intéresse aux querelles entre clans rivaux, aux affrontements religieux acharnés, ainsi qu'aux luttes acharnées entre différents partis : autant de moments où les structures sociales vacillent et où les destins particuliers se trouvent entraînés dans le mouvement de l'Histoire. Ainsi, *Waverley* plonge son héros au cœur de l'insurrection jacobite de 1745, tandis qu'*Ivanhoé* (1819) met en scène, à travers le chevalier Wilfrid, les tensions entre Saxons et Normands dans l'Angleterre médiévale. Ces contextes deviennent autant de laboratoires où se révèlent les forces qui opposent les groupes et refaçonnent la société.

Par ailleurs, Scott emploie un style narratif résolument vivant et novateur, en donnant une place importante au dialogue. Ce procédé, qu'il emploie abondamment, rend possible l'émergence de voix multiples, la confrontation des perspectives et la dramatisation notable de la diégèse. L'exacerbation des conflits, par cette méthode, favorise aussi la compréhension du contexte historique : elle maximise l'authenticité de la représentation. Pour Lukács, cette maîtrise artistico-historique permet à Scott de transmettre au lecteur contemporain une expérience quasi immersive, le replongeant dans la période décrite avec « authenticité » et « atmosphère historique » saisissante.

Dans ses œuvres, Scott s'attache à montrer comment les grands tournants de l'Histoire impactent concrètement la vie de la population. Présenté comme « *poète*

⁵⁸ Lukács, Georges, *op. cit.*, p. 33.

du paysan, du soldat, du proscrit, de l'artisan »⁵⁹ par George Sand, il s'efforce de dépeindre l'impact des bouleversements majeurs de l'Histoire sur le quotidien des gens. Ses récits mettent en lumière les réactions spontanées, souvent violentes, d'un peuple qui subit les changements matériels et psychiques de son temps sans toujours en comprendre les causes profondes. En cherchant à représenter l'ensemble de la vie nationale et à illustrer la dynamique complexe entre les sphères supérieures et inférieures de la société, Scott confère au « bas » le rôle de fondement matériel et d'explication des événements qui se jouent « en haut »⁶⁰.

À travers le parcours d'un personnage inventé, l'auteur explore le sens de l'Histoire en « *montrant des individus qui se construisent une histoire en interaction avec l' 'Histoire', une Histoire à laquelle, malgré leur médiocrité et leurs handicaps, ils restent liés* »⁶¹. Il s'appuie ainsi sur des faits historiques pour en faire la base de récits fictionnels vivants. Porté par une éducation puritaine et une foi en une Providence qui dépasse l'homme, Scott insuffle à son roman une dimension plus vaste, presque spirituelle : ce n'est plus seulement l'instant historique qui compte, mais une sorte de destin humain universel, qui traverse les âges. Le destin de ses personnages inventés devient une parabole du destin humain lui-même, pris entre contingence et nécessité, entre hasard des vies et mouvement des peuples.

En somme, Scott opère une synthèse magistrale entre la fiction et l'histoire, où l'intrigue, centrée sur un héros « moyen », devient un véritable miroir vivant des tensions sociales qui agitent une époque. Ses personnages incarnent des forces contraires, à travers lesquelles il fait ressentir toute la complexité et la violence des grandes transformations historiques, tout en invitant le lecteur à en sonder la signification profonde.

3.4. La stratégie du narrateur invisible :

Contrairement aux romans de son temps qui mettent en avant les passions individuelles, l'œuvre de Walter Scott repose sur un paradoxe narratif fascinant : plus le narrateur se fait discret, plus l'Histoire paraît vivante et crédible. Imaginez un

⁵⁹ Lukács, Georges, *op. cit.*, p. 51.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Bernard, Claudie. (1989). *Le chouan romanesque: Balzac, Barbey d'Aurevilly, Hugo*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 32.

guide qui, au lieu de commenter bruyamment chaque paysage, se contente de vous le rendre accessible par sa mise en scène — c'est toute l'astuce de Scott.

Pour y parvenir, l'écrivain écossais adopte une posture particulière : celle du narrateur omniscient à la troisième personne, qui s'efface derrière les événements. Comme le relève Bartoszyński, cette stratégie est cruciale :

Dans la plupart des romans historiques du XIX^e siècle à focalisation externe, où le narrateur est situé en dehors de l'univers représenté et la narration se fait à la troisième personne, nous avons affaire à la mise en absence du narrateur et des sources. La crédibilité de ces romans se fonde justement sur le fait que le sujet de l'œuvre n'est pas personnellement révélé et ses fonctions restent cachées⁶².

Pourtant, ne nous y trompons pas : ce narrateur en retrait n'est pas absent. C'est une voix autoritaire, presque un historien omniscient, qui sait tout des personnages et de leur époque. Il possède ce que les critiques appellent une « autorité morale » : il enseigne, juge les actions, et garantit l'exactitude des faits. Balzac, admirateur mais lucide, notait d'ailleurs avec justesse : « *En effet, il est rare que cette passion soit dans les ouvrages de Walter Scott, le mobile principal de l'action et la source d'un intérêt puissant. La plupart de ses héroïnes sont pâles, froides et courtisées par des amants encore plus transis qu'elles...* »⁶³. Chez Scott, l'amour, les intrigues personnelles, tout est relégué à l'arrière-plan. L'important n'est pas de faire battre le cœur des personnages, mais de faire respirer l'Histoire.

Pour immerger son lecteur, Scott use d'un art subtil du dialogue et de la description. Ses romans débutent souvent longuement, par de riches conversations ou des évocations détaillées dont le but n'est pas seulement d'informer, mais de *composer un tableau* mental et émotionnel de l'époque⁶⁴. Balzac encore souligne ce goût pour les « récits préliminaires » qui installent une atmosphère⁶⁵. Scott excelle à

⁶² Bartoszyński, Kazimierz. « Le problème des "sources" du roman historique. » Dans Ablamowicz, Aleksander, dir., *Le roman de l'histoire dans l'histoire du roman*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2000, p. 28.

⁶³ Bardèche, Maurice. Balzac, romancier. *La formation de l'art du roman chez Balzac jusqu'à la publication du Père Goriot (1820-1835)*, Genève, Slatkine Reprints, 1967, p. 232.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 44.

⁶⁵ *Ibidem*.

glisser des détails historiques, des coutumes, des peurs et des espoirs collectifs au fil des répliques, sans jamais paraître didactique.

Enfin, pour asseoir sa crédibilité, Scott ne travaille pas ex nihilo. Il nourrit son récit de nombreuses sources — Bible, légendes, récits épiques ou traditions populaires. Cette « utilisation vorace d'intertextes »⁶⁶ lui permet de construire une Écosse à la fois mythique et profondément crédible, où le folklore et la grande Histoire se renforcent mutuellement.

Ainsi, chez Walter Scott, la narration n'est pas un simple outil : c'est une stratégie totale. En effaçant sa voix pour mieux exalter celle du passé, en substituant aux émois individuels les grands mouvements collectifs, et en tissant ensemble sources savantes et traditions populaires, il invente une nouvelle forme de crédibilité romanesque — où la vérité historique naît de l'art même de la raconter.

4. Le roman historique au XX^e siècle : du récit de reconstitution à l'espace critique de la mémoire

Au début du XX^e siècle, le roman historique semble en perte de vitesse. Le triomphe du naturalisme, puis l'essor du roman psychologique ou d'analyse, paraissent reléguer ce genre au rang de relique du siècle précédent. Les grandes fresques reconstituant des époques révolues paraissent d'un autre temps, alors que la modernité romanesque se tourne vers l'exploration des subjectivités et la fragmentation des consciences. Comme l'écrit un critique de l'époque, le roman historique apparaît alors comme une « forme vieillie », prisonnière des illusions réalistes et de la fascination pour l'héroïsme passé. Mais ce constat, loin de signer son extinction, prépare en réalité une transformation profonde : au lieu de disparaître, le roman historique se réinvente en profondeur au contact des bouleversements du siècle.

⁶⁶ Sabiron, Céline. « Le rôle de l'intertexte et du palimpseste dans la création d'une Écosse mythique dans *Waverley* et *Rob Roy* de Walter Scott. » *E-rea. Revue électronique d'études sur le monde anglophone*, vol. 7, n° 2, 2010, p. 5. En ligne : <http://erea.revues.org/1213>.

En effet, l'héritage traumatique du XX^e siècle – guerres mondiales, génocides, totalitarismes, systèmes totalitaires – appellent une redéfinition radicale du rôle de la littérature. Le roman n'a plus seulement pour fonction de distraire ou de reconstruire le passé ; il se mue en lieu mémoriel et testimonial fondamental. L'atrocité des guerres et des tueries de masse suscite une nouvelle exigence éthique : dire ce qui a eu lieu, explorer l'indicible, donner voix aux disparus. Pierre Nora parlera plus tard de la littérature comme de véritables « lieux de mémoire », où s'élabore une conscience historique partagée. Dès lors, le roman historique cesse d'être une simple reconstitution pittoresque : il se transforme en interrogation critique sur la possibilité même de raconter l'Histoire.

Louis Aragon occupe une place centrale dans ce renouveau. Ses fresques romanesques – *Les Communistes* ou *La Semaine sainte* – brouillent volontairement les frontières entre fiction et histoire, réinventant ce qu'il nomme le « mentir-vrai » : une écriture qui assume l'invention romanesque tout en cherchant à saisir la vérité profonde d'une époque. Le roman devient ici une scène polyphonique où coexistent l'Histoire officielle et ses marges, les discours dominants et les voix dissidentes. En ce sens, Aragon inaugure une forme moderne de roman historique, où la mémoire collective se mêle à l'expérience intime et où la fiction devient un instrument de connaissance à part entière.

Cette exigence mémorielle se radicalise dans les années 1960-1970 avec le Nouveau Roman. Claude Simon, notamment, inscrit sa propre mémoire familiale et les traces de la Seconde Guerre mondiale dans une écriture fragmentée et discontinuë. Dans *La Route des Flandres* ou *Histoire*, il met en scène la difficulté de dire le passé, le morcellement de l'expérience et l'impossible continuité entre l'événement vécu et sa représentation. Comme le note un critique contemporain, « chez Simon, le roman historique devient un roman de la mémoire : il ne restitue pas les faits, il fait sentir leur éclatement et leur persistance dans la conscience ». L'Histoire n'est plus linéaire, elle devient multiple, traversée de silences et des lacunes de la mémoire.

À partir des années 1980, le roman historique opère une mue encore plus profonde : il ne se contente plus de peindre le passé avec nostalgie, il se tourne vers

les coulisses mêmes de l'Histoire. Peu à peu, l'attention se déplace de l'événement lui-même vers sa transmission — la façon dont on le raconte, dont il se transforme, s'oublie ou se trahit. Le regard positiviste cède définitivement la place aux doutes de la postmodernité : on ne croit plus à une vérité historique unique, mais on perçoit distinctement ses failles, ses non-dits, ses reconstructions intéressées.

Laurent Binet en offre un exemple saisissant avec *HHhH* (2010). Loin de dissimuler les difficultés de l'écriture, il les expose sans fard : le récit s'interrompt, doute, se reprend, avoue ses artifices. L'auteur se met en scène dans ses hésitations, montrant combien toute tentative de saisir l'Histoire est, par nature, partielle et incertaine. Patrick Modiano, de son côté, n'adopte pas la frontalité de la grande fresque : il choisit plutôt les détours de la mémoire individuelle, les zones d'ombre et les oublis, en particulier autour de l'Occupation. Son écriture fragmentaire, hantée par les disparus et les lieux effacés, fait de chaque roman une enquête fragile où se croisent histoire intime et mémoire collective. Pour ces auteurs, raconter l'Histoire revient donc moins à restituer des faits qu'à explorer la manière dont ils continuent de hanter le présent. Il ne s'agit plus de « reconstituer » le passé, mais d'en capter l'écho dans le présent — ces vibrations sensibles, ces ombres portées qui hantent encore notre contemporain. Écrire l'Histoire devient alors une manière d'en interroger les silences.

Dans le même mouvement, une autre tendance décisive s'affirme : celle d'un roman historique qui choisit délibérément de se tourner vers les marges, vers les voix étouffées ou longtemps tues par le récit national. Porté par une exigence éthique et politique, cette forme romanesque, porteuse d'une double dimension mémorielle et postcoloniale, se nourrit des silences et des effacements de l'Histoire institutionnelle afin de restituer la parole à celles et ceux qu'elle a systématiquement laissés de côté.

Assia Djebar, dans *L'Amour, la fantasia* (1985), opère une fusion littéraire audacieuse en mêlant archives, autobiographie et mémoire collective pour rendre leur dignité et leur présence aux femmes dans l'histoire coloniale algérienne. Leïla Sebbar explore, quant à elle, avec une sensibilité acérée, les fractures persistantes laissées par la guerre d'Algérie dans les consciences et les familles. Didier

Daeninckx, avec *Meurtres pour mémoire* (1984), déterre résolument un épisode volontairement occulté, la répression sanglante du 17 octobre 1961 à Paris, et rappelle que le roman peut aussi être une arme d'enquête et un acte de justice. Plus récemment, Alice Zeniter, dans *L'Art de perdre* (2017), rend avec une justesse remarquable la parole à la mémoire des harkis, inscrivant leur histoire douloureuse au cœur d'une fresque familiale qui traverse trois générations.

Ainsi, tout au long du XX^e siècle, le roman historique a opéré une mue fondamentale pour se faire acte de mémoire et de réparation. Il ne s'attache plus seulement à raconter des événements révolus : il s'efforce de faire entendre les voix perdues, celles que le récit officiel avait étouffées ou effacées. En s'attachant à ces existences effacées, il élargit le champ de la parole et recompose, fragment après fragment, une histoire plus juste, plus hospitalière aux mémoires blessées.

Devenu pleinement conscient des héritages douloureux qu'il porte, le roman historique n'est plus simple reconstitution : il se fait espace critique, lieu où dialoguent l'Histoire et ses manques, la mémoire et l'oubli, la fiction et le témoignage. Comme le résume Paul Ricœur dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, « *il n'y a pas de récit historique sans une part de fiction, et pas de fiction qui ne participe d'une certaine manière à la mémoire du réel* »⁶⁷. Dès lors, le roman historique contemporain n'offre pas seulement au lecteur la possibilité de revivre le passé : il lui donne surtout à penser la complexité de notre rapport à l'Histoire, dans ses contradictions, ses fractures et ses mémoires plurielles et souvent conflictuelles.

Notre traversée du roman historique nous révèle un genre en perpétuelle métamorphose, qui a su se réinventer du XIX^e siècle à nos jours. Né comme une fresque documentée et peuplée de héros emblématiques, il s'est mué au fil du temps en un véritable laboratoire du récit, où s'élaborent des formes neuves pour dire le passé. De Scott à Zola, en passant par Hugo et Balzac, le roman n'a cessé de tendre l'oreille aux battements de l'Histoire — non seulement ceux des puissants, mais aussi ceux des humbles, ces témoins discrets par lesquels transitent les secousses du monde.

⁶⁷ Ricœur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 335.

Le XX^e siècle, fracassé par les guerres et les décolonisations, a définitivement transformé sa vocation : le roman historique n'est plus seulement restitution, il devient enquête, lieu de mémoire et geste de résistance. Il ne reconstitue plus, il questionne ; il n'illustre plus, il réfléchit. Les auteurs y explorent désormais les failles, les non-dits, les récits ensevelis — et font de la fiction un espace de réparation, où dialoguent, parfois douloureusement, mémoires individuelles et récits officiels. Comme l'écrit Paul Ricœur, « *l'écriture romanesque ne concurrence pas l'histoire ; elle complète sa tâche en donnant voix à ce que l'histoire laisse de côté* »⁶⁸.

Aussi le roman historique apparaît-il aujourd'hui moins comme un genre aux frontières fixes que comme une conversation toujours recommencée avec le passé. Sa force tient à sa plasticité, à sa capacité à épouser les interrogations de chaque époque. C'est cette vitalité qui le rend si présent dans le paysage littéraire contemporain — et tout particulièrement dans les littératures franco-algériennes, où héritages coloniaux et quêtes identitaires appellent une réécriture sensible de l'Histoire.

Là, plus qu'ailleurs, le roman ne se contente pas de représenter : il affronte les silences, redonne corps aux absents, tisse patiemment des liens entre des mémoires disjointes. Il devient un art de l'écoute — et parfois de la réparation.

Ainsi s'achève cette partie de notre réflexion, non sur une clôture, mais sur un seuil. Nous sommes désormais préparés à observer comment, dans le contexte spécifique des relations franco-algériennes, le roman historique se fait porteur de mémoires vives, capable de convoquer les fantômes du colonialisme et de leur offrir, par la fiction, une présence nouvelle. La prochaine partie de notre recherche se propose d'embrasser ces enjeux mémoriels et esthétiques des deux rives à travers l'étude des fictions françaises et algériennes du début du XXI^e siècle sur la guerre d'Algérie.

L'exploration menée à travers ces *quatre chapitres* permet de mieux comprendre la manière dont le roman historique a évolué et s'est enrichi, jusqu'à

⁶⁸ Ricœur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 313.

devenir l'un des lieux privilégiés de la mémoire collective. Le premier chapitre a posé les fondements : il a montré combien la notion de genre, loin d'être une catégorie fixe, est un espace mouvant où les frontières entre histoire et fiction se croisent, se brouillent, et s'alimentent mutuellement. Le roman historique apparaît dès lors comme un terrain d'expérimentation où la littérature dialogue sans cesse avec les discours savants et les représentations du passé.

Mais cette relation n'a rien d'un équilibre paisible. Comme l'a montré le deuxième chapitre, l'Histoire et la littérature entretiennent un rapport de tension. L'historien tente de dire « ce qui a été » avec la rigueur des faits, mais il se heurte à des zones d'ombre : silences, oublis, angles morts. C'est précisément là que la littérature intervient. Elle ne vient pas concurrencer l'Histoire, elle vient la compléter, en donnant chair à ce qui échappe aux archives. Là où les chroniques se taisent, les romans imaginent, mettent des voix dans les silences et restituent la dimension sensible de l'expérience humaine.

Le troisième chapitre a replacé cette dynamique dans le mouvement plus large des sociétés. Il a montré que les genres littéraires naissent toujours au cœur d'une époque : ils absorbent ses conflits, ses fractures, ses désirs. Le roman historique n'est pas seulement un genre « esthétique » : il est une manière pour une génération de se dire à elle-même. Derrière chaque fresque ou chaque intrigue, il y a des vies ordinaires, des blessures collectives, une mémoire qui cherche à se formuler. Le roman historique devient ainsi un miroir vivant des aspirations sociales, un espace où l'écriture tente de transformer le chaos de l'Histoire en récit partageable, en donnant une voix à celles et ceux que les grands récits ont trop souvent passés sous silence.

Enfin, le quatrième chapitre a retracé la métamorphose du genre, depuis ses formes classiques du XIX^e siècle jusqu'aux expérimentations du XX^e. Scott, Balzac, Hugo ou Zola avaient déjà pressenti que raconter l'Histoire, ce n'était pas seulement restituer des faits, mais donner à voir les forces sociales et humaines qui les traversent. Le XX^e siècle radicalise ce mouvement : Aragon brouille les frontières entre fiction et histoire, Claude Simon explore les éclats de mémoire, Patrick Modiano fait entendre les silences de l'Occupation, Assia Djebar et Alice Zeniter

redonnent place aux voix effacées de la colonisation. Le roman historique cesse alors d'être un simple décor pittoresque : il devient un espace critique, un lieu où l'Histoire est relue à la lumière de ses blessures et où la mémoire se reconstruit dans l'épaisseur des récits. Comme le souligne Dominique Viart, « *le roman contemporain n'écrit plus l'Histoire, il la problématise* »⁶⁹.

Ainsi, à l'issue de cette partie théorique, le roman historique se révèle comme un genre profondément vivant, toujours en mutation. Il n'est pas seulement le reflet d'une époque : il en interroge les failles, il en prolonge la mémoire, il en restitue les contradictions. Porté par une vocation à la fois mémorielle et politique, cette dynamique ouvre la voie à l'étude des fictions franco-algériennes contemporaines, qui, en affrontant directement les héritages douloureux de la colonisation et les figures effacées de l'histoire, ne font que prolonger et renouveler à leur manière cette tradition critique et mémorielle.

⁶⁹ Viart, Dominique. « Écrire le travail. Vers une sociologisation du roman contemporain ? » *Écrire le présent*, sous la dir. de Dominique Viart et Giulio Rubino, Paris, Armand Colin, 2013, p. 133-156, ici p. 145.

Partie II

Mémoire, oubli et réparation : la réinvention du roman historique dans les fictions franco-algérienne

Chapitre I : Le contexte historique et littéraire de la mémoire coloniale.

Le roman, genre littéraire protéiforme, a toujours entretenu un lien étroit avec la société dont il émane, servant à la fois de miroir et de critique des réalités sociales. En explorant les aspirations, les conflits et les contradictions d'une époque, il transcende la simple narration pour devenir un espace de réflexion sur la condition humaine. Par sa narration fictive, il reflète et interroge la réalité sociale, capturant ses dynamiques tout en offrant une critique ou une vision alternative. Il se révèle ainsi un espace où la société se regarde, se juge et se réinvente, confirmant sa place centrale dans l'exploration des expériences humaines et des enjeux collectifs qui traversent la société.

Loin d'être un simple divertissement, il agit comme un sismographe des évolutions, des tensions et des aspirations d'une époque, capturant ses structures, ses valeurs et ses contradictions. Comme le souligne Mikhaïl Bakhtine, le roman est un genre "plurivoque" qui intègre les voix et les luttes d'une époque¹. Ce chapitre explore comment le roman, à travers ses formes et ses thèmes, reflète, critique et parfois réinvente la réalité sociale, en s'appuyant sur des œuvres littéraires qui dialoguent avec leur temps. De l'essor de la bourgeoisie au XVII^e siècle aux traumatismes coloniaux du XX^e siècle, le roman se révèle un espace privilégié pour comprendre les interactions entre littérature et société.

1. La littérature comme miroir des dynamiques sociales

La littérature, expression des évolutions sociales, se transforme au gré des bouleversements sociaux : « *La stabilité tout comme la mobilité des normes imposées par un genre dépend essentiellement des évolutions sociales dans la mesure où la littérature est l'expression de la société* »². Chaque changement majeur

¹ Bakhtine, Mikhaïl, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, 1963, p. 7.

² Driza, Samir, et Warda Derdour. « Le roman historique à l'épreuve des fictions françaises contemporaines sur la guerre d'Algérie ». *Revue académique des études sociales et*

dans la structure sociale – qu’il s’agisse du passage de la noblesse d’épée à la noblesse de cour sous la monarchie absolue ou de l’essor de la bourgeoisie au XVII^e siècle – redéfinit les horizons des auteurs et des lecteurs, influençant profondément la forme et le contenu des œuvres littéraires. Ainsi, l’épopée féodale cède la place à la tragédie, tandis que le roman moderne émerge avec l’affirmation de nouvelles forces sociales. Comme l’explique Mikhaïl Bakhtine, les genres littéraires reflètent également les luttes sociales : l’épopée, le drame ou la poésie classique incarnent la culture officielle des classes dominantes, tandis que les genres prosaïques s’enracinent dans la culture populaire.

Donc, les genres littéraires ne sont pas statiques ; ils évoluent en réponse aux transformations sociales et culturelles. Sous la monarchie absolue, la transition de la noblesse guerrière vers une noblesse de cour s’accompagne d’un glissement de l’épopée, centrée sur les exploits héroïques, vers la tragédie, qui explore les dilemmes moraux et politiques. De même, l’essor du roman au XVII^e siècle coïncide avec l’émergence de la bourgeoisie, dont les valeurs et aspirations façonnent une nouvelle esthétique littéraire.

Comme le souligne Mikhaïl Bakhtine, cette dynamique s’inscrit dans un conflit plus large entre cultures dominantes et populaires. Les genres "nobles" comme l’épopée ou la poésie classique servent à légitimer le pouvoir des élites, tandis que les formes prosaïques, souvent marginalisées, donnent voix aux expériences du peuple. Cette tension entre genres et classes sociales éclaire la manière dont la littérature contemporaine revisite des traumatismes historiques, notamment la guerre d’Algérie, pour questionner les héritages coloniaux.

2. Un refoulement collectif : de la guerre d’Algérie à la "fracture coloniale"

C’est dans cette interaction entre société et littérature que nous inscrivons notre étude, cherchant à voir comment la guerre d’Algérie, cet épisode de l’histoire française longtemps refoulé, resurgit dans les fictions contemporaines, pour réinterroger les fondements raciaux de l’identité nationale ; car, en effet, la mémoire

coloniale a été trop souvent marquée par le silence, les dénis et les tabous, ce refoulement collectif étant en réalité le signe d'une incapacité à apprivoiser, sans angoisse, l'héritage colonial, à lui donner enfin une place juste dans le récit national.

Après 1962, à la suite de l'indépendance algérienne, s'amorce ce que les historiens et intellectuels nommeront plus tard une « fracture coloniale » : un décalage mémoriel et symbolique entre la France et son passé colonial, mais aussi entre les différents groupes composant la société française. Chacun entretient alors sa propre mémoire — souvent discordante, parfois conflictuelle — de la guerre et de ses suites. Comme l'écrit Benjamin Stora dans *La gangrène et l'oubli* « *La guerre d'Algérie n'a jamais véritablement trouvé sa place dans la mémoire nationale* »³.

Bien que l'indépendance de l'Algérie soit proclamée en 1962, la France mettra des décennies à reconnaître officiellement qu'il s'agissait d'une guerre : ce n'est qu'en 1999 que le terme "guerre d'Algérie" est inscrit dans les textes de loi français, à la suite d'un long processus de luttes mémorielles. Pendant près de quarante ans, les autorités politiques et les institutions publiques emploient des euphémismes « "événements [algériens]", "maintien de l'ordre" [ou] "opérations de police" »⁴, cultivant ainsi une forme de refus de nommer évitant soigneusement d'assumer la dimension guerrière et militaire du conflit. Ce langage aseptisé participe d'un processus d'euphémisation et d'effacement, révélateur d'un malaise profond quant à la nature coloniale du conflit. Comme le souligne Benjamin Stora : « *la guerre d'Algérie a longtemps été un impensé de la mémoire nationale, refoulée à la fois dans l'histoire officielle et dans la mémoire collective* »⁵.

Ce refoulement a entraîné une série d'amnésies collectives : silence des manuels scolaires, marginalisation des témoignages, absence de commémoration publique ainsi que l'absence prolongée de toute politique d'inclure toutes les mémoires. L'illustre orientaliste Jacques Berque suggérait que la France avait tenté de nier une « frustration historique » après cette défaite militaire en Algérie. La France d'après-guerre a ainsi tenté de reconstruire son identité nationale sur une

³ Stora, Benjamin. *La gangrène et l'oubli: La mémoire de la guerre d'Algérie*. Paris, La Découverte, 1991, p. 11.

⁴ Stora, Benjamin. *Les Mots de la guerre d'Algérie*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2005, p. 62.

⁵ Stora, Benjamin. *La gangrène et l'oubli, gangrèn. op. cit.*, p. 11.

vision républicaine homogène et unifiée, en faisant l'impasse sur les fractures héritées de la colonisation. Cela a eu pour effet de créer une amnésie que les descendants de l'immigration postcoloniale s'attachent désormais à réparer par leurs propres récits. Ainsi s'établit le constat d'une dimension coloniale de l'histoire française largement minimisée, voire occultée: « *La France, a contrario, est pratiquement le seul pays européen à s'être délibérément rangé du côté d'une « nostalgie coloniale » et de l'oubli institutionnalisé jusqu'aux années 1990, tentant de dissocier histoire coloniale et histoire nationale* »⁶.

L'occultation systématique de tout ce qui concerne la période coloniale de l'histoire française, perçue comme définitivement révolue, conduit à envisager la France d'après-guerre comme déconnectée de plusieurs siècles de son passé hors de ses frontières. Avec le rapatriement des Pieds Noirs en France en 1962, s'ouvre un nouveau chapitre de l'histoire française : celui de l'intégration, un défi majeur que souligne Stora.

« Depuis leur arrivée en 'métropole', nombre d'Européens' d'Algérie tendent à reproduire une mémoire en termes de hiérarchisation sociale ou communautaire de la société. Ils invoquent souvent l'appartenance à la religion musulmane comme barrière à une intégration en France, se référant ainsi implicitement à l'organisation de la société coloniale, établie sur base qui n'était pas citoyenne, mais ethnique »⁷.

C'est seulement plusieurs décennies après l'indépendance de l'Algérie que l'on peut constater, comme le note Stora, « *la répétition des situations vécues pendant cette histoire coloniale [...] de plus en plus vécue fortement dans l'actualité* »⁸. C'est précisément « *dans le face à face entre les 'souvenirs' d'une fraction de la population pied-noire et les jeunes issus de l'immigration algérienne qu'émergent, dans l'exil, des comportements renvoyant au temps colonial* »⁹.

Ce n'est qu'à partir des années 1980 – après une phase de latence marquée par des lois d'amnistie successives entre 1962 et 1974¹⁰ et un refoulement mémoriel

⁶ Bancel, Nicolas, Pascal Blanchard et Sandrine Lemaire, dir. *La fracture coloniale. La société française au prisme de l'héritage colonial*. Paris : La Découverte, 2005, p. 15.

⁷ Stora, Benjamin. « La guerre d'Algérie dans les mémoires françaises : violence d'une mémoire de revanche ». *L'Esprit créateur*, vol. 43, n° 1, 2003, p. 20.

⁸ *Ibid.*, p. 7.

⁹ *Ibid.*, p. 16.

¹⁰ *Ibid.*, p. 21-22.

collectif concernant les guerres de décolonisation – qu'on assiste à une résurgence mémorielle¹¹, rendant progressivement visible ce « *lien [...] entre [la] guerre d'Algérie, [l']immigration et [l']exclusion* »¹². C'est dans ce contexte mémoriel conflictuel qu'émergea progressivement une production artistique et littéraire déterminée à briser les tabous entretenus par le récit historique dominant. En interrogeant le récit officiel, cette production fait émerger une contre-mémoire qui met en lumière des fractures vives encore présentes et encourage une mémoire collective plus ouverte et inclusive.

2.1. La censure et la lutte pour la vérité

La mémoire coloniale en France est longtemps restée marquée par différentes formes de mutisme, de dénis, de non-dits, et de tabous illustrant la relation conflictuelle que la société française entretient avec son héritage colonial dans l'élaboration de son récit national. Bien que la guerre d'Algérie ait été longuement refoulée dans l'espace public français, elle a aussi été sévèrement censurée lors de ses tentatives de représentation, sous l'effet d'une surveillance stricte exercée sur les médias, le domaine de l'édition et la production artistique. Dès les premières années du conflit, le système colonial institue un dispositif de surveillance rigoureux destiné à limiter la propagation d'informations concernant la situation sur le terrain, notamment en ce qui concerne les actes de torture, de détention illégale et de violence extrajudiciaire perpétrés par l'armée.

Comme Le souligne l'historien Benjamin Stora, cette guerre tragique a suscité « *des restrictions importantes de la liberté de la presse, d'éditions [et] de représentations visuelles* »¹³, à une ampleur rarement observée durant la V^{ème} République. Cependant, certaines maisons d'édition pionnières telles que Les Éditions de Minuit et Le Seuil optent pour la défiance et choisissent de braver cette chape de plomb. À partir de fin 1957, elles diffusent des écrits engagés qui critiquent sans détour les abus perpétrés au nom de la République française.

¹¹ Stora, Benjamin. « La guerre d'Algérie dans les mémoires françaises : violence d'une mémoire de revanche ». *op. cit.*, p. 20.

¹² *Ibid.*, p. 24.

¹³ Stora, Benjamin. *Histoire de la guerre Algérie*, Paris, Editions La Découverte, coll. Repères, 2006, p. 27.

Ce geste éditorial courageux s'inscrit en opposition frontale avec la politique du silence imposé. Face au déni officiel, une poignée de journalistes et de témoins oculaires s'engage au contraire dans une « littérature d'action combative »¹⁴, entreprenant le périlleux exercice de mise à récit de leurs expériences pour les porter à la connaissance du public et en révéler les atrocités. Il y a cinquante ans, des travaux portant sur la guerre faisaient l'objet de mesures d'interdiction. *La Question* (1958) d'Henri Alleg constitue sans conteste l'illustration la plus frappante de cette censure éditoriale. Ce journaliste communiste, ancien directeur d'Alger républicain, y relate avec une sobriété glaçante les tortures qu'il a subies aux mains des parachutistes français à Alger. Saisi dès sa parution en février 1958, l'ouvrage connaîtra des rééditions systématiquement confisquées par l'armée, comme le rappelle la quatrième de couverture de l'édition de 2008:

« La première édition de La Question d'Henri Alleg fut achevée d'imprimer le 12 février 1958. Des journaux qui avaient signalé l'importance du texte furent saisis. Quatre semaines plus tard, le jeudi 27 mars 1958 dans l'après-midi, les hommes du commissaire divisionnaire Mathieu, agissant sur commission rogatoire du commandant Giraud, juge d'instruction auprès du tribunal des forces armées de Paris, saisirent une partie de la septième réédition de La Question »¹⁵.

Le récit d'Henri Alleg, dans lequel il raconte la torture qu'il a subie aux mains de l'armée française, est sans doute l'un des exemples les plus marquants de la censure exercée durant la guerre d'Algérie — mais il est loin d'être unique. De multiples publications, souvent parues aux Éditions de Minuit, ont fait l'objet de retrait du marché à cette période. C'est le cas de *La Gangrène* (1959), qui donne la parole à six Français musulmans d'Algérie arrêtés et maltraités par l'armée.

Une dizaine d'autres titres issus de la collection « Documents » subiront le même sort. Le livre *Le Déserteur*, de Maurienne (1959), en est un autre exemple poignant. L'auteur y raconte la fuite d'un soldat refusant de participer à la guerre. La publication de ce livre ne s'est pas seulement heurtée à la censure, elle a aussi conduit à la condamnation de son éditeur, Jérôme Lindon, plusieurs fois inculqué pour « atteinte au moral des troupes », « appel à la désobéissance » ou encore « diffamation envers les forces de l'ordre ».

¹⁴ Philip Dine, *op. cit.*, p. 168.

¹⁵ Alleg, Henri. *La Question*, Paris, Minuit, 2008.

Ces livres, que l'on a tenté de faire disparaître, ne faisaient que révéler une réalité que d'autres s'efforçaient de taire. Leur interdiction en dit long sur les tensions de l'époque et sur le poids du silence imposé à ceux qui tentaient, coûte que coûte, de dire ce qu'ils avaient vu ou vécu. Ils incarnaient une littérature d'urgence, une écriture militante rejetant la neutralité pour endosser résolument un rôle d'opposition. En bravant la censure, ces écrivains, journalistes et éditeurs ont pris part à une forme de résistance intellectuelle, participant ainsi à l'élaboration d'une mémoire alternative de la guerre.

2.2. Les lois d'amnistie et leurs conséquences

Si la censure directe exercée par l'État français pendant la guerre d'Algérie appartient désormais au passé, elle n'a pas pour autant disparu : elle s'est transformée en une censure indirecte et institutionnalisée, portée notamment par le droit. Les lois d'amnistie votées entre 1962 et 1966, qui visaient à refermer définitivement le dossier algérien, interdirent toute action en justice contre les auteurs d'exactions commises durant le conflit, entre 1954 et 1962. Initialement conçues pour favoriser une réconciliation nationale, ces lois ont en vérité entraîné un verrouillage permanent de l'accès à la vérité judiciaire.

Ces lois n'entravent pas uniquement les voies judiciaires pour les victimes ; elles entravent également l'effort de mémoire collective. Elles constituaient de véritables obstacles pour les historiens, les journalistes et tous ceux qui s'efforcent de revisiter ce pan sombre de l'histoire coloniale. En offrant l'impunité à ceux qui ont perpétré des actes violents, elles maintiennent un silence pesant, alors que la situation appelait plutôt à des mots justes, à une reconnaissance et à un véritable espace de discussion pour guérir les blessures du passé.

La situation est d'autant plus paradoxale que, si les « événements d'Algérie » n'ont jamais été directement soumis à un contentieux judiciaire, les récits qu'ils ont suscités — notamment les écrits sur la torture — ont donné lieu à plusieurs procès en diffamation. Or, un paradoxe juridique rend ces procès particulièrement inévitables pour ceux qui cherchent à révéler la vérité. Comme l'explique l'historien Raphaëlle Branche :

« Si les « événements d'Algérie » n'ont jamais directement fait l'objet d'un contentieux, les écrits qu'ils ont suscités, en particulier sur la torture, ont été au centre de plusieurs procès en diffamation. Avec une particularité de taille qui a toujours limité la portée des débats : puisque les faits sont amnistiés, la loi sur la presse interdit à l'auteur des écrits poursuivi pour diffamation de se défendre en apportant la preuve de leur véracité. L'écrivain ou le journaliste ayant accusé un militaire d'avoir torturé en Algérie n'a donc pas le droit d'en apporter la preuve : il peut seulement tenter de convaincre le tribunal de sa bonne foi »¹⁶.

Ce dispositif répressif crée une situation extrêmement absurde et injuste : ceux qui ont le courage de dénoncer des abus risquent d'être poursuivis en justice, pendant que les véritables auteurs restent hors de portée de toute sanction pénale. Dans ce renversement troublant, la voix des victimes est réduite à une simple opinion, comme si leur vécu ne méritait ni vérification, ni reconnaissance. On comprend alors pourquoi la guerre d'Algérie a longtemps été absente des lieux officiels de mémoire, des programmes scolaires et du débat public : la justice étant empêchée, la mémoire elle-même reste entravée.

Ce silence institutionnalisé renforce le besoin, pour d'autres formes d'expression — notamment la littérature — de prendre le relais là où le droit échoue. C'est souvent par la fiction, le témoignage romancé ou le récit personnel que des voix longtemps muselées trouvent un écho et que s'ouvrent enfin des espaces de reconnaissance. Face à cette amnésie systématique, l'univers littéraire devient un espace de contre-mémoire, où peuvent émerger les vérités enfouies et les blessures passées. Ce verrouillage historique explique pourquoi, dans les décennies suivantes, la littérature s'impose comme un lieu privilégié d'exhumation des silences de la guerre d'Algérie.

2.3. Mémoire divisée, mémoires concurrentes

L'Algérie est un sujet extrêmement sensible, en parler reste, encore aujourd'hui, un exercice périlleux. Ce conflit demeure une blessure vive dans la mémoire nationale française, ravivant des réactions souvent passionnées, parfois violentes, tant chez les anciens combattants que chez les descendants de victimes ou d'anciens colonisateurs. L'Algérie n'est plus seulement un sujet d'histoire : elle est

¹⁶ Bernard, Philippe. « Du général à Jean-Marie Le Pen, l'impossible procès de la torture ». *Le Monde*, 27 nov. 2001.

devenue un champ de bataille mémoriel, où s'affrontent des visions opposées, des traumatismes non résolus et des récits profondément divergents.

Les écrivains, historiens ou journalistes doivent souvent peser leurs mots, car accuser explicitement certains militaires des exactions commises pendant la guerre, notamment de torture, les expose au risque de poursuites judiciaires pour diffamation. Cette menace pousse nombre d'entre eux à s'engager dans une sorte d'autocensure, par précaution autant que par obligation.

Un exemple marquant : Jean-Marie Le Pen, ancien lieutenant durant la guerre, a poursuivi en justice l'historien Pierre Vidal-Naquet « *pour avoir évoqué ses activités tortionnaires pendant la guerre d'Algérie* »¹⁷. Cette atmosphère tendue souligne à quel point la guerre d'Algérie demeure un thème délicat, où la quête de vérité se confronte fréquemment à l'emprise du mutisme et de la peur :

« Le président du Front national avait réagi à deux brefs passages du deuxième tome des mémoires de l'historien, paru aux éditions du Seuil, Mémoires 2 : Le trouble et la lumière 1955-1998. Evoquant la montée du poujadisme en 1956, celui-ci écrit que « Jean-Marie Le Pen faisait alors ses débuts de parlementaire, en attendant de faire en Algérie ses débuts de tortionnaire ». Puis, plus loin, il mentionne « des archives de Paul Teitgen sur les activités tortionnaires de Jean-Marie Le Pen, député du quartier latin ». En septembre 1956, Jean Marie Le Pen s'était mis en congé du Parlement, où il venait d'être élu député, pour s'engager dans ce qu'il était convenu d'appeler alors « les opérations de maintien de l'ordre » en Algérie »¹⁸.

La polémique concernant la guerre d'Algérie dépasse largement une simple quête de vérité historique. Il soulève des questions profondément éthiques sur les moyens employés pendant le conflit. Pour Pierre Vidal-Naquet — dont le père est un avocat à Marseille, qui fut radié en vertu des lois anti-juives avant d'être torturé par la Gestapo — la chasse aux informations pendant la guerre passait essentiellement par la torture, une pratique qu'il condamne fermement. À l'inverse, Jean-Marie Le Pen défend ce qu'il appelle des « *méthodes de contrainte nécessaires*

¹⁷ Dumay, Jean-Michel. « Jean-Marie Le Pen a été débouté de ses poursuites en diffamation contre Pierre Vidal-Naquet ». *Le Monde*, 15 sept. 1999.

¹⁸ *Ibid.*

sauver des vies humaines »¹⁹. Deux visions irréconciliables d'un même passé, entre devoir de mémoire et justification des violences.

Parler de la guerre d'Algérie ne revient donc pas seulement à relater des événements : il s'agit, parfois involontairement, d'entrer dans un débat hautement éthique. Ce débat ne porte pas uniquement sur les techniques utilisées — telles que la torture —, il oblige aussi chacun à prendre position, à juger, à s'engager. Dans ce contexte, prononcer le mot « torture » revient déjà à accuser. Ce terme, lourd de douleur et de silences, ne décrit pas seulement une méthode : il rouvre une blessure, réveille une mémoire longtemps étouffée et fait surgir l'exigence de vérité, avec l'appel à une justice que l'on a trop longtemps différée.

Ainsi, la mémoire de la guerre d'Algérie reste fragmentée, traversée par des mémoires concurrentes : des anciens combattants, des soldats du contingent hantés, des harkis sacrifiés, des militants algériens martyrisés, des pieds-noirs dépossédés. Ces mémoires ne s'unifient pas, elles se croisent, s'entrechoquent, entrent en concurrence dans l'espace public, rendant d'autant plus difficile l'émergence d'une mémoire commune. Cet éclatement du paysage mémoriel entretient les tensions persistantes autour de la place qu'occupe l'Algérie dans l'histoire de France.

3. Le poids du silence dans la société française

Il faut rappeler que de nombreux témoins et anciens appelés restent aujourd'hui encore particulièrement sensibles aux représentations de la guerre d'Algérie. L'exemple du film *Hors-la-loi* de Rachid Bouchareb, projeté en mai 2010, en témoigne de manière saisissante: « *Le film a été montré dans des conditions de sécurité renforcées par crainte de troubles. Quelque 1.400 anciens combattants, harkis, pieds noirs et partisans du Front national ont manifesté, dénonçant sans avoir vu le film, sa vision "tronquée" de l'Histoire* », rapporte Nicolas Buytaers pour RTL²⁰. Cette réaction révèle à quel point les mémoires de la guerre d'Algérie sont encore à vif, et combien les récits concurrentiels peuvent provoquer tensions et rejets.

¹⁹ Jean-Michel Dumay, art.cit.

²⁰ Buytaers, Nicolas. « Cannes : pourquoi *Hors-la-loi* suscite-t-il la polémique ». *RTL Info*, 22 mai 2010. En ligne : www.rtl.be. Consulté le 10 juil 2025.

Pourtant, le mutisme persistant autour du conflit algérien demeure aujourd'hui encore une réalité tangible, comme en témoigne l'absence totale de commémoration officielle de cette guerre par l'État français. À ce jour, aucune commémoration officielle de la guerre d'Algérie comparable à celles des deux guerres mondiales n'a été véritablement instituée par l'État français. Ce silence institutionnel, largement dénoncé par les historiens, n'est pas anodin. Comme le souligne Benjamin Stora, « *la censure y est instituée de façon massive* »²¹.

Ce silence se décline sur plusieurs plans. Il est d'abord institutionnel, celui d'un État soucieux de préserver l'image universaliste d'une France émancipatrice. Il est aussi intime, perceptible dans les familles de soldats, de harkis ou de pieds-noirs, où la douleur s'est longtemps transmise dans la retenue et l'indicible. Il est enfin éducatif, puisque la colonisation et la guerre d'Algérie n'ont longtemps occupé qu'une place marginale dans les programmes scolaires et les manuels d'histoire. Ce vide mémoriel structurel a des conséquences durables. L'historien Pascal Blanchard évoque à ce propos une « fracture coloniale » pour désigner la disjonction entre l'histoire enseignée, vécue et les récits des populations issues de l'immigration postcoloniale. Ces silences font que des parties entières de notre histoire sont invisibilisées, ce qui nous empêche de réellement les reconnaître et de les transmettre.

3.1. Les répercussions du déni colonial

La persistance du déni face au passé colonial en France a des répercussions importantes: elle attise la concurrence entre différentes mémoires, chaque groupe (anciens combattants, harkis, immigrés postcoloniaux, pieds noirs) cherchant à faire entendre sa version des faits, dans un espace public qui peine à accueillir la pluralité. Ce déni renforce chez une bonne partie de la population — notamment les descendants d'immigrés postcoloniaux — le sentiment d'injustice historique, voire de relégation mémorielle. Plus encore, il contribue à une forme de méconnaissance collective des continuités néocoloniales, en Afrique notamment, qui échappent souvent à l'analyse historique du grand public. Dans sa préface à la nouvelle édition

²¹ Stora, Benjamin. *Histoire de la guerre d'Algérie*, op. cit., p. 27.

de *La Gangrène et l'oubli* (1998, originellement paru en 1991), l'historien Benjamin Stora affirmait:

« Trente ans après l'indépendance de l'Algérie, j'ai tenté de montrer comment cette guerre ne se finissait pas, dans les têtes et dans les cœurs. Parce que, de part et d'autre de la Méditerranée, elle n'a pas été suffisamment nommée, montrée, assumée dans et par une mémoire collective »²².

Face à ce mutisme officiel et à ces mémoires blessées, il revient à d'autres formes de discours de prendre le relais de l'État dans l'effort de reconnaissance. Parmi elles, la littérature occupe une place de choix. En se présentant comme un « lieu de mémoire », pour reprendre les termes de Pierre Nora, elle devient une fabrique du souvenir, un espace où peut se rejouer symboliquement ce qui a été tu ou censuré. Selon B. Stora, ce travail de remémoration est essentiel pour « *redonner sens aux blessures du passé* »²³.

C'est dans cette perspective que nombre de romans contemporains s'emparent du passé colonial pour le rendre visible, audible, transmissible, là où le silence institutionnel continue d'entraver le dialogue.

4. Le retour du refoulé

L'écriture formaliste et expérimentale du Nouveau Roman, dominante dans les années 1950 à 1970, a été marquée par une posture de rupture : inspirée par les théories structuralistes, elle privilégie une narration impersonnelle, une déconstruction des formes traditionnelles du récit, et efface les indices de subjectivité ou de présence de l'auteur. Ce courant, en refusant toute visée référentielle ou expressive, s'est éloigné des enjeux politiques et mémoriels, y compris de ceux liés au passé colonial.

Or, à partir des années 1980, un tournant s'opère : le récit reprend sa place, et l'Histoire, longtemps tenue à distance, revient en force dans le champ littéraire. En particulier, la guerre d'Algérie devient un nœud de mémoire partagé par de nombreux écrivains contemporains qui, à travers elle, interrogent les fractures de l'époque présente — marquée par la persistance de l'impensé colonial. Comme le

²² Stora, Benjamin, *La gangrène et l'oubli*, op. cit., p. 1.

²³ Stora, Benjamin, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, 2000, p. 92.

souligne Dominique Viart, ce retour du passé ne relève pas d'une nostalgie, mais bien d'un désir de compréhension critique : « *Le moment contemporain, après des moments de rupture avec le passé, renoue avec les époques révolues, moins dans le souci d'y puiser une nostalgie que dans le désir d'y interroger nos inquiétudes et d'en trouver la trace effacée* »²⁴.

Malgré la décolonisation, la France continue en effet de penser et de se penser à travers l'impensé colonial refoulé. Les Algériens, dans ce contexte, restent des figures emblématiques de cet héritage refoulé, qu'ils soient perçus comme anciens colonisés ou comme descendants d'immigrés installés dans l'Hexagone. La société française conserve encore les dispositifs imaginaires et les structures de pensée hérités de l'époque coloniale, qui demeurent actifs dans les discours médiatiques, les représentations sociales, et même dans certaines politiques publiques. Ces dispositifs postcoloniaux, souvent intériorisés, permettent de maintenir une hiérarchie implicite entre les français de souches et les descendants des indigènes à savoir les populations issues de l'immigration, installée en banlieues : « *Ces dispositifs permettent de se démarquer des « nouveaux indigènes métropolitains » descendants d'anciens colonisés et de les contrôler voire les réprimer en toute bonne conscience* »²⁵.

Ce phénomène se manifeste aussi sous forme de violences épistémiques, notion qui renvoie à l'imposition, par le colonisateur, d'un cadre intellectuel qui relègue au second plan — voire élimine — les savoirs et les récits des colonisés. Cette violence prolonge une longue tradition de mise à distance du réel, qu'il s'agisse de la guerre, de la torture ou de l'exploitation — un déni qui continue encore aujourd'hui d'alimenter les débats autour de l'Islam, du voile, des banlieues, de l'immigration ou du communautarisme. Ces débats, loin d'être coupés du passé, révèlent une mémoire coloniale non assumée, une fracture historique que la société française peine à combler.

²⁴ Viart, Dominique. « Le récit de filiation aujourd'hui ». *Écritures contemporaines*, ENS de Lyon. En ligne : <http://ecrit-cont.ens-lyon.fr/spip.php?rubrique39#nh1>. Consulté le 7 juil. 2025.

²⁵ Driza et Derdour, *op. cit.*, p. 437.

Conscients de ces réalités inquiétantes, de nombreux romanciers français et francophones ont choisi de retourner vers le passé colonial, et en particulier vers la guerre d'Algérie, pour tenter d'éclairer les crispations actuelles. Longtemps passé sous silence, reléguée à l'arrière-plan, oubliée et/ou refoulée par la majorité, qualifiée d'"*ombre, pas encore une tache dans la mémoire nationale française*"²⁶, la France ne commence véritablement à interroger son passé colonial qu'à partir des années quatre-vingt-dix, moment où apparaissent enfin — même s'ils restent tardifs — les premiers gestes politiques visant à reconnaître la réalité du conflit et ses conséquences. Cette reconnaissance partielle a ouvert la voie un espace de parole où la littérature a pu se déployer librement, devenant un lieu d'élaboration mémorielle, souvent en l'absence ou en défaillance de l'histoire officielle.

Ainsi, on assiste à une multiplication des récits d'anciens appelés du contingent mais aussi au développement d'une littérature de la deuxième génération, écrite par les enfants ou petits-enfants de ceux qui ont vécu la guerre. Cette dynamique témoigne du fait que la guerre d'Algérie est devenue un véritable objet de mémoire littéraire. Pascal Blanchard et Sandrine Lemaire, soulignent cet état de fait :

« cette apparition sur le devant de la scène de la « question coloniale » et de son inévitable corollaire, la question postcoloniale - via les débats liés à l'immigration ou concernant le « pré carré africain » de la France, n'est pas un accident, un hasard, mais bien le symptôme d'un « retour du refoulé » : la longue occultation de ce pan de l'histoire nationale explique le caractère désordonné et compulsif de son dévoilement, qui se déploie aujourd'hui dans la confrontation de mémoires concurrentes, chacune tentant d'imposer sa « part de vérité »²⁷.

Face à ces silences institutionnels, la littérature contemporaine joue un rôle essentiel dans la reconstitution d'une mémoire plurielle. Depuis les années 1980, de nombreux écrivains — Didier Daeninckx, Leïla Sebbar, Yasmina Khadra, Alice Zeniter, parmi d'autres —, issus ou non de l'immigration, participent à cette entreprise de réhabilitation du passé occulté. Ils appartiennent souvent à ce que

²⁶ Stora, Benjamin. *Imaginaires de guerre : Algérie – Vietnam, en France et aux États-Unis*. Paris : La Découverte, 1997, p. 40.

²⁷ Blanchard, Pascal et Sandrine Lemaire. *La fracture coloniale : la société française au prisme de l'héritage colonial*. Paris : La Découverte, 2005, p. 1.

Marianne Hirsch appelle la « génération de la postmémoire »²⁸, c'est-à-dire des auteurs héritiers d'un passé qu'ils n'ont pas directement vécu, mais dont ils portent les traces affectives, culturelles et politiques. Comme l'affirme encore Michel de Certeau, que « là où l'histoire officielle se tait, la fiction prend en charge les restes »²⁹.

4.1. Contexte politique et débats sur l'immigration

Depuis 2005, les débats contemporains en France sur les questions de d'immigration, d'intégration et d'identité nationale, étroitement liées au passé colonial, ont ravivé l'intérêt pour la guerre d'Algérie, perçue comme un moment charnière dans les relations franco-algériennes. Dans ce climat de tensions mémorielles, les romanciers français contemporains ont recours à la fiction pour interroger l'origine de ces débats et mettre en lumière leurs prolongements actuels. Comme le souligne Gisèle Sapiro dans *Les écrivains et la politique en France – De l'affaire Dreyfus à la guerre d'Algérie*, les écrivains ont toujours entretenu des liens complexes avec les contextes politiques de leur temps, intervenant dans l'espace public par des formes littéraires diverses.

Dans cette atmosphère chargée, où la mémoire coloniale et les responsabilités du passé alimentent débats et crispations, des romans ont commencé à surgir pour affronter directement cette période, chacun avec sa propre sensibilité, souvent portée par une voix intime et introspective. Dans *Des hommes* (2009), Laurent Mauvignier donne chair au silence pesant des anciens combattants et montre comment les souvenirs enfouis refont surface, fissurant les liens familiaux et fragilisant les relations sociales. Dans le même temps, le marché littéraire français s'est montré plus réceptif à ces récits : les œuvres sur la guerre d'Algérie ont peu à peu trouvé une reconnaissance critique et un accueil public plus large. Des prix littéraires ont été décernés à des fictions abordant ce thème, ce qui a encouragé davantage d'autres romanciers à s'y intéresser. Par exemple, *L'Art français de la guerre* d'Alexis Jenni, lauréat du prix Goncourt en 2011, atteste de cet intérêt renouvelé pour la guerre d'Algérie.

²⁸ Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*. New York : Columbia University Press, 2012.

²⁹ Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 99.

En contrepoint, côté algérien, ce retour du passé irrigue aussi la fiction. Anouar Benmalek, avec *Le Rapt* (2009), part d'un enlèvement pour remonter les strates d'une mémoire meurtrie jusqu'à Melouza : le roman montre comment les violences de la guerre continuent de travailler les corps et les liens, bien après l'indépendance. Dans *Les Figuiers de barbarie* (2010), Rachid Boudjedra entremêle confidences, souvenirs et éclats d'histoire pour confronter les amnésies collectives — de la colonisation aux désillusions de l'après-1962. Enfin, Assia Djebar, dans *La Femme sans sépulture* (2002), redonne voix à Zoulikha, résistante arrêtée puis disparue en 1957, et suit la quête de celles et ceux qui cherchent son corps autant qu'une histoire confisquée.

Donc, ce qui surprend n'est pas seulement le nombre de textes qui traitent la guerre d'Algérie, jusque-là tabouisée, mais aussi le fait que certains d'entre eux soient récompensés par, ou en lice pour, des prix littéraires majeurs. Dans son étude de 2003, le critique américain Warren Motte avance l'idée que le Prix Goncourt, à l'instar d'autres distinctions littéraires, est presque systématiquement décerné à un genre particulier d'œuvres :

« It seems clear to me that the literary mundillo in France generally recognizes and supports novels that are 'safe', novels that uphold received convention, rather than questioning or (still less) subverting it »³⁰.

Le Prix Goncourt serait principalement attribué à des œuvres peu innovantes sur le plan formel, mais aussi à des textes dont les thèmes sont peu conflictuels. Cette observation rejoint celle de Benjamin Stora, qui soulignait en 2005 que « *bien peu d'ouvrages traitant de la guerre d'Algérie ont obtenu un prix* »³¹. Ce constat peut être interprété de deux manières dans notre contexte : soit le jury du Prix Goncourt s'est depuis ouvert à des œuvres innovantes tant sur le plan formel que thématique, soit les guerres coloniales sont devenues des sujets « sûrs », que la littérature et la société peuvent désormais aborder sans crainte, et en plus avec l'aval du Goncourt. La médiatisation des prix littéraires en général, et du Prix Goncourt en particulier, contribuerait ainsi indirectement à faire connaître à un large public des

³⁰ Motte, Warren. *Fables of the Novel: French Fiction since 1990*. Chicago : Dalkey Archive Press, 2003, p. 4.

³¹ Stora, Benjamin. *Le Livre, mémoire de l'Histoire. Réflexions sur le livre et la guerre d'Algérie*. Paris : Le Préau des Collines, 2005, p. 17.

textes traitant de thèmes autrefois considérés comme problématiques, dépassant largement le cercle universitaire ou militant.

Parallèlement, la théorie littéraire contemporaine signale le rôle important du contexte socio-politique dans la production et la réception des œuvres romanesques. Gisèle Sapiro démontre que les romanciers, qu'ils soient conscients ou non, se laissent influencer par les enjeux de leur époque qu'ils réinterprètent à travers le prisme de la fiction. Ainsi, le roman nous aide à lire notre époque. Il est ce laboratoire où s'élaborent nos représentations collectives, où notre relation au passé se réinvente.

En somme, le contexte sociopolitique des années 2000 a joué un rôle moteur dans l'émergence d'un corpus romanesque centré sur la guerre d'Algérie, qui ne se contente pas de reconstituer les événements, mais interroge les rémanences postcoloniales et leurs effets sur les individus comme sur la société française contemporaine. Ce que nombre de ces fictions ont en commun est que l'attention n'est pas portée exclusivement sur le déroulement des conflits même dans un souci de reconstituer le passé, mais que leurs romanciers se concentrent plutôt sur l'après-guerre, la période post-coloniale mettant en lumière les difficultés rencontrées par les individus et la société dans leur ensemble pour gérer les conséquences de ces grands bouleversements et les traumatismes qu'ils ont engendrés. Ces fictions participent à un processus de mémoire collective contribuant ainsi à une relecture critique du colonialisme, interrogeant les non-dits historiques, offrant un espace de réflexion, de remise en question des héritages du passé pour répondre à un besoin collectif de réévaluer cette page importante de l'histoire nationale.

4.2. Une catharsis collective : la littérature au service de la réparation psychique

Depuis le tournant des années 2000, une véritable vague de romans français s'est emparée de la guerre d'Algérie. On peut y voir, d'un point de vue psychanalytique, une manière collective de mettre en mots un passé traumatique qui a longtemps été refoulé. Pendant des décennies, le conflit est resté presque invisible dans les discours publics et officiels. La littérature, elle, a offert un espace où ce

silence pouvait être rompu : un lieu pour se souvenir, pour nommer ce qui était tus, et pour donner une voix à des expériences jusque-là oubliées ou refoulées.

Longtemps qualifiée de « guerre sans nom »³², la guerre d'Algérie (1954-1962) a été plongée dans le silence, comme si nommer les choses revenait à les rendre trop réelles, trop douloureuses. Des deux côtés de la Méditerranée, et surtout en France, on a préféré taire les violences — torture, exécutions sommaires, massacres, déplacements forcés — pour ne pas raviver les blessures. Ce silence n'était pas un oubli innocent, mais une volonté de tourner la page sans la lire, au nom d'une cohésion nationale que la vérité aurait peut-être fragilisée. Or, comme l'a théorisé Freud dans *Au-delà du principe de plaisir* (1920), le traumatisme refoulé ne disparaît jamais : il persiste dans l'inconscient collectif et se manifeste sous forme de symptômes, d'actes manqués, ou encore de récits réitérés. Ce que la société n'a pas pu symboliser à l'époque resurgit plus tard dans la littérature — lieu par excellence du retour du refoulé.

Dans cette optique, la production romanesque contemporaine sur la guerre d'Algérie peut être considérée comme l'un des lieux de réémergence de cette mémoire enfouie. Par l'écriture fictionnelle, les auteurs — parfois eux-mêmes descendants d'acteurs du conflit — créent un espace où ce passé occulté peut être revisité, reconstitué et, symboliquement, réparé. Les années 1980 et 1990, marquées par la publication de nombreux témoignages individuels (anciens appelés, Harkis, pieds noirs, immigrés), ont amorcé ce mouvement de réappropriation symbolique du passé, offrant aux lecteurs une opportunité d'intégrer psychiquement ces événements refoulés et rompant les silences familiaux et collectifs.

Dans cette dynamique, l'écrivain devient alors un médiateur de la mémoire, travaillant, selon les termes de Nicolas Abraham et Maria Torok, à « lever les cryptes », c'est-à-dire à dévoiler les secrets enfouis dans les silences enfouis dans l'histoire familiale ou nationale (*Le Verbier de l'homme aux loups*, 1976). Cette mise en récit du vécu personnel a constitué un terrain fertile pour la fiction. Cette mise en récit vise à transformer la douleur en mémoire, le silence en parole, et l'indicible en représentation.

³² Rotman, Patrick, et Bertrand Tavernier. *La Guerre sans nom. Les appelés d'Algérie (1954–1962)*. Paris : Seuil, 1992.

Cette dynamique a préparé le terrain à un traitement plus ample dans le champ de la fiction. Des romans tels que *La Guerre d'Algérie n'a pas eu lieu* de Daniel Picouly (1998), *Mon colonel* de Francis Zamponi (1999), ou *Simple soldats* de Jean Debernard (2001), retracent cette impossibilité à parler du conflit, ou la tentation de le nier, chez les anciens combattants et leurs descendants. Ces textes interrogent les effets différés du traumatisme sur les familles, les identités, et les récits nationaux.

À travers les paradigmes psychanalytiques, la répétition occupe une position centrale dans le travail de subjectivation et de réparation : il y a un traumatisme refoulé qui est censé revenir tant qu'il n'a pas été dit, tant qu'il n'a pas été symboliquement élaboré. En littérature, cette logique de la répétition s'incarne, par la récurrence du motif romanesque de la guerre d'Algérie. Le récit peut devenir alors le lieu symboliquement protégé, où l'événement traumatique s'énonce, se montre, se raconte, se rejoue peut-être, dans un cadre fictionnel maîtrisé, sans que la douleur ne soit à chaque instant de nouveau réactivée. Cette mise en fiction agit comme une forme de sublimation, qui opère une prise de distance salutaire, en faveur de comprendre, de faire de ce vécu une mémoire. Le roman devient un espace d'élaboration où l'histoire peut être revisitée, non sur le ton de la plainte vive, mais dans celle de l'examen raisonné.

Dans *Des hommes* de Laurent Mauvignier (2009), par exemple, le mutisme du personnage principal, Feu-de-Bois, ancien appelé traumatisé, incarne cette impossibilité de dire, tandis que le récit tente précisément d'approcher ce silence, de le contourner, de le fissurer.

Ce travail de mise en récit rejoint ce que Paul Ricœur, dans *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli* (2000), appelle le « travail de mémoire » : une opération par laquelle la société tente de retrouver une relation apaisée avec son passé, en le reconnaissant dans sa complexité, sans le nier ou l'idéaliser. À travers les voix plurielles qu'ils mettent en scène, les romans contemporains participent d'une relecture critique du colonialisme et de ses héritages, donnant la parole à ceux qui en furent les victimes — qu'il s'agisse des Algériens, des harkis ou encore des enfants

issus de l'immigration postcoloniale — et mettant au jour les conflits de mémoire qui continuent de traverser et de diviser la société française.

Ces récits ne se contentent pas d'évoquer des événements passés : ils questionnent leurs prolongements transgénérationnels. L'héritage de la guerre se transmet souvent sous forme de silences, de malaises diffus, de récits lacunaires. Les enfants ou petits-enfants de soldats français, de pieds noirs, de Harkis ou d'immigrés algériens se retrouvent souvent au centre de ces fictions, dans une quête identitaire marquée par le désir de comprendre un passé tu ou déformé. Cette volonté de combler les silences — familiaux ou collectifs — se cristallise dans des œuvres où la guerre, plus que comme événement, est vécue comme héritage traumatique.

La notion de « postmémoire », développée par Marianne Hirsch (*Family Frames*, 1997), est également éclairante ici : elle désigne le rapport que les générations suivantes entretiennent avec des événements traumatiques qu'elles n'ont pas vécus directement mais qui leur parviennent par des bribes familiales — récits transmis, silences pesants, photos conservées ou gestes qui perdurent malgré eux. Les auteurs issus de la deuxième ou troisième génération, tels qu'Alice Zeniter avec *L'Art de perdre* (2017), ou Leïla Sebbar, inscrivent leur démarche dans ce paradigme : leurs récits explorent les zones d'ombre de la mémoire familiale, les dénis ou les non-dits liés au passé colonial, et tentent de reconstruire des filiations fragmentées.

Ce travail fictionnel sur la mémoire ne vise pas seulement la reconnaissance d'un passé nié ; il remplit une fonction profondément cathartique. Il offre un cadre symbolique pour penser le trauma, le partager, le transmettre, et ainsi contribuer à une élaboration collective. En ce sens, la littérature agit comme un espace thérapeutique collectif, là où l'histoire officielle, les discours politiques ou scolaires ont échoué à intégrer la guerre d'Algérie dans le récit national.

Ces productions littéraires participent ainsi à un mouvement de débordement du refoulé. Si la parole semble aujourd'hui plus libre, c'est précisément parce que le refoulé colonial, longtemps enfoui, a trouvé dans la fiction un canal d'expression privilégié. Loin d'être anecdotiques, ces récits contribuent à une catharsis collective,

dans la mesure où ils mettent en forme un passé traumatique, le rendant accessible à la représentation, à la transmission et à l'élaboration symbolique.

En définitive, si l'on voit fleurir depuis les années 1990 — et plus encore au tournant des années 2000 — tant de récits français qui reviennent sur la guerre d'Algérie, c'est qu'une forme de retour du refoulé collectif est à l'œuvre. La société française semble enfin accepter de regarder en face une part de son histoire longtemps mise à l'écart. Ces romans surgissent alors comme une manière de rendre ce passé racontable, de l'appivoiser, d'en comprendre les zones d'ombre afin de ne plus le laisser agir en sous-main. Ce mouvement révèle un désir profond : celui d'affronter un héritage longtemps laissé en friche, de trouver les mots qui permettent de le penser, de le reconnaître et, peut-être un jour, de s'en libérer. La littérature, en ce sens, ne se contente pas de représenter l'Histoire ; elle devient un lieu thérapeutique, un pont entre ce qui s'est jadis vécu et la manière dont nous continuons d'en éprouver les traces aujourd'hui, que ce soit individuellement ou collectivement.

4.3. La résurgence des mémoires occultées (1995-2000)

Depuis le milieu des années 1990, plusieurs épisodes longtemps occultés et controversés de la guerre d'Algérie ont progressivement commencé à refaire surface, suscitant de vifs débats. Parmi eux figurent notamment les massacres de musulmans et de pieds noirs à Sétif et Guelma le 8 mai 1945, les violences policières du 17 octobre 1961 à Paris, qui ont coûté la vie à des centaines de manifestants algériens, ou encore le recours à la torture par l'armée française durant le conflit. Face à cette résurgence mémorielle, les gouvernements successifs ont tenté d'enrayer l'oubli en multipliant les discours officiels et les commémorations visant à éclairer certaines zones d'ombre du passé national — en particulier celles liées au régime de Vichy et à la guerre d'Algérie.

Bien que ces démarches n'aient pas permis de lever totalement le voile sur ces périodes sensibles, elles ont néanmoins favorisé la construction progressive d'une mémoire publique. La reconnaissance officielle des « événements d'Algérie » comme une véritable « guerre », à travers la loi du 18 octobre 1999, en constitue une étape symbolique importante. De même, l'inauguration, le 11 novembre 1996, par le

président Jacques Chirac, d'un monument à la mémoire des « victimes et combattants morts en Afrique du Nord » témoigne de cette volonté de reconnaissance.

4.4. Les harkis : une reconnaissance tardive et incomplète

Paradoxalement, parmi toutes les victimes du conflit, ce sont les harkis qui ont reçu le plus d'attention de la part des autorités françaises depuis cette période. Comme pour compenser une longue période de silence et de marginalisation, les anciens supplétifs et leurs descendants ont bénéficié de révisions successives des dispositifs d'indemnisation mis en place à partir de 1987, ainsi que de différents mécanismes de « discrimination positive » destinés à leurs descendants. Si les organisations représentant les harkis ont, dans l'ensemble, salué ces avancées pour lesquelles elles militent depuis longtemps, elles continuent de réclamer une reconnaissance officielle des responsabilités de l'État français dans l'abandon des harkis après la guerre, un abandon qui a conduit au massacre de dizaines de milliers d'entre eux.

Le passage au XXI^e siècle a marqué un tournant décisif pour la reconnaissance des harkis en France. Le 25 septembre 2001, une Journée d'hommage nationale est consacrée en leur honneur, sur une initiative conjointe du président Jacques Chirac et du premier ministre Lionel Jospin. Cette cérémonie constitue une première, les médias nationaux couvrant largement l'événement. Elle permet à de nombreux citoyens français, presque quarante ans après la fin du conflit algérien, de prendre connaissance - ou redécouvrir- le sort tragique de ces « compatriotes oubliés ».

Cette reconnaissance s'inscrit dans une dynamique plus large de devoir de mémoire — parfois qualifiée de devoir de repentance — amorcée par l'État français à la fin des années 1990. Il s'agit alors de faire la lumière sur des pans sombres du passé national, notamment la France de Vichy et la guerre d'Algérie.

Pour les harkis, cette reconnaissance tardive est d'autant plus cruciale qu'ils ont longtemps été absents du récit collectif. Contrairement aux autres protagonistes – Français d'Algérie, soldats du contingent, militaires de métier ou maquisards du

FLN – qui ont, dès les années 1960, publié de nombreux témoignages, les harkis n'ont que très rarement eu l'occasion de faire entendre leur voix. L'isolement dans lequel beaucoup ont été plongés à leur arrivée en France, conjugué à un fort taux d'illettrisme, a freiné l'émergence d'un véritable récit de leur part.

On observe toutefois quelques paroles qui ont franchi le silence : le bachaga Saïd Boualam publie *Mon pays, la France* (1962) et *Les Harkis au service de la France* (1963), Saïd Ferdi fait paraître *Un enfant dans la guerre* (1981), tandis qu'Abd-El-Aziz Méliani donne *La France honteuse. Le Drame des harkis* (1993). Mais ces voix sont restées isolées. Jusqu'au début du XXI^e siècle, l'histoire des harkis a donc surtout été racontée par d'autres : journalistes, historiens, écrivains, sociologues ou anciens militaires. Et bien souvent, cette narration extérieure a entretenu des stéréotypes tenaces : celui du « traître à la nation algérienne » ou, à l'inverse, celui du « soldat fidèle à l'armée française ». Deux figures opposées, mais tout aussi réductrices, qui continuent d'alimenter une mémoire douloureuse et conflictuelle.

Au début du nouveau millénaire, alors qu'ils sont désormais en mesure de prendre la parole, certains enfants de harkis entreprennent de raconter l'histoire de leur famille et leur vécu dans les camps de regroupement. Désireux de s'approprier la mémoire de leur communauté, ils saisissent l'opportunité d'un contexte politique propice à la reconnaissance des mémoires longtemps passées sous silence. Ils profitent notamment de l'élan créé par l'Année de l'Algérie en France en 2003, qui a ouvert un espace inédit pour faire entendre ces récits longtemps tus, permettant la publication de plusieurs témoignages.

4.5. Donner voix aux absents : figures oubliées dans les fictions contemporaines sur la guerre d'Algérie

Au-delà des harkis, plusieurs fictions françaises et algériennes contemporaines s'attachent à exhumer d'autres figures restées longtemps marginalisées ou réduites au silence dans les récits officiels de la guerre d'Algérie. Ces personnages — femmes, appelés du contingent, militants anticolonialistes, enfants de l'exil, victimes civiles algériennes — témoignent de l'élargissement du

regard mémoriel opéré par la littérature. Par leurs voix multiples, souvent discordantes, les romans remettent en cause une historiographie uniforme et réhabilitent les fragments d'une mémoire éclatée.

Parmi ces figures longtemps occultées, les femmes algériennes occupent une place centrale. Réduites à des rôles périphériques dans l'historiographie classique, elles apparaissent dans la fiction comme des actrices complexes, souvent tiraillées entre tradition, engagement politique et souffrance intime. Dans *La femme sans sépulture* d'Assia Djebar (2002), l'auteur rend hommage à Zoulikha Oudai, résistante algérienne torturée et exécutée par l'armée française, dont le corps n'a jamais été retrouvé. À travers ce portrait, Djebar interroge la mémoire nationale algérienne et son rapport ambivalent à ses héroïnes. Cette démarche rejoint celle de *L'Art de perdre* d'Alice Zeniter, qui, sans se centrer exclusivement sur des figures féminines, donne une place essentielle à l'expérience des femmes dans la transmission intergénérationnelle du silence.

La fiction contemporaine redonne aussi une voix aux appelés du contingent, ces jeunes Français enrôlés malgré eux, souvent absents ou caricaturés dans les récits d'après-guerre. *Des hommes* de Laurent Mauvignier (2009) explore avec une rare intensité le traumatisme de ces soldats ordinaires, confrontés à une guerre qui ne disait pas son nom et dont ils sont revenus brisés. Le silence du personnage de Feu-de-Bois incarne ce que la société française a longtemps refusé d'écouter : la détresse psychique et morale de ceux qu'on a envoyés faire la guerre sans leur en expliquer les raisons.

D'autres œuvres s'intéressent à des figures encore plus marginales, notamment celles de Français engagés contre la politique coloniale. Dans *De nos frères blessés* (2016), Joseph Andras réhabilite Fernand Iveton, ouvrier communiste et pied-noir, exécuté pour avoir tenté de poser une bombe dans une usine sans intention de tuer. Ce roman souligne la solitude d'un homme pris en étau entre deux camps irréconciliables, et la violence d'un État qui refuse toute nuance dans le traitement de l'opposition intérieure. À sa manière, Jérôme Ferrari évoque aussi cette tension dans *Où j'ai laissé mon âme* (2010), en mettant en scène un officier

tortionnaire hanté par sa propre faillite morale, et en interrogeant la figure du militaire au cœur de la machine coloniale.

Enfin, la littérature s'attarde de plus en plus sur les victimes civiles algériennes anonymes, longtemps reléguées aux marges de la mémoire française. Dans *Loin de Médine* d'Assia Djebar (1991), même si le contexte est plus large que celui de la guerre d'Algérie, on retrouve une volonté de mettre en lumière les oubliés de l'histoire officielle, notamment les voix féminines et les résistances non militarisées. Les œuvres algériennes contemporaines, comme celles de Maïssa Bey *Entendez-vous dans les montagnes* (2002) ou de Yasmina Khadra, soulignent les souffrances du peuple algérien, confronté à la fois à la violence coloniale et à ses propres contradictions internes.

En réhabilitant ces figures longtemps tues — femmes combattantes, appelés traumatisés, militants français anticolonialistes, civils anonymes — la littérature contemporaine contribue à une relecture plurielle et sensible de la guerre d'Algérie. Ces récits, loin de toute héroïsation uniforme, invitent à penser la complexité des mémoires et les zones d'ombre de l'histoire coloniale, en offrant un espace d'élaboration pour ce qui ne pouvait être dit ailleurs.

Finalement, la France a longtemps tourné autour du pot quand il s'est agi de son passé colonial, et surtout de la guerre d'Algérie. Pendant des décennies, on a préféré garder le silence, censurer les récits gênants, ou même accorder des amnisties plutôt que de regarder cette part d'ombre en face. Résultat : des cicatrices toujours vives et des mémoires qui se heurtent les unes aux autres — celles d'anciens militaires, de harkis, de français d'Algérie ou encore d'Algériens— chacune portant sa propre version des faits, souvent douloureuse et contradictoire.

Contrairement à l'histoire officielle, qui n'a pas réussi à calmer les tensions, la littérature a ouvert la voie. Elle est devenue un espace où les voix étouffées peuvent enfin s'exprimer et où les traumatismes enfouis trouvent un écho. Au lieu de raconter la guerre comme un manuel d'histoire, les romans franco-algériens actuels se plongent dans les souvenirs plus complexes. Ils se penchent sur les non-dits et révèlent comment le passé colonial pèse encore sur les générations actuelles.

Error! Use the Home tab to apply Titre 1 to the text that you want to appear here.

C'est précisément cette fonction de relais de la littérature qu'il convient désormais d'interroger. Pour ce faire, il est nécessaire de replacer ces écritures dans la tradition du roman historique, telle qu'elle s'est constituée au XIX^e siècle, afin de mesurer les continuités, les écarts et les mutations qui se jouent dans les récits contemporains de la guerre d'Algérie.

Chapitre II : Aux origines du roman archéologique

À l'issue de notre première partie consacrée aux cadres théoriques, esthétiques et historiques du roman historique, il est apparu que ce genre, tel qu'il s'est constitué au XIX^e siècle autour de la figure fondatrice de Walter Scott, repose sur une codification précise. Nous avons vu que l'esthétique du roman historique classique se caractérise notamment par un récit ancré dans une époque révolue, une narration omnisciente articulant personnages fictifs et figures historiques, une documentation rigoureuse, et une visée idéologique orientée vers la constitution d'une mémoire nationale cohérente. À travers l'analyse du modèle scottien, tel que théorisé par Georg Lukács, nous avons pu cerner une structure narrative canonique et une fonction politique fondatrice : mettre en récit les tensions sociales à travers des destins individuels pour donner sens à un passé collectif.

Cependant, les productions littéraires contemporaines qui s'emparent de la guerre d'Algérie semblent s'éloigner de cette configuration classique. Plutôt que de restituer une vision d'ensemble du passé, ces auteurs choisissent souvent de l'examiner par le prisme de la mémoire individuelle, les silences et les zones d'ombre de l'histoire, les séquelles post-traumatiques personnelles ou familiales, en employant des formes narratives fragmentaires, subjectives et parfois hybrides. Il devient alors nécessaire de s'interroger sur le rapport qu'entretiennent ces œuvres avec le modèle du roman historique : reproduisent-elles ses structures ? S'en affranchissent-elles ? En renouvellent-elles les fonctions ?

Cette deuxième partie de notre mémoire se donne pour objectif de confronter le modèle historique classique hérité de Walter Scott aux pratiques narratives contemporaines qui traitent de la guerre d'Algérie, afin de mettre en évidence les continuités, les écarts ou les mutations esthétiques et génériques. Il s'agira d'étudier comment ces récits tissent le lien entre Histoire et Fiction, ainsi que de déterminer dans quelle mesure elles préservent ou modifient les principes narratifs du roman

historique. Plus largement, cette étude permettra de déterminer si ces œuvres relèvent encore de ce genre spécifique, ou bien si elles contribuent à l'émergence de nouvelles formes — comme la biofiction, le roman-mémoire, le récit d'héritage, ou de filiation.

La méthode adoptée pour cette analyse repose sur une grille comparative structurée autour de quatre grands axes, directement inspirés des caractéristiques canoniques du roman historique classique. Le premier concerne le statut du narrateur et la focalisation : il s'agit d'identifier la posture narrative adoptée par le récit. Le deuxième porte sur le rapport aux sources et à la documentation, en examinant la place respective accordée aux faits historiques, à l'imaginaire et aux archives. Le troisième axe s'intéresse au statut des personnages — historiques ou fictifs — afin de déterminer si le récit privilégie des figures publiques, anonymes, fictives ou longtemps restées dans l'ombre. Enfin, le quatrième axe concerne la fonction idéologique du récit et interroge la manière dont le texte participe à l'élaboration d'une mémoire : celle-ci peut être unificatrice, critique, réparatrice ou encore subversive.

Chacun de ces axes constituera un fil conducteur de notre comparaison entre le roman historique classique et les œuvres contemporaines de notre corpus. En confrontant la forme canonique à ces nouvelles écritures de la mémoire, nous chercherons à déterminer s'il s'agit d'une simple adaptation formelle du genre ou d'un véritable déplacement épistémologique et esthétique qui invite à penser une nouvelle manière d'écrire l'histoire dans le cadre romanesque.

Chacun de ces axes constituera un fil conducteur de notre comparaison entre le roman historique classique et les œuvres contemporaines de notre corpus. En confrontant la forme canonique à ces nouvelles écritures de la mémoire, nous chercherons à déterminer s'il s'agit d'une simple adaptation formelle du genre ou d'un véritable déplacement épistémologique et esthétique qui invite à penser une nouvelle manière d'écrire l'histoire dans le cadre romanesque.

Afin d'ouvrir cette deuxième partie, il nous paraît pertinent de commencer par l'examen des récits les plus anciens de notre corpus qui amorcent déjà un rapport renouvelé à l'histoire de la guerre d'Algérie. Ces œuvres ne s'attachent pas tant à

restituer un tableau global du passé qu'à interroger ses zones d'ombre et ses rémanences dans le présent. Elles explorent les fractures laissées par le conflit, en donnant à voir comment un événement historique enfoui resurgit dans des vies ordinaires, parfois sous une forme dramatique ou traumatique.

Le roman historique, dans sa conception classique, cherche avant tout à redonner vie à une époque disparue. Il s'attache à recréer un cadre ancien, à y déployer ses événements majeurs et à montrer comment ils se mêlent aux intrigues privées, là où la « petite » histoire rencontre la grande. Le lecteur est ainsi plongé dans un univers fictionnel solidement arrimé au passé, où des personnages inventés côtoient des figures réelles et évoluent dans un décor restitué avec précision. En mêlant l'évocation des luttes politiques et militaires à la description minutieuse des cadres de vie, il procure au lecteur l'enchantement d'un voyage temporel. On a alors l'impression de quitter le présent pour traverser une époque disparue, mais rendue soudain proche, presque palpable.

À l'opposé du roman historique traditionnel — celui qui cherchait avant tout à reconstituer fidèlement un monde disparu — les écrivains français d'aujourd'hui abordent l'Histoire avec un autre regard. Il ne s'agit plus pour eux de ramener le passé à la vie comme on remonterait un décor ancien, mais de le questionner, de l'ouvrir, pour mieux comprendre ce qui, dans notre présent, continue d'en porter les traces. Dans cette perspective, la forme romantique du roman historique semble appartenir à un autre temps : son récit linéaire, son goût pour la reconstitution minutieuse, ne suffisent plus aux auteurs qui souhaitent interroger les angles morts plutôt que célébrer les certitudes.

À la place d'une narration qui déroule tranquillement les faits les uns après les autres, ces écrivains adoptent une démarche de recherche. Ils fouillent les archives, recourent les témoignages, se heurtent aux silences, se trompent parfois, repartent autrement. Leur écriture avance comme une enquête : pas à pas, par essais, par ajustements, dans un mouvement qui épouse les hésitations mêmes de la mémoire et les résistances du réel. De cette démarche naissent des formes narratives hybrides, situées à la croisée du document et de la fiction. D'un côté, le texte s'appuie sur des matériaux historiques authentifiés ou vérifiés, proches du travail de

l'historien ; de l'autre, il met en scène le cheminement même de cette enquête, en donnant au lecteur accès aux hésitations, aux impasses et aux révélations qui jalonnent la recherche.

Ce tressage entre savoir et imaginaire ouvre la voie à ce que l'on a pu appeler le roman "archéologique" : une forme qui fouille le passé autant qu'elle interroge les conditions mêmes de son excavation, et qui fait de cette exploration une manière d'appréhender plus lucidement le monde contemporain.

1. *Une guerre sans fin* de Bertrand Leclair (2008)

1.1. La toile de fond

Avant d'aborder le contenu d'*Une guerre sans fin* et les faits historiques qui l'irriguent, il convient d'examiner d'abord la forme du livre. À première vue, tout semble renvoyer à un roman classique : la couverture mentionne l'auteur, le titre, la maison d'édition et précise le genre « roman ». Les pages de faux-titre et de grand-titre suivent une mise en page tout à fait habituelle.

C'est toutefois à la page suivante qu'apparaît un premier signe distinctif : une carte de l'Algérie, où figurent les principales villes. Cet élément paratextuel inscrit d'emblée l'intrigue dans un espace géographique précis et signale que le récit sera étroitement lié au territoire algérien.

Un second indice apparaît dans les remerciements, placés à la fin du volume. L'auteur y « *dit sa dette à nombre d'historiens et documentaristes de la guerre d'Algérie* » et cite explicitement Benjamin Stora, Henri Alleg, Patrick Rotman, entre autres. Dès lors, le lecteur est en droit de s'attendre à un roman solidement documenté — ce que le texte confirme largement. *Une guerre sans fin* est en effet traversé de faits historiques vérifiés, d'anecdotes authentiques et d'événements avérés : le sort tragique des irradiés de Reggane, les opérations meurtrières des commandos de chasse dans les Aurès, ou encore diverses violences longtemps passées sous silence.

Ces fragments d'histoire s'articulent autour d'une enquête menée par le narrateur, Bertrand Leclair, qui cherche à comprendre ce qu'il est advenu de son ami — personnage fictif — Thierry Lavergne. Au fil de ses recherches, il recueille des données, des archives et de multiples témoignages, qu'il transmet immédiatement au lecteur. Il interroge notamment Patrick Langellier, ancien appelé, pour tenter de reconstituer son arrivée en Algérie et retracer ainsi, pièce après pièce, une mémoire éclatée :

Je recopie, j'essaie d'imaginer l'arrivée de Langellier, en juillet 1958, regrettant de ne pas lui avoir posé de questions plus précises. Était-il le seul bleubite ? Ou bien sont-ils arrivés à plusieurs, les yeux écarquillés, les plaisanteries déphasées ? En camion, après un atterrissage à Colomb-Béchar [...] ? A moins qu'ils aient atterri plus près, sur le petit aérodrome militaire d'Adrar, ou sur une des pistes de sable déjà balisées de Reggane¹.

Notons que Langellier est un personnage inventé, mais, à l'instar de Scott, Leclair choisit de présenter les éléments qu'il lui attribue comme s'ils relevaient d'un témoignage authentique: « je recopie », dit-il, « *je regrette de ne pas lui avoir posé de questions plus précises* ». L'entrée en scène de Langellier offre par ailleurs au narrateur l'occasion d'évoquer certains épisodes historiques : on voit par exemple comment Bigeard et ses parachutistes ont, en 1957, après la révolte des Méharistes de Timimoune, « *nettoyé en profondeur, [...] nettoyé jusqu'à l'os, non seulement la région de Timimoune, mais...jusque la région d'Adrar* »², multipliant tortures et exécutions. La manière dont Leclair installe ce décor historique rappelle ainsi celle de Scott : le protagoniste devient un passeur qui conduit le lecteur à travers son parcours, mêlant à la trame fictionnelle un ensemble de faits historiques, majeurs comme secondaires.

1.2. Une quête mémorielle

Dans *Une guerre sans fin*, l'auteur aborde moins la guerre d'Algérie elle-même que « sa mémoire », « mal dite, maudite ». Comme le souligne Leclair, la distinction est importante: « *La matière d'Une guerre sans fin n'est pas la guerre d'Algérie ; ce qui en est la matière ou le sujet, c'est la mémoire de cette guerre, et*

¹ Leclair, Bertrand. *Une guerre sans fin*. Paris : Maren Sell, 2008, p. 84.

² *Ibid.*, p. 85-86.

donc la manière dont je me la suis moi-même longtemps représentée sans interroger cette représentation toute faite »³.

Nous avons ici un autre ici des événements de la guerre d'Algérie. Le récit suit la démarche d'un écrivain qui tente de comprendre ce qui est arrivé à son ancien collaborateur Thierry Lavergne, profondément bouleversé par les révélations de David Berthon, « un ancien conscrit revenu d'Algérie une main en moins », lui a confié au sujet du passé trouble de son propre père. Cette découverte le métamorphose complètement. Inquiète de voir son fils dans cet état, Margueritte Lavergne, la mère de Thierry, fait appel à Bertrand Leclair. Chargé d'étudier les entretiens réalisés par Thierry afin de recueillir le témoignage de Berthon, le narrateur se passionne pour cette enquête, approfondissant sans cesse ses recherches sur cette guerre dont « *la vérité, c'est l'humiliation* »⁴.

Tout au long de son investigation, le narrateur interroge d'anciens soldats du contingent durablement marqués par le conflit algérien, tels Patrick Langellier, qui a évité de justesse la contamination radioactive de Reggane, ou Jacques Lecourneur, défenseur des victimes des essais nucléaires. Il rassemble une multitude de documents et de récits qu'il transmet au lecteur au fil de sa progression. Bertrand Leclair orchestre ainsi la convergence de différentes sources mémorielles : les enregistrements de Berthon et ses propres notes. De ces échanges émerge progressivement une polyphonie testimoniale unique, tandis qu'il ouvre les boîtes de Pandore des anciens combattants désenchantés qu'il interviewe. Il leur offre une tribune pour exhumer des événements longtemps refoulés. Pour ces hommes, c'est l'opportunité de dénoncer un pouvoir politique qui les considère comme « fouteurs de merde » en ne leur accordant pas même une pension d'invalidité digne de ce nom à la hauteur de leurs sacrifices⁵.

La méthode employée par Leclair pour construire la trame historique de son récit rappelle celle de Walter Scott : il guide le lecteur dans une investigation palpitante où le fictionnel s'articule avec les événements historiques attestés. Son

³ Leclair, Bertrand. « La mémoire de la guerre d'Algérie nous hante ». Entretien avec Christoff Kantcheff, *Politis*, 12 janv. 2008. En ligne : www.politis.fr.

⁴ *Ibid.*, p. 187.

⁵ Leclair, *op. cit.*, p. 167-168.

roman se développe au gré des annotations accumulées, des carnets qui s'emplissent de témoignages recueillis et de non-dits dans lesquels s'enferment les anciens combattants. En reconstruisant les faits, en suivant les méandres du passé, Leclair représente ses personnages dans une oscillation permanente entre souvenir individuel et récit historique. Que l'action se déroule en France, en Kabylie, dans les Aurès ou au Sahara, l'auteur endosse le rôle d'historien – ou plus précisément de biographe des existences ordinaires, pour citer l'expression de Pierre Michon. Ces trajectoires oubliées, ces vies englouties par la marche de l'Histoire, deviennent sous sa plume les acteurs involontaires d'un conflit « sans nom ». Cette préoccupation testimoniale ancre résolument son œuvre dans le courant de la biofiction mémorielle, attentive aux figures ordinaires et oubliées.

Mais cette démarche historique se double d'une exploration existentielle : Leclair ne se contente pas de raconter la guerre, il en mesure les ravages intérieurs. Les appelés, bien que revenus d'Algérie, n'en sont « *jamais vraiment revenus, d'en être revenus vivants, pas revenu du tout* »⁶ ; ils vivent dans un entre-deux où la survie se confond avec la perte de soi : « *Est-ce que la vie est encore la vie ?* »⁷, s'interroge Berthon, écho du désarroi collectif d'une génération. Le présent, vidé de sens, devient pour eux une « ère du vide », un temps suspendu où l'être, réduit à sa pure inertie, ne trouve plus de prise sur le monde. En cela, Leclair renouvelle profondément la tradition du roman historique : il ne cherche plus à glorifier le passé, mais à rendre visible la déshérence de ceux que l'Histoire a laissés sans voix.

1.3. Des voix inventées, des blessures réelles

Une guerre sans fin déploie, comme analysé précédemment, une structure investigatrice qui examine des protagonistes reliés de près ou de loin au conflit algérien. Le récit nous présente Thierry Lavergne, ancienne plume renommée des *Inrockuptibles* et auteur du roman *Il neige dans les Aurès*, profondément ébranlé par les révélations de David Berthon. Ce manchot et ancien appelé, lui a dévoilé des vérités troublantes concernant ses propres parents. Devant la détresse manifeste de son fils, Margueritte Lavergne sollicite l'intervention de Bertrand Leclair, qui

⁶ Leclair, *op. cit.*, p. 140.

⁷ *Ibid.*, p. 148.

endosse ici le rôle de narrateur, afin d'élucider les raisons de cette profonde métamorphose.

Celui-ci entreprend alors d'examiner les enregistrements des entretiens menés par Thierry avec Berthon et se laisse à son tour happer par le sujet. Son enquête l'amène à croiser d'autres témoins — Patrick Langellier, appelé rescapé des essais nucléaires de Reggane, ou Jacques Lecourneur, avocat des irradiés —, dont les récits recomposent la mémoire éclatée d'un conflit longtemps refoulé. Seul le narrateur, qui partage son identité avec l'écrivain, échappe à la fiction. Tous les autres protagonistes relèvent de l'invention. Ce choix, loin d'affaiblir la portée documentaire du roman, souligne au contraire la puissance de la fiction comme outil de reconstitution et de transmission mémorielle, capable de donner chair à des vérités historiques et psychiques demeurées inavouées. Par ailleurs, pour créer certains de ces personnages, l'auteur a puisé dans une sotie qu'il avait composée sept ans plus tôt:

Au départ, voici sept ans, j'ai répondu à une commande en écrivant presque pour rire une fiction brève, une « sotie » sans grande ambition que j'avais intitulée la Main de papier, et où j'avais en fait déjà mis en place les principaux protagonistes: le manchot qui a perdu la main dans les Aurès et qui, quarante ans plus tard, la reprend en se jouant des ambitions littéraires d'un jeune chroniqueur, jeune chroniqueur dont le père avait fait l'armée au Sahara (ce qui avait une dimension autobiographique), et milité au sein de la SFIO pour l'Algérie française (ce qui n'en avait aucune)⁸.

Leclair nous entraîne dans sa propre vision du conflit algérien, qu'il désigne comme « *la mémoire de cette guerre* », « *la manière dont [il se l'est lui-même] longtemps représentée* »⁹. Cependant, le portrait qu'il dresse de sa personne s'éloigne parfois de la vérité : l'écrivain reconnaît lui-même « *jouer avec sa propre identité* »¹⁰, dit-il. Si certains détails biographiques sont avérés, d'autres relèvent de la pure invention. Ainsi, l'écrivain n'a jamais participé à un trafic de points de permis : « *Je pourrais porter plainte pour diffamation contre l'auteur* », s'amuse-t-il dans un

⁸ Entretien de Bertrand Leclair, par Christoff Kantcheff, art. cit.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

entretien, « *tant les actions que l'auteur 'me' prêtent sont pour certaines mensongères* »¹¹.

1.4. Les personnages historiques : une présence en creux :

À l'image de *Waverley*, les figures historiques dans *Une guerre sans fin* constituent l'arrière-plan contextuel sans en devenir les acteurs principaux. Des personnalités comme le général Amirouche, le capitaine Léger, Guy Mollet ou le général de la Bollardière sont certes présentes, mais leur rôle reste secondaire, sans atteindre l'importance narrative d'un Charles-Edouard Stuart dans l'œuvre de Scott. Le général Amirouche, pour ne citer que lui, n'intervient que brièvement, n'apparaissant que sur deux pages dans l'ensemble du roman:

« Il y en a déjà plusieurs qui y sont passés, pour ne pas avoir acquis les réflexes, au GH 13, puisque c'est là qu'il est affecté dans le commando de chasse GH13 du cinquième régiment de Spahis, expédié sur le territoire des fellas alors commandés par Amirouche, le plus sanguinaire des chefs de guerre algérienne, la bête noire de l'armée française, l'as du sourire kabyle, ce coup de couteau tracé sur la gorge d'une oreille à l'autre, celui qui tue et tue encore pour provoquer des représailles dans le seul but de creuser le fossé entre les communautés, creuser la fosse commune des espoirs de paix, engrenage sanglant qu'il entretient avec intelligence instinctive d'un guerrier sans autre loi que la victoire ou la mort, Amirouche, celui qui n'hésitait pas, [...] »¹².

À la différence du prince Stuart, ce personnage historique reste muet et dépourvu de toute incidence sur le parcours ou le devenir des protagonistes de la fiction. Aucune interaction directe ne vient relier les figures attestées par l'histoire aux créations imaginaires du récit.

1.5. La voix des témoins fictifs : colère et transmission

Le roman construit une galerie de témoins fictifs – directs ou indirects – de la guerre d'Algérie, dont les voix entrelacées contribuent à « la quête de vérité » du narrateur. Ces personnages, bien qu'inventés, incarnent des postures mémorielles typiques face au conflit. Parmi eux se distingue Thierry Lavergne, écrivain en révolte contre les mensonges d'État. Sa colère, provoquée par les révélations de

¹¹ Entretien de Bertrand Leclair, par Christoff Kantcheff, art. cit.

¹² Leclair, *op. cit.*, p. 102.

David Berthon (ancien appelé mutilé), fait de lui une figure de la transmission douloureuse :

« Il [Thierry Lavergne] expliquait, racontait, s'emportait, et j'écoutais ; j'étais bon public, au fond, quand il me détaillait à plaisir l'avancée de son manuscrit [...], lui qui revenait encore et toujours sur les vingt-cinq mille conscrits morts en Algérie, si jeunes sur les photographies en noir et blanc qui restent de l'époque, pour la plupart dépourvus de la moindre culture politique, ignorant tout des raisons du conflit dans lequel les puissances dominantes les avaient jetés comme au feu de le petit bois crépité, les yeux brillants, vingt-cinq mille cercueils se déployaient là entre la salière et la carafe, à perte de vue, au pire champ d'honneur, pour rien, par pure bêtise politique, est-ce que tu sais ce que disait Mitterrand en 56, est-ce que tu sais combien de soldats en sont revenus amputés, d'Algérie, sans même être reconnus comme mutilés de guerre, puisque ce n'était pas une guerre, ce n'était qu'une opération de pacification dans un département français, [...] »¹³.

Leclair restitue les paroles et les reproches de Lavergne en adoptant d'abord le discours indirect, mais il recourt aussi au discours direct pour en restituer toute la force. Dans un passage marquant, il précise : « [je] recopie la transcription » de ses notes, afin de faire entendre, dans leur intensité brute, les mots de cet écrivain blessé.

« J'avais quoi, treize ou quatorze ans, c'est quoi le réseau Jeanson, je comprends pas bien, ils faisaient quoi ces gens-là ? La putain de salade qu'il m'a servie aussitôt... Et moi tout bonnement jouant les affranchis devant les copains le lendemain... quelle honte... comme dit mon père, le réseau Jeanson, c'étaient des gens de conviction, qui n'avaient pas forcément raison, c'est compliqué, le soutien à une organisation qui prône le terrorisme, mais c'étaient des gens qui en tout cas ont montré un vrai sens de l'honneur... un vrai sens de l'honneur ! Je m'en souviens encore ! Je l'entends encore ! Comme ça m'impressionnait à douze ans, tu penses ! Mon père, forcément, il était du bon côté de l'histoire, comment ça aurait pu être autrement, il pouvait juger, trancher, il disait la vérité ! Et encore il n'y a pas si longtemps...Merde, mais c'est à dégueuler, tu sais ? »¹⁴.

Lavergne exprime une critique virulente de la façon dont la guerre lui a été transmise — à la fois par les récits officiels et par le silence ou les demi-vérités de son propre père. Mais le narrateur nuance cette colère en soulignant l'influence d'un autre personnage sur son discours : « son discours est truffé d'expressions qu' [il] ne

¹³ Leclair, *op. cit.*, p. 23.

¹⁴ *Ibid.*, p. 197.

lui [connaît] pas, d'expressions qui sont celles des David ». David Berthon, figure marquante du roman, incarne la voix la plus radicalement accusatrice parmi les témoins fictifs. Son témoignage est transmis par le biais du discours indirect:

« Parce que ce qu'il [Berthon] savait, dans ces moments-là, se résumait à une certitude : c'est qu'il n'aurait jamais dû être là, et qu'il n'y serait pas, si cet enfoiré de Guy Mollet, la tête d'œuf molle de la SFIO, n'avait pas tourné casaque, abdiqué devant les manifestations des petits colons d'Alger lors de sa visite du 6 février 1956, renoncé à tous ces engagements, piétiné tout le travail des militants de base qui avait posé des mois durant des affiches appelant à la paix en Algérie »¹⁵.

1.6. Rétablir la vérité par la fiction

Une guerre sans fin contient, comme nous l'avons déjà évoqué, de nombreuses anecdotes historiques bien réelles, insérées dans une trame fictionnelle où s'entrelacent enquête et introspection. Le récit prend la forme d'une quête intime, un cheminement lent et obstiné vers la mémoire enfouie de la guerre d'Algérie. Mais cette entreprise ne se limite pas à la résurgence du passé : elle constitue aussi un geste d'accusation, dirigé contre l'image édulcorée qu'une partie importante du corps social français a entretenue concernant ce conflit, fréquemment ramenée à une simple « opération de maintien de l'ordre ».

L'un des moments les plus marquants du roman survient lorsque Patrick Langellier, ancien appelé, tente de raconter ce qu'il a vécu en Kabylie. L'un des moments les plus marquants du roman survient lorsque Patrick Langellier, ancien appelé, tente de raconter ce qu'il a vécu en Kabylie. Mais très vite, les mots lui échappent. Il s'interrompt, comme si parler revenait à raviver une douleur trop vive — ou pire, à troubler un auditoire qui ne veut pas entendre. Ce silence, dès lors, n'est pas une simple absence de parole : devient le symptôme même du trauma. Il traduit la tension entre le besoin de témoigner et l'impossibilité de le faire, entre une mémoire qui cherche à s'exprimer et une société qui détourne l'oreille. Ainsi, *Une guerre sans fin* met en scène non seulement le travail de remémoration, mais aussi la résistance du réel à se laisser dire — révélant, en creux, les fractures encore vives de la conscience nationale face à son passé colonial :

¹⁵ Leclair, *op. cit.*, p. 117.

« Une seule fois, et ça lui avait servi de leçon, une seule fois il avait commencé à raconter, un peu, et encore, pas le dixième de ce qu'il disait qu'il avait vu, il me le précisait, là, maintenant, ce qu'il avait vu faire, il l'avait raconté à deux ou trois anciens de Reggane qui n'y croyaient qu'avec réticence, n'avaient aucune envie d'y croire, l'auraient volontiers renvoyé à sa mythomanie, à l'abus d'alcool dont il était devenu coutumier, ces années-là, on ne parlait pas beaucoup des horreurs concrètes qu'avaient générées la guerre d'Algérie, [...] »¹⁶.

Une guerre sans fin ne se contente pas de faire parler les oubliés ; il s'efforce, avec une grande pudeur, de rouvrir les yeux sur ce que la France a longtemps voulu taire. Bertrand Leclair ne raconte pas seulement des trajectoires individuelles blessées : il met au jour des traumatismes collectifs, inscrits dans le corps même de la nation. Parmi eux, celui des irradiés de Reggane : ces soldats envoyés dans le Sahara algérien et exposés aux essais nucléaires, sans protection ni information, livrés à un mal invisible puis à l'oubli. Le roman se mue alors en acte de mémoire, en geste de justice symbolique là où l'histoire a failli. Il impose la prise en charge d'un passé dont la reconnaissance, loin de raviver la douleur, constitue la seule condition d'une guérison véritable.

« Les appelés du Sahara s'étaient revus. Ils avaient pris un avocat, ils avaient commencé à se battre pour obtenir leur dossier médical, sans succès pendant longtemps. Est-ce qu'ils avaient tous été irradiés ? Ils ne le savaient même pas, l'armée refusait de communiquer quelque donnée que soit, secret défense. Même après le vote de la loi Kouchner, en mars 2002, qui stipule le droit de toute personne d'obtenir une copie de son dossier médical militaire, il fallait une persévérance et un acharnement d'un homo sovieticus pour obtenir autre chose que des relevés synthétiques qui ne relevaient de rien d'autre que de la désinformation »¹⁷.

De nos jours encore, comme le relate Bertrand Leclair dans son roman, beaucoup de ces anciens appelés, abîmés dans leur chair par les radiations, continuent de lutter pour une reconnaissance qui tarde à venir. Ils demandent simplement que l'État assume ce qu'il leur a fait vivre, qu'on mette enfin des mots officiels sur ce silence lourd qu'ils portent depuis un demi-siècle.

« Les uns après les autres, ils avaient rejoint l'Association des vétérans des essais nucléaires et leurs familles, l'Aven, créée en juin 2001, l'Aven comme le gouffre où ils avaient sombré sans le

¹⁶ Leclair, *op. cit.*, p. 166.

¹⁷ *Ibid.*, p. 168.

savoir, le 13 février 1960, le jour de l'explosion de la première bombe, nom de code gerboise bleue [...], le gouffre au-dessus duquel ils avaient vécu au-dessus duquel ils avaient fait des enfants, vécu des années durant exactement comme ces personnages des dessins animés qui continuent de courir au-delà de la falaise et subitement voient le vide sous leur pieds, et conservent juste le temps de comprendre »¹⁸.

Il reste extrêmement difficile, encore aujourd'hui, d'établir un lien incontestable entre les essais nucléaires réalisés dans le Sahara et les cancers ou malformations qui affectent, parfois des décennies plus tard, les anciens appelés ou même leurs enfants. C'est ce flou, ce vide de reconnaissance, qui a poussé certains d'entre eux à créer l'Aven, une association née d'un besoin urgent de soutien, de solidarité et de justice pour ceux que l'on appelle les irradiés.

Dans *Une guerre sans fin*, Bertrand Leclair ne cherche pas à révéler des faits inédits. Il s'inscrit dans une continuité, celle d'un combat déjà amorcé par des journalistes, des témoins, des lanceurs d'alerte. La presse en avait parlé bien avant lui — Le Monde, par exemple, publiait déjà en 1988 des enquêtes sur les irradiés, soit vingt ans avant la sortie du roman¹⁹. Mais Leclair apporte autre chose : une voix littéraire, un regard incarné, une manière de raconter ces vérités négligées en y rendant justice par l'émotion, par la mémoire et par le récit.

1.7. *Une guerre sans fin* : l'ébauche d'une écriture archéologique de la mémoire

Ce n'est pas un roman qui avance en ligne droite, dans une chronologie fluide et assurée. C'est un texte qui creuse, qui revient sur ses pas, qui doute, qui cherche. L'histoire ne progresse pas linéairement : elle est sans cesse relancée, contredite, suspendue. Dès les premières pages, on comprend que le narrateur ne sait pas — et surtout qu'il *accepte* de ne pas savoir. Il part à la recherche de Thierry Lavergne, un ancien camarade écrivain disparu, et en le cherchant, il tombe sur d'autres voix, d'autres récits, d'autres blessures. Ces voix, bien que fictives, sont nourries d'une matière historique réelle, douloureuse, longtemps tue : la guerre d'Algérie, les essais nucléaires à Reggane, la torture, l'oubli. Ce sont des pans de mémoire que la société a enfouis, parfois volontairement.

¹⁸ Leclair, *op. cit.*, p. 169.

¹⁹ Dumay, Jean-Michel. « L'Histoire en direct : il y a 28 ans, une bombe... ». *Le Monde*, 6 mars 1988. En ligne : www.lemonde.fr.

Ce geste d'écriture, lent et pudique, s'apparente à une fouille, à une exploration de zones sombres et négligées du passé. Comme dans une véritable excavation archéologique, le narrateur exhume des fragments : des lettres, des silences, des souvenirs déformés par le temps. Le roman repose sur une quête personnelle, où chaque document retrouvé, chaque souvenir rapporté, chaque silence familial devient une stratification de mémoire à exhumer. Par exemple, lorsqu'il retranscrit les paroles d'un ancien appelé, Patrick Langellier, qui tente de raconter ce qu'il a vécu en Kabylie, les mots lui manquent. Il s'interrompt, conscient que certains souvenirs sont trop violents pour être dits — ou trop dérangeants pour être entendus :

Une seule fois, et ça lui avait servi de leçon, une seule fois il avait commencé à raconter, un peu, et encore, pas le dixième de ce qu'il disait qu'il avait vu, il me le précisait, là, maintenant, ce qu'il avait vu faire, il l'avait raconté { deux ou trois anciens de Reggane qui n'y croyaient qu'avec réticence, n'avaient aucune envie d'y croire, l'auraient volontiers renvoyé à sa mythomanie, à l'abus d'alcool dont il était devenu coutumier, ces années-là, on ne parlait pas beaucoup des horreurs concrètes qu'avaient générées la guerre d'Algérie, [...] }²⁰.

Cette scène bouleversante dit tout : l'indicible du récit, la solitude du témoin, le poids du silence. C'est précisément dans ces non-dits, ces ellipses, ces douleurs tues, que se trouve le pouvoir archéologique du roman. Loin de vouloir prouver une thèse ou se faire historien, l'auteur redonne une voix à ceux que l'on a oubliés, ou réduits au silence, comblant ainsi par la fiction les lacunes de la mémoire officielle.

Autre exemple marquant : les pages consacrées aux irradiés des essais nucléaires dans le Sahara. Ce n'est pas un reportage, ni une accusation frontale, mais une mise en lumière humaine, vibrante, de ce que des hommes ont subi dans l'oubli général. Aujourd'hui encore, comme le raconte Bertrand Leclair dans son roman, beaucoup de ces anciens appelés, abîmés dans leur chair par les radiations, continuent de lutter pour une reconnaissance qui tarde à venir.

En ce sens, *Une guerre sans fin* est un roman de la mémoire blessée, un roman du doute, de l'écoute, un roman qui ne veut pas faire spectacle de l'Histoire, mais qui veut la comprendre à hauteur d'homme. C'est exactement ce que fait un

²⁰ Leclair, *op. cit.*, p. 166.

roman archéologique : il creuse le présent à partir des ruines du passé, non pour reconstruire un récit figé, mais pour permettre au lecteur de ressentir, d'interroger, d'habiter ce passé encore vivant.

Une guerre sans fin est sans doute le roman qui nous a conduits à forger cette notion de « roman archéologique ». Ce n'est pas qu'il ait cherché à inaugurer une nouvelle forme littéraire à lui seul, mais à travers sa manière de creuser la mémoire, d'interroger les silences et les zones d'ombre de l'histoire coloniale, il a rendu perceptible un geste d'écriture singulier, que d'autres œuvres partageront ensuite. Il ne s'agit pas de bâtir une nouvelle étiquette critique par effet de mode, mais de nommer un mouvement profond, une manière d'habiter le passé pour mieux comprendre ce qui persiste dans notre présent.

2. *Le Rapt*, d'Anouar Benmalek (2009)

2.1. *Le Rapt* : quand la fiction interroge l'amnésie historique

Si Bertrand Leclair, avec *Une guerre sans fin*, a entrepris de gratter les strates de silence enfouies dans la mémoire française de la guerre d'Algérie, Anouar Benmalek, dans *Le Rapt* (2009), engage une fouille tout aussi vertigineuse mais du côté algérien. Là où Leclair s'attarde sur les irradiés de Reggane ou sur les appelés marqués à vie par la torture, Benmalek rouvre une plaie occultée par l'histoire officielle algérienne : le massacre de Melouza, en mai 1957, où plusieurs centaines de villageois accusés de sympathies avec le MNA furent exécutés par le FLN dans un épisode de guerre fratricide. Deux événements très différents, mais comparables dans leur statut de « trous noirs » mémoriels : d'un côté, une catastrophe sanitaire et humaine que la France a longtemps dissimulée ; de l'autre, une tragédie interne que l'Algérie indépendante a préféré refouler.

Ainsi, les deux romans se répondent en creux : chacun met au jour ce que le récit national de son pays a choisi d'occulter, rappelant que l'amnésie et le refoulement traversent aussi bien la mémoire française que la mémoire algérienne. En ce sens, *Une guerre sans fin* et *Le Rapt* participent d'un même geste « archéologique » : exhumer des fragments douloureux, non pour les figer dans une vérité définitive, mais pour les restituer dans toute leur fragilité, leur violence et leur nécessité de témoignage. La littérature devient alors ce lieu paradoxal où

s'affrontent l'indicible et le besoin de dire, où les ruines du passé sont remises en circulation pour éclairer un présent encore travaillé par leurs ombres.

Le Rapt d'Anouar Benmalek revient donc sur l'un des épisodes les plus sombres de la guerre d'indépendance. Cet événement, longtemps laissé dans l'ombre, n'a bénéficié ni d'un véritable travail de l'histoire officielle ni d'une analyse approfondie de l'historiographie universitaire. La « vérité » historique reste donc lacunaire, éclatée, souvent insaisissable. C'est dans ce silence, dans ce vide mémoriel, que s'inscrit le roman : en tant que fiction portée par un devoir de mémoire. En convoquant la microhistoire de Mélouza, Benmalek met en lumière une fracture occultée qui éclaire, en creux, la grande Histoire. La littérature se voit alors investie d'un rôle supplétif, assumant la tâche d'interroger ce qui n'a pas été dit ailleurs, dans les sphères politiques ou académiques.

Elle devient un relais de mémoire, en prenant en charge ce que ni la politique ni l'histoire officielle n'ont su ou voulu dire. Comme le rappelle Benjamin Stora, « *La guerre des mémoires est l'expression de groupes pour lesquels les drames de la guerre d'Algérie constituent un facteur d'identité... des mémoires concurrentes, difficilement conciliables* »²¹. Dans cet espace de tensions, la fiction agit comme un laboratoire de mémoire, en mettant en récit ce que l'histoire peine à réconcilier. Le Rapt illustre parfaitement cette fonction : plutôt que de clore le passé, il rouvre une plaie vive, rappelant que ses fractures hantent encore aujourd'hui les imaginaires collectifs, en Algérie comme en France.

2.2. Le roman comme miroir : l'écho des fractures historiques dans les destins personnels :

Plutôt que de se limiter à une simple représentation du passé, comme le faisait le roman historique traditionnel, il faut aujourd'hui envisager la manière dont les personnages sont façonnés par leur contexte. Georges Lukács rappelle ainsi que « *la particularité des personnages dérive de la spécificité historique de leur temps* »²². Inspiré par Walter Scott, il voit dans la littérature non seulement la restitution d'événements, mais surtout l'expression d'expériences collectives inscrites dans une

²¹ Stora, Benjamin. « La guerre d'Algérie dans les mémoires française et algérienne ». *Revue de l'IFHA*, n° 3, 2011, pp. 50-53. En ligne : <https://journals.openedition.org/ifha/128>.

²² Georg Lukács, *op. cit.*, p. 17.

époque donnée. C'est précisément dans cette perspective qu'Anouar Benmalek inscrit *Le Rapt*. À travers des personnages fictifs — Aziz, Meriem et leur fille Chahra —, il fait affleurer les blessures infligées par le terrorisme intégriste de la décennie noire. Leur intimité brisée devient le condensé d'une expérience collective : celle d'une société entière, livrée à la peur des enlèvements, aux faux barrages et aux assassinats ciblés. Ainsi, en faisant dialoguer la tragédie contemporaine vécue par ses personnages aux blessures encore ouvertes de la guerre d'indépendance, Benmalek souligne la persistance des non-dits coloniaux dans le présent algérien, révélant comment la littérature, en donnant voix aux anonymes, parvient à articuler la mémoire intime et les grandes fractures de l'Histoire.

Les personnages du *Rapt* oscillent sans cesse entre la fiction et le reflet des réalités collectives. Aziz et Meriem, couple ordinaire de la cité Joyeuse, incarnent cette classe moyenne algérienne prise en étau entre la peur du terrorisme et le poids des non-dits historiques. Leur histoire intime se superpose aux secousses de l'Histoire nationale, comme le confesse Aziz : « *Nous nous étions aperçus lors des grandes émeutes d'octobre 1988... nous avons décidé de nous marier d'urgence à l'annonce de l'assassinat du président Bou diaf* »²³. À travers eux, Benmalek donne chair à ces anonymes qui, sans jamais apparaître dans les archives officielles, subissent de plein fouet les traumatismes politiques et collectifs. Leur destin devient celui d'une génération entière, condamnée à vivre sous la menace des enlèvements, des faux barrages et d'un climat *d'insécurité permanent*.

Le Rapt démontre, par le croisement de ses destins, comment l'Histoire pèse de tout son poids sur des vies fragiles. Aziz et Meriem n'aspirent qu'à une existence tranquille, mais les convulsions politiques les rattrapent jusque dans leur intimité la plus profonde. Matthieu, lui, n'est pas seulement un personnage secondaire : il porte avec lui les fantômes d'un autre temps, ceux de la guerre d'Indépendance, qui viennent hanter le présent. Ensemble, ils composent une mosaïque de voix blessées, comme si chaque trajectoire individuelle ouvrait une brèche dans la grande Histoire. La fiction devient alors un lieu de mémoire sensible : elle met en circulation ces douleurs tues, ces blessures refoulées, qui continuent de façonner les destins.

²³ Benmalek, Anouar. *Le rapt*. Alger, Sédia, 2009, p. 33.

2.3. Du rapt à Mélouza: Un double règlement de comptes

Publié en 2009 chez Fayard, *Le Rapt* d'Anouar Benmalek occupe une place singulière dans le corpus des récits consacrés à la guerre d'Algérie. Derrière une intrigue en apparence policière – l'enlèvement de Chahra, la fille d'Aziz, biologiste au zoo d'Alger, et de Meriem, enseignante à l'université – se dessine peu à peu une méditation plus profonde sur l'histoire algérienne et sur la manière dont ses blessures enfouies resurgissent dans le présent. Ce thriller, qui prend parfois les allures d'un jeu de miroirs ironique et cruel, confronte directement l'intime et le politique, l'horreur du terrorisme contemporain et la mémoire occultée de la guerre d'indépendance.

Dans la cité joyeuse, banlieue d'Alger, Aziz et Meriem mènent une vie ordinaire, mais marquée par la menace permanente de la violence. Leur histoire personnelle se confond avec les convulsions de l'histoire politique récente :

« Nous nous étions aperçus lors des grandes émeutes d'octobre 1988 ; nous avons baisé pour la première fois le soir du coup d'État suivant la victoire des islamistes aux législatives de décembre 1991 ; six mois plus tard, nous décidions de nous marier d'urgence à l'annonce de l'assassinat du président Boudiaf »²⁴.

Dans cette atmosphère étouffante, leur petite famille reste leur unique refuge, jusqu'au jour où le rapt de leur fille fait voler en éclats cet équilibre fragile.

Le roman met alors en place une mécanique dramatique où chaque personnage se voit confronté à ses propres limites. Aziz, le biologiste passionné par l'observation des bonobos au zoo, voit sa raison vaciller et son humanité s'effriter à mesure qu'il s'abandonne à la vengeance. Meriem, sa femme, tente de survivre dans un quotidien où l'angoisse personnelle se mêle aux blessures de toute une nation. Quant au beau-père français, longtemps prisonnier d'un passé sombre, il trouve paradoxalement dans ce chaos l'occasion d'une rédemption tardive. Derrière l'intrigue haletante, *Le Rapt* met ainsi à nu la fragilité des êtres face à la violence, au silence et aux mémoires refoulées.

²⁴ Benmalek, *op. cit.*, p. 33.

Car au cœur de cette fiction se cache une autre histoire, plus ancienne et plus douloureuse : le massacre de Mélouza en mai 1957, tragédie fratricide de la guerre d'indépendance, où plusieurs centaines de villageois furent massacrés par le FLN, accusés de soutenir le MNA. Cet épisode, longtemps étouffé par l'histoire officielle algérienne et rarement étudié par l'historiographie universitaire, surgit en arrière-plan du récit comme une clé de lecture essentielle. Benmalek le traite comme une « mémoire souterraine », une vérité dérangeante qui continue de hanter les consciences et de fissurer le présent. La tragédie intime d'Aziz et Meriem devient alors le miroir d'un drame collectif resté sans mots, comme si la littérature venait combler le silence des récits officiels.

En ce sens, *Le Rapt* n'est pas seulement un thriller sur fond de vengeance : il est une véritable archéologie de la mémoire algérienne. Il rappelle que les fractures du passé, lorsqu'elles sont refoulées, continuent de saigner dans le présent. Benmalek donne ainsi une forme romanesque à ce que l'histoire officielle n'a pas su ou voulu dire, faisant de son roman à la fois un récit haletant et une réflexion poignante sur la persistance du traumatisme historique.

2.4. Le statut du narrateur et la focalisation

La première partie, écrite comme une véritable tragédie, est racontée par Aziz en personne. À la première personne, il assume à la fois le rôle de narrateur et celui de protagoniste, entraînant le lecteur dans sa descente sans retour. Cette focalisation interne ouvre l'accès à son intimité la plus nue : ses angoisses, ses hésitations, ses contradictions. Dès les premières pages, on sent que l'histoire ne pourra pas bien finir, qu'Aziz ne sortira pas indemne de cette épreuve : « *Mon agonie avait commencé* » confesse-t-il²⁵, lorsqu'il apprend l'enlèvement de sa fille. Le rapt de Chahra agit comme un déclencheur brutal, brisant le fragile écran d'illusions derrière lequel il tentait de se protéger. Devenu prisonnier du ravisseur dans l'espoir insensé de sauver son enfant, il découvre que le mal n'est pas seulement dehors, tapi dans la violence ambiante, mais qu'il s'insinue aussi au plus profond de lui-même. Chargée de silences et d'aveux impossibles, cette première séquence avance comme une fatalité, avec le poids implacable d'un destin tragique.

²⁵ Benmalek, *op. cit.*, p. 47.

À travers une langue crue, grinçante, parfois incongrue, Benmalek restitue la peur, la violence et le mensonge d'une société algérienne rongée par les faux barrages, les assassinats d'intellectuels et les enlèvements. Ainsi Aziz reconnaît avec amertume : « *Sans Meriem et ma fille, je n'étais plus rien, à part un imbécile de plus dans cette ville cruelle qui en regorgeait* »²⁶.

Dans la deuxième partie, le récit se suspend et le ton change radicalement : on passe de la tragédie à la confession. Matthieu, le beau-père français, prend la parole pour dévoiler son parcours et celui de Tahar, le père de Meriem mort durant la guerre. Mais, incapable d'assumer lui-même toute l'ampleur de ses crimes, il cède bientôt la place à un narrateur extérieur, chargé d'apporter la distance nécessaire. Le style se fait alors plus sobre, plus mesuré, empreint de compassion.

L'auteur explore la torture, la cruauté et les mécanismes qui les nourrissent, des deux côtés à la fois, sans condamner ni disculper. Matthieu avoue d'ailleurs que, malgré le temps écoulé, « *la gégène de la morale ne desserre pas ses tenailles* »²⁷. Ici, le dédoublement se rejoue : mais ce n'est plus l'homme qui découvre le barbare en lui-même, c'est dans l'ennemi qu'il reconnaît son miroir. Entre le tortionnaire français et le combattant de l'ALN impliqué dans les massacres de Mélouza — cet « horrible règlement de comptes politique » — une étrange correspondance se dessine. Convertis par l'innocence d'un enfant massacré ou torturé, qui réveille en eux la mémoire d'une autre victime sacrifiée, ils se ressemblent jusque dans le remords, tous deux cherchant à expier des fautes plus grandes que leur vie.

Après ces deux mouvements, riches et denses, il aurait peut-être suffi de conclure par un court épilogue. Mais Benmalek choisit d'ouvrir une troisième partie en forme de thriller, alors même que le mystère est levé et que le lecteur a déjà compris l'identité et les motivations du ravisseur. Le suspense repose alors sur un seul enjeu : Chahra sera-t-elle retrouvée vivante ? Ce jeu de cache-cache entre le ravisseur et les parents, conçu comme un écho aux scènes de torture de la partie précédente, emprunte aux codes du feuilleton : rebondissements prolongés, tension artificiellement maintenue, épilogue trop long. Le style, emporté par cette surenchère, glisse parfois vers le mélodrame ou la grandiloquence.

²⁶ Benmalek, *op. cit.*, p. 15.

²⁷ *Ibid.*, p. 236.

Ainsi, *Le Rapt* est un roman qui frappe par la puissance de ses deux premières parties, où s'entrelacent l'histoire intime et l'histoire collective, mais qui finit par s'affaiblir dans une troisième séquence trop étirée. Un livre qui aurait pu s'imposer comme un grand roman de mémoire et qui, malgré ses indéniables ambitions philosophiques et historiques, s'épuise dans sa longueur. Un texte marquant par son geste initial, mais qui ne tient pas jusqu'au bout toutes ses promesses.

2.5. *Le Rapt* ou l'archéologie d'une mémoire : lecture à l'aune du modèle scottien :

Lire *Le Rapt* d'Anouar Benmalek, c'est entrer dans une histoire qui, à la manière des grands romans historiques, mêle l'intime et le collectif. On pense à Walter Scott, bien sûr, ce maître du genre, qui savait entrelacer la fiction et les grands événements de son temps. Mais Benmalek ne se contente pas d'imiter ce modèle : il le détourne, l'élargit, et le teinte d'une intensité singulière.

Chez Scott, tout est clair, ordonné : une chronologie, des personnages pris dans le flux d'événements précis, des destins individuels qui reflètent les mouvements de l'Histoire. Benmalek, lui, préfère les strates superposées. Son récit débute dans les années 1980-1990, dans la violence du rapt de Chahra, mais déjà, à chaque détour, surgit un passé plus ancien, plus enfoui : le massacre de Mélouza en 1957. Ces deux temporalités se croisent, se répondent, comme des couches de terre qu'on exhumerait progressivement les unes après les autres lors d'une fouille. Le roman s'apparente dès lors à une véritable archéologie du trauma : la guerre d'indépendance hante la décennie noire, et l'oubli imposé par l'histoire officielle éclate sous la plume de l'écrivain.

Les personnages — Aziz, Meriem, Chahra, Matthieu — incarnent ce travail de mémoire. Ils ne sont pas seulement des figures romanesques : ils deviennent les porteurs d'une douleur collective. Par leur subjectivité, leurs blessures intimes, nous accédons à ce que l'histoire a tu, à ce que les archives ne disent pas. Là où Scott gardait une certaine distance, Benmalek nous plonge au plus profond des esprits, nous confrontant intimement à l'effroi, la honte et le remords. Nous expérimentons la dimension humaine de l'Histoire.

La forme du roman accentue cette impression. Trois parties se succèdent — tragédie, confession, récit d'enquête — comme si le récit cherchait sans cesse une nouvelle manière de dire l'indicible. Cette fragmentation épouse la mémoire fracturée qu'il met en scène. Elle rappelle que les traumatismes ne se racontent jamais d'un seul bloc, mais par éclats, par retours, par obsessions.

Ainsi, *Le Rapt* reprend certains gestes du roman historique à la Scott — l'alliance du réel et du fictif, le reflet d'une époque dans le destin des personnages — mais il s'en écarte pour mieux devenir un roman de la mémoire. Plutôt qu'une fresque continue, il offre une fouille, un patient travail d'exhumation. Benmalek ne cherche pas seulement à raconter : il cherche à réveiller ce que l'histoire a enfoui, à redonner voix à une douleur collective. *Le Rapt* est moins une chronique historique qu'un chantier de mémoire, où l'écriture sert de pelle pour mettre au jour les vestiges d'un passé occulté.

Ainsi, *Le Rapt* reprend certains gestes du roman historique à la Scott — l'alliance du réel et du fictif, le reflet d'une époque dans le destin des personnages — mais il s'en écarte pour mieux devenir un roman de la mémoire. Là où Scott visait une mise en intelligibilité du passé pour instruire le présent, Benmalek ajoute une dimension téléologique : sa fiction fouille le silence et l'oubli pour réveiller une vérité occultée, et par là, réinscrire Mélouza dans le récit collectif. Plus qu'une chronique historique, *Le Rapt* est un chantier de mémoire, où l'écriture sert de pelle pour exhumer les vestiges d'un passé occulté et les orienter vers une finalité réparatrice : celle d'une reconnaissance, fût-elle tardive, d'un trauma fondateur.

3. *Des hommes* de Laurent Mauvignier (2009)

Après *Le Rapt* d'Anouar Benmalek, où l'écriture fouille les strates du passé pour exhumer la mémoire occultée du massacre de Mélouza pour établir des correspondances avec les atrocités de la guerre civile des années 1990, le roman *Des hommes* de Laurent Mauvignier reprend à sa façon ce même geste archéologique. Là encore, le passé ressurgit dans le présent, imposant ses cicatrices aux vivants comme si l'histoire refusait obstinément de se refermer.

Chez Benmalek, le récit a la force d'un cri : il affronte directement les silences de l'histoire officielle, gratte les zones d'ombre laissées par le récit national et redonne voix à ceux que la mémoire collective a effacés. Mauvignier emprunte une voie plus discrète. Son enquête ne se déploie ni dans la sphère publique ni dans les grands débats mémoriels ; elle s'inscrit dans les brèches de l'ordinaire, au cœur d'une existence et d'une famille où les ruines de la guerre continuent de peser. Son roman ausculte les silences domestiques, les rancœurs, les humiliations et les blessures que la guerre d'Algérie imprime durablement sur les corps et sur les relations, bien longtemps après la fin des combats.

Ainsi, du travail de remémoration collective mené par Benmalek aux fissures intimes explorées par Mauvignier, c'est une même dynamique qui s'affirme : faire remonter ce que l'oubli avait tenté d'ensevelir et rappeler que la guerre, qu'elle soit spectaculaire ou souterraine, ne disparaît jamais vraiment tant que ses traces n'ont pas été reconnues. Ces romans semblent ainsi mettre en acte la proposition de Michel Foucault: « *C'est la guerre qui est le moteur des institutions et de l'ordre : la paix, dans le moindre de ses rouages, fait sourdement la guerre. Autrement dit, il faut déchiffrer la guerre sous la paix : la guerre, c'est le chiffre même de la paix* »²⁸.

3.1. Structure narrative du roman :

Le roman de Mauvignier, *Des Hommes* s'organise en quatre chapitres distincts: Après midi, Soir, Nuit et Matin, calqués sur le modèle d'une tragédie antique en quatre actes concertés sur les 24 heures du temps prescrit par le registre tragique, tout en intégrant la figure du coryphée orchestrant plainte collective. Les deux premiers chapitres ainsi que le dernier chapitre rompent volontairement avec les attendus du genre historique. Leur objectif consiste à mettre en évidence l'incapacité de Bernard — surnommé Feu-de-Bois à cause l'odeur nauséabonde qui se dégage de ses vêtements — à communiquer avec sa famille et à se faire accepter du village et trouver sa place dans de sa communauté villageoise de La Bassée.

« On l'appellera Feu-de-Bois, comme depuis des années, et certains se souviendront qu'il a un vrai prénom sous la crasse et l'odeur de vin, sous la négligence de ses soixante-trois ans. On se souviendra que derrière Feu-de-Bois on pourrait retrouver

²⁸ Foucault, Michel. *Il faut défendre la société*. Paris, Éditions de l'EHESS, 1997, p. 43.

Bernard. On entendra sa sœur l'appeler par son prénom, Bernard. On se rappellera qu'il n'a pas toujours été ce type qui vit aux crochets des autres »²⁹.

Les deux premiers chapitres relatent un repas familial qui dégénère, précipité par la présence d'un cousin clochardisé. Cette scène se déroule dans une temporalité contemporaine, quarante ans après le conflit algérien, comme l'indique explicitement le texte de la quatrième de couverture :

« Ils ont été appelés en Algérie au moment des « événements », en 1960. Deux ans plus tard, Bernard, Rabut, Février et d'autres sont rentrés en France. Mais parfois, il suffit de presque rien, d'une journée d'anniversaire en hiver, d'un cadeau qui tient dans la poche, pour que, quarante ans après, le passé fasse irruption dans la vie de ceux qui ont cru pouvoir le nier ».

Rabut relate l'histoire de son cousin Bernard : un ancien combattant durablement affecté par son expérience algérienne, et qui glisse insensiblement dans la spirale de l'alcool et de l'exclusion sociale. Après des années d'absence, Bernard participe à l'anniversaire de sa sœur Solange et lui offre un bijou de grande valeur. L'assistance s'interroge immédiatement sur la provenance des fonds, connaissant sa condition précaire. Le rejet du présent pousse Bernard à quitter les lieux. Humilié, il rencontre alors Saïd, dit Chefraoui, employé d'origine maghrébine et proche de Solange et Rabut. Cette confrontation réactive les démons intérieurs de Bernard et son racisme viscéral, issu de sa souffrance d'ancien combattant de la guerre d'Algérie: « *Bougnoule. Des années que toi j'ai envie de te dire. Je vais te dire. Et puis l'envie de te casser la gueule. Bougnoule* »³⁰.

Le concept psychanalytique freudien de « latence » (élaboré dans *Moïse et le monothéisme*, 1939) peut être employé ici pour penser les représentations contemporaines du traumatisme. Il reprend à son compte l'hypothèse selon laquelle la mémoire d'un événement traumatique, bien qu'apparemment effacée progressivement par le temps, ressurgit ultérieurement sous forme de symptômes lorsqu'un fait similaire vient la réactiver.

C'est précisément ce qui s'est arrivé à Bernard lors de sa confrontation avec Saïd. Exaspéré et en proie à une colère incontrôlable, il se dirige vers le domicile de

²⁹ Mauvignier, Laurent. *Des Hommes*. Paris, Minuit, 2009, p. 11.

³⁰ *Ibid.*, p. 44.

ce dernier avec l'intention de se venger en semant la terreur parmi les siens. Alertés par les forces de l'ordre, les convives de Solange, stupéfaits, peinent à accepter la réalité des événements. Le troisième chapitre, Rabut, se souvenant de son expérience en Algérie avec Bernard, il nous plonge dans le passé et nous explique pourquoi son cousin, Bernard, est devenu ainsi violent, établissant une corrélation manifeste entre les séquelles psychiques du conflit algérien et le passage à l'acte de son cousin.

3.2. Plongée dans le passé

Le troisième chapitre, déployé au présent, instaure une contemporanéité fictive qui plonge le lecteur au cœur même de l'expérience guerrière:

*« Les soldats envahissent le village et courent en criant, ils crient pour se donner du courage, pour faire peur, comme des râles, des souffles, alors les vieilles lâchent les paniers qu'elles sont en train de tresser et regardent les jeunes hommes et s'étonnent de ce qu'avec des armes dans les mains que ce sont eux qui ont peur. Ils sont en colère, ils crient,
Dehors !
Dehors !
Et dans les maisons ils agrippent les gens par les bras, tirent les vêtements,
Sortez ! Dehors ! »³¹*

L'exploration du passé de Bernard se prolonge sur une centaine de pages avant que le présent ne fasse brutalement irruption :

« Bernard, lui, à ce moment-là, il ne peut pas imaginer que quarante ans plus tard, disons, presque quarante ans, tant d'années, toutes ces années, il ne peut pas imaginer ce saut dans le temps et, à travers l'épaisseur des années, voir, ni même apercevoir cette nuit d'hiver où Rabut se réveille une fois encore en sursaut, parce que quelqu'un dans la journée aura dit le nom Algérie »³².

A partir de ce moment-là, les deux temporalités passé et présent apparaissent tour à tour, et « l'effet récit historique » s'estompe alors complètement. En effet, Rabut semble construire son récit autour du trouble post-guerrier de Bernard.

Ainsi, le narrateur crée une reprise symbolique de la guerre d'Algérie dans le présent des personnages : de nouveau, Bernard se trouve opposé à un arabe, tout

³¹ Mauvignier, *op. cit.*, p. 133.

³² *Ibid.*, p. 222.

comme les soldats français qui affrontaient les révolutionnaires algériens lors de la guerre d'Algérie. C'est comme si cette guerre « passée » (mais qui ne passe pas d'ailleurs) se poursuit même après sa fin.

« Mais son corps [i.e. de Bernard] a basculé [...] s'étirant jusqu'à approcher de Chefraoui qui pourtant a reculé, surpris, on a vu l'agacement, la colère, il a reculé encore, pas légèrement, cette fois franchement d'un bon mètre, presque avec dégoût, ne pas être touché par les mains de Bernard »³³.

La tension entre les deux protagonistes Bernard et Saïd atteint son sommet lorsque la femme de ce dernier se fait brutaliser par Bernard, scène où resurgit en miroir la violence coloniale. Le narrateur nous présente une véritable reconstitution de la guerre d'Algérie : un français hanté par ses démons d'autrefois tente d'abuser d'une femme arabe, tandis que son mari musulman nourrit une soif de vengeance, laissant des enfants marqués à vie par ce nouveau traumatisme.

À travers cette scène d'attentat visant Chefraoui, le narrateur opère une résurgence fictionnelle du conflit algérien à la manière scottienne, afin d'en explorer les zones d'ombre et d'élucider les manifestations d'un stress post-traumatique refoulé, conséquence d'une guerre longtemps tue. C'est par ce biais qu'il construit l'assise historique de sa diégèse, suivant la méthode de Walter Scott qui intègre la petite histoire dans la grande Histoire. Plusieurs d'autres événements traumatisants seront racontés dans le troisième chapitre du roman. Par exemple lorsque Février rapporte à Rabut le massacre de leurs frères d'arme :

« [Février à Rabut] « [...] je me revois encore restant debout, les jambes qui tremblent et c'était même la colère, la révolte, c'était, je ne sais pas ce que c'est une telle furie quand on trouve les uns après les autres les copains tous égorgés comme s'ils n'avaient pas eu le temps de sortir de leur lit, je ne sais pas, on peut dire ce qu'on veut, ce qu'on peut, on peut essayer de raconter, de décrire, on peut s'imaginer mais en vrai on ne peut pas imaginer ce silence qu'on découvre en arrivant dans la chambrée, ce silence-là est si lourd qu'il vous appuie sur la cage thoracique »³⁴.

Témoin du massacre de ses camarades abattus « à coups de crosse, tués à coup de hache [...] le devant du crâne défoncé [...]»³⁵, Février, hors de contrôle et

³³ Mauvignier, *op. cit.*, p. 43.

³⁴ *Ibid.*, p. 242.

³⁵ *Ibid.*, p. 244.

méconnaissable, est devenu imprévisible dans sa rage. L'abandon de sa fiancée l'a précipité dans un mutisme désespéré et une profonde déréliction³⁶.

3.3. Mémoires en retrait : une mise à distance narrative du traumatisme

Au début, Rabut est un narrateur homodiégétique - donc « présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte », parle à la première personne “je”. Il essaie, comme il peut, de raconter son histoire, celle de ses compagnons, celle de cette guerre d'Algérie dont personne ne parle mais qui n'a jamais vraiment cessé de hanter les esprits. Il est dedans, engagé, presque fragile dans sa façon de s'exprimer. Mais lorsqu'il en arrive à certaines scènes, trop violentes, trop marquées par l'inhumanité, il n'y parvient plus. Le récit glisse, doucement mais clairement, vers la troisième personne par l'emploi des pronoms « on » et « nous » : « *On ne se rend pas compte que pour cette fois on nous évite le sale boulot* »³⁷, comme s'il se regardait de loin, comme s'il avait besoin de s'éloigner de lui-même pour supporter ce qu'il doit revivre.

Ce glissement narratif peut être interprété comme une forme de protection. Il ne s'agit pas, pour le personnage-narrateur Rabut, de se désengager du récit, mais bien de trouver une posture tenable pour exprimer l'inexprimable. La troisième personne lui permet une prise de distance, un décentrement nécessaire pour revisiter une mémoire encombrée de douleur et de honte. Cela rejoint ce que Paul Ricoeur identifie dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli* comme une tension constante entre mémoire fidèle et mémoire blessée, où l'identité narrative cherche une continuité malgré les ruptures du passé.

De façon plus large, cette évolution narrative souligne les limites du langage face au traumatisme. Rabut ne peut assumer frontalement certains souvenirs douloureux. L'objectivation de son propre vécu à travers la troisième personne fonctionne dès lors comme un dispositif d'élucidation mais aussi de protection : il devient ainsi le spectateur de sa propre histoire, comme si celle-ci ne pouvait être dite que par un tiers. En s'éloignant du “je”, le narrateur de *Des hommes* Rabut se

³⁶ Mauvignier, *op. cit.*, p. 228-230.

³⁷ *Ibid.*, p. 176.

dédouble: il devient le regard extérieur sur lui-même, incapable d'assumer la proximité de ce qu'il raconte. Il ne renonce pas à la vérité de son récit; il en souligne au contraire l'extrême fragilité, et rend compte, avec pudeur, de l'impossible intégration d'un passé traumatique à la mémoire collective.

Rabut, en cessant de parler à la première personne, ne renonce pas à raconter. Il change simplement de posture : il écoute en lui ce qui ne peut pas se dire autrement. Et dans ce silence où le "je" disparaît, on entend encore plus fort la douleur sourde des anciens d'Algérie, leur solitude, leur oubli, leur dérive. En fait, ce glissement n'est pas une fuite. C'est un acte de sincérité. Une manière de dire qu'il ne peut pas s'approprier toute la parole, de ne pas dire "je" quand on sait que la honte, la peur, la violence vécue dépassent ce qu'un simple "je" peut contenir.

L'identité de ce narrateur substitut demeure mystérieuse. Sa voix, résolument collective, semble incorporer la mémoire de tous les appelés ayant servi en Algérie. Cette polyphonie narrative fonctionne probablement comme stratégie d'énonciation face à l'indicible guerrier : en s'embusquant derrière un « nous » englobant, le récit trouve la force de représenter l'expérience indicible de la guerre. Cette posture s'apparente alors à celle de l'historien reconstituant une mémoire collective plutôt que des parcours individuels. Toutefois, à la différence du discours historiographique, la voix narrative de *Des Hommes* (incarnée par Rabut) semble appartenir au récit.

Dans *Des Hommes*, aucun personnage ne renvoie à une figure historique réelle : tous relèvent de la fiction. Bernard est d'ailleurs présenté dès le roman précédent de Mauvignier, *Dans la foule* (2006), comme l'indique cette remarque de l'auteur :

« Oui, je crois que *Dans la foule* ça va être le début de quelque chose. Il y aura un cycle autour de la famille de Jeff. Ça ira des années soixante jusqu'aux années quatre-vingt-dix. On retrouvera son oncle Bernard qui apparaît déjà dans un paragraphe du livre... il sera question de la guerre d'Algérie dont il revient, de son alcoolisme »³⁸.

³⁸ Mauvignier, Laurent. Entretien avec Jean Laurenti, octobre 2006. *Le Matricule des Anges*. Disponible sur : www.lmda.net.

Ainsi, même si aucun personnage n'est directement calqué sur une figure réelle, cela signifie-t-il pour autant que Mauvignier rompt totalement avec l'héritage scottien ? Pas vraiment. Dans la préface de ses romans, Scott rappelle qu'il accorde une importance prioritaire à « peindre les caractères et les passions » qui animent ses protagonistes. Son ambition première consiste donc à restituer leur intériorité, leurs mouvements affectifs, leurs contradictions. C'est exactement ce que fait Mauvignier : il donne à voir l'effroi, la rancœur, la confusion, la persistance des blessures, grâce à une écriture haletante, morcelée, presque suffocante. Le lecteur est alors entraîné si près de la scène qu'il a parfois l'impression d'être placé au cœur même de l'action:

« Et penser comment Abdelmalik a pu le faire, et voir les autres le faire, tuer comme ça les gars avec qui il a vécu pendant des mois, se dire, c'est possible ça, pas de trahir ou de changer de camp, mais encore de massacrer des gars avec qui on a rigolé et dont on savait que eux, la guerre, l'indépendance, la libération d'un pays ils étaient plutôt pour, mais au fond ce qu'ils voulaient d'abord et avant tout, c'était juste qu'on en finisse et rentrer à la maison. Comment il a pu faire ça, je comprendrai jamais comment c'est possible »³⁹.

3.4. Écrire contre l'oubli, corriger l'Histoire :

Des Hommes relève avant tout du travail de romancier, non d'historien. Pour autant, à l'instar de Bertrand Leclair, Mauvignier engage son récit dans un véritable travail de mémoire autour de la guerre d'Algérie."

« Ils demandent comment c'était l'Algérie, et parfois, ceux qui s'intéressent disent que c'est dommage, tout ça pour rien. Mais quand même ils sont contents que tout soit terminé et puis. Et puis ils passent à autre chose, Comment vont tes parents et deux bras de plus pour les foins ça va leur faire du bien. Et à ce moment-là au café je me demande bien la tête qu'ils feraient, les vieux, au-dessus de leur belote et les autres derrière leur comptoir, si au lieu de répondre par un sourire et par oui, si je leur disais ce qu'on a vu, qu'on a fait, au bout de combien de temps le patron du bar dirait, Tais-toi, ça suffit. Combien il faudrait leur en dire, des gars qu'on laissait partir et à qui on tirait une balle dans la tête et qu'on balançait à coups de pieds dans les ravins pour qu'ils se fassent bouffer par les chacals et les chiens ? Et puis enfin, on se dit que c'était comme si on

³⁹ Mauvignier, *op. cit.*, p. 243.

n'était jamais partis. Comme si l'Algérie ça n'avait jamais existé »⁴⁰.

Mauvignier entreprend de déconstruire la représentation tronquée de la guerre d'Algérie, longtemps présentée en France comme une simple "opération de maintien de l'ordre". Mais à la différence de Bertrand Leclair, il ne cherche pas à documenter les faits ni à citer les textes de loi. Ce qui l'intéresse, c'est l'après, le silence, les blessures que les appelés ont ramenées avec eux — souvent invisibles, souvent tues. Il donne voix à cette douleur enfouie, à ces traumatismes qui restent à vif parce que les mots manquent, parce que les anciens soldats eux-mêmes ne savent plus comment raconter ce qu'ils ont vécu. Et Mauvignier parle de cela avec d'autant plus de justesse qu'il y a été confronté, de près, dans sa propre vie:

« Mon père a fait la guerre d'Algérie et en a ramené plein de photos... sur lesquelles il n'y a rien, et ça me perturbait beaucoup. Lui n'en parlait pas, c'est ma mère qui me racontait ce qu'il avait vécu, des histoires horribles, comment il avait, par exemple, été traumatisé par la vue d'une femme enceinte piétinée par des soldats français. Et puis chaque année, il y avait les repas des anciens d'Afrique du Nord, sauf qu'on ne savait pas ce que c'était puisque personne ne disait rien... Quand on discute avec des gens de notre génération, on s'aperçoit qu'on a tous dans nos familles quelqu'un qui a fait l'Algérie, mais qui n'en dit pas un mot »⁴¹.

Mauvignier cherche avant tout à briser ce silence. D'ailleurs, peu d'écrivains avant lui s'étaient aventurés sur ce terrain, laissant cette part douloureuse de l'histoire dans l'ombre:

« En France, dans la littérature, dès qu'on parle de la guerre, c'est 14-18 ou la Seconde Guerre mondiale. Il y a eu de loin en loin quelques romans sur la guerre d'Algérie, mais je crois que le problème, c'est que les auteurs sont restés pédagogiques, en tentant de dénouer les rapports historiques ou de montrer qui sont les bons et les mauvais. C'est louable, mais si on observe comment les cinéastes américains s'emparent du Vietnam — comme dans le film de Michael Cimino, Voyage au bout de l'enfer —, on s'aperçoit que la plupart du temps ils mettent en scène un rapport frontal à la violence plus que l'histoire de la guerre. Ce qui m'a intéressé, ce n'est donc pas de faire un roman sur la guerre d'Algérie en montrant les bons et les mauvais, c'est de mettre des hommes en situation »⁴².

⁴⁰ Mauvignier, *op. cit.*, p. 246.

⁴¹ Mauvignier, Laurent. Entretien avec Nelly Kaprielian, 8 sept. 2009. *Les Inrockuptibles*. Disponible sur : www.lesinrocks.com.

⁴² *Ibid.*

Mauvignier ne cherche pas à enseigner une leçon d'histoire. Il préfère nous faire ressentir, en plaçant les anciens appelés au cœur de situations profondément humaines, la violence intérieure qu'ils ont portée et parfois tue toute une vie. Peut-être que certains détails s'éloignent des faits historiques, mais l'essentiel est ailleurs. Ce que nous donne à comprendre *Des Hommes*, c'est la complexité de l'âme humaine, la trace laissée par la guerre dans les gestes, les silences, les regards. Après avoir refermé le roman, ne comprend-on pas un peu mieux ce mutisme qui enveloppe tant d'anciens soldats ? Ce silence douloureux, chargé de ce qui n'a jamais pu se dire ?

Aujourd'hui, le regard porté sur la guerre d'Algérie est souvent traversé par le besoin de juger. Les journaux, les essais, les documentaires dénoncent, à juste titre parfois, les violences et les pratiques indéfendables — notamment la torture — commises par certains militaires. Des ouvrages comme *Ces officiers qui ont dit non à la torture* du professeur Jean-Charles Jauffret rendent hommage à ceux qui ont refusé de se compromettre, en détaillant leurs choix et leurs actes de désobéissance. La couverture du livre en dit long : on y voit trois soldats fouillant un homme algérien, visiblement pétrifié par la peur.

Mais *Des Hommes*, lui, ne nous invite pas à condamner ou à trancher. Il ouvre un espace plus complexe, plus intime, dans lequel le jugement laisse place à la compréhension. Mauvignier ne cherche pas à nous imposer une vérité, mais à nous faire réfléchir, à éveiller une conscience. Il nous tend un miroir : non pas pour y voir le passé tel qu'il fut, mais pour y reconnaître ce que l'histoire, parfois, peine à révéler — les failles intérieures, les non-dits, et cette humanité perdue dans les replis du silence.

3.5. *Des Hommes* : Roman archéologique

Des hommes combine ainsi deux manières d'aborder l'Histoire : d'un côté, l'héritage du roman historique classique, qui déroule une intrigue dans un cadre passé clairement identifiable ; de l'autre, une approche plus contemporaine, proche de ce que l'on peut appeler un « roman archéologique ». Ce dernier, loin de proposer une fresque linéaire, interroge le présent à partir des blessures enfouies du passé, explore les strates de la mémoire et exhume ce qui, bien souvent, demeure dans le

non-dit. Le narrateur entreprend en effet une archéologie minutieuse du passé, sondant les différentes couches de l'Histoire pour y déceler les clés permettant de comprendre les fractures invisibles laissées par la guerre d'Algérie, notamment dans la vie de Bernard, un ancien appelé devenu étranger à lui-même comme aux autres.

L'originalité du roman réside dans la capacité de l'auteur à articuler deux rapports au passé : d'une part, un ancrage historique – relevant du roman classique –, d'autre part, un travail de mémoire profondément intime, fragmentaire et douloureux, que l'on pourrait rapprocher de ce que Dominick LaCapra nomme le « travail de deuil », par opposition au simple « acting out » où le sujet revit indéfiniment son traumatisme sans parvenir à le dépasser. Or, dans le cas de Bernard, ce travail de deuil semble inachevé. Il reste prisonnier d'une temporalité circulaire où le passé continue de saigner.

Ce passage révèle le retour du passé sous la forme d'une mémoire tourmentée plutôt qu'apaisée, il est constamment rejoué. Paul Ricœur, dans *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, rappelle que le deuil véritable requiert à la fois l'acceptation de la perte et une transposition symbolique de l'événement traumatique. Or, rien de tel ne s'est produit dans le roman : ni pour les individus, ni pour la collectivité. La société française, en se refusant longtemps à entendre les anciens appelés, a refoulé leur histoire. Leur silence ne signifie donc pas la paix retrouvée, mais une guerre intériorisée, prolongée, qui s'est déposée en mémoire entravée. Ces hommes restent prisonniers de leurs souvenirs, incapables d'accomplir le travail de deuil qui aurait donné sens à leur expérience. Le mutisme qui a accueilli leur retour équivaut à une forme d'abandon.

Des années plus tard, certains événements réactivent brutalement cette douleur enkystée. L'apparition, dans le village, de femmes musulmanes voilées agit comme un déclencheur : un choc mémoriel, une brèche par laquelle le passé infiltre le présent. À partir de ce moment, le narrateur s'engage dans un travail de remémoration, une enquête intime sur ce que lui-même et l'ensemble du village avaient préféré taire ou oublier : l'engagement militaire de Bernard, son retour marqué par la honte, l'humiliation et la culpabilité.

Mauvignier montre ainsi non pas un passé refoulé que l'on parviendrait un jour à apaiser, mais l'impossibilité même d'une telle transformation. Le roman adopte la forme d'une véritable archéologie de la douleur : chaque geste, chaque malaise, chaque silence devient un fragment à interpréter, une trace par laquelle affleure ce qui n'a jamais pu se dire.

À l'image d'Orphée descendant aux Enfers, le narrateur de *Des hommes* plonge dans les zones d'ombre de l'histoire personnelle de Bernard, moins pour comprendre ce qu'il est devenu que pour saisir comment il en est arrivé là. Cette exploration d'un passé traumatique – celui de la guerre d'Algérie – empoisonne le présent par le silence qui l'entoure. Comme l'archéologue fouillant un sol marqué par le temps, le narrateur dégage peu à peu ce que les années ont recouvert : les silences accumulés, les fragments de mémoire abîmée, les souvenirs remisés au fond de la conscience, les non-dits familiaux ou sociaux, toutes ces blessures que l'on a longtemps laissées dans l'ombre, pour éclairer les origines d'une violence rentrée et mal dirigée: « *On ne savait pas pourquoi il était comme ça. Il ne disait rien. Il était rentré, et c'était tout. Il n'avait plus rien à voir avec nous* »⁴³.

Cette démarche narrative revêt d'autant plus d'importance qu'il ne s'agit pas simplement de relater l'expérience de Bernard, mais d'appréhender l'empreinte laissée par cette histoire collective – la guerre, la décolonisation, le déni national – sur une subjectivité meurtrie. Bernard, comme nombre d'anciens appelés, revient d'Algérie en inadapté chronique, cloîtré dans le silence, étouffé par la honte et l'incompréhension, incapable de retrouver sa place dans une société française empressée de tourner la page sans entendre ce qu'il a vu, fait ou subi.

La violence de Bernard envers les Arabes, manifeste lors de l'agression d'un homme au café, ne peut se comprendre qu'à la lumière de ce passé : non seulement la guerre qu'il a faite, mais surtout celle qu'il n'a jamais pu raconter. L'exclusion dont il souffre dans son village, son impossibilité à se réinsérer, le poids de ses actes et de ses visions composent une mémoire souterraine qui le hante.

⁴³ Mauvignier, *op. cit.*, p. 67.

Ce refoulement n'engendre pas l'oubli, mais une errance identitaire et un enfermement que les personnages s'efforce de rompre. Dans ce vide, cette absence de reconnaissance, émerge une solitude abyssale. Le diagnostic de Gilles Lipovetsky dans *L'Ère du vide*⁴⁴ entre ici en résonance : nos sociétés contemporaines, hyperindividualisées et dépolitisées, offrent peu de place aux mémoires douloureuses et encombrantes. Les anciens d'Algérie comme Bernard n'ont pas seulement perdu une guerre – ils ont perdu leur place dans une société qui rejette les récits discordants avec son histoire officielle apaisée. Seuls face au cataclysme de leurs souvenirs, ces combattants voient leur travail de deuil rester inachevé : incapables de métaboliser leurs violences, certains revivent indéfiniment leurs traumatismes, captifs d'un passé qui refuse de se muer en mémoire.

Ce que Mauvignier révèle avec une acuité remarquable, c'est que le silence ne guérit rien. Comme le souligne Ricœur, l'oubli sans médiation constitue toujours un danger, car il ouvre la voie à la répétition des violences. La parole, même hésitante, reste nécessaire pour transformer la souffrance en mémoire.

En ce sens, *Des hommes* s'affirme bien comme un roman archéologique : il fouille la mémoire ensevelie, tente de retrouver dans les décombres du silence les clés d'un présent brisé. Il n'offre pas de solutions, mais pose un regard lucide et profondément humain sur une histoire toujours vive, toujours ouverte – celle de ceux qu'on a abandonnés à leur guerre. *Des hommes* se fait œuvre de réparation – non pour glorifier, mais pour écouter, pour accueillir une parole trop longtemps étouffée, pour redonner une mémoire à ceux qu'on aurait voulu effacer.

4. *L'art français de la guerre*, Alexis Jenni (2001) :

Après *Des hommes*, qui explore les ravages silencieux laissés par la guerre d'Algérie dans la vie d'un ancien appelé, *L'Art français de la guerre* d'Alexis Jenni élargit le cadre pour interroger plus largement la manière dont la France a mené, justifié et transmis ses guerres coloniales. Là où Mauvignier s'attache à la parole étouffée, aux blessures enfouies dans la sphère familiale, Jenni confronte le lecteur à

⁴⁴ La formule est empruntée à Gilles Lipovetsky, auteur d'un essai fort remarquable sur l'âge postmoderne : *L'Ère du vide : Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1993.

une réflexion ample sur l'identité nationale, la violence d'État et la persistance d'un imaginaire guerrier. Le récit ne s'enferme plus dans un drame intime : il tisse des liens entre Indochine, Algérie et temps présent, pour mieux révéler les traces laissées par ces conflits dans le tissu même de la société française. Ainsi, le roman de Jenni prolonge la réflexion sur les mémoires de guerre, tout en la déplaçant sur un terrain politique, idéologique et historique plus vaste.

4.1. Structure narrative du roman :

Dans le roman *L'Art français de la guerre*, Alexis Jenni déploie une structure narrative particulièrement éclatée et troublante, qui rompt avec la forme conventionnelle du roman historique traditionnel. Là où le modèle de Scott privilégie un récit linéaire, chronologique, axé autour d'un événement historique de premier ordre et d'un protagoniste de grande envergure ancré dans un événement historique majeur, Jenni opte pour une narration fragmentée, entremêlant les différentes temporalités, déconstruisant l'histoire et brouillant les frontières entre mémoire individuelle et histoire collective.

En effet, le roman s'organise autour de deux récits entremêlés : celui d'un narrateur anonyme — homme d'âge mûr, célibataire, enchaînant les petits boulots et dérivant dans la France des années 2000 — et celui de Victorien Salagnon, vétéran des guerres coloniales. L'alternance entre les chapitres intitulés « Commentaires » et ceux regroupés sous le terme « Roman » instaure une structure en diptyque. Les premiers se déroulent au présent : ils donnent à voir le quotidien lyonnais du narrateur désœuvré et recueillent ses réflexions sur la société française contemporaine. Ces fragments réflexifs trouvent leur prolongement dans les chapitres du « Roman », qui retracent, à la troisième personne, le parcours militaire de Salagnon. Ancien résistant, puis soldat en Indochine et en Algérie, il résume son itinéraire en ces mots : « *La guerre de vingt ans [...] la guerre sans fin, mal commencée et mal finie; une guerre bégayante qui peut-être dure encore* »⁴⁵.

Le narrateur rencontre Salagnon par hasard. Partageant un intérêt profond pour la peinture et convaincu que « *dire ne suffit pas; montrer est nécessaire* »⁴⁶. Il

⁴⁵ Jenni, Alexis, *L'Art français de la guerre*. Paris: Gallimard, 2011, p. 55.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 14.

propose un échange : des cours de peinture contre le récit d'une vie⁴⁷. Dès lors, ce n'est pas Salagnon qui narre directement son passé, mais le narrateur lyonnais qui devient son relais, endossant la fonction de passeur de mémoire. Dans les chapitres du Roman, il adopte une posture hétérodiégétique : il raconte à la troisième personne, se tenant en témoin secondaire des événements traumatiques vécus par Salagnon. Incapable de mettre lui-même des mots sur ces expériences, Salagnon les confie à un autre afin qu'elles ne disparaissent pas dans le refoulement collectif. Car pour lui, se taire revient à prolonger la guerre : « [le] silence après la guerre est toujours la guerre. On ne peut pas oublier ce que l'on s'efforce d'oublier »⁴⁸.

L'écriture devient alors un geste de transmission contre l'oubli, un moyen de contrer l'injonction sociale au silence. Le narrateur rappelle combien la société française a préféré ignorer ce passé brûlant :

« Les gens [...] préféreraient ne plus rien savoir, ne plus rien entendre, préféreraient vivre sans souci plutôt que de craindre que le volcan explose. Et puis non, il s'est endormi. Le silence, l'aigreur et le temps ont eu raison des forces explosives. C'est pour ça que maintenant ça sent le soufre. C'est le magma, en dessous il reste chaud et passe dans les fissures. Il remonte tout doucement sous les volcans qui n'explorent pas »⁴⁹.

Sous l'image du volcan assoupi, c'est toute la logique du déni collectif qui se dessine : la guerre continue de ruminer dans les zones d'ombre, prête à resurgir dès que les fissures de la mémoire s'ouvrent. Le roman fait ainsi de la transmission littéraire un geste nécessaire pour affronter ce passé qui n'en finit pas de revenir.

4.2. Dire la guerre par l'écriture et la peinture :

Cette double médiation — par l'écriture et par la peinture — met en place un dispositif singulier : le narrateur ne se contente pas de retranscrire les souvenirs de Salagnon, il cherche également à les figurer, comme pour pallier les insuffisances du langage face à l'expérience traumatique de la guerre :

« Il peignait d'après nature. Les sujets n'étaient que prétexte à la pratique de l'encre mais il avait vu ce qu'il avait peint. On pouvait reconnaître des montagnes caillouteuses, des arbres tropicaux,

⁴⁷ Jenni, *op. cit.*, p. 53.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 55.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 58.

des fruits étranges ; des femmes penchées dans un paysage de rizière, des hommes en djellaba flottante, des villages de montagne ; des traces de brouillard sur des collines pointues, des fleuves bordés de forêt. Et des hommes en uniforme, beaucoup, héroïques et maigres, dont certains allongés, visiblement morts »⁵⁰.

Précisément, Salagnon se tourne vers la peinture précisément parce qu'il ne parvient pas à trouver les mots pour transmettre cette mémoire obsédante qui le hante. Pour lui, il ne s'agit pas seulement d'un mode d'expression, mais d'une véritable stratégie de survivance. Comme le remarque le narrateur anonyme: « *L'artiste ne s'exprime pas – car que dirait-il ? – il se construit. Et ce qu'il expose, c'est lui. [...] L'artiste fabrique son œuvre, et en retour l'œuvre lui donne la vie »⁵¹. Ainsi, l'acte de peindre devient pour Salagnon un moyen de se reconstruire face à l'indicible de l'Histoire.*

4.3. Temporalités imbriquées

La structure bipolaire du roman instaure un mouvement continu entre passé et présent, sans établir de hiérarchie temporelle. À la différence du modèle scottien, fondé sur une reconstitution historique linéaire, le texte de Jenni repose sur une dynamique de remontée mémorielle : le passé ne s'organise pas selon une chronologie, mais selon une logique affective et réflexive. Il surgit chaque fois qu'il éclaire une faille du présent.

Ce recours au passé n'obéit donc pas à une visée archivistique : il répond à la nécessité de comprendre un présent français traversé par le racisme, le communautarisme, le repli identitaire, la xénophobie, l'islamophobie ou encore l'antisémitisme. D'où vient ce climat de tensions qui caractérise la France contemporaine ? Jenni mobilise un procédé classique du roman : remonter dans l'histoire pour saisir les forces souterraines qui travaillent le présent. À mesure que le narrateur recueille les expériences guerrières de Salagnon, il prend conscience de l'ampleur de ce qu'il nomme « la pourriture coloniale », ce résidu toxique du passé impérial :

⁵⁰ Jenni, *op. cit.*, p. 51.

⁵¹ *Ibid.*, p. 97.

« Oh! Ça recommence! La pourriture coloniale nous infecte, elle nous ronge, elle revient à la surface. Depuis toujours elle nous suit par en dessous, elle circule sans qu'on la voie comme les égouts suivent le tracé des rues, toujours cachés et toujours présents, et lors des grandes chaleurs on se demande bien d'où vient cette puanteur »⁵².

Par cette métaphore des égouts, Jenni figure la persistance d'une violence historique que l'on croit enfouie mais qui, en réalité, continue de modeler les attitudes, les peurs et les fractures de la société française. Le roman laisse alors sentir que ce passé supposé lointain n'a jamais cessé d'agir : il circule encore sous la surface, glissant dans nos manières de penser, de parler, voire simplement de nous tenir face à l'autre.

Dans cette perspective, l'œuvre prend les allures d'un récit argumentatif porté par une thèse forte : la violence policière contemporaine, particulièrement dirigée contre les descendants des anciens « indigènes » — ces enfants de la seconde génération de l'immigration, souvent relégués dans les banlieues — serait l'héritière directe de la violence coloniale exercée par l'armée française en Algérie. Ce que le roman met en évidence, c'est une continuité structurelle : les dispositifs, les gestes, les réflexes et même les imaginaires de la répression ne se sont jamais réellement défaits des logiques forgées dans les ruelles de la Casbah. La défaite coloniale, loin d'avoir neutralisé ces pratiques, les a plutôt réinscrites dans l'espace national :

« Les guerres menées là-bas nous les menions ainsi et nous les avons perdues par la pratique de la colonne blindée (...). Nous avons brutalisé tout le monde ; nous en avons tué beaucoup ; et nous avons perdu les guerres. Toutes. Nous. Les policiers sont jeunes, très jeune. On envoie des jeunes gens en colonnes blindées reprendre le contrôle de zones interdites. Ils font des dégâts et repartent. Comme là-bas. L'art de la guerre ne change pas »⁵³.

Ce parallèle entre les opérations militaires coloniales et les interventions policières dans les quartiers populaires met en lumière un transfert des modes d'action : les mêmes logiques d'encerclement, de pénétration des « zones à risque », les mêmes stratégies de contrôle par la force. Le roman montre ainsi que la France n'a jamais tout à fait rompu avec les schémas mentaux et pratiques issus de son histoire coloniale. Au contraire, elle les a réinternalisés et les reproduit à l'intérieur

⁵² Jenni, *op. cit.*, p. 191.

⁵³ *Ibid.*, p. 255.

de ses propres frontières, dans une forme de reconduction inconsciente — mais ravageuse — de la violence héritée du passé.

4.4. L'impossible travail de deuil : persistance du passé dans le présent :

La structure du roman est également caractérisée par une absence de résolution. Alors que chez Scott, les conflits historiques aboutissent souvent à une forme de pacification symbolique – l'unité nationale, la réconciliation des classes ou des peuples –, chez Jenni, aucun apaisement ne vient clore le récit. La guerre est omniprésente, mais jamais dépassée. Le récit s'achève sans rédemption, sans réparation : le passé reste béant, douloureux, toujours en cours. Cette ouverture non résolue traduit une conception de l'histoire française comme traumatisme irrésolu, en tension avec l'idée de récit clos propre au roman historique classique.

Chez Jenni, point de dénouement en forme de réconciliation. Là où Walter Scott concluait ses romans sur des équilibres retrouvés - nations réunifiées, querelles apaisées -, *L'Art français de la guerre* reste une plaie ouverte, jamais apaisée. Les combats ne cessent jamais vraiment; ils changent simplement de forme. La dernière page tournée, aucune rédemption, aucune catharsis ne vient : le passé continue de saigner dans le présent, obstinément. Cette fin en suspens n'est pas un hasard de composition. Elle révèle crûment ce que le roman historique traditionnel cherchait à conjurer : l'Histoire comme fracture qui ne se suture pas. Pas d'épilogue réparateur chez Jenni, seulement la persistance sourde d'un traumatisme irrésolu - et cette structure inachevée qui, à l'image de notre mémoire collective, refuse de se laisser enfermer dans un récit trop net.

Certes, Salagnon a atteint une forme d'apaisement propre au travail de deuil, puisqu'il regarde son passé avec lucidité et réussit à en adopter une perspective critique. Toutefois, ce n'est pas le cas pour son compagnon Mariani, ni pour une grande partie de la population française. Mariani, ancien soldat qui, loin de tirer des leçons de son passé militaire, s'engage désormais dans une lutte xénophobe et recycle ses réflexes militaires d'ancien combattant contre un nouvel ennemi fantasmé : les immigrés. Son combat pour une ségrégation sociale met en lumière,

avec une ironie amère comment la violence coloniale, une fois rapatriée en métropole, se recompose en guerre civile larvée :

Je me demandais ce que je faisais là. J'étais assis en l'air, au dix-huitième étage, à Voracieux-les-Bredins, dans la tour qu'habitait Mariani. Le dos tourné aux fenêtres, nous regardions la télévision. [...] Je précise que nous tournions le dos aux fenêtres car le détail a son importance : nous pouvions sans crainte leur tourner le dos, elles étaient sécurisées, obstruées d'un empilement de sacs de sable. [...] On m'avait assis entre Salagnon et Mariani, et autour, assis par terre, debout derrière, dans les autres pièces, se tenaient plusieurs de ses gars. Ils se ressemblaient tous, des gros types qui faisaient physiquement peur, taiseux le plus souvent, braillards quand il le fallait [...]. À travers les sacs de sable qui bouchaient les fenêtres, ils avaient ménagé des meurtrières pour voir dehors. [...] "[...] Voilà ce que c'est, l'art de fortifier : de la géométrie pratique. On dégage des lignes de feu, on évite les angles morts, on maîtrise la surface. Maintenant nous dominons le plateau de Voracieux. Nous organisons des tours de garde. Le jour de la reconquête, nous servirons d'appui-feu⁵⁴.

La remobilisation de Mariani se traduit clairement par l'usage récurrent d'un vocabulaire militaire et guerrier. Le lecteur découvre un univers domestique intime transformé en poste de défense : fenêtres sécurisées, sacs de sable comme moyens d'obstruction, présence de meurtrières — autant d'éléments qui caractérisent un individu entièrement façonné par une logique belliciste. Mariani a constitué une petite milice personnelle, « ses gars », réunie dans son appartement fortifié, d'où il domine l'espace extérieur perçu comme hostile. Dans le contexte du roman, cet « Autre » qu'il fantasme comme un envahisseur est clairement assimilé aux immigrants.

Cette description belliqueuse montre que Mariani ne vit pas dans un monde réconcilié avec lui-même. Pour lui, la guerre ne relève pas du passé, elle demeure toujours présente, latente, et appelle à une reconquête symbolique du territoire. Comme le souligne Salagnon, Mariani s'est rallié au GAFFES, « *Groupe d'Autodéfense des Français Fiers d'Être de Souche* »⁵⁵, révélant ainsi l'idéologie réactionnaire et xénophobe qui le sous-tend. Ce groupe incarne une nostalgie agressive d'un ordre ancien, la quête d'un idéal perdu à travers un retour fictif à la guerre, comme si celle-ci seule pouvait redonner un sens à son existence :

⁵⁴ Jenni, *op. cit.*, p. 309.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 304.

« Ils [c'est-à-dire Mariani et ses gars] rêvent de former une meute, ils voudraient vivre comme un commando de chasse. Leur idéal perdu est celui du groupe de garçons dans la montagne, leurs armes sur le dos, autour d'un capitaine. Cela a existé en certaines circonstances ; mais un pays tout entier n'est pas un camp de scouts. Et il est tragique d'oublier qu'à la fin nous avons perdu. La force ne se donne jamais tort : quand son usage échoue, on croit toujours qu'avec un peu plus de force on aurait réussi. Alors on recommence, plus fort, et on perd encore, avec un peu plus de dégâts. La force ne comprend jamais rien, et ceux qui en ont usé contemplent leur échec avec mélancolie, ils rêvent d'y revenir »⁵⁶.

Le deuil, chez Mariani, est non seulement bloqué, mais absent. Il reste prisonnier d'une mentalité de guerre qu'il applique au présent, créant un environnement paranoïaque et militarisé. Son adhésion aux GAFFES, une organisation nationaliste clandestine, est la preuve d'une remobilisation pathologique : plutôt que d'accepter la perte et la fin d'une époque, il en rejoue obsessionnellement les codes, rejetant toute introspection. Cette incapacité à faire son deuil l'enferme dans une répétition compulsive, symptôme d'une mémoire traumatique non digérée, qui alimente sa haine, sa xénophobie et son repli sur son identité.

Un parallèle peut être établi entre cette attitude et certains discours haineux de l'extrême droite française, qui peinent à élaborer la défaite coloniale. Celle-ci n'est pas envisagée comme un événement historique relevant d'une analyse critique, mais comme une blessure encore ouverte. Faute d'être travaillée, cette mémoire douloureuse se fige dans une nostalgie mythifiée du passé. S'installe alors un imaginaire de la reconquête : il s'agit de se rassembler, de se défendre, de « reprendre » un territoire fantasmatique perçu comme menacé — les immigrés étant fréquemment désignés comme les héritiers symboliques de cette « perte ».

À l'image de Mariani, barricadé dans un appartement transformé en forteresse mentale, ces discours rejouent la guerre au présent. Ils préfèrent la confrontation et le fantasme à une lecture apaisée, complexe et critique de l'histoire, perpétuant ainsi la logique même qui empêche tout véritable travail de mémoire.

⁵⁶ Jenni, *op. cit.*, p. 322.

4.5. Déconstruire les discours haineux :

Lors d'un dialogue entre Mariani et son épouse Eurydice, le narrateur déconstruit le discours raciste et haineux de Mariani en recourant au procédé littéraire de l'ironie :

- « *Mariani, je veux bien comprendre, mais qu'est-ce qu'il traîne avec ce genre de types?*
- *Celui qui rote? Il est des GAFFES, le Groupe d'Autodéfense des Français Fiers d'Être de Souche. Mariani est le responsable local. Et il a ses chiens autour de lui, comme là-bas.*
- *Mariani avec un i? De souche? Dis-je avec l'ironie dont on use dans ces cas-là* »⁵⁷.

L'ironie présente dans la réplique finale d'Eurydice, lorsqu'elle dit: « *Mariani avec un i ? De souche ?* », agit comme un clin d'œil complice adressé au lecteur. Cette remarque, qui semble en apparence anodine, fait en réalité vaciller toute la construction identitaire de Mariani : son nom à consonance italienne entre en décalage direct avec sa revendication d'être un "Français de souche", expression largement utilisée par l'extrême droite pour défendre une appartenance nationale fantasmée, supposée pure et homogène. En mettant en scène ce décalage, le narrateur ne se contente pas de dénoncer une incohérence discursive : il révèle également que ce discours identitaire incohérent repose sur une mémoire sélective, voire amnésique, qui choisit ses origines comme on choisit un drapeau.

La France, au fil de son histoire, s'est toujours construite à travers des vagues d'immigration, dont Mariani lui-même est probablement issu. L'ironie permet ici de désamorcer la prétention nationaliste sans recourir à un discours frontalement accusateur : elle dévoile ces postures par la simple force d'un détail apparemment insignifiant.

En somme, ce trait d'humour met en crise le discours de Mariani, en révélant sa part de fiction. Il rappelle que ceux qui crient le plus fort leur appartenance exclusive à une identité nationale sont parfois les plus mal placés pour en

⁵⁷ Jenni, *op. cit.*, p. 248.

revendiquer l'exclusivité. Et c'est précisément cette tension entre mémoire collective et oubli volontaire qu'Alexis Jenni érige en enjeu fondamental de *L'Art français de la guerre*.

4.6. La représentation de la guerre : le langage mis à l'épreuve de l'indicible

L'un des éléments les plus frappants dans la structure romanesque chez Jenni réside dans sa mise en abyme de la narration elle-même. La prédominance du thème la guerre qui irrigue chaque page, conduit presque immédiatement le lecteur à s'interroger sur la façon dont un tel sujet peut – et doit – être raconté, ainsi que sur les choix d'écriture qu'il implique. Cette problématique est d'autant plus centrale que le narrateur — et, à travers lui, sans doute l'auteur — en propose une réflexion explicite dans le récit, notamment dans les sections intitulées *Commentaires*. Celles-ci mettent en tension deux régimes de représentation : d'une part, l'écriture et, plus largement, la narration ; d'autre part, la peinture à l'encre de Chine.

En prenant ses distances par rapport à son propre récit dont il est l'auteur, le narrateur s'autorise à interroger les procédés narratifs employés pour dire la guerre, à les confronter à d'autres modèles de figuration, à d'autres formes sensibles de la représentation qu'elles soient cinématographiques, picturaux, ou calligraphiques. Ce questionnement place au cœur du débat l'écriture même de l'histoire française – ses silences, ses angles morts, ses récits officiels à déconstruire. C'est bien la manière d'écrire l'histoire coloniale française qui est mise en débat.

Ce questionnement déborde dès lors le simple cadre esthétique pour atteindre un enjeu éminemment politique : il place au centre du débat l'écriture même de l'histoire française — ses silences, ses discontinuités, ses refoulements, ses récits officiels à interroger ou à déconstruire. C'est en définitive la manière de raconter l'histoire coloniale française qui se trouve mise à l'épreuve, et avec elle la possibilité d'en proposer une autre mémoire, plus lucide et moins mythifiée.

En effet, le narrateur reconnaît à plusieurs reprises que le récit, à lui seul, ne peut jamais rendre compte intégralement de la réalité objective. Cette limite de la représentation est exprimée avec clarté lorsqu'il décide d'entreprendre lui-même la

tâche de raconter la vie de Salagnon, après avoir lu les mémoires médiocres que ce dernier a écrites. Il affirme alors qu'« *il y a dans un événement quelque chose que son récit ne résout pas. Les événements posent une question infinie à laquelle raconter ne répond pas* »⁵⁸. Énoncée au présent de vérité générale, cette réflexion s'applique à l'ensemble du roman, et particulièrement à l'écriture de la guerre, qui échappe toujours, en partie, à toute tentative de mise en récit.

La guerre met à rude épreuve les capacités du récit, dont les « moyens classiques » s'avèrent insuffisants pour saisir l'ampleur des violences perpétrées. Ce que l'on nomme l'irreprésentable relève dès lors d'un double empêchement : d'une part, un interdit éthique – certaines horreurs étant telles qu'il paraît moralement inacceptable de les figurer; d'autre part, une impossibilité esthétique – les outils traditionnels de la narration apparaissant inadéquats pour appréhender une réalité aussi singulière et extrême. Dans les deux cas, c'est l'ensemble des conventions de la représentation qui est ébranlé.

En s'inspirant de la pensée de Jacques Rancière, on pourrait dire que certains événements, et la guerre au premier chef, résistent à toute mise en récit pour deux raisons essentielles : d'une part, parce qu'il est « *impossible de rendre présent le caractère essentiel de la chose en question, c'est-à-dire de lui trouver un représentant qui soit à sa mesure* »⁵⁹; d'autre part, en raison des limites inhérentes aux formes artistiques elles-mêmes – ici, le récit romanesque.

4.7. *L'Art français de la guerre : roman archéologique.*

Ce roman peut être envisagé comme un roman "archéologique" : le narrateur y entreprend une véritable exploration des couches profondes du passé colonial français, exhumant patiemment les mémoires enfouies pour en dévoiler la vérité sous-jacente. Il s'agit d'une archéologie narrative, où le texte fouille les traces, les silences, les images fragmentaires — non pour recomposer une fresque historique vraisemblable, mais pour en montrer l'impact sur le présent.

⁵⁸ Jenni, *op. cit.*, p. 51.

⁵⁹ Rancière, Jacques. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris : La Fabrique Editions, 2000, p. 126.

Cette démarche est particulièrement évidente dans la structure même du roman, qui combine des chapitres dits « commentaires » et des chapitres dits « roman ». Dans les premiers, le jeune narrateur contemporain relate ses entretiens avec Victorien Salagnon et leurs réflexions communes, tandis que dans les seconds, il rédige les mémoires de guerre de Salagnon. Cette alternance structurelle permet de fouiller le passé comme on fouillerait un site archéologique : la mémoire est exhumée couche après couche, sans ordre chronologique rigide, mais selon l'émergence progressive d'un sens enfoui. Le narrateur creuse, ramène à la surface des éléments invisibles pour les rendre audibles. Ce mode d'exploration est profondément archéologique : on y découvre des vestiges plutôt qu'on ne reconstruit un passé homogène.

À travers *L'Art français de la guerre*, Alexis Jenni nous nous plonge dans l'univers complexe et douloureux des guerres de décolonisation, notamment celle d'Indochine. Pour évoquer cette expérience extrême, il fait référence à une mémoire plus ancienne encore : celle de l'épopée homérique. Comme si, pour comprendre les violences modernes, il fallait remonter aux récits fondateurs des héros antiques. Dans l'univers d'Homère, la guerre est une scène où tout – même les excès, les brutalités, les gestes de folie – semble trouver sa place, voire sa justification. Ce détour par l'intertexte homérique permet à Jenni d'explorer ce que la guerre fait à l'homme, sans le juger, mais sans l'excuser non plus.

C'est l'oncle de Victorien Salagnon qui, en évoquant son expérience sur le terrain, sert de passeur entre ces récits. Il parle d'un monde où se mêlent beauté et horreur, comme si l'éclat de l'un ne pouvait exister sans la noirceur de l'autre : « *C'est fou ce que l'on meurt là-bas ; on nous tue comme des thons* »⁶⁰. La comparaison, crue et brutale, traduit tout du caractère industriel et impitoyable de la mort à la guerre. Il poursuit : « *Ils nous tuent avec méthode, ils nous abattent comme des thons. Je n'ai jamais vu autant de sang. Il y en a plein les feuillages, plein les pierres, pleins les arroyos verts, la boue devient rouge* »⁶¹. Le paysage lui-même semble se souiller de cette violence. Tout est saturé de sang, de peur, d'absurde. Il

⁶⁰ Jenni, *op. cit.*, p. 293.

⁶¹ *Ibid.*, p. 293.

n'y a plus de gloire, seulement la mémoire d'une cruauté vécue et transmise, comme une vérité nue et impossible à oublier.

D'ailleurs, pour éclairer cette expérience, le narrateur convoque explicitement *L'Odyssée* pour illustrer son propos: « [...] Puis ayant harponné mes gens comme des thons la troupe les emporte à l'horrible festin »⁶². Il commente ce retour à l'imaginaire homérique en soulignant son pouvoir de vérité : « Homère parle de nous, bien plus que les actualités filmées. Au cinéma ils me font rire, ces petits films pompeux: ils ne montent rien; ce que raconte ce vieux Grec est bien plus proche de l'Indochine que je parcours depuis des mois »⁶³. Par ce rapprochement, Jenni suggère que la littérature — même la plus ancienne — saisit parfois mieux la réalité de la guerre que les représentations contemporaines : elle dit l'archaïsme, la brutalité nue, là où l'image médiatisée échoue à figurer l'indicible.

L'histoire de Victorien Salagnon, ce personnage inventé par Alexis Jenni, ressemble étrangement à l'expérience historique française: une succession de défaites, de renoncements, et parfois de gestes dont on aurait préféré ne pas se souvenir. À travers le dialogue entre les personnages, les récits qu'ils partagent, les mythes qu'ils évoquent ou remettent en question, le roman explore avec sensibilité le vaste chantier de la mémoire militaire en mettant en lumière les marques laissées par la guerre coloniale, encore visibles dans notre présent.

L'Art français de la guerre n'est pas un simple récit parmi d'autres : il interroge la manière dont la guerre détermine l'identité, nourrit des obsessions, façonne un discours politique ou intime. Il nous rappelle que ces conflits récents ne sont pas de simples épisodes du passé, figés dans les manuels scolaires. Ils résonnent encore en nous, tel un écho qu'on ne parvient pas entièrement à fait faire taire.

Depuis la Grande Guerre jusqu'aux conflits coloniaux, les écrivains ont toujours pris le relais quand l'Histoire restait muette. À leur manière, ils prolongent les mémoires, révèlent les non-dits, et nous obligent à regarder en face ce que nous aurions préféré oublier. Les guerres contemporaines ne sont pas de simples cadres historiques impartiaux: elles continuent d'influencer encore la littérature

⁶² Jenni, *op. cit.*, p. 294.

⁶³ *Ibid.*, p. 295.

contemporaine, en y imprimant leurs stigmates, leurs zones d'ombre et leurs plaies vives, non cicatrisées. Ces récits agissent comme des miroirs tendus à notre époque, et nous rappellent que certaines vérités, même dérangeantes, méritent d'être entendues.

5. Du roman historique au roman archéologique : une mutation en cours

À l'heure où la mémoire est mise en débat et devient un enjeu à la fois sociétal, politique et intime, la littérature contemporaine semble avoir pris en charge une mission particulière : celle de remonter aux fractures du passé pour comprendre la manière dont ces blessures continuent d'agir aujourd'hui. Comme le remarque Dominique Viart dans *Écrire le présent*, « la littérature de ces dernières décennies se tourne vers un passé non pas pour l'imiter mais pour l'interroger à nouveaux frais »⁶⁴. Autrement dit, le passé n'est plus envisagé comme un réservoir de récits héroïques ou de fresques totalisantes, mais comme un champ de tensions et de silences que la fiction contemporaine entreprend de fouiller.

Cette évolution marque une rupture nette avec le roman historique traditionnel, tel qu'il s'était codifié au XIX^e siècle à la suite de Walter Scott, et qui visait une reconstitution vraisemblable, illusionniste, d'un moment passé. Comme l'a montré Bruno Blanckeman, la littérature actuelle ne s'inscrit plus dans la continuité d'un « réalisme truqué », mais conçoit l'écriture du réel comme un « chantier » critique, et non comme un « domaine institué »⁶⁵. Ainsi, l'écriture contemporaine n'a plus pour ambition de représenter fidèlement le passé, mais d'en déterrer les strates, d'en explorer les failles et de réfléchir à la manière dont ce passé continue de travailler notre présent, de structurer la contemporanéité. C'est dans ce contexte qu'émerge ce que l'on peut appeler, en empruntant aux sciences humaines, le roman archéologique.

Le terme se justifie dans la mesure où ces fictions ne racontent pas l'histoire de manière linéaire et close, mais procèdent par fouilles, par excavations successives, faisant émerger davantage d'interrogations que de certitudes, plus de

⁶⁴ Viart, Dominique. *Écrire le présent. Littérature et engagement*. Paris, Belin, 2009, p. 23.

⁶⁵ Blanckeman, Bruno. *Les Fictions singulières. Étude sur le roman français contemporain*. Paris, Prétexte Éditeur, 2010, p. 226.

mystères que de faits incontestables. Dominique Viart insiste sur cette évolution en soulignant que « *l'écriture contemporaine ne tend pas vers une ambition totalisante* » mais qu'elle « *découpe une portion du réel qu'elle prend pour objet à la manière des disciplines scientifiques* », en assumant sa part de subjectivité et de critique⁶⁶.

Les romans contemporains consacrés à la guerre d'Algérie illustrent avec force cette mutation. Dans *Le Rapt* d'Anouar Benmalek, le travail archéologique s'incarne dans la mise en relation de deux temporalités, la décennie noire et la guerre d'indépendance, qui se superposent comme des couches de mémoire traumatique, révélant l'enchevêtrement des violences dans l'histoire algérienne. Dans *Des hommes* de Laurent Mauvignier, ce sont les silences familiaux et les rancunes enfouies qui témoignent de la persistance du passé au cœur du présent. Avec *L'Art français de la guerre* d'Alexis Jenni, l'exploration se déplace vers une réflexion sur la transmission et la continuité des violences coloniales. Enfin, *Une guerre sans fin* de Bertrand Leclair scrute frontalement les impensés politiques et les angles morts de la mémoire publique.

Au-delà de leurs différences, tous ces récits ne se contentent pas d'exhumer le passé : ils assignent à ce travail une visée, une téléologie. L'enjeu dépasse la simple commémoration pour viser une transformation, en montrant comment l'histoire refoulée continue d'agir dans le présent et comment son exhumation peut ouvrir un avenir différent. Qu'ils passent par la subjectivité des personnages, la résurgence des violences collectives ou la confrontation des discours, ces récits n'ont pas pour ambition de dire l'Histoire « au passé simple ». Ils cherchent plutôt à la comprendre, à la mettre à jour, couche après couche, comme on fouille un sol blessé et jamais totalement apaisé. Le roman archéologique n'est donc pas seulement une poétique de la mémoire, il est aussi un geste éthique et politique, tendu vers l'avenir.

Du roman historique au roman archéologique, la littérature contemporaine semble avoir changé de geste : elle ne cherche plus à ériger des fresques closes, mais ouvre des chantiers, retourne la terre du passé, exhume des fragments, des silences,

⁶⁶ Viart, Dominique. *La littérature française au présent*. Héritage, modernité, mutations, Paris, Bordas, 2002, p. 85.

des cicatrices. Ce n'est pas seulement un travail de mémoire : c'est une manière de conjurer les répétitions, de donner sens à ce qui continue de hanter le présent.

Ainsi, le roman archéologique ne se contente pas d'illustrer l'Histoire : il en propose une lecture critique et inquiète, où chaque strate révélée éclaire non seulement une mémoire occultée mais aussi les fractures d'aujourd'hui. C'est moins une écriture de la commémoration qu'une écriture de la vigilance, tournée vers ce que le passé continue d'exiger du présent.

À la lumière de nos lectures des quatre romans par rapport au modèle de Scott, nous avons pu remarquer quelques traits constitutifs de cette nouvelle forme que l'on peut qualifier de « roman archéologique »

6. Codification du roman archéologique :

6.1. Un narrateur enquêteur, plus qu'un conteur :

Le premier trait distinctif de ce roman archéologique est la figure du narrateur. Contrairement au narrateur omniscient des grands romans historiques, il n'a pas réponse à tout. Il se situe plutôt dans l'incertitude, dans l'ignorance, et avance dans le brouillard. Dans *Des hommes*, c'est un proche de Bernard qui, sans tout comprendre, tente de saisir ce qui a brisé l'homme qu'il connaît depuis l'enfance. Dans *L'Art français de la guerre*, le narrateur anonyme recueille la parole de Salagnon, ancien combattant, en échange de leçons de peinture: le récit se construit alors dans l'écoute, la transmission fragmentaire, le troc de paroles et de silences. Dans *Une guerre sans fin*, le narrateur n'est pas un historien mais un ami désemparé qui, après la disparition mystérieuse de Thierry Lavergne, se plonge dans l'écoute de ses cassettes pour « comprendre ce qu'il n'a pas dit de son vivant ». Dans *Le Rapt*, le narrateur ne s'impose pas comme un maître de vérité, mais comme celui qui interroge : son récit procède d'une enquête haletante où le doute domine, mêlant chronique du massacre de Mélouza et récit de fiction.

Dans ces récits, l'enquêteur n'est pas celui qui sait, mais celui qui cherche. Il avance à partir de fragments, de traces, de restes. Comme le formule Bruno Blanckeman, « *l'écriture du réel n'est pas mimétique mais critique* », elle se

constitue à partir d'une « enquête sur les traces »⁶⁷. Elle se construit comme une enquête sur les traces, attentive aux manques, aux silences et aux angles morts des récits officiels. Cette posture narrative ouvre un espace où la littérature peut interroger l'histoire autant qu'elle la raconte.

6.2. Une structure éclatée, non linéaire

Le deuxième trait est la fragmentation narrative. Ces romans refusent la linéarité du récit historique. *Des hommes* procède par sauts mémoriels, comme un puzzle brisé, reflétant la logique du trauma. *L'Art français de la guerre* alterne chapitres intitulés « Romans » et « Commentaires », instaurant un dialogue entre narration et réflexion, passé et présent. *Une guerre sans fin* superpose récits personnels, extraits des bandes audio et tentatives d'écriture, dans une polyphonie troublée. Dans *Le Rapt*, l'écriture multiplie les allers-retours temporels entre 1957 et l'Algérie contemporaine : les temporalités se croisent, s'éclairent et se brouillent, montrant que le massacre de Mélouza n'appartient pas seulement au passé, mais continue de nourrir les violences présentes. Cette construction fragmentée souligne la persistance du trauma collectif. Rien n'est chronologique, car le temps traumatique est « entropique, immaîtrisable, instable »⁶⁸. Le roman épouse ce chaos, à rebours de la reconstitution ordonnée du roman historique classique.

6.3. Le passé comme trace, non comme récit :

Dans ces récits, le passé n'est pas reconstruit de manière exhaustive. Il apparaît sous forme de traces, de signes presque effacés : une réaction soudaine, un silence, un objet, une voix fatiguée. Comme le souligne Paul Ricœur dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, « la trace est l'empreinte du passé dans le présent »⁶⁹. Dans *Des hommes*, c'est la violence de Bernard face à un vendeur maghrébin qui fait remonter les traumatismes enfouis. Dans *L'Art français de la guerre*, ce sont les silences et les peintures de Salagnon. Dans *Une guerre sans fin*, la voix enregistrée de Lavergne, haletante et incomplète, devient la trace vive d'un effondrement intime et politique. Dans *Le Rapt*, la trace est double : celle laissée par les cadavres du massacre de Mélouza, que la fiction exhume, et celle inscrite dans les mémoires

⁶⁷ Blanckeman, Bruno. *Les Fictions singulières*, op. cit., p. 224.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 580.

contemporaines, où la blessure historique continue de faire retour par des rancœurs, des agressions ou des occultations. La mémoire y garde une présence obsédante.

Ces romans sont traversés par l'impossibilité de dire. Comme l'a noté Tzvetan Todorov, « *la mémoire du mal est toujours lacunaire* »⁷⁰. Dans *Des hommes*, Bernard ne parle pas, il explose. Salagnon préfère peindre que raconter parce qu'il ne trouve pas les mots. Thierry Lavergne, dans *Une guerre sans fin*, choisit de parler à un magnétophone, et non à un ami ou à un biographe. Dans *Le Rapt*, la parole empêchée prend une dimension collective : le massacre de Mélouza reste enfoui dans les non-dits de l'histoire officielle algérienne, comme une plaie que nul ne veut rouvrir. Le roman met en scène ces silences imposés, en donnant voix non seulement aux victimes oubliées mais aussi aux échos contemporains de ce mutisme. Il y a des silences qui pèsent plus que des discours. Cette parole indirecte, entravée, douloureuse, est au cœur du roman archéologique : le roman devient un lieu de fouille de l'indicible.

6.4. Une visée réparatrice, sans être héroïque

Ces romans ne cherchent ni à héroïser leurs personnages ni à magnifier leurs trajectoires. Ils ouvrent un espace où une douleur peut enfin être dite, reconnue, partagée — non pour être résolue, mais pour être rendue à son existence. Donner à ces figures une place dans le récit, c'est déjà une forme de réparation symbolique : non pas effacer l'affront, mais créer les conditions d'une reconnaissance.

Bernard n'est pas un héros, Salagnon non plus. Quant à Lavergne, il a fui la mémoire de sa guerre jusqu'à son dernier souffle. Pourtant, leurs narrateurs leur redonnent une visibilité que l'histoire leur avait refusée. *Des hommes* ne réhabilite pas Bernard ; il le rend simplement perceptible dans sa fragilité. *L'Art français de la guerre* ne sanctifie pas Salagnon ; il le laisse apparaître dans toute sa complexité, dans son mélange d'ombre et de lumière. *Une guerre sans fin* touche précisément parce qu'il ne cherche pas à reconstruire une biographie exemplaire, mais à écouter un homme que la société a laissé s'effondrer dans le silence.

⁷⁰ Tzvetan Todorov, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1995, p. 15.

Dans *Le Rapt*, la réparation passe par la réintégration des oubliés de l'histoire dans le récit national. Benmalek écrit pour rouvrir une mémoire occultée, sans héroïser les victimes ni les bourreaux, mais en rendant justice à une souffrance longtemps niée. Comme l'écrit Dominique Viart, « *la littérature d'aujourd'hui assume sa part de responsabilité dans le travail de mémoire, sans prétendre en donner la clé* »⁷¹.

6.5. Un regard tourné vers le présent :

Enfin, et c'est là sans doute le point essentiel, ces romans n'évoquent pas le passé pour lui-même : ils le convoquent à partir des fractures du présent. François Hartog a défini le « présentisme » comme le régime d'historicité dominant de nos sociétés contemporaines, où « *seul le présent compte, et tout doit s'y rapporter* »⁷². C'est exactement ce qui caractérise ces romans : ils ne reconstruisent pas le passé comme un moment clos, mais interrogent la manière dont ce passé, non digéré, continue de hanter nos mémoires et nos vies collectives.

Dans *Une guerre sans fin*, Bertrand Leclair interroge directement le silence des anciens combattants et la responsabilité des générations suivantes, qui n'ont pas voulu entendre. Dans *Le Rapt*, l'inscription du massacre de Mélouza au cœur de l'Algérie contemporaine montre que l'événement n'est pas une simple page d'histoire, mais une faille toujours active : le passé se répète, se prolonge et se transforme en nouvelles formes de violences.

L'écriture archéologique devient alors un outil critique du présent : elle révèle la persistance d'un conflit jamais véritablement apaisé, dont les séquelles traversent encore les familles, les sociabilités, les imaginaires et le rapport à l'autre. Ce que ces romans donnent à voir, c'est moins le passé que la manière dont celui-ci continue de travailler notre aujourd'hui, en profondeur.

À la lumière de ces traits, le « roman archéologique » apparaît moins comme une simple déclinaison du roman historique que comme une forme nouvelle, qui s'est peu à peu imposée avec sa logique propre. Là où le roman historique visait à

⁷¹ Viart, Dominique. *Écrire le présent*, op. cit., p. 56.

⁷² Hartog, François. *Régimes d'historicité*, op. cit., p. 16.

[Error! Use the Home tab to apply Titre 1 to the text that you want to appear here.](#)

reconstituer un passé cohérent et intelligible, le roman archéologique s'avance dans l'incertain : il accepte l'éclatement, il accueille la fragmentation, et s'attarde sur des traces partielles, souvent douloureuses. Ses narrateurs-enquêteurs ne prétendent pas livrer une vérité définitive : ils tâtonnent, s'interrogent, et entraînent le lecteur dans une quête fragile, parfois inachevée, mais toujours signifiante.

À la linéarité se substitue une polyphonie souvent dissonante, où la mémoire intime se croise avec la mémoire collective, où les silences résonnent autant que les paroles. Ainsi, *Des hommes*, *L'Art français de la guerre*, *Une guerre sans fin* et *Le Rapt* rappellent que le travail de mémoire littéraire ne passe pas par l'héroïsation, ni par l'illusion d'une reconstitution totale, mais par une confrontation critique avec le passé, tel qu'il revient encore dans le présent. Cette écriture fragmentaire, traversée par l'indicible et tendue vers une réparation possible, ressemble à une fouille lente et obstinée : elle déterre ce qui avait été recouvert, interroge ce qui avait été tu, et propose au lecteur un lieu où ces éclats de mémoire peuvent être partagés.

En ce sens, le roman archéologique se présente comme une forme hybride, entre histoire et mémoire, qui fait de l'inachèvement non pas une déficience, mais une méthode et, peut-être même, une éthique de l'écriture.

À la lumière de nos lectures, nous pouvons récapituler ces différents traits distinctifs du roman archéologique dans le tableau suivant :

Trait	Description	Exemples
Narrateur enquêteur, plus qu'un conteur	Le narrateur n'est pas omniscient ; il avance dans l'ignorance, mène une enquête, recueille des témoignages. L'histoire progresse au fil des découvertes et des doutes.	<i>Des hommes</i> : un proche de Bernard tente de comprendre son geste violent. <i>L'Art français de la guerre</i> : un narrateur anonyme échange peinture contre récit avec Salagnon. <i>Une guerre sans fin</i> : un ami de Lavergne écoute ses cassettes pour comprendre son silence. <i>Le Rapt</i> : Aziz raconte à la première personne, puis la confession de Matthieu ouvre une enquête sur Mélouza.

<p>Structure éclatée, non linéaire</p>	<p>Refus de la chronologie stricte ; narration fragmentée qui épouse la mémoire traumatique : retours, répétitions, ruptures temporelles.</p>	<p><i>Des hommes</i> : alternance de souvenirs comme des pièces de puzzle. <i>L'Art français de la guerre</i> : alternance entre chapitres « Commentaires » et « Romans ». <i>Une guerre sans fin</i> : alternance entre remémoration, enregistrements et mise en récit. <i>Le Rapt</i> : trois parties distinctes (tragédie, confession, thriller) qui superposent temporalités et mémoires.</p>
<p>Le passé comme trace, non comme récit</p>	<p>L'Histoire n'est pas reconstituée dans son intégralité ; elle se donne par fragments, détails, gestes, silences.</p>	<p><i>Des hommes</i> : un geste violent de Bernard déclenche l'enquête. <i>L'Art français de la guerre</i> : les silences et peintures de Salagnon parlent plus que ses mots. <i>Une guerre sans fin</i> : la voix fatiguée de Lavergne sur cassette dit l'essentiel. <i>Le Rapt</i> : le massacre de Mélouza apparaît en arrière-plan, comme une mémoire souterraine.</p>
<p>Parole empêchée, difficile, parfois impossible</p>	<p>Les personnages ont du mal à dire ; le récit contourne le silence par l'art, la polyphonie, le récit indirect.</p>	<p><i>Des hommes</i> : Bernard ne parle pas, il explose. <i>L'Art français de la guerre</i> : Salagnon peint plutôt que de raconter. <i>Une guerre sans fin</i> : Lavergne se confie à un magnétophone plutôt qu'à un proche. <i>Le Rapt</i> : Matthieu peine à dire ses fautes, le silence et la honte dominent les confessions.</p>
<p>Visée réparatrice, sans héroïsation</p>	<p>Le récit reconnaît les blessures et donne place aux oubliés, sans en faire des héros. La réparation est symbolique, par la visibilité et la mémoire.</p>	<p><i>Des hommes</i> : rend Bernard visible sans l'absoudre. <i>L'Art français de la guerre</i> : montre la complexité de Salagnon. <i>Une guerre sans fin</i> : écoute un homme que la société a laissé s'effondrer. <i>Le Rapt</i> : rend visibles les fractures occultées par l'histoire officielle algérienne, sans héroïser les victimes ou les bourreaux.</p>

Regard tourné vers le présent	Le passé est convoqué pour comprendre ses répercussions actuelles : racisme, silence, fractures mémorielles.	<i>Des hommes</i> : montre l’empreinte de la guerre dans les relations contemporaines. <i>L’Art français de la guerre</i> : dialogue entre passé colonial et présent. <i>Une guerre sans fin</i> : interroge la responsabilité des silences et leur héritage. <i>Le Rapt</i> : relie le massacre de 1957 aux violences de la décennie noire, soulignant la persistance des traumatismes.
--------------------------------------	--	---

Tableau 3 : Les traits distinctifs du roman archéologique.

7. *Ce qu’il faut de nuit*: Vers une reconnaissance du roman archéologique :

Le roman archéologique présente aujourd’hui une originalité notable qui vient enrichir la tradition du roman historique — une originalité bienvenue, qui, poussée à l’extrême, peut conduire à une rupture avec le genre initial. Lorsqu’une telle rupture est portée par plusieurs œuvres significatives, on peut envisager l’émergence d’un nouveau sous-genre, dont la reconnaissance critique et l’adhésion du public peuvent créer un véritable « effet de mode », jusqu’à ce que ce modèle s’essouffle ou se transforme.

Dans cette perspective, on peut considérer que le roman archéologique, initié par *Une guerre sans fin* (2008) de Bertrand Leclair, approfondi dans *Des hommes* (2009) de Laurent Mauvignier, puis porté à maturité par *L’Art français de la guerre* (2011) d’Alexis Jenni, trace les contours d’un cycle narratif centré sur l’exhumation de la mémoire traumatique. Cette dynamique s’inscrit dans une volonté de revisiter le passé colonial français non pas pour le figer dans une reconstitution linéaire, mais pour en interroger les strates, les silences et les résurgences dans le présent.

Ce modèle narratif peut ensuite être illustré et renouvelé par d’autres œuvres contemporaines, comme *Ce qu’il faut de nuit* (2020) de Laurent Petitmangin, qui, bien que ne traitant pas directement de la guerre d’Algérie, reproduit une même tension entre mémoire familiale, transmission blessée et violence enfouie, révélant une forme d’archéologie intime du deuil et de la filiation politique.

On peut effectivement considérer *Ce qu'il faut de nuit* de Laurent Petitmangin comme une forme discrète mais puissante de roman archéologique, dans la mesure où, à l'instar de *L'Art français de la guerre* d'Alexis Jenni, l'auteur sonde les couches profondes de la mémoire familiale et collective, là où les silences en disent souvent plus que les mots.

Dans ces deux romans, on ne cherche pas à faire revivre le passé à grand renfort de dates ou d'événements spectaculaires. Ce qui compte, c'est autre chose : une plongée discrète, presque intime, dans ce qui du passé continue de vivre, de peser, de résonner dans le présent. À travers des liens familiaux fragiles, des tensions sociales à peine dites, ou des idéologies qui n'ont pas vraiment disparu, les auteurs explorent comment ce passé enfoui resurgit, non pas dans l'évidence, mais dans les silences, les malaises et les cicatrices du quotidien.

Dans *Ce qu'il faut de nuit*, le narrateur retrace le parcours d'un ancien militant gauchiste usé par la vie - qui voit son monde s'écrouler lorsque son fils se fait récupérer par l'extrême droite. Derrière ce drame familial se dessine toute l'histoire douloureuse d'une France oubliée, celle des usines fermées et des rêves trahis, celle où la colère sourde remplace peu à peu l'espoir prometteur. Ce père, comme Salagnon chez Jenni, cherche désespérément à comprendre l'incompréhensible : quelle blessure secrète, quelle rage muette a poussé son enfant dans les bras de ceux qu'il a toujours combattus ? Il retourne alors vers ses propres souvenirs, vers ces années de lutte et de solidarité ouvrière, comme on feuillette un album jauni à la recherche d'un indice, d'une explication qui pourrait éclairer ce présent devenu insoutenable. Chaque mémoire convoquée est une pièce.

Dans *L'Art français de la guerre*, cette même quête du sens par retour au passé s'exprime à travers la peinture et la mémoire des guerres coloniales, en particulier l'Indochine et l'Algérie. Salagnon transmet au narrateur ses souvenirs, non pour les glorifier, mais pour tenter d'éclairer une violence qui ne passe pas, un « art de la guerre » qui continue de hanter le présent. Cette transmission n'est pas seulement historique : elle est aussi émotionnelle, morale, presque existentielle.

Or, la France contemporaine dans laquelle vivent les personnages de Petitmangin n'est pas exempte de cette violence héritée. Le glissement de son fils

vers un groupe d'extrême droite évoque ce que l'on pourrait appeler une mémoire mal digérée du nationalisme français, qui puise parfois dans les ruines non élaborées de l'empire colonial. Il n'est pas anodin que ces discours se réactivent dans les marges sociales, là où le sentiment d'abandon nourrit des fantasmes de reconquête et d'identité perdue — une dynamique que Jenni met en scène à travers le personnage de Mariani et son groupe d'auto-défense « GAFFES », et que Petitmangin suggère à travers la radicalisation du fils.

Ces deux romans, avec des styles très différents — l'un ample, érudit, complexe (Jenni), l'autre sobre, épuré, bouleversant (Petitmangin) — adoptent le même geste d'écriture archéologique : creuser dans les silences de la mémoire, les blessures familiales, les non-dits politiques. Ils mettent en scène des figures de passeurs (Salagnon chez Jenni, le père chez Petitmangin), souvent perdus face à leurs héritiers, mais tentant tout de même de comprendre comment le passé fait retour dans les corps et les colères.

Ainsi, même si *Ce qu'il faut de nuit* n'aborde pas frontalement la guerre d'Algérie, il en partage les échos souterrains, comme une histoire nationale qui n'a pas été pleinement racontée ni apaisée, et qui continue de tresser ses effets dans les drames intimes d'aujourd'hui. Et c'est précisément cela que met en lumière le roman archéologique : non pas un passé figé, mais un passé actif, qui travaille le présent depuis l'ombre.

En somme, les romanciers français et algériens contemporains traitant de la guerre d'Algérie ont fait preuve d'une telle innovation qu'ils ont refondé l'un des genres majeurs de la modernité : le roman historique. Hérité du modèle scottien, celui-ci s'était imposé comme une forme de médiation entre passé et présent, mais sa vocation téléologique et réconciliatrice se révèle largement inadéquate lorsqu'il s'agit d'appréhender une mémoire encore douloureuse, traversée de silences et de refoulements. Confrontés à une Histoire inachevée — marquée par la censure, les zones d'ombre et les blessures refoulées — les écrivains contemporains ont inventé des dispositifs narratifs inédits pour donner forme à cette béance mémorielle.

Ces fictions s'inscrivent pleinement dans le régime d'historicité que François Hartog définit comme le présentisme : elles ne convoquent l'Histoire qu'à

travers les tensions, les ruptures et les fractures du présent⁷³. Ce n'est pas tant la reconstitution d'un hier figé qui importe, que la mise en lumière des résonances, souvent conflictuelles, entre hier et aujourd'hui. En ce sens, ces récits rejoignent l'intuition de Walter Benjamin selon laquelle « *le travail de l'historien consiste à saisir la constellation que sa propre époque forme avec une telle époque antérieure* »⁷⁴. Le passé n'est pas ici une simple matière documentaire, mais une strate active, encore vibrante, qui informe et hante nos représentations actuelles.

De cette posture critique est née une forme que l'on peut qualifier de roman archéologique : un récit qui ne prétend pas reconstruire le passé dans sa continuité mais qui en explore les strates, les traces et les fractures. À rebours du roman historique « walter-scotté », ces écritures privilégient la fouille, l'incertitude, l'enquête inachevée. Elles hybridisent les registres — témoignage, essai, fiction, document — et déplacent la fonction du roman vers une écriture du réel qui assume son incomplétude et sa subjectivité. Comme le rappelle Bruno Blanckeman, « *l'écriture du réel n'est pas une mimesis mais une critique* »⁷⁵ : C'est la polyphonie des voix, la superposition des temporalités et la mise en évidence des silences qui viennent remplacer la clôture rassurante du récit historique.

Dans cette perspective, les romans étudiés — *Des hommes* de Laurent Mauvignier, *L'Art français de la guerre* d'Alexis Jenni, *Une guerre sans fin* de Bertrand Leclair et *Le Rapt* d'Anouar Benmalek — offrent chacun une déclinaison singulière de cette écriture archéologique. Là où Mauvignier ausculte la mémoire familiale, où Jenni construit une vaste fresque dialoguée entre générations, où Leclair enquête sur les silences des irradiés et des disparus, Benmalek opère une fouille plus vindicative : il exhume un épisode occulté de l'histoire algérienne, le massacre de Mélouza, et le relie aux traumatismes contemporains de la décennie noire. Tous montrent que la mémoire n'est pas un acquis, mais un champ conflictuel, dont la littérature devient le lieu de mise en crise et de relance.

Ainsi, ces fictions changent en profondeur la fonction du roman. Raconter le passé ne suffit plus : il faut l'interroger, le mettre en crise, en révéler les failles et les

⁷³ Hartog, François. *op. cit.*

⁷⁴ Benjamin, Walter, *Œuvres III*, « Sur le concept d'histoire », Paris, Gallimard, 2000, p. 443.

⁷⁵ Blanckeman, Bruno, *Les Fictions singulières*, *op. cit.*, p. 224.

zones d'ombre. Le roman devient un lieu de justice symbolique où se déploient les voix étouffées et où s'exhument les figures reléguées dans l'oubli. Ce travail de mémoire n'a rien d'une entreprise de célébration : il se fait dans la tension, dans l'inachèvement, dans la conscience aiguë que la vérité historique n'est jamais donnée mais toujours à chercher. En ce sens, ces récits ne se contentent pas d'inscrire la guerre d'Algérie dans la littérature : ils rappellent qu'elle continue de peser sur notre présent et que la littérature a un rôle essentiel dans cette vigilance critique.

Parallèlement à cette archéologie des traces, une autre dimension s'ajoute : celle de la mémoire héritée. Il ne s'agit plus seulement d'interroger l'archive, mais de capter ce qui se transmet en silence, de génération en génération. L'Histoire n'y est plus un fait à déterrer, mais une expérience personnelle et sensible, parfois sans que ceux qui en héritent en aient conscience. En cela, le roman archéologique n'est pas seulement tourné vers le passé : il cherche à comprendre ce que ce passé fait au présent, et ce que ce présent, à son tour, demande à la mémoire.

Par-delà la simple reconstitution des événements, ces récits cherchent avant tout à saisir comment les blessures silencieuses du passé continuent de sculpter le présent de ceux qui en portent l'héritage. La littérature y devient bien plus qu'une archéologie des traces : elle se fait un art de l'écoute, capable de donner corps aux murmures étouffés qui traversent le temps.

Chapitre III : Faire parler les silences : Acte fondateur du récit de filiation.

Le présent chapitre se propose d'examiner des récits qui se présentent sous la forme d'une enquête sur un ascendant mort durant la Guerre d'Algérie. Cette guerre violente, génocidaire a profondément touché le régime de la transmission, comme en témoigne le célèbre texte de Walter Benjamin sur l'appauvrissement de l'expérience et de sa transmission, les combattants étant, selon lui, revenus « muets » du front, appauvrissant ainsi la capacité de transmettre leurs vécus.

À la suite de cette rupture, de nombreux descendants, dans des récits postérieurs à cette guerre, ont cherché à combler les lacunes de l'histoire familiale. Par un travail d'enquête minutieux, ils ont tenté de mettre au jour des souvenirs non pas refoulés, mais comme entravés, et de mettre des mots sur une douleur souvent restée silencieuse. Ils s'efforcent également, à travers un processus que l'on pourrait rapprocher de la "construction" freudienne, d'imaginer la violence subie par leurs ancêtres et d'en offrir une représentation tangible. Mobilisant toutes les ressources du langage et de la fiction, ils cherchent à présenter cet événement lointain sous des formes nouvelles.

L'objectif est ici de comprendre ce qui, de cette guerre, a été transmis de manière obscure d'une génération à l'autre, souvent à l'insu même des ascendants. Ces récits agissent comme un travail de réparation pour les ancêtres "endommagés". Ils visent également à mettre à distance les « fantômes » qui colonisent le descendant, les « générations d'après ».

Ce chapitre explore des récits qui prennent la forme d'une enquête sur un ancêtre décédé pendant la Guerre d'Algérie. Cette guerre génocidaire a bouleversé la transmission des expériences. Comme l'a souligné Walter Benjamin, les soldats sont revenus du front "muets", qui hantent les descendants, c'est-à-dire les "générations d'après", qu'il s'agisse de la première ou de la seconde génération.

1. *Entendez-vous dans les montagnes* de Maïssa Bey (2002)

Dans cette continuité, Maïssa Bey nous entraîne dans une quête intime où la seule façon de ressusciter un passé familial englouti par le silence est d'en épouser les méandres. Ce qui émerge sous sa plume, ce n'est pas seulement l'ombre d'un ancêtre disparu, mais le pas fragile d'un descendant avançant à tâtons qui avance dans les clair-obscur laissés par la guerre. Les silences hérités, lourds comme des stèles, exigent une recherche lente, attentive, presque tendre — comme si chaque éclat de souvenir, chaque murmure venu de loin, chaque souffle monté du passé, pouvait recoudre un peu la déchirure qui sépare les générations. L'écriture se fait alors geste de tendresse autant que d'archive : elle entrouvre une porte sur le passé, sur l'invisible, offrant aux voix étouffées un passage vers les vivants.

2. La narration dans *Entendez-vous dans les montagnes* :

L'œuvre entrelace deux trames narratives distinctes : la première suit le périple de la narratrice et les échanges avec ses compagnons de voyage ; la seconde, signalée par l'usage de l'italique, surgit par intermittence pour dépeindre les ultimes instants de son père après son interpellation. Au cours des dialogues saccadés qui s'instaurent entre les personnages, la narratrice découvre que ce vieil homme a été en poste dans son village natal de « Boughar ». À la manière de Scott, le texte orchestre une alternance entre le récit du voyage ferroviaire et les souvenirs militaires du vieil homme, permettant à la narratrice de reconstituer, non sans une vive émotion, le parcours de son père résistant et sa fin tragique sous la torture après sa capture.

Dans *Entendez-vous dans les montagnes*, Maïssa Bey choisit une narration à la troisième personne, créant ainsi une distance narrative qui paradoxalement permet une profonde immersion fine et sensible dans la psychologie des personnages. Comme le souligne Vincent Colonna :

« Le recours à la troisième personne pour parler de soi s'ancre dans les pratiques langagières courantes. On s'exprime alors comme d'un étranger, notamment dans l'intimité ou le discours adressé à l'enfant, ce qui en fait une 'forme simple' d'expression. Cette pratique apparaît ponctuellement dans les autobiographies

Error! Use the Home tab to apply Titre 1 to the text that you want to appear here.

conventionnelles, ou de manière systématique dans certaines œuvres. Mais son usage constant et non signalé peut dérouter : parler de soi à la troisième personne revient toujours à feindre qu'un autre parle de nous, ou à osciller entre ces deux positions »¹.

Maïssa Bey ne donne pas la parole à un narrateur-personnage au sens strict, mais confie le récit à un narrateur hétérodiégétique, tout en adoptant une focalisation interne très marquée sur le personnage principal. Cette posture narrative offre une grande liberté, notamment pour explorer les zones d'ombre du ressenti, sans tomber dans l'autofiction frontale.

Et pourtant, par endroits, cette distance vacille : des éclats de première personne surgissent, souvent à propos de l'intimité, du passé, de la mémoire familiale ou de la condition féminine. On lit ainsi :

« Cette obsession ...la question qu'elle se pose souvent lorsqu'elle se retrouve face à des hommes de cet âge, question qu'elle tente toujours de refouler. Ces rides inscrites comme des stigmates au coin des lèvres. Mon père aurait à peu près le même âge. Non, il serait plus vieux encore... »².

Ces intrusions discrètes, presque timides, laissent filtrer une proximité inattendue entre l'auteur, le narrateur et son personnage. Elles dessinent en filigrane une écriture de l'entre-deux : entre distance et confiance, entre fiction assumée et fragments de vécu. Ce flou volontaire, délicatement maîtrisé, participe de la force du texte, où la parole de l'autre se mêle subtilement à une mémoire personnelle qui ne dit jamais tout, mais laisse deviner beaucoup.

3. Récit hybride

Bien qu'écrit à la troisième personne, *Entendez-vous dans les montagnes* assume pleinement sa dimension autobiographique à travers un pacte de lecture fondé sur des preuves tangibles : les archives personnelles de la famille Bey issues de la période coloniale. La narration, de type « hétérodiégétique », est assumée par un narrateur omniscient qui relate un épisode de la vie d'un personnage

¹ Colonna, Vincent: « *L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature* ». Linguistics. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), 1989. P 207. Disponible sur: <https://tel.archivesouvertes.fr/tel-00006609/document>, site consulté le 30/09/2014.

² Bey, Maïssa, *Entendez-vous dans les montagnes*, Alger Barzakh, 2002, p. 17.

[Error! Use the Home tab to apply Titre 1 to the text that you want to appear here.](#)

central : une femme. À travers cette reconstitution du passé, le récit cherche à révéler la vérité sur la mort du père, torturé pendant la guerre d'indépendance algérienne. Si les autres personnages sont désignés par leurs noms, cette femme, elle, demeure anonyme tout au long du texte.

Entendez-vous dans les montagnes fusionne deux types de récits. D'un côté, une narration historique qui exhume la mémoire de l'Algérie coloniale. De l'autre, l'histoire intime portée par une femme en quête de vérité sur la mort de son père. Cette femme n'est autre que Maïssa Bey elle-même – nom de plume de Samia Benameur, fille de Benameur Yagoub, dont le destin tragique imprègne profondément l'œuvre. L'annexe contenant des documents d'archives ainsi que le sous-titre explicite « *récit* » attestent du caractère autobiographique de l'ouvrage. La présence d'archives historiques en annexe, associée au choix du mot « Récit » pour désigner le texte, inscrit clairement l'œuvre de Maïssa Bey dans une démarche autobiographique. Ce choix éditorial, pleinement assumé, donne à son livre une forme hybride, où l'histoire personnelle se mêle sans cesse à la grande Histoire. L'intime et le collectif se croisent, se répondent, et nourrissent ensemble un récit profondément ancré dans la mémoire.

Le roman de Maïssa Bey se construit ainsi comme une œuvre hybride, où s'entremêlent inextricablement autobiographie et récit historique. À travers une narration polyphonique qui oscille entre le "je" intime et le "nous" collectif, l'auteure opère un double travail de mémoire : elle exhume à la fois son histoire familiale marquée par la disparition tragique de son père et la grande Histoire algérienne, rendant hommage à l'héroïsme d'une génération sacrifiée : « *Nos pères étaient tous des héros* »³. À travers le prisme de l'Histoire nationale, qui agit comme un tremplin, Maïssa Bey plonge dans sa propre mémoire blessée, celle des traumatismes que la psychothérapie s'efforce d'apaiser. La narratrice, tiraillée entre les époques, s'interroge : sur l'héritage colonial, sur la disparition brutale de son père, sur sa place dans un pays – la France – devenu le théâtre silencieux de ses douleurs d'héritière. Elle porte en elle la peur de revivre ce destin brisé, ce cycle de violence qui semble toujours prêt à ressurgir, comme en témoigne ce passage déchirant :

³ Bey, *op. cit.*, p. 60.

« Elle ne veut plus subir le choc des exécutions quotidiennes, des massacres et des récits de massacres, des paysages défigurés par la terreur, des innombrables processions funèbres, des hurlements des mères... les regards menaçants... Elle a fui pour tenter de se préserver de la peur qui broie, qui bride, qui pétrifie et surtout qui finit par détourner de tout sentiment humain, parce qu'elle aveugle au point de faire naître la haine, la violence, le désir irrépressible de vengeance, la tentation de tuer avant d'être tué... »⁴.

Ce récit est donc autant un acte de mémoire qu'un geste de réparation, où l'écriture devient un espace de confrontation entre le silence du deuil et le besoin de vérité. D'ailleurs, Maïssa Bey affirme que son « *écriture est un engagement contre tous les silences* »⁵.

L'auteure ne choisit ni le roman purement fictionnel, ni le roman historique pour dire sa mémoire personnelle. Elle opte plutôt pour une forme hybride, entre autobiographie et autofiction. Ce choix permet à la narratrice d'apparaître comme une sorte de double littéraire de l'auteure — sa voix, sa conscience, son prolongement.

Comme l'expliquent certains théoriciens de la littérature, « *l'auteur réel peut s'inventer un double fictionnel qui lui permet de transposer dans l'espace de la fiction, ses propres relations avec le monde littéraire et avec la création* »⁶. Cette démarche devient alors une véritable « *mise à l'épreuve de l'auteur* »⁷, à deux niveaux : d'un côté, le personnage devient un reflet de l'écrivain dans le roman, permettant de questionner son statut même ; de l'autre, cette figure fictionnelle joue avec les codes du récit pour créer un effet d'auteur, un lien implicite qui relie l'écrivain au lecteur à travers l'illusion romanesque⁸. Ainsi, la narration devient un espace de vérité subjective, où l'intime et le fictif se mêlent pour mieux dire ce qui, autrement, resterait tu ou nié.

Pour exprimer sa douleur et raconter l'indicible, Maïssa Bey a choisi de prendre ses distances avec une autobiographie directe en privilégiant la fiction. Ce

⁴ Bey, *op. cit.*, p. 35.

⁵ Entretien accordé au journal Liberté du 20 décembre 2004.

⁶ Colonna, Vincent. *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Paris : Tristram, 2004, p. 32.

⁷ Pluvinet, Charline. *Fictions en quête d'auteur*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2012, p. 11.

⁸ *Ibid.*

[Error! Use the Home tab to apply Titre 1 to the text that you want to appear here.](#)

choix s'explique par le fait que le roman aborde des événements que l'auteure n'a pas vécus personnellement, mais qui la touchent profondément : la mort de son père. Elle n'en garde que peu de souvenirs, car elle était très jeune à l'époque. De plus, son décès est survenu des suites de tortures infligées par le système colonial durant la guerre d'Algérie, un sujet sombre et difficile à aborder. La mort de son père. Elle en garde peu de souvenirs, car elle était encore enfant au moment des faits. Raconter cette mort, c'est comme entrer dans une chambre noire, dans un espace de silence et de douleur.

Pour affronter ces événements, accomplir le travail de deuil d'un père disparu trop tôt et dévoiler la vérité – à la fois intime et collective –, elle entreprend un retour vers le passé. Cependant, comme ses connaissances sont fragmentaires, elle reconstitue les événements non pas exactement tels qu'ils se sont déroulés, mais tels qu'ils auraient pu se produire. Elle s'appuie pour cela sur les témoignages de survivants et d'autres récits de torture similaires.

La fiction devient ainsi un moyen qui permet de combler les vides de la mémoire et perce les zones d'ombre de la réalité historique. Néanmoins, l'auteure ne revendique pas la responsabilité d'une vérité absolue. Le texte est une vérité reconstituée, authentique par son approche mais non purement factuelle. L'autobiographie étant soumise au critère de véracité, Maïssa Bey explore cette histoire non pas tant en tant que "je narrant", celle qui raconte mais en tant que "je narré", celle dont l'histoire est racontée :

« Il m'a fallu imaginer un lieu, un lieu de passage, des personnages, une circonstance qui mettrait en scène ces personnages, protagonistes d'une histoire qu'ils vont retrouver au fur et à mesure qu'ils avancent dans leur voyage. Et surtout, surtout, prendre de la distance avec ces personnages, en employant la troisième personne pour faire parler la narratrice. C'est seulement à ces conditions que j'ai pu commencer à écrire sur la mort de mon père »⁹.

⁹ Bey, Maïssa. « Les Cicatrices de l'histoire ». Communication présentée au colloque *La guerre d'Algérie dans la mémoire et l'imaginaire*, Université Paris-VII et EHESS, 14-16 nov. 2002, Jussieu. Document inédit. Dans : Christiane Achour, *Un cours de littérature consacré à la torture pendant la guerre d'Algérie. Les enseignants et la littérature : la transmission en question*, Actes du colloque de l'Université de Cergy-Pontoise. En ligne : christianeachour.net/Thematique%20violence%20et%20litterature.php.

3.1. Récit théâtralisé

Dans *Entendez-vous dans les montagnes de Maïssa Bey*, la narratrice, menacée par les intégristes dans son pays natal durant les années 1990, trouve refuge en France. L'histoire se déroule dans un espace clos, à bord d'un train en direction de Marseille. Un sexagénaire, dont les traits « vient se superposer à celui du père », rejoint son compartiment, accompagné d'une jeune fille, Marie, petite-fille d'un ancien pied-noir. Leur présence crée les conditions propices à un échange profond et intense, qui permet la résurgence de la mémoire paternelle.

Bien qu'ignorant tout de ce territoire qui a vu naître et grandir son aïeul, elle sert de médiatrice entre les deux protagonistes, les incitant à se confier car « *elle a envie d'entendre parler de ce pays qu'elle ne connaît pas mais qui fait partie de son histoire familiale* »¹⁰. Son grand-père, d'ailleurs, avait toujours éludé les souvenirs du conflit et s'était tu sur cette période.

Dans un premier temps, Marie semble rester en retrait, peu concernée par les échanges entre ses compagnons de voyage. Pourtant, c'est elle qui, le moment venu, jouera les médiatrices quand la discussion tournera à l'affrontement, après qu'une accusation de vol visant des "Arabes" en première classe ait enflammé les esprits. Ce conflit inattendu agit comme une révélation : il met brutalement en lumière ce qui unit malgré tous ces trois êtres - leur lien, direct ou indirect, avec l'Algérie, ses blessures encore vives, ses mémoires conflictuelles et ces vérités que chacun porte en soi sans jamais parvenir à les accorder.

L'orpheline qu'est la narratrice n'a cessé à reconstruire par l'imaginaire l'image de son père, elle « *a souvent essayé de reconstruire le visage de son père. Fragment par fragment. Mais elle ne connaît de lui que ce qu'elle revoit sur les photos* »¹¹. Cet instituteur algérien, qui enseignait le français à Boghari, a été tué par l'armée française dans la même caserne où le militaire du train officiait comme auxiliaire médical. Au cours de leur échange, la narratrice comprend que ce militaire appartient au groupe suspecté du meurtre de son père.

¹⁰ Bey, *op. cit.*, p. 43.

¹¹ *Ibid.*, p. 18.

Error! Use the Home tab to apply Titre 1 to the text that you want to appear here.

Le récit *Entendez-vous dans les montagnes* de Maïssa Bey emprunte sans conteste les ressorts fondamentaux de la tragédie classique, mais les transpose dans un cadre profondément humain, contemporain, et silencieusement déchirant. Ce n'est pas une tragédie faite de cris ou de grands gestes, mais une tragédie intime, feutrée, qui s'inscrit dans la mémoire et dans les silences d'un passé colonial encore mal digéré. La fidélité sous-jacente aux trois unités dramatiques – lieu, temps et action – en est une première preuve manifeste.

Tout d'abord, l'unité de lieu est respectée de façon stricte. Tout le récit se déroule dans un train, entre Sétif et Alger. Ce voyage en train ressemble à une petite pièce de théâtre jouée à huis clos : un espace étroit, immobile dans son mouvement, où la narratrice algérienne et un ancien militaire français se retrouvent contraints de partager quelques heures côte à côte. À première vue, le lieu semble banal, presque anodin. Il se transforme pourtant en scène hautement symbolique, où se rencontrent et s'entrelacent deux mémoires, deux histoires et deux blessures. Rien de spectaculaire : juste un wagon, un paysage qui défile, et cette avancée inexorable du train, comme celle d'une tragédie qui mène ses protagonistes vers un moment de vérité dont ils ne peuvent se détourner.

L'unité de temps est, elle aussi, respectée. L'action se déroule en une journée, le temps du trajet. Cette durée condensée permet une montée en tension continue, une épuration émotionnelle qui va crescendo. Rien n'interrompt cette progression : le lecteur est enfermé, tout comme les personnages, dans cette temporalité resserrée où l'histoire se dévoile lentement, mais sans retour possible. Le passé s'invite dans le présent sans relâche, et ce présent devient le temps du questionnement, du trouble, de la mémoire éveillée.

Enfin, l'unité d'action se manifeste par la concentration du récit autour d'un seul enjeu dramatique : la confrontation entre la mémoire personnelle de la narratrice – marquée par l'assassinat de son père durant la guerre d'Algérie – et celle, presque anodine en apparence, du militaire français. Il ne s'agit pas d'une confrontation violente, mais d'un frottement douloureux entre deux vérités. La narratrice ne cherche pas à juger, encore moins à accuser, mais elle ne peut non plus

[Error! Use the Home tab to apply Titre 1 to the text that you want to appear here.](#)

ignorer la charge émotionnelle que ce face-à-face suscite. Cette tension intérieure unique, ce nœud psychologique, constitue le cœur de l'intrigue. Rien ne le détourne.

Outre le respect de ces unités, l'œuvre puise aux sources mêmes de la tragédie à travers un péché originel : la torture et le sort tragique du père de la narratrice; un silence pesant, imposé par l'histoire et par la société ; une absence de résolution qui laisse la douleur ouverte. La narratrice n'assiste pas à un procès, elle ne reçoit pas de vérité complète, elle entend des fragments, des échos, qui viennent fissurer ses certitudes et remuer ses blessures. Le militaire, lui, ne reconnaît pas sa culpabilité de manière directe, mais ses mots, ses récits, réveillent malgré lui les douleurs enfouies. Il ne sait pas qui est cette femme en face de lui, et pourtant, sans le vouloir, il lui tend un miroir du passé.

Comme dans la tragédie, il y a une reconnaissance discrète (*anagnorisis*) : pas de révélation spectaculaire, mais une prise de conscience progressive et intime. La narratrice, en entendant les paroles de l'homme, réalise peu à peu qu'elle est confrontée non à un coupable désigné, mais à un témoin – voire à un complice silencieux – de l'appareil colonial qui a brisé sa vie. Cette prise de conscience ne provoque ni vengeance ni réconciliation nette, mais un bouleversement intérieur profond, comme un vertige. Elle comprend qu'elle porte encore en elle cette douleur irrésolue, cette colère muette. Le passé refait surface non pour se clore, mais pour être enfin regardé en face.

Autre élément tragique : l'absence de catharsis complète. Contrairement à ce que propose parfois la fiction réparatrice, *Entendez-vous dans les montagnes* ne délivre ni justice ni consolation. Le voyage se termine, les personnages se quittent, mais rien n'est vraiment résolu. Ce qui a été dit ne soigne pas ; ce qui a été entendu ne soulage pas entièrement. Et pourtant, quelque chose s'est déplacé. Il y a eu écoute. Il y a eu mémoire. Ce flou, ce non-dit persistant, c'est la forme même du tragique contemporain.

Enfin, ce récit rejoint l'esprit tragique par sa méditation sur l'impuissance humaine face à l'Histoire. La narratrice ne peut changer le passé, ni ramener son père, ni demander réparation à cet homme, soldat perdu dans ses souvenirs. Elle peut seulement écouter, se souvenir, écrire. C'est là sa manière, digne et lucide, de

résister à l'oubli. C'est là, aussi, la grandeur silencieuse de cette œuvre : transformer la mémoire blessée en parole, et faire de cette parole, fragile et belle, une forme de survie.

3.2. Toile de fond historique

Harcelé par les questions de la narratrice, qui cherche à comprendre les circonstances de l'exécution de son père, l'ancien militaire français fait un effort de mémoire et livre son témoignage dans l'extrait suivant :

« ... Novembre 1956. L'arrivée au port d'Alger. [...] le détachement s'aligne sur le quai. Présentez... armes ! Les camions s'ébranlent, le convoi se forme. [...] maintien de l'ordre. Pacification. Votre mission, notre mission : mater la rébellion ! Par tous les moyens ! Rompez ! [...] L'Algérie est un département français, qui pourrait en douter ? [...] Et enfin... premiers ratissages... précédés par les blindés et les jeeps... »¹².

La narratrice cherche à faire revivre les circonstances de l'exécution de son père, qu'elle décrit comme un « *glorieux martyr de la révolution* »¹³. Au fil de leurs échanges, dont la jeune Marie est curieusement témoin, et vers la fin du récit, le militaire réalise enfin qu'il est confronté à la fille de l'instituteur algérien, disparu une nuit de 1957 et dont le corps a été retrouvé dans une fosse commune en forêt. Cependant, malgré l'insistance et les questions de la narratrice, le médecin ne parvient jamais à révéler la vérité complète sur l'assassinat de son père. Il lui a d'abord donné des indices spatio-temporels, puis a ajouté : « - *Je voulais vous dire... il me semble... oui... vous avez les mêmes yeux... le même regard que... que votre père. Vous lui ressemblez beaucoup* »¹⁴. Comme le note Blanckeman, cette authenticité des faits repose sur « *la référentialité à divers indices spatiaux* »¹⁵.

Bien que romancé, le récit s'ancre dans une authentique réalité grâce aux documents officiels inclus en annexe. On y trouve notamment le certificat de nationalité de Benameur Yagoub – père de Maïssa Bey (Samia Benameur) – qui officialise son engagement en tant qu'instituteur. Y figurent également le certificat

¹² Bey, *op. cit.*, p. 54.

¹³ *Ibid.*, p. 35.

¹⁴ *Ibid.*, p. 72.

¹⁵ Blanckeman, Bruno, « Les Récits Indécidables ». Jean Echenoz, Hervé Guibert, pascal guignard, Villeneuve d'Ascq : Ed. Perspectives Septentrion Presse Universitaire, 2000, p. 104.

[Error! Use the Home tab to apply Titre 1 to the text that you want to appear here.](#)

de vie certifié conforme, paraphé par l'administrateur de la commune mixte de Boghari, et l'arrêté de nomination à l'établissement scolaire de Boghari, signé par l'inspecteur d'académie.

Ces pièces d'archives sont étayées par des détails significatifs : la date figurant sur l'arrêté de nomination (25 septembre 1946), l'identité complète de l'enseignant, les cachets officiels de la commune mixte et de la République française, ainsi que les signatures des autorités administratives de l'époque.

L'authenticité des faits racontés dans le roman est intensifiée par ce que l'on pourrait appeler un "effet de réel" ou précisément un « effet de vécu ». Maïssa Bey tisse avec finesse des fils autobiographiques dans la trame de sa fiction, sans jamais les faire peser ni les revendiquer. Ce sont des touches discrètes, presque furtives, qui apportent au récit une impression d'authenticité saisissante. On pense notamment à ces passages où la narration glisse soudain vers la première personne, comme lorsqu'elle écrit : « *Mon père aurait à peu près le même âge* »¹⁶ ou encore : « *Je... je connais bien Boghari. J'y suis née...* »¹⁷. Ces éclats de subjectivité ne sont pas anodins : ils ouvrent une brèche dans la fiction, une zone où l'auteur, le narrateur et le personnage semblent se confondre. Plus qu'un simple procédé stylistique, ces fragments de première personne créent une porosité entre fiction et réalité, instaurant un pacte de lecture particulier où le texte se nourrit de la chair même de l'expérience vécue.

3.3. Une mémoire à vif : entre critique, réparation et subversion :

Dans *Entendez-vous dans les montagnes...*, Maïssa Bey construit une mémoire à la fois critique, réparatrice et subversive, en donnant à entendre les silences et les dissonances d'une histoire encore vive dans les consciences. Dans le huis clos d'un compartiment de train, une femme algérienne, narratrice du récit, croise par hasard un ancien soldat français ayant combattu pendant la guerre d'Algérie. Très vite, le dialogue qui s'engage devient plus qu'une simple conversation : il fait remonter à la surface des souvenirs enfouis, des blessures mal

¹⁶ Bey, *op. cit.*, p. 19.

¹⁷ *Ibid.*, p. 44.

Error! Use the Home tab to apply Titre 1 to the text that you want to appear here.

cicatrisées, et met face à face deux mémoires que tout oppose. Dans le huis clos d'un compartiment de train, une femme algérienne, narratrice du récit, croise par hasard un ancien soldat français ayant combattu pendant la guerre d'Algérie. Très vite, le dialogue qui s'engage devient plus qu'une simple conversation : il fait remonter à la surface des souvenirs enfouis, des blessures mal cicatrisées, et met face à face deux mémoires que tout oppose. À travers cet échange tendu, Bey donne à voir le décalage entre une parole officielle souvent marquée par l'oubli, la gêne ou la justification, et une mémoire individuelle marquée par la douleur et le silence imposé. Le militaire parle, cherche ses mots, tente de se justifier — et, ce faisant, laisse entrevoir tout ce que la France a préféré taire, notamment sur la torture. En face, la narratrice ne le confronte pas pour le juger, mais pour dire ce qui n'a jamais été entendu. Entre eux, le dialogue reste tendu, parfois maladroit, mais il ouvre une brèche : celle d'une vérité que l'histoire officielle continue d'éviter, et dont les silences pèsent encore.

Mais cette mémoire critique ne s'arrête pas à la dénonciation : elle se double d'une mémoire réparatrice, dans la mesure où elle donne une forme de reconnaissance narrative à des douleurs individuelles et collectives longtemps invisibilisées. La narratrice, qui a perdu son père pendant la guerre, ne cherche pas à faire le procès de l'homme en face d'elle, mais à exprimer, à verbaliser une blessure qui, bien qu'intime, renvoie à l'expérience partagée de nombreux Algériens. Dans ce compartiment de train, le dialogue semble voué à l'échec — trop de blessures, trop de silences. Et pourtant, il fallait qu'il ait lieu. Car même s'ils ne se comprennent pas vraiment, la parole circule, et permet enfin de dire ce qui avait été étouffé. Cette douleur mise en mots, même sans résolution, ouvre la voie à une forme de reconnaissance, fragile mais essentielle.

Enfin, *Entendez-vous dans les montagnes* engage une mémoire subversive en ce qu'il déplace les cadres habituels du discours mémoriel. En refusant de proposer une vision manichéenne des événements, en laissant place au doute, à l'ambivalence, à l'inconfort moral, Bey ne cherche pas à reconduire une opposition binaire entre bourreaux et victimes, Français et Algériens, mais à troubler les certitudes historiques. En donnant la parole à une femme, l'autrice bouscule les récits habituels de la guerre, trop souvent racontés par et pour des hommes — ceux

[Error! Use the Home tab to apply Titre 1 to the text that you want to appear here.](#)

qui l'ont faite, mais aussi ceux qui l'ont écrite. Ce choix n'est pas anodin. Il redonne une place à celles dont l'histoire a longtemps été ignorée. Et le style même du récit va dans ce sens : une narration morcelée, faite de silences, de trous, d'ellipses. On est loin d'un récit héroïque ou linéaire. Ce qui compte ici, ce sont les failles, les zones d'ombre, tout ce qui résiste à la parole — comme c'est souvent le cas dans les mémoires marquées par la douleur.

Ainsi, à travers ce roman court mais chargé, Maïssa Bey travaille une mémoire à vif : une mémoire qui dérange autant qu'elle répare, qui ne cherche pas à lisser le passé, mais à en faire entendre les dissonances. À travers les voix qui s'y croisent, c'est le trouble du passé colonial qui continue à se dire, sans offrir de réponses définitives ni permettre un véritable apaisement.

3.4. Entendez-vous dans les montagnes : Récit de filiation ?

Le roman de Maïssa Bey *Entendez-vous dans les montagnes* est un texte qui résiste aux classifications classiques. À première vue, certains éléments peuvent nous orienter vers l'autobiographie : l'auteur évoque la mort de son père, supplicié pendant la guerre d'Algérie, et les blessures intimes que cela a laissées. Pourtant, un examen attentif montre que ce récit ne respecte pas les critères fondamentaux de l'autobiographie au sens défini par Philippe Lejeune. Il s'agit d'un texte hybride, en marge, que l'on pourrait finalement envisager comme un récit de filiation, plus qu'un autoportrait fidèle.

Selon Lejeune, l'autobiographie repose sur un pacte clair : l'auteur, le narrateur et le personnage principal partagent le même nom, ce qui engage l'auteur vis-à-vis du lecteur dans une promesse de vérité. Or, *Entendez-vous dans les montagnes* s'en écarte à plusieurs niveaux. D'abord, Maïssa Bey écrit sous pseudonyme. Son nom réel, Samia Benameur, n'apparaît nulle part dans le récit, ce qui brouille immédiatement la transparence entre l'expérience vécue et celle racontée. Ensuite, la narration se fait à la troisième personne, parfois entrecoupée d'un « je » furtif, mais sans jamais revendiquer une identité pleinement autobiographique. Cette posture crée une distance, une pudeur peut-être, mais aussi

[Error! Use the Home tab to apply Titre 1 to the text that you want to appear here.](#)

un effet de dépersonnalisation assumé, comme si l’auteure refusait de se placer au centre.

De plus, l’écriture repose sur une part de reconstitution. Maïssa Bey l’a souvent dit : elle n’a que peu de souvenirs clairs de la mort de son père, survenue alors qu’elle était très jeune. Pour écrire, elle s’appuie donc sur des témoignages, sur l’histoire collective, sur l’imaginaire aussi. Le récit avance par ellipses, silences, impressions. Il ne cherche pas tant à livrer une vérité factuelle qu’à faire ressentir une mémoire intime, marquée par l’absence et le manque. En ce sens, il ne peut se revendiquer du régime autobiographique classique, mais s’inscrit plutôt dans une forme hybride que l’on pourrait qualifier de récit de filiation.

Dans ce type de récit, ce n’est pas soi-même qu’on raconte en premier lieu, mais l’autre — le parent, le père ou la mère, disparu(e), blessé(e), parfois silencieux. Ici, Maïssa Bey cherche à comprendre l’homme qu’était son père, sa vie, sa mort, et surtout, ce que cette disparition a laissé comme traces dans sa propre existence. Le passé du père devient le fil conducteur d’une quête identitaire. Le récit épouse les contours d’une mémoire transmise de manière indirecte, fragmentée, et tente de la reconstruire, non pour restituer une vérité figée, mais pour lui donner un sens aujourd’hui.

Ce détour par l’autre, ce geste d’écriture adressé au père disparu, rapproche Maïssa Bey d’une tradition contemporaine du récit de filiation, que l’on retrouve par exemple chez Annie Ernaux (*L’Autre fille*), Didier Eribon (*Retour à Reims*) ou encore Nina Bouraoui. Il ne s’agit pas de revendiquer une vérité historique ou autobiographique, mais de créer un espace de résonance entre l’histoire familiale et l’histoire collective, entre la mémoire individuelle et les blessures d’un pays.

Ainsi, *Entendez-vous dans les montagnes* échappe aux étiquettes étroites. Ce n’est ni une autobiographie au sens strict, ni une pure fiction, mais un texte-passerelle, entre mémoire personnelle, douleur collective, et tentative d’apaisement par l’écriture. En refusant le pacte autobiographique au profit d’un récit de filiation pudique et sensible, Maïssa Bey invente une forme singulière pour dire l’indicible : celle d’un roman de la mémoire blessée, où la filiation devient une manière d’écrire et de survivre.

4. *L'Art de perdre* d'Alice Zeniter (2017) :

Alors qu'*Entendez-vous dans les montagnes* met en scène un échange bref mais intense entre deux mémoires opposées — celle d'un ancien soldat français et celle d'une femme algérienne marquée par l'histoire familiale — *L'Art de perdre* d'Alice Zeniter déploie, sur le temps long, une quête identitaire nourrie par une mémoire silencieuse, transmise à demi-mot. On passe ici d'un face-à-face à huis clos à une traversée générationnelle, où l'histoire coloniale ne surgit plus dans l'instant d'une rencontre, mais s'inscrit dans les plis du quotidien, dans les non-dits familiaux et les vides de la généalogie. À travers le parcours de Naïma, héritière d'un passé qu'on lui a peu raconté, Zeniter donne à entendre la complexité des mémoires héritées, et la difficulté de se construire dans l'ombre d'une histoire que l'on n'a pas vécue, mais qui continue de peser.

4.1. Quand la mémoire devient filiation :

Publié en 2017, *L'Art de perdre* d'Alice Zeniter s'appuie sur plusieurs caractéristiques du roman historique, qu'il réinterprète à travers une écriture et une construction narratives résolument contemporaines. D'un point de vue structurel, l'œuvre suit la lignée familiale de Naïma sur trois générations, en s'appuyant sur des événements datés et réels : La guerre d'Algérie, l'exil des harkis, les années passées dans les camps en France, puis la manière dont ces événements ont été perçus et transmis jusqu'à aujourd'hui. On retrouve ici l'essence même du roman historique, telle que l'a définie Georg Lukács : une fiction qui fait vivre, à travers des personnages ordinaires, l'expérience intime de grands bouleversements collectifs.

Mais le roman de Zeniter s'inscrit également dans une autre veine : celle du *roman de filiation*, concept développé par Dominique Viart. Dans ce type de récit, le passé des ascendants ne se limite pas à un savoir historique à reconstruire ; il devient une expérience à faire revivre pour comprendre de l'intérieur ce qu'ils ont vécu. Loin des romans purement « archéologiques » qui sondent l'Histoire coloniale pour éclairer le présent, ces œuvres utilisent le motif familial comme fil conducteur d'une enquête intime.

[Error! Use the Home tab to apply Titre 1 to the text that you want to appear here.](#)

Cinquième roman d’Alice Zeniter, *L’Art de perdre*, couronné par de nombreux prix littéraires, a trouvé un écho bien au-delà du cercle des lecteurs habituels. Il touche tous ceux qui s’interrogent sur la guerre d’Algérie, ses blessures encore vives, et les manières dont Français et Algériens se souviennent — ou préfèrent oublier — ce chapitre douloureux de leur histoire commune. Zeniter y adopte une stratégie narrative différente de celle du roman historique classique, tel qu’on le trouve chez un Walter Scott : au lieu de suivre une chronologie linéaire centrée sur un événement majeur, elle bâtit son récit autour de la mémoire, du souvenir et de l’héritage familial. En effet, *L’Art de perdre* adopte une structure tripartite qui épouse les différentes strates de la mémoire familiale. On y met en scène d’abord Ali, le grand-père, figure du harki, plongé au cœur du conflit colonial. Vient ensuite Hamid, le père, confronté à l’exil et à l’assimilation forcée. Enfin, Naïma, la petite-fille, entreprend depuis la France contemporaine une enquête intime pour comprendre ce passé qui lui a été transmis par fragments.

Ce découpage ne se contente pas de suivre l’ordre des générations: il reflète aussi l’évolution historique et la manière dont la mémoire circule — ou se tait — entre elles. Là où le roman historique traditionnel confie le récit à un narrateur omniscient, Zeniter choisit un point de vue subjectif et éclaté, particulièrement dans la troisième partie. La quête de Naïma y mêle archives, confidences familiales et visions actuelles de la guerre d’Algérie, créant un récit à la fois personnel et profondément inscrit dans l’Histoire.

4.2. Postmémoire et héritage traumatique : A la recherche de l’Algérie perdue :

Dans *L’Art de perdre*, Naïma cherche à faire ressurgir un pays perdu dans le passé, à ressusciter une Algérie fantôme, à la fois étouffée par le temps et voilée par les chuchotements amnésiques. Naïma incarne la recherche à la fois douloureuse et essentielle des descendants : déterrer les fragments dispersés d’une histoire familiale ensevelie, longtemps réduite au silence. Son récit illustre à la perfection le concept de « postmémoire » élaboré par Marianne Hirsch : cette mémoire indirecte qui affecte les générations descendantes, c’est-à-dire les enfants et petits-enfants, marqués par des blessures qu’ils n’ont pourtant pas vécues directement mais qui en portent la trace à travers les récits fragmentés, les souvenirs indirects et les traces

[Error! Use the Home tab to apply Titre 1 to the text that you want to appear here.](#)

mnésiques qui ont baigné leur enfance. Le personnage de Naïma incarne cette mémoire qui lui a été transmise sans qu'elle l'ait personnellement vécue. Son cheminement personnel se confond avec l'histoire collective, l'amenant à mener une enquête à la croisée de l'intime et de l'historique. La quête de Naïma met en lumière le dilemme d'une génération confrontée à un héritage du passé incomplet et fragmentaire, ce qui soulève en elle de profondes questions et des troubles émotionnels. Elle doit ainsi se construire avec une histoire dont elle n'a que des fragments, la rendant à la fois distante et profondément affectée par ce qu'elle découvre.

Le roman *L'Art de perdre* d'Alice Zeniter est profondément ancré au cœur de l'histoire coloniale et postcoloniale franco-algérienne. Il sonde en profondeur le traumatisme de la guerre d'Algérie (1954-1962) et ses séquelles sur plusieurs générations.

Avec une acuité remarquable, Zeniter donne voix à l'indicible : elle exhume la mémoire honteuse des harkis, ces figures maudites de l'histoire, pris au piège entre deux rives. Son récit explore sans concession leur double exclusion: Après l'indépendance de l'Algérie, ils ont été stigmatisés comme traîtres dans leur pays d'origine et, une fois en France, ils ont souvent vécu relégués à la marge de la société. Le roman se concentre sur cet héritage complexe, révélant les blessures transmises de génération en génération.

4.3. Quête identitaire, mémoire familiale et héritage traumatique dans *L'Art de perdre* :

Dans ce roman-fleuve de cinq cents pages aux allures de polar, Alice Zeniter déploie une chronique d'une famille algérienne, étendue sur trois générations, structure narrative qui donne au récit sa profondeur temporelle et émotionnelle. *L'Art de perdre* emprunte certains codes narratifs aux séries télévisées. Même si Naïma regarde les séries, juste pour passer le temps, sans les considérer comme de l'art, le roman, lui, adopte une forme inspirée de la série. Cela montre une attitude utilitaire, presque désabusée. Pourtant, même si Naïma ne voit pas les séries comme de l'art, leur forme influence profondément la structure du roman lui-même : les chapitres sont courts, ancrés dans un temps et un lieu précis, et mis bout à bout, ils

[Error! Use the Home tab to apply Titre 1 to the text that you want to appear here.](#)

forment un récit long et complexe, comme les épisodes d'une série. Le prologue, centré sur Naïma, sert donc aussi à introduire une esthétique narrative qui guide tout le livre.

Dès son prologue d'une dizaine de pages, le roman s'ouvre d'emblée sur les tensions identitaires qui traversent l'histoire familiale. Nous y découvrons Naïma, dont le quotidien est soudain envahi par les remontrances d'un oncle déplorant la perte des repères culturels chez les jeunes générations : « *elles portent des pantalons* », « *elles boivent de l'alcool* », « *elles ont oublié d'où elles viennent* »¹⁸. Cette scène réveille en Naïma un souvenir marquant : le visage fermé de son père, dont la colère contenue s'exprimait par des « *lèvres pincées pour ne pas hurler* »¹⁹. Ce détail, à la fois intime et symbolique, donne à voir toute la complexité de la transmission intergénérationnelle des traumatismes tus.

Les paroles de l'oncle Mohamed poussent Naïma à s'interroger : a-t-elle réellement oublié ses origines ? Née en France, en Normandie, elle n'a jamais vécu en Algérie, mais ce pays a toujours été là, et pourtant ce pays n'a cessé de l'accompagner, en creux : dans son prénom, dans la teinte de sa peau, dans ses cheveux noirs, dans les dimanches silencieux chez Yema. Tout cela formait une sorte de présence diffuse, presque abstraite. Ce n'est qu'à l'approche de la trentaine que l'Algérie devient pour elle autre chose qu'une idée héritée — un lieu réel, avec un sol, des visages, des histoires:

« Il faudra le voyage pour ça. Il faudra voir Alger apparaître depuis le pont du ferry pour que le pays resurgisse du silence qui l'avait masqué mieux que le brouillard le plus épais. C'est long de faire ressurgir un pays du silence, surtout l'Algérie. [...] Quand on est réduit à chercher sur Wikipédia des renseignements sur un pays dont on est censé être originaire, c'est peut-être qu'il y a un problème. Peut-être Mohamed a raison. Alors ça ne commence pas par l'Algérie. Ou plutôt si, mais ça ne commence pas par Naïma »²⁰.

D'emblée, le prologue joue ainsi un rôle programmatique, annonçant la démarche identitaire que Naïma s'apprête à initier. Il nous montre d'entrée de jeu que son histoire personnelle est intimement liée à celle de sa famille et suppose que les

¹⁸ Alice Zeniter, *L'Art de perdre*, Paris, Gallimard, 2017, p. 10.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibid.*, p. 14.

Error! Use the Home tab to apply Titre 1 to the text that you want to appear here.

réponses existentielle qu'elle recherche se trouvent en partie en Algérie, dans l'histoire de ses aïeux: son père Hamid et de son grand-père Ali. Le prologue met également en lumière les difficultés que les personnages rencontrent pour s'intégrer dans leur pays d'accueil, et le poids d'une histoire familiale marquée par le silence et les traumatismes non-dits.

D'un point de vue narratologique, le prologue assume une fonction programmatique : il anticipe non seulement la démarche investigatrice de Naïma (sa "retourne-mémoire" selon l'expression de Ricœur), mais révèle aussi le caractère polyphonique de la mémoire familiale, tiraillée entre revendication et occultation. Les silences d'Hamid, tout comme les colères d'Ali, préfigurent les fractures mémorielles que le roman s'attachera à explorer.

4.4. Trois vies, une quête : quand la transmission se heurte aux non-dits de l'Algérie :

Dans la première partie, le récit remonte à la figure d'Ali, le grand-père de la narratrice, un paysan kabyle devenu notable dans son village grâce à ses terres et à son travail. Lorsque la guerre d'Algérie éclate, il se retrouve pris dans un engrenage qui le dépasse. Pour protéger sa famille et préserver ce qu'il possède, il se rapproche de l'administration coloniale, jusqu'à endosser l'étiquette de harki — non pas par adhésion idéologique, mais parce que les circonstances et les pressions locales le conduisent progressivement dans cette voie. À l'indépendance, ce choix le condamne : craignant les représailles, Ali n'a d'autre solution que de fuir avec sa femme et ses enfants. Arrivés en France, ils sont dirigés vers les camps du sud, où la famille découvre des conditions de vie misérables, avant d'être envoyée plus tard en Normandie.

La deuxième partie se concentre sur Hamid, l'un des fils d'Ali. Enfant lors de l'exil, il grandit derrière les barbelés du camp de Rivesaltes, avant de tenter, tant bien que mal, de s'intégrer dans la France des années 1970. Arraché à sa terre natale, il se débat avec ce double arrachement : celui d'un pays perdu et d'une société française qui lui fait sentir qu'il n'y aura jamais vraiment sa place. À travers son parcours, le roman donne à voir la réalité quotidienne des familles harkies : la

relégation, la pauvreté, le stigmata et les efforts silencieux pour construire malgré tout un avenir.

Naïma, la fille de Hamid, devient le personnage central de la troisième partie. Bien qu'elle ait grandi éloignée du camp et des terres kabyles, et qu'elle travaille désormais dans une galerie d'art parisienne, les questions non résolues de son histoire familiale continuent de l'habiter. Elle sent que le silence obstiné de son père cache des blessures profondes, et que l'histoire familiale est faite de trous qu'il lui appartient désormais de combler. Sans avoir jamais connu l'Algérie, elle pressent qu'une part d'elle-même s'y trouve. Son voyage intime consiste alors à remonter le fil de cette mémoire fragmentée, à comprendre ce qui a été tu, et à faire émerger une vérité familiale longtemps enfouie :

« Quand quelqu'un se tait, les autres inventent toujours et presque chaque fois ils se trompent, alors je ne sais pas, peut-être que les écrivains dont vous parlez se sont dit qu'il valait mieux tout expliquer tout le temps à tout le monde plutôt que de les laisser projeter sur le silence »²¹, écrit-elle.

Dans ce sens Dominique Viart affirme que,

« La compréhension du présent ne peut se faire sans un détour vers ces moments révolus, sans dresser l'inventaire de ces héritages familiaux. Car le présent n'est pas vécu comme un moment entier de plénitude mais semble entravé par les non-dits et les silences du passé, par les lacunes de l'histoire qui pèsent sur la conscience des individus. Les récits de filiation sont alors autant d'investigations historiques qui prennent en charge les silences familiaux et s'attachent à redonner des mots aux pages blanches de l'histoire »²².

Naïma cherche en effet à appréhender ce passé qui la constitue en s'efforçant de reconstruire une trame familiale. La restitution de cette histoire ne procède pas d'une démarche objective : elle émerge progressivement au gré des silences, des sous-entendus et des fragments mémoriels. Zeniter ne cherche pas à expliquer l'Histoire avec un grand H, mais à montrer comment elle marque des vies, même des années plus tard. Tout comme Naïma, le lecteur découvre de manière progressive, en suivant ses interrogations et ses doutes.

²¹ Zeniter, *op. cit.*, p. 443.

²² Viart, Dominique, « Le récit de filiation aujourd'hui », *op. cit.*

Error! Use the Home tab to apply Titre 1 to the text that you want to appear here.

Contrairement à Scott, qui s'appuie sur une logique d'enquête historique fondée sur des faits extérieurs, Zeniter ancre son roman dans une quête intime et identitaire. Ce n'est pas l'histoire des harkis qui est au centre du roman, mais celle de leur transmission incomplète, lacunaire, douloureuse. Naïma, la narratrice, ne dispose pas d'un récit clair et cohérent sur ses origines. Elle doit reconstituer son histoire morceau par morceau, comme on assemble un puzzle dont il manquerait des pièces. Le passé, ici, n'est pas une fresque bien ordonnée : il ressemble plutôt à ces souvenirs familiaux, à la fois flous et douloureux, qu'on se raconte à demi-mots. C'est là toute la force du roman : au lieu de montrer comment la grande Histoire influence les destins individuels, Zeniter fait l'inverse. Ce sont les silences, les bribes de mémoire et les non-dits des personnages qui révèlent, petit à petit, les fractures laissées par l'Histoire. La vérité ne se trouve pas dans les livres, mais dans ce qui a été oublié, occulté, refoulé – ou trop difficile à dire.

Le roman avance par fragments, comme une mémoire qui se dérobe. Zeniter ne suit pas une ligne droite : elle saute d'une époque à l'autre, change de voix, laisse des blancs. Pas de grande fresque historique ici, mais un lent travail de couture – comme si l'autrice, et Naïma avec elle, recousait péniblement un tissu déchiré.

Cette construction en mosaïque dit une chose essentielle : l'histoire des harkis ne peut pas être racontée d'un seul bloc. Elle émerge par éclats – un souvenir ici, un silence là, des archives manquantes. La vérité n'est jamais toute entière dans un seul récit : elle se cache entre les mots non-dits, les souvenirs qui résistent, les trous de la mémoire familiale.

Pour combler les trous de l'histoire, Naïma s'appuie sur une diversité de supports d'information. Le narrateur intègre ainsi dans le corps du roman des éléments hétérogènes : un fichier Word dans lequel Naïma résume les accords d'Évian, des commentaires glanés sur des sites Internet consacrés à la guerre d'Algérie, ou encore des inscriptions urbaines, tels des graffitis aperçus sur les murs et les abribus parisiens. Même les slogans de l'OAS trouvés en ligne sont reproduits tels quels dans le texte : « TU VAS NOUS COMPRENDRE / OAS VEILLE TOUJOURS / L'OAS FRAPPE OU ELLE VEUT QUAND ELLE VEUT »²³. Ce

²³ Zeniter, *op. cit.*, p. 419.

Error! Use the Home tab to apply Titre 1 to the text that you want to appear here.

procédé renvoie à ce que Dominique Viart qualifie d'écriture archéologique, qui se caractérise par la mise en récit d'une quête historique fragmentaire, nécessitant une recherche active et souvent laborieuse. En l'absence d'une transmission familiale fluide, le savoir historique ne se transmet plus naturellement : il doit être conquis, reconstruit à partir de traces, d'indices épars. Le personnage, tel un enquêteur, s'efforce de reconstituer une mémoire éclatée. Comme dans les romans archéologiques décrits par Viart, il adopte une posture empathique vis-à-vis de l'objet de sa recherche — une histoire familiale et nationale à la fois. Cette forme d'écriture conduit à la collecte de récits marginaux ou oubliés, que le narrateur choisit ensuite de transcrire, en rompant avec les grands récits figés ou officiels.

4.5. L'écriture comme acte politique dans *L'Art de perdre* :

L'Art de perdre d'Alice Zeniter est un roman profondément politique, non pas au sens d'un manifeste ou d'un discours idéologique, mais dans sa manière de raconter, avec une grande finesse, ce que l'Histoire officielle a préféré taire ou simplifier. En donnant à voir le parcours d'une famille de harkis sur trois générations, Zeniter s'engage dans une démarche de réhabilitation mémorielle : elle redonne une voix à ceux qui, longtemps, n'en ont pas eu. Ce geste d'écriture, discret mais déterminé, constitue une prise de position claire face au silence institutionnel et social qui a entouré la mémoire des harkis en France. Le personnage d'Ali, le grand-père, n'est pas idéalisé ; ses choix ne sont ni glorifiés ni condamnés. Ils sont replacés dans leur contexte — celui de la pauvreté, de l'isolement, de l'absence d'alternatives réelles — ce qui permet une compréhension plus nuancée et profondément humaine de ce que fut la position des harkis pendant et après la guerre d'Algérie.

À travers l'histoire d'Ali et de ses descendants, le roman dresse en creux une critique des politiques françaises d'après-guerre. Ce que vivent Ali, puis son fils Hamid, puis Naïma, ce sont les conséquences d'un silence d'État, d'une mémoire délibérément refoulée. La manière dont les harkis ont été traités après la guerre — placés dans des camps, abandonnés par l'armée, maintenus dans une forme d'exil intérieur — ne relève pas seulement d'une erreur de parcours. C'est le symptôme d'un système qui, même après la fin de la guerre, a continué à produire de l'exclusion. En cela, le roman pose une question politique forte, sans jamais la

[Error! Use the Home tab to apply Titre 1 to the text that you want to appear here.](#)

formuler comme un slogan : qu'a fait la France de ceux qu'elle a appelés à servir, puis rejetés comme des indésirables ?

Il y a dans *L'Art de perdre* une scène qui frappe par sa simplicité autant que par sa violence : celle où Ali est mis à la porte d'un bar français où il se voit refuser un verre. Rien de spectaculaire dans ce moment, et pourtant tout s'y joue. On comprend d'un coup ce que cela signifie, concrètement, d'être harki en France dans les années 1960. À travers cette scène, Alice Zeniter donne chair à une réalité souvent tue : l'humiliation ordinaire, le rejet sans explication, l'impossibilité d'échapper aux étiquettes qu'on vous colle. Le roman ne cherche pas à faire de grands discours sur l'exil ou l'intégration ; il montre, simplement, ce que c'est que de se heurter à un mur, sans raison apparente, si ce n'est celle d'être « de la mauvaise race ».

Le patron incarne un racisme direct, cru, presque banal dans le contexte des années 1960. Sa phrase — «*Je sers pas les crouilles*»²⁴ — réduit Ali à une appartenance supposée, comme si son histoire, sa personnalité, ses choix ne comptaient pas. Dans ce lieu censé rassembler, un bar, la convivialité devient conditionnelle : l'entrée n'est permise qu'à ceux qui répondent aux codes implicites de la majorité. Ali, lui, est immédiatement renvoyé à une identité figée, celle de « l'Arabe », une figure fantasmée sur laquelle on projette des peurs, des préjugés, sans jamais lui laisser la possibilité de se définir par lui-même.

Pris entre un rejet frontal et une intégration sous surveillance, Ali est enfermé dans un double piège. Il n'est jamais assez : jamais assez français pour être accepté ici, plus vraiment algérien non plus depuis son départ. Il erre dans un entre-deux sans ancrage, un « no man's land » identitaire. Ce qu'il vit ce jour-là dans le bar n'est pas juste une humiliation passagère. C'est un choc, une fracture intérieure qui ne se refermera pas. Elle annonce le silence dans lequel il va peu à peu se replier, incapable de dire ce qu'on refuse d'entendre. Son identité lui est toujours dictée par d'autres : tantôt comme un danger, tantôt comme un exemple à exhiber, mais jamais comme un être autonome.

²⁴ Zeniter, *op. cit.*, p. 242.

Error! Use the Home tab to apply Titre 1 to the text that you want to appear here.

Cette scène, courte mais percutante, résume en réalité tout le parcours d'Ali, et anticipe les questions que sa petite-fille Naïma devra affronter à son tour. Comment vivre avec un passé qu'on vous a appris à taire ? Comment se construire quand les mots, pour dire votre histoire, ont été confisqués ? Le bar devient le théâtre intime d'un drame historique plus large : celui de ceux que l'Histoire officielle a laissés sur le bord de la route. Pour Ali, à partir de ce moment, la question ne sera plus seulement de survivre, mais de comprendre comment se réapproprier une vie que d'autres n'ont cessé de lui raconter à sa place.

Mais l'exclusion ne s'arrête pas à Ali. Elle se poursuit avec son fils Hamid, né en Algérie, élevé en France, dans un monde qui ne veut pas de lui non plus. Adolescent, lui aussi se fait expulser d'un bar, sans un mot, sans insulte, mais avec le même regard glacial, la même violence muette. Cette fois, le racisme ne se dit pas : il se devine. Et c'est peut-être encore plus dur. Hamid comprend que rien ne sert de parler, que le passé de son père, l'étiquette de "fils de harki", le précède et l'enferme. Cette scène marque un tournant : à partir de là, Hamid choisit le silence. Il coupe avec ses racines, rejette l'arabe, évite les questions. Il ne veut plus avoir à expliquer, à justifier. Il cherche à se fondre dans la masse, quitte à renier une partie de lui-même. Ce silence, ce repli, c'est aussi une forme de protection : le seul moyen qu'il trouve de se protéger dans un pays qui ne lui laisse pas d'espace pour exister pleinement.

Naïma, la petite-fille, hérite de ce silence comme d'un poids invisible. Elle n'a pas connu la guerre, elle est née en Normandie, elle parle français, vit à Paris, travaille dans une galerie. Et pourtant, l'histoire la rattrape. Elle ne sait pas quoi répondre quand on lui demande d'où elle vient "vraiment". Elle ne sait pas quoi faire de son prénom, de ses cheveux noirs, de ses origines qu'elle connaît si mal. Sa quête, tout au long du roman, n'est pas simplement identitaire : elle est politique. Elle cherche à comprendre pourquoi l'histoire de sa famille lui a été transmise à demi-mot, pourquoi personne ne lui a jamais vraiment parlé de l'Algérie, ni de ce que "harki" veut dire. Et pour cela, elle se tourne vers les archives, les forums en ligne, les récits d'inconnus. Elle tente d'assembler les morceaux, de trouver un sens dans les trous, les silences, les souvenirs flous.

[Error! Use the Home tab to apply Titre 1 to the text that you want to appear here.](#)

À travers ces trois personnages, le roman raconte une histoire collective à hauteur d'homme. Il révèle comment les choix politiques et idéologiques – la guerre, l'exil, le déracinement, l'oubli, l'effacement – se gravent dans les chairs, les attitudes et les parcours individuels. Il ne s'agit pas d'un roman sur la guerre d'Algérie au sens classique, mais d'un roman sur ce qu'il en reste, sur ce qu'elle continue de faire aux générations qui suivent. Zeniter ne moralise jamais, elle montre. Et ce qu'elle donne à voir, c'est une France qui a laissé dans l'ombre une partie de son histoire, et qui peine à reconnaître ceux qu'elle a d'abord utilisés, puis relégués.

Ce que propose Alice Zeniter, ce n'est ni un manifeste, ni une leçon d'histoire. Elle choisit de raconter, simplement, avec pudeur, en s'attardant sur les silences, les gestes contenus, les questions restées sans réponse. Elle donne à voir ce que signifie grandir dans une famille où l'on ignore une partie de son passé, non par indifférence, mais parce que ce passé est trop lourd, trop douloureux, trop flou aussi. Et c'est précisément dans cette manière d'explorer l'intime que se joue une dimension profondément politique. Car les trajectoires d'Ali, de Hamid et de Naïma ne relèvent pas uniquement de l'expérience personnelle : elles sont traversées par l'Histoire, par la guerre, par les choix d'un pays qui a préféré détourner le regard. Zeniter ne force pas la parole ; elle crée un espace où elle peut advenir, peu à peu. Elle n'impose pas une vérité ; elle accueille la complexité, les contradictions, les silences transmis d'une génération à l'autre. Le roman ne prétend pas réparer l'histoire, mais il ouvre un lieu pour l'habiter autrement, avec lucidité, et peut-être avec un peu plus de justesse.

5. *Alger, rue des Bananiers*, Béatrice Commengé (2020)

Là où *L'Art de perdre* explore la mémoire harki à travers une histoire d'exil, de silence et de transmission brisée, *Alger, rue des Bananiers* de Béatrice Commengé offre un autre regard sur l'héritage colonial — plus intime, plus calme, mais tout aussi chargé de mémoire. Ici, il ne s'agit plus d'explorer les failles de la mémoire à travers le prisme d'un traumatisme collectif, mais de remonter le fil d'une généalogie intime, par le biais d'une écriture plus contemplative, plus littéraire. Le livre de Commengé ne reconstruit pas un passé fragmenté pour en combler les manques, il le traverse avec une forme de mélancolie lucide, cherchant

[Error! Use the Home tab to apply Titre 1 to the text that you want to appear here.](#)

non pas des réponses, mais un lien. Ce déplacement, de la quête d'un passé refoulé vers une revisite sensible des origines, éclaire une autre manière de dire la mémoire de l'Algérie : plus souterraine, moins politique en apparence, mais tout aussi profondément marquée par l'histoire coloniale.

5.1. L'enfance en lumière, l'exil en silence

Publié lors de la rentrée littéraire de septembre 2020, *Alger, rue des Bananiers* s'est imposé comme une œuvre singulière. Dans ce récit à la première personne, la narratrice replonge dans une période bien précise de sa vie, aussi clairement délimitée dans le temps que dans l'espace. Le titre, *Alger, rue des Bananiers*, en donne déjà une bonne idée. Côté temporalité, les choses sont un peu plus complexes : Béatrice Commengé revient surtout sur son enfance et le début de son adolescence. Pourtant, comme pour l'espace, le temps du récit déborde ce cadre : dans la première partie, l'auteure remonte jusqu'aux premières décennies de la colonisation pour retracer l'histoire familiale. L'ensemble suit une chronologie claire et linéaire, facilitée par un tableau généalogique qui aide à situer les différents personnages.

À première vue, tout semble simple et lisible. Mais cela ne suffit pas à saisir la singularité de ce livre. Certes, on y retrouve les éléments familiers de nombreux récits sur la fin de l'Algérie coloniale, ce quotidien des Pieds Noirs brusquement bouleversé par l'approche de l'indépendance. Et comme souvent, leur monde s'effondre. Le dernier mot du livre le dit sans détour : « c'est fini ».

On pourrait donc s'attendre à un récit nostalgique, comme tant d'autres histoires d'enfance marquées par l'exil, teintées de regrets et du désir de retrouver un monde perdu. Pourtant, ce n'est pas vraiment le cas ici. Si nostalgie il y a, elle reste discrète, jamais envahissante. Le livre ne s'inscrit pas dans une quête proustienne de la mémoire, cette tentative infinie de faire revivre ce qui n'est plus. *Alger, rue des Bananiers* ne regarde pas en arrière : tout y est décrit comme un mouvement fluide vers l'avant, jusqu'au départ, jusqu'à cette fin brutale et sans retour. Là où Proust s'attarde, creuse, revient sans cesse, Béatrice Commengé écrit un récit bref, limpide, sans détour ni digression. Ses dix premières années

[Error! Use the Home tab to apply Titre 1 to the text that you want to appear here.](#)

d'existence semblent baigner dans une lumière douce et suspendue, presque hors du temps, sans chercher à raviver ce qui a disparu.

5.2. Détourner le roman historique: Béatrice Commengé à distance de W. Scott:

Ce rapport particulier au temps et à l'Histoire amène à se poser une question : *Alger, rue des Bananiers* s'inscrit-il dans la tradition du roman historique, à la manière des récits fondés par Walter Scott ? Certains éléments pourraient le laisser penser. Le récit se déroule en effet sur fond de grandes fractures historiques — la colonisation et, plus encore, la fin de l'Algérie française —, tandis que le parcours singulier de la narratrice vient rencontrer une mémoire partagée, celle d'une communauté vouée à l'exil. L'évocation des premières générations de colons, la place accordée à la chronologie et à la transmission familiale donnent au texte une profondeur historique réelle.

Mais très vite, on comprend que Béatrice Commengé s'éloigne du modèle du roman historique traditionnel. Le passé n'est pas mis en scène de manière dramatique : Il n'y a ici ni intrigue romanesque, ni héros pris dans des conflits historiques majeurs, ni volonté de restituer une époque avec la précision d'un historien. L'Histoire est là, certes, bien présente, reste toujours en arrière-plan, filtrée par le regard sensible et subjectif de l'enfant qu'elle fut. Il ne s'agit pas de reconstituer le passé, mais de faire entendre comment ce passé continue d'habiter une mémoire. Le récit ne cherche pas à expliquer, mais à transmettre une ambiance, des émotions, des impressions, une lumière propre à l'enfance dans une Algérie aujourd'hui disparue. Plus que roman historique, *Alger, rue des Bananiers* est donc un texte de mémoire — une mémoire intime, incarnée, qui ne prétend pas à l'universalité, mais touche justement par sa singularité.

Ainsi, *Alger, rue des Bananiers* s'inscrit davantage dans une veine mémorielle que dans la tradition du roman historique. Il s'agit moins de raconter l'Histoire que de dire comment elle marque une existence. En cela, le texte de Commengé participe à une forme d'écriture contemporaine du passé, plus fragmentaire, plus introspective, où l'enjeu n'est plus la reconstitution historique mais la transmission sensible de la mémoire.

5.3. Le passé entre les pages : une mémoire à l'œuvre:

La mémoire constitue le fil conducteur du récit de Béatrice Commengé. Le « je » de la narratrice apparaît dès les premières pages pour énoncer une réflexion saisissante : « *J'aimais à me répéter que les livres n'étaient pas là pour être lus, mais pour ne pas être oubliés* »²⁵. Dès l'incipit, la mémoire s'impose comme un motif central, prenant de l'importance au fil du texte, à mesure que la narratrice tente de remonter le cours du temps jusqu'à ses souvenirs d'enfance. À partir de photographies de ses aïeux, elle reconstitue peu à peu l'histoire de sa famille sur quatre générations, étroitement liée à celle de l'Algérie coloniale.

Dans *Alger, rue des Bananiers*, les livres ne sont pas de simples objets posés sur des étagères : ils vivent, respirent, portent en eux la mémoire du passé. Dès les premières lignes, la narratrice nous invite à pénétrer dans la bibliothèque de son père, une pièce débordant d'ouvrages, presque trop pleine pour ses murs. Les livres sont partout — ils grimpent le long des étagères, s'accumulent dans les coins, colonisent les pièces jusqu'au garage, comme si leur présence silencieuse avait peu à peu envahi la maison entière. Ce n'est pas une bibliothèque ordinaire, nous dit-elle, mais une sorte de « cathédrale de papier », un édifice façonné par le temps, devenu à lui seul une œuvre vivante.

Le récit s'ancre ainsi dans cet univers livresque, dont la narratrice contemple longuement les étagères qui accueillent les ouvrages. Elle se perd dans la vision bigarrée des tranches colorées, et cette contemplation fait surgir des images du passé — des réminiscences d'une enfance à jamais liée à Alger, cette « lointaine contrée » où les mêmes livres peuplaient déjà la villa familiale de la rue des Bananiers. Chez Commengé, ce sont les livres qui réveillent les souvenirs, véritables passeurs de mémoire. À leur sujet, la narratrice confie d'ailleurs : « *Eux seuls me reliaient directement à la lumière, au bonheur, aux frissons de cette enfance passée sous un autre ciel* »²⁶.

²⁵ Béatrice Commengé, *Alger, rue des Bananiers*, Lagrasse, Verdier, 2020, p. 9.

²⁶ *Ibid.*, p. 10.

5.4. La “bibliothèque d’Algérie” : un lieu de mémoire et de transmission familiale :

Le temps de l’énonciation se situe bien des années après cette dernière traversée de la mer, plusieurs décennies plus tard, lorsque l’auteure, à la suite de la mort de son père, commence à s’intéresser à ce qu’elle nomme la “bibliothèque d’Algérie” : un ensemble d’ouvrages de la bibliothèque paternelle consacrés à l’histoire de l’Algérie. Son père, Louis, instituteur ayant exercé notamment en Kabylie, avait réuni cette collection après son installation définitive en France, à la suite de son départ forcé d’Algérie. Pour lui, ces livres constituaient une manière de rester lié à la terre où il avait vécu jusqu’à ses cinquante ans, de ne pas oublier celle qu’on appelait alors “l’autre France”.

Le jour où la narratrice ose pour la première fois franchir la distance qui l’avait jusque-là tenue à l’écart de ces volumes — distance d’autant plus étonnante qu’ils traitent de l’histoire d’une Algérie intimement liée à sa propre histoire familiale —, une révélation inattendue se produit. Elle décide alors d’élargir sa connaissance d’Alger, jusque-là nourrie presque exclusivement par des lieux fixés dans sa mémoire et ravivés par les photographies. Ce choix marque un tournant : il ne s’agit plus seulement de se souvenir d’une géographie affective, mais de plonger dans l’histoire de l’Algérie française où elle a grandi, afin de redonner vie à une enfance inscrite dans un monde disparu. Elle écrit ainsi :

« Le hasard m’avait fait naître sur un morceau de territoire dont l’histoire pouvait s’inscrire entre deux dates, comme sur une tombe : 1830-1962. Une histoire qui, comme toutes les histoires, aurait pu ne pas avoir lieu. Tel un corps, l’Algérie française était née, avait vécu, était morte »²⁷.

À travers le destin de ses aïeux sur quatre générations, Béatrice Commengé explore ainsi cent trente-deux années d’histoire, inscrivant son récit personnel dans la trame plus vaste de l’Algérie coloniale.

²⁷ Commengé, *op. cit.*, p. 12-13.

5.5. Récit autobiographique : L'écho d'une enfance algéroise :

La narratrice, dont l'identité reste volontairement tenue sous silence, est née à Alger en 1949 et y a vécu jusqu'en juillet 1961, soit un an avant la proclamation de l'indépendance de l'Algérie. Ce parcours de vie reflète celui de Béatrice Commengé elle-même, née la même année sur les hauteurs de la Ville Blanche et forcée, en 1961, d'abandonner la terre de ses aïeux. En choisissant de ne jamais nommer explicitement sa narratrice, l'autrice installe une forme de mystère autour de cette voix féminine qui prend en charge le récit. Ce n'est qu'après la fin du texte, dans un geste discret mais hautement signifiant, qu'elle révèle l'identité de cette voix : une page blanche sépare le récit principal d'un arbre généalogique où apparaissent les noms des quatre générations évoquées, y compris celui de Béatrice, appartenant à la plus jeune. Ainsi, dans ce péri-texte, le lien entre l'autrice, la narratrice et le personnage féminin s'éclaire. Ce procédé différé constitue une forme singulière de pacte autobiographique, qui ne s'énonce qu'après le point final, comme une signature silencieuse mais assumée, autorisant à relire l'ensemble du texte à la lumière de l'autobiographie.

Entre 1949 et 1961, chaque été, la future écrivaine traverse la mer avec sa famille pour rejoindre la métropole, où une maison de vacances située dans le Sud-Ouest les attend. Ce rituel annuel de la traversée en paquebot devient une expérience fondatrice du passage entre deux mondes, deux rives, deux terres. Mais l'été 1961 marque une rupture irréversible : l'exil définitif d'Algérie coïncide avec la fin de l'enfance. La narratrice confie : « *À douze ans, je pensais l'avoir quittée sans regrets, cette terre de l'enfance. C'était l'enfance qui me quittait, en même temps que je quittais le lieu qui l'avait nourrie* »²⁸. La dernière traversée devient alors une ligne de partage: elle marque le passage de l'enfance à Alger à l'adolescence en France, dans une patrie encore étrangère.

²⁸ Commengé, *op. cit.*, p. 10.

5.6. Une mémoire familiale ancrée dans l'histoire coloniale :

À la croisée du récit familial et de l'histoire de l'Algérie française, ce texte à la fois autobiographique et poétique mêle l'intime et le collectif. L'auteure y entreprend un retour sur quatre générations de sa famille ayant vécu en Algérie, tout en cherchant à retrouver la mémoire sensible des lieux de son enfance, dans ce quartier d'Alger qui donne son titre au livre.

Dès son titre, ce récit intime ancre son propos dans un lieu d'enfance abandonné précipitamment lors d'un jour de grande chaleur, en juillet 1961. En retraçant les espaces parcourus pendant douze années — un territoire qui s'étend à mesure que l'enfant grandit et gagne en autonomie —, le livre s'inscrit dans ce que la sociologue Nathalie Heinich désigne comme une « autobiographie par les toits »²⁹ : une forme d'écriture de soi qui, au lieu de se refermer sur un vécu strictement personnel, s'ouvre largement sur les bouleversements d'une époque. Ce va-et-vient entre l'intime et le collectif est également à l'œuvre chez Béatrice Commengé. Il donne naissance à un récit à plusieurs voix, traversé par deux dynamiques opposées : d'un côté, le monde de l'enfance, habité par les jeux et les récits merveilleux; de l'autre, la violence historique, invisible pour la fillette mais présente en arrière-plan.

Tout commence avec Jeanne, l'arrière-arrière-grand-mère maternelle, née en Haute-Garonne en 1830 — l'année même où débute la conquête de l'Algérie par l'armée française. À travers les recherches patientes de l'autrice, ses consultations d'actes de naissance et de mariage, ses plongées dans les albums de famille, on retrace pas à pas l'installation progressive de cette lignée. Depuis l'arrivée de Jeanne et son mariage, en 1865, avec un charron originaire de Gaillac, jusqu'à l'été 1961, lorsque Béatrice, âgée de douze ans, quitte Alger en sachant que, cette fois, elle ne reviendra pas — à la différence des étés précédents.

Ce long ancrage familial, qui s'étend sur près d'un siècle, se lit aussi dans l'arbre généalogique placé en fin d'ouvrage — qu'on aurait sans doute aimé avoir sous les yeux dès le début. Il révèle que ce sont les femmes, toutes nées en Algérie, qui assurent, de génération en génération, la continuité de cet enracinement. Et sur

²⁹ Nathalie Heinich, *Maisons perdues*, Vincennes, Thierry Marchaisse, 2012, p. 8.

[Error! Use the Home tab to apply Titre 1 to the text that you want to appear here.](#)

ces cent années d'histoire, le récit fait surgir bien des événements, petits ou grands, qui dessinent en creux le destin d'une famille prise dans celui, plus vaste, de la colonisation.

Ce livre oscille ainsi entre gravité et légèreté. Grave, parce qu'au fil de son enquête familiale, Béatrice Commengé rappelle la complexité du rapport que la France a entretenu avec l'Algérie pendant plus d'un siècle. Mais aussi lumineux, parce qu'il est traversé par les souvenirs d'une enfance insouciante, vécue entre 1954 et 1962, dans cette rue des Bananiers où la petite Béatrice joue, chante et danse avec des enfants juifs, chrétiens et musulmans. Cette coexistence simple, presque évidente dans les yeux d'une enfant, vient offrir un contrepoint à l'histoire coloniale, dont la violence se dessine en arrière-plan.

Ce va-et-vient entre le récit intime et les événements historiques est au cœur de la démarche de Béatrice Commengé. Il donne naissance à une narration à plusieurs voix, tiraillée entre deux dynamiques : d'un côté, l'univers de l'enfance, peuplé de jeux, de chansons et de contes ; de l'autre, la violence coloniale, imperceptible pour l'enfant mais omniprésente à l'arrière-plan. Le récit est ainsi traversé par une tension permanente entre l'insouciance et le refoulé.

L'histoire familiale débute avec Jeanne, l'arrière-arrière-grand-mère maternelle née en 1830, année de la conquête de l'Algérie. À travers une enquête généalogique mêlant archives, albums photos et souvenirs oraux, l'autrice retrace l'enracinement progressif de sa lignée maternelle, depuis le mariage de Jeanne avec un charron venu de Gaillac, jusqu'à l'exil définitif de la famille en 1961. Cet ancrage profond, transmis de mère en fille sur plusieurs générations, apparaît clairement sur l'arbre généalogique inséré à la fin de l'ouvrage.

Mais ce que raconte *Alger, rue des Bananiers*, c'est avant tout une enfance heureuse, baignée de lumière, suspendue dans un monde clos et protégé. Le numéro 10 de cette rue d'Alger devient l'épicentre d'un bonheur minutieusement ressuscité, un cocon familial que la mémoire de l'adulte recompose avec tendresse : « *il n'est pas une parcelle d'espace autour de l'épicentre du 10 rue des Bananiers qui ne se*

[Error! Use the Home tab to apply Titre 1 to the text that you want to appear here.](#)

confonde avec une joie »³⁰. La villa sur les hauteurs d'Alger, avec ses escaliers menant à la rue, devient une métaphore du passage entre l'innocence et la découverte du monde : « Elles [mes jambes] apprennent à dévaler les escaliers de plus en plus vite, avec de plus en plus de joie. Les escaliers deviennent un prolongement de mon paradis »³¹.

5.7. Une mémoire historique refoulée : la confrontation avec le passé colonial :

Cette vision édénique vacille pourtant lorsque l'adulte confronte ses souvenirs aux livres d'histoire soigneusement rangés dans la bibliothèque paternelle. Soudain, la maison d'enfance cesse d'être un refuge hors du temps : elle devient un lieu historiquement situé, indissociable de la colonisation. La narratrice prend conscience de l'ampleur du passé occulté : « *Je me retrouvais devant un bloc uniforme de cent trente ans d'histoire, dans lequel il m'apparut urgent de mettre de l'ordre, si je voulais y trouver ma place, tout au bout de la chaîne* »³². Cette prise de conscience marque un basculement : elle mesure l'écart entre l'histoire apprise dans les livres et sa propre expérience vécue — un écart qui produit un vertige identitaire.

Ce décalage entre mémoire individuelle et mémoire collective est mis en scène avec une grande sobriété. Aucun commentaire explicite ne vient relier les épisodes heureux de l'enfance à la brutalité de l'histoire : la juxtaposition suffit à créer une dissonance troublante :

« La veille, dimanche, les gens sont allés à la plage. Un si beau dimanche. Puis ils sont allés dans les cafés, dans les restaurants, dans les cinémas. [...] À six heures du soir, une jeune femme s'est installée, seule, dans ce café où je ne suis jamais allée [...] et qui s'appelle le Milk Bar. [...] Elle s'est assise au milieu de la salle et a posé son sac de plage sous la table avant de commander une glace. [...] Puis elle s'est levée en laissant le sac sous la table. Il était exactement six heures vingt. La bombe a explosé à six heures trente-cinq »³³.

³⁰ Commengé, *op. cit.*, p. 110.

³¹ *Ibid.*, p. 49.

³² *Ibidem.*

³³ *Ibid.*, p. 50.

[Error! Use the Home tab to apply Titre 1 to the text that you want to appear here.](#)

Par ce montage, le texte fait surgir toute l'absurdité et la violence d'un monde que l'enfant n'a pas su voir, mais que l'adulte ne peut plus ignorer : « *C'est écrit. Je n'ai rien vu. J'étais tout près, à vol d'oiseau* »³⁴.

Finalement, face aux étagères chargées d'ouvrages sur la colonisation, la narratrice ressent un trouble profond. Les livres qu'elle évitait enfant deviennent autant de rappels d'un passé que sa mémoire personnelle avait tenu à distance. L'image d'elle-même courant dans les rues familières devient floue, presque irréaliste, face à la conscience que ces lieux étaient déjà en train de disparaître :

« Debout devant ce mur où s'étaient rassemblés, en trente ans, bien plus de cent volumes, je prenais conscience de la distance que j'avais toujours pris soin d'entretenir entre ces livres et moi. [...] Je m'étais contentée de feuilleter les livres illustrés, [...] ceux qui offraient des images d'une ville que j'avais connue et je m'amusais à projeter la silhouette de mon corps d'enfant sur le trottoir d'une rue familière [...]. Fixant l'image, j'étais saisie d'une délicieuse ivresse, me répétant, presque incrédule : j'ai poussé la porte de cette boutique, je suis entrée dans ce cinéma, j'ai dévalé ces escaliers [...]. Mais les années passant, ce « j'ai dévalé ces escaliers » s'était mis à prendre un caractère de plus en plus irréel et je me rendais compte à quel point l'histoire de cette « autre France » [...] était révolue, [...] et surtout à quel point étaient brèves, tout autant que mes années d'enfance, ces cent trente-deux années de conquête et de colonie »³⁵.

Ainsi, *Alger, rue des Bananiers* n'est ni un simple récit d'enfance ni une fresque historique : c'est l'histoire d'une mémoire recomposée à l'intersection du privé et du politique. Dans cette œuvre délicate, Béatrice Commengé tisse les fils d'une enfance lumineuse avec ceux d'un passé colonial longtemps ignoré, révélant ainsi la complexité d'une filiation et d'un exil. Le récit prend alors tout son sens : non pas une quête nostalgique d'un paradis perdu, mais une tentative de comprendre comment l'histoire collective s'est infiltrée, à son insu, dans les recoins les plus intimes de la mémoire.

5.8. Un dispositif narratif au service de la transmission mémorielle :

L'ouvrage se compose de trois parties non numérotées, simplement séparées par des blancs. La première, brève, tient lieu d'introduction : l'auteure y met en

³⁴ Commengé, *op. cit.*, p. 116.

³⁵ *Ibid.*, p. 11-12.

[Error! Use the Home tab to apply Titre 1 to the text that you want to appear here.](#)

lumière le temps de l'énonciation, point de départ à partir duquel elle engage son écriture. Une page blanche vient ensuite marquer une pause nette avant la partie centrale, dominée cette fois par le temps de l'énoncé. La narration y est portée par la fillette de quatre ans qu'elle fut, qui prête sa voix au récit et la partage avec celle de l'auteure adulte. Par moments, le temps de l'énonciation — peut-être l'année 2017, mentionnée dans le texte — réapparaît, notamment lorsque l'auteure évoque les documents qui l'ont guidée dans sa recherche.

Ces deux voix narratives homodiégétiques alternent tout au long du livre. Le passage de l'une à l'autre peut être signalé par un espace, un astérisque ou, parfois, aucune marque typographique, laissant la narration se poursuivre comme si la perspective restait inchangée. Ainsi, dans un paragraphe qui s'ouvre sur « *j'ai huit ans* », le point de vue de l'enfant cède soudain la place à celui de l'auteure adulte : « *c'est aujourd'hui que je vérifie toutes ces dates* »³⁶.

La structure d'*Alger, rue des Bananiers* reste essentiellement chronologique, accordant une place importante aux faits historiques. Béatrice Commengé a mené un travail de documentation nourri par les ouvrages de la bibliothèque paternelle, mais aussi par des sources variées : journaux de l'époque, archives, ou encore cahiers d'écolière. Son récit prend parfois la forme d'une enquête, lorsqu'elle cherche à éclairer des faits longtemps passés sous silence, en les accompagnant de dates et de témoignages. À d'autres moments, elle prolonge ces données par une dimension fictionnelle, imaginant la manière dont ses aïeux ont pu vivre certains épisodes de l'histoire algérienne.

Enfin, ses cahiers d'histoire de l'école « Au Soleil » constituent aussi une source: on y retrouve le récit officiel de la conquête de l'Algérie en 1830 par le général Bugeaud, réduit à une suite de faits glorifiant les vainqueurs et citant toujours leurs noms. La fillette, déjà lucide, note : « *Le vainqueur réécrit l'histoire* »³⁷.

³⁶ Commengé, *op. cit.*, p. 99.

³⁷ *Ibid.*, p. 32.

5.9. Avant et après : mémoire fracturée et naissance d'une voix

Tout l'univers commengéen s'organise autour d'un dualisme temporel : un avant et un après. L'italique employé pour ces deux mots dans Alger, rue des Bananiers souligne la césure introduite par la « nuit funeste » du 1er novembre 1954, la Toussaint rouge, où éclatent les premiers attentats marquant le début de la guerre d'Algérie : « il y eut un avant et un après »³⁸ (Commengé, 2020 : 48). L'auteure inscrit son enfance dans cet « après » : « *Mon corps grandissait dans l'après, mais l'ignorait. Un après qui n'eut d'abord pas de nom, puis qu'on appela "les événements" »*³⁹.

Plutôt que de suivre la chronologie postérieure à 1954, elle remonte en amont pour interroger les causes de ce basculement. Son récit s'ouvre ainsi sur l'arrivée de Napoléon III dans la baie d'Alger en mai 1865 et retrace, par touches successives, les transformations urbaines et sociales opérées par la colonisation — ce « petit morceau de France » voisin de la Casbah. Les pages alternent entre les fastes coloniaux et les épisodes les plus sanglants : grottes enfumées de Mostaganem (1844), massacres de Dahra (1845), bataille de Sidi-Brahim (1845), attentats du Milk Bar et massacre d'El-Halia (1955). Chacune de ces scènes se conclut souvent par une phrase brève, incisive, qui agit comme une chute.

L'auteure souligne la tension entre édification et destruction : les villages coloniaux s'élèvent parfois sur les lieux mêmes des massacres. Une pointe d'ironie traverse le récit, comme dans l'évocation du rebaptême d'Aïn Merane en Rabelais en 1888, reconverti en village vinicole, effaçant symboliquement la mémoire des exterminations.

Se superposent ainsi plusieurs temporalités et plusieurs voix : l'adulte qui « recontextualise » et nomme les drames, et l'enfant qui, trop jeune pour les comprendre, les réduit à des récits scolaires. Pour la fillette d'Alger, rue des Bananiers, « *tout allait bien* »⁴⁰. C'est dans cette tension entre innocence et lucidité, entre mémoire personnelle et mémoire historique, que naît la voix de l'écrivaine —

³⁸ Commengé, *op. cit.*, p. 48.

³⁹ *Ibidem.*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 63-64.

[Error! Use the Home tab to apply Titre 1 to the text that you want to appear here.](#)

une voix capable d'inventer, de rêver et de recréer les jours « vus » et « non vus » pour sauver de l'oubli un monde révolu.

5.10. La portée idéologique et la mémoire critique dans *Alger, rue des Bananiers* :

Dans *Alger, rue des Bananiers*, Béatrice Commengé construit un récit qui tient à la fois du souvenir d'enfance et du regard adulte, et qui relève d'une mémoire critique. Elle ne se laisse pas enfermer dans une nostalgie béate ni dans un discours idéologique figé. Au contraire, elle fait dialoguer plusieurs voix : celle de l'enfant qui grandit dans une Algérie dont elle ignore encore les drames, celle de l'adolescente qui commence à pressentir les fractures, et celle de l'adulte qui relit les événements avec le recul du temps et la conscience des violences passées.

Cette pluralité de perspectives d'exprimer l'extrême violence de la conquête et de la répression – enfumades, massacres, terre brûlée – sans céder au discours pamphlétaire. L'ironie, qui affleure par endroits, notamment lorsqu'elle raconte comment certains villages ont été rebaptisés ou transformés, agit comme une manière de montrer que la colonisation a tenté d'effacer ses propres crimes en remodelant la mémoire des lieux. Dans son écriture, il n'y a ni héros ni bourreaux absolus : la réalité est plus complexe, et elle tient à la fois dans les violences infligées et dans les vies ordinaires qui se déroulaient malgré tout.

Commengé met en évidence l'ignorance mutuelle qui régnait entre les différentes composantes de la société algérienne, voyant dans cette absence de connaissance réciproque une perte d'enrichissement culturel. Elle exprime parfois le désir « d'oublier l'histoire » officielle pour privilégier les expériences singulières — les visages, les lieux, les sensations — et ainsi restituer une mémoire incarnée, sensible, échappant aux simplifications idéologiques. Ce choix témoigne d'une volonté de donner toute sa place à l'expérience vécue, même partielle et fragmentaire, dans la compréhension du passé.

Dans *Alger, rue des Bananiers*, Béatrice Commengé avance comme on rouvre une vieille malle de famille : avec délicatesse, mais sans détourner les yeux de ce qu'on y trouve. Elle ne cherche pas à imposer une vérité unique ; elle préfère

[Error! Use the Home tab to apply Titre 1 to the text that you want to appear here.](#)

laisser affleurer les contradictions, les zones d'ombre et les instants de lumière qui composent ce passé. Entre la douceur presque tactile des souvenirs d'enfance et la conscience aiguë de la violence coloniale, son récit tisse un lien fragile mais nécessaire. La littérature devient alors, pour elle, un moyen de dire, de comprendre et de transmettre, sans effacer la douleur mais en préservant ce qu'il reste de vivant et d'humain dans la mémoire.

6. Synthèse globale

Dans *Entendez-vous dans les montagnes*, *L'Art de perdre* et *Alger, rue des Bananiers*, l'écriture se déploie comme une traversée des mémoires empêchées. Les narrateurs et narratrices ne se contentent pas de se retourner vers leur passé personnel : ils entreprennent ce que Dominique Viart définit comme « *l'investigation détournée de l'intériorité vers l'antériorité* »⁴¹, c'est-à-dire un mouvement qui part du moi mais s'élargit vers l'histoire familiale et, au-delà, vers un passé collectif. Ce geste correspond à ce que Marianne Hirsch a conceptualisé sous le terme de « postmémoire », où « la génération d'après se souvient des expériences qu'elle n'a pas vécues mais auxquelles elle est connectée par l'imagination, l'investissement et la création »⁴². Cette démarche repose sur un double mouvement: exhumer et comprendre. Ces histoires, portées par le besoin urgent de nommer l'innommable, naissent d'un besoin intime – celle de déchiffrer l'héritage qui nous hante, et surtout, de briser l'étau des non-dits. La littérature de filiation s'attache précisément à lutter contre l'oubli.

Dans *L'Art de perdre*, Alice Zeniter montre comment la descendance des harkis hérite non seulement de récits tronqués, mais aussi d'un vide discursif, d'une impossibilité de dire. La quête de Naïma n'est pas seulement une recherche de vérité historique ; elle est aussi une tentative de combler une absence narrative héritée. C'est un exemple paradigmatique de ce que Bruno Blanckeman appelle une « écriture du réel », où « l'histoire se dit non dans l'exhaustivité des faits mais dans la tension entre ce qui s'énonce et ce qui résiste à l'énonciation »⁴³. Dans *Entendez-*

⁴¹ Viart, Dominique. *La littérature française au présent*, op. cit., p. 119.

⁴² Hirsch, Marianne, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Harvard University Press, 1997, p. 22.

⁴³ Blanckeman, Bruno, *Les fictions singulières. Étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte, 2002, p. 224-226.

Error! Use the Home tab to apply Titre 1 to the text that you want to appear here.

vous dans les montagnes, Maïssa Bey fait de la rencontre fortuite entre une ancienne déportée et un ex-officier français un huis clos où le dialogue devient le vecteur d'un dégel mémoriel. Quant à *Alger, rue des Bananiers*, Mustapha Benfodil déploie une topographie intime : les ruelles et façades se muent en archives vivantes d'une histoire politique et sociale effacée par le temps, mais qui continue de structurer la mémoire des survivants. Ici, l'espace fonctionne comme une « mémoire involontaire », selon la formule proustienne reprise par Ricœur, où le lieu devient support et déclencheur de souvenirs latents.

Dominique Viart insiste sur le fait que l'écrivain de filiation est « *empêtré d'images tenaces, grevé de dettes et d'arriérés qu'il importait de régler* »⁴⁴. Ce poids de la dette est visible dans les trois œuvres : dette envers les ancêtres, envers les lieux, envers les événements tus. Le récit de filiation se construit alors comme un espace de règlement symbolique, où la narration cherche à équilibrer la dette par l'acte de transmission. La mémoire devient ainsi non pas simple conservation, mais un acte éthique et politique. Comme le souligne Todorov, « *se souvenir du mal subi n'est pas l'entretenir, mais l'inscrire dans une histoire qui l'empêche de se répéter* »⁴⁵.

Cette posture narrative se distingue nettement du roman historique classique. Comme le formule Viart : « Plus de récit linéaire, de chronologie tendue par un sens positif, mais la reconstruction hésitante et inquiète d'expériences partielles, habitée par une double question: comment est-on arrivé là ? L'homme a-t-il encore un quelconque avenir ? »⁴⁶ En ce sens, ces récits ne relèvent pas d'une visée mimétique mais critique : ils mettent en scène les blancs et les ruptures, comme pour mieux montrer que le passé transmis n'est jamais donné, mais toujours à construire. Les trois romans étudiés traduisent cette hésitation formelle : ils assument la fragmentation, l'ellipse, la juxtaposition de voix et de registres, mêlant documents réels et inventions, dialogues intimes et descriptions quasi ethnographiques, souvenirs subjectifs et bribes d'archives. Ce brouillage des frontières entre fiction et histoire rejoint ce que Linda Hutcheon définit comme le principe de la « métafiction

⁴⁴ VIART, Dominique, *La littérature française au présent, op. cit.*, p. 123.

⁴⁵ Todorov, Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1995, p. 32.

⁴⁶ VIART, Dominique, (2018) *Les récits de filiation : écritures de soi et approches de l'histoire. Études françaises*, 2018, 54(2), 5-20, p. 8. <https://doi.org/10.7202/1051950ar>

historiographique », où le roman « interroge à la fois les événements du passé et les moyens discursifs qui les transmettent »⁴⁷.

De cette étude, il est possible de dégager quelques traits récurrents qui codifient le récit de filiation contemporain :

- La présence d'un silence paternel structurant : Dans *Entendez-vous dans les montagnes, L'Art de perdre et Alger, rue des Bananiers*, les pères se taisent sur leur passé. Que ce mutisme soit volontaire, imposé ou hérité d'un contexte historique marqué par le déni, il ne reste jamais un simple décor. Au contraire, il devient le ressort narratif : c'est lui qui lance les narrateurs et narratrices sur la piste de la mémoire familiale, transformant ce manque de parole en force motrice du récit. Comme le souligne Dominique Viart, les descendants se vivent souvent « comme les victimes » d'un défaut de transmission, confrontés à cette page vierge que leur laisse l'histoire familiale⁴⁸.
- Une narration en quête, souvent structurée par l'enquête, où le présent se met en mouvement pour éclairer un passé obscur. Ici encore, on retrouve l'idée de l'« enquête sur les traces » chère à Blanckeman, qui caractérise l'écriture contemporaine comme une « archéologie narrative ».
- Un rapport assumé à la discontinuité, la fragmentation et l'ellipse, comme échos formels aux trous de la mémoire. Ces brisures formelles traduisent la manière dont la mémoire fonctionne : « *par éclats, par retours imprévisibles, par surgissements* » selon Ricœur.
- L'intégration de documents, témoignages et archives, brouillant les frontières entre fiction et histoire. Cette hybridité correspond au geste de l'écriture du réel, qui « *combine des fragments d'archives avec des reconstructions imaginaires, pour dire la complexité du passé* ».
- Une articulation intime/collectif, où la mémoire familiale devient un prisme pour interroger l'Histoire. Hirsch le rappelle : la postmémoire « *transforme*

⁴⁷ Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York, Routledge, 1988, p. 105.

⁴⁸ Viart, Dominique, (2009). Le silence des pères au principe du « récit de filiation ». *Études françaises*, 45(3), 91-105. p. 96, <https://doi.org/10.7202/038825ar>

[Error! Use the Home tab to apply Titre 1 to the text that you want to appear here.](#)

les souvenirs transmis en un cadre collectif qui engage la communauté des descendants ».

- Un rapport éthique à la transmission, qui vise moins à rétablir une vérité objective qu'à rendre justice symboliquement aux voix marginalisées. C'est là la force critique du récit de filiation : il ne cherche pas à remplacer l'histoire officielle, mais à inscrire une contre-mémoire dans le présent.

Ainsi conçu, le récit de filiation ne se réduit pas à un sous-genre mineur de l'autobiographie : il devient une forme littéraire à part entière, porteuse d'une mission mémorielle et critique, inscrite dans ce que Viart identifie comme la littérature contemporaine de la postmémoire⁴⁹.

À la lumière de nos lectures, nous pouvons récapituler ces différents traits distinctifs du roman de filiation dans le tableau suivant :

Trait	Description	Exemples
Silence des pères	Un mutisme paternel, volontaire ou contraint, qui entrave la transmission familiale et devient la motivation centrale de l'enquête narrative.	Dans <i>L'Art de perdre</i> (Zeniter), le père refuse de parler de son passé de harki. Dans <i>Entendez-vous dans les montagnes</i> (Bey), le silence pèse sur les relations intergénérationnelles. Dans <i>Alger, rue des Bananiers</i> (Commengé), les souvenirs paternels restent fragmentaires et inaccessibles.
Enquête mémorielle	La narration s'organise comme une investigation pour pallier les silences, recourant aux archives, aux témoignages et aux traces pour reconstituer un passé fragmenté.	Zeniter reconstitue l'histoire des harkis à travers des bribes orales et des recherches historiques. Bey mêle dialogues, souvenirs personnels et documents. Commengé suit la trace des lieux et des archives familiales pour combler les blancs de l'histoire.

⁴⁹ Viart, 2009, p. 49.

Error! Use the Home tab to apply Titre 1 to the text that you want to appear here.

Articulation entre intime et Histoire	L'histoire familiale est inextricablement liée à la grande Histoire, créant un dialogue constant entre le vécu personnel et les événements historiques collectifs.	Les récits de Bey et Zeniter inscrivent la trame familiale dans le contexte de la guerre d'Algérie et de ses suites. Le récit de Commengé entremêle la mémoire intime et l'histoire coloniale.
Multiplcité des voix	La présence de plusieurs narrateurs ou de perspectives testimoniales croisées permet une approche polyphonique de la mémoire, évitant un récit unique.	Chez Bey, la confrontation des mémoires algérienne et française passe par une pluralité de voix. Le récit de Zeniter fait entendre les perspectives de différentes générations.
Temporalité fragmentée	La structure narrative repose sur des va-et-vient constants entre le passé et le présent, soulignant les impacts persistants du passé sur le présent.	Zeniter fait se répondre la Kabylie du passé et la France d'aujourd'hui. Chez Bey, une rencontre actuelle sert de révélateur pour le passé. Chez Commengé, les lieux visités dans le présent font ressurgir les images de l'enfance.
Dimension réparatrice	L'acte d'écriture vise à combler les manques, apaiser les blessures transmises et donner une sépulture symbolique aux mémoires occultées ou aux figures oubliées.	Zeniter cherche à réhabiliter et comprendre l'histoire méconnue des harkis. Bey tente de réconcilier les mémoires divisées par la guerre. Commengé redonne une existence littéraire aux lieux et aux vies effacés.

Tableau 4 : Les traits distinctifs du roman de filiation.

Voici un schéma visuel des traits distinctifs du roman de filiation, avec les six points clés que nous avons dégagés de nos lectures :

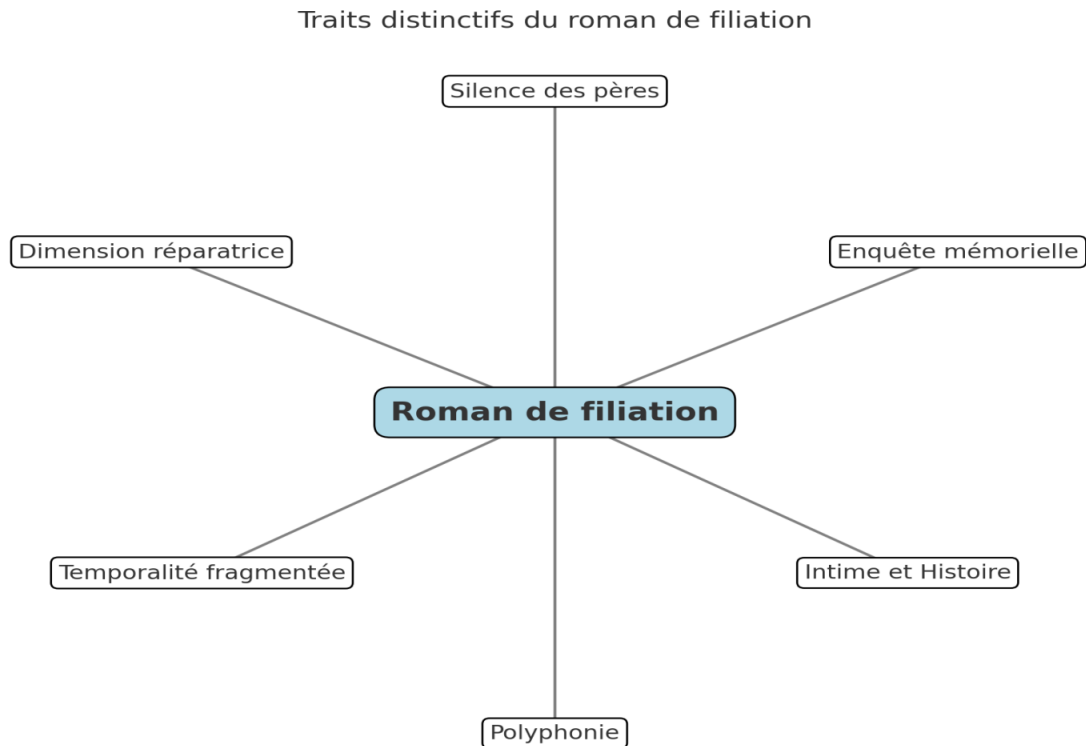


Figure 1 : un schéma visuel des traits distinctifs du roman de filiation.

En regardant l'ensemble de ces œuvres, on voit se dessiner un roman de filiation qui, chez Maïssa Bey, Alice Zeniter ou Béatrice Commengé, conjugue l'héritage personnel avec celui de l'histoire commune. Rompant le silence des pères, ces récits se lancent comme dans une enquête intime, fouillant les traces éparses, les non-dits et les zones d'ombre. Leur temps n'est pas celui d'une chronologie lisse : il se fragmente, se plie et se déploie au rythme capricieux de la mémoire. Les voix s'y mêlent, se répondent ou se contredisent, formant une polyphonie où chaque timbre compte. Et derrière cette orchestration, il y a un geste éthique fort : écrire, ici, ce n'est pas seulement raconter une histoire, c'est transmettre un héritage, réparer une mémoire blessée et, parfois, rendre justice à ceux que l'Histoire a effacés.

En mêlant avec finesse l'enquête intime et la grande Histoire, le roman de filiation ne se contente pas d'exhumer le passé : il le ressuscite, l'ancre dans notre contemporanéité et le transmet aux générations à venir comme une mémoire commune. Ce type de récit, en assumant pleinement la subjectivité de son regard, ouvre aussi la porte à d'autres formes littéraires où l'imagination vient combler les silences de l'Histoire. C'est dans cette continuité que s'inscrit notre prochain

Error! Use the Home tab to apply Titre 1 to the text that you want to appear here.

chapitre, consacré à la biofiction mémorielle : une écriture qui prête sa voix aux figures oubliées, les recrée sans les trahir, et leur redonne une place dans le tissu vivant de la mémoire collective.

Chapitre IV : La biofiction mémorielle

Raconter une vie, ce n'est jamais seulement rapporter une suite d'événements : c'est aussi, et peut-être surtout, donner voix à une présence absente, restaurer une figure effacée, réparer un oubli. Dans le contexte de la guerre d'Algérie, cette entreprise prend une dimension particulière. Les écrivains qui s'y consacrent ne se contentent pas de reconstituer une trajectoire individuelle : ils inscrivent cette vie dans un réseau de mémoires blessées, de silences hérités, de vérités partielles. Ce faisant, ils construisent ce que nous pouvons appeler une biofiction mémorielle : une fiction qui met en scène la biographie d'une ou plusieurs figures réelles, en assumant le mélange de l'archive et de l'imaginaire, avec pour objectif de rendre hommage et de transmettre.

Comme le souligne Dominique Viart, les écrivains contemporains de la postmémoire mènent « *l'investigation détournée de l'intériorité vers l'antériorité* »¹: partir du moi, de l'expérience intime, pour remonter vers les ancêtres et, au-delà, vers l'Histoire collective. Ce geste n'est pas purement documentaire : il engage une dette symbolique. Viart rappelle que l'auteur de filiation est « *empêtré d'images tenaces, grevé de dettes et d'arriérés qu'il importait de régler* »². La biofiction mémorielle répond à cette exigence éthique : combler les vides, transmettre ce qui n'a pas été dit, inventer là où les archives se taisent, non pas pour trahir l'histoire, mais pour lui restituer une voix.

Dans cette perspective, les œuvres que nous allons examiner – tout comme celles du récit de filiation – ne se satisfont pas d'une restitution linéaire et exhaustive. Elles assument, pour reprendre les mots de Viart, « *la reconstruction hésitante et inquiète d'expériences partielles* »³. La fragmentation narrative, la pluralité des points de vue, l'alternance entre documents et fiction, deviennent les outils mêmes de cette mémoire reconstruite.

¹ Viart, Dominique., 2009, *op.cit.*, p. 119.

² *Ibid.*, p. 123.

³ *Ibid.*, p. 8.

Ce chapitre adoptera une méthode inductive : à partir de l'étude rapprochée de plusieurs biofictions mémorielles, nous mettrons en évidence les traits communs qui définissent cette forme. L'analyse permettra d'esquisser une codification de ce genre, encore peu théorisé, mais central pour comprendre le rapport entre littérature contemporaine et mémoire historique. La biofiction mémorielle apparaîtra ainsi comme un lieu de rencontre entre vérité et invention, entre hommage individuel et devoir de mémoire collectif.

Cependant, avant d'en venir à l'étude de textes qui inscrivent explicitement une figure singulière dans la mémoire, il importe de revenir à une œuvre fondatrice qui, sans relever à proprement parler de la biofiction mémorielle, en prépare l'émergence. Avec *Meurtres pour mémoire*, Didier Daeninckx ne raconte pas la vie d'un personnage oublié, mais il entreprend un geste voisin : exhumer une histoire effacée, redonner une visibilité à des morts sans sépulture, briser le silence qui entourait le massacre du 17 octobre 1961. Par le biais du roman policier, il propose une contre-enquête où l'investigation narrative devient métaphore de l'enquête historique, et où la fiction supplée aux défaillances de l'archive. Ainsi, le texte de Daeninckx peut être lu comme un jalon essentiel : non encore centré sur une biographie, mais déjà animé par la même exigence éthique de réparation et de transmission. C'est ce geste inaugural que nous allons examiner de plus près, en montrant comment *Meurtres pour mémoire* mobilise les codes du polar pour transformer l'investigation criminelle en investigation mémorielle.

1. *Meurtres pour mémoire*: l'enquête policière au service d'une mémoire occultée :

Le choix du roman policier n'est pas anodin : l'enquête menée par l'inspecteur Cadin devient la métaphore d'une autre investigation, celle de l'histoire elle-même, là où les archives officielles se taisent ou dissimulent les faits. La fiction se fait alors outil de dévoilement, elle prend le relais de l'histoire défaillante pour combler ses manques et restituer à la mémoire collective ce qui avait été occulté. À travers ce dispositif, Daeninckx inaugure un mode d'écriture où l'imaginaire et le document dialoguent, où l'hommage aux disparus se construit dans une narration fragmentaire et inquiète. *Meurtres pour mémoire* s'impose ainsi comme un jalon essentiel : sans être centré sur une biographie individuelle, le texte porte déjà en

germe ce que nous pouvons désigner comme une biofiction mémorielle en filigrane, puisqu'il engage la même exigence éthique de réparation et de transmission. À partir de cette œuvre pionnière, il devient possible de mesurer comment d'autres écrivains, à commencer par Assia Djébar, déplaceront l'accent de l'événement collectif vers la figure singulière, inscrivant une vie absente au cœur de la mémoire littéraire.

En choisissant le cadre de l'enquête policière, Daeninckx ne se limite pas à résoudre un crime : il exhume un passé refoulé, celui des violences coloniales exercées sur les Algériens en France. L'œuvre agit ainsi comme une première brèche dans le silence institutionnel, ouvrant la voie à d'autres écritures qui, plus tard, s'empareront elles aussi des figures oubliées de la guerre d'Algérie.

L'originalité du roman tient au fait qu'il met en scène une mémoire trouée, reconstituée par fragments, où le travail de l'enquête rejoint celui de l'historien et annonce, en filigrane, les démarches de la biofiction mémorielle. En effet, si Daeninckx ne choisit pas encore de centrer son récit sur une figure individuelle à réhabiliter, il en propose néanmoins les jalons : l'articulation de l'archive et de la fiction, la dénonciation du refoulement mémoriel, et cette entreprise de réparation qui offre une visibilité posthume à des existences privées de reconnaissance narrative.

1.1. Une fiction contre l'oubli : la mémoire occultée du 17 octobre 1961

L'un des enjeux majeurs de *Meurtres pour mémoire* est de rappeler au lecteur un événement longtemps effacé du récit national : le massacre des Algériens du 17 octobre 1961, perpétré par la police française en plein Paris. Cet épisode, où des dizaines — voire des centaines — de manifestants furent battus, arrêtés, tués puis jetés dans la Seine, ne fut ni reconnu ni véritablement étudié par l'État français avant les années 1990. L'événement s'inscrit ainsi dans ce que Benjamin Stora a appelé les « trous de mémoire » de la guerre d'Algérie, un refoulement collectif qui a façonné le rapport des Français à leur passé colonial.

Le roman de Daeninckx intervient précisément dans ce vide : là où l'archive officielle se tait, la fiction se déploie. Dès les premières pages, le lecteur comprend

que l'intrigue policière ne va pas seulement tourner autour d'un meurtre contemporain, mais qu'elle va s'enraciner dans une histoire plus ancienne et occultée. En donnant à voir ce qui avait été relégué au silence, Daeninckx pratique une écriture de contre-mémoire.

Le texte souligne la violence de l'occultation : les victimes ne sont pas seulement mortes, elles sont effacées, privées de sépulture narrative. Leurs noms, leurs visages, leurs histoires ne figurent dans aucun récit officiel. La littérature devient alors le lieu de leur réapparition, une scène où leur disparition est enfin reconnue. Comme l'écrit l'auteur à propos de ce passé étouffé : « *Paris se réveillait à peine des cadavres qu'on y avait jetés* »⁴. L'évocation brève, elliptique, suffit à faire ressurgir un passé étouffé.

Si *Meurtres pour mémoire* a marqué la littérature française des années 1980, c'est parce qu'il a osé prendre en charge ce silence officiel par le biais d'un genre inattendu : le roman policier. Le choix du polar n'est pas anodin : il permet de relier le plaisir du récit d'enquête à une entreprise de dévoilement historique. Là où l'historien peine à accéder aux archives, l'écrivain invente une intrigue capable de suppléer aux manques.

L'enquête de l'inspecteur Cadin devient ainsi la métaphore de toute enquête mémorielle. Pas à pas, au rythme des indices et des témoignages, le lecteur se confronte au refoulé. La structure du polar, qui repose sur la résolution d'une énigme, se fait miroir de la quête de vérité sur le 17 octobre : retrouver les coupables, comprendre les faits, rendre justice aux victimes.

Cette dimension politique et mémorielle est explicite dans le texte : « *En oubliant le passé, on se condamne à le revivre* ». La phrase, placée en exergue, guide toute la lecture : elle érige le roman en contre-discours face à l'oubli, en instrument critique face à l'amnésie collective. La fiction prend ainsi le relais de l'histoire institutionnelle pour accomplir une tâche de réparation symbolique.

⁴ Didier Daeninckx, *Meurtres pour mémoire*, Paris, Gallimard, 1984, p. 72.

1.2. La narration à deux strates : enquête policière et chronique historique

Dans *Meurtres pour mémoire*, Didier Daeninckx met en place une narration à double fond. Le lecteur suit d'abord l'enquête policière, racontée par l'inspecteur Cadin à la première personne : une voix homodiégétique qui entraîne le lecteur dans la mécanique familière du polar. Mais à cette trame s'entrelace une autre voix, hétérodiégétique cette fois, qui prend les allures d'une chronique historique. Deux régimes narratifs se superposent donc : l'un relevant du roman noir, l'autre flirtant avec le documentaire.

Ce dispositif apparaît avec force dès les premiers chapitres, consacrés à la manifestation du 17 octobre 1961. Ce jour-là, à Paris, des milliers d'Algériens répondent à l'appel du FLN pour protester pacifiquement contre le couvre-feu discriminatoire imposé par le préfet de police Maurice Papon. La répression, d'une brutalité inouïe, fait basculer la guerre d'Algérie en plein cœur de la métropole, révélant à la société française une violence qu'elle croyait lointaine.

C'est dans cette nuit tragique que Daeninckx place le meurtre de Roger Thiraud, professeur d'histoire devenu témoin gênant. Vingt ans plus tard, la mort de son fils Bernard pousse l'inspecteur Cadin à rouvrir ce passé enfoui. Le roman articule ainsi une intrigue policière avec une mémoire refoulée, faisant de l'enquête un moyen d'exhumation. Le lecteur découvre vite qu'il n'est pas seulement convié à suivre un meurtrier, mais qu'il participe à une véritable contre-enquête historique.

Ce qui retient l'attention, c'est la manière dont la manifestation est racontée. Le narrateur adopte une tonalité quasi documentaire, soucieuse d'exactitude et de précision, multipliant repères temporels et topographiques : « *la montre de Roger marquait dix-neuf heures vingt-cinq, le mardi 17 octobre 1961* »⁵ ou encore « *une imposante horloge munie d'un balancier de cuivre marquait dix-neuf heures vingt-cinq* »⁶. Les déplacements des manifestants et des forces de l'ordre sont décrits avec une minutie quasi cartographique :

⁵ Daeninckx, *op. cit.*, p. 19.

⁶ *Ibid.*, p. 26.

« Saïd est ses amis se trouvaient devant le Rex. [...] Cinq cent mètres plus bas, à mi-chemin de l'Opéra, le capitaine Hernaud de la Troisième Compagnie de C.R.S. reçut l'ordre de disperser la manifestation qui se formait à « Bonne Nouvelle». Les Deuxième et Quatrième Compagnies devaient [...] renforcer la Brigade de Gendarmes Mobiles déployée aux alentours du pont de Neuilly où on signalait d'importantes concentrations de « Français musulmans »⁷.

Cette précision renforce l'impression d'assister en direct à la scène. Le lecteur n'avance plus dans une fiction « pure », mais dans un récit qui emprunte aux codes du reportage et de l'archive. La voix narrative s'ouvre d'ailleurs à d'autres voix, celles des policiers ou des journaux, qui rendent palpable la brutalité du discours officiel : « La radio du car de liaison ne cessait pas de rappeler les consignes : *« La radio du car de liaison ne cessait pas de rappeler les consignes. "Brisez le mouvement, n'hésitez pas à vous servir de vos armes si la situation l'exige. Chaque homme est fondé à juger, en cas d'engagement physique, du moyen de riposte approprié »⁸*, Ou encore ce titre à la une de *Paris Jour* : *« Les Algériens maîtres de Paris pendant trois heures »*. *Vers midi, la Préfecture communiqua son bilan et annonçait 3 morts (dont un Européen [sic]) 64 blessés et 11 538 arrestations »⁹.*

Comme le rappelle Brigitte Gaïti, le récit du 17 octobre dans *Meurtres pour mémoire* s'appuie sur « *un travail précis de documentation recherchant les titres des journaux de l'époque, situant très exactement les lieux d'échauffourée, de détention, etc »¹⁰*. Cette rigueur confère à la fiction une densité particulière : elle donne l'illusion d'un témoignage direct, et plonge le lecteur dans une mémoire qu'il croyait absente des livres d'histoire.

Ainsi, Daeninckx ne raconte pas seulement une enquête criminelle. En entrelaçant fiction et chronique historique, il fabrique un espace où les morts anonymes retrouvent une visibilité. Le destin tragique des Thiraud, père et fils, vient s'inscrire dans le sillage de milliers d'Algériens jetés dans la Seine, laissés sans sépulture narrative. À travers ce dispositif, le polar cesse d'être seulement un genre

⁷ Daeninckx, *op. cit.*, p. 29.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibid.*, p. 38.

¹⁰ Brigitte Gaïti, « Les Ratés de l'histoire. Une manifestation sans suites: le 17 octobre 1961 à Paris », *Sociétés Contemporaines*, 18/19, 1994, p. 19.

de divertissement pour devenir un lieu de mémoire. Le lecteur, refermant le roman, ne garde pas seulement le goût d'un récit noir bien ficelé : il emporte avec lui le poids des voix étouffées, comme si l'Histoire s'était adressée à sa propre mémoire.

1.3. L'enquête comme médiation mémorielle : une réinvention du roman historique

Dans *Meurtres pour mémoire*, Didier Daeninckx déplace la promesse classique du roman historique — telle qu'on la trouve chez Walter Scott — vers un terrain de contestation. Là où Scott faisait entrer le lecteur « dans l'Histoire » par l'entremise d'un récit captivant et d'un héros-médiateur, Daeninckx ne cherche pas à cimenter une mémoire nationale, mais à fissurer un récit officiel, celui du 17 octobre 1961, longtemps étouffé dans l'espace public. Le roman ne livre pas une fresque de conciliation : il met en scène les incohérences, les lacunes et les silences de l'histoire coloniale française. Autrement dit, l'enquête policière devient une métaphore de l'enquête historique et mémorielle : chaque indice ou témoignage ne vise pas seulement à résoudre un meurtre, mais à rouvrir un dossier collectif effacé.

La logique de l'enquête rejoint ce que Carlo Ginzburg appelle le « *paradigme indiciaire* »¹¹ : recomposer une vérité à partir de signes fragmentaires, à la manière d'un détective ou d'un historien. C'est ce que montre la scène où l'inspecteur Cadin lit un vieux rapport et constate les décalages entre chiffres et réalité : « *Les arrestations étaient comptabilisées avec une rigueur toute militaire, mais aucun nom, aucun visage n'apparaissait* »¹². Ici, l'absence même devient une preuve : le document administratif dit moins ce qui s'est passé qu'il ne révèle le mécanisme de l'occultation. L'enquête policière met donc au jour la faille de l'histoire officielle.

Cette articulation est renforcée par le travail formel de Daeninckx, qui alterne deux régimes narratifs. D'une part, la voix homodiégétique de Cadin — l'inspecteur raconte ses pas, ses intuitions, son désarroi face aux zones d'ombre. D'autre part, une narration quasi documentaire, soucieuse d'exactitude, qui multiplie repères spatio-temporels et références médiatiques. Dans un passage, par exemple, le

¹¹ Ginzburg, Carlo, *Traces. Racines d'un paradigme indiciaire*, dans *Mythes, emblèmes, traces*, op. cit., p. 153.

¹² Daeninckx, op. cit., p. 84.

narrateur rapporte un communiqué officiel qui minimise la répression : « *Le préfet tenait à rassurer l'opinion, il n'y avait eu que trois morts, dont un Européen* »¹³. Le contraste entre le langage froid du communiqué et la violence vécue par les témoins crée une dissonance frappante. Ce décalage empêche la clôture rassurante typique du roman historique scottien : ici, l'événement résiste à l'unification.

On mesure alors l'écart avec le modèle scottien tel que l'a analysé Georg Lukács, pour qui le roman historique cherche à donner une intelligibilité rétrospective au passé national. Chez Daeninckx, au contraire, l'intelligibilité est sans cesse mise en crise : les archives dissimulent, les bilans sont truqués, et même les témoins ne parviennent pas à donner une version cohérente. Le roman ne pacifie pas le passé, il exhibe le refoulé. Là où Scott confiait à un personnage fictif la mission de relier fiction et Histoire, Daeninckx délègue cette fonction à la méthode de l'enquête elle-même : recoupements, contradictions, traces incomplètes. Comme le résume Paul Ricœur, « *le témoignage est toujours en excès ou en défaut par rapport à la vérité recherchée* »¹⁴.

Deux conséquences en découlent. D'abord, l'intrigue ne délivre pas une morale de réconciliation : elle met le lecteur face à une responsabilité, celle de rassembler les fragments discordants. Ensuite, la fiction ne grandit pas un passé consensuel ; elle répare une mémoire blessée¹⁵, en rendant visibles des victimes effacées. On le voit dans le motif récurrent de la Seine, évoquée comme un tombeau liquide : « *Les eaux noires de la rivière recouvraient à jamais ceux que personne n'avait réclamés* »¹⁶. Cette image condense l'essence du roman : faire entendre les voix noyées du passé, réinscrire dans la mémoire littéraire ce que l'histoire institutionnelle a voulu enfouir.

Ainsi, *Meurtres pour mémoire* conserve quelque chose de la vocation éducative du roman historique (captiver pour instruire), mais en la réorientant. Là où Scott tendait vers une téléologie réconciliatrice, Daeninckx opte pour une téléologie critique: non pas faire tenir ensemble une Nation, mais faire tenir ensemble preuves

¹³ Daeninckx, *op. cit.*, p. 92.

¹⁴ Ricœur, Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, 2000, p. 167.

¹⁵ Nora, Pierre, *Les Lieux de mémoire*, 1984, p. 19.

¹⁶ Daeninckx, *op. cit.*, p. 106.

et silences, archives et absences. C'est ce que Ricœur appelle une « *poétique de la trace* »¹⁷ : donner sens à des indices dispersés, non pour clore le dossier, mais pour résister à l'effacement.

En ce sens, le roman marque un tournant. Il emprunte au modèle scottien son alliance entre plaisir narratif et profondeur historique, mais en conteste la finalité. Le héros-médiateur est remplacé par l'enquête-médiation ; la fresque nationale par la mise en crise de l'histoire officielle. Daeninckx montre ainsi que le roman contemporain peut prendre en charge des passés impensés, non pour magnifier une mémoire commune, mais pour rouvrir des blessures longtemps tues.

1.4. De l'enquête mémorielle à la biofiction collective :

Après confrontation avec le modèle scottien, il apparaît que *Meurtres pour mémoire* s'en écarte de manière décisive. Là où Walter Scott visait à ordonner les fractures de l'Histoire en un récit cohérent et conciliateur, Didier Daeninckx construit au contraire un récit de la dissonance. Loin de proposer un héros-médiateur qui incarnerait une nation réconciliée, il privilégie une médiation procédurale : c'est l'enquête elle-même — ses indices, ses silences, ses contradictions — qui devient le moteur du roman.

De ce déplacement émerge une nouvelle forme d'écriture que l'on peut qualifier de biofiction mémorielle collective. Biofiction, parce que Daeninckx choisit d'incarner le refoulé historique à travers des figures singulières — Roger et Bernard Thiraud — dont les destins fictionnels servent de relais narratifs. Mais biofiction collective, parce que ces figures ne sont pas isolées : elles ouvrent sur un ensemble de voix anonymes, celles des manifestants noyés dans la Seine, des disparus sans noms et sans sépultures, que la narration rend de nouveau visibles. Le roman ne construit donc pas un tombeau individuel, mais un tombeau symbolique partagé, où se loge la mémoire d'une foule étouffée par le silence institutionnel.

Quant à la nature de cette mémoire, elle ne vise en aucun cas la réconciliation. Elle est d'abord subversive, parce qu'elle conteste frontalement le récit officiel qui a longtemps nié les violences policières du 17 octobre. On lit par

¹⁷ Ricœur, 2000, *op. cit.*, 587.

exemple dans le roman: « *Ce soir-là, la Seine avait reçu plus de corps que de poissons* »¹⁸. Par cette formule lapidaire, la fiction oppose à l'euphémisation des archives le surgissement brutal de la vérité occultée. Cette mémoire est ensuite critique, car elle met en cause non seulement des individus, mais des institutions entières : le préfet Papon, la police parisienne, l'État français. Daeninckx place ses personnages au cœur d'une dette collective envers des morts sans sépulture. Enfin, la mémoire est aussi réparatrice, dans la mesure où elle restitue aux disparus une visibilité symbolique. La fiction ne cherche pas à magnifier un passé consensuel, mais à recoudre une mémoire blessée¹⁹, en donnant une sépulture narrative à ceux qui en furent privés.

Ainsi, le roman de Daeninckx ne se contente pas de détourner le modèle scottien ; il inaugure une écriture tournée vers l'exhumation des vies effacées, qui prépare l'émergence d'œuvres ultérieures centrées davantage sur des figures singulières. C'est ce passage, du collectif vers l'individuel, que l'on retrouvera notamment chez Assia Djébar, dont l'œuvre prolonge et transforme cette démarche en donnant chair, non plus seulement à une foule d'anonymes, mais à des destins féminins marqués par l'effacement et la marginalisation.

2. *La Femme sans sépulture*, d'Assia Djébar (2002) :

C'est dans cette perspective que *La femme sans sépulture* d'Assia Djébar ouvre notre parcours à travers les biofictionnelles mémorielles. L'œuvre, à la fois intime et politique, met en scène la figure d'une résistante algérienne dont le destin, longtemps laissé dans l'ombre, devient matière à un récit où s'entrelacent la rigueur de l'archive et la sensibilité de l'écriture poétique. Djébar y tisse la mémoire individuelle avec celle d'un peuple, donnant corps à cette double exigence de vérité et d'hommage qui caractérise la biofiction mémorielle. Ce texte, en mêlant la précision de l'enquête historique à l'émotion d'une reconstitution sensible, nous ouvre la porte de ce genre, où chaque vie retrouvée devient un visage sauvé de l'ombre, un souffle qui résiste encore à l'oubli.

¹⁸ Daeninckx, *op. cit.*, p. 112.

¹⁹ Nora, *Les Lieux de mémoire*, 1984-92, t. I, p. XVII ; Hirsch, *Family Frames*, 1997, p. 22.

2.1. La Femme sans sépulture: portrait d'une résistante au-delà de l'oubli :

La Femme sans sépulture d'Assia Djébar, publié en 2002 chez Albin Michel, raconte l'histoire bouleversante de Zoulikha Oudai, résistante algérienne qui, à quarante ans, choisit de rejoindre le maquis. Arrêtée par l'armée française en 1957, elle disparaît à jamais. Par-delà la figure de la combattante, le roman nous invite à découvrir la femme qu'elle fut, dans toute son humanité: son enfance, son adolescence, ses joies et ses épreuves, ressuscitées par les voix de celles qui l'ont aimée ou connue. Sa fille aînée Hania, « l'apaisée », Mina, « la consolée », ou encore Lla Lbia, la « dame lionne » qui, fidèle au passé, restitue les fragments de mémoire, tissant peu à peu le portrait d'une vie interrompue :

« Elle seule, Dame lionne...Elle revoit les épisodes de cette histoire de la ville chaque matin, c'est vrai, dans ce qu'elle appelle des « méditations » d'avant la prière : elle revit le temps dans sa minutie, sa musique, sa durée réelle et des deux côtés (...) Dame lionne ; elle enjambe les temps, elle est mémoire pure »²⁰.

À ces voix s'ajoute celle, bouleversante, de Zoulikha elle-même, revenue sous forme de spectre, comme suspendue au-dessus de la ville qui fut la sienne. Assia Djébar, qui partage avec elle un même paysage d'origine, recueille patiemment ces récits, les mêle à la fiction et y insuffle une dimension presque fantastique. Car si l'ombre de Zoulikha plane ainsi, c'est que son corps n'a jamais été retrouvé, privé de sépulture et des rites qui l'auraient apaisée.

À travers ce récit, Assia Djébar fait en sorte que l'histoire de Zoulikha soit un véritable chant d'amour, tissé pour que ni l'oubli ni la haine ne puissent recouvrir sa mémoire. Le corps meurtri, supplicié, de cette femme n'est plus seulement le signe de la violence subie : il devient un symbole, un drapeau silencieux porté par toutes celles qui ont lutté dans l'ombre pendant la guerre d'Algérie. Derrière chaque page affleure un double combat : celui, brûlant, pour l'indépendance de la nation, et celui, plus intime mais tout aussi vital, pour l'émancipation des femmes d'un système patriarcal rigide qui les phagocyte.

²⁰ Djébar, Assia. *La femme sans sépulture*, Paris, Albin Michel, 2002, p. 152.

2.2. Tisser les voix effacées : la polyphonie mémorielle dans *La femme sans sépulture*

Dans cet hommage vibrant, Djébar ouvre un espace où les voix féminines peuvent enfin se déployer. Elle brise les murs de silence que l'histoire coloniale, la guerre et le patriarcat avaient érigés autour d'elles. Écoutant comme on recueille des confidences précieuses, elle transmet, avec délicatesse, ces fragments de vie arrachés au silence, rouvrant les portes d'un passé qu'on avait voulu verrouiller. Et lorsque ces voix se libèrent, ce sont les blessures longtemps enfouies qui trouvent leurs mots, dans un geste à la fois de remémoration, de résistance et de réparation.

Dans *La Femme sans sépulture*, la voix féminine devient le fil qui relie les fragments d'un passé brisé : ce sont les paroles des femmes qui redonnent corps et présence à la mémoire de Zoulikha. Sa fille Hania, elle, s'enferme dans un mutisme total, comme si se couper du monde était la seule façon de tenir debout face au vide. Djébar, au contraire, ouvre un espace où les mots peuvent circuler, se dire et se transmettre ; un lieu où la parole féminine, enfin libérée, devient une manière de panser les blessures que la guerre a laissées ouvertes. Le roman s'ouvre sur un constat : celui d'un double silence, à la fois imposé par la société patriarcale algérienne et né de la douleur indicible des combats contre la colonisation française.

Exilée et formée en langue française, Djébar se situe à la marge de cette communauté, mais c'est précisément cette position qui lui permet de recueillir, comme une passeuse, les voix multiples qui s'adressent à elle. Son écriture tisse alors un lien entre passé et présent, entre réalités vécues et imaginaires colonial et postcolonial, dans l'espoir d'une réconciliation – avec soi-même autant qu'avec l'histoire. Par la voix, les affects longtemps enfouis trouvent enfin à s'exprimer.

Chez Djébar, la catharsis passe par un art littéraire qui recueille les paroles comme on recueille quelque chose de précieux, les resserre, les façonne et les élève pour leur donner une force de guérison décuplée. La voix et le corps absents de Zoulikha, que l'histoire officielle avait effacés, retrouvent ainsi leur place dans la mémoire commune. Transfigurés par l'écriture, ils deviennent une œuvre d'art vivante, capable de calmer, sinon d'effacer, les blessures endurées et celles infligées.

2.3. La structure narrative de *La femme sans sépulture*: tisser les voix, bâtir le récit :

La structure narrative de *La femme sans sépulture*: tisser les voix, bâtir le récit : Après avoir exploré la dimension polyphonique et mémorielle de *La femme sans sépulture*, il est temps de plonger dans la mécanique intime du texte : comment, concrètement, ces voix se déploient et se répondent. Assia Djébar ne se borne pas à aligner des témoignages ; elle les agence comme on tisse une étoffe, chaque fil trouvé ou retrouvé venant s'insérer à sa place, dessinant un motif de résonances, de contrastes et parfois de blancs éloquents.

Construit en trois temps — un « Avertissement » où l'autrice précise sa démarche mémorielle, un « Prélude » qui plante le décor de Cherchell et de sa population, puis treize sections entrecoupées de témoignages et de fragments poétiques, avant de se clore sur un « Épilogue » méditatif — *La Femme sans sépulture* adopte une architecture fluide, où la progression narrative se confond avec l'enquête de mémoire. Cette composition éclatée permet à Assia Djébar d'alterner les focalisations, de passer librement d'une voix à l'autre et de juxtaposer les strates temporelles pour mieux faire sentir la complexité du passé.

La Femme sans sépulture est bien plus qu'un récit historique : c'est une recomposition vivante de la mémoire, où l'autrice tisse les voix de celles que l'Histoire officielle a effacées. Prenons l'exemple de Zoulikha Oudai, résistante algérienne disparue en 1957, dont le corps n'a jamais été rendu à sa famille. Djébar ne se contente pas de raconter son combat ; elle donne la parole à ses filles, à ses voisines, à ses compagnes d'armes, comme Hania, « l'apaisée », ou Lla Lbia, la « dame lionne » qui garde les souvenirs de Cherchell. Ces voix multiples, tantôt tendres, tantôt rageuses, s'unissent en une polyphonie mémorielle qui ose tenir tête au silence épais des archives coloniales.

L'écriture épouse les méandres de la mémoire : les chapitres alternent entre les années 1950 et les années 2000, mêlant lettres fictives, fragments de témoignages et interventions de l'autrice-enquêtrice. Parfois, un passage montre Zoulikha jeune fille, insoumise, tandis qu'une note des militaires français la réduit à un simple numéro — un contraste qui révèle l'écart entre mémoire intime et récit officiel. Les

blancs typographiques jouent aussi un rôle narratif : ainsi, après l'évocation de l'arrestation de Zoulikha, une page presque vide matérialise le trou laissé par sa disparition.

Ce dispositif narratif hybride — à la fois roman, enquête, témoignage et poésie — permet à Djébar d'offrir une sépulture symbolique à celles qui n'en ont pas eu. L'autrice, elle-même née à Cherchell comme Zoulikha, inscrit son propre héritage dans cette reconstitution : « Écrire, c'est enterrer sans pierre tombale », semble-t-elle dire en ressuscitant les chants des femmes, les rituels oubliés et les peurs tues²¹.

La portée politique est évidente. En redonnant corps à Zoulikha — par son rire, ses doutes, son courage —, Djébar dénonce à la fois la violence coloniale et l'oppression patriarcale. Là où les soldats français brûlent les lettres des résistantes, l'autrice recolle ces mots perdus, démontrant que l'écriture peut vaincre l'effacement. Ainsi, pour reprendre les mots de Jane Hiddleston, « *Djébar ne répare pas l'Histoire, elle la réinvente* »²². Dans cette architecture narrative, chaque voix n'est pas seulement un souvenir rapporté : elle devient un geste de résistance, une manière d'inscrire à nouveau dans le monde celles que l'Histoire avait voulu effacer.

2.4. *La Femme sans sépulture* : un roman historique en éclats :

Pour Lukács, le roman historique n'est pas seulement un décor ancien ou une intrigue datée : il doit faire revivre le passé dans toute sa vérité humaine, en montrant comment les grands mouvements de l'Histoire viennent façonner, parfois briser, les destins singuliers. La démarche de Djébar semble, au premier abord, s'inscrire dans cette tradition : son récit prend pour point de départ un événement historique attesté de la guerre d'Algérie, - la capture et l'exécution de Zoulikha Oudai, militante indépendantiste, par l'armée française en 1957. Les faits sont documentés par les archives, les témoignages des proches et les enquêtes de l'autrice elle-même. Le cadre temporel est précis, les lieux identifiables, et le récit rend

²¹ Donadey, A. (2000). The multilingual strategies of postcolonial literature: Assia Djébar's Algerian palimpsest. *World Literature Today*, *74*(1), 27-36, p. 30. <https://doi.org/10.2307/40150357>:cite[8].

²² Hiddleston, J. (2004). « The specific plurality of Assia Djébar. *French Studies* », *58*(3), 371-384, p. 381. <https://doi.org/10.1093/fs/58.3.371>:cite[6].

hommage à une figure dont la mémoire a été volontairement effacée des récits officiels.

La narration ne se déroule pas comme un long fleuve tranquille que l'on suivrait d'un point à l'autre. Djébar préfère avancer par éclats, comme on assemblerait des morceaux d'étoffe aux couleurs et aux textures différentes. Un avertissement liminaire ouvre le livre, suivi d'un prélude qui nous plonge dans les ruelles, les voix et les visages de Cherchell. Puis viennent treize chapitres où se mêlent témoignages directs, lettres imaginées, fragments poétiques et interventions de la narratrice elle-même. Les années 1950 côtoient les années 2000, les paroles des filles de Zoulikha répondent à celles de ses compagnes de lutte, et parfois un silence blanc vient s'interposer, comme pour marquer une absence irréparable. Ce montage souple, mouvant, épouse le rythme de la mémoire plus qu'il ne cherche à imposer une chronologie, laissant au lecteur l'impression de parcourir un album où chaque image, chaque voix, chaque blanc a sa place dans le motif général.

Ce refus de dérouler un récit continu et totalisant marque une rupture avec le modèle hérité de Walter Scott et rapproche davantage l'œuvre de ce que Dominique Viart appelle le roman de mémoire : un genre qui ne reconstitue pas un passé de manière exhaustive, mais en recueille les éclats. Les blancs typographiques, les ellipses, les ruptures de focalisation traduisent la discontinuité propre au souvenir et soulignent l'écart entre mémoire vécue et récit officiel. En offrant la parole aux femmes de Cherchell, l'autrice contourne le silence des archives coloniales et redonne corps à une histoire marginalisée.

Djébar elle-même, dans des entretiens, a insisté sur le fait qu'elle n'écrivait pas pour reconstruire l'Histoire dans son intégralité, mais pour « ressusciter les voix des absentes » en acceptant que certaines zones restent obscures. Ici, l'écriture devient moins un outil de reconstitution d'un passé qu'un geste de résistance : chaque voix recueillie, chaque silence préservé, chaque souvenir ravivé constitue un acte politique contre l'effacement, et une sépulture symbolique pour celles qui n'en ont pas eu.

2.5. *La Femme sans sépulture* : mosaïque de voix et réécriture mythique au service de la mémoire :

Cette pluralité de voix et cette structure fragmentée dépasse la simple résurgence des mémoires individuelles ou collectives : elles donnent accès à des réalités plus universelles. En fusionnant les époques et les perspectives, la narration rejoint la puissance des mythes, et le parcours de Zoulikha dépasse l'anecdote historique pour toucher notre commune condition humaine. Le mythe d'Ulysse et le chant des sirènes s'invitent ainsi dans le récit : la quête de mémoire se transforme en véritable voyage initiatique. Chaque voix féminine devient à la fois guide, écho et souffle vital, et le récit prend la forme d'une exploration à la fois intime et collective, où les souvenirs individuels se mêlent aux grandes épopées universelles.

La Femme sans sépulture est bien plus qu'un roman : c'est un geste de mémoire et de réhabilitation. Assia Djébar y redonne chair et voix à Zoulikha Oudai, héroïne de la guerre d'indépendance algérienne surnommée la « mère des maquisards », arrêtée en 1957 par l'armée française et disparue depuis, sans sépulture. Cette absence, à la fois physique et symbolique, en fait une figure menacée par l'oubli.

Pour contrer cette érosion, Djébar construit une mosaïque de voix féminines, comme on assemble patiemment les tesselles d'un souvenir dispersé. Les paroles viennent d'abord des filles de Zoulikha — Hania « l'apaisée » et Mina « la consolée » —, puis de ses parentes, amies et compagnes d'armes. Dans leurs récits se mêlent douleurs intimes et bouleversements collectifs, éclats de joie et heures de péril, sacrifices assumés au nom de la liberté. La narratrice se tient en retrait, se définissant comme « *écouteuse, enquêteuse, intervieweuse* »²³, laissant chaque témoin déposer ses mots comme autant de pierres pour reconstruire une histoire morcelée de cette femme combattante dont elle ignore l'existence : « *si souvent, dans maints et maints récits de mes hôtesse, le même nom était revenu : Zoulikha...Zoulikha... « Comment, tu ne la connais pas ? Elle est de ta ville ! » « La mère des maquisards ! » La surnommait une autre* »²⁴.

²³ Djébar, *op. cit.*, p. 9.

²⁴ *Ibid.*, p. 14.

Cette entreprise mémorielle prend une dimension mythique. Dans *La Femme sans sépulture*, Djebbar réécrit le mythe d'Ulysse pour l'ancrer dans l'histoire algérienne. Comme le héros homérique, la narratrice est marquée par la guerre et vit l'exil, mais son errance n'est pas dictée par le destin, elle est volontaire : non pas tournée vers la reconquête d'un foyer, mais vers la recherche d'une mémoire, celle de Zoulikha. Le retour à Césarée devient l'équivalent du retour à Ithaque : un parcours jalonné d'épreuves, de confrontations avec les morts — comme une descente aux Enfers mémoriels — et de tentations de s'écarter de la quête, figurées par les « sirènes » que sont ici les voix multiples des femmes de Césarée.

Cette héroïne devient le carrefour d'une mémoire chorale, constituée des confidences de celles qui l'ont côtoyée ou accompagnée : ses filles d'abord, puis des parentes et amies dont les parcours s'entrelacent avec l'histoire collective, dans un contexte de bouleversements politiques et sociaux. Ces voix témoignent tour à tour des périls affrontés, des sacrifices consentis et de l'élan vital qui a animé leur engagement. À l'instar d'Ulysse, la romancière-narratrice choisit une posture de retrait, non pour se protéger du chant des sirènes, mais pour mieux en accueillir la singularité. Là où le mythe antique évoque une voix collective et indistincte, Assia Djebbar fait émerger des paroles précises, incarnées : des voix de femmes, uniques et pourtant entremêlées, qui composent une polyphonie jusque-là muselée ou tenue dans l'ombre. En leur donnant la parole, l'auteure brise l'anonymat que l'Histoire leur avait imposé et offre à chacune sa place dans la mémoire collective.

Cette transposition sert un double projet : inscrire la quête de mémoire dans une tradition épique universelle, en lui conférant la force d'un voyage initiatique, et réhabiliter une figure marginalisée par l'histoire. En associant Zoulikha aux sirènes et à la mémoire collective des femmes, Djebbar transforme l'Odyssée en une entreprise de transmission : il ne s'agit plus seulement de retrouver un lieu, mais de ramener à la surface un pan occulté du passé, pour l'ancrer durablement dans la mémoire nationale et intime.

2.6. Zoulikha : biofiction mémorielle, ériger une sépulture de mots :

Zoulikha, telle qu'Assia Djébar la fait revivre dans *La femme sans sépulture*, n'est pas seulement une héroïne historique : elle devient une présence charnelle, une voix qui traverse le temps. Le récit relève de ce que l'on peut appeler une biofiction mémorielle — une écriture qui, prenant appui sur l'existence réelle, l'irrigue du souffle fictionnel. Loin de se réduire à un compte-rendu factuel, l'écriture de Djébar tresse les sensations, les gestes, les murmures, tout ce que le récit historique officiel a maintenu dans l'ombre. À travers les mots, elle dresse pour cette femme privée de tombe un sépulcre invisible mais palpable, où la mémoire se mêle à l'imagination pour faire tenir debout celle que la guerre avait voulu effacé.

Zoulikha n'a jamais reposé en terre. Son corps, absent, mutilé et dispersé par la guerre coloniale, demeure un lieu silencieux et mystérieux, un espace où se cristallisent à la fois les violences du colonisateur et la résistance des femmes. Dans le roman d'Assia Djébar, ce corps terrassé devient un emblème : corps de courage, d'intelligence et de refus, déjouant avec une habile résilience les pièges de l'opresseur: « *Le piège, il s'efforçait avec ses façons de calme feutré... moi, sa proie, qu'il découvrait difficile à saisir, une anguille qui glissait... Non, je ne serais pas sa proie immobilisée non !* »²⁵. Elle incarne simultanément la mère, la fille et la terre natale ; une présence qui, même dans l'obscurité de la disparition, voit sa voix et son souffle survivre à l'effacement grâce à la plume djébarienne. L'écriture se fait sépulture et tombeau de mots pour ce corps absent, inscrivant son destin dans une biofiction mémorielle où la fiction devient mémoire et la mémoire, fiction, pour réinventer l'histoire d'une héroïne oubliée.

Son corps terrassé devient alors un lieu paradoxal : espace de souffrance et d'invention, territoire de résistance. Dans un climat de violence coloniale, elle se dérobe, échappe au piège de l'ennemi, et affirme par sa seule volonté : « Non, je ne serais pas sa proie immobilisée non ! »²⁶. Sa chair, fragmentée par la guerre, devient le vecteur de sa voix, transformant l'absence en présence et le silence en récit. À travers les monologues qui lui sont attribués, elle révèle ses peurs, ses passions, ses

²⁵ Djébar, *op. cit.*, p. 121.

²⁶ *Ibid.*, p. 121.

instincts : « Ma voix qui m'avait échappé, qui gémissait, seule, comme sans lieu ni racines... je réussis à mordre, tout près, une corde rêche et humide... Ma voix que j'entendrais en vibration indistincte, mais si forte en même temps... »²⁷. Ainsi, la voix posthume de Zoulikha transcende l'absence, offrant aux survivantes et aux lectrices une sépulture symbolique où mémoire et parole s'enlacent.

L'écriture se fait alors sépulture de mots pour ce corps absent, inscrivant son destin dans une biofiction où la fiction devient mémoire et la mémoire, fiction. À travers les quatre monologues que lui prête le récit, Zoulikha renaît dans une parole qui tient autant du souffle vital que du chant antique. Sa voix, à la fois intime et universelle, survole Césarée, « la cité antique », et transforme son corps absent en femme-oiseau traversant les ruines et les forêts : « *Ne retiens, ma chérie, ne garde que cette voix – ma voix du matin, hors de la forêt, qui un jour, t'atteindra...* »²⁸. Ce souffle venu d'au-delà de la mort devient un héritage invisible pour ses filles, Mina et Hania, fait de murmures et de force transmise.

La voix posthume de Zoulikha transcende l'absence, transformant le silence en récit. Dans ses monologues, elle livre ses peurs et ses instincts : « *Ma voix qui m'avait échappé, qui gémissait, seule, comme sans lieu ni racines... je réussis à mordre, tout près, une corde rêche et humide... Ma voix que j'entendrais en vibration indistincte, mais si forte en même temps...* ». Ainsi, la fiction opère comme un rituel funéraire et une transmission, empêchant que le lien avec la disparue ne se rompe avec le temps.

Cette téléologie critique trouve un parallèle chez Didier Daeninckx, mais selon une autre modalité. Dans *Meurtres pour mémoire*, l'enquête policière devient l'outil d'une téléologie de dévoilement collectif : il s'agit d'arracher à l'oubli un événement occulté, le 17 octobre 1961, et de redonner voix à une multitude d'anonymes engloutis par le silence officiel. L'écriture fonctionne ici comme une biofiction mémorielle collective, où l'acte de remémoration vise à réinscrire un fragment effacé dans le corps de l'histoire nationale. Djébar, quant à elle, n'érige pas un monument collectif à un événement, mais une sépulture symbolique pour une femme privée de tombe. Là où Daeninckx construit une mémoire publique et

²⁷ Djébar *op. cit.*, p. 200.

²⁸ *Ibid.*, p. 67-68.

chorale, elle instaure une mémoire intime et incarnée, réparatrice, qui fait tenir ensemble les absences et les survivances.

Ainsi, leurs téléologies critiques se complètent : l'une déploie une mémoire horizontale, chorale et collective, l'autre une mémoire verticale, incarnée et symbolique. Toutes deux rompent avec la téléologie réconciliatrice du roman historique classique, en inscrivant au cœur de la fiction ce que l'Histoire coloniale avait voué à l'effacement.

Dans cette biofiction mémorielle, la mort n'est pas une fin. Elle instaure un espace où l'écriture prend la valeur d'un geste à la fois mémoriel et réparateur. Les phrases agissent comme des mains symboliques qui recueillent les vestiges dispersés, les purifient, les préservent et les déposent dans une sépulture de mots. Figure sans tombe, Zoulikha concentre en elle la mémoire de toutes les voix féminines que la guerre et l'histoire coloniale ont réduites au silence. En lui redonnant souffle et parole, Djébar rend justice non seulement à une combattante, mais à toutes celles qui, comme elle, ont disparu sans laisser de trace. Ainsi, le lecteur ne lit pas seulement une histoire: il rencontre un regard, une respiration, un éclat de rire ou un murmure, et repart avec l'impression d'avoir croisé, l'espace d'un instant, la vérité d'une vie arrachée à l'oubli.

3. *De nos frères blessés*, Joseph Andras (2016)

Après avoir écouté la voix de Zoulikha, telle qu'Assia Djébar la ressuscite dans *La femme sans sépulture*, il est possible de constater combien la littérature se fait parfois tombeau symbolique, lieu de mémoire et de réparation pour les figures oubliées de l'histoire coloniale. À travers la fiction, une présence est réinventée, un corps dispersé est réassemblé, une voix étouffée retrouve souffle. Cette démarche invite à interroger d'autres textes contemporains qui poursuivent, chacun à leur manière, ce geste d'exhumation et de réinscription.

C'est dans cette perspective qu'il convient d'aborder *De nos frères blessés* de Joseph Andras, publié en 2016. Le roman se concentre sur la figure de Fernand Iveton, militant communiste et indépendantiste, unique Européen exécuté par la guillotine à Alger en 1957. Son nom, longtemps effacé des récits dominants, resurgit

ici avec force, non pas seulement comme objet d'histoire, mais comme vie singulière restituée dans toute son épaisseur intime et affective. Le texte, en effet, ne se contente pas d'évoquer les faits : il explore les émotions, les doutes, l'amour, les idéaux qui animaient cet homme promis à l'oubli.

Si *De nos frères blessés* peut à certains égards être lu comme un roman historique, il ouvre également la possibilité d'une autre lecture : celle de la biofiction mémorielle. En croisant les ressources de l'archive et les libertés de la fiction, Andras esquisse moins une biographie au sens strict qu'une tentative de rendre justice à une existence singulière, en lui redonnant un lieu dans la mémoire collective. Nous envisagerons donc la possibilité d'inscrire ce roman dans cette forme d'écriture, où la littérature devient un espace de réparation symbolique et de transmission, rejoignant ainsi, par des voies différentes, la démarche entreprise par Djébar.

3.1. *De nos frères blessés* : mise en fiction d'un fait réel

L'histoire de ce roman s'inspire d'un fait historique réel à savoir l'histoire de Fernand Iveton. L'écrivain Joseph Andras met en fiction l'histoire d'un homme qui a choisi de se ranger du côté des opprimés, de s'engager pour l'indépendance algérienne. Dans un élan de solidarité, lui, le Français d'Algérie, épouse la cause des « frères ». Il s'agit de Fernand Iveton, ouvrier communiste et syndicaliste, qui a rejoint le FLN avec certains de ses camarades du Parti Communiste Algérien (PCA) en juillet 1956 à Alger, ville où il vivait, travaillait et militait. Le 14 novembre 1956, il dépose une bombe artisanale dans l'usine à gaz où il était employé, mais sans intention de causer de victimes parmi les ouvriers :

« Non, sa cellule n'a rien à voir avec les attentats du Milk-Bar et de La Cafétéria; non, il n'est pas un meurtrier mais un militant politique, son opération visait uniquement l'usine à gaz, du matériel, rien de plus, pas une personne n'allait périr dans l'explosion, il s'était personnellement assuré de cela auprès de ses camarades, tout avait été pensé pour que le sang ne coulât pas »²⁹.

²⁹ Andras Joseph, *De nos frères blessés*, Actes Sud, 2016, p. 24.

La bombe, qui devait exploser à 19h30, après le départ du personnel, est découverte par un contremaître dans le local désaffecté où Iveton l'avait entreposée en attendant de la mettre en place. Immédiatement arrêté, il est sauvagement torturé, puis inculpé et condamné à mort malgré la non-explosion de l'engin. Il est guillotiné le 11 février 1957. Pierre Vidal-Naquet, préfacier de l'enquête que Jean-Luc Einaudi a consacrée à cette affaire, a souligné qu' « *Iveton ne voulait pas d'une explosion-meurtre. Il voulait une explosion-témoignage* »³⁰.

L'auteur Joseph Andras, tel un historien de métier, s'est référé à l'enquête d'Einaudi qui constitue la source principale à partir de laquelle il a construit son récit. L'auteur ne dissimule d'ailleurs pas ses références, comme il le reconnaît explicitement en conclusion de son ouvrage. Jean-Luc Einaudi, qui avait entrepris de collecter les archives officielles relatives à cette affaire pour les besoins de son investigation, s'est heurté, comme le relatent Benjamin Stora et François Malye, à un mur de silence dans toutes les administrations concernées – une véritable conspiration administrative qui semblait destinée à maintenir le dossier Fernand Iveton dans l'ombre perpétuelle :

« Le dossier 9456 de Fernand Iveton a disparu des archives de la Chancellerie. C'est le seul condamné à mort exécuté de cette période dont il ne demeure aucune trace au ministère de la Justice. L'historien Jean-Luc Einaudi, auteur de l'ouvrage pionnier «Pour l'exemple, l'affaire Fernand Iveton», a raconté comment, cherchant à obtenir les documents de cette affaire, il s'est heurté dans tous les ministères concernés à un mur de silence, une conspiration administrative, comme si le dossier Fernand Iveton devait demeurer à jamais dans «l'Enfer» des procédures judiciaires. Mais pourtant il en reste une pièce. Celle qui figure dans les archives du Conseil supérieur de la magistrature auxquels les auteurs de cet ouvrage ont pu accéder. Elle est bien mince -six pages- mais comporte un élément déterminant: François Mitterrand -comme la totalité des membres du CSM- s'est bien opposé à la grâce du seul Européen exécuté pendant la guerre d'Algérie, un homme qui n'avait pourtant tué personne »³¹.

Il est dit que le compte rendu du Conseil supérieur de la magistrature du 6 février 1957 confirme que François Mitterrand, alors ministre de la Justice, a

³⁰ Jean-Luc Einaudi, *Pour l'exemple, l'affaire Fernand Iveton*, l'Harmattan, Paris, 1986, p. 130.

³¹ Faligot, Roger et Guisnel, Jean, *Histoire secrète de la V^e République*, Paris, La Découverte, 2013 (coll. "Poche"), p. 52.

effectivement voté en faveur de l'exécution de Fernand Iveton. Cette décision, selon les propos que l'avocat Smadja rapporte à son client, était motivée non par la gravité des actes, mais par la volonté de rassurer une opinion publique attachée au maintien de l'Algérie française.

« Vous savez, le climat est épouvantable à Alger. Tout le monde la veut, justement, votre tête les gens réclament votre peau alors les autorités, je suppose, n'ont pas envie de traîner, le député Soustelle a même déclaré que vous aviez prévu de faire sauter toute la ville... Si, si, je vous assure »³².

3.2. Temporalité et structure fragmentée: entre présent tragique et mémoire éclatée

Le récit se déroule lors de la guerre d'Algérie, au moment où le Front de libération nationale (FLN) multiplie ses actions révolutionnaires contre le régime colonial, et où la France durcit sa répression. L'œuvre aborde frontalement trois aspects du système colonial : la banalisation de la torture, les dérives partiales de l'appareil judiciaire et, et l'usage stratégique de la guillotine comme instrument de terreur d'État. Andras ne se contente pas de restituer la biographie d'Iveton : il restitue tout un climat social et politique, fait de terreur, de peur et d'aveuglement idéologique.

Le roman d'Andras avance par fragments, composés de courts chapitres, souvent sans titre. Pas de fil chronologique bien tendu : l'auteur préfère un récit qui saute d'une époque à l'autre, qui revient en arrière, qui avance brusquement. Cette construction morcelée n'est pas gratuite : elle creuse la dimension intime du récit et fait ressentir au lecteur, presque dans sa chair, la pression qui se resserre autour de Fernand Iveton, comme si chaque coupure, chaque ellipse, resserrait un peu plus l'étau. L'auteur évite toute posture omnisciente ou didactique: il invite le lecteur à reconstituer le sens à partir des silences, des hésitations, et des non-dits. Plutôt qu'une chronologie rigoureusement suivie, l'auteur opte pour un agencement fragmentaire du récit. Le récit s'ouvre alors *in media res* sur les derniers jours de Fernand Iveton attendant sa condamnation dans un cachot, et c'est à partir de ce point de tension que le récit remonte vers le passé en alternant les souvenirs de son enfance, sa jeunesse algéroise, son mariage avec Hélène, les instants d'intimité avec

³² Andras, *op. cit.*, p. 35-36.

son épouse, son engagement politique, sa détention, les scènes de procès, de torture et de sa mort se mêlent sans ordre chronologique strict. Le récit progresse par ellipses et recouvrements, dans une montée de tension vers l'échéance annoncée dès les premières pages : la mise à mort d'Iveton. Cette mise en scène repose sur un suspense à rebours : l'issue est connue d'emblée, mais c'est le parcours pour y parvenir – les détails infimes du quotidiens, les dilemmes, les incertitudes, les tâtonnements, les iniquités – qui nourrit l'émotion et retient l'attention du lecteur.

Le refus d'une chronologie linéaire au profit d'une alternance entre plusieurs temporalités, crée ainsi un effet de mosaïque narrative. Nous pouvons distinguer trois strates temporelles principales tout au long du récit :

- Le temps présent du drame (l'arrestation, l'emprisonnement et l'exécution d'Iveton)
- Les flashbacks biographiques (son enfance, les débuts de son engagement politique)
- Les inserts documentaires (articles de presse, archives judiciaires)

Cette fragmentation narrative atteint son sommet dans la scène de l'exécution, où Andras entrecoupe le récit par des retours en arrière sur l'enfance d'Iveton. En associant ainsi l'instant de la mort avec des souvenirs anodins, le texte rend la violence de plus en plus insoutenable. Cette technique évoque certains procédés cinématographiques (le montage alterné en particulier) et trouve des résonances dans la littérature de la mémoire (notamment Claude Simon et Patrick Modiano).

3.3. Une focalisation externe radicale: le refus de l'intimité psychologique

Le roman *De nos frères blessés* se caractérise par un choix narratif audacieux et rigoureux : l'adoption d'une narration en focalisation externe stricte. Le narrateur se comporte tel un caméraman qui se contente d'observer les choses de l'extérieur sans jamais pénétrer la conscience d'Iveton. Cette technique, qui s'écarte de la tradition du roman psychologique enclin à explorer les moindres replis de la conscience des personnages, constitue l'une des assises de l'esthétique

romanesque de l'œuvre. En choisissant de tenir le lecteur à distance de l'intériorité de Fernand Iveton, Andras met l'accent sur les faits, les gestes, les comportements. Ce regard extérieur donne au récit une force particulière, presque implacable. L'exemple de la conférence de presse lorsqu'il fut présenté devant la presse en est une claire illustration : « *Les questions fusent, ricochent, postillons pour l'opinion, la bête livrée à l'équarrissage. Il répond comme il peut, sans entrer dans les détails, tentant de ne pas en dire plus qu'il ne le faut. Ses mots chevrotent, esquintés par la faim et les supplices de la veille* »³³.

Le narrateur adopte la position d'une caméra discrète, qui capte les gestes, les paroles, les lieux, sans jamais franchir le seuil des pensées d'Iveton. L'écriture, sobre et précise, s'attache à la matérialité des faits et aux sensations concrètes. Les émotions ne sont pas dites : elles affleurent dans un regard, un mouvement, une hésitation. Tout passe par de menus détails observés avec soin, laissant au lecteur la liberté — et parfois le vertige — de deviner ce qui se joue derrière le silence. La tension, la colère contenue ou l'angoisse d'Iveton ne sont pas présentées psychologiquement, mais rendues visibles par des actes physiques.

Cette absence délibérée d'introspection génère un effet de distanciation aussi troublant que révélateur. Cette distance parfois qualifiée de glaçante, qui atteint son paroxysme lors des scènes décisives comme celles du procès. La scène du verdict est révélatrice : « *Fernand n'a pas envie de pleurer, lui. Les tortures l'ont asséché — âme dépeuplée, pillée de toute émotion. Ses avocats le regardent sans cacher leur dépit* »³⁴. Là où un roman plus conventionnel aurait exploité le potentiel dramatique des tourments intérieurs de l'accusé face à l'appareil judiciaire, Andras opte pour une description factuelle, presque behavioriste, des événements et des perceptions externes. L'énumération de ces détails différents, allant de la température ambiante à un geste banal de l'épouse, en passant par l'exercice mental minimal d'Iveton (compter les fissures), souligne la complexité de sa conscience et la primauté de la situation extérieure. Le lecteur est ainsi relégué à l'extérieur, confronté à la froideur de la machine judiciaire et à l'impossibilité de partager l'expérience intime de l'accusé. Toutefois, le récit lui rend toute son humanité et cette humanité est d'autant

³³ Andras, *op. cit.*, p. 24.

³⁴ *Ibid.*, p. 55.

plus mise en valeur par le rôle primordial que le romancier donne à Hélène son épouse et donc à l'amour qui les lie : « *son amour pour Hélène est à ce point éclatant qu'il était impossible d'en faire l'impasse : Fernand aime – sa femme, sa terre, son ami d'enfance et la justice sociale* »³⁵.

Cette technique narrative n'a rien d'anodin : elle change profondément la manière dont on reçoit le personnage et son histoire. En refusant de s'aventurer dans l'introspection, Andras évite à la fois la psychologie simplifiée et l'empathie trop évidente. Iveton n'est plus seulement un homme dont on suivrait les pensées : il devient l'archétype même de l'opprimé, emporté et brisé par un système colonial implacable. La focalisation externe, en mettant l'accent sur ses gestes, ses contraintes, ses face-à-face avec la machine répressive, donne au récit une force politique brute et ancre l'histoire dans toute sa portée collective. Elle oblige le lecteur à remettre en question les mécanismes de l'injustice plutôt que sur la seule souffrance individuelle d'Iveton, faisant du roman une puissante méditation sur l'injustice, sur la violence et la résistance à la raison d'état.

3.4. *De nos frères blessés* : un roman historique en rupture :

Intégrer *De nos frères blessés* dans le genre du roman historique peut paraître, à première vue, évident : le récit s'appuie sur un événement bien documenté de la guerre d'Algérie — l'arrestation, le procès et la condamnation de Fernand Iveton, militant communiste et indépendantiste, seul Européen guillotiné pour avoir soutenu le FLN. Le roman se fonde sur des faits avérés, ancre son intrigue dans un cadre historique clairement identifié. Le récit s'ouvre sur cet événement tragique et s'efforce à en retracer les causes, les dessous politiques et de mettre en lumière les dimensions humaines. Jusque-là, il correspond à la définition traditionnelle du roman historique selon Georg Lukács, pour qui ce genre consiste à « rendre vivant le passé dans sa vérité humaine », en illustrant comment les conditions historiques déterminent les destins individuels³⁶.

³⁵ Christiane Chaulet Achour, « La force des grands textes : Joseph Andras (*De nos frères blessés*) », 4 juillet 2018, disponible sur : <https://diacritik.com/2018/07/04/la-force-des-grands-textes-joseph-andras-de-nos-freres-blesses/>

³⁶ Lukács, *op. cit.*, p. 41.

À prime abord, tous les traits définitoires du roman historique classique semblent réunis dans l'intrigue: ancrage temporel révolu, personnage historique, contexte politique déterminant, et volonté de ressusciter une mémoire oubliée. Pourtant, cette classification se révèle rapidement insuffisante, voire trompeuse, dès lors que l'on examine de près les choix formels, narratifs et politiques de l'auteur. De plus, le romancier s'appuie sur un travail minutieux de documentation. Comme il le précise clairement dans la postface : « *Je n'ai rien inventé d'essentiel. Ce qui est dit s'est passé. Ce qui ne l'est pas, c'est ce que l'on a préféré taire* »³⁷. Loin de fausser les faits, l'auteur restitue fidèlement, sans rien inventer, le contexte historique et judiciaire dans lequel s'inscrit le destin d'Iveton, en s'appuyant principalement sur les procès-verbaux, les déclarations de ses proches et les écrits rédigés par le condamné lui-même. Cette restitution fidèle des événements ancre le roman dans une dimension historique et mémorielle qui semble le relier au roman historique traditionnel.

Le roman historique, tel que défini par Lukács, Maignon ou Durand-Le Guern, se plie à certaines conventions : narration chronologique linéaire, contextualisation approfondie, un équilibre entre faits et fiction, et surtout visée explicative ou didactique. Or, le choix d'Andras de traiter son sujet, aussi bien dans la forme que dans la narration, bouscule les codes et trouble les repères entre les genres. Il s'écarte nettement des conventions du roman historique traditionnel : pas de récit linéaire cherchant à rétablir la chronologie des événements ou à expliquer les causes d'un fait. À la place, il choisit une voie plus libre, plus fragmentée, qui privilégie l'évocation et le ressenti à la reconstitution exhaustive. Il ne reproduit pas un contexte de manière exhaustive ni ne cherche à produire un effet de réel. À l'inverse, le récit se construit en fonction d'une écriture fragmentaire, presque impressionniste, avec une chronologie disloquée faite de flashbacks, d'ellipses temporelles et des points de vue externes: la parole intérieure est absente : tout est montré à distance, par le biais d'une focalisation externe qui évite toute omniscience. Cette écriture épouse les hésitations, les silences et les déchirures du personnage principal. L'auteur ne cherche pas à offrir une fresque historique complète, à l'instar des grandes sagas historiques du XIX^e siècle, mais vise plutôt à

³⁷ Andras, *op. cit.*, p. 148.

capturer un moment charnier humain et moral, un entrelacs d'émotions, d'injustices et de silences.

Dans un entretien avec de Patrick Lyons, Joseph Andras affirme : « Je ne suis pas historien. Je n'écris pas pour faire œuvre d'autorité, mais pour m'approcher au plus près d'une expérience humaine — sans trahir la mémoire de celui dont je parle »³⁸. Cette déclaration permet de situer d'emblée le romancier dans une perspective éthique qui diverge de l'attitude classique du romancier-historien, comme le perçoit par exemple Walter Scott. Ce n'est pas un renoncement à la vérité, mais un choix poétique et éthique : le romancier ne vise ni à clarifier, ni à porter un jugement, mais à faire entendre une voix étouffée, avec ses zones d'obscurité et son aspect indicible.

Ce refus d'une voix narrative omnisciente, et la prise de distance avec le modèle didactique du roman historique, rapprochent davantage l'œuvre du genre du roman de mémoire, tel que défini par Dominique Viart : « *Le roman de mémoire ne reconstruit pas un passé, il en recueille les éclats. Il ne parle pas au nom de l'Histoire, mais depuis les marges du souvenir* »³⁹. Ce genre hybride, qui est né dans les dernières années du XX^e siècle, favorise la subjectivité, la narration discontinue et l'émotion comme modalités d'expression de se connecter au passé historique. Andras ne cherche pas à dire l'Histoire dans sa totalité, mais à recueillir les fragments, à faire entendre une voix minorée et effacée, et à inscrire cette voix dans une mémoire collective critique et subversive, opposée aux récits officiels de la guerre d'Algérie.

3.5. Entre récit historique et biographie romancée : *De nos frères blessés* comme biofiction mémorielle:

Dans *De nos frères blessés*, il ne s'agit ni d'une biographie romancée au sens traditionnel, ni d'un roman historique visant à restituer une époque dans son ensemble, mais d'une œuvre qui interroge la manière dont la littérature peut rendre hommage et justice à un homme oublié. Andras ne s'appuie pas sur l'autorité du

³⁸ Écrire : Entretien de Patrick Lyons avec Joseph Andras : <https://diacritik.com/2022/04/22/ecrire-entretien-de-patrick-lyons-avec-joseph-andras/>

³⁹ Dominique, Viart, *Littératures françaises du XX^e siècle*, Armand Colin, 2014, p. 48.

savoir académique, mais sur la puissance évocatrice de la fiction pour faire exister son personnage dans la langue, dans la sensibilité, dans le frisson de l'émotion — là où l'histoire se tait. Comme l'écrit Paul Ricœur, « *l'imagination narrative ne vient pas concurrencer la connaissance historique, elle vient en combler les lacunes, là où l'histoire ne sait plus dire* »⁴⁰.

À la différence du modèle scottien, qui visait à ordonner les fractures de l'Histoire dans une téléologie réconciliatrice, Andras inscrit son récit dans une téléologie critique de la dissonance. Là où Daeninckx exhumait un refoulé pour le réintégrer à une mémoire collective, et où Djebbar instaurait une sépulture symbolique réparatrice, Andras refuse la réparation elle-même: il expose la blessure sans la refermer. Le destin d'Iveton n'est pas réintégré à un récit national ni converti en figure réconciliatrice ; il demeure béance, dette, cri suspendu. Le roman assume cette dette sans la solder, maintenant ouvertes les fractures du passé colonial.

Ainsi, la téléologie d'Andras radicalise celles de Daeninckx et de Djebbar : ni dévoilement collectif ni sépulture réparatrice, mais une écriture de l'irréparable, qui choisit de laisser apparaître les failles plutôt que de les combler. Andras, en exhumant le destin d'Iveton, inscrit son récit dans cette logique d'une dette partagée, envers un individu sacrifié par la Raison d'État. Le romancier ne délivre pas un récit unificateur ; il produit un espace de mémoire où l'absence, l'injustice et l'indicible demeurent visibles.

Cette radicalité engage aussi une réflexion plus large sur le roman historique. Si, comme le souligne Hayden White, tout récit d'histoire suppose un « *emplotment* » qui tend à donner forme et sens au passé, Andras sape cette logique en refusant toute clôture narrative : il écrit un roman qui fracture au lieu d'ordonner, qui maintient le passé comme plaie vive plutôt que comme récit accompli. En ce sens, *De nos frères blessés* libère le roman historique de sa fonction de médiation nationale : il devient un espace critique où la fiction ne pense pas le passé mais en préserve les aspérités, donnant voix à ce qui, de l'Histoire, demeure irréconciliable.

⁴⁰ Ricœur, *op., cit.*, p. 312.

Le roman relève pleinement de la biofiction : il raconte la vie d'un homme bien réel — Fernand Iveton, militant communiste et indépendantiste, guillotiné à Alger en 1957 — en mêlant faits établis et part assumée d'invention. Ce type d'écriture, à mi-chemin entre la fiction et la biographie, tel que l'ont défini Michael Lackey et Vincent Colonna, permet à l'auteur de s'approprier un destin oublié pour en offrir une lecture personnelle, sensible et politiquement engagée, tout en restant fidèle à la vérité des faits. Dans sa postface, Andras précise: « *J'ai fait en sorte de ne trahir ni la mémoire ni les faits. La littérature n'est pas un prétoire, mais elle n'est pas non plus un camouflage* »⁴¹. Ce positionnement exclut les libertés radicales propres à certaines exofictions, qui se permettent de réinventer le réel sans visée mémorielle. L'imaginaire, ici, n'alimente pas une fiction gratuite détachée du réel ; il se met au service d'un projet de réhabilitation et de transmission.

Cette dimension mémorielle est essentielle. Comme le rappelle Martens, la biofiction contemporaine: « ne vise pas à restituer une vérité historique absolue, mais à faire éprouver le réel par la médiation du sensible et du littéraire »⁴². C'est précisément ce que fait Andras : il fait entendre la voix d'une figure que l'histoire officielle a réduite au silence, et reconstitue, par l'imaginaire, ce que les archives ne peuvent dire — l'humanité d'Iveton, sa solitude, ses doutes, son engagement indéfectible. Il revendique ainsi, selon Martens: « *un droit à l'imaginaire face à l'opacité des archive* »⁴³.

Ainsi, là où Daeninckx, dans *Meurtres pour mémoire*, bâtissait une biofiction mémorielle collective pour exhumer une foule d'anonymes étouffés par l'oubli, Andras déplace le geste en resserrant l'attention sur une figure singulière : celle d'Iveton, corps martyrisé qui concentre à lui seul une mémoire occultée. On assiste donc à un glissement du collectif vers l'individuel, du chœur anonyme des disparus à une voix incarnée. C'est précisément ce mouvement que prolongera Assia Djebar, en radicalisant le parti pris d'incarnation : son écriture fera entendre, non plus seulement une voix individuelle masculine, mais les voix multiples et fragmentées

⁴¹ Andras, *op. cit.*, p. 148.

⁴² Martens, David. *Fictions de vie: Les écritures biographiques et autobiographiques dans la littérature contemporaine*, Presses Universitaires de Rennes, 2018, p. 147.

⁴³ *Ibid.*, p. 89.

des femmes, figures doublement effacées — par l'Histoire coloniale et par la mémoire patriarcale.

Donc, la biofiction se définit par cette tension féconde entre la rigueur historique et l'invention créatrice. D'après Arnaud Genon, « *la biofiction ne prétend pas dire la vérité, mais faire entendre une voix, entre le silence des faits et le vacarme du discours historique* »⁴⁴. A ce titre, le roman d'Andras n'est pas seulement un hommage à Iveton, il est un espace symbolique d'une parole qui tente de réintégrer une vie effacée dans la mémoire collective française en s'insérant dans les interstices du récit national. Lieve Spaas souligne à juste titre que « *la biofiction redonne une dignité narrative à des vies oubliées, en les restituant dans leur complexité humaine* »⁴⁵. Andras ne cherche ni à idéaliser Iveton, ni à l'ériger en héros exemplaire; il le montre inquiet, hésitant, faillible — un homme ordinaire dont l'acte remarquable fut de rester fidèle à lui-même dans un contexte historique écrasant.

En définitive, *De nos frères blessés* s'impose comme un exemple abouti de biofiction mémorielle, au sens où l'entend la critique contemporaine : un récit qui, tout en mobilisant les libertés de la fiction, se met au service d'une entreprise de réhabilitation historique et symbolique. À la différence de l'exofiction, qui s'éloigne volontiers du réel pour inventer d'autres possibles ou réécrire l'Histoire, Andras choisit de rester au plus près des faits connus. L'imaginaire, chez lui, n'est pas un prétexte pour s'affranchir du vrai, mais une façon de donner chair et voix à ce que les archives taisent. Ce parti pris, à la fois esthétique et moral, fait de son roman bien plus qu'un simple récit : c'est un geste de mémoire. Il ne se contente pas de raconter Fernand Iveton, il le ramène dans le présent, il le rend à la communauté des vivants en brisant le silence où l'avaient relégué les récits officiels. Vue ainsi, la biofiction mémorielle devient une forme rare, capable d'allier la précision de l'histoire, la sensibilité du regard et la force des émotions, pour que la littérature demeure un lieu de transmission et, peut-être, de réparation.

⁴⁴ Arnaud Genon, *La Biofiction*, Classiques Garnier, 2014, p. 37.

⁴⁵ Lieve Spaas, *The Francophone Literature of Postcolonial North Africa*, MUP, 2000, p. 122.

3.6. Synthèse globale: la biofiction mémorielle de Daeninckx à Andras

De *Meurtres pour mémoire* de Didier Daeninckx à *De nos frères blessés* de Joseph Andras, en passant par *La femme sans sépulture* d'Assia Djebar, se dessine une forme d'écriture que l'on peut qualifier de biofiction mémorielle. Ces récits ne se confondent ni avec la biographie romancée traditionnelle, ni avec le roman historique classique : ils inventent une voie hybride, qui brouille les frontières entre enquête historique et création littéraire. Leur point de départ réside toujours dans une figure réelle, arrachée à l'oubli : les victimes anonymes du 17 octobre 1961 chez Daeninckx, Zoulikha, résistante privée de tombe chez Djebar, ou encore Fernand Iveton, militant guillotiné par la justice coloniale chez Andras. Loin de se contenter de restituer des faits, les écrivains mobilisent l'imaginaire pour donner chair à ce que les archives taisent : les voix, les affects, la singularité vécue.

Cette articulation entre document et invention ne relève pas du travestissement, mais d'un geste éthique : la fiction vient combler les silences, non pour falsifier, mais pour transmettre autrement. À travers ce travail, la biofiction mémorielle assume une fonction critique : elle ne cherche pas à réconcilier, comme le ferait la téléologie du roman historique classique, mais à maintenir vivantes les fractures. Daeninckx exhume un refoulé d'État pour en imposer la mémoire collective; Djebar érige une sépulture symbolique où la voix féminine effacée trouve une résonance posthume; Andras, plus radical encore, refuse toute réparation narrative et laisse subsister la dette, la béance, l'irréparable.

La biofiction mémorielle, bien antérieure aux œuvres de Daeninckx, Djebar et Andras, se définit par un ensemble de traits récurrents qui permettent de combiner rigueur historique et invention narrative, donnant voix à des figures effacées ou marginalisées par l'Histoire. On peut les résumer ainsi :

- **Ancrage dans une existence réelle** : le récit prend pour point de départ un personnage historique concret. Comme le rappelle Michael Lackey, la biofiction « raconte la vie d'une personne réelle, tout en lui donnant chair

par la fiction »⁴⁶. Dans *Meurtres pour mémoire*, Daeninckx met en lumière les anonymes victimes de la répression d'octobre 1961 ; Djébar, dans *La femme sans sépulture*, restitue la voix de Zoulikha, jeune fille assassinée ; Andras, dans *De nos frères blessés*, fait revivre Fernand Iveton, militant communiste exécuté en 1957.

- **Combinaison archives et imaginaire** : les traces documentaires sont prolongées par l'invention pour restituer ce que l'histoire officielle ne peut dire. Paul Ricœur souligne que « *Le récit de fiction comble les lacunes de l'histoire en configurant des possibles que les archives ne peuvent atteindre* »⁴⁷. Daeninckx complète documents policiers et témoignages ; Djébar mêle archives et mémoire orale des femmes ; Andras enrichit procès, lettres et témoignages par la sensibilité et l'émotion.
- **Restitution de la dignité narrative** : les personnages sont rendus humains, faillibles et incarnés, loin de l'héroïsation. Comme le note Lieve Spaas, « *la biofiction redonne une dignité narrative à des vies oubliées, en les restituant dans leur complexité humaine* »⁴⁸. Tous trois montrent des figures émotionnelles et subjectives, confrontées à un contexte historique écrasant.
- **Fonction critique de la mémoire** : la biofiction n'a pas pour objectif la réconciliation, mais la mise en lumière des fractures et de la dette historique. Daeninckx exhume des anonymes pour la mémoire collective ; Djébar offre une sépulture symbolique aux femmes effacées ; Andras expose la blessure d'Iveton sans la refermer. Paul Ricœur rappelle que :

« *Nous sommes redevables à ceux qui nous ont précédés d'une part de ce que nous sommes. Le devoir de mémoire ne se borne pas à garder la trace matérielle, scripturaire ou autre, des faits révolus, mais entretient le sentiment d'être obligés à l'égard de ces autres dont nous dirons plus loin qu'ils ne sont plus mais qu'ils ont été* »⁴⁹.

- **Mise en crise du récit national** : ces œuvres questionnent le récit historique officiel et redonnent voix à ce qui a été occulté par l'Histoire coloniale. Elles

⁴⁶ Lackey, M. *Locating and Defining the Bio in Biofiction*. *Journal of the Association for the Study of Australian Literature*, 31(1), 3–10, 2016, p. 3.

<https://doi.org/10.1080/08989575.2016.1095583>

⁴⁷ Ricœur, *op. cit.*, p. 421.

⁴⁸ Lieve Spaas, *op. cit.*, p. 122.

⁴⁹ Ricœur, *op. cit.*, p. 108.

transforment la littérature en espace critique où l’imaginaire ne pense pas le passé mais en préserve les aspérités.

Ainsi, la biofiction mémorielle, de Daeninckx à Andras, s’impose comme une forme d’écriture capable de conjuguer fidélité aux faits et exploration sensible, entre le silence des archives et le vacarme du discours historique, pour restituer la complexité humaine de figures oubliées et engager une réflexion critique sur la mémoire collective.

À la lumière de nos lectures, nous pouvons récapituler ces différentes constantes distinctives que l’on retrouve, à des degrés divers, chez Daeninckx, Djébar et Andras, dans le tableau ci-dessous:

Trait	Description	Exemples
Ancrage dans une existence réelle	Le récit prend pour point de départ une figure historique concrète.	Daeninckx : victimes de la répression d’octobre 1961 ; Djébar : Zoulikha, jeune fille assassinée ; Andras : Fernand Iveton, militant communiste exécuté en 1957.
Combinaison archives / imaginaire	Les traces documentaires sont prolongées par l’invention narrative pour restituer ce que l’histoire ne dit pas.	Daeninckx : documents policiers complétés par la subjectivité des victimes ; Djébar : archives et mémoire orale des femmes ; Andras : procès, lettres, témoignages enrichis par la sensibilité et l’émotion.
Restitution de dignité narrative	Les personnages sont rendus humains et incarnés, ni héroïsés ni idéalisés.	Tous trois : personnages faillibles, émotionnels, dotés d’une subjectivité marquée par le contexte historique.
Fonction critique de la mémoire	Le récit ne cherche pas à réconcilier mais à exposer les fractures et la dette envers le passé.	Daeninckx : mémoire collective des anonymes ; Djébar : sépulture symbolique pour les femmes effacées ; Andras : exposition radicale de la blessure et de l’irréremédiable.

Mise en crise du récit national	La biofiction remet en question le récit historique officiel et national, en faisant émerger ce qui a été occulté.	Tous trois : les récits soulignent les silences et injustices de l'Histoire coloniale française, tout en redonnant voix aux victimes.
--	--	---

Tableau 5 : Les traits distinctifs du roman de la biofiction.

4. La biofiction mémorielle dans l'écriture du réel

Si la biofiction mémorielle se définit à partir de l'étude des textes, elle prend tout son sens lorsqu'on la replace dans une dynamique littéraire plus large : celle de l'écriture du réel. Dominique Viart (2008) a montré que la littérature contemporaine ne se limite plus à inventer des mondes fictifs clos sur eux-mêmes, mais qu'elle « travaille le réel » en le mettant en tension avec l'imaginaire⁵⁰. C'est ce que fait Didier Daeninckx dans *Meurtres pour mémoire* (1984) : à partir d'un événement occulté, le massacre du 17 octobre 1961, il tisse une intrigue policière qui ne fabrique pas un passé imaginaire, mais qui rouvre un dossier historique resté silencieux. Ainsi, l'écriture ne se coupe pas du réel : elle y plonge pour révéler ce qui a été effacé, et invite le lecteur à entendre une mémoire refoulée.

L'originalité de cette écriture réside dans son rapport intime aux sources. Elle ne cherche ni à les reproduire à l'identique, ni à les instrumentaliser comme simple décor, mais à les prolonger par la création. Arlette Farge (1989) rappelle que « *toucher aux archives, c'est toucher au réel et se laisser toucher par lui* »⁵¹. C'est précisément le geste d'Assia Djebar dans *La femme sans sépulture* (2002) : à partir de quelques bribes historiques sur Zoulikha Oudai, résistante morte sans tombe, elle part à la rencontre des femmes de son entourage, recueille leurs souvenirs fragmentés, et restitue une mémoire intime que les archives officielles n'avaient pas conservée. Ici, la parole vivante et subjective des témoins devient archive à part entière, et c'est par la littérature que cette mémoire trouve une sépulture symbolique.

Ainsi, la biofiction mémorielle participe pleinement de cette poétique du réel que Philippe Lejeune avait déjà pressentie dans le « pacte autobiographique », et que

⁵⁰ Viart, Dominique. *La littérature française au présent, op. cit.*, p. 12.

⁵¹ Farge, Arlette. *Le goût de l'archive*. Paris: Seuil, 1989, p. 14.

Serge Doubrovsky (1977) reformule en parlant de l'« autofiction » comme d'une écriture où « *la fiction d'événements et de faits strictement réels* » s'articule avec une subjectivité assumée. Joseph Andras, dans *De nos frères blessés* (2016), illustre cette articulation : il s'appuie sur les procès, les lettres et les témoignages liés à Fernand Iveton, tout en refusant de faire de son récit une reconstitution héroïque. L'auteur insiste sur l'impossible restitution du passé, sur l'irréductible béance que laisse la mémoire coloniale, et choisit d'écrire dans cette tension entre fidélité et invention. La biofiction mémorielle apparaît ainsi comme un laboratoire de vérité narrative : elle ne vise pas à refermer les plaies, mais à les garder ouvertes, en rendant perceptible l'écho humain de ce que l'histoire officielle a voulu effacer.

L'étude croisée de *Meurtres pour mémoire* de Didier Daeninckx, *La Femme sans sépulture* d'Assia Djebar et *De nos frères blessés* de Joseph Andras met en lumière l'émergence – ou plutôt la réactivation – d'un mode d'écriture singulier : la biofiction mémorielle. Au-delà des catégories critiques, ce qui frappe d'abord, c'est le geste commun de ces écrivains : redonner souffle, par la fiction, à des figures effacées par l'histoire. Chaque roman devient un acte de réparation symbolique — qu'il s'agisse de rendre place à des victimes anonymes de la répression (Daeninckx), d'inventer une sépulture de mots pour une femme privée de tombe (Djebar), ou de restituer la dignité d'un homme sacrifié par la colonisation (Andras). Ces récits, en s'emparant des silences des archives, rappellent que la littérature ne se contente pas de dire le passé : elle en porte les voix étouffées, elle en ravive les blessures, elle en transmet l'émotion vive.

Si cette forme n'est pas neuve — puisqu'elle s'inscrit dans une tradition déjà étudiée par Vincent Colonna (1989) ou Michael Lackey (2017) — elle prend, dans le cadre des fictions de la guerre d'Algérie, une inflexion singulière : elle se met au service d'une mémoire empêchée, marquée par l'oubli volontaire, le refoulement ou la censure. Là où l'Histoire officielle sélectionne et exclut, la biofiction mémorielle restitue et répare. Elle ne vise donc pas la restitution exhaustive d'un passé, encore moins sa réconciliation nationale, mais bien une réhabilitation critique. Comme le

rappelle Arnaud Genon, « *la biofiction ne prétend pas dire la vérité, mais faire entendre une voix, entre le silence des faits et le vacarme du discours historique* »⁵².

C'est ici que s'opère la jonction avec l'écriture du réel. La biofiction mémorielle, en mêlant archives, mémoire et invention, rejoint ce vaste mouvement de la littérature contemporaine qui, selon Dominique Viart (2008), « travaille le réel » plutôt que de s'enfermer dans la fiction autonome⁵³. Elle partage avec d'autres écritures du réel le même souci : approcher le passé non par sa restitution exhaustive, mais en rendant visibles ses fractures et ses silences. À la différence du roman historique classique, qui tendait vers une téléologie réconciliatrice, elle assume la dissonance et la conflictualité. Elle transforme les documents en voix, les silences en récits, et inscrit ainsi les destins individuels dans une mémoire collective à la fois critique et réparatrice.

Raconter, dans ces romans, ce n'est pas seulement remonter le fil d'un passé blessé : c'est inscrire ce passé dans une poétique du réel où la littérature devient à la fois enquête, témoignage et invention. La biofiction mémorielle n'est donc pas une simple étiquette critique: elle est une déclinaison de l'écriture du réel, qui confère à la littérature une mission profondément humaine — tendre l'oreille aux voix effacées, rouvrir les cicatrices plutôt que les recouvrir, et rappeler que la mémoire n'est pas seulement affaire d'archives, mais aussi de récits, de transmission et d'émotion partagée.

5. Évaluation de la partie pratique

La lecture croisée des œuvres de notre corpus met en évidence une transformation profonde de la manière dont la guerre d'Algérie est aujourd'hui représentée en littérature. Loin du roman historique hérité du modèle scottien, qui cherchait à reconstruire le passé dans une continuité vraisemblable et réconciliatrice, ces textes contemporains font le choix d'un autre régime narratif : celui que Dominique Viart a défini comme l'« écriture du réel », une littérature inquiète, fragmentaire, qui refuse la clôture et préfère explorer les failles, les traces et les

⁵² Arnaud Genon, *La Biofiction*, Classiques Garnier, 2014, p. 37.

⁵³ Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2008, p. 220.

silences au lieu de fournir une version unifiée du et totalisante du passé. Dans ce contexte, il apparaît que les romanciers n'abandonnent pas totalement l'ambition de dire l'Histoire, mais la réinvestissent autrement en la déplaçant vers des dispositifs narratifs qui interrogent sa mémoire vive, en épousant l'incertitude des voix et la discontinuité des temporalités.

Comme le rappelle Ivan Jablonka, l'écriture contemporaine se situe dans une véritable zone d'extraterritorialité : un espace hybride où la littérature et l'histoire partagent un même territoire narratif. Les romans étudiés naviguent dans cet entre-deux : ils ne relèvent ni de la pure fiction, ni du pur document, mais construisent leur légitimité dans la tension entre invention et responsabilité envers le réel. Dans ce sens, il écrit :

« Ces œuvres ne visent pas tant à littériser l'histoire, à mélanger « documents » et « fiction », qu'à écrire le réel, avec les opérations cognitives que cela suppose. Elles n'ont d'autre identité que leur bâtardise, par laquelle la littérature devient un outil d'explication-compréhension du monde, un texte chargé d'un raisonnement »⁵⁴.

Le roman archéologique illustre avec force ce mouvement. Qu'il s'agisse de Benmalek avec *Le Rapt* ou de Mauvignier avec *Des hommes*, l'écriture prend la forme d'une fouille : chaque strate du récit fait remonter à la surface une douleur enfouie, un traumatisme collectif ou intime, que l'histoire officielle avait recouvert. Ici, la fiction n'est pas simple reconstitution mais véritable excavation : elle exhume ce que les archives taisent, ce que les discours publics refoulent, et propose au lecteur une expérience de mémoire toujours inachevée. Ce geste rejoint ce que Carlo Ginzburg appelle le "paradigme indiciaire" : une méthode qui se fonde sur les traces imperceptibles, les indices, les détails secondaires, les faits marginaux pour reconstruire un réel disloqué⁵⁵. Le roman archéologique se situe ainsi du côté de l'inquiétude, de l'enquête et de l'inachevé.

Avec le récit de filiation, la mémoire se déplace dans le champ de l'intime. De Maïssa Bey à Béatrice Commengé, ce n'est plus seulement l'événement collectif qui importe, mais la manière dont il s'infiltré dans la vie familiale, dans les silences

⁵⁴ Jablonka, Ivan, *L'histoire est une littérature contemporaine*, op. cit., p. 221.

⁵⁵ Ginzburg, Carlo, *Traces. Racines d'un paradigme indiciaire*, dans *Mythes, emblèmes, traces*, Paris, Flammarion, 1989 [1^{ère} éd. italienne 1980], p. 149.

transmis de génération en génération. La guerre d'Algérie devient une mémoire héréditaire, parfois inconsciente, qui façonne des identités longtemps après la fin des combats. Cette écriture rejoint ce que Viart décrit comme la prise en charge par la littérature des « mémoires silencieuses », mais aussi la perspective de Jablonka, pour qui la frontière entre fiction et non-fiction n'est pas une ligne de partage mais un espace fécond où l'histoire se nourrit de la narration littéraire et la littérature de l'exigence historique.

La biofiction mémorielle, enfin, déplace les frontières mêmes du genre. En empruntant tour à tour aux registres du roman, de la biographie, du témoignage ou du document, elle illustre ce que Bruno Blanckeman appelle des « fictions singulières » : des œuvres hybrides, qui refusent les modèles établis pour mieux interroger les liens entre réel et fiction. Dans ces récits, les figures oubliées de l'histoire coloniale reprennent vie dans un espace narratif où la mémoire n'est pas figée, mais rejouée, discutée, parfois même contestée. C'est ce qui équivaut à ce que Jablonka nomme une *creative history* : « *une enquête où se dévoile la vie des hommes, une forme hybride qu'on peut appeler texte-recherche ou creative history – une littérature capable de dire vrai sur le monde* »⁵⁶.

Ces trois formes — archéologique, filiale et biofictionnelle — participent d'un même mouvement : elles substituent à la logique du roman historique scottien, linéaire et réconciliateur, une poétique du fragment, de l'incertitude et de la polyphonie. Elles partagent une visée commune : interroger les héritages encore brûlants de la guerre d'Algérie, non pas pour refermer l'histoire, mais pour la maintenir ouverte, comme un champ de tensions qui continue d'agir sur le présent. C'est pourquoi elles s'inscrivent pleinement dans ce que Robert Dion décrit comme des « fictions sans fiction », où la littérature se met au service du réel, non pour l'illustrer mais pour en partager les fractures et les zones d'opacité.

Ainsi, à la lumière des romans étudiés, on peut affirmer que la littérature contemporaine franco-algérienne a déplacé le centre de gravité du roman historique. Elle ne vise plus la fresque totalisante, mais la fouille critique ; elle ne cherche plus l'illusion d'une continuité, mais assume l'éclatement, les silences et les

⁵⁶ Jablonka, Ivan, *L'histoire est une littérature contemporaine*, op. cit., p. 19.

transmissions souterraines. En articulant fiction et non-fiction dans un même geste créatif, elle inscrit pleinement son écriture dans cette « extraterritorialité » dont parle Jablonka,

« Une zone d'interpénétration où les appartenances sont indécidables et où il est bon qu'elles le soient, une bibliothèque où chaque livre n'a pas sa place toute prête sur une étagère. La patrie de ces livres, c'est le « terrain neutre » au sens de Fenimore Cooper : un domaine mal défini, un no man's land fluctuant qui échappe aux belligérants, un espace sur lequel aucune autorité ne parvient à s'exerce »⁵⁷.

Dans cet espace liminal où la littérature prend le relais de l'histoire, elle fait entendre les voix oubliées et rouvre le dialogue avec un passé encore agissant. Ce faisant, elle ne clôt pas le débat sur la guerre d'Algérie, mais en explore au contraire les zones grises, ouvrant de nouvelles perspectives, plus nuancées, plus inclusives et résolument tournées vers une compréhension vivante de l'Histoire qui nous est contemporaine.

⁵⁷ Jablonka, Ivan, *L'histoire est une littérature contemporaine*, op. cit., p. 221.

Conclusion & perspectives

Cette thèse est née d'une question directrice : dans quelle mesure les fictions franco-algériennes portant sur la guerre d'Algérie renouvellent-elles le modèle du roman historique – au sens scottien – lorsqu'elles redonnent voix aux figures oubliées de ce conflit ?

Dès le départ, il ne s'agissait pas de figer le roman historique dans une définition immuable, mais bien d'en suivre la plasticité, ses déplacements, ses métamorphoses. Cette réflexion s'inscrit dans le climat intellectuel de notre époque postmoderne, où l'Histoire se présente moins comme un récit unifié que comme une mosaïque fragmentée, traversée par des événements difficiles à saisir et par une méfiance croissante envers les grandes certitudes collectives. Dans ce paysage incertain, le roman s'impose comme un espace privilégié pour penser la mémoire et interroger l'Histoire autrement. Comme le suggère Patrick Modiano, « nous vivons à la merci de certains silences » : or, c'est précisément dans la littérature que ces silences trouvent une voix, que l'invisible et l'oublié accèdent à une forme de présence.

Le but de cette recherche était donc double : il s'agissait à la fois d'éclairer la généalogie du roman historique, depuis ses fondations au XIX^e siècle jusqu'à ses reconfigurations les plus contemporaines, et de montrer comment les écritures actuelles liées à la guerre d'Algérie participent activement à ce renouvellement. En inscrivant l'Histoire dans une dynamique à la fois critique et mémorielle, ces fictions franco-algériennes ne racontent pas seulement le passé ; elles en interrogent les failles, les non-dits et les héritages fragiles.

Notre parcours théorique a d'abord montré que le roman historique n'est pas une forme figée : il ne cesse de se réinventer au contact de son époque. De Walter Scott à Hugo, de Balzac à Zola, il a tour à tour exalté l'imaginaire national, interrogé les fractures sociales et exploré les complexités du réel. Puis, au XX^e siècle, il est devenu un véritable laboratoire de la mémoire, brouillant les frontières entre fiction

[Error! Use the Home tab to apply Titre 1 to the text that you want to appear here.](#)

et histoire pour, selon les mots de Ricœur, « *donner voix à ce que l'histoire laisse de côté* »¹.

C'est dans cette lignée que s'inscrivent les œuvres que nous avons étudiées — de *Meurtres pour mémoire* de Didier Daeninckx à *Alger, Rue des Bananiers* de Béatrice Commengé, en passant par Maïssa Bey, Assia Djebar, Laurent Mauvignier, Anouar Benmalek, Alexis Jenni, Joseph Andras ou Alice Zeniter. Ces récits ne reproduisent pas le modèle traditionnel du roman historique ; ils en réinventent les usages pour faire entendre une mémoire coloniale longtemps étouffée.

Notre étude pratique s'est attachée à explorer ces questions à travers un corpus de fictions franco-algériennes contemporaines. Loin des fresques historiques classiques, ces récits inventent des formes fragmentées, polyphoniques, souvent inquiètes. Notre analyse a ainsi fait émerger trois formes d'écriture « pirates »² — des stratégies narratives inventives qui permettent aux auteurs d'élaborer, par la fiction, une véritable pensée du réel. Loin de simplement raconter le passé, ces romans construisent un savoir critique, une épistémologie littéraire qui nous aide à comprendre les failles et les silences de l'Histoire, à réinvestir la mémoire coloniale, à faire entendre ses voix ensevelies et à regarder notre présent autrement.

Premièrement, le roman archéologique repose sur une poétique de la fouille. Cette forme d'écriture relève d'une véritable archéologie du vrai : il s'agit d'un récit qui mène l'enquête dans les archives, les documents dispersés, les témoignages fragmentaires et les traces discursives laissées en marge des récits officiels, afin de faire émerger une vérité partielle mais nécessaire. Loin de toute reconstitution linéaire, ce type de roman avance selon le paradigme indiciaire, en confrontant les versions, en scrutant les silences, en reliant les fragments et en acceptant l'incertitude des sources. En inscrivant ces silhouettes effacées dans la trame du récit, l'écriture archéologique accomplit un geste de réparation symbolique : non point gommer l'affront, mais rendre possible leur réhabilitation par le travail de remémoration. En ce sens, le roman archéologique devient une écriture de la mémoire inquiète, qui interroge les zones d'ombre, questionne les récits établis et

¹ Ricœur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 313.

² Jablonka, Ivan, *L'Histoire est une littérature contemporaine*, op. cit., p. 22.

[Error! Use the Home tab to apply Titre 1 to the text that you want to appear here.](#)

fait entendre, à travers les lacunes mêmes des archives et des témoignages, ce que l'Histoire a laissé de côté.

Deuxièmement, le roman de filiation déplace l'enquête vers l'intime. Le narrateur part de soi (famille, lignées, silences hérités) pour remonter vers l'Histoire. La forme privilégie la première personne, les documents privés (lettres, photos, carnets), les discontinuités (ellipses, hésitations, blancs). Ici, la téléologie n'est plus seulement heuristique : elle devient éthique, structurée par l'idée de dette et par le partage d'un manque. Cette démarche testimoniale privilégie la justice symbolique envers les voix marginalisées plutôt que la restitution d'une vérité factuelle. Le roman ne referme pas l'enquête : il assume l'imperfection des sources et travaille l'intervalle entre savoir et non-savoir. Telle est la puissance subversive de ce type de récit : il ne cherche pas à remplacer l'histoire officielle, mais à inscrire une contre-mémoire dans le présent.

Enfin, la biofiction mémorielle incarne l'Histoire dans un visage : elle raconte la vie d'une personne réelle (ou fondée sur un référent réel) en combinant rigueur documentaire et invention contrôlée. L'enjeu n'est pas la reconstitution exhaustive, mais la restauration d'une dignité narrative : donner une voix à qui fut réduit au silence, ériger une sépulture de mots lorsque le corps n'a pas de tombe, déplacer le centre de gravité du récit national vers les existences minorées. La téléologie est ici critique et réparatrice : la fiction ne pacifie pas, elle répare symboliquement, en rendant visibles des vies effacées et en maintenant ouvertes les blessures là où les institutions ont failli.

Ces trois gestes narratifs trouvent un écho dans un mouvement littéraire plus vaste, qui traverse l'époque contemporaine : celui de la « soif du réel »³. Depuis les années 1980, la littérature manifeste un désir croissant de réalité, non pas comme un donné brut, mais comme une expérience toujours médiatisée, insaisissable dans sa totalité — ce que Lavocat (2016) appelle le « réel impossible »⁴ : jamais brut, jamais transparent, toujours médiatisé par le langage et les formes narratives. Cette soif du réel, qui se manifeste dans une pluralité de genres — reportage, biographie

³ Shields D., *Reality Hunger : A Manifesto*, New York, Alfred A. Knopf, 2010.

⁴ Lavocat, Françoise. *Fait et Fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil (coll. «Poétique»), 2016.

[Error! Use the Home tab to apply Titre 1 to the text that you want to appear here.](#)

romancée, témoignage, docufiction — tend à caractériser l'époque postmoderne au point d'en devenir un véritable emblème.

Dans leur foisonnement, ces narrations participent, comme le souligne Lionel Ruffel (2012), à la « fabrique du contemporain » : un ensemble de pratiques d'écriture qui, en multipliant les formes documentaires, les récits de filiation, les biographies romancées ou les docufictions, participent à redéfinir notre rapport au réel. Les fictions franco-algériennes étudiées s'inscrivent pleinement dans cette dynamique : en exhumant les traces laissées par la guerre d'Algérie, en réactivant les silences hérités de la mémoire familiale ou en redonnant chair à des figures effacées par l'histoire coloniale, elles participent à cette fabrique du contemporain où mémoire, enquête et imagination s'entrelacent pour rendre le passé de nouveau habitable.

De là surgissent des écritures hybrides — récits de filiation, enquêtes littéraires, biographies romancées — qui bousculent les frontières entre fiction et non-fiction. Claude Lanzmann a proposé l'expression de « fictions du réel »⁵ pour désigner ces formes où le document et le récit s'entrelacent afin de restituer une vérité qui dépasse le factuel. Reprise et théorisée par Ivan Jablonka (2016), cette notion désigne des textes qui empruntent au document la rigueur des preuves et à la fiction la puissance du récit, non pour mimer la réalité, mais pour inventer une forme de vérité augmentée. Comme le rappelle Robert Dion,

« En écrivant la vie d'un être réel, en revenant sur un épisode historique attesté par des sources et des témoignages, en reprenant la trame d'un fait divers, l'écrivain cherche, de toute évidence, à dire quelque chose du monde des faits. Mais il ne s'en tient pas, en général, à cela, et c'est lorsqu'il veut aller au-delà de ce qu'un texte purement factuel pourrait asserter qu'il s'éloigne, souvent, de la vérité empirique, au profit toutefois d'une autre vérité qu'il place au-dessus de celle-ci, [une] "vérité augmentée" »⁶.

Mais cette entreprise s'accompagne aussi d'une méfiance croissante à l'égard de l'invention gratuite, comme si la fiction, pour continuer d'avoir un sens, devait

⁵ Claude Lanzmann, « Le lieu et la parole » (1985) et « Hier ist kein warum » (1988), in Michel Deguy (dir.), *Au sujet de « Shoah »*, le film de Claude Lanzmann, Paris, Belin, 1990.

⁶ Dion, Robert, *Des fictions sans fiction ou le partage du réel*, op. cit., p. 21.

[Error! Use the Home tab to apply Titre 1 to the text that you want to appear here.](#)

désormais se nourrir du réel plutôt que d'inventer de toutes pièces. Ce geste rejoint la méfiance exprimée par Pierre Michon (1998), qui rejetait l'idée de peupler la littérature de « personnages ectoplasmiques »⁷ alors qu'il existe déjà tant de vies réelles qui attendent qu'on les raconte. Dans cette perspective, les œuvres de notre corpus apparaissent comme exemplaires : elles incarnent cette volonté de donner une seconde vie aux voix effacées, de faire dialoguer mémoire et histoire, archives et imagination, dans un espace où le réel et la fiction cessent de s'opposer pour s'épauler mutuellement, plutôt que de multiplier les fictions convenues.

À la lumière de ces analyses, il est désormais possible de répondre à la question directrice de cette thèse : les fictions franco-algériennes contemporaines renouvellent en profondeur le modèle du roman historique. Elles remplacent la reconstitution chronologique par une écriture de la mémoire, de l'éclatement et du doute. Ainsi, ces fictions sur la guerre d'Algérie ne se réduisent pas à une poétique homogène : elles oscillent entre reconstruction critique du passé, mise en scène des silences mémoriels et interrogation des limites mêmes du représentable.

Ensemble, les trois formes identifiées — archéologique, de filiation, biofictionnelle — montrent que la littérature peut rouvrir l'Histoire à ses marges. Pris ensemble, ces trois pôles dessinent une constellation mémorielle qui reconfigure le roman historique : du modèle scottien (conciliation, médiation héroïque, unité nationale) on glisse vers des formes qui privilégient l'enquête, la dette et l'incarnation. Le roman archéologique installe une mémoire des lieux (cartographier l'effacement) ; le roman de filiation assume une mémoire des liens (porter la dette et le manque) ; la biofiction mémorielle propose une mémoire des vies (nommer, faire entendre, réparer). Toutes trois substituent à la téléologie réconciliatrice une téléologie plurielle : heuristique (mettre au jour), éthique (assumer la dette), réparatrice (rendre voix et visage).

⁷ Il s'agit du propos de Pierre Michon dans son entretien avec Catherine Argand: « Créer des personnages comme je l'ai fait dans *la Grande Beune* me répugne. Il existe déjà tellement d'écrivains, tellement de romanciers qui peuplent le monde d'ectoplasmes... La coupe est pleine, plus personne n'y croit. Un vieux théologien, Guillaume d'Occam, l'a très bien dit: "Il ne faut pas multiplier le nombre des entités au-delà de ce qui est nécessaire." On appelle ce décret le rasoir d'Occam. Je n'ai pas besoin d'inventer des vies, des personnages. Il y a suffisamment de gens qui sont morts et qui attendent que l'on parle d'eux » (Michon et Argand, 1998 : n. p.).

Error! Use the Home tab to apply Titre 1 to the text that you want to appear here.

Elles font remonter les voix effacées, réinscrivent les mémoires blessées dans un espace partagé, et transforment le roman en un lieu où s'élabore, fragile et nécessaire, une pensée du réel. Toutes, cependant, participent à une même dynamique : celle de réinscrire l'histoire coloniale dans le champ du roman, non pour en donner une vérité définitive, mais pour en rouvrir les blessures, les fractures et les paradoxes.

En ce sens, notre recherche montre que le roman contemporain, loin de reproduire un modèle figé, est un laboratoire de mémoire. Il ressemble plutôt à un atelier vivant où s'inventent sans cesse des formes nouvelles de mémoire. Les récits que nous avons étudiés avancent par détours, laissent résonner plusieurs voix, se nourrissent de silences aussi parlants que les mots, et n'hésitent pas à inventer pour mieux dire le vrai. Ces récits ne se contentent pas d'écrire l'Histoire : ils la problématisent, ils l'interrogent dans ses failles et ses silences, et ils en font un terrain de justice symbolique où les oubliés trouvent place.

Au fond, ces récits nous rappellent une vérité simple et humaine : il n'y a pas une Histoire unique, mais autant d'histoires que de personnes qui regardent le passé. Ce qui donne à ces fictions toute leur puissance, c'est leur talent à réveiller des mémoires oubliées, à faire entendre celles et ceux que le temps avait fait taire, et à nous offrir de nouvelles manières de nous souvenir. En ce sens, la littérature, par la liberté qu'elle s'accorde, demeure ce lieu rare où mémoire, Histoire et imagination se croisent, se répondent et se fécondent mutuellement.

Enfin, cette recherche ouvre plusieurs pistes pour l'avenir. D'abord, il serait fécond d'élargir la réflexion à d'autres contextes postcoloniaux – par exemple les littératures issues de l'Afrique subsaharienne, du Maghreb, du Proche-Orient ou des Caraïbes – afin de comparer les stratégies narratives mises en œuvre face à des héritages historiques douloureux et d'éprouver la portée transnationale de cette constellation mémorielle. Ce travail pourrait également se prolonger dans une approche intermédiaire (cinéma, arts visuels, théâtre) pour étudier comment ces mêmes gestes de fouille, de filiation et d'incarnation se manifestent au-delà du littéraire.

Error! Use the Home tab to apply Titre 1 to the text that you want to appear here.

Ensuite, il reste à explorer de manière approfondie la question de la réception : comment ces récits sont-ils lus par des générations qui n'ont pas connu la guerre d'Algérie ? Quelle place trouvent-ils dans les programmes scolaires, les débats publics ou les discours militants sur la mémoire coloniale ? Une telle étude éclairerait la manière dont ces fictions travaillent aujourd'hui la mémoire collective.

Enfin, l'évolution récente du roman vers l'hybridation entre fiction et non-fiction ouvre un champ passionnant : celui des nouvelles formes de narration (témoignages, autofictions, récits documentaires) où la frontière entre histoire et littérature devient un espace d'expérimentation créative.

En somme, du lieu au lien, puis au visage, la littérature contemporaine fait plus que raconter l'Histoire : elle ouvre ses couches, assume ses dettes et rend des voix. C'est là, sans doute, la leçon la plus forte de cette thèse : raconter, ce n'est pas refermer – c'est tenir ensemble les preuves et les ombres, pour que la mémoire blessée puisse encore parler.

Bibliographie

Corpus principal

- Andras, Joseph. (2016). De nos frères blessés. Arles: Actes Sud,
- Benmalek, Anouar. (2009). Le rapt. Paris: Sédia.
- Bey, Maïssa. (2002). Entendez-vous dans les montagnes. Alger: Barzakh.
- Commengé, Bénédicte. (2020). Alger, rue des Bananiers. Paris: Verdier.
- Daeninckx, Didier. (1984). Meurtres pour mémoire. Paris: Gallimard, 1984.
- Djebar, Assia. (2002). La femme sans sépulture. Paris: Albin Michel.
- Jenni, A. (2011). L'Art français de la guerre. Paris: Gallimard.
- Leclair, Bertrand. (2008). Une guerre sans fin. Paris: Maren Sell.
- Mauvignier, L. (2009). Des Hommes. Paris: Minuit.
- Zeniter, Alice. (2017). L'Art de perdre. Paris: Gallimard.

Corpus d'appui

- Alleg, Henri (2008). La Question. Paris : Minuit.
- Balzac, Honoré de (1976). Les Chouans. Paris : Gallimard.
- Dumas, Alexandre (2007). Les Trois Mousquetaires. Paris : GF-Flammarion.
- Hugo, Victor (1844). « Préface de Cromwell ». Dans Cromwell, pp. 37-38. Paris : Charpentier.
- Hugo, Victor (1999). Notre-Dame de Paris. Paris : Gallimard.
- Stendhal (2000). Le Rouge et le Noir. Paris : Gallimard.
- Zola, Émile (1967). Les Rougon-Macquart. Paris : Gallimard.

Ouvrages théoriques et critiques

Bibliographie

- Aristote. (2001). *Poétique*. Paris : Gallimard.
- Augé, M. (1992). *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Seuil.
- Bakhtine, M. (1970). *La poétique de Dostoïevski*. Paris : Seuil.
- Bakhtine, M. (1984). *Esthétique de la création verbale*. Paris : Seuil.
- Balzac, H. de. (1976). *Les Chouans*. Paris : Gallimard.
- Bancel, N., Blanchard, P., & Lemaire, S. (dir.). (2005). *La fracture coloniale. La société française au prisme de l'héritage colonial*. Paris : La Découverte.
- Barthes, R. (1984). *Le discours de l'histoire*. In *Le bruissement de la langue* (pp. 153-174). Paris : Seuil.
- Benjamin, W. (2000). *Œuvres III*. Paris : Gallimard.
- Bloch, M. (1952). *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*. Paris : Armand Colin.
- Bourdé, G., & Martin, H. (1990). *Les Ecoles historiques*. Paris : Seuil.
- Bourdieu, P. (1992). *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil.
- Certeau, M. de. (2002). *Histoire et psychanalyse*. Paris : Gallimard.
- Cichocka, M. (2007). *Entre la nouvelle histoire et le nouveau roman historique*. Paris : L'Harmattan.
- Combe, D. (1992). *Les genres littéraires*. Paris : Hachette supérieur.
- De Lillo, D. (2001). *Libra*. Arles : Actes Sud.
- Derrida, J. (1986). *Parages*. Paris : Galilée.
- Dion, R. (2018). *Des fictions sans fiction ou le partage du réel*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.
- Dosse, F. (2000). *L'Histoire*. Paris : Armand Colin.
- Ducas, S. (2014). *Ce que font les prix à la littérature*. *Communication & langages*, 179(1), 61-73.

Bibliographie

- Ducrot, O., & Todorov, T. (1972). Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. Paris : Seuil.
- Dumas, A. (2007). Les Trois Mousquetaires. Paris : GF-Flammarion.
- Durand-Le Guern, I. (2008). Le Roman Historique. Paris: Armand Colin.
- Eco, U. (1985). Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs. Paris : Grasset.
- Einaudi, J.-L. (1986). Pour l'exemple, l'affaire Fernand Iveton. Paris : L'Harmattan.
- Farge, A. (1989). Le goût de l'archive. Paris : Seuil.
- Foucault, M. (1997). Il faut défendre la société. Paris : EHESS.
- Furet, F. (1989). L'Atelier de l'histoire. Paris : Flammarion.
- Genette, G. (1985). Seuils. Paris : Seuil.
- Gengembre, G. (2006). Le roman historique. Paris : Klincksieck.
- Ginzburg, C. (1989). Mythes, emblèmes, traces. Paris : Flammarion.
- Guillén, C. (1971). On the Uses of Literary Genre. In Literature as System (pp. 107-134). Princeton : Princeton University Press.
- Habermas, J. (1993). L'Espace public. Paris : Payot.
- Hartog, F. (2003). Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps. Paris : Seuil.
- Heinich, N. (2012). Maisons perdues. Paris : Thierry Marchaisse.
- Hérodote. (1860). Histoires d'Hérodote. Paris : Librairie de l'Hachette.
- Hirsch, M. (1997). Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory. Cambridge: Harvard University Press.
- Jablonka, I. (2014). L'histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales. Paris : Seuil.
- Jauss, H. R. (1976). Pour une esthétique de la réception. Paris : Gallimard.

Bibliographie

- Lalande, A. (1972). Vocabulaire technique et critique de la philosophie. Paris : Presses universitaires de France.
- Langlois, C.-V., & Seignobos, C. (1987). Introduction aux études historiques. Paris : Hachette.
- Lanson, G. (1965). L'histoire littéraire et la sociologie. In Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire (pp. 63-78). Paris : Hachette.
- Lavocat, F. (2016). Fait et Fiction. Pour une frontière. Paris : Seuil.
- Leclair, B. (2008). Une guerre sans fin. Paris : Maren Sell.
- Lukács, G. (1965). Le Roman historique. Paris : Payot.
- Lyotard, J.-F. (1986). Le postmoderne expliqué aux enfants. Paris : Seuil.
- Maignon, L. (1912). Le roman historique à l'époque romantique, Essai sur l'influence de Walter Scott. Paris : Hachette.
- Maingueneau, D. (1993). Le contexte de l'œuvre littéraire, Énonciation, écrivain, société. Paris : Dunod.
- Martens, D. (2018). Fictions de vie : Les écritures biographiques et autobiographiques dans la littérature contemporaine. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- Michaux, H. (1998). L'époque des illuminés. In Œuvres complètes (t. I, p. 106). Paris : Gallimard.
- Modiano, P. (2014). Discours de réception du prix Nobel de littérature. Stockholm : Académie suédoise.
- Nélod, G. (1969). Panorama du roman historique. Paris : Sodi.
- Noiriel, G. (1999). Sur la « crise » de l'histoire. Paris : Gallimard.
- Nora, P. (1984). Les Lieux de mémoire. Paris : Gallimard.
- Pluvinet, C. (2012). Fictions en quête d'auteur. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- Poirrier, P. (2004). Les enjeux de l'histoire culturelle. Paris : Seuil.
- Pomian, K. (1999). Sur l'histoire. Paris : Gallimard.

Bibliographie

- Prost, A. (1996). Douze leçons sur l'Histoire. Paris : Seuil.
- Rancière, J. (2000). Le partage du sensible. Esthétique et politique. Paris : La Fabrique Editions.
- Ricœur, P. (1983). Temps et récit I : L'intrigue et le récit historique. Paris : Seuil.
- Ricœur, P. (2000). La mémoire, l'histoire, l'oubli. Paris : Seuil.
- Schaeffer, J.-M. (1989). Qu'est-ce qu'un genre littéraire? Paris : Seuil.
- Scholes, R. (1986). Les modes de la fiction. In G. Genette & T. Todorov (dir.), *Théorie des genres* (pp. 77-94). Paris: Seuil.
- Shields, D. (2010). *Reality Hunger: A Manifesto*. New York: Alfred A. Knopf.
- Spaas, L. (2000). *The Francophone Literature of Postcolonial North Africa*. Manchester : MUP.
- Stalloni, Y. (2005). *Les genres littéraires*. Paris : Armand Colin.
- Stora, B. (1991). *La gangrène et l'oubli : La mémoire de la guerre d'Algérie*. Paris : La Découverte.
- Stora, B. (2005). *Les Mots de la guerre d'Algérie*. Toulouse : Presses universitaires du Mirail.
- Stora, B. (2006). *Histoire de la guerre d'Algérie*. Paris : La Découverte.
- Stora, B., & Jenni, A. (2016). *Les Mémoires dangereuses*. Paris : Albin Michel.
- Thucydide. (1966). *Histoire de la guerre du Péloponnèse*. Paris : Flammarion.
- Todorov, T. (1995). *Les abus de la mémoire*. Paris : Arléa.
- Valéry, P. (1957). *Œuvres I*. Paris : Gallimard.
- Veyne, P. (1978). *Comment on écrit l'histoire*. Paris : Seuil.
- Viart, D. (2009). *Écrire le présent. Littérature et engagement*. Paris : Belin.

Bibliographie

Viart, D., & Vercier, B. (2005). *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*. Paris : Bordas.

Voltaire (1878). « Le Siècle de Louis XIV ». Dans *Œuvres complètes de Voltaire*, éd. Louis Moland, t. XIV : *Histoire (4)*, pp. 155-159. Paris : Garnier.

White, H. (1973). *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: The John Hopkins University Press.

Wiewiorka, A. (1998). *L'ère du témoin*. Paris : Plon.

Wittgenstein, L. (1986). *Investigations philosophiques*. Paris : Gallimard.

III. Articles scientifiques

Bloch, Marc. « Mémoire autobiographique et mémoire historique du passé éloigné ». *Enquête*, no 2, 1995.

Brun, Catherine (2020). « Histoire, ignorances, résurgences, oublis : quel(s) savoir(s) pour quelle(s) mémoire(s) de la guerre en Algérie ? ». Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg. pp. 179-203.

Donadey, Anne. « The Multilingual Strategies of Postcolonial Literature: Assia Djébar's Algerian Palimpsest ». *World Literature Today*, vol. 74, no 1, 2000, pp. 27-36.

Driza, Samir, et Warda Derdour. « Le roman historique à l'épreuve des fictions françaises contemporaines sur la guerre d'Algérie ». *Revue académique des études sociales et humaines*, vol. 15, no 2, 2023, pp. 434-444.

Fortier, Frances, et Francis Langevin. « Le réel dans les fictions contemporaines ». *@nalyses*, vol. 4, no 2, 2009.

Bibliographie

Hiddleston, Jane. « The Specific Plurality of Assia Djebar ». *French Studies*, vol. 58, no 3, 2004, pp. 371-384.

Lackey, Michael. « Locating and Defining the Bio in Biofiction ». *Journal of the Association for the Study of Australian Literature*, vol. 31, no 1, 2016, pp. 3-10.

Sabiron, Céline. « Le rôle de l'intertexte et du palimpseste dans la création d'une Écosse mythique dans *Waverley* et *Rob Roy* de Walter Scott ». *E-rea*, vol. 7, no 2, 2010.

Stora, Benjamin. « La guerre d'Algérie dans les mémoires française et algérienne ». *Revue de l'IFHA*, no 3, 2011, pp. 50-53.

Viart, Dominique. « Les récits de filiation : écritures de soi et approches de l'histoire ». *Études françaises*, vol. 54, no 2, 2018, pp. 5-20.

Viart, Dominique. « Le silence des pères au principe du "récit de filiation" ». *Études françaises*, vol. 45, no 3, 2009, pp. 91-105.

IV. Ressources électroniques

Compagnon, Antoine. « Introduction : Forme, style et genre littéraire ». *Théorie de la littérature : la notion de genre*. Fabula.

www.fabula.org/compagnon/genre1.php. Consulté le 7 oct. 2025.

Compagnon, Antoine. « Genre, création, évolution ». *Cours de littérature française moderne et contemporaine*, douzième leçon.

www.fabula.org/compagnon/genre12.php. Consulté le 8 juil. 2025.

Colonna, Vincent : « L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature ». Linguistics. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales

Bibliographie

(EHESS), 1989. Disponible sur; <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609/document>, site consulté le 30/09/2014

Guibet-Lafaye, Caroline. « Esthétique de la postmodernité ». http://nosophi.univparisl.fr/docs/cgl_art.pdf. Consulté le 30 oct. 2014.

White, Hayden. « Poétiques de l’histoire ». *Labyrinthe*, no 33, 2009. <http://labyrinthe.revues.org/4029>.

Yahia, Christophe. « Le vraisemblable chez Aristote ». *Préfigurations*, no 2. <http://revue.prefigurations.com>. Consulté le 12 nov. 2015.

Interviews

Leclair, Bertrand. « La mémoire de la guerre d’Algérie nous hante ». Entretien avec Christoff Kantcheff, *Politis*, 12 janv. 2008. En ligne : www.politis.fr.

Mauvignier, Laurent. Entretien avec Jean Laurenti, octobre 2006. *Le Matricule des Anges*. Disponible sur : www.lmda.net.

Mauvignier, Laurent. Entretien avec Nelly Kaprielian, 8 sept. 2009. *Les Inrockuptibles*. Disponible sur : www.lesinrocks.com.

Bey, M. 2004. « Mon écriture est un engagement contre tous les silences », entretien fait par Nassira BELLOULA, paru dans le journal Liberté, 20 décembre 2004, p. 14. <https://www.liberte-algerie.com/actualite/mon-ecriture-est-un-engagement-contre-tous-les-silences-17758/print/1> [consulté le 10 mai 2020].

Table des matières

Remerciements	II
Dédicaces	III
Résumé	IV
Abstract	V
ملخص	VI
Sommaire	VII
Introduction	11
Partie I : De la reconstitution du passé à l'espace critique de la mémoire : parcours théorique du roman historique.....	25
Chapitre I : Cadres théoriques et notions fondatrices : entre genre, Histoire et fiction.....	25
1. Le genre comme convention sociale	25
2. Le genre comme horizon d'attente	29
3. L'utilité des genres littéraires :	30
4. Qu'est-ce qu'un genre littéraire?	34
4.1. La création des genres littéraires :	38
4.2. La perspective historique.....	41
4.2.1. Le modèle grec	42
4.2.2. Platon	42
4.2.3. Aristote.....	43
4.3. La dualité poïesis /Histoire	44
5. Fiction vs Histoire : actualisation moderne d'un débat antique	46

Chapitre II : La fabrique de l’histoire : entre quête de vérité et tentation littéraire.....	49
1. De l’Antiquité au XIX ^e siècle : la rencontre entre Histoire et littérature :.....	49
1.1. L’historiographie grecque :	50
1.2. L’historiographie romaine :	54
1.3. L’historiographie médiévale :	56
1.4. La pratique de l’histoire du XVIII ^e siècle au Second Empire :.....	59
2. Le divorce entre histoire et littérature.....	60
2.1. L’histoire comme science au XIX ^e siècle.....	60
2.2. Le mythe de l’objectivité et l’effacement de l’écriture.....	65
2.3. Le dogme des archives écrites :	66
3. La crise de l’Histoire : quand le roman répond aux doutes des historiens :.....	68
3.1. Des grands hommes à la vie des anonymes : Une Histoire totale.	70
3.2. La fin des « grands récits » : l’historiographie à l’épreuve de la postmodernité :	71
4. Quand l’Histoire se fragmente : le vertige des éclats	73
4.1. Quand l’histoire devient écriture : le tournant linguistique et la crise du discours.....	75
4.2. Illusion référentielle et réinvention du réalisme	77
4.3. Hayden White et l’Histoire comme fiction :	79
Chapitre III : La mécanique des genres	84
1. Les genres littéraires et les genres du discours	85
2. Les genres du discours : une perspective dialogique et sociale	86
3. Le genre comme convention et horizon d’attente	87
4. Le genre comme pratique sociale et horizon d’attente	88

Table des matières

5.	L'acte de lecture : le "genre" comme catégorie de la lecture	93
6.	Types de conventions discursives : convention fondatrices et régulatrices	96
7.	Genres et condition sociales :.....	98
8.	Une naissance liée au changement d'horizon d'attente :.....	104
Chapitre IV : Le roman historique : origines, modèles et métamorphoses.....		107
1.	Biographie du roman historique :.....	108
2.	Contexte d'apparition	109
3.	L'évolution du roman historique classique.....	112
3.1.	Les caractéristiques du roman historique classique	120
3.2.	Le héros « moyen » et l'Histoire en mouvement :.....	126
3.3.	Histoire, personnages et narration : l'art scottien de la médiation :.....	129
3.4.	La stratégie du narrateur invisible :.....	131
4.	Le roman historique au XX ^e siècle : du récit de reconstitution à l'espace critique de la mémoire.....	133
Partie II : Mémoire, oubli et réparation : la réinvention du roman historique dans les fictions franco-algérienne		140
Chapitre I : Le contexte historique et littéraire de la mémoire coloniale.....		141
1.	La littérature comme miroir des dynamiques sociales	141
2.	Un refoulement collectif : de la guerre d'Algérie à la "fracture coloniale"	142
2.1.	La censure et la lutte pour la vérité :.....	145
2.2.	Les lois d'amnistie et leurs conséquences :.....	147
2.3.	Mémoire divisée, mémoires concurrentes :.....	148
3.	Le poids du silence dans la société française :.....	150

Table des matières

3.1. Les répercussions du déni colonial :	151
4. Le retour du refoulé	152
4.1. Contexte politique et débats sur l'immigration :	155
4.2. Une catharsis collective : la littérature au service de la réparation psychique	157
4.3. La résurgence des mémoires occultées (1995-2000):	161
4.4. Les harkis : une reconnaissance tardive et incomplète :	162
4.5. Donner voix aux absents : figures oubliées dans les fictions contemporaines sur la guerre d'Algérie	163
Chapitre II : Aux origines du roman archéologique.....	167
1. <i>Une guerre sans fin</i> de Bertrand Leclair (2008)	170
1.1. La toile de fond	170
1.2. Une quête mémorielle	171
1.3. Des voix inventées, des blessures réelles	173
1.4. Les personnages historiques : une présence en creux :	175
1.5. La voix des témoins fictifs : colère et transmission	175
1.6. Rétablir la vérité par la fiction :	177
1.7. <i>Une guerre sans fin</i> : l'ébauche d'une écriture archéologique de la mémoire	179
2. <i>Le Rapt</i> , d'Anouar Benmalek (2009).....	181
2.1. <i>Le Rapt</i> : quand la fiction interroge l'amnésie historique	181
2.2. Le roman comme miroir : l'écho des fractures historiques dans les destins personnels :	182
2.3. Du rapt à Mélouza: Un double règlement de comptes	184
2.4. Le statut du narrateur et la focalisation	185
2.5. <i>Le Rapt</i> ou l'archéologie d'une mémoire : lecture à l'aune du modèle scottien :	187

Table des matières

3.	<i>Des hommes</i> de Laurent Mauvignier (2009).....	188
3.1.	Structure narrative du roman :	189
3.2.	Plongée dans le passé	191
3.3.	Mémoires en retrait : une mise à distance narrative du traumatisme	193
3.4.	Écrire contre l'oubli, corriger l'Histoire :	195
3.5.	<i>Des Hommes</i> : Roman archéologique	197
4.	<i>L'art français de la guerre</i> , Alexis Jenni (2001) :	200
4.1.	Structure narrative du roman :	201
4.2.	Dire la guerre par l'écriture et la peinture :	202
4.3.	Temporalités imbriquées	203
4.4.	L'impossible travail de deuil : persistance du passé dans le présent :	205
4.5.	Déconstruire les discours haineux :	208
4.6.	La représentation de la guerre : le langage mis à l'épreuve de l'indicible.....	209
4.7.	<i>L'Art français de la guerre</i> : roman archéologique.	210
5.	Du roman historique au roman archéologique : une mutation en cours	213
6.	Codification du roman archéologique :	215
6.1.	Un narrateur enquêteur, plus qu'un conteur :	215
6.2.	Une structure éclatée, non linéaire	216
6.3.	Le passé comme trace, non comme récit :.....	216
6.4.	Une visée réparatrice, sans être héroïque	217
6.5.	Un regard tourné vers le présent :	218
7.	<i>Ce qu'il faut de nuit</i> : Vers une reconnaissance du roman archéologique :	221

Chapitre III : Faire parler les silences : Acte fondateur du récit de filiation.....	226
1. <i>Entendez-vous dans les montagnes</i> de Maïssa Bey (2002).....	227
2. La narration dans <i>Entendez-vous dans les montagnes</i> :.....	227
3. Récit hybride	228
3.1. Récit théâtralisé.....	232
3.2. Toile de fond historique	235
3.3. Une mémoire à vif : entre critique, réparation et subversion :	236
3.4. <i>Entendez-vous dans les montagnes</i> : Récit de filiation ?	238
4. <i>L'Art de perdre</i> d'Alice Zeniter (2017) :.....	240
4.1. Quand la mémoire devient filiation :	240
4.2. Postmémoire et héritage traumatique : A la recherche de l'Algérie perdue :	241
4.3. Quête identitaire, mémoire familiale et héritage traumatique dans <i>L'Art de perdre</i> :	242
4.4. Trois vies, une quête : quand la transmission se heurte aux non-dits de l'Algérie :	244
4.5. L'écriture comme acte politique dans <i>L'Art de perdre</i> :.....	247
5. <i>Alger, rue des Bananiers</i> , Béatrice Commengé (2020).....	250
5.1. L'enfance en lumière, l'exil en silence	251
5.2. Détourner le roman historique: Béatrice Commengé à distance de W. Scott:	252
5.3. Le passé entre les pages : une mémoire à l'œuvre:.....	253
5.4. La "bibliothèque d'Algérie": un lieu de mémoire et de transmission familiale :	254
5.5. Récit autobiographique : L'écho d'une enfance algéroise :	255
5.6. Une mémoire familiale ancrée dans l'histoire coloniale :.....	256

Table des matières

5.7. Une mémoire historique refoulée : la confrontation avec le passé colonial :	258
5.8. Un dispositif narratif au service de la transmission mémorielle :.....	259
5.9. Avant et après : mémoire fracturée et naissance d'une voix	261
5.10. La portée idéologique et la mémoire critique dans <i>Alger, rue des Bananiers</i> :.....	262
6. Synthèse globale	263
Chapitre IV: La biofiction mémorielle	270
1. <i>Meurtres pour mémoire</i> : l'enquête policière au service d'une mémoire occultée :.....	271
1.1. Une fiction contre l'oubli : la mémoire occultée du 17 octobre 1961	272
1.2. La narration à deux strates : enquête policière et chronique historique	274
1.3. L'enquête comme médiation mémorielle : une réinvention du roman historique	276
1.4. De l'enquête mémorielle à la biofiction collective :	278
2. <i>La Femme sans sépulture</i> , d'Assia Djébar (2002) :	279
2.1. <i>La Femme sans sépulture</i> : portrait d'une résistante au-delà de l'oubli :	280
2.2. Tisser les voix effacées : la polyphonie mémorielle dans <i>La femme sans sépulture</i>	281
2.3. La structure narrative de <i>La femme sans sépulture</i> : tisser les voix, bâtir le récit :	282
2.4. <i>La Femme sans sépulture</i> : un roman historique en éclats :	283
2.5. <i>La Femme sans sépulture</i> : mosaïque de voix et réécriture mythique au service de la mémoire :.....	285
2.6. Zoulikha : biofiction mémorielle, ériger une sépulture de mots :.....	287
3. <i>De nos frères blessés</i> , Joseph Andras (2016).....	289
3.1. <i>De nos frères blessés</i> : mise en fiction d'un fait réel	290

Table des matières

3.2. Temporalité et structure fragmentée: entre présent tragique et mémoire éclatée	292
3.3. Une focalisation externe radicale: le refus de l'intimité psychologique	293
3.4. <i>De nos frères blessés</i> : un roman historique en rupture :	295
3.5. Entre récit historique et biographie romancée : <i>De nos frères blessés</i> comme biofiction mémorielle:	297
3.6. Synthèse globale: la biofiction mémorielle de Daeninckx à Andras	301
4. La biofiction mémorielle dans l'écriture du réel	304
5. Évaluation de la partie pratique	306
Conclusion & perspectives	310
Bibliographie	317
Table des matières	325
Liste des tableaux	333
Liste des figures	334

Liste des tableaux

Tableau 1 : Le modèle grec des genres littéraires chez Platon.....	43
Tableau 2 : Le modèle grec des genres littéraires chez Aristote.	44
Tableau 3 : Les traits distinctifs du roman archéologique.	221
Tableau 4 : Les traits distinctifs du roman de filiation.	267
Tableau 5 : Les traits distinctifs du roman de la biofiction.....	304

Liste des figures

Figure 1 : un schéma visuel des traits distinctifs du roman de filiation. 268