L'écriture de la mémoire dans les fictions historiques contemporaines : l'exemple d'Alexis Jenni, de Lydie Salvayre et de Mathieu Belezi

Alain Obiang Nze

▶ **To cite this version:**

Alain Obiang Nze. L'écriture de la mémoire dans les fictions historiques contemporaines : l'exemple d'Alexis Jenni, de Lydie Salvayre et de Mathieu Belezi. Linguistique. Université de Strasbourg, 2023. Français. NNT : 2023STRAC003 . tel-04208646

HAL Id: tel-04208646

https://theses.hal.science/tel-04208646

Submitted on 15 Sep 2023

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

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

UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

ÉCOLE DOCTORALE 520 des Humanités

EA 1337 Configurations littéraires

THÈSE présentée par :

Alain OBIANG NZE

soutenue le : **10 février 2023**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'Université de Strasbourg**

L'écriture de la mémoire dans les fictions historiques contemporaines. L'exemple d'Alexis Jenni, de Lydie Salvayre et de Mathieu Belezi.

Discipline : Littérature française (XX^{e} et XXI^{e} siècles)

THÈSE dirigée par :

Mme Corinne GRENOUILLET Professeure de Littérature française des XX^{e} et XXI^{e} siècles, Université de Strasbourg

RAPPORTEURS :

Mme Patricia RICHARD-PRINCIPALLI Maîtresse de conférence HDR, Université de Montpelier

M. Steeve R. RENOMBO Professeur de Littérature française, Université Omar Bongo de Libreville

AUTRE (S) MEMBRE (S) DU JURY :

Mme Catherine BRUN Professeure de Littératures et Théâtre de langue française des XX^{e}-XXI^{e} siècles, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Remerciements

Je tiens, en premier lieu, à remercier Madame la Professeure Corinne Grenouillet qui, au-delà de l'espace et du temps, a accepté de diriger ce travail. Ses conseils, sa patience et sa rigueur m'ont été bénéfiques.

Je remercie aussi Monsieur le Professeur Steeve Renombo, qui a toujours été un guide et un repère sur le chemin sinueux de la recherche.

À mes parents, pour m'avoir toujours soutenu, pour m'avoir permis de faire des études. À mes frères et sœurs.

À mes amis, pour nos échanges et nos encouragements mutuels.

À tous ceux dont les conseils et les encouragements m'ont permis d'avancer.

Épigraphe

« Il y a quelque chose de plus fort que la mort, c'est la présence des absents, dans la mémoire des vivants »[1]

[1] Jean d'Ormesson (1925-2017), extrait de son discours de réception à l'Académie française, le 6 juin 1974.

SOMMAIRE

Introduction générale ……...5
Première partie : Écrire l'histoire dans le roman…… ……28

Chapitre I : Le roman au service de l'histoire……..29
Chapitre II : L'écriture de la mémoire : une contre-narration historique ?.....55
Chapitre III : Dire la mémoire et le cadre spatio-temporel……...91

Deuxième partie : Mémoire(s) des victimes / Mémoire(s) des bourreaux…… ..…..123

Chapitre IV : Mémoire(s) des guerres coloniales françaises : entre souvenir et héritage ?...……...…124
Chapitre V : Mémoire(s) des personnages chez Lydie Salvayre / Mémoire (s) des victimes…… ……155
Chapitre VI : Mémoire(s) des narrateurs chez Mathieu Belezi et Alexis Jenni / Figuration contemporaine des bourreaux…….….183

Troisième partie : La mémoire « devant » l'histoire ?..... ..220

Chapitre VII : Mémoire autobiographique et mémoire historique…….…...221
Chapitre VIII : Mémoire(s) et littérature ……..…242
Chapitre IX : La mémoire peut-elle se substituer à l'Histoire au XXIe siècle ? ...…269

Conclusion ……..…… ……394
Bibliographie ……..…..……299
Table des matières……....……308

INTRODUCTION

Notre étude se propose de montrer comment les écrivains contemporains envisagent la reconstitution des faits historiques par le biais de traces mémorielles qui saturent leurs fictions. Nous pensons qu'il est utile, avant toute chose, de définir les concepts qui occupent une place importante dans notre étude. En effet, le terme de « fiction historique » désigne l'élaboration d'une fiction qui place le récit dans le cadre historique d'un passé proche et/ou lointain. De fait, la fiction historique se déploie à travers plusieurs supports : les romans historiques, les films historiques, les bandes dessinées historiques et les jeux vidéo.

Dans le cadre de notre étude, nous nous intéressons à l'écriture de la mémoire en nous appuyant sur la fiction historique dans le roman. Nous présentons une approche évolutive de ce genre littéraire afin de cerner les particularités des œuvres de notre corpus que nous désignons, génériquement, par « fictions historiques contemporaines du XXI$^{e\ siècle}$». Considérons, dans un premier moment, le roman historique traditionnel, qui s'était assigné comme objectif la représentation du passé[2]. Nous devons prendre en compte de nouvelles considérations. Ainsi, pour Georges Lukács, « la particularité des personnages dérive de la spécificité historique de leur temps[3] ». S'inspirant des travaux de Walter Scott[4], Lukács voit, à travers la représentation de l'Histoire[5], l'expression des expériences collectives passées. Ces expériences prennent leur forme actuelle dans une sorte de conditionnement impulsé par l'Histoire. Pour le dire autrement, « c'est moins l'ancrage historique de la diégèse qui définit le genre que la fonction narrative de celle-ci et plus largement ses fonctions cognitives et anthropologiques[6] ». Bien que l'organisation du récit se réfère à l'histoire, il n'en demeure pas moins que la réception

---

2 Claude Bernard, *Le passé recomposé. Le roman historique français du dix-neuvième siècle*, Paris, Hachette, 1996.

3 Georges Lukács, *Le roman historique* [1965], Paris, Payot, coll. « Petites bibliothèque Payot », 2000, p. 17.

4 Lire à ce propos, Christophe Mercier « Walter Scott et l'invention du roman historique » dans *Commentaire* [En ligne], n°118, 2007, pp. 557-568, mis en ligne sur Cairn.info le 01 avril 2015, consulté le 20 juin 2020. URL : https : //doi.org/10.3917/comm.118.0567.

5 Il convient de préciser que, dans notre étude, l'Histoire (avec H) désigne la suite des événements ; l'histoire (avec h) renvoie à la discipline ; et histoire (toujours avec h) indique un récit.

6 Martine Jaubert, Sylvie Lalagüe-Dulac et Brigitte Louichon, « Les fictions historiques : un objet littéraire, éditorial et scolaire qui interroge les frontières », dans *Repères* [En ligne], 48/2013, mis en ligne le 10 mars 2014, consulté le 17 juin 2020. URL : https : // journals.openédition.org/repères/588.

de l'œuvre s'explique par des lecteurs susceptibles de se découvrir eux-mêmes dans ce qui est représenté. De ce fait, le passé renferme un aspect didactique considérable par sa fonction d'éclairer à la fois le passé et le présent. Par exemple, en lisant des fictions romanesques – avec pour trame narrative une période de l'histoire – le lecteur, en se divertissant, acquiert un savoir sur un pan de l'Histoire. C'est, en effet, un fait récurent que d'avoir l'impression que la fiction déploie davantage de perspectives que l'histoire comme discipline dans la tentative de dire le passé. En ce sens, Gérard Gengembre parle de « comprendre [l'histoire] de manière vivante[7] ». Dans un second temps, l'œuvre de Marta Chichoka[8] nous aide à cerner les mutations du roman historique par rapport aux nouvelles pratiques de l''histoire. Ainsi, l'auteure propose une nouvelle approche du roman historique, qui se démarque du roman historique traditionnel, fondée sur un pacte de lecture : elle propose de déconstruire les éléments du paratexte (les références spatiales et temporelles, les marques d'historicités) pour se focaliser davantage sur l'organisation de la diégèse du texte en fonction de l'événement et/ou de la période historique représentée. Le lecteur doit, en ce sens, être capable de se positionner à travers sa lecture. D'une lecture passive à une lecture active, le roman engage davantage le lecteur. Après avoir fait cet aperçu de l'usage du terme « fiction historique », dans notre travail, nous proposons quelques acceptions de la mémoire.

Selon le dictionnaire *Larousse,* la mémoire renvoie à une activité biologique et psychique qui permet de conserver certaines informations. Ce qui fait d'elle un endroit abstrait où l'individu conserve des informations qui sont personnelles et se rapportent à un moment de sa vie. La mémoire se présente alors comme un ensemble d'images mentales qui recouvre des faits passés. En informatique, la mémoire est un agencement capable de conserver, d'enregistrer et de transmettre des données.

En outre, la question de la mémoire est présente dans les sciences humaines. Elle interroge les souvenirs individuels et/ou collectifs d'un individu et/ou d'un groupe d'un point de vue social, culturel et idéologique :

> La mémoire est l'effet de présence d'une absence, le souvenir et la réminiscence de ce qui fut, de ce que l'on a été, un « avoir été » qui tient, dans bien des cas, à un sentiment

7 Gérard Gengembre, *Le Roman historique*, Paris, Klincksieck, 2006, p. 87.

8 Maria Cichocka, *Entre la nouvelle histoire et le nouveau roman historique*, Paris, L'Harmattan coll. « Littératures comparées », 2007.

> d'appartenance et d'identification à un registre social, culturel, idéologique précis, perçu comme une marque singulière[9].

Depuis les faits historiques traumatisants du XX[e] siècle (les deux guerres, la découverte des camps de concentration nazis[10], le génocide d'Arménie et le génocide du Rwanda), plusieurs écrivains n'ont cessé de consacrer leurs œuvres à la représentation de la mémoire confrontée à l'histoire. Dans ce sens, *Si c'est un homme*[11] de Primo Levi remporte un succès considérable auprès des lecteurs qui découvrent, à partir des témoignages des survivants, l'horreur des camps. Les détails des récits donnent l'impression de vivre les faits contrairement à l'histoire qui se base sur l'aspect officiel de ces faits. Depuis quelques décennies, un courant historiographique privilégie les travaux qui questionnent la mémoire comme objet de recherche en histoire. C'est dans ce cadre que Pierre Nora formule clairement la distinction entre la mémoire et l'histoire :

> La mémoire est la vie, toujours portée par des groupes vivants et à ce titre, elle est en évolution permanente, ouverte à la dialectique du souvenir et de l'amnésie, inconsciente de déformations successives, vulnérable à toutes les utilisations et manipulations, susceptibles de longues latences et de soudaines revitalisations. L'histoire est la reconstruction toujours problématique et incomplète de ce qui n'est plus. La mémoire est un phénomène toujours actuel, un lien vécu au présent éternel ; l'histoire, une représentation du passé[12].

En transcendant la chronologie de l'histoire, la mémoire se présente comme un espace qui se renouvelle continuellement, où l'individu est capable de se projeter entre le passé, le présent et le futur. La mémoire est exposée à toute forme de manœuvre

---

9 Dahouda Konaté, Selom Komlan Gbanou (dir.), *Mémoires et identités dans les littératures francophones*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2008, p. 9.

10 Primo Levi, *Si c'est un homme*, [1947], traduit de l'italien par Martine Schruoffeneger, Paris, Julliard, 1987.

10 Pierre Nora, « Entre mémoire et histoire » dans Pierre Nora (dir.), *Les lieux de la mémoire, tome I, La République*, Paris, Gallimard, 1984, p. 19.

visant un objectif spécifique : la mémoire est donc difficile à cerner aussi bien dans le temps que lorsqu'il s'agit de la représenter :

> […] Les événements ne jouent pas un autre rôle que les divisions du temps marquées par une horloge, ou déterminées par le calendrier […]. Dans le développement continu de la mémoire collective, il n'y a pas de lignes de séparation nettement tracées, comme dans l'histoire, mais seulement des lignes irrégulières et incertaines[13].

Les événements historiques se présentent comme un ensemble de savoirs chronologiquement ordonné par les historiens. Ces derniers appréhendent le passé entre eux comme une continuité où les événements entretiennent un rapport spécifique et déterminé. À l'inverse, la mémoire à l'œuvre dans les groupes sociaux hétéroclites s'élabore comme un puzzle. Par conséquent, il est impérieux de distinguer l'existence d'une mémoire collective et d'une mémoire historique :

> La mémoire collective est ce qui reste du passé dans le vécu des groupes, ou ce que ces groupes font du passé. Groupes larges à l'échelle d'airs culturelles ou de de nations, d'idéologies politiques ou religieuses ; familles plus étroites comme générations ou les mouvements minoritaires […]. La mémoire historique est unitaire. Elle est le fruit d'une tradition savante et « scientifique », elle est elle-même la mémoire collective des historiens. La mémoire collective, globalisante et sans frontières, floue et télescopant, relève de la croyance qui n'assimile que ce qui la conforte elle-même. La mémoire historique, analytique et critique, précise et distincte, relève de la raison qui instruit sans convaincre[14].

La mémoire collective n'est pas exempte de manipulations ; elle peut servir à légitimer des positionnements particuliers dans le but de se présenter comme une éternelle victime[15]. Par exemple, la mémoire transmise de génération en génération, après et/ou pendant la guerre d'Algérie, peut faire l'objet de certaines omissions volontaires ou involontaires qui favorisent un angle de perception de l'événement par le témoin. Mais, la mémoire est pourtant liée à l'histoire. Elle se fonde sur des dates

13 Maurice Halbwachs, *La Mémoire collective*, [Paris, PUF, 1950], Paris, Albin Michel, 1997, pp. 101-134.

14 Jacques Le Goff (dir.), *La Nouvelle histoire*, Paris, Retz-CEPL, 1978, p. 398.

15 *Cf* Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, coll. « Points, Essais », 2000.

historiques, qui constituent des ancrages importants dans la façon de rendre compte du passé :

> La mémoire est le centre d'une organisation et d'une association de séquences diverses constituées de figures, de faits, de symboles, de mots, de chiffres et de lettres […]. Elle se nourrit des objets d'un passé considéré comme essentiel à une collectivité donnée afin de s'insérer dans l'histoire comme repère[16].

En effet, la mémoire des faits historiques constitue un arsenal d'éléments par lequel se définit, le plus souvent, toute une communauté ou une nation. Cependant, la mémoire est subjective d'autant plus qu'elle s'articule autour du témoignage d'un ou plusieurs individus si bien que « la mémoire s'attache à l'aspect testimonial de l'événement, alors que l'histoire s'affirme comme quête de la vérité objective où l'événement est davantage analysé que célébré[17] ». Parvenu à ce niveau de notre analyse, une question importante se pose : comment rendre compte de l'événement historique du point de vue de la mémoire ? Cette question peut s'articuler autour des motivations qui sous-tendent la sélection des trois auteurs contemporains que nous avons choisi d'étudier.

Justification du corpus

Alexis Jenni (né le 24 avril 1963), Mathieu Belezi, de son vrai nom, Gérard Martial Princeau, (né en 1953) et Lydie Salvayre (née le 15 mars 1946) sont des écrivains français contemporains. Ils ont donc en partage la langue française. Notre corpus se caractérise, d'une part, par des œuvres de référence de ces trois auteurs ; d'autre part, nous tiendrons compte d'autres textes qui mettent en évidence l'écriture de la mémoire. Par conséquent, notre corpus se situe dans un temps, le présent, et il regroupe les textes dans une même langue, le français.

Le choix de ces écrivains se justifie par plusieurs raisons, entre autres, les distinctions littéraires qu'ils ont reçues. En effet, un prix littéraire donne à l'œuvre

16 Romuald Fonkoua, « Mémoire(s) manipulé(e)(s) », dans *Mémoire, mémoires*, Cergy-Pontoise, CRTH, Université de Cergy-Pontoise, 1999, p. 5.

17 Josias Sémujanga, « La mémoire transculturelle comme fondement du sujet africain chez Mudimbé et Ngale » dans *Tangence*, n° 75, 2004, pp. 15-39.

primée une notoriété considérable. Ainsi, Alexis Jenni et Lydie Salvayre ont obtenu le Prix Goncourt[18] : l'un en 2011 avec *L'Art français de la guerre*[19] et l'autre en 2014 avec *Pas pleurer*[20]. Rappelons que ces deux œuvres font partie de notre corpus. Lydie Salvayre est également primée par le Prix Novembre, devenu le Prix Décembre[21] avec *La Compagnie des Spectres*[22]. Mathieu Belezi, quant à lui, a reçu le Grand Prix Hyde Monnier en 2008 avec *C'était notre terre*[23]. Dans son étude sur les prix littéraires, Sylvie Ducas définit le prix littéraire comme « la recommandation par des jurys d'experts d'un livre ou d'une œuvre pour sa qualité littéraire[24] ». Manifestement, cette distinction revêt, à bien des égards, une notoriété pour l'auteur du livre primé. Il reçoit, par le biais de son œuvre, une audience importante auprès de la communauté des lecteurs. Ainsi, l'attribution des prix littéraires à ces œuvres de notre corpus participe de l'importance des sujets évoqués et de l'esthétique littéraire qui en découle. Il semble que ces auteurs accordent une importance considérable à l'écriture de l'Histoire en tissant des passerelles entre le récit factuel et le récit fictionnel. Il se dégage de leurs œuvres la prouesse de reconstruire l'histoire de ceux qui ont été dans l'ombre de l'Histoire, les oubliés du quotidien. Certes, un prix littéraire peut aussi se présenter comme un « monstre publicitaire intéressant [qui favoriserait] d'énormes circuits commerciaux[25] » ; néanmoins, ces prix poursuivent plusieurs objectifs qui coudoient ainsi les caractéristiques de la littérarité. En parlant du Goncourt, par exemple, ce prix cherche à honorer les exigences esthétiques de l'œuvre littéraire ainsi que son actualisation comme reflet des questions sociales, qui interpellent la communauté des écrivains. Ces particularités, bien qu'évidentes, ne résument pas à elles seules notre

18 Fondé en 1892 par Edmond de Goncourt qui associe son frère, déjà décédé, à cette noble cause, le Prix Goncourt est l'un des plus prestigieux prix littéraires en France. La notoriété de ce prix, qui dépasse les frontières, permet au récipiendaire annuel d'obtenir une réception importante et des ventes considérables. à travers le monde y compris en France. Ce prix met à l'honneur des romans écrits en langue française. L'une des particularités de ce prix est que la candidature est proposée par l'éditeur.

19 Alexis Jenni, *L'Art français de la guerre*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 2019.

20 Lydie Salvayre, *Pas pleurer*, Paris, Seuil, coll. « points », 2014.

21 Prix littéraire crée en 1989 par Michel Denney. Il correspond à l'ancien Prix Novembre.

22 Lydie Salvayre, *La Compagnie des spectres, op.cit*.

23 Mathieu Belezi, *C'était notre terre, op. cit*.

24 Sylvie Ducas, « Ce que font les prix à la littérature » dans *Communication & langages*, n°179, 2014/1, pp. 61-73.

25 Hervé Bazin, entretien dans *le Figaro*, 17 décembre, 1971.

choix ; les enjeux des questions actuelles et urgentes que posent l'ensemble de ces œuvres retiennent également notre attention.

Tout d'abord, les trames narratives des œuvres de notre corpus sont élaborées à partir de faits historiques tels que la colonisation et la guerre d'Algérie (1830-1962), la guerre d'Indochine, la guerre civile d'Espagne (1936-1939), l'Occupation allemande de la France (1940-1944). Si les événements en question semblent divergents du point de vue de l'espace et du temps, ce qui pourrait remettre en cause l'intérêt porté à ces romanciers, il convient, en revanche, de considérer davantage l'impact de ces événements sur l'actualité et leur mode de résurgence. Ensuite, ces fictions, en plus de recourir à des faits historiques, s'adossent véritablement à la mémoire ; l'idée d'un rapprochement entre l'Histoire et les mémoires individuelles, présentes dans ces récits, est donc envisageable. Enfin, ces textes proposent un savoir particulier basé sur le mode de représentation des fictions littéraires car « l'énoncé de fiction n'est ni vrai ni faux [mais possible selon Aristote] ou est à la fois vrai et faux[26] ».

De plus, le recours à la mémoire dans les œuvres d'Alexis Jenni, de Mathieu Belezi et de Lydie Salvayre suscite notre intérêt. Tout au long de notre étude, nous envisageons de comprendre la représentation de l'histoire dans la fiction par le biais de la mémoire d'un et/ou plusieurs personnages. Afin de mieux comprendre ces auteurs, nous proposons, à ce stade de notre étude, de revenir sur le contexte d'écriture de ces fictions.

Alexis Jenni : (*L'Art français de la guerre, Féroces infirmes*)

Écrivain français, Alexis Jenni est né le 24 avril 1963 à Lyon, où il fait ses études avant de devenir professeur de Sciences de la vie et de la terre au lycée. Il s'intéresse à l'écriture ; l'histoire de la guerre dans les colonies françaises retient particulièrement son attention. C'est avec son premier roman, *L'Art français de la guerre,* qu'il remporte le prestigieux prix Goncourt en 2011. Dans ce roman, Alexis Jenni raconte l'histoire d'un jeune homme modeste de la périphérie lyonnaise (dont le nom n'est pas clairement défini dans l'œuvre) et de Victorien Salagnon, un ancien combattant des guerres d'Indochine et d'Algérie qui a servi dans les rangs de l'armée française pour « la pacification » des colonies. Ces deux hommes – de générations différentes – se lient

26 Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, coll. « Poétiques », 1991, p. 20.

d'amitié. Salagnon initie le jeune homme à la peinture en profitant de cette occasion pour ouvrir les territoires de son passé tumultueux entre violences et désolation. Précisons que, dans ce roman, le narrateur superpose deux temporalités. D'une part le passé de Victorien Salagnon, à partir duquel ses souvenirs sont évoqués à la troisième personne ; d'autre part, le présent où le jeune narrateur est confronté à la découverte d'une histoire qu'il ignorait. Dans ce présent, le lecteur découvre les réflexions sociales et politiques, que le jeune homme porte sur la France.

En outre, si Salagnon est bien donné comme l'origine et le garant de la véracité des événements racontés à la troisième personne – précision d'autant plus importante que le personnage n'assume pas directement ce qui est dit – il est rarement mis en scène comme personnage se remémorant. Néanmoins, c'est justement à ce niveau que l'œuvre d'Alexis Jenni prend tout son sens : c'est le jeune narrateur qui questionne ses propres perceptions de l'histoire à travers la figure du passé incarnée par Victorien Salagnon dans le récit. Ainsi, la mémoire des guerres d'Indochine et d'Algérie représentée dans *L'Art français de la guerre*, ne se comprend mieux que lorsqu'elle est confrontée aux résurgences mémorielles.

Dans *Féroces Infirmes*, Alexis Jenni revient sur l'histoire de Jean-Paul Aerbi et son fils. Après les années 1950, le père, âgé de vingt ans, débarque en Algérie comme soldat, membre de l'OAS, laissant derrière lui ses deux amis et une petite amie. À son retour, il incarne les traumatismes liés à la guerre : il est très violent à certains moments, et son infirmité est une marque de son passé qui continue de le hanter. C'est donc son fils qui supporte le poids d'une histoire personnelle enfouie dans l'Histoire. Les souvenirs bouillonnent, la colère s'est définitivement installée dans le cœur de cet homme qui, comme d'autres de son âge, voulait juste servir la patrie.

Mathieu Belezi (*C'était notre terre, Les Vieux fous*)

Né à Limoges en 1953, Mathieu Belezi, de son vrai nom Gérard-Martial Princeau, étudie la géographie à l'université de Limoges avant d'aller enseigner en Louisiane aux États-Unis. Cet écrivain français a connu une enfance difficile. En effet, ses parents se séparent très tôt et, il va vivre à la campagne chez son grand-père en Provence. Dans cette phase de sa vie, Mathieu Belezi affirme avoir éprouvé du ressentiment envers lui-même et ses amis à l'école. Il laisse la liberté à ces personnages sans interrompre le

cours des propos. Ainsi, en lisant les œuvres de Belezi on peut s'apercevoir que ce dernier apparait tel un passeur de voix dissidentes dans l'ensemble de son écriture. Il a tendance à faire résonner, dans ses romans, les voix résurgentes du passé. L'exemple de Fatima, dans *C'était notre terre*, est patent. Cette dernière intervient dans un chapitre d'une centaine de pages où cette domestique parle de sa condition, une condition qui questionne la mémoire de la présence française en terre algérienne. Dès lors, on peut à juste titre s'interroger sur l'intérêt que ce romancier français (n'étant jamais allé en Algérie) accorde à la question algérienne dans quatre romans (*C'était notre terre* en 2008, *Les Vieux fous* en 2013, *Un faux pas dans la vie d'Emma Picard* en 2015 et *Attaquer la terre et le soleil* en 2022) qui se complètent. De fait, Mathieu Belezi pense que la littérature française a très peu abordé la question coloniale en Algérie. Dans le but de questionner la mémoire coloniale algérienne, il donne la parole aux anciens colons plutôt nantis dans les deux premiers romans. Entre 1830 et 1850, ces riches colons se souviennent de leurs expériences démesurées d'un point de vue politique et économique en ayant recours à leurs mémoires parfois défaillantes. Dans l'avant-dernier dernier roman, Mathieu Belezi explique la désillusion de plusieurs Français partis en Algérie, dans les années 1880, après l'obtention des surfaces de terre. Comme de nombreux petits autres colons, Emma Picard se heurte aux difficultés du terrain ; elle est confrontée à la famine et aux nuages de sauterelles. Entre tristesse et regrets, le personnage est tourmenté par les événements. Emma Picard revient sur des souvenirs tragiques qui illustrent l'échec du gouvernement français de l'époque. Avec ses quatre fils, les illusions s'envolent devant la réalité d'une vie opposée à l'*eldorado* tant vanté par les gouvernants français de l'époque. Finalement, les deux œuvres de Mathieu Belezi, étudiées dans ce travail, ont une unité de style importante qui rend compte d'une conception fragmentaire du temps. L'auteur se livre à l'écriture de longs chapitres ; il s'essaie à une écriture musicale qui donne la parole à la mémoire.

Lydie Salvayre (*La Compagnie des spectres, Pas pleurer*)

Née dans le Sud de la France où ses parents, un couple de républicains espagnols, vivaient après avoir quitté l'Espagne au lendemain de la victoire de Franco en 1939, la jeune femme grandit dans un milieu modeste entourée d'autres réfugiés espagnols. Plus tard, elle obtient un doctorat en médecine avant d'exercer comme pédopsychiatre. On

peut constater, dans les œuvres de Lydie Salvayre notamment celles de notre corpus, une tentative de raconter son parcours et celui de ses parents au cœur de l'exil. Elle a connu les difficultés et les batailles de la vie si bien que, dans ses œuvres, elle aborde des faits historiques (l'occupation sous Vichy durant la Seconde Guerre mondiale dans *La Compagnie des spectres* et la Guerre civile d'Espagne dans *Pas pleurer*) comme une forme de hantise du présent en s'intéressant au parcours des vaincus de l'Histoire. L'auteure assiste sa mère qui, dans ses vieux jours, est affaiblie et commence à perdre la mémoire. En effet, *Pas pleurer* est plein de sens et d'interprétation car l'autrice regarde le passé, l'histoire de ses parents et la Révolution libertaire sans détours, depuis le présent. Lydie Salvayre perd sa mère quelque temps avant la parution du livre ; ainsi, l'écriture peut-être une tentative de faire revivre l'être aimé. En s'inspirant de Carlo Emilio Gadda[27], Lydie Salvayre revendique une double identité culturelle qui se caractérise en particulier par l'emploi d'un mélange de deux langues qu'elle appelle fragnol[28]. Cette polyphonie culturelle et linguistique est un signe d'intégration multiculturelle qui indique la présence de la mémoire dans le texte.

En outre, à travers leurs romans, Alexis Jenni, Mathieu Belezi et Lydie Salvayre s'accordent sur le fait que les expériences de vie retentissent depuis des voix plurielles qui se négocient entre l'espace et le temps. Ainsi, ces écrivains repensent l'Histoire en la déréalisant. En transformant les témoignages en une abstraction littéraire voire en une fiction, ils construisent un univers où se déploient les émotions et les sentiments de vies partagées entre la mémoire et les incompréhensions du présent.

Le choix de nos écrivains, pour écrire la mémoire dans les fictions contemporaines, s'explique – dans leurs œuvres – par l'expression des subjectivités et par une immersion au cœur de la vie d'anonymes. Ces particularités, dévoilées par la littérature, constituent des sortes d'inscriptions mémorielles dans notre étude. Par conséquent, ces fictions proposent un cadre propice à la construction d'histoires de vie tissées à partir de l'Histoire. Au-delà de l'esthétique littéraire, ces fictions peuvent se lire comme une réflexion critique sur l'Histoire confrontée au vécu des hommes.

---

27 Écrivain italien, Carlo Emilio Gadda (1893-1973), a été lauréat du prix Bagutta en 1934. Sa particularité consiste à employer dans ses œuvres des registres de langue avec les exigences d'une écriture classique. Il prône ainsi une intégration des expressions perçues comme marginales. C'est en ce sens qu'il a été une source d'inspiration pour l'écrivaine française Lydie Salvayre.

28 C'est-à-dire le mélange du français et de l'espagnole dans un même mot voire dans une même phrase.

La colonisation de l'Algérie par la France (1830-1957) et la guerre d'Algérie (1954-1962) ont été représentées comme fictions littéraires et historiques par plusieurs écrivains algériens et français. C'est dans cette cohorte qu'Alexis Jenni (*L'Art français de la guerre, Féroces intimes*) et Mathieu Belezi (*C'était notre terre, Les Vieux fous, Un faux pas dans la vie d'Emma Picard*) reviennent sur ce pan de l'Histoire entre la disparition et l'absence. Chez Lydie Salvayre, l'absence du passé, de ce qui n'est plus, est aussi au centre de *La Compagnie des spectres* et de *Pas pleurer*. Alors que le passé n'est plus et que seuls les souvenirs persistent, que reste-t-il au juste ? Que peut-on dire d'un passé absent depuis le présent ? Ces interrogations sont au centre de l'écriture de la mémoire chez ces auteurs, qui voient dans l'absence un motif pour dire, dans le présent, ce qui n'est plus mais qui continue de nous habiter.

De fait, les œuvres d'Alexis Jenni et de Mathieu Belezi sont des fictions mémorielles basées sur les témoignages de personnes qui ont vécu la colonisation de l'Algérie par la France et/ou la guerre d'Algérie. Notre étude se propose de questionner un ensemble de romans qui reviennent sur la colonisation de l'Algérie par la France en tenant compte des traumatismes causés par la guerre entre 1954 et 1962. Dans la même perspective, Lydie Salvayre écrit les souvenirs de la guerre d'Espagne (1936-1939) et de la Seconde Guerre mondiale (1939-1945). C'est à partir de la figure maternelle que la romancière se livre à une reconstitution mémorielle dans ses œuvres. En se souvenant du passé, les personnages de ces fictions portent un regard particulier sur le présent : le passé se déploie à travers des souvenirs, parfois traumatiques, qui posent la question des relations entre l'Histoire et la mémoire.

D'après ce qui précède, le choix de ces trois auteurs se justifie aussi, au-delà des raisons que nous avons déjà évoquées, par la représentation de l'histoire dans la fiction à travers la mémoire des personnages. En effet, Alexis Jenni – *L'Art français de la guerre (2011), Féroces Infirmes (2019)* – et Mathieu Belezi – *C'était notre terre (2008), Les Vieux fous (2011)* – questionnent l'histoire militaire de la France au cours de ces cinquante dernière années – et Lydie Salvayre – *La Compagnie des Spectres (1997), Pas pleurer (2014)* – Ce retour s'opère par la capacité de nos auteurs à pouvoir intégrer la dimension contemporaine de l'histoire dans leurs romans. Pour le dire autrement, ces récits de vie établissent un rapport amical entre deux générations différentes. On découvre, en effet, une résonnance du passé dans le présent. Cet écho du passé se manifeste par la transmission de souvenirs, qui s'opère à partir des différents rapports

(amicaux et/ou familiaux) que les personnages entretiennent entre eux. Partant, il y a, dans ces œuvres, la tentative de décrire la confusion de notre temps, et même celle au fond de notre monde actuel. En lisant ces auteurs contemporains, nous avons eu l'impression qu'ils s'essayaient à un raisonnement sur le monde dans leurs fictions car l'influence de l'actualité, les questions identitaires, sociales et politiques les ont à l'évidence motivées. Finalement, Alexis Jenni, Mathieu Belezi et Lydie Salavayre veulent dire quelque chose qui n'a pas encore été dite par l'Histoire ; ils veulent faire voir des choses qui n'ont pas encore été perçues. Ces questions ont, en effet, fait l'objet de plusieurs travaux de recherche.

État de la question

La représentation de l'Histoire au prisme du présent revêt un enjeu considérable qui dépasse le seul cadre de la littérature. Dans un article[29], Maurice Bloch montre la difficulté de comprendre avec précisions les mécanismes de transmission du passé. Ce faisant, le rapport au présent révèle des ambiguïtés dans la mesure où le spectre du passé continue d'apparaître sous diverses formes. 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'événements historiques plus éloignés qu'il ne peut en aucun cas avoir vécu[30] ». Selon Maurice Bloch, il faut commencer par distinguer « la mémoire autobiographique » de « la mémoire sémantique ou historique ». Dans le premier cas, il s'agit d'une mémoire qui extériorise les souvenirs, des événements particulièrement marquants dans la vie de l'individu ; cette mémoire n'est pas chronologique. Dans le second cas, la mémoire sémantique constitue l'ensemble des connaissances acquises par le sujet y compris les connaissances historiques. Cette distinction de types de mémoire implique de comprendre la mémoire non seulement comme le réservoir émotionnel des personnages, caractérisés par une force affective très active mais également comme un lieu potentiel d'où émerge une connaissance sur l'Histoire. De plus, au regard des fictions contemporaines saturées par un recours systématique à une mémoire qui interroge l'Histoire, Benjamin Stora et

29 Maurice Bloch, « Mémoire autobiographique et mémoire historique du passé éloigné », dans *Enquête*, n°2/1995, pp. 59-76.

30 *Idem*.

Alexis Jenni montrent, dans *Les Mémoires dangereuses*[31], que la France connaît les résurgences de son passé colonial. Saturé d'imaginaires multiples, les idéologies liées au passé secouent encore la mémoire collective aujourd'hui.

De son côté, Todorov distingue nettement la mémoire de l'histoire. Il montre que « la mémoire renvoie au rapport personnel qu'un individu peut entretenir avec le passé[32] ». Ce rapport se caractérise le plus souvent par un témoignage c'est-à-dire l'expression de la vie quotidienne et des émotions liées aux expériences traumatiques du sujet. Dans cette perspective, la mémoire s'oppose à l'histoire perçue désormais comme « abstraite et impersonnelle[33] ». En s'appuyant sur les travaux de Pierre Nora, Todorov reste circonspect à l'idée que la mémoire devienne authentiquement l'objet d'étude de l'histoire dans la société contemporaine où les grandes références à un passé glorieux peinent à convaincre. À la suite de Pierre Nora, qui pense que « la mémoire est toujours suspecte à l'histoire, dont la mission vraie est de la détruire et de la refouler[34] », Tzvetan Todorov propose de considérer la mémoire au-delà du témoin. Pour ce faire, il faut tenir compte des indications fournies dans le témoignage pour se rapprocher de la vérité d'un fait raconté. La mémoire serait-elle exempte de toute vérité ? Le seul recours à la vérité procède-t-il uniquement du discours de l'historien ? Ces interrogations constituent l'essentiel du problème posé par Todorov.

La question du témoignage comme genre littéraire a été abordée par Charlotte Lacoste dans sa thèse en science du langage. La chercheuse élabore un savoir sur la capacité du témoignage à s'identifier comme un genre littéraire autonome. Ainsi, Charlotte Lacoste construit les bases d'une histoire du témoignage en déclinant la réception de celui-ci par la critique :

> Le genre ne se définit pas en fonction des critères ontologiques immuables. Il apparaît dans des circonstances socio-historiques précises, et se déploie à un niveau

---

[31] Benjamin Stora, Alexis Jenni, *Les Mémoires dangereuses*, Paris, Albin Michel, coll. « Documents », 2016.

32 Tzvetan Todorov, « La mémoire devant l'histoire », dans *Terrain*, n°25, pp. 101-112.

33 *Idem*.

34 Pierre Nora, « Entre mémoire et histoire », dans *Les lieux de la mémoire, tome I : La République*, *op. cit.*

d'interférences sémiotiques qui justifie cette double approche, philologique et historique[35].

En effet, le genre littéraire se renouvelle afin d'être en adéquation avec son temps en tenant compte du contexte de création des textes. La spécificité d'un genre littéraire réside dans l'articulation de l'évolution de la langue et de l'impact de l'Histoire sur cette dernière. Par exemple, dans la littérature française du XXI[e] siècle, les œuvres de notre corpus issues de cette période, ont recours à une écriture de la mémoire voire du témoignage avec des formes linguistiques spécifiques. Précisons que nous étudions, ici, des témoignages fictifs.

Plusieurs travaux s'intéressent aux œuvres de notre corpus. En effet, dans une étude comparée, Alex Demeulenaere[36] analyse le déploiement de la narration et de la mémoire dans *Les Bienveillantes* et *L'Art française de la guerre*. En faisant ressortir les différents aspects de la guerre (historiques, culturels et moraux) dans les deux romans, il montre qu'Alexis Jenni alterne, dans une narration rétrospective et dialogique, les représentations du passé avec les réflexions du présent.

De son côté, Nicolas Lebourg, dans une recension, se livre à une réflexion sur *Féroces infirmes* d'Alexis Jenni dans laquelle il fait ressortir une « didactique de l'histoire et des mémoires[37] » comme dans *L'Art français de la guerre*. Selon Lebourg, la biographie fictive de Jean-Paul Aerbi, protagoniste du roman, se dévoile comme l'expression « de la radicalisation et une réflexion sur la poursuite culturelle de la guerre d'Algérie après 1962[38] ».

Corinne Grenouillet, quant à elle, propose une lecture des paysages coloniaux d'Algérie à partir des œuvres de Mathieu Belezi. Son étude recouvre les trois romans de Belezi sur le thème de la colonisation algérienne – avant le dernier roman, du même

35 Charlotte Lacoste, « Le témoignage comme genre littéraire en France de 1914 à nos jours », Thèse soutenue à l'Université de Paris 10, Nanterre, 2011, p. 35.

36 Alex Demeulenaere, « Narration et mémoire. Lecture comparée de *Les Bienveillantes* et de *L'Art français de la guerre* » dans *Études françaises*, vol. 57, n°2, 2021, En ligne : URI : https://id.erudit.org/iderudit/1078099ar? DOI : https://doi.org/10.7202/1078099ar, consulté le 19 décembre 2022.

37 Nicolas Lebourg, « La guerre d'Algérie comme processus de radicalisation » dans L'Histoire sociale autrement, La Découverte coll. « Le mouvement social », 2019/4, n° 269-290, pp. 241. En ligne : https://www.cairn.info/revue-le-mouvement-social1-2019-4-page-231.htm, consulté le 19 décembre 2022.

38 *Idem*.

auteur (*Attaquer la terre et le soleil*), qui vient de paraître aux Éditions le Tripode. Corinne Grenouillet s'intéresse particulièrement « aux données référentielles[39] » et à « une vision poétique, sensorielle et musicale des paysages algériens[40] ». De son point de vue, Mathieu Belezi élabore, dans sa trilogie romanesque sur l'Algérie, une critique « dépassant la mise en place d'un cadre pour l'action romanesque[41] ».

Dans l'optique des travaux dédiés aux œuvres de notre corpus, Catherine Rannoux consacre une étude[42] sur *Pas Pleurer* de Lydie Salvayre. De son point de vue, le roman comporte de « puissants échos dialogiques » entre deux mouvements : « l'enfermement dans les discours idéologiques pendant la guerre d'Espagne » et l'affirmation « de la liberté d'esprit[43] » de l'héroïne qui malgré la violence de l'époque s'ouvre à la joie de vivre. Dominique Viart s'intéresse également à *Pas pleurer* dans son article[44]. Pour ce dernier, le récit de filiation de Salvayre repose sur une langue qui résonne comme le rapprochement entre le français et l'espagnol. Dans son analyse, Dominique Viart insiste sur l'une des particularités de l'écriture de Lydie Salvayre : la joie de vivre au cœur de la tragédie de la guerre.

Maintenant, intéressons-nous à la question des fictions mémorielles dans le cadre de la colonisation et de la guerre d'Algérie. En effet, plusieurs œuvres littéraires sont publiées sur la question algérienne. La particularité de ces textes se traduit par un recours systématique à la mémoire et aux témoignages qui se transmettent depuis plusieurs générations aussi bien en Algérie qu'en France. Mais, il convient en premier lieu de s'interroger avec Annette Wieviorka sur « la production du témoignage, sur son

---

[39] Corinne Grenouillet, « Paysages coloniaux d'Algérie dans la trilogie algérienne de Mathieu Belezi », in *Les Campagnes et leurs paysages. Histoire et imaginaire, des origines aux problématiques actuelles*, textes réunis et publiés par Maciej Forycki, Agnieszka Jakuboszczak, Maciej Serwanski et Patrick Werly, Poznan (Pologne), Uniwersytet im Adama Mickiewicza w Pozaniu/Instytut Historii UAM, 2018, p. 168.

[40] *Idem.*

[41] *Ibid.*

[42] Catherine Rannoux, « De l'écholalie à l'altérité joueuse. Le dialogisme dans ¨*Pas pleurer* de Lydie Salvayre » dans Stéphane Bilialo (dir.), *Lydie Salvayre*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Ecrivains francophones d'aujourd'hui », 2021, pp. 81-94.

[43] *Idem.*

[44] Dominique Viart, « Aviver les cendres d'une Histoire blessée. *Pas pleurer*, le récit de filiation dans l'énergie de la langue » dans Stéphane Bikiolo (dir.), *Lydie Salvayre, op. cit.*, pp. 95-119.

évolution dans le temps, sur la part prise du témoignage dans la construction du récit historique et de la mémoire collective[45] ». Ainsi, elle distingue trois moments dans ce qu'elle conçoit comme la construction d'une mémoire collective en partant de la parole du témoin. D'abord, les témoins sont directement concernés par ce qu'ils racontent car ils ont vécu les faits ; ces témoins veulent surtout laisser « une trace » pour que les générations futures ne reproduisent pas les mêmes circonstances. Ensuite, le témoignage devient un outil judiciaire pendant les procès. Enfin, l'ère du témoin se caractérise par la floraison de l'audiovisuel qui sature la société. On s'émeut devant le spectacle des abus commis, les émotions et la victimisation se développent ; le témoignage acquiert une influence considérable dans l'art.

Revenons à présent, après cette brève présentation de l'œuvre d'Annette Wieviorka, sur la question des fictions mémorielles dans le cas de l'Algérie. Parler de mémoire, d'histoire et de fiction en ce temps où les mémoires questionnent l'événement s'avère presque urgent pour comprendre les fictions contemporaines. C'est à ce titre que Catherine Brun prolonge le débat déjà amorcé dans d'autres travaux[46] . Dans son article « Histoire, ignorances, résurgences, oublis : quel(s) savoir(s) pour quelle(s) mémoire(s) de la guerre d'Algérie ?[47] », elle montre la difficulté de saisir complètement le déploiement de la mémoire à l'œuvre par rapport à la guerre d'Algérie. La construction d'une mémoire peut, selon Catherine Brun, s'effectuer pendant les différentes étapes du déroulement d'un fait historique. En effet, les personnes qui ont vécu la période de la colonisation de l'Algérie par la France et la guerre qui s'en est suivie, ne les ont pas forcément perçues comme un ensemble homogène. Les différentes séquences de cette période ont une influence particulière sur chaque témoin potentiel « d'autant qu'une guerre n'est une et indivisible que par commodité de désignation et recouvre des événements […], dont chacun peut, indépendamment des autres, devenir un foyer de

45 Annette Wieviorka, *L'ère du témoin*, Paris, Plon, 1998, p. 67.

46 Lire à ce propos, Philippe Mesnard (dir.), *Témoigner entre histoire et mémoire,* n°117, mars 2014, p. 67-74 , et Catherine Brun, « Résurgences/oublis : l'exemple de la guerre d'Algérie », dans *French Forum*, Pennsylvanie, Presses universitaires de Pennsylvanie, Vol.41, n°1-2, 2016, pp. 63-74.

47 Catherine Brun, « Histoire, ignorances, résurgences, oublis : quel(s) savoir(s) pour quelle(s) mémoire(s) de la guerre en Algérie ? », dans Corinne Grenouillet, Anthony Mangeon (dir.), *Mémoires de l'événement, Constructions littéraires des faits historiques (XIX^e^ - XX^e^ siècle)*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2020.

mémoire[48] ». La mémoire de la guerre d'Algérie présente donc des incertitudes relatives au début et à la fin du conflit dans la mesure où les résurgences s'opèrent pendant et après cette guerre qui continue de poser des questions actuelles. On peut donc s'interroger sur le point de départ de la mémoire en d'autres termes la mémoire se construit au départ, pendant et après le conflit algérien. Finalement, « De quoi se souvient-on ? Qui se souvient ? […] Comment la mémoire se dépose-t-elle ? […] »[49], s'interroge à juste titre Catherine Brun dans son étude.

Hypothèses, problématiques et méthodologie de la recherche

Notre étude repose sur trois approches. *Primo*, l'œuvre littéraire est un vecteur de l'Histoire en tant que texte donc en tant que dispositif du discours. *Secundo*, l'écriture littéraire, précisément celle des fictions contemporaines, implique une référence à la mémoire des personnages et/ou des auteurs. *Tertio*, la mémoire autobiographique des personnages s'inspire de la mémoire historique des auteurs de notre corpus qui élaborent un dispositif mémoriel où s'opère la tentative de représenter l'histoire.

Dans la première partie de notre recherche, notre objectif est de répondre à ces questions : comment le texte littéraire peut-il être perçu comme une autre histoire de l'Histoire ? Pourquoi la représentation de l'histoire dans les fictions contemporaines ? Les œuvres littéraires d'Alexis Jenni, Mathieu Belezi et Lydie Salvayre produisent-elles un savoir différent de celui que propose l'historien ? Bien que certaines de ces questions aient déjà été abordées nous proposons un angle d'approche original à partir des œuvres de la littérature contemporaine de notre siècle.

La deuxième étape de notre étude se focalise sur l'idée que certaines œuvres littéraires, de leur élaboration à leur phase finale, sont un dispositif de la mémoire qui tend à se substituer à l'Histoire. Dès lors, comment se déploie l'écriture de la mémoire et de l'histoire dans les fictions de nos auteurs ? Quelles caractéristiques de la littérature contemporaine découlent de cette écriture ? Alexis Jenni et Mathieu Belezi représentent la mémoire des vétérans des guerres coloniales dans leurs textes ; dès lors, y-a-t-il une lecture possible de l'image du bourreau dans leurs romans ?

---

48 *Ibid.*,, p. 182.

49 *Ibid.*

Finalement, la dernière partie de notre travail questionne la relation de la mémoire autobiographique et de la mémoire historique. Comment dissocier la mémoire des personnages et celle des romanciers dans la représentation de la complexité de la réalité à partir des œuvres de notre corpus ? Comment s'effectue le mouvement de la mémoire autobiographique à la mémoire historique et l'inverse ainsi que la réciproque ? L'écriture de la mémoire envisage-t-elle d'interpeller l'Histoire ? Cette possibilité de dire des expériences personnelles de l'Histoire crée un espace où se développe le récit contemporain.

Parvenu à ce stade de notre introduction, nous souhaitons apporter des précisions spécifiques sur l'organisation du cadre méthodologique destiné à lire l'écriture de la mémoire dans notre corpus. Précisons que notre travail ne vise pas tant une clarification efficiente des faits historiques (représentés dans les œuvres que nous étudions) qu'une mise au jour de la relation entre la mémoire, l'histoire et le fait littéraire. Cette relation est au centre de notre recherche. Pour ce faire, notre méthode se présente comme une approche transdisciplinaire de ces textes dans l'optique d'un questionnement relevant du rapport entre histoire et littérature.

Plusieurs travaux se penchent sur la question de la mémoire comme objet d'étude de l'histoire, comme nous l'avons déjà précisé, mais nous retiendrons principalement les théories développées par Paul Ricœur et Carlo Ginzburg. Néanmoins, les perspectives d'analyse d'autres théoriciens seront, évidemment, utiles afin d'élaborer un axe d'analyse où se déploient le souvenir, l'histoire et l'imaginaire.

Aussi, notre cadre méthodologique s'organise autour de l'idée que les fictions contemporaines dévoilent ce qui a été accompli, les échecs, les incertitudes et les intentions[50] parfois secrètes et/ou avortées. C'est en ce sens que la pensée de Paul Ricœur retient notre attention. Dans *La Mémoire, l'histoire et l'oubli*[51], celui-ci s'intéresse au fait que nous nous souvenons de certains événements marquants de notre vie. Or, l'oubli s'immisce dans notre tentative de dire le passé, et l'histoire comme

---

50 Ce processus est formulé par Daniel Henri Pageaux : « C'est pourquoi la fameuse crise du roman qui ne date pas d'hier, mais qui semble avoir pris aujourd'hui quelque acuité, relève moins des problèmes techniques ou de choix esthétiques que la remise en question, au demeurant périodique, pour des raisons extra-littéraires, d'ordre philosophique ou politique, au sens large, de l'imagination créatrice, de sa nature et son pouvoir […] ». *Cf* . *Naissance du roman*, Paris, Klincksieck, 2006, p. 172.

51 Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli, op.cit*.

discipline influence nos perceptions. Ce constat nous oblige à nous questionner sur *l'image-mémoire* : comment une image, se situant dans le passé, investit-elle le présent ? Quelles sont les différences entre l'histoire et la fiction ? L'histoire garantit-elle une vérité objective ou existent- il plusieurs approches possibles et légitimes à propos d'un événement ? Autant de questions auxquelles nous pourrions tenter de répondre en ce qui concerne les œuvres de nos auteurs. Aussi, Paul Ricœur perçoit-il la mémoire comme un outil indispensable pour comprendre le passé. Cela sans omettre le fait que la représentation dans le présent d'un événement du passé, alors que l'objet de la représentation n'est plus, pose l'existence d'une aporie à laquelle s'intéressait déjà Platon. Cette approche nous permettra d'extraire les images – traces mémorielles fictives – et bien entendu, de dissocier l'image vraie du fantasme, dans les œuvres que nous étudions.

De plus, Ricœur insiste sur le fait que la mémoire est du passé. Autrement dit, les images – souvenirs – se situent entre un moment qui a précédé leur déclenchement et un autre qui suit l'action de se souvenir. Comprendre et représenté, littérairement, le mécanisme de la mémoire dans les œuvres que nous étudions, consiste aussi à distinguer les souvenirs qui s'invitent à l'improviste dans l'effort de se souvenir. Ce processus permet d'établir un dispositif capable de reconnaître la bonne mémoire, par l'auteur, sans perdre de vue que « ce qui justifie en dernier ressort ce parti pris pour la bonne mémoire, c'est la conviction […] selon laquelle nous n'avons pas d'autre ressource, concernant la référence au passé, que la mémoire elle-même[52] ». Aussi, les théories de la mémoire élaborées par Ricœur nous permettent de lire le déploiement de plusieurs types de mémoires, notamment la mémoire empêchée, la mémoire manipulée et la mémoire abusivement commandée.

Par ailleurs, l'articulation d'une épistémologie de l'histoire, telle que proposée par Paul Ricœur, constitue un moment important de notre étude s'il est vrai que : « nul ne consulte une archive sans projet d'explication, sans hypothèse de compréhension, et nul ne s'emploie à expliquer un cours d'événements sans recourir à une mise en forme littéraire expresse de caractère narratif, rhétorique ou imaginatif[53] ». Dès lors, l'historien et le romancier, chacun à sa manière, pratiquent une herméneutique de l'archive – témoignages – en intégrant l'idée que consulter une archive sous-entend que l'on ait une

52 Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli, op. cit.*, p. 26.

53 *Ibid.*, p. 170.

hypothèse de compréhension. Avec Ricœur, nous montrons, à travers les textes analysés, que tout souvenir s'inscrit dans un aspect particulier de l'histoire, un milieu de vie incluant l'espace et le temps.

Notre approche consiste à lire le dispositif grâce auquel la fiction élabore des passerelles indispensables qui tissent des relations entre le souvenir, la mémoire et l'histoire. Dès lors, les travaux de Carlo Ginzburg apparaissent comme une grille de lecture capable d'intégrer notre appareil conceptuel. D'un point de vue global, l'ensemble de sa recherche culmine autour des relations entre la narration de l'historien et la réalité que ce dernier prétend décrire. À l'idée que l'histoire serait seulement une exploration du réel, Ginzburg oppose la construction d'une énonciation qui élabore elle-même ses perceptions de l'histoire. Pour dire le réel, plusieurs procédés visant « des effets de réel[54] » émanent du discours de l'historien. Ce discours s'emploie à réduire davantage la distance entre la réalité et toute articulation langagière susceptible de la représenter par le discours. Or, le romancier se réfère aussi à ces effets de vérité dans son énonciation de l'histoire. D'ailleurs, dans *Rapports de forces. Histoire, rhétorique, preuve*[55], Ginzburg s'assignait comme hypothèse de recherche l'idée de concilier une perception neutre de l'histoire (un courant de pensée qui n'admet pas l'influence d'une quelconque rhétorique dans le discours de l'historien) et une autre perception plutôt « sceptique[56] » (où le discours sur la réalité et la réalité elle-même ne serait que d'ordre référentiel). L'objectif visé par l'auteur est de montrer que les procédés rhétoriques, utilisés par l'historien, n'altèrent pas nécessairement la quête de vérité qui est au centre de la pratique historiographique. Dans le sens inverse, notre étude s'articule autour de l'idée que l'histoire représentée par la mémoire – comme un

---

54 Cette expression est employée par Roland Barthes pour rapprocher la réalité au langage : « le fait n'a jamais d'autres existence que linguistique » et la « vérité » est assimilée à la polémique contre le réalisme cf. Roland Barthes, « Le discours de l'histoire », dans *Essais Critiques IV. Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 1984, pp. 153-166. En revanche, Carlo Ginzburg pense que les faits peuvent avoir une existence en dehors de la langue qui les véhicule et que la vérité est très ancienne ; cette vérité peut, dans certains cas, se confondre avec notre perception de cette dernière.

55 Carlo Ginzburg, *Rapports de forces. Histoire, rhétorique, preuve*, Traduite de l'italien par Jean-Pierre Bardos, Paris, Seuil, coll. « Hautes études », 2003.

56 Ce terme désigne une réalité polysémique dans l'articulation de la pensée de Ginzburg. Il oppose à la lecture sceptique de Nietzche – la rhétorique n'est qu'un art de représentation – à celle d'Aristote – où la preuve est le point culminant de toute rhétorique ; ici, la rhétorique n'exclut pas l'objectivité historique.

écho du passé dans le présent – dans les fictions de notre étude, est un moyen de dire la complexité de la réalité.

En outre, les travaux de Maurice Halbwachs[57] sur la mémoire retiennent également notre attention. Ce dernier a effet montré que la mémoire individuelle s'inscrit dans une perspective sociale : l'action de se souvenir implique un rapport à autrui. Dès l'enfance, l'individu appartient à une famille, un groupe, une patrie – sa mémoire s'ancre donc dans un réseau social qui se déploie à travers la mémoire collective la plus immédiate (familiale et/ou nationale). Halbwachs soutient l'idée qu'en dehors des représentations sociales du groupe, en marge des codes traditionnels et culturels, il est difficile pour l'individu de développer une mémoire. Dans le même sens, la mémoire collective peut-être un puissant catalyseur pour dire le passé ; Halbwachs parle, à cet effet, de « mémoire historique ». Les concepts de « mémoire collective » et « mémoire historique » tels qu'élaborés par Maurice Halbwachs contribueront davantage à notre étude. En effet, Alexis Jenni et Mathieu Belezi reviennent sur l'histoire coloniale de la France avec des détours par la mémoire de certains de leurs personnages ; Lydie Salvayre aborde l'histoire de la Guerre civile en Espagne (1936-1939) et la hantise des atrocités commises durant la Seconde Guerre mondiale (1939-1945) chez une mère de famille à travers les figures de Pétain et de Joseph Darnand. De ce point de vue, la dimension socio-politique de la mémoire proposée par Halbwachs s'avère intéressante et pertinente pour notre travail.

Pour finir l'élaboration de ce cadre théorique, nous nous intéressons à l'œuvre de Charlotte Lacoste, *Séductions du bourreau*[58] dans laquelle l'auteure s'interroge sur l'origine du mal à travers la figure du bourreau. S'inspirant de l'image du bourreau représentée par le personnage de Maximilien Aue dans *Les Bienveillantes*[59] de Jonathan Littell, Charlotte Lacoste tente de comprendre comment des personnes ordinaires ont été capables de commettre certaines atrocités au cours de l'Histoire. Elle part d'un syllogisme (dont elle ne partage pas la validité) – « Tous les bourreaux sont des hommes ordinaires. Or, les hommes ordinaires c'est nous tous. Donc, nous sommes tous des bourreaux[60] » - à partir duquel elle propose de redécouvrir la figure du bourreau

57 Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, *op.cit*.

58 Charlotte Lacoste, *Séductions du bourreau*, Paris, PUF, coll. « Interventions philosophiques », 2014.

59 Jonathan Littel, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 2006.

60 Charlotte Lacoste, *Séductions du bourreau, op. cit*.

dans plusieurs essais, romans et pièces de théâtre. C'est donc une enquête qui débouche sur l'idée que chacun est exposé aux conséquences de mécanismes socio-politiques qui fabriquent les bourreaux. D'ailleurs dans une interview, Charlotte Lacoste dévoile ses intentions : « Je m'élève, dans *Séductions du bourreau*, contre la dépolitisation de la question du crime de masse et contre la naturalisation du mal. Je soutiens qu'un génocide est une affaire de décision politique : l'organisation du meurtre vient d'en haut[61] ». En d'autres termes, le penchant de la violence, secrètement enfoui dans chaque individu, ne justifie pas immédiatement « le phénomène génocidaire[62] » ou « la violence guerrière[63] », qui, selon Lacoste, sont « le fruit d'une construction politique[64] » et d' « une propagande massive[65] ». Finalement, le bourreau apparaît comme un homme ordinaire. Victime d'un système, il n'est qu'une personne « aliénée » par la société, « écervelée » par le pouvoir politique. Au prisme des théories de Charlotte Lacoste, notre attention se porte sur Alexis Jenni (*L'Art français de la guerre, Féroces Infirmes*) et Mathieu Belezi (*C'était notre terre, Les Vieux fous*) qui ressuscitent tous deux l'histoire de la parole testimoniale du point de vue du bourreau. Nous procédons, dans ces œuvres, à la lecture de l'image du bourreau. Ici, l'objectif étant de déceler les mécanismes de la représentation du bourreau comme victime potentielle d'un système plus large qui dépasse le simple bras armé. Loin de dédouaner les auteurs de crimes de guerre, notre approche se propose d'être une esthétique de la responsabilité qui récuse le fait de dissimuler le poids de ses actions dans la responsabilité collective.

---

61 Charlotte Lacoste, *Le journal du dimanche*, https://www.lejdd.fr/Culture/Livres/Charlotte-Lacoste-Le-devoir-de-memoire-est-devenu-un-slogan-productiviste-662577, consulté le 28 juillet 2020.

62 *Idem.*

63 *Ibid.*

64 *Ibid.*

65 *Ibid.*

Première partie

Écrire l’histoire dans le roman

Chapitre I : Le roman au service de l'Histoire

Introduction

Ce chapitre décrit la genèse des relations entre la littérature et l'Histoire. En effet, ces deux formes de savoirs, ne formant qu'une seule discipline au départ, ne cessent de se rapprocher dans leur commune tentative[66] de représenter un aspect de la complexité du passé à partir du présent. Trois moments s'enchaînent dans ce chapitre. Nous donnerons un bref aperçu des origines du roman historique ; nous élaborerons un panorama des phases majeures au cours desquelles le roman historique a pu se développer pour devenir des fictions historiques contemporaines. Enfin, nous verrons s'il est possible d'envisager le roman historique comme un genre littéraire, qui questionne l'écriture de la mémoire.

I-1 - Les origines du roman historique

La littérature, depuis ses formes[67] les plus archaïques, n'a cessé de prendre pour objet de représentation, les faits, les habitudes et les comportements issus du présent et

---

[66] Cette tentative commune s'inscrit évidemment dans le cadre de notre recherche où les fictions littéraires contemporaines (de notre corpus) revisitent les événements historiques afin de proposer une autre perception de l'événement. Cette démarche ne s'écarte pas totalement des motivations de l'historien dans sa quête d'éléments plausibles qui expliqueraient le passé.

[67] Les formes les plus anciennes de la pratique littéraire remontent à ce qu'on peut considérer comme les débuts de la littérature grecque datant de l'époque antique. L'évocation du développement de la cité grecque et l'avènement de plusieurs bouleversements dans la Grèce antique constituent l'imaginaire collectif dans lequel Homère élabore ses épopées. Notre attention se porte essentiellement sur l'*Illiade* et l'*Odyssée*. La première épopée relate la guerre de Troie, épisode où Achille (héros achéen) se met en retrait après l'enlèvement de Briséis par Agamemnon. Achille est furieux et ne veut plus combattre. Cependant, il revient combattre pour venger Patrocle (son compagnon) tué en plein combat. Hector, le meilleur combattant des Troyens, meurt à la suite d'un face à face avec Achille. Priam demande son cadavre à Achille, qui après quelques oppositions le lui restitue. Dans l'Odyssée, Homère raconte l'itinéraire périlleux du retour d'Ulysse (roi de l'île d'Ithaque) parmi les siens. En effet, Ulysse surmonte plusieurs obstacles avant de retrouver le chemin du retour. Or, sur l'île, on pense que le roi est mort ; c'est en se déguisant que le héros homérien atteint sa destination et fait périr ceux qui voulaient sa mort. Ces épopées d'Homère occupent une place importante dans l'imaginaire collectif des Grecs car elles apparaissent comme une fiction condensée de plusieurs évènements historiques notamment la guerre de Troie. Ces récits homériens proposent un cadre spatio-temporel qui transgresse les temporalités. (*Cf* Jacqueline de Romilly, *Précis de Littérature grecque*, Paris, Presses universitaire de France, 1980 (réed. Coll. « Quatrige, 2002). Monique Trédé, Suzanne Saïd, *La littérature grecque*

du quotidien[68] des hommes à un moment donné de leur existence. Ainsi, l'écrivain trouve au sein de la société les marques d'inspiration qui orientent son écriture et sous-tendent les versions des faits historiques qu'il propose par le biais de la fiction. C'est en Angleterre, en 1814, que le roman historique, tel que nous le connaissons, apparaît sous ses premières formes. La paternité en revient à Walter Scott (1771-1832), ce qui ne veut pas dire qu'avant lui, les poètes et romanciers ne s'inspiraient pas déjà du passé des hommes (guerres, conquêtes, invasions, sacre des rois…) dans la trame narrative ou épique de leurs œuvres.

Cependant, l'Histoire acquiert, au début du XIX^e^ siècle, une reconnaissance épistémologique notoire qui fait d'elle une science à part entière dans le sillon des sciences dites humaines. L'Histoire se conçoit dorénavant à l'intérieur de son propre champ d'étude ; elle se démarque donc de la littérature, car il faut rappeler qu'avant ce changement de paradigme, l'histoire était considérée comme une partie de la littérature. C'est dans ce sens qu'on a pu parler d'une histoire littéraire (comme l'œuvre dans l'histoire) et d'une littérature de l'histoire[69] (comme l'histoire dans l'œuvre). De fait, les écrivains (romanciers, poètes et dramaturges) sont désormais dotés d'une maturité esthétique et thématique dans la production des œuvres. L'histoire devient progressivement un matériau pour la littérature dans la mesure où elle devient un *artefact* du roman produit par l'écrivain dans son temps et pour son temps, dont il ne s'écarte pas. C'est ce postulat (dire l'histoire depuis le présent) qui caractérise le roman historique du XIX^e^ siècle. Certaines recherches attestent à ce propos que :

> Le roman historique est le produit de l'histoire. Il est soumis à cette histoire. Ce 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. De l'évocation de telle période passée (et d'elle seule) dans une perspective moderne de la création historico-littéraire du héros, le personnage en scène, naît de cette espèce de déséquilibre, anachronisme inévitable qui donne tout son prix au roman historique. Le problème en réalité n'est pas celui du passé, il est celui du présent. Et le roman historique sera donc placé sous le signe idéologique de

---

d'Homère à Aristote, Paris, Presses universitaire de France, Coll. « Que sais-je ? », 1990 (édition consultée : réed. 2001).

[68] Nous distinguons le présent et le quotidien dans le cadre de notre analyse. En effet, le quotidien se présente comme la répétition de gestes et de paroles qui structurent l'individu dans sa manière d'être présent au monde tandis que le présent évoque un moment spécifique dans le sens de ce qui est actuel. Lire à ce propos Dominique Viart, Gianfranco Rubino, (dir.), *Écrire le présent*, Paris, Armand Colin, 2013.

[69] Peter Szondi propose une analyse très élaborée sur cette forme d'enchevêtrement entre littérature et histoire dans *Poésies et Poétiques de la modernité,* sous la direction de Mayotte Bollack, Presses Universitaire de Lille, 1981.

> l'auteur dans ses rapports avec une société. Et c'est précisément cette expérience du présent qui sera de nature à faire comprendre le passé[70].

De fait, les changements sociaux et économiques déterminent fortement le contexte dans lequel le roman historique acquiert ses véritables caractéristiques. Ces changements font du roman un lieu de questionnement social, politique et historique. Ce faisant, l'œuvre romanesque n'est plus simplement perçue comme une source de divertissement mais aussi comme un germe de savoir. En effet, en se servant de l'histoire, Walter Scott recherche une double approche : divertir et instruire ses lecteurs. Cette double approche se dévoile à travers une écriture singulière qui réunit des aspects didactiques et fictionnels en abordant les faits historiques de façon simple et ordinaire. C'est en ce sens que Victor Hugo rend hommage au romancier anglais en ces termes : « Nul romancier n'a caché plus d'enseignement sous plus de charme, plus de vérité sous la fiction[71] ». Si l'on peut être tenté de croire que le roman historique se préoccupe du passé, il n'en demeure pas moins que cette forme de roman questionne davantage le présent, le quotidien de celles et ceux qui vivent dans les différentes sociétés dans lesquelles elle émerge. Ainsi, comment peut-on envisager l'évolution du roman historique jusqu'à nos jours et qu'est-ce qui la motive ?

I-2 : Évolution du roman historique

Plusieurs phases marquent l'évolution du roman historique, ce d'autant plus que les romanciers se fixent, au cours des époques, des nouveaux objectifs à travers leurs œuvres. On observe d'autres motivations que l'esthétique de l'écriture et de la narration. En effet, les écrivains cherchent à être des contemporains de leur temps. Pour cela, ils n'excluent pas les questions récurrentes que pose le quotidien avec ses incertitudes et ses angoisses. Autrement dit, le genre romanesque pense une mise en forme du savoir par le biais de la fiction dans le but d'interroger le présent à un moment donné de l'histoire. Cette pratique trouve tout son sens dans ces propos de Thomas Pavel :

---

[70] Michel Apel-Muller, *Recherches sur le Roman Historique en Europe XVIII^e – XIX^e siècles (I)*, Centre de recherches d'Histoire et Littérature en Europe au XVIII^e et XIX^e siècles, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Les Belles Lettres, Paris, 1977, p. 104 – 105.

[71] Victor Hugo, *Œuvres complètes*, *op. cit*., p. 146.

> Les réussites du roman sont infiniment plus ambitieuses que celles du besoin de bien écrire et de bien raconter. La littérature s'interroge sur des sujets autrement profonds, et, pour divergents qu'elles puissent paraitre, les formes que le roman a prises au cours de son histoire n'en sont pas moins liées ensemble par la permanence de cette interrogation[72].

De fait, les mutations qui se sont produites dans plusieurs sociétés en Europe et en Amérique, durant des siècles, ont contribué au processus de formalisation et d'écriture du roman historique depuis le Moyen- Âge. Les récits chevaleresques[73] ainsi que les troubadours[74] de l'époque médiévale vantaient déjà une histoire de l'héroïsme qui faisait rêver les lecteurs. Ces œuvres reflètent un univers culturel et politique qui renvoie à l'idéologie prônée au sein de la grande aristocratie de l'époque. Elles abordent, sous une forme imagée, l'amour courtois et les batailles des chevaliers qui se vouent totalement à la victoire afin de plaire à leurs dames. À partir de ce constat, nous pouvons affirmer que les récits chevaleresques et courtois constituent une étape embryonnaire du roman historique à partir des XII^{e} siècle et XIII^{e} siècle.

En outre, depuis le XVIII^{e} siècle, les mutations socio-politiques ont favorisé l'avènement d'une nouvelle ère littéraire caractérisée par un changement considérable : l'individu n'est plus perçu comme l'ombre d'une masse homogène mais comme une réalité autonome qui donne sens à sa propre histoire. En l'occurrence, la révolution de 1789 et la chute de Napoléon ont conduit à un sentiment de mélancolie et de désenchantement au sein de la société française ; les rêves de gloire et de grandeur sont détruits ; la jeunesse est désorientée, elle cherche des repères fiables dans un monde où les jeunes adultes, plongés dans le matérialisme ambiant de la bourgeoisie des Lumières, parviennent à remettre en cause les anciennes pratiques. Le « mal du

---

[72] Thomas Pavel, *La Pensée du roman*, Paris, Éditions Gallimard, 2003, p. 412.

[73] Parmi les auteurs de récits chevaleresques les plus célèbres, Chrétien de Troyes (vers 1130-1190) apparait comme une figure incontournable. Sa bibliographie comporte de nombreuses œuvres *(Erec et Enide, Cligès ou la Fausse morte, Lancelot ou le Chevalier de la charrette, Yvain ou le Chevalier au lion, Perceval ou le Conte du Graal*, écrites entre 1170 et 1190).

[74] Le mouvement troubadour se situe entre le XI^{e} et le XIV^{e} siècle. Ce mouvement a pris une part active dans la vie sociale, politique et religieuse de plusieurs sociétés européennes notamment l'Italie et l'Espagne. Les œuvres des troubadours évoquent surtout l'amour courtois et la chevalerie. Plusieurs genres sont issus des troubadours, mais le plus célèbre reste les canso. Dans le sillage des écrivains troubadours, Peire Vidal (XII^{e}-XIII^{e} siècle) est une figure importante. Il est à l'origine de l'œuvre de Joseph Anglade, *Les Poésies de Peire Vidal*, Paris, Les classiques du Moyen Âge, 1913.

siècle[75] » se caractérise par l'ennui, un malaise et même des formes de dépression chroniques. Ainsi, les jeunes revendiquent leur individualité. Ils veulent exprimer leurs propres sentiments en se déconnectant progressivement des tendances prônées par le classicisme[76]. Le romancier, dans sa quête de liberté à travers l'art et la littérature, a recours au passé comme remède contre un mal être présent dans presque toute l'Europe.

De ce fait, le XIX^e^ siècle apparaît comme l'âge d'or du roman social[77], avec dans un premier temps le mouvement des auteurs réalistes. Ces derniers tentent de peindre la carte de la situation socio-économique voire historique de la société. Car, dans une société française déçue par les belles promesses du siècle des Lumières, ces auteurs réalistes reproduisent, par le biais de leurs œuvres, la réalité critique de la société. On peut lire dans leurs œuvres la représentation du fossé abyssal qui existe entre les bourgeois et les paysans ainsi que la prolifération des inégalités sociales en France et partout en Europe. Aussi, c'est dans cet élan de présentation du roman comme le reflet de la société de son temps que Stendhal affirme : « Un roman c'est un miroir qu'on promène le long d'un chemin[78] ». De même, dans ce courant, une autre figure de proue est celle de Balzac avec son « tableau exact des mœurs[79] ». Cette expression englobe l'enjeu de l'écriture balzacienne qui consiste à faire ressortir la totalité du réel par le biais de la description des diverses classes sociales au XIX^e^ siècle en France. Le romancier se livre à une lecture de la société française, à travers des codes spécifiques, pour proposer au lecteur des analyses politiques et historiques qui émanent du quotidien de ses personnages. Ainsi, on peut lire 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

[75] Lire à ce propos : Alfred de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, Paris, F. Bonnaire, « Revue des deux mondes », 1836.
[76] Le classicisme peut être considéré comme un mouvement esthétique, culturel et artistique. C'est en France que ce mouvement va se développer avant de s'étendre dans toute l'Europe (1660-1715). En recherchant la perfection, le classicisme se fonde sur la raison. Ce mouvement est valorisé par la monarchie dans les domaines de la littérature, de la musique, de l'architecture et de la peinture.
[77] Nous concevons le roman social comme une œuvre littéraire qui se penche sur des réalités sociales complexes en usant de la fiction comme représentation du réel. En ce sens, le roman se sert de la vraisemblance afin de montrer certaines inégalités socio-économiques dont les causes sont parfois très proches ou très lointaines.
[78] Stendhal, *Le Rouge et le Noir* [1833], *Chroniques du XIX^e^ siècle*, Paris, Gallimard « Collection Folio classique », 2000.
[79] Georges Lukacs, *Balzac et le réalisme français* (1934-1935), traduction de Paul Laveau, Paris, La Découverte, « Sciences humaines et sociales », 1999.

> couleur était devenue problématique, des chaussures comme il s'en jette au coin des bornes dans les quartiers élégants, du linge élimés, des vêtements qui n'avaient plus que l'âme[80].

Cet extrait traduit tout le marasme social de la ville de Paris, une ville marquée par des antagonismes entre les différentes classes sociales de l'époque. En évoquant l'impact des logements précaires sur l'accoutrement de ses personnages, Balzac plonge le lecteur dans le contexte socio-historique qu'il dépeint à travers son œuvre. De fait, l'écriture balzacienne se présente comme un écho du factuel. Dans toute son œuvre, Balzac aborde plusieurs questions (politiques, économiques, culturelles et sociales) si bien qu'on remarque la présence des faits historiques qui constituent des modèles d'inspiration de personnages en parfaite adéquation avec la situation socio-politique du XIX[e] siècle. Ainsi, on comprend mieux le projet de « faire concurrence à l'état civil [81]» que le romancier avait fait sien. En d'autres termes, 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[82] ». C'est dans cette double approche de l'œuvre balzacienne qu'il faut admettre 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 surface miroitante des faits une profondeur où se logent le sens et la puissance du mouvement historique[83].

Ces propos révèlent une nouvelle approche dans la conception même du roman historique. L'écriture du roman devient, avec Balzac, celle de « l'histoire » de son temps. Ces romans du présent (le présent du romancier) devenu passé, dans l'optique de notre contemporanéité, constituent les marqueurs d'une histoire familiale enfouie dans

---

[80] Honoré de Balzac, *Le père Goriot* [1835], Paris, Édition de Pierre-Georges, coll. «Classique Jaune », 1986, p. 71.
[81] Dans l'Avant-propos de *La Comédie Humaine*, Honoré de Balzac ambitionne de reproduire des personnages qui soient le reflet des mœurs ; il s'emploie à une étude des mœurs qui rend compte des effets sociaux des personnages balzaciens. Ensuite, Balzac produit des études philosophiques afin de mieux cerner les causes progressives de ces mœurs au sein de la société. Enfin, cette concurrence aboutit à des études analytiques qui proposent des principes didactiques.
[82] Gisèle Séginger, « L'étude de mœurs ou l'histoire indirecte d'une révolution *Illusions perdues* de Balzac » in *Écriture(s) de l'histoire*, Textes réunis par Gisèle Séginger, Presses Universitaires de Strasbourg, 2005, p. 36.
[83] *Idem.*

la version officielle de l'Histoire. L'écrivain adhère à la sphère de la vie privée, il y découvre un lieu dans lequel prennent formes les éléments insoupçonnés du quotidien qui s'assemblent pour produire l'histoire. En effet, les événements ne sont pas isolés. Il existe une profondeur de sens qui transcende l'évènement. Si à travers une étude des mœurs sociales, Balzac perçoit des influences sociales dans ce qui devient l'Histoire, Victor Hugo quant à lui se propose d' écrire des romans sous l'angle de l'Histoire.

Dans notre cartographie du roman historique du XIX^e^ siècle, Victor Hugo, dans ses œuvres romantiques, dévoile les faits socio-politiques et économiques de son époque. Dans *Les Misérables*[84], par exemple, il se livre à une critique socio-politique et morale de la société. Dans ce roman, où se mêlent parfois la voix du narrateur et celle de l'auteur, on peut percevoir une tentative d' illustration de la société du XIX^e^ siècle. La misère est évoquée à travers la figure de Jean Valjean, personnage-phare du récit. Précisons que l'un des points forts du roman est le déroulement des obsèques d'un député opposant. Les soulèvements liés aux émeutes de 1832 sont réprimés par le massacre de plusieurs citoyens qui dénoncent les abus du pouvoir et ses vices à travers des insurrections populaires. Nous remarquons que les personnages constituent des prétextes pour dénoncer les clivages de sa société. Victor Hugo dévoile les luttes quotidiennes de ses contemporains. Il représente, dans son roman, plusieurs couches sociales (la classe ouvrière, la bourgeoisie, le prolétariat, la classe religieuse) qui s'enchevêtrent ; le réalisme de l'écriture est perceptible.

Il faut également préciser que Victor Hugo a écrit ce roman en deux phases (la première entre 1845-1848 et la seconde de 1848 à 1862). Ces périodes sont importantes car elles sont marquées par le déroulement d'événements historiques et politiques considérables en France. Il est possible d'imaginer que la Révolution de 1848, le coup d'État de 1851 et l'exil constituent des axes d'écriture à travers lesquels le romancier questionne son temps. Ainsi, en parlant des *Misérables*, Victor Hugo déclare : « 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[85] ». L'auteur affirme ainsi son intention d'être contemporain de son siècle par le biais d'une œuvre romanesque qui témoigne des réalités de ce siècle. Victor Hugo souhaite également donner, dans son œuvre, une version de l'histoire particulière de la société française

---

[84] Victor Hugo, *Les Misérables* [1862], Paris, Gallimard, « Collection Folio Classique », 1999.

[85] *Idem*, p. 749.

sous l'angle de l'Histoire universelle qui se déploie simultanément en conjuguant les particularités des faits historiques et leur aboutissement. Aussi, il est important de concevoir le rapport de Victor Hugo à l'histoire comme un processus qui se déploie progressivement en se confrontant aux mutations inhérentes à son époque. En ce sens, Guy Rosa pense qu'il faut envisager l'écriture romanesque de Victor 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[86].

De fait, l'écriture de Victor Hugo dans *Les Misérables* est marquée par des séquences différentes qui se traduisent sous l'angle des approches distinctes de l'Histoire à des moments donnés. Il y a dans son écriture un lien inextricable entre l'Histoire et l'intrigue du roman. Ce lien peut-être perçu conséquemment à la paupérisation de la société dans un contexte politique tendu tel que décrit dans l'œuvre du romancier. Ainsi, en lisant Hugo, on perçoit toujours les cicatrices de son exil politique dans lesquelles se logent sans cesse des bribes de l'Histoire qui s'associent à son expérience du repli et de la solitude. Ce faisant, l'œuvre romanesque de Victor Hugo constitue un tremplin par le biais duquel la littérature continue de se servir de l'Histoire dans ses rapports avec la société humaine. L'écrivain a, dans toute son œuvre, amplifié les traits de la société à travers ses personnages dans le but d'inviter toutes les couches sociales a mieux comprendre les enjeux du présent dans une perspective contemporaine. C'est cette volonté de dire l'histoire des hommes sous la houlette de la littérature qu'on retrouve chez Émile Zola, figure importante du roman historique du XIX^{e} siècle.

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

Contrairement au réalisme balzacien, le courant du naturalisme apporte une dimension plus physiologique au roman dans son rapport à l'histoire. Les actions humaines ne sont plus interprétées à l'aide des sciences comme la philosophie ou la sociologie, mais selon les liens naturels qui relient les individus d'une même famille. C'est dans ce sens que Zola décrit sa volonté d'approfondir les études de mœurs dans ses œuvres sur un plan uniquement biologique voire naturaliste :

> Je ne veux pas peindre la société contemporaine, mais une seule famille, en montrant le jeu de la race modifiée par les milieux. Si j'accepte un cadre historique, c'est uniquement pour avoir un milieu qui réagisse ; de même le métier, le lieu de résidence sont des milieux. Ma grande affaire est d'être purement naturaliste, purement physiologique. Je ne veux pas comme Balzac avoir une décision sur les affaires des hommes, être politique, philosophe, moraliste. Je me contenterai d'être savant, de dire ce qui est en cherchant les raisons intimes. Point de conclusions d'ailleurs. Un simple exposé des faits d'une famille, en montrant le mécanisme intérieur qui la fait agir[87].

En effet, Zola se démarque nettement de la méthode réaliste de Balzac. Le romancier naturaliste observe la société à partir des liens familiaux qui interagissent avec la société. Certes l'œuvre romanesque de Zola est à comprendre comme un prolongement de l'étude des mœurs entamée par Balzac ; mais, l'histoire est perçue chez Zola comme une image de la nature humaine transmise par l'hérédité. Le cadre historique dans lequel le romancier naturaliste insère ses personnages apparaît comme un espace où s'expriment des comportements, des tendances et des appétits charnels relevant de la nature humaine la plus intrinsèque. Ainsi, la famille (*Les Rougon-Macquart*) représente en miniature les penchants de toute la société, Zola s'explique à ce propos :

> La caractéristique du mouvement moderne est la bousculade de toutes les ambitions, l'élan démocratique, l'avènement de toutes les classes. Mon roman eût été impossible avant 89. Je le base donc sur une vérité du temps : la bousculade des ambitions et des appétits. J'étudie les ambitions et les appétits d'une famille lancée à travers le monde moderne, faisant des efforts surhumains, n'arrivant pas à cause de sa propre nature et des influences, touchant au succès pour retomber, finissant par produire de véritables monstruosité morale (le prêtre, le meurtrier, l'artiste). Le moment est trouble. C'est le trouble du moment que je peins[88].

---

[87] Emile Zola, *Les Rougon-Macquart,* Paris, Gallimard, « coll. de la Pléiade », 1967, p. 1737.

[88] Emile Zola, *Les Rougon-Macquart, op, cit*., p. 1738.

De fait, Zola envisage son œuvre littéraire comme un rapprochement entre l'agitation qui règne au sein de la cellule familiale et le contexte historique d'après la période de 1789. Cette année est celle de la Révolution française, et, comme nous l'avons déjà mentionné dans notre étude, cet événement historique engendre des bouleversements socio-politiques au sein de la société française et même dans certaines colonies. Les ambitions et les appétits semblent prendre forme dans le contexte particulier de l'époque. Dès lors, le fait social devient un fait historique. Autrement dit, les penchants vers les grandeurs, les troubles familiaux et les luttes internes sont produits dans un cadre socio-historique interactif qui façonne la société dont la famille est la souche. Cette conception de la Révolution française de 1789 « qui incarne l'appétit de jouissances propres à la démocratie[89] » dans l'œuvre zolienne, s'oppose à celle de Balzac qui envisage l'avènement d'une nouvelle ère caractérisée par le triomphe de la raison sur des formes d'obscurantisme.

En outre, Zola perçoit l'histoire comme la manifestation de la nature humaine dans ses abîmes les plus profondes. L'histoire, dans l'œuvre de Zola, est l'expression des causes enfouies des faits historiques. Par exemple, les changements politiques de 1852[90], constituent un tournant historique important dans son œuvre. Zola y voit la manifestation d'ambitions exacerbées qui prennent forme dans le cercle familial avant de se dévoiler dans la société. C'est l'animalité de l'homme qui se meut dans toute l'histoire selon le romancier. Si l'œuvre romanesque de Zola se caractérise par une étude approfondie des tendances familiales qui investissent l'Histoire, le roman historique de Louis Aragon s'efforce de répondre à cette exigence.

Le XX[e] siècle se caractérise par plusieurs conflits majeurs à l'échelle internationale. Les deux grandes guerres mondiales ont inspiré aussi bien l'esthétique de l'écriture que les thématiques abordées par certains auteurs. Ainsi, Aragon s'illustre comme un écrivain dont l'œuvre littéraire s'inspire profondément des faits historiques notamment dans *La Semaine sainte*[91]. On peut remarquer, chez ce romancier, une

---

[89] Éléonore Reverzy, « Zola et l'écriture de l'histoire. Autour de *La Fortune des Rougon* » in *Écriture (s) de l'histoire, op. cit*., p. 226-227.

[90] Le 14 janvier 1852, après un coup d'Etat, Louis-Napoléon Bonaparte, promulgue la nouvelle constitution du Second Empire. Cette constitution est une autre version de la précédente dans laquelle, Napoléon III s'octroie plusieurs avantages personnels qui enracine son pouvoir. Il est convaincu que le pouvoir doit s'incarner dans un homme. Le monarque fait l'objet d'une souveraineté populaire.

[91] Louis Aragon, *La Semaine sainte*, Paris, Gallimard, 1958.

percée du fait historique de l'intérieur afin de redistribuer la parole aux personnages ordinaires dont les multiples voix témoignent de versions souvent étouffées de l'histoire. Dans ce questionnement du fait historique à travers la littérature, l'œuvre d'Aragon se dévoile comme une perspective possible de l'histoire. En ce sens, Corinne Grenouillet affirme :

> L'esthétique romanesque d'Aragon bascule avec ce roman-seuil [La Semaine Sainte] : la fiction se mêle à l'Histoire et à la mise en récit de sa propre vie ; Aragon se met à parler à la première personne comme il l'avait fait en 1956 dans le poème du *Roman inachevé* dont sont tirées les huit chansons de Léo Ferré qui l'ont fait connaître au grand public en 1961. Il ne va pas tarder à inventer le mentir-vrai, un nouvel art romanesque, trois ans plus tard ; dans ses derniers romans, l'instance de l'auteur se diffracte entre plusieurs personnages, le « vertige de la fiction » (N. Limat-Latellier) semble avoir pris acte du fait que la réalité est inaccessible, qu'on ne peut entièrement la connaître, tandis que l'auteur ne cesse de brouiller les cartes, de les battre et les redistribuer, selon une métaphore qu'il affectionne. Pourtant, l'écriture, dans ses contradictions et ses confusions, dans ses mécanismes sophistiqués de déni et d'aveu, cherche toujours à saisir le monde et à le comprendre. Elle est mise au service de l'élucidation et de la connaissance. Jusqu'au bout, Aragon a voulu être un réaliste, non au sens d'une écriture remontant au XIX^{e} siècle, mais dans le sens où le roman, comme expérience et hypothèse, est le lieu d'une enquête et d'une interrogation sur le réel[92].

Aragon évoque dans *La Semaine Sainte* les influences réciproques entre Histoire et amour. Cette semaine (située entre le 19 et le 26 mars 1815) marque la trame narrative d'un récit parsemé de digressions dont le rôle premier consiste à éclairer le lecteur. En effet, l'œuvre fait référence à la fuite du roi Louis XIII (roi de France) accompagné de ses fidèles collaborateurs parmi lesquels Théodore Géricault. Ce dernier ressemble étrangement à Angelo ainsi qu'au jeune Fabrice Dongo, qui se perd dans la pleine (ce moment passé dans la plaine est un prétexte qui permet au narrateur d'évoquer le passé sous l'angle de l'Histoire). On peut voir dans la fuite du monarque déchu la représentation d'une France partagée entre le passé (les anciennes habitudes de la monarchie en cavale) et le présent qui intègre les voix dissidentes du peuple. Ainsi, l'auteur aborde, dans son œuvre, les conflits sociaux (la question des Républicains à Amiens et les grèves des mineurs en 1919) qui marquent son temps. Dans ce roman, les

[92]Corinne Grenouillet, « Aragon, monument national » dans *La Vie des idées*, En ligne https://laviedesidées.fr, consulté le 27 mars 2019.

parenthèses jouent un rôle déterminant dans les rapports entre le discours officiel de l'Histoire et la subjectivité des sentiments humains qui alternent dans le récit. Quoique l'œuvre d'Aragon se penche sur les faits historiques, l'auteur présente la trahison et la quête identitaire comme des aspects importants de son texte. Ce substrat de l'écriture d'Aragon se traduit par la quête du sens de l'existence qui anime les personnages face à la défaite du communisme.

De fait, « personne ne vit la même histoire[93] ». Ce constat se traduit par le regard évanescent que les personnages de l'œuvre entretiennent avec l'événement historique. En effet, ce qui est présenté comme histoire officielle semble se démultiplier quand on lit la *Semaine sainte* d'Aragon car « [l'histoire événementielle] est un théâtre d'apparences masquant le vrai jeu de l'histoire qui se passe dans les coulisses et dans les structures cachées où il faut aller le dépister, l'analyser, l'expliquer[94] ». Autrement dit, ce que l'on désigne par « histoire officielle » est la conséquence de plusieurs réalités sous-jacentes de la vie privée d'individus. Ces non-dits constituent un univers qui précède la version élaborée de l'Histoire. Aussi, Aragon propose une autre compréhension des événements historiques qu'il mobilise dans sa trame narrative afin de dévoiler les dessous de l'Histoire. Par exemple, le romancier se livre à un enchâssement de récits (explicatifs) à l'intérieur de l'intrigue principale de son œuvre pour essayer de révéler les coulisses de la fuite du roi Louis XIII. Aragon établit de ce fait une projection vers l'avenir qui permet de comprendre la nature humaine à partir du passé et du présent. Cette approche analytique débouche sur le fait que « les hommes et les femmes ne sont point que les porteurs de leur passé, les héritiers d'un monde, les responsables d'une série d'actes, ils sont aussi les graines de l'avenir[95] ». Le roman d'Aragon pose donc la question des voix narratives dans le récit : qui parle ? Pour répondre à cette question, notons l'absence d'une chronologie du récit ; le lecteur se heurte aux souffrances particulières des personnages voués à eux-mêmes. Aussi, l'image de la femme est toute particulière : elle semble échapper à l'appréhension de l'homme dans sa quête d'amour. Dans ce roman, l'auteur opte pour un récit qui introduit le lecteur dans l'intimité des événements retenus comme historiques. Avec habilité, Aragon tente de rapprocher le discours historique et les sentiments amoureux dans un questionnement sans détour de l'Histoire.

---

[93] Louis Aragon, *La Semaine sainte*, Paris, Gallimard, 1958, p. 152.
[94] Jacques Le Goff, « L'histoire nouvelle » in *La Nouvelle Histoire* [1978] Paris, Édition Complexe, 1988, p. 40.
[95] Louis Aragon, *La Semaine sainte*, *op.cit.*, p. 430.

En outre, dans *Les Communistes*[96], l'auteur revient sur les débuts de la Seconde Guerre mondiale en France en tant que militant communiste. Cherchant à comprendre les causes de cette guerre, il accuse le capitalisme occidental d'avoir été à l'origine des deux grandes guerre mondiales. On remarque ainsi un rapport entre l'engagement politique de l'auteur et sa version romanesque de l'Histoire à propos de ces conflits mondiaux. Toutefois, l'écrivain adopte un ton réaliste dans cette œuvre, ce qui lui permet de donner sa version de l'Histoire. Pour ce faire, Aragon cherche à montrer l'impact de l'Histoire sur chacun de ses personnages. En effet, en fictionnalisant les conséquences du pacte conclu entre les Allemands et les Soviétiques par des personnages fictifs, l'auteur propose une interprétation de la réalité, du moins de sa réalité. La fiction de l'histoire que propose le roman d'Aragon peut être comprise comme une forme de contestation de la réalité politique de son temps. Loin des idéologies qui embellissent le quotidien, Aragon tente de comprendre son époque. Ainsi, ses œuvres questionnent l'histoire : une sorte de visée didactique s'oppose parfois aux versions atrophiées des causes de la Seconde Guerre mondiale. En parlant des *Communistes*, Roselyne Waller explique que :

> Dans son roman *Les Communistes* qui met en scène le début de la seconde guerre mondiale, il affirme que tous ses romans sont historiques et se plaît à répéter que sa poésie est toujours de circonstance. On ne serait donc pas étonné de trouver dans ces romans une inscription des propositions politiques et littéraires revendiquées, une représentation de l'histoire en accord avec le modèle marxiste d'intelligibilité de l'histoire. Et pour une part, mais pour une part seulement, ce modèle peut constituer une grille de lecture (ou d'écriture) d'un certain nombre d'œuvres, les romans du cycle *Le Monde réel* notamment[97].

Aragon, dans l'ensemble de son œuvre littéraire, accorde une place importante à l'écriture de l'histoire. Il semble que le roman historique prenne une forme très particulière avec cet auteur qui a été au cœur des batailles de la Première Guerre mondiale comme médecin accompagnant les troupes françaises. Ces expériences ont contribué à forger une conception personnelle de l'histoire. Sans omettre que l'homme était familier des doctrines marxistes, ses œuvres constituent, en majorité, le reflet de

[96] Louis Aragon, « La Fin du Monde réel », postface de *Les Communistes*, Paris, Le Livre de Poche, 1967.
[97] Roselyne Waller, « Aragon et la guerre de 14-18 : les détours de l'écriture de l'histoire » in *Écriture (s) de l'histoire, op. cit.*, p. 184.

son idéologie retranscrite sous l'influence de ses choix ou modèles politiques. Si l'œuvre romanesque d'Aragon constitue un héritage considérable pour le roman historique français, il n'en demeure pas moins que l'œuvre romanesque de l'écrivain Claude Simon (1913-2005) représente une phase de transition entre le roman classique et les nouvelles formes romanesques des années 1980.

De fait, les romans de Claude Simon inaugurent une nouvelle étape de la littérature. En se démarquant du naturalisme et du réalisme, le romancier adopte un style d'écriture qui pose les jalons d'une nouvelle approche narrative du roman. Cette distance se justifie par le nouveau rapport que la fiction entretient avec le récit. En effet, l'autobiographie occupe une place importante dans ce qu'on désigne comme le « Nouveau Roman », en ce sens que dans la manière de raconter des événements de sa vie, il s'opère instantanément un rétablissement du monde par l'action du langage.

Partant, les œuvres de Claude Simon abordent le plus souvent les thèmes de la guerre et de l'Histoire. Dans cette perspective, cette dernière est perçue comme une réalité qui se répète sans cesse au cœur du présent où le narrateur l'évoque. Certains éléments textuels (les répétions, les phrases longues, l'utilisation de parenthèses, l'absence de ponctuation, etc.) sont les marques d'une écriture lapidaire dans le but de dévoiler les coulisses du mécanisme de reconstitution de la pensée littéraire. On remarque aussi la présence de certaines archives privées et familiales (textes, manuscrits, photographies, etc.) qui attestent que « l'œuvre est la vie de l'archive dont elle s'est constituée et dont elle a fait sa forme » et que « l'archive de l'œuvre est le lieu d'une exploration active, d'un dialogue ouvert au présent[98] ». Autrement dit, le roman historique de Claude Simon se présente comme un réservoir d'archives qui donne forme et sens à l'archive par le truchement du récit dont la mise en intrigue constitue un faisceau de sens autour de cette même archive. Par ricochet, en investissant une œuvre littéraire, l'archive crée un espace ouvert où se rencontrent le passé et le présent. Ainsi, le présent (comme temps évanescent) devient le temps par excellence d'une réinterprétation de l'histoire dans un élan de compréhension à la fois du présent et du passé. De fait, Claude Simon perçoit dans la discontinuité entre le passé et le présent un lien capital appelé « la logique interne ». Le romancier la définit ainsi :

---

[98] Jacques Neefs, « *Claude Simon, Les vies de l'archive* » in Mireille Calle-Gruber, Mélina Balcàzar Moreno, Sarah-Anaïs Crevier Goulet, Anaïs Frantz (dirs), Dijon, Éditions universitaires de Dijon, Coll. Ecritures, 2004 », *Cahiers Claude Simon,* Presses Universitaires de Rennes, 2016.

> Tout ce qu'on peut écrire c'est non pas le monde mais sa projection en nous. […] On ne fait jamais que son propre portrait […]. Après avoir réfléchi, je ne pense plus qu'on puisse 'reconstituer' quoi que ce soit. Ce que l'on constitue c'est un texte et ce texte ne correspond qu'à une autre chose : à ce qui se passe dans l'écrivain au moment où il écrit[99].

Le présent constitue le « moment où il [l'écrivain] écrit ». Ce moment détermine le rapport que le romancier entretient avec les évènements du passé sur lesquels porte son écriture. Par conséquent, le moment précis de l'écriture modifie l'événement passé évoqué, qui, du même coup n'existe que parce que l'écrivain en fait mémoire dans son acte d'écrire. Cette présence-absence du passé perçue au présent favorise une réalité intérieure qui structure (dans le présent de l'écriture) la perception du passé sur lequel porte le récit.

De même, on a constaté la présence d'archives (archives historiques, liste officielle des noms des prélats signataires d'une décision cléricale en faveur des Franquistes, etc.) dans *Pas pleurer* de Lydie Salvayre. Ces documents historiques traduisent, chez cette auteure, une volonté d'ouvrir un espace d'interaction commun entre l'Histoire officielle et les balbutiements de la mémoire de la mère de la narratrice. L'archive est perçue, de ce fait, comme une preuve qui atteste des propos de la narratrice. Le récit oscille entre l'archive et la mémoire de Montse quand bien même « l'archive [preuve et commentaire] est plus ample que la mémoire[100] ».

Par ailleurs, Claude Simon a écrit *Histoire*[101]. En superposant plusieurs temporalités et plusieurs espaces, le narrateur rassemble des micro-récits qui constituent des passerelles entre la guerre d'Espagne (1936-1939) et la Seconde Guerre mondiale. La présence des cartes postales d'un père absent, les descriptions accentuées (*ekphrasis*) et l'atmosphère privée du texte confèrent à ce roman une dimension familiale qui tente de recoller les morceaux éparpillés d'une histoire personnelle aux multiples rebondissements. Ainsi, le narrateur, en s'attachant moins à la quête d'une chronologie des événements, parvient à élaborer une incohérence voulue et assumée. Paradoxalement, c'est dans ce manque *apriori* de sens que repose la logique du « Nouveau Roman » comme l'explique Claude Simon :

---

[99] Bettina L. Knapp, « Entretien avec Claude Simon », in *L'Express* du 10 novembre 1960, p. 30.
[100] Mireille Calle-Gruber, Mélina Balcàzar Moreno, Sarah-Anaïs Crevier Goulet, Anaïs Frantz (dirs.), *Claude Simon. Les vies de l'Archive*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2014, p. 5.
[101] Claude Simon, *Histoire* , Paris, Les Éditions Minuit, 2013.

> […] Il semble qu'on l'[la guerre de 1939-1945] oublie souvent quand on parle du « Nouveau Roman ». Ce n'est pas pour rien que Nathalie Sarraute a écrit *L'Ère du soupçon* ; Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*. Que des artistes comme Tàpies ou Dubuffet sont partis de graffitis du mur, ou que Louise Nevelson a fait des sculptures à partir de décombres. Toutes les idéologies s'étaient disqualifiées. L'humanisme s'était fini […] : il n'y a plus de recours, essayons de revenir au primordial, à l'élémentaire, à la matière, aux choses[102].

Ce retour s'inscrit dans le cadre d'un dépassement du roman traditionnel. En recherchant de nouvelles significations et un sens plus profond de l'histoire sous l'angle du roman, Claude Simon s'inscrit dans une nouvelle phase de l'histoire littéraire qui met l'accent sur « la nouveauté, le refus de l'ancien, la rupture avec la tradition [qui] sont les seuls traits constitutifs […] de l'identité de groupe du Nouveau Roman[103] ». Ainsi, la critique littéraire reconnaît la rupture impulsée par les auteurs du Nouveau Roman parmi lesquels Claude Simon fait figure de proue. Si l'œuvre romanesque de ce dernier constitue une scission avec le roman traditionnel, elle introduit surtout la cohorte de nouvelles formes d'écriture qui se développent à partir des années 1980.

En effet, les changements importants impulsés par la dynamique des travaux de Michel Foucault[104] et de Jean-François Lyotard[105] influencent les sciences humaines en débouchant sur une remise en cause des certitudes et des modèles, perçus désormais comme désuets, face aux nouvelles problématiques que pose le savoir. D'une part, Michel Foucault établit des rapprochements esthétiques et épistémologiques entre les différents domaines du savoir. Cette approche foucaldienne du savoir est d'autant plus intéressante dans l'élaboration du roman historique à partir de 1980 que les romanciers s'intéressent à l'Histoire pour tenter de mieux comprendre les contradictions du présent. Dominique Rabaté constate à ce propos :

---

[102] Marianne Alphant, « Et à quoi bon inventer ? » suivi de « Le requiem acacia de Claude Simon » in *Cahiers Claude Simon*, Presses Universitaires de Rennes, 11|2016, p. 25.
[103] Nelly Wolf, *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman*, Genève, Librairie Droz, 1995, p. 52.
[104] En publiant *Les Mots et les Choses, une Archéologie des Sciences humaines*, (Paris, éditions Gallimard, 1966), Michel Foucault opère un renversement épistémologique décisif et révélateur. Car, dit-il, l'histoire du savoir est rythmé par des conditions de vérité (*épistémè*) qui varient en fonction des époques. De la Renaissance à l'âge moderne en passant par l'époque du Classicisme, le savoir ne cesse d'être confronté à l'évolution des épistémè qui attestent de la nécessité de tenir compte des rapports qui existent entre les différents domaines du savoir.
[105] Jean-François Lyotard, dans *La Condition postmoderne* (Les éditions de Minuit, 1979) aborde les changements importants qui bouleversent des formes canoniques érigées depuis l'époque moderne. Ces régénérescences épistémologiques émanent du postmodernisme qui caractérise les sociétés humaines dès 1950. On passe d'une vérité à plusieurs vérité, les institutions scientifiques connaissent des remises en cause qui favorisent l'accessibilité de la science par toutes les composantes de la société. La connaissance se présente désormais comme un flux de traitement d'informations.

> L'une des nouvelles donnes 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 Bergougnioux) ; « Le 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)[106].

D'autre part, la remise en cause qui s'opère dans les sciences humaines favorise plusieurs approches en ce qui concerne la littérature. Par exemple, Pascal Guignard évoque une « déprogrammation de la littérature[107] » comme la capacité de l'œuvre à se désolidariser des formes classiques établies. La littérature se propose, dans ce cas, d'investir le domaine privé d'un fait par le biais de l'intrigue orchestrant l'enchaînement des actions. On remarque également que les romans à partir de 1980 optent pour une pluralité du sens en se rapprochant davantage de ce que Milan Kundera définit comme le roman :

> Quand Dieu quittait lentement la place d'où il avait dirigé l'univers et son ordre de valeurs, séparé le bien du mal et donné un sens à chaque chose, don Quichotte sortit de sa maison et il ne fut plus en mesure de reconnaître le monde. Celui-ci, en l'absence du juge suprême, apparut subitement dans une redoutable ambiguïté ; l'unique vérité Divine se décomposa en centaines de vérités relatives que les hommes se partagèrent. Ainsi, le monde des temps modernes naquit et le roman, son image et modèle, avec lui…Comprendre avec Cervantès le monde comme ambiguïté, avoir à affronter, au lieu d'une seule vérité absolue, un tas de vérités relatives qui se contredisent (vérités incorporées dans des *ego imaginaires* appelés personnages), posséder donc comme seule certitude la *sagesse de l'incertitude*, cela exige une force non moins grande[108].

Pour Milan Kundera, la substance de l'œuvre romanesque apparaît dans plusieurs catégories de vérités relatives. De fait, les perceptions du monde varient selon les individus qui l'appréhendent. Cette contradiction suscite un foisonnement de sens et de certitudes qui se déploient à travers le récit. Cette définition du roman s'applique également au roman historique à partir de 1980 d'autant plus que les normes et les

---

[106] Dominique Rabaté in : Thierry Guichard, Christine Jérusalem, Boniface Mongo-Mboussa, Delphine Peras, Dominique Rabaté, *Le Roman français contemporain*, Paris, Éditions Cultures France, 2007, p.48.
[107] Pascal Guiganard, « La déprogrammation de la littérature » in *Le Débat*, 1989/2 (n°54), p. 77 à 88.

[108] Milan Kundera, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 19.

styles d'écriture varient en tenant compte des croisements qui interviennent dans les sciences humaines. L'une des caractéristiques du roman historique devient alors l'incertitude qui découle nécessairement de l'éclatement des vérités y compris celle de l'Histoire. Le romancier met en forme le passage de *la* vérité historique *aux* vérités historiques en construisant des passerelles fictives qui se présentent désormais comme des versions de la vérité historique. De fait, la postmodernité favorise cette démarche dans la mesure où les sociétés cherchent de nouveaux repères pour légitimer le présent. Par exemple, l'ensemble des œuvres de notre corpus adoptent un ton incertain qui favorise des contradictions et des ambivalences chez les personnages. Dans ces œuvres, il n'y a pas une vérité mais des fragments de vérités qui foisonnent et questionnent le lecteur. L'incertitude qui semble se prolonger à la fin des récits ouvre de nouvelles perspectives sur des faits historiques fictionnalisés par l'écriture romanesque.

D'après ce qui précède, la période contemporaine de la littérature, sous l'angle de l'histoire, reste encore problématique si l'on veut délimiter cette période avec exactitude. C'est d'ailleurs ce que constate René Audet, pour qui, « une large part du malaise provoqué par le contemporain, dans une perspective historique, est fondée sur l'incapacité à saisir cette période[109] ». Dans le cadre de notre étude, nous nous accommodons, à la suite d'autres critiques à considérer le début des années 1980 comme un tournant important en ce qui concerne les écritures dites contemporaines. Ainsi, « c'est par simple convention que certains évoquent l'ouverture vers de nouvelles formes romanesques ou fictionnelles apparues au cours des années 1980 pour marquer le début de la période littéraire de l'extrême contemporain[110] ».

En outre, les romans historiques, dès 1980, se caractérisent également par une volonté de l'écrivain de dire son temps ou son époque. Cela exige une immersion dans la réalité présente sans toutefois se déconnecter du passé voire de l'Histoire. Autrement dit, le roman puise sa source dans le passé historique pour dire une parole sur le présent. Cette démarche nécessite que le romancier accepte son statut social dans le temps et l'espace qui sont les siens et qui prennent forme dans un quotidien voué aux pesanteurs de l'Histoire. En ce sens, Jean-Paul Sartre formule une exigence d'écriture :

---

[109] René Audet, « Le contemporain. Autopsie d'un mort-né », in René Audet (dir.), *Enjeux du contemporain. Études sur la littérature actuelle*, Québec, Nota bene, coll. « Contemporanéités », p. 7-9.
[110] Barbara Havercroft, Pascal Michelucci, Pascal Riendeau (dir.), *Le Roman français de l'extrême contemporain, Écritures, Engagements, Énonciations*, Québec, Nota bene, 2010, p. 8.

> Nous écrivons pour nos contemporains, nous ne voulons pas regarder notre monde avec des yeux futurs, ce serait le plus sûr moyen de le tuer, mais avec nos yeux de chair, avec nos vrais yeux périssables. Nous ne souhaitons pas gagner notre procès en appel et nous n'avons que faire d'une réhabilitation posthume : c'est ici même et de notre vivant que les procès se gagnent ou se perdent. Ce n'est pas en courant après l'immortalité que nous nous rendrons éternels : nous ne serons pas des absolus pour avoir reflété dans nos ouvrages quelques principes décharnés, assez vides et assez nuls pour passer d'un siècle à l'autre, mais parce que nous aurons combattu passionnément dans notre époque, parce que nous l'aurons aimée passionnément et que nous aurons acceptés de périr tout entiers avec elle[111].

Le roman historique s'inscrit donc dans la dynamique de son temps. Cette position de l'écrivain se présente comme un besoin pressent de fournir un sens aux contradictions présentes en s'appuyant sur le passé historique. Dans cette optique, on ne devrait pas se souvenir de l'écrivain en fonction de sa tentative de se projeter en dehors de son temps mais plutôt à partir de son engagement à expliquer le présent dans son œuvre littéraire. Cela fait du roman un lieu de problématisation du réel. Le genre romanesque connaît une dimension dialogique (qui dépasse la polyphonie des voix au sens de Bakhtine) dans la mesure où la fiction littéraire devient le terreau où les sciences humaines se croisent et s'évaluent pour dire la réalité sociale et politique entre le passé et le présent.

De plus, les auteurs de romans historiques, à partir de 1980, renoncent à une sorte de maîtrise du récit ; la focalisation omnisciente ne domine plus dans ces œuvres. Par contre, la formule du monologue intérieur est prisée par plusieurs auteurs. En effet, à travers de longs moments de prise de parole solitaire, les personnages entrainent le lecteur dans un questionnement qui traduit parfois l'absence de solutions ou le chaos qui règne dans l'univers romanesque du personnage. La réalité est donc perçue sous l'angle d'un personnage hésitant et confus, comme l'explique Dominique Rabaté :

> Monologique, le roman historique l'est souvent, presque nécessairement pourrais-je dire. Cette forme témoigne du basculement du roman du côté de la narration à la première personne, et installe au poste de commandement narratif un narrateur non fiable, réduit à son point de vue sur le monde, point de vue incomplet et biaisé[112].

---

[111] Jean-Paul Sartre, « Présentation des *Temps modernes* » in *Situation II*, Paris, Gallimard, 1948, p. 1516.
[112] Dominique Rabaté, « Résistance et disparitions », in T. Guichard, *Le Roman français contemporain*, Paris, Culture France, 2007, p. 23.

De même, les œuvres de notre corpus, à certains moments, se caractérisent par des longs monologues intérieurs qui dévoilent les fragments d'une voix narrative parfois omise. L'univers romanesque se dévoile sous l'angle d'un personnage autour duquel culmine tout le récit. Il importe, de ce fait, de mieux cerner les spécificités du roman historique afin d'en élucider les caractéristiques propres à en faire un genre littéraire en pleine mutation.

I-3 - Le roman historique en tant que genre littéraire

La notion de genre trouve son origine dans les sciences dites naturelles, où elle désigne un ensemble d'espèces dont les caractères sont à peu près similaires. La critique littéraire parle, elle aussi, de genre dans le but de regrouper des formes d'écritures ayant les mêmes caractéristiques car « les genres littéraires sont des espèces dans le règne littéraire, comme il y a des espèces dans le règne végétal et dans le règne animal[113] ». On peut dire qu'un genre littéraire se distingue d'un autre par une esthétique propre qui fait jaillir le plaisir du texte chez le lecteur. Le roman, la poésie, le théâtre et la fable constituent les principaux genres littéraires. Dans le cadre de notre étude, c'est le roman qui constitue notre priorité. Quels sont donc les différents genres romanesques ? Peut-on parler du roman historique comme d'un genre autonome ?

Le genre romanesque se caractérise par une forme de représentation (*mimèsis*) de la réalité. Dans cette quête de correspondance entre l'imaginaire et la réalité, il arrive que le roman prenne plusieurs formes selon les intentions et les choix de l'auteur. Parmi ces genres romanesques on retrouve le roman d'aventure, le roman réaliste, le roman policier, le roman autobiographique, le roman d'analyse, le roman par lettres et le roman historique ; toutefois, il n'est pas rare de trouver plusieurs genres romanesques dans un seul roman.

Les romans historiques mettent en évidence, sous un angle fictif, un univers et des événements spécifiques dont l'empreinte historique marque encore les contemporains.

[113] Emile Faguet, « Les genres littéraires » in *Revue de Paris*, 1985.

Partant, « est roman historique tout récit romanesque, dont l'action se situe à une époque nécessitant pour son auteur un relais historiographique[114] ». Autrement dit, l'intrigue de l'œuvre romanesque s'inspire de faits historiques dans une perspective d'enquête qui tend à compléter les zones banches de l'Histoire. Dans ce contexte, les romanciers n'hésitent pas à établir des collusions entre personnages fictifs et personnages historiques, et l'imaginaire topographique (la mémoire du lieu influence les pensées des personnages) évoque des formes de structures sociales confrontées aux idéologies d'une époque et d'un lieu par exemple. Dès lors, les romans historiques ont la capacité d'aborder des événements de l'Histoire du point de vue de la subjectivité des personnages ancrés dans un *topos* spécifique.

Cependant, le roman historique est un genre en perpétuelle mutation. Ces changements sont inhérents à la fiction littéraire qui se renouvelle sans cesse et sont également dus au fait que les romans historiques peuvent regrouper plusieurs sujets en rapport avec les sciences humaines. Mais plus encore, Lukacs pense qu'il faut comprendre le roman historique en termes de genre dans des circonstances précises :

> La question proprement dite du roman historique en tant que genre indépendant ne surgit que si, pour une raison quelconque, la liaison correcte et adéquate avec la compréhension juste du passé fait défaut, si elle n'existe pas encore ou n'existe plus. Ainsi, tout au contraire de ce que pensent bien des modernes, le roman historique ne devient pas un genre indépendant du fait de sa fidélité particulière au passé. Mais, le devient quand les conditions objectives ou subjectives d'une fidélité historique au sens large n'existent pas encore ou n'existent plus[115].

La seule fidélité du roman à l'Histoire ne fait donc pas encore du roman historique un genre à part entière selon Georg Lukacs ; sa pertinence ne se réduit pas à une belle imitation de l'événement historique. En effet, il faut recourir à un cadre plus englobant dans lequel l'œuvre apporte une tentative de réponse à des incompatibilités ou des incompréhensions entre le présent et le passé selon des approches objectives (l'historien) ou subjectives (le romancier) de l'événement historique représenté. Si le roman historique doit être envisagé comme un genre littéraire en pleine mutation, il importe, néanmoins, de s'interroger sur les nouvelles formes de fictions historiques.

---

[114] Daniel Couégnas, *Le Roman historique. Récit et histoire*, Paris, Pleins Feux, 2000, p. 280.
[115] Georg Lukacs, *Le roman historique*, *op.cit.*, p. 189.

I-4- Spécificités des fictions historiques contemporaines

Les textes littéraires du XXI[e] siècle adoptent des formes d'intrigues qui traduisent une absence profonde de repères dans la société actuelle. Il y a comme une tentative de décloisonnement du texte qui renvoie à des fragments éparpillés correspondant à des versions inachevées du récit. En effet, plusieurs auteurs de la littérature française contemporaine ont recours à la mémoire dans leurs œuvres. Ce choix d'écrire la ou les mémoires émerge souvent de l'idée de mieux comprendre le présent. Ainsi, le désir de se souvenir traverse la littérature de ce siècle. Face à ce constat, peut-on parler de nouvelles formes de fictions contemporaines en ce qui concerne les rapports entre littérature et histoire ?

Les sociétés actuelles connaissent un accroissement massif d'archives qui contribuent à brouiller les pistes entre le présent et le passé. Cet enchevêtrement entre la mémoire individuelle et/ou collective et la propension vertigineuse de l'archive n'est pas sans conséquence sur la littérature française de notre temps. Partant, les œuvres de notre corpus montrent que la perception du présent provient d'un faisceau d'images se déployant à travers la mémoire d'un ou de plusieurs personnages. Par exemple, les nombreuses métalepses (infractions du pacte fictionnel à certains moments du récit) que les narrateurs utilisent dans *Pas pleurer*, *La Compagnie des spectres, L'Art français de la guerre, Féroces infirmes, Les Vieux fous et C'était notre terre* favorisent une perception du présent sous l'angle d'un ensemble hétérogène de souvenirs ambivalents qui invitent le lecteur à sa propre interprétation des faits qui lui sont racontés.

Ainsi, on remarque de nouvelles façons d'écrire en ce XXI[e] siècle. L'événement historique du 11 septembre 2001 aux États-Unis[116] a, en effet, largement contribué à un changement d'écriture à l'échelle mondiale selon certaines analyses : « Depuis le 11 septembre 2001, non seulement la réalité dépasse la fiction mais elle la détruit aussi […] Comment quelque chose d'aussi énorme peut-il être détruit aussi vite ? […] Pourtant c'est arrivé. Cet événement a existé, et on ne peut pas le raconter[117] ». L'événement[118] qui déstabilise la conscience humaine débouche sur « l'enfouissement, l'éclipse, la

[116] Nous faisons référence aux attaques terroristes qui ont détruit les tours jumelles « World Trade Center » dans la ville de New York.
[117] Frédéric Beigbeder, *Windows of the world*, Paris, Grasset & Fasquelle, "Folio", 2004.
[118] Nous nous référons à l'attaque terroriste du 11 septembre 2001 qui a causé l'effondrement du World Trade Center à New York.

dislocation de tout sens et de tout récit[119] ». Ces propos illustrent l'idée d'une révolution de l'écriture. Autrement dit, la réalité porte en elle-même les caractéristiques fictionnelles qui surprennent et déstabilisent les hommes de ce siècle. Les romanciers veulent, en quelque sorte, rendre compte du chaos, de l'ambivalence entre disparition et présence, par le biais d'une écriture fragmentaire et déséquilibrée qui tente d'expliquer la rupture du sens. Cette stylistique met en évidence une désorganisation syntaxique parfois dénuée de sens, incomplète et contradictoire qui unit l'auteur et le lecteur dans une même quête de sens. Cette tendance se manifeste par des phrases souvent courtes et ambiguës. Ainsi, en se référant à des évènements historiques passés, la fiction contemporaine a de nouveaux objectifs. En l'occurrence, « elle préfère se tourner vers un passé non pour l'imiter mais pour l'interroger à nouveaux frais[120] ». Nous remarquons qu'il y a, ici, un dépassement du roman historique traditionnel et du roman social. En effet, les romanciers ne se contentent plus de représenter l'histoire à travers des formes réalistes ou naturalistes ; ils préfèrent questionner les faits en s'y introduisant progressivement dans la perspective d'une enquête historique. Cette enquête n'exclut pas le lecteur si bien qu'elle lui offre un espace d'expression visible en optant pour « le refus de prendre en charge l'aboutissement du sens[121] ». Telle est la particularité de ces fictions contemporaines que nous étudions : en se souvenant les personnages offrent au lecteur des approches nouvelles de l'Histoire.

De plus, les fictions contemporaines ont largement recours aux documents. Les romans adoptent un style didactique qui interpelle immédiatement le lecteur car au-delà du divertissement qu'offre la lecture, on observe une approche didactique qui se traduit par une forme de « narrations littéraires documentaires[122]». Cette double fonction se justifie par le fait que les narrations littéraires documentaires prennent formes à partir du genre journalistique, des récits de voyage et de l'ancrage sociologique qui les façonnent. Aussi, ces narrations ont un rapport patent avec le document de telle sorte qu'il est possible de remarquer systématiquement la présence de documents (historiques, sociologiques ou ethnologiques) dans le récit. Ainsi, « elles font un usage singulier du

[119] Christian Salmon, *Verbicide*, Paris, Actes Sud, 2007, p. 25.
[120] Dominique Viart, « Le moment critique de la littérature, comment penser la littérature contemporaine », in *Le Roman français aujourd'hui, transformations, perceptions, mythologies*, Bruno Blanckeman et Jean-Christophe Millois (dir.), Paris, Prétexte éditeur, 2006, p. 27.
[121] Céline Narjoux, Claire Stolz, *Fictions narratives du XXI^e siècle, Approches rhétoriques, stylistiques et sémiotiques*, Rennes, Presse Universitaire de Rennes, 2004, p. 20.
[122] Lionel Ruffel, « Un réalisme contemporain : les narrations documentaires », in *Littérature/2* (n°166), 2012, p. 13-25.

document qui consiste généralement à l'exhiber, à le maintenir, non naturalisé, non transformé dans le corps même du texte[123] ». La mémoire du présent est également perceptible par le truchement de forme de narration littéraire ayant recours aux archives documentaires. En effet, Tiphaine Samoyault explique que :

> La littérature, toute création véritable, informe de cette distance entre le présent et le présent devenu passé. Elle propose avant tout souvenir, et indépendamment de toute distance, la mémoire du présent. Cette mémoire du présent est toujours incertaine, on ne peut jamais être sûr de la tenir, on ne peut jamais être assuré qu'elle tiendra : on la sent, on la devine, on l'entend derrière l'évidence du point de vue, derrière le consensus[124].

Par ailleurs, l'une des spécificités marquantes des nouvelles formes de fiction historique est que la fiction devient elle-même une épistémè dans la conception de l'œuvre romanesque. Cette conception de la fiction comme une potentielle condition de vérité du récit transgresse la sphère littéraire en questionnant d'autres types de savoirs comme l'attestent ces propos de Dominique Viart :

> La fiction s'est considérablement rapprochée de l'essai dans diverses disciplines, au point de donner lieu, comme le souligne Gilles Philippe en ouverture des actes d'un récent colloque, à des problématiques plus générales dans lesquelles les philosophes s'interrogent sur le statut fictif de la posture philosophique, les sociologues sur la place du romanesque dans leur travaux, les ethnologues sur ce que leur écriture doit à l'héritage des récits littéraires[125].

L'influence du récit fictionnel s'immisce dans les sciences humaines de façon exponentielle en ce XXI^{e} siècle. Cela débouche sur des problématiques plus générales qui questionnent l'impact de la fiction sur la philosophie, la sociologie, l'ethnologie et l'Histoire. La fiction narrative contemporaine, comme le souligne Cécile Narjoux, est « ouverte, dialogique et dialoguante, dans son rapport même aux autres

[123] *Idem*.
[124] Tiphaine Samoyault, *Littérature et mémoire du présent,* Nantes, coll. « Plein Feux », 2001, p. 11.
[125] Gilles Philippe (dir), *Récits de la pensée, études sur le roman et l'essai*, Paris, SEDES, 2000, 4^{e} de couverture.

formes, aux autres genres, aux autres sémiotiques » et elle « fait ainsi montre d'un étonnant potentiel de mutation et d'adaptation[126] ».

Ces nouvelles formes fictionnelles abordent souvent la question du rapport à soi et de l'angoisse de se sentir effacé par les structures étatiques dans un monde où les idéologies des vainqueurs s'imposent facilement au détriment de la voix des anonymes. Partant de ce constant, les nouvelles formes de fictions historiques, à l'instar de celles de notre corpus, abordent les événements historiques sous l'angle de la mémoire, une mémoire qui tente de reconstituer le passé. Cette quête de sens s'illustre par le fait que ces œuvres se présentent comme un écho lointain mais paradoxalement proche où prennent forme les voix hétérogènes et les visages éparpillés des disparus en leur offrant un visage. Aussi, dans notre corpus, on constate la présence de plusieurs voix qui brouillent les pistes ; le narrateur lui-même n'hésite pas à prendre la parole dans le récit ; ce dernier alterne les voix entre première et troisième personne. Ce faisant, on passe du monologue intérieur, qui a caractérisé les œuvres du XX^{e} siècle à une sorte de monologue (ouverture du texte sur le monde sous la forme d'un questionnement) dont les caractéristiques se déploient au-delà même du texte. Les fictions contemporaines peuvent être également perçues comme des expériences de vie où l'individu est au centre de l'événement historique. C'est dans l'expérience du lecteur que l'on peut tenter de lire à travers la fiction une version exagérée de la réalité.

De plus, les formes d'écriture des fictions du XXI^{e} siècle s'éloignent des styles utilisés pendant les siècles précédents. En effet, les œuvres littéraires de notre siècle trouvent parfois leurs formes d'écriture dans la société actuelle contrairement au canon d'écriture d'autrefois. L'écrivain actuel semble être attentif aux discours de son temps en exprimant « la manière dont le monde [lui] parvient, dont [il]le reçoi[t], dont [il] le li[t], qui informe, qui donne, qui fait syntaxe[127] ».

Enfin, le *storytelling* est un nouveau genre de récit qui s'est largement développé autour des années 1990. Ce type de récit se caractérise par l'usage d'une communication exacerbée le plus souvent autour des questions politiques, de management, de marketing et de rapports de défense comme l'armée. Il semble que *le storytelling* s'oriente davantage vers une manipulation des émotions à des fins totalitaires en fictionnalisant les aspects de la réalité au profit des « figures structurantes des milieux dirigeants[128] ».

---

[126] Cécile Narjoux, Claire Stolz, *op. cit.*, p. 14.
[127] Jean-Charles Massera, *Opération Lucot*, Toulouse, éditions Ere, 2010, p. 11.
[128] Lucien Sfez, « Les figures structurantes des milieux dirigeants (1970-2002) » in *Quaderni* n°50/51, pp. 125-140.

En se penchant sur la question, Christian Salmon révèle le « caractère prescriptif des fictions hollywoodiennes et leur fonction de légitimation d'actes anticonstitutionnels ou tout simplement immoraux[129] ». En revanche, ce nouveau genre de fictions suscite la polémique en ce qui concerne ses finalités. Pour Christian Salmon : « Les nouveaux récits que nous propose le *storytelling*, à l'évidence, n'explorent pas les conditions d'une expérience possible mais les modalités de son assujettissement[130] ». Ce dernier dévoile donc le risque de se servir de la fiction à des fins souvent politiques ainsi que la dimension totalitaire que peut avoir le *storytelling* dans certains médias. Si pour certains le *storytelling* est une forme d'assujettissement, pour d'autres il s'agit simplement d'une façon de raconter des histoires, de faire passer des idées en leur donnant simplement des formes plus concrètes qui retiennent facilement l'attention des lecteurs ou des téléspectateurs. En effet, il est important de préciser que le *storytelling* dépasse le cadre de la littérature, on le retrouve dans d'autres formes de médias comme le cinéma ou la publicité.

Conclusion

Parvenu au terme de ce chapitre, nous retenons que le roman est un vecteur essentiel de l'Histoire. L'histoire littéraire montre que l'histoire, comme science telle que nous la concevons aujourd'hui, découle de la littérature. Écrire l'Histoire dans le roman prend en compte l'expression d'une ou de plusieurs mémoires. En l'occurrence, les fictions contemporaines ont permis d'étendre les objectifs que s'étaient assignés les auteurs du roman historique traditionnel. Concrètement, l'écriture de la mémoire constitue un aspect important de l'écriture de l'Histoire tant est si bien que le romancier élargit, à travers la fiction, les potentialités du discours de l'historien. Si depuis les années 1980 nous assistons à une floraison de formes et de styles en rapport avec la fiction narrative, il importe de saisir les spécificités des discours littéraire et historique dans leur quête commune de mise en forme du passé.

---

[129] Christian Salmon, *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, Éditons La Découverte, 2007, p. 168.
[130] *Idem*, p. 199.

Chapitre II : L'écriture de la mémoire : une contre-narration historique ?

Introduction

Ce chapitre se propose de présenter la littérature et l'histoire comme deux discours narratifs, ce qui implique la nécessité de saisir la spécificité du récit fictionnel ainsi que celle du récit historique. Le romancier construit l'intrigue de son œuvre en usant de son imagination créatrice et l'historien recourt à des archives qu'il doit interpréter et agencer. Néanmoins, même si la littérature et l'histoire opèrent des modalités de configuration au niveau du discours pour se donner à lire, ces deux disciplines présentent des différences considérables du point de vue épistémologique. Aussi, dans ce chapitre nous montrons que l'Histoire apparaît, dans les œuvres de notre corpus, sous l'angle du témoignage. C'est donc à partir des voix narratives – celles des survivants – que nous envisageons l'œuvre littéraire comme une forme de contre-narration historique – un récit contre-hégémonique basé sur une histoire personnelle ou collective enracinée dans un événement célébré et vulgarisé à travers la mémoire des personnages. Dès lors, comment les œuvres de notre corpus alternent-elles fiction littéraire et fiction historique ? Comment les versions littéraires des faits historiques rapportés questionnent-elles le discours de l'historien ?

II-1 : Fiction littéraire et fiction historique

En remontant dans le temps, on se rend compte que durant la période qui a précédé la Révolution française de 1789, la pratique historiographique était perçue comme une partie de la littérature notamment la rhétorique. En dépit de la distinction majeure entre le domaine du réel et celui de l'imaginaire, au cours du XVIII^{e} siècle, l'historiographie se référait toujours au domaine de l'imaginaire, en s'efforçant d'articuler ce qui appartenait au factuel et ce qui relevait du domaine de la fiction afin de dire le passé des hommes à travers le roman d'alors qui faisait ainsi office de livre d'histoire. Ce faisant, le rapport à la question de la vérité était abordé dans un sens beaucoup plus souple que celui d'une opposition entre le réel et l'imaginaire ; la vérité

dépassait les simples faits avérés pour s'articuler autour d'un système plus complexe de représentations. Ainsi, « la vérité n'était pas assimilée aux faits, mais à une association des faits à la matrice conceptuelle contenue dans le discours[131] », matrice qui permet l'interprétation des faits sous plusieurs angles à partir de la subjectivité de l'énonciateur.

Cependant, le XIX[e] siècle marque une rupture totale dans la mesure où plusieurs historiens se démarquent des approches fictionnelles en y voyant des obstacles à la vérité conçue désormais comme un simple recours aux faits. La fiction ne joue alors plus un rôle descriptif ; elle devient soudainement le contraire de la vérité, un handicap à l'écriture de l'Histoire. Aussi est-il important de mentionner qu'à partir de cette scission entre l'histoire et la rhétorique, la narration historique a été opposée à la narration romanesque en particulier. Il s'en est suivi une remise en cause du roman comme étant capable de présenter le réel en se fondant sur les potentialités du « possible[132] ». Autrement dit, on assiste à une forme d'abolition des différentes versions de l'Histoire que le roman proposait depuis ses multiples angles d'interprétation et de questionnement des faits survenus dans le passé des Hommes.

En outre, aujourd'hui encore la littérature et l'histoire apparaissent comme des disciplines opposées. En effet, les approches épistémologiques qui leur sont relatives sont différentes y compris les aspects formels et structurels qui, à bien des égards, se démarquent a priori l'une de l'autre. Contrairement aux différences qui brouillent les pistes entre récit fictionnel et récit historique, il semble que l'Histoire, elle aussi, s'écrive. Ce constat ne va pas sans dire que l'interprétation des archives, sur la base desquelles l'Histoire s'élabore, fait l'objet d'une modélisation de la part de l'historien. De fait, ce dernier, dans sa quête de cohérence livre, dans son discours, une pratique discursive qui débouche sur une sorte de révision de l'Histoire :

> La révision de l'histoire est la condition nécessaire à l'écriture de l'histoire. Car la distance entre le passé et le présent exige une innovation continuelle pour produire les objets de la connaissance historique, qui n'ont pas d'existence en dehors de leur identification par l'historien[133].

131 Hayden White, *L'histoire s'écrit*, Traduit et présenté par Philippe Carrard, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2017, p. 66.

132 *Idem*, p. 67.

133 Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 12.

Cette « identification par l'historien » traduit une mise en forme de l'archive à laquelle se livre l'historien dans le souci de trouver le juste milieu entre ce qui s'est passé et ce qui se passe dans le présent. L'histoire n'est donc pas un récit déconnecté de la dimension subjective et interprétative où l'on ne saurait retrouver les résurgences d'un présent par lequel l'historien lui-même est influencé. Or, si le passé est perçu dans le présent et à travers ce présent, il y a que l'historien se livre à la pratique de la narration. Par conséquent, l'historiographie se présente moins comme la totalité du réel que comme la pratique d'une intelligibilité du discours au sens narratif du terme. Ainsi, l'histoire apparaît comme un « artefact[134] » verbal de l'archive historique. Partant, cette narrativité du discours historique engendre la fiction dans la pratique historiographique.

D'après ce qui précède, la dimension factuelle de l'histoire, dans sa prétention de dire la réalité ou plutôt ce que l'historien conçoit comme telle, est ébranlée au profit d'une réinterprétation constante des archives et des enquêtes de terrain. Ainsi, Paul Ricœur, en s'appuyant sur « l'opération historiographique[135] » de Michel de Certeau, distingue trois phases dans l'écriture de l'Histoire : la « phase documentaire », la « phase explicative/compréhensive », et la « phase représentative de mise en forme littéraire ou scripturaire[136] ». Ces étapes de la pratique historique postulent l'influence « du lieu de production[137] » de l'histoire sur la tentative d'explication des faits comme processus qui aboutit à la production d'un texte. On observe, de ce fait, une interaction entre l'archive historique et l'influence du lieu dans lequel cette archive est interprétée voire racontée. Ainsi, « le lieu de production détermine le concept fondamental de l'historiographie. La recherche historienne saisit tout document comme le symptôme de ce qui l'a produit[138] ». Autrement dit, les historiens se livrent à la compréhension de l'environnement dans lequel le document historique a pris forme. Cette immersion dans l'espace de production du document permet d'envisager l'Histoire comme étant le

---

134 Nous nous référons au sens anthropologique du terme pour exprimer l'idée d'une transformation de l'archive par l'historien en vue d'une forme plus élaborée du savoir historique.

135 Lire à ce propos François Dosse, « Michel de Certeau et l'écriture de l'histoire » in *Vingtième siècle, Revue d'Histoire* 2003/2 (n°78), pp. 145-156.

136 Pour mieux comprendre le déploiement de ces trois phases, on peut se référer aux travaux de Christian Delacroix, « A propos de Michel de Certeau » in *Mouvements* 2003/1(n°25), pp 152-156.

137 Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, *op.cit.*, p. 10.

138 *Ibid.*, p. 12.

résultat d'une trilogie du type : espace de production – document – discours historique. En effet, le discours historique suppose un cadre de vie et des archives qui s'y rattachent, et c'est ce qui permet à l'historien de constater, d'analyser et d'écrire sur le passé depuis le présent.

En outre, le récit historique et le récit fictionnel ont en commun la pratique de la configuration littéraire comme tentative de mise en forme du discours. Cette formalisation du discours se veut une *mimesis* de la réalité par le biais de l'imagination (cadre spatio-temporel, thème, personnages, contexte) décrite par le discours du romancier et/ou de l'historien. Toutefois, le récit historique et le récit littéraire entretiennent un rapport différent à la véracité des faits évoqués. Cela dit, la question de la vérité, ou de ce qui peut être admis comme telle, est au centre de l'opposition majeure entre le récit romanesque et le récit historique « Dès lors qu'on veut marquer la différence entre la fiction et l'histoire, on invoque immanquablement l'idée d'une certaine correspondance entre le récit et ce qui est réellement arrivé[139] », note Ricœur :

> Ce que le récit historique et le récit de fiction ont en commun, c'est de relever des mêmes opérations configurantes que nous avons placées sous le signe de *mimesis II*. En revanche, ce qui les oppose ne concerne pas l'activité structurante investie dans les structures narratives en tant que telles, mais la prétention à la vérité par laquelle se définit la troisième relation mimétique[140].

Selon ce philosophe, le récit historique apparaît comme le résultat de deux productions scripturales : l'archive brut et le récit historique comme interprétation de cette archive. Ce faisant, l'histoire, comme récit, est en quelque sorte une réécriture de l'archive qui lui est antérieure et qui est déjà elle-même écriture. Cette double écriture émane de ce que le document historique, confronté aux témoignages des contemporains des événements en question, subit l'interprétation de l'historien dans sa tentative de fournir des causes objectives et/ou explicatives (sous l'influence d'un réseau plus vaste d'historiens) dans l'optique du produit fini qui est perçu et admis comme un élément

139 Paul Ricœur, *Temps et Récit II. La configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 272-273.

140 Paul Ricœur, *Temps et Récit, op.cit.,* p. 12.

constitutif du récit de l'histoire. Ce faisant, l'historien procède en écrivant sur d'autres écrits :

> L'histoire est de bout en bout écriture. 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[141].

De fait, Paul Ricœur, en se basant sur l'œuvre[142] de Michel de Certeau, distingue trois étapes importantes qui caractérisent la pratique historiographique. D'abord, l'historien se livre à une collecte d'archives en rapport avec un fait historique spécifique ; il peut également recourir à des témoignages qu'il juge objectifs et fiables afin de mieux situer les archives dont il dispose ; c'est la phase documentaire. Ensuite, l'historien interprète et/ou explique lesdits documents ; cette étape correspond à la phase interprétative ou explicative. Enfin, l'élaboration d'un discours narratif par l'historien constitue la dernière phase. C'est dans cette dernière phase, qui consiste à produire l'histoire comme l'écriture du passé, et où sont présents des éléments de la configuration littéraire, que l'histoire et la fiction se rejoignent principalement comme nous le faisions remarquer ci-dessus. Par conséquent, la littérature et l'histoire appartiennent toutes deux à un univers « raconté[143] » par opposition à un autre univers dit « commenté[144] », selon une distinction proposée par Paul Ricœur :

> Sont représentatifs du monde commenté : le dialogue dramatique, le mémorandum politique, l'éditorial, le testament, le rapport scientifique, le traité juridique et toutes les formes de discours rituel, codifié et performatif. Ce groupe relève d'une attitude de tension, en ceci que les interlocuteurs y sont concernés, engagés. Sont représentatifs du monde raconté : le conte, la légende, la nouvelle, le roman, le récit historique. Ici, les interlocuteurs ne sont pas impliqués ; il ne s'agit pas d'eux, ils n'entrent pas en scène[145].

---

141 Paul Ricoeur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op.cit.*, p. 171.

142 Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire, op.cit*.

143 Paul Ricœur, *Temps et récit, op. cit.*, p. 127.

144 *Ibid*.

145 *Ibid*., pp. 127-128.

De ce fait, le récit historique raconte une histoire tout comme le récit fictionnel. Or, dans la mesure où la fiction se manifeste dans des « créations littéraires qui ignorent l'ambition qu'a le récit historique de constituer un récit vrai[146] », le romancier se dote d'une liberté qui dépasse celle de l'historien. Ainsi, les œuvres de notre corpus re-présentent voire re-configurent des faits historiques (colonisation et guerre d'Algérie, guerre civile en Espagne) dans une narration détaillée qui s'autorise des angles de vue et de parole que l'historien s'interdit dans sa quête d'objectivité. À l'inverse de l'historien, le romancier doit « localiser tous les récits historiques dans un unique monde historique, accorder la peinture du passé avec le document dans leur état connu ou tels que les historiens les découvrent[147] ». C'est-à-dire que le romancier organise son récit autour des événements authentiques ayant eu lieu dans un cadre spatio-temporel bien déterminé à un moment précis de l'Histoire. Si l'authenticité des faits historiques représentés dans notre corpus est indéniablement prouvée, il reste que le romancier dispose d'autres approches pour questionner autrement le passé historique des sociétés humaines :

> Il faut même soupçonner que, grâce à sa liberté plus grande à l'égard des événements, effectivement advenus dans le passé, la fiction déploie, concernant la temporalité, des ressources d'investigation interdites à l'historien. La fiction littéraire peut produire des fables à propos du temps qui ne soient pas seulement des fables du temps[148].

Ainsi, le romancier peut choisir de raconter son récit en utilisant la chronologie des faits ou s'en défaire carrément. Le récit fictionnel, contrairement au récit historique, adopte souvent une temporalité qui oscille entre le présent et le passé. Ainsi, le narrateur effectue un retour sur des événements, ou bien il anticipe sur ce qui va se produire, au cours de la narration. Dans les œuvres de notre corpus, l'utilisation des analepses et même des prolepses traduit la diversité des angles à partir desquels l'histoire de la guerre civile en Espagne, l'Occupation, la colonisation et la guerre d'Algérie parviennent au lecteur. Par exemple, dans *Pas pleurer*, Lydie Salvayre commence son

146 *Ibid.*, p. 12.

147 *Ibid.*, p. 261.

148 Paul Ricœur, *Temps et récit*, *op.cit.*, p. 399.

récit par un retour en arrière dans la vie de sa mère. Cette dernière relate, en 2011, les souvenirs qu'elle garde de la guerre civile espagnole (1936-1939) depuis son fauteuil sous les bruits stridents provenant d'une cour de récréation d'écoliers. Les étapes de la guerre, la vie familiale, les sentiments amoureux vécus pendant cette guerre renaissent des bribes de la mémoire de la vieille dame qui se sert d'une langue étrange constituée de français et d'espagnol (*fragnol*). Par ailleurs, le retour sur ces événements malheureux de l'été 1936 retentit dans le roman de Lydie Salvayre à travers une approche intertextuelle. L'auteure fait plusieurs fois références aux *Grands cimetières sous la lune*[149] de Georges Bernanos. De même, il est important de souligner le jeu de la temporalité dans *Les Vieux fous*[150] où le récit commence par le retranchement d'anciens colons français en Algérie en 1962, à la tête desquels se trouve Albert Vandel. L'œuvre aborde la conquête de l'Algérie depuis une sorte de bunker où les pérégrinations de ce personnage retracent la conquête extrême de l'Algérie française. Enfin, dans *L'Art français de la guerre et Féroces infirmes,* on assiste à un enchevêtrement de deux temporalités, le passé et le présent, que le récit alterne situant ainsi les personnages dans un ballottage entre deux univers. Les souvenirs des guerres coloniales et les maux grandissant d'une société fracturée où règnent l'affrontement des idéologies et un rapport ambigu à soi-même élaborent l'itinéraire des protagonistes. Les narrateurs omniscients dévoilent ainsi les pensées des personnages, les regrets du passé ainsi que les attentes les plus secrètes où se manifestent la déception et l'espérance truquée dans un univers romanesque représentatif d'une société qui tente de se réconcilier avec elle-même.

Ainsi, dans toutes les œuvres de notre corpus où se déploient des récits fictionnels ayant recours à la description détaillée de vies, les narrateurs tentent de combler les intervalles, les vides entretenus par le récit historique. L'exigence d'objectivité tant recherchée par l'historien débouche sur une forme rigide du récit historique ; le romancier, lui, possède la capacité de faire surgir du chaos « un univers authentique, fabriquant lui-même ses dimensions et ses limites, et y disposant son Temps, son Espace, sa population, sa collection d'objets et ses mythes[151] ». En partant d'une expérience fictive du temps, les auteurs des œuvres de notre corpus n'hésitent pas à «

149 Georges Bernanos, *Les Grands Cimetières sous la lune, op. cit.*

150 Mathieu Belezi, *Les Vieux Fous, op. cit.*

151 Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 1953, p. 45.

mêler des personnages, des événements datés ou datables, ainsi que des sites géographiques connus, aux personnages, aux événements et aux lieux inventés[152] ». Ce faisant, ils perçoivent en dessous de l'Histoire toute une mosaïque de significations qui s'apparente à la réalité. Si la narration fictive apparaît comme l'opposé de la narration historique, il est important de rappeler que cette dichotomie fait l'objet d'une complexité importante.

De ce fait, l'urgence d'un dépassement de certaines idéologies, qui voient dans la question du rapport à la vérité une approche opposée et bipolaire, est utile pour mieux saisir les convergences et les divergences spécifiques qui interagissent entre les formes de narrations fictives et historiques. En effet, « l'image de la réalité que le romancier construit est elle aussi supposée correspondre à un domaine de l'expérience humaine qui n'est pas moins réel que celui auquel l'historien se réfère[153] ». Cela dit, la question de la vérité, sous l'angle de ce qui est réel, ne peut se réduire à « une littérature factuelle[154] » mais elle peut également tenir compte d'une « fiction de la représentation factuelle[155] »

D'une part, en effet, les narrations fictives et historiques sont capables de favoriser, du point de vue cognitif, l'acquisition de connaissances se rapportant à la perception, au raisonnement, et à la mémoire dans un cadre spatio-temporel ; cette production cognitive s'inscrit dans un but de transmission et de dévoilement que recherchent l'histoire et la fiction. D'autre part, le récit historique et le récit fictif ont recours à des dispositifs mimétiques à travers les moyens qu'ils utilisent dans leurs narrations. Par conséquent, « l'histoire n'est pas moins une forme de fiction que le roman n'est une forme de représentation historique[156] ». Ce qui nous amène à nous interroger sur l'insertion de l'imagination dans l'histoire et la pratique contre-narrative dans les œuvres que nous étudions.

II. 2. Imagination historique et contre-narration

152 Paul Ricœur, *Temps et récit, tome III, Le temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil coll. « L'ordre philosophique », 1983, p. 232.

153 Hayden White, *L'histoire s'écrit*, *op.cit.*, p. 65.

154 *Ibid.*, p. 64.

155 *Ibid.*

156 *Ibid.*

Il est tout d'abord important de préciser l'acception que nous privilégions en utilisant l'expression « contre-narration »[157] dans notre étude. Elle traduit une approche contre-hégémonique dans le cadre d'une oppression par exemple. Autrement dit, la contre-narration est une réécriture, une reconstruction narrative visant à adopter un autre positionnement par rapport au récit dominant. Marie-Jeanne Zenetti décrit, en se référant à l'œuvre[158] de Christian Salmon, la contre-narration comme un antidote contre le formatage des esprits – même si l'expression est un peu trop forte dans le cadre de notre étude. Elle parle, à cet effet, de « pratiques esthétiques de résistance[159] » pour contrer l'influence du discours socio-politique de la classe dominante. Ce faisant, la contre-narration peut être une histoire personnelle élaborée à partir de l'interprétation individuelle et/ou collective d'un événement. C'est surtout la dimension personnelle et interprétative de la contre-narration qui se dévoile à partir de la remémoration du témoin qui retient notre attention dans la perspective de notre travail car, tout comme cela a lieu dans la contre-narration, les auteurs des fictions que nous étudions entretiennent un rapport personnel avec les événements historiques évoqués ; ils posent un regard différent de celui des historiens sur le déroulement de l'Histoire.

En effet, « l'imagination n'est pas ennemie de l'examen du passé. Elle appartient de fait aux modalités de l'analyse historique[160] ». Ce qui revient à dire que l'historien recourt à l'imagination à un moment donné de sa recherche. Comme nous l'avons déjà montré dans notre étude, l'imagination sert à combler les blancs, les vides qui apparaissent dans la phase interprétative d'une archive par l'historien. Ainsi, « comme la connaissance du passé est trouée, il faut combler les manques, plus ou moins explicitement, par les fruits de son[celle de l'historien] imagination[161] ». L'Histoire fait aussi l'objet d'une narration dont l'historien est le maître d'ouvrage tapis dans l'implicite du discours historique. Le rapprochement des versions qu'offrent les sources et l'analyse de l'historien destinée à d'établir une cohérence entre les informations

157 Lire à ce propos Grace Gamez, « Reframing justice : Counter-Storytelling and Social Transformation », in *Media Relations*, july 2006.

158 Christian Salmon, *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La découverte, coll. « Poche », 2008 [2007].

159 Marie-Jeanne Zenetti, « Ce discours s'autodétruira dans quelques secondes. Exposition littéraire et contre-narration. Des avant-gardes à l'époque contemporaine » dans *Raison publique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2018.

160 Quentin Deluermoz, Pierre Singaravélou, *Pour une histoire des possibles*, Paris, Seuil, 2016, p. 104.

161 *Idem*, p. 109.

fournies par les archives nécessitent des compléments fictionnels issus de l'imagination. Après avoir apporté ces précisions, nous abordons maintenant l'écriture de la mémoire dans les fictions historiques contemporaines sous l'angle de la contre-narration.

La contre-narration historique permet aussi de comprendre l'écriture de la mémoire, dans les fictions historiques contemporaines, comme un dialogue où le passé se déploie dans le présent à travers les souvenirs des protagonistes. Par son imagination, le romancier reconstitue les événements étudiés par l'historien. Ainsi, la fiction historique est un moyen de restituer un autre décor au fait historique en privilégiant une immersion singulière dans le passé par le biais de personnages fictifs ou réels, dont les caractéristiques et les actions se dévoilent de bout en bout en tentant de comprendre les circonstances singulières et subjectives, qui pourraient justifier ou contredire la version historique d'un événement. D'ordinaire, c'est en optant pour la description du quotidien que ces auteurs[162] racontent les vies de nombreux anonymes, tombés dans l'oubli, avec pour point focal une période de l'Histoire. Par exemple, dans *Les Vieux fous* , Mathieu Belezi se sert d'un personnage fictif – Albert Vandel – pour revenir sur les non-dits de la vie d'anonymes dont un historien aurait décrit le vécu à travers un amas d'archives agencées et coordonnées. Pour ce faire, le romancier s'intéresse particulièrement à la vie de ces anonymes tombés dans l'oubli ; la fiction littéraire permet ainsi à la l'œuvre littéraire de contrer la version de l'Histoire à propos de certains faits historiques. Contrairement à l'historien qui ne tient pas toujours compte des détails du quotidien, des émotions et des penchants subjectifs, le personnage fictif de Mathieu Belezi incarne l'assouvissement d'instincts primaires et la jouissance de faveurs presque royales. On note parmi ces avantages le traitement de pacha qui est réservé à l'ancien colon :

> Je [Zobéïde, la servante d'Albert Vandel] vais avoir du travail avec vous [elle s'adresse à Vandel] aujourd'hui. J'ai descendu les marches de marbre qui rejoignaient le

162 Alexis Jenni, Lydie Salvayre et Mathieu Belezi décrivent, dans leurs œuvres, l'environnement narratif en s'intéressant aux relations sociales, au cadre de vie, aux conséquences des événements. Ici, nous assistons à un remarquable travail de mémoire qui place les souvenirs au centre de l'œuvre. Néanmoins, la mise en scène se base sur des archives. Par exemple, un échange entre une mère et sa fille sert de point de départ à Lydie Salvayre dans *Pas Pleurer* qui élargit progressivement ses recherches en optant pour d'autres sources. On a finalement l'impression que le récit s'imprègne profondément dans la vie des protagonistes comme chez Alexis Jenni dans *L'Art français de la guerre/Féroces Infirmes* où les destins imbriqués d'un jeune homme et d'un vétéran dessinent le quotidien au prisme du passé. C'est ainsi une autre forme d'intelligence historique qui se déploie entre documentation et imagination.

> silence de l'eau fumante, pendant que Zobéïde retirait ses jupons et ne gardait qu'une chemise sur son corps de femme blette, une chemise qui cachait mal la fatigue de deux gros seins berbères d'un cul de lavandière, et dans ce silence si énigmatique de l'eau clapotant sur la faïence des carreaux je me suis allongé, j'ai fermé les yeux, et j'ai laissé mon ventre lentement se détacher et s'en aller flotter à la surface du bassin, j'étais et n'était plus Albert Vandel, loin de moi j'entendais remuer Zobéïde, et je l'imaginais préparant ses pierres, ses gants de crin, ses savons avec les gestes de sa mère qui elle aussi avait passé sa vie à étriller les hommes, j'aurais bien donné vingt hectares de mes terres pour demeurer jusqu'au soir dans cet anonymat[163].

Ici, le personnage de Vandel, métaphore de l'action coloniale française en Algérie dans l'œuvre de Belezi, est représenté sous les traits d'un maître. On constate qu'il possède une servante algérienne – Zobéïde – qui s'occupe de son entretien corporel. L'état émotionnel d'Albert Vandel traduit un homme comblé et transporté par l'attention toute particulière que sa servante porte à son égard. En fermant les yeux, il ressent une sensation singulière ; le personnage incarne l'idée d'un bien-être particulier illustrant le fantasme de la colonisation, représenté à travers la chosification de la femme par des expressions telles que « gros seins berbères » et « cul de lavandière ». Mathieu Belezi décrit la femme comme un objet du désir quotidien pendant la colonisation :

> Elle s'est alors jeté sur moi, m'a pris bras-le-corps et couché sur le drap de bain, chevauché sans façon en vraie goule du Djurjura et les mains armés de savon, de pierres et de gants de crin, elle s'est attaquée à ma peau de colon centenaire, frottant, raclant, curant l'épaisseur d'un cimetière de chair, et puis me versant des seaux d'eau tiède, et recommençant avec un savon plus parfumé, une pierre plus douce, un gant plus fin, transpirant, me soufflant son haleine de goule, creusant les reins et roulant des hanches, me tenant entre ses cuisses trempées, usant de tout son corps pour me faire oublier la rage des dix montagnards assoiffés de sang que j'avais seul ou presque mis en déroute. Je bandais, me croirez-vous ?[164]

Dans l'extrait ci-dessus, Albert Vandel est un colon dont la représentation, dans l'œuvre de Belezi, correspond à une allusion aux abus perpétrés durant la colonisation française en terre algérienne. C'est l'image de la femme algérienne – objet de plaisir

[163] Mathieu Belezi, *Les Vieux fous, op.cit.,* p. 97.

[164] *Idem,* p. 98.

sexuel, servante et moyen de distraction –, pendant la colonisation, qui est sous-entendue. Les gestes et les objets utilisés par la servante transportent Vandel, qui oublie même son quotidien entaché de sang et de rudes batailles. La servante devient un objet de désir intense : « je bandais », précise Albert Vandel. On constate la dimension bipolaire de la colonisation, entre assujettissement des Algériens et jouissance du maître-colon.

Aussi, Albert Vandel décrit les aventures coloniales à partir de ses souvenirs. Le personnage se remémore le passé en dévoilant, par le biais de la fiction littéraire, le quotidien d'une armée coloniale dont l'action est souvent rapportée en bloc par le récit historique. Accompagné de Brahim, son guide, Vandel parcourt les terres algériennes :

> J'ai galopé à bride abattue huit jours durant en direction du nord, toutes les tribus des oasis à mes trousses, et les tourterelles, et les scorpions, et les vipères des sables. Quelle meute enragée ! […] Nous n'avons ralenti l'allure qu'en atteignant Laghouat, laissant loin derrière nous les hordes hurlantes des ksouriens qui avaient abandonné la poursuite depuis longtemps, et au pas de nos chevaux harassés nous avons contourné la ville afin d'éviter les soldats, nous nous sommes glissés entre les pierres du cimetière, et sous les ombres du palmiers de l'oasis coupé de murs derrière lesquels poussaient des rangées d'abricotiers nous avons cherché une place pour la nuit, au milieu d'une clairière Brahim est descendu de cheval et a demandé l'hospitalité au caravanier qui avait allumé un feu et préparait des galettes de maïs.
> - Soyez les bienvenus, a-t-il répondu, fixant sur moi son œil unique, car l'autre était mort, crevé par une baïonnette qui avait entaillé le front et la joue[165].

L'extrait ci-dessus apparaît comme la projection d'une séquence de l'aventure coloniale menée par Albert Vandel. Le personnage assume ses propos en utilisant la première personne, il s'agit donc d'expériences qu'il a lui-même vécues. La particularité de ses souvenirs s'ancre dans le fait qu'ici l'action coloniale revêt une forme humaine ; elle n'est pas présentée comme un bloc homogène sans fond de subjectivité et d'affects. Au contraire, la narration s'autorise des précisions temporelles ; le narrateur donne ses impressions, il utilise même des qualificatifs pour décrire la nature personnifiée. L'aventure est périlleuse, le danger imminent ; Vandel et ses hommes usent de vigilance pour ne pas attirer l'attention de l'ennemi. Toutefois, les bonnes rencontres sont possibles notamment celle de Brahim et du caravanier portant sur son corps les marques de la guerre. L'hospitalité de cet homme devenu borgne témoigne de la part d'humanité qui, sporadiquement, pouvait intervenir dans les

[165] Mathieu Belezi, *Les Vieux fous*, *op.cit.*, p. 416-417.

batailles coloniales. Finalement, la conquête des terres algériennes n'est donc pas un long feuilleton paisible ; le lecteur peut s'imaginer, par le biais de la fiction mémorielle de Mathieu Belezi, les risques encourus par les colonisateurs et les conditions drastiques de l'entreprise coloniale.

Contrairement au récit de l'historien, qui ne retient pas les perceptions subjectives ni les détails de la vie quotidienne des anonymes ayant vécu des événements historiques, les fictions sur lesquelles nous travaillons réalisent un coup de projecteur sur ce qui aurait été ou aurait pu être le quotidien des oubliés de l'Histoire. Pour ce faire, ces fictions tentent d'apporter d'autres perspectives en ce qui concerne la pratique historiographique, caractérisée par les difficultés que l'historien rencontre, en l'occurrence « le problème de la trace et de l'individu en histoire » qui « pose la question des moyens dont dispose le chercheur pour accéder à ceux dont les archives ne gardent pas de trace[166] ». Cette réalité explique la démarche du romancier lorsque ce dernier se livre à la recomposition de son propre univers en partant d'éléments hétéroclites dont l'originalité de la mise en forme « propose un autre usage de l'imagination de l'historien, ainsi qu'un recours original à la littérature[167] ». La contre-narration se positionne donc comme une autre version du discours historique dont la particularité consiste à préciser davantage la part de fiction incluse dans l'Histoire en assumant pleinement la vie intérieure des anonymes du récit historique devenus, ici, des personnages. De ce fait, la contre-narration propose une alternative aux faits historiques ; elle prolonge et diversifie les angles d'analyse de l'historien.

En outre, l'écriture de la mémoire dans les œuvres que nous étudions montre que les écrivains peuvent exploiter sous un autre angle un ensemble documentaire que l'historien aurait envisagé différemment compte tenu des influences éditoriales et de la réception par les lecteurs. Cet autre regard, qu'offrent les fictions historiques, permet d'évaluer le regard pluriel des lecteurs et le foisonnement de potentielles significations. En ce sens, la fiction historique montre que « le vrai n'est pas le point de départ, mais le point d'arrivée[168] ». Autrement dit, le romancier ne prétend pas dire la vérité sur le passé dès l'entame de son œuvre fictionnelle, qui constitue un outil important dans sa

166 Quentin Deluermoz, Pierre Singaravélou, *Pour une histoire des possibles*, *op.cit.*, p. 111.

167 *Ibid.*, p. 114.

168 *Ibid.*

quête d'autres perspectives que celles fournies par l'Histoire. Il enrichit ainsi les interprétations des traces du passé.

De fait, Mathieu Belezi est captivant car il écrit une mémoire fictive du point de vue du bourreau devenu lui-même la victime d'un système qui s'est retourné contre lui. Contrairement aux écrivains qui se sont, exclusivement, penchés sur les victimes du conflit entre l'Algérie et la France (comme plusieurs écrivains algériens accusés de répandre une sorte de victimisation du peuple algérien), l'auteur des *Vieux fous* opte pour un coup de projecteur sur l'image vacillante des bourreaux. La fiction permet, dans cette œuvre, de se projeter dans les souvenirs de ceux qui ont mené la conquête des terres algériennes. Entre des références historiques et des formes de démences passagères se confondant avec des regrets aux allures de confessions, *Les Vieux fous* questionne autrement la conquête de l'Algérie française. En effet, nous sommes au crépuscule du règne colonial en Algérie, le tout-puissant Albert Vandel continue de s'accrocher au souvenir d'un pouvoir reçu jadis de la République française alors qu'il s'est enfermé dans son bordj en compagnie de quelques vieux colons voués à sa cause. C'est le prototype de l'action coloniale que l'auteur tente de peindre à travers le personnage vorace d'Albert Vandel qui se souvient du « temps des pionniers, des conquêtes algériennes, alors qu'il versait le sang pour civiliser les peuples, pacifier les territoires[169] ». On se rend compte que Mathieu Belezi aborde autrement le fait historique de la conquête de l'Algérie par la France en optant pour le soliloque d'une mémoire qui plonge le lecteur au cœur des actions les plus déconcertantes perpétrées contre le peuple algérien. C'est aussi l'occasion, pour l'auteur, d'alerter l'opinion sur les risques d'une mémoire collective frustrée et, partant, sur le danger que l'Histoire se répète. À ce propos, Laurent Boscq affirme :

> Et par-delà cette amnésie de l'histoire, ce crépuscule des vieux fous ramène le lecteur vers d'autres pachas avides et sanguinaires, qui ont pris le relais de la colonisation européenne pour saigner leur pays à blanc et asservir leur peuple avant qu'il se réveille, en un printemps arabe dépassant les saisons[170].

169 Mathieu Belezi, *Les Vieux fous, op. cit*., quatrième de couverture.

170 *Ibid*. .

Il y a dans cette fiction de Mathieu Belezi, l'écriture d'une mémoire qui tente de représenter, à partir du grotesque, une période sombre de la colonisation française en Algérie. Mais l'auteur n'aborde pas le passé sans y mêler un aspect de notre temps, ce présent où d'autres « pachas avides et sanguinaires » abusent en toute impunité d'une population asservie. Les abus du passé s'érigent ici comme des outils servant à questionner le présent.

Les détails de la vie des protagonistes sont donc déterminants pour comprendre les faits historiques. Les hommes sont considérés dans leur milieu de vie avec leurs habitudes, leurs incertitudes et leurs craintes les plus dissimulées. Ainsi, la réalité historique évolue selon les modalités temporelles et/ou spatiales qui accroissent l'interprétation des sources sous l'influence d'un changement de perspective. En d'autres termes, les variations du présent constituent un indicateur important si l'on veut comprendre certains événements historiques. La contre-narration se présente comme une autre façon d'envisager le fait historique. Ainsi, Pierre-Michel Menger, en décrivant l'approche contrefactuelle, parle d'une « version réaliste du travail de l'imagination[171] ». Par exemple, on peut détecter dans *L'Art français de la guerre* une dimension réaliste qui dépeint les réalités sociales et identitaires de la société française actuelle. D'ailleurs, d'après le journal *Le Monde* [172], Alexis Jenni aborde de façon sous-jacente le thème de l'identité nationale dans ce roman. Ce sujet est au centre d'une fiction historique qui questionne le passé colonial de la France. En effet, l'auteur de *L'Art français de la guerre* développe une stratégie narrative particulière : dire l'embarras de certains, les luttes quotidiennes de ceux qui sont confrontés au malaise d'être différents. Le jeune narrateur tente de comprendre la société actuelle avec les œillères du passé, incarnées par le vétéran Victorien Salagnon. Au cœur de ce rapprochement entre le passé et le présent se déploient des questions sociales urgentes : la montée des violences dans certaines banlieues de la ville de Lyon, la cohabitation

171 Pierre -Michel Menger, « Fonctions heuristiques et dérives constructivistes du raisonnement contrefactuel en sciences sociales », Intervention dans le séminaire dirigé par Quentin Deluermoz, Jean-Matthias Fleury et Pierre Singaravélou, Collège de France, 2011.

172 Raphaëlle Leyris, « Alexis Jenni : un Goncourt au goût français. Panache de l'écriture, facture classique, sujet qui revisite notre histoire : *L'Art français de la guerre* fait mouche », *Le Monde*, 03/11/2011, consulté le 27/O8/2021, URL : https://www.lemonde.fr/livres/article/2011/11/03/alexis-jenni-un-goncourt-augout-francais_1598292_3260.html. La notion d'"identité nationale" utilisé par le journal *Le Monde*, notion que Jenni n'utilise d'ailleurs qu'une seule fois dans son roman, fait sans doute allusion au débat – actuel au moment de la publication du roman en 2011 – qu'avait lancé le président de la République de l'époque Nicolas Sarkozy.

sociale et l'impact de la colonisation sur les nouvelles générations. D'une part, dans les parties intitulées *Commentaires I* à *V,* le jeune narrateur se livre à un monologue intérieur sur la réalité socio-politique de la France, et d'autre part, les chapitres intitulés *Roman I* à *V* racontent la vie de Victorien Salagnon, vétéran des guerres d'Algérie et d'Indochine. Ce dialogue entre les souvenirs du passé (de Victorien Salagnon) et les réflexions (du jeune narrateur anonyme) favorise l'émergence d'un autre discours à propos de l'héritage colonial de la France. Ainsi, dès l'incipit de l'œuvre le narrateur évoque un malaise, une sorte de maladie qui touche toute la France :

> Elle ne fut pas surprise, elle m'attendait. Elle aussi avait vu la neige, les flocons par la fenêtre et les bourrasques à la télé sur le reste de la France. Elle avait téléphoné à son travail, de cette voix fragile qu'elle pouvait prendre au téléphone : elle avait dit être malade, de cette grippe bien sévère qui ravageait la France et dont on parlait à la télévision. Elle ne pourrait pas venir aujourd'hui[173].

« Elle » c'est la petite amie du narrateur qui n'est pas allée travailler ; elle est restée cloîtrée dans son appartement en prétextant une « grippe sévère ». Cette maladie s'étend à toute la France ; c'est donc un malaise collectif qui se répand dans tout le pays. On pourrait penser à une maladie métaphorique, une gangrène qui mine la société, un mal social qui est enfoui dans le passé colonial de la France. Or, cette atmosphère pesante permet de questionner le passé. En effet, dans le chapitre intitulé *Roman I,* l'oncle de Victorien Salagnon dénonce la division qui règne en France alors que son neveu n'est encore qu'un jeune homme dans les années 1940 ; les gens ne cohabitent plus ensemble et « la France disparaît parce qu'elle est devenue une collection de problème personnels. Nous crevons de ne pas être ensemble. Voilà ce qu'il nous faudrait : être fier d'être ensemble[174] ». Le présent se caractérise donc par des préjugés raciaux qui alimentent des tensions dans les banlieues : la race divise certains et le présent porte encore les traces du passé.

L'état actuel de la ville de Lyon est un élément important dans le questionnement du narrateur. Les souvenirs lointains jaillissent et dévoilent la réalité d'une vie devenue presque terne. Le jeune narrateur établit une comparaison entre le passé et le présent : « J'ai eu des jours meilleurs ; j'ai eu une maison. J'ai eu une femme aussi. Maintenant,

---

173 Alexis Jeni, *L'Art français de la guerre, op.cit.,* p. 13-14.

174 *Ibid.,* p. 131.

j'habite dans un pigeonnier. C'est drôle où j'habite, une simple bosse sur le chaos des toits, dans cette ville bricolée où l'on n'a jamais rien détruit, où l'on ne change jamais rien, où l'on accumule[175] ». Ce contraste révèle la dégradation progressive d'une vie. L'image du « pigeonnier » est saisissante tant elle traduit l'indécence du logement mais aussi la situation précaire du jeune homme. La critique sociale est également formulée à travers la description d'une ville statique qui n'évolue pas ; une « ville bricolée », « où l'on n'a jamais rien détruit » c'est-à-dire une forme d'endroit clos dans lequel on garde certains individus à distance, loin des privilégiés de la société. Cette situation déclenche une envie d'évasion chez le jeune homme qui commence à s'imaginer un ailleurs possible qui briserait les chaînes d'une vie monotone : « Je rêvais d'être face à la fenêtre, face à rien, et je savais bien que dans cette ville en désordre, il est des lieux où l'on ne peut parvenir, qui sont juste des morceaux de rêves[176] ». On peut penser, ici, à une forme de ségrégation psychologique du narrateur homodiégétique qui perçoit un monde compartimenté ; une réalité sociale qui aurait des causes lointaines dans le passé colonial de la France. L'urbanisation devient, dans l'œuvre d'Alexis Jenni, un motif de plus pour questionner l'Histoire ; le désordre de la ville est l'expression des rivalités, des distances sociales où certains vivent à l'abri des regards comme coupés du monde.

De même, l'aspect physique de Victorien Salagnon est un indicateur de l'impact considérable que les guerres coloniales ont eu sur le vieil homme. Le jeune homme qui écoute le vétéran décrit une partie du corps de ce dernier :

> Je me penchai, il me montra sa poitrine maigre semblable à une plaine asséchée qui s'érode, où autrefois coulaient des rivières. Des poils gris la couvraient à peine, la chair s'en retirait, la peau se repliait sur les os qu'elle moulait mollement de petits plis ; cela formait un réseau fossile, celui des rivières de Mars où aucun liquide ne coule plus, mais dessous, en profondeur, coule peut-être encore un peu de sang[177].

Victorien Salagnon apparaît tel un vestige du passé qui porte les marques de l'action coloniale française sur son corps. La description de la poitrine de l'ancien soldat revêt un caractère dépréciatif, les adjectifs qualificatifs « maigre », « asséchée » et l'emploi du verbe « s'éroder » traduisent la souffrance et l'usure progressive que l'on peut détecter en observant ce dernier. On remarque aussi l'image du tarissement : il y a

175 *Ibid.,* p. 135-136.

176 *Ibid.,* p. 136.

177 Alexis Jenni, *L'Art français de la guerre, op.cit*., p. 549.

comme un contraste qui s'opère entre les attentes secrètes de Victorien Salagnon au moment d'intégrer l'armée française et la réalité qu'il a vécue comme membre de l'armée coloniale. Le corps de Salagnon semble usé et obsolète ; les expressions telles que « aucun liquide ne coulent plus » ou encore « des rivières de Mars » justifient l'image d'un mort vivant décrite par le narrateur. C'est aussi l'image d'une vie détruite et rongée par les souvenirs d'un passé vorace qui ne cesse d'envahir le présent.

En outre, en donnant un sens concret à la vie des hommes qui font l'Histoire, la contre-narration historique se sert d'une imagination en adéquation avec les grandes lignes de cette Histoire. Elle offre ainsi un champ d'observation plus large, une plongée immersive dans la mémoire individuelle et/ou collective des personnages à travers l'événement raconté. Le romancier réalise, à travers son œuvre, une « performance cognitive et créatrice[178] » qui stimule chez le lecteur l'aptitude à percevoir des alternatives aux versions de l'Histoire. Par exemple, l'histoire n'évoque pas les sentiments et les espérances secrètes des soldats qui se rendirent en Indochine et en Algérie. Or, dans ces moments décisifs où des hommes engagent leur existence entière au nom de la patrie, l'idée de perdre sa vie devient tellement évidente que se convaincre du contraire à partir d'un objet quelconque reste l'ultime espoir d'un soldat sur le front. C'est en effet le cas de Victorien Salagnon dans *L'Art français de la guerre* : la fiction de Jenni permet au lecteur de s'immiscer dans les pensées, les émotions et les sentiments du vétéran à un moment décisif, au cœur d'une bataille sanglante où la mort semble imminente. Victorien Salagnon porte sur sa poitrine un objet représentant un Bouddha – qu'il possède depuis une cinquantaine d'années ; il l'a ramené d'Indochine –. Cet objet est perçu comme un porte-bonheur dans l'esprit du vieil homme qui se remémore un moment particulier :

> Je ne l'ai jamais nettoyé. L'argent ne rouille pas, c'est le sang de l'autre. Je garde avec moi le souvenir du jour de ma mort. Je n'aurais pas dû survivre à ce moment-là, tout le reste de ma vie m'a été donné en plus. Je le garde contre moi, c'est un monument aux morts que j'emporte, à la mémoire de ceux qui n'ont pas eu de chance, et à la santé de ceux qui en ont eu. […] Il doit me servir de cœur ce petit

178 Benjamin Wurgaft, "Walter Benjamin and the counterfactual imagination" in *History and Theory*, n°49, october 2010, pp. 361-383.Traduction [Benjamin Wurgaft, "Walter Benjamin et l'imagination contrefactuelle" dans *Histoire et Théories*, n°49, octobre 2010, pp. 361-383.]

> bonhomme avec ses yeux fermés. Je n'ai jamais osé m'en éloigner, le poser trop longtemps, j'avais peur que quelque chose s'arrête et que ce soit vraiment fini[179].

Victorien Salagnon porte un objet rempli de souvenirs de la guerre d'Indochine, entaché de sang. Le vétéran voit dans ce Bouddha métallique pendant sur sa poitrine le symbole d'un jour particulier. Il accorde une dimension mémorielle considérable à ce pendentif qui atteste de la présence des absents dans la mémoire des vivants. On peut supposer l'existence d'une connexion particulière qui s'établit entre Victorien Salagnon et ses frères d'armes tombés en pleine guerre coloniale. L'objet devient le signifié d'une présence-absence. La dimension subjective de l'événement historique des guerres coloniales menées par la France s'articule ici à un récit fictif qui introduit le lecteur dans la dimension humaine des guerres, où l'on tient compte des émotions et des sentiments de ces anonymes, acteurs de l'Histoire.

De plus, la contre-narration se déploie par le biais de la fiction narrative dont les prouesses constituent le socle de l'intrigue dans le récit romanesque. D'un point de vue littéraire, les fictions de notre corpus ont un point commun important : elles posent la question d'une relation personnelle entre le sujet – parfois témoin – et l'Histoire à partir d'événements variés. Les auteurs de ces fictions – en évoquant les expériences personnelles des personnages au contact du fait historique – dévoilent certaines de leurs attentes, une partie d'eux portent les traces d'un passé mugissant prêt à être dévoilé. Ainsi, ces fictions historiques contemporaines apparaissent comme « l'illustration la plus explicite d'une relation affective et sélective au passé qui imprègne toute écriture historique[180] ». Dans l'œuvre de Lydie Salvayre, *Pas pleurer*, le titre évoque déjà l'idée d'une émotion particulière. En effet, l'autrice met en avant une situation familiale qui se déroule pendant la guerre civile d'Espagne. Ici, la narration est d'autant moins orientée vers la version historique de ce conflit que le récit revient sur le regard subjectif que la mère de la narratrice pose sur ce passé espagnol encore présent dans la mémoire collective. Alors que les historiens se contentent de questionner la causalité de la Guerre d'Espagne, les principaux belligérants, l'étude de la chronologie, le contexte politique et les figures de proue, l'œuvre de Salvayre s'organise davantage autour du rapport personnel que les anonymes de l'Histoire, en retrouvant leur identité, entretiennent avec

179 Alexis Jenni, *L'Art français de la guerre, op.cit*., p. 550.

180 *Ibid.*

ce conflit historique. Ce lien personnel avec l'Histoire se traduit généralement, dans les œuvres de Lydie Salvayre, par le recours à une mémoire, souvent défaillante, qui relate les situations spécifiques d'un moment de vie se rattachant implicitement ou explicitement à un évènement historique.

Effectivement, dans *La Compagnie des spectres*[181] et dans *Pas pleurer*[182], il s'agit de deux mères âgées et vulnérables, qui se souviennent d'un moment de leur existence à partir d'un élément déclencheur. Ces deux femmes avaient chacune un frère qui a été exposé à l'action d'un régime particulier au cours de l'Histoire. Dans le premier roman, la mère de Louise s'acharne contre un huissier qui vient établir une liste de biens à confisquer à la suite d'un défaut de paiement de loyer. Il faut préciser que l'huissier en question réveille des souvenirs bouleversants chez la vieille dame qui continue de voir une infâme injustice dans l'assassinat de son frère en 1943 par des hommes acquis à la cause d'un maréchal incarnant l'image du Maréchal Pétain[183]. La mère de Louise semble s'attaquer à tout un système dont les failles participent d'une société décadente. En effet, le récit oscille entre le présent – « 15 avril 1997[184] », date indiquée sur le procès-verbal de l'huissier qui vient effectuer la saisie des biens chez la mère de Louise –, et le passé – « C'était le 13 mars 1943[185] ». Cette double temporalité permet à la romancière de poser un nom particulier, des émotions et un point de vue subjectif et spécifique sur la Seconde Guerre mondiale. Ainsi, lorsque la mère de Louise voit l'huissier entrer dans sa maison, elle lui demande avec acharnement : « C'est Darnand qui t'envoie ?[186] », comme pour affirmer son mécontentement et la rage qu'elle éprouve pour le système nazi qui occupe une grande partie de l'Europe. Rappelons d'abord que Joseph Darnand est un militaire français qui a dirigé d'une main de fer une importante

181 Lydie Salvayre, *La Compagnie des spectres*, Paris, Seuil, 1997.

182 Lydie Salvayre, *Pas pleurer*, *op.cit*.

183 Philippe Pétain (1856-1951), dit Maréchal Pétain, fut membre de l'armée française dans laquelle il est déclaré à la dignité de maréchal en 1918. Il remet en cause la doctrine de l'école militaire en fixant ses propres modes opératoires qui lui valent reconnaissance et ascension. Il devient membre du gouvernement en 1940 avant d'être président du Conseil. Aussi, il signe l'armistice avec les troupes d'Hitler. Il se considère par la suite comme le chef de l'État. Il est conduit de force en Suisse par les Allemands où il se rend à la France. Jugé pour haute trahison, Pétain est condamné à la peine de mort, peine ensuite commuée en emprisonnement.

184 Lydie Salvayre, *La Compagnie des spectres, op. cit.*, p. 11.

185 *Idem,* p. 22.

186 *Ibid.,* p. 14.

milice vouée à la cause de l'Occupation allemande[187] ; cette milice se charge des exécutions sommaires de tous ceux et celles qui manifestent une quelconque résistance. Il a également été secrétaire général dans le gouvernement de Vichy[188]. Pour revenir à la question de la vieille dame, il est important de constater l'emploi du discours direct. Ici, la réalité historique de l'Occupation nazie prend un autre aspect ; la mère de Louise entretient une relation personnelle avec l'événement historique qui semble lointain et impersonnel. Elle voit dans l'image de Darnand la funeste origine du mal qui n'a cessé de la ronger en dépit du temps écoulé. La vieille dame se souvient ; elle déborde d'imagination et d'hypothèses à propos de la mort de son frère Jean qu'elle n'oublie pas :

> Lorsque ton oncle Jean ouvrit la porte du café des Platanes… ? Et alors les jumeaux Jadre que tout le monde dans le village appelait J1 et J2 se mirent en travers de son passage. T'as pas lu l'affiche lui dit J1, l'affiche portait la mention INTERDIT AUX JUIFS ET AUX CHIENS. Et alors J2 referma le battant d'un coup de pied, et ton oncle Jean qui n'avait pas réalisé le danger qu'il courait glissa d'un geste irréfléchi son pied dans l'entrebâillement de la porte. Et à force d'y penser ma chérie, dit ma mère, j'en suis venue à me dire que ce fut pour avoir, d'un geste de jeune homme, glissé son pied dans l'entrebâillement d'une porte que ton oncle fut condamné. Ce fut ce mouvement d'infime résistance qui poussa les jumeaux Jadre à leur acte barbare. Car les jumeaux Jadre à l'époque ne souffraient que quiconque leur résistât, toute velléité de résister ils l'écrasaient d'un coup de botte[189].

Cet extrait nous plonge au cœur de la fiction romanesque de *La Compagnie des spectres*, l'autrice nous introduit dans un café en pleine période d'Occupation alors que deux frères, appartenant à des milices, s'en prennent à tous ceux qui manifestent une « infime résistance ». Jean, le frère de la mère de Louise, est traqué parce qu'il est simplement entré dans un café ; il voulait certainement se détendre d'une façon légitime comme les autres ; mais, le jeune homme est assassiné par les deux frères. L'une des

---

187 Il s'agit de l'occupation de la France, par l'armée allemande, pendant la Seconde Guerre mondiale. C'est l'armistice du 22 juin 1940 qui marque le début de l'Occupation et la libération progressive du territoire français entre juin et août 1944 scelle la fin de cette période d'abus et d'exaction en France métropolitaine. Précisons qu'en octobre 1943 la Corse fut le premier territoire français à être libéré du joug allemand.

188 Fondé en juillet1940 et dissous le 19 octobre 1944, le gouvernement de Vichy est un régime politique, qui se sert de la dictature et l'antisémitisme , comme principales doctrines, pour diriger la France. Philippe Pétain est l'une des figures influentes de ce régime. « Vichy » est une zone libre, siège de ce gouvernement.

189 *Ibid.* ., p . 17.

particularités de l'œuvre littéraire de Lydie Salvayre est qu'elle apporte un angle de perception qui, bien que fictif, imprègne le fait historique d'un contexte, d'une situation banale du quotidien à partir de laquelle on peut imaginer ou supposer l'ampleur des événements au cours de l'Histoire dans la vie des anonymes dont les mémoires individuelles et/ou collectives ne cessent de déborder de souvenirs et d'images dans un présent où règne désormais l'ombre du passé. Ainsi, la fiction opère une percée fulgurante dans l'Histoire ; elle élabore la possibilité de s'interroger, de supposer et d'imaginer ce qu'aurait pu ressentir les victimes des barbaries perpétrées pendant la Seconde Guerre mondiale. Cette projection dans le passé est mise en évidence par le biais des questions de la mère de Louise : « Et je me demande souvent, ma chérie, vers où est allée sa pensée lorsqu'il comprit qu'il allait mourir. Vers un regret ? Vers un visage jadis caressé ? Ou déjà vers l'immense ?[190] ». La mort tragique de son frère continue de susciter des non-dits pour la vieille dame dont la mémoire vacille entre le passé et le présent. La transposition temporelle est très intéressante d'autant plus qu'elle permet de lire ici un aspect de la contre-narration : dire ce qui n'a pas été envisagé par l'historien d'autant plus que le caractère saugrenu des images mentales atteste même de l'inconcevabilité des actes perpétrés contre le jeune homme sans défense. La mère de Louise revoit toute l'horreur en se souvenant : « Ces images vont me tuer ma chérie, cria maman, elles vont me tuer, cria-t-elle[191] ». La douleur des souvenirs – « Et tu vois, ma chérie, ce qui me martyrise, c'est de penser[192] » – révèle le lien personnel – aspect de l'Histoire souvent oblitéré par l'historien – existant entre la mère de Louise et les événements historiques ayant conduits à l'assassinat de son frère, Jean.

Dans la seconde œuvre, Montse la mère de la narratrice voit, en regardant le journal télévisé, un jeune qui apostrophe le président de la République. Cette spontanéité et cette fougue déclenchent, chez la vieille dame, un retour en arrière ; elle revoit son jeune frère José emporté par de nouvelles idées révolutionnaires. Mais, José, lors d'une fusillade, « fut touché en pleine poitrine par un coup de feu dont l'origine ne put jamais être établie[193] ». Comme la mère de Louise, Montse garde le souvenir funeste de la mort de son frère pendant une période sombre de l'Histoire, où plusieurs formes de nationalismes se développent en Europe. Par le biais de ses personnages, partagés

190 *Ibid.*, p. 20.

191 *Ibid.*, p. 20.

192 *Ibid.*, p. 23.

193 Lydie Salvayre, *Pas pleurer*, *op. cit*., p. 204.

entre le présent et le passé, Lydie Salvayre questionne les pans de l'Histoire à travers les bribes de leurs souvenirs éparses qui laissent entrevoir le soupçon d'une forme de schizophrénie chez ces personnes âgées. Partant, plusieurs critiques émettent l'hypothèse, en se basant sur les choix de ces personnages vulnérables, d'une expérience personnelle de l'autrice qui fut très proche de sa mère dont la santé psychique s'est dégradée au fil du temps.

En outre, Lydie Salvayre aborde les événements de la Guerre d'Espagne entre 1936 et 1939 (*Pas Pleurer*) sous l'angle de la contre-narration. En effet, la narratrice critique l'institution ecclésiastique espagnole de l'époque qui soutenait les troupes nationalistes de Franco. Il faut préciser que le regard peu que Salvayre porte sur le rôle controversé de l'Église locale pendant le conflit espagnol se fonde, en partie, sur l'œuvre de Georges Bernanos[194] :

> L'évêque-archevêque de Palma a délégué là-bas l'un de ses prêtres en jupons qui, ses gros souliers pataugeant dans le sang, distribue les absolutions entre deux décharges, puis trace sur le front des morts à l'huile consacrée la croix qui leur ouvrira les portes du Ciel. Et Bernanos de noter : « J'observe simplement que ce massacre de misérables sans défense ne tira pas un mot de blâme, ni même la plus inoffensive réserve des autorités ecclésiastiques qui se contentèrent d'organiser des processions d'actions de grâce ».[195]

On comprend ici l'implication des hommes d'Église dans la guerre. La narratrice décrit le prêtre « en jupon » en interpellant l'imagination du lecteur. L'expression « ses gros souliers pataugeant dans le sang » révèle l'étendue des massacres. L'ironie est également perceptible dans la description des gestes de bénédiction accomplis sur les corps des victimes ; ces bénédictions semblent suffire aux morts pour l'obtention d'un billet pour le paradis en octroyant au clergé une conscience apaisée. C'est surtout le constat de Georges Bernanos, se heurtant au mutisme des autorités religieuses devant l'exécution de personnes sans défense, qui exaspère face à l'injustice d'une Église censée se ranger du côté des plus faibles. Si certaines tournures, dans *Pas Pleurer*, relèvent d'une satire historique contre le clergé espagnol, néanmoins il y a des documents officiels qui attestent du soutien que l'Église, acquise à l'idéologie franquiste, a apporté à Francisco Franco. Parmi ces documents, la narratrice revient sur la lettre de juillet 1937 « qui était signée par tous les évêques et archevêques qui

194 Georges Bernanos, *Les Grands Cimetières sous la lune*, *op. cit*.

195 *Ibid*., p. 42.

exprimaient leur approbation plébiscitaire à la dictature de Franco et leur volonté d'engager les forces de Dieu pour lutter contre les forces du mal par tous les moyens[196] ». Aussi précise-t-elle que « les signataires étaient : ISIDOR, card. GOMA Y TOMAS, archevêque de Tolède ; EUSTAQUIO, card. ILUNDAIN Y ESTEBAN, archevêque de Séville ; PRUDENCIO, archevêque de Valence ; TOMAS, archevêque de Santiago[197] [etc.] ». Ces signataires, membres influents de l'Église d'Espagne, se sont donc engagés, officiellement, à défendre la cause nationaliste franquiste. Ainsi, l'œuvre de Lydie Salvayre vient contrer la version officielle du conflit civil espagnole (entre 1936 et 1939) qui ne précise pas davantage – tant elle évoque l'implication des hommes d'Église de façon superficielle voire allusive – le rôle majeur de l'Église catholique pendant cette guerre.

La narratrice dénonce les formes de nationalisme qui affectent la vie sociale dans *Pas Pleurer*. Elle écoute la voix de sa mère qui lui raconte ses souvenirs. La voix fragilisée par l'usure du temps et l'angoisse de la dégradation, Montse dévoile les conséquences dévastatrices d'un régimes autoritaires voire dictatorial. Le peuple, dont la majorité est constituée de paysans, subit les abus d'un système d'épuration qui consiste à éliminer « des paysans hondaros, semblables à ceux que nous connûmes dans l'enfance[198] ». Ces paysans sont victimes d'un nationalisme intense et sans limites. L'écriture de la mémoire de Montse se présente comme un pont entre les anonymes du quotidien et la guerre d'Espagne en tant qu'événement historique majeur. Montse raconte à sa fille l'enlèvement d'un père de famille faisant retentir, d'un écho considérable, les conséquences de l'épuration. C'est au cœur de la séparation, du déchirement brusque et soudain que les oubliés de l'Histoire sont confrontés à la haine des franquistes pendant cette guerre :

> Des hommes frappent à coups de crosse à la porte du suspect, ou s'introduisent chez lui munis de passes. Ils se précipitent dans le salon endormi, fouillent avec des gestes hystériques les tiroirs de la commode, pénètrent d'un coup de pied dans la chambre conjugale et intiment à l'homme, réveillé en sursaut, l'ordre de les suivre pour une vérification. L'homme, qui essaie tant bien que mal de s'habiller, est poussé vers la sortie, ses bretelles dépassant sous les pans de sa chemise, et arraché des bras de sa femme qui pleure, Tu diras aux enfants que je. À coups de crosse dans le dos, on le fait grimper à

196 Lydie Salvayre, *Pas pleurer*, *op. cit*., p. 194.

197 *Ibid*.

198 *Ibid.*, p. 55.

> l'arrière d'un camion où d'autres hommes, silencieux, sont assis tête baissée, les mains allongées sur leurs pantalons de coutil. Le camion s'ébranle. Quelques instants d'espoir. Puis le camion quitte la route pour s'engager sur un terrain de terre. On fait descendre les hommes. On les aligne. On les abat[199].

L'enlèvement d'un père de famille en pleine nuit, les violations de domicile et des libertés fondamentales, illustrent les abus commis par les hommes de Franco. Lydie Salvayre, à travers cet extrait, dévoile un autre aspect de l'événement historique : une projection sur l'instant, c'est-à-dire un saut fictif dans le passé en usant du présent de narration. En effet, les descriptions sont porteuses de sens ; elles traduisent une caractéristique importante de l'œuvre : dévoiler les multiples facettes du fait historique. Aussi, l'écriture, elle-même, atteste du rythme des actions ; l'urgence de la circonstance est perçue par le lecteur qui se heurte au discours direct libre, inséré dans le récit, où la majuscule intervient après une virgule : « […] qui pleure, Tu diras aux enfants que je. ». Impossible de terminer sa phrase quand on est outragé et molesté. Il appartient au lecteur d'imaginer la suite des propos d'un père contraint d'abandonner sa famille en pleine nuit. Chacun pourra spéculer sur la fin de cette phrase tronquée et réaliser les non-dits de l'Histoire. Que reste-t-il au fond de l'Histoire sans les souvenirs de la mémoire ?

Par ailleurs, l'autrice dénonce l'impact négatif des doctrines communistes sur de jeunes adeptes, souvent obnubilés par des convictions utopiques, qui menacent la cohésion familiale et sociale. Par exemple, José, le frère de Montse, est furieux contre Diego, le prétendant de sa sœur car ce dernier est un disciple de Staline. José s'oppose même à l'idée d'un mariage entre les deux tourtereaux :

> Je dois te dire quelque chose.
> Mais parle, qu'est-ce qui te prend ?
> C'est quelque chose qui va te fâcher.
> J'adore me fâcher.
> Je vais épouser Diego.
> Elle est bien bonne ! s'exclama José sans croire à ce qu'elle lui disait. […]
> Mais devant le visage de sa sœur qui demeurait grave,
> Ne me dit pas que c'est sérieux ?
> Et comme Montse approuvait d'un air embarrassé,
> Mais c'est monstrueux, se mit-il à hurler. […]

199 Lydie Salvayre, *Pas pleurer*, *op. cit*., p. 56.

Ce stalinien de merde ? […]
Cette merde vivante, hurla-t-il, ce traite, ce fils de pute, ce figurin[200].

José est n anarchiste dévoué aux collectivités locales et à la mise en commun du bien agricole. Sa pensée politique s'oppose à celle de Diego – le prétendant de sa sœur – qu'il considère comme un ennemi. Ici, les idéologies politiques s'affrontent même sur le terrain familial. Les amitiés se brisent, les familles se disloquent parfois sous prétexte de visions ou d'appartenances politiques divergentes. C'est le cas de José qui se met en colère contre sa sœur en découvrant qu'elle veut épouser un stalinien. José est aussi en colère contre sa mère qui semble acquiescer à l'union de Montse et Diégo alors que le frère de la future épouse y voit une forme de suicide : « Sincères condoléances ! s'exclama José dans un rire effrayant[201] ».

Notion indispensable dans l'écriture de la mémoire, la contre-narration historique s'imprègne, comme nous l'avons vu de l'imagination. Dans les œuvres analysées, les personnages recourent au passé au même moment où ils visualisent des images qui retracent les faits marquants de leurs vies. Seulement, ces faits s'inscrivent dans le cours de l'Histoire, ce qui permet de concevoir l'existence d'une relation personnelle que les personnages, dans les œuvres de notre corpus, entretiennent avec l'Histoire. Ainsi, les histoires qu'on peut lire dans les fictions historiques proposent des aspects inconnus du grand public, des versions restées cachées dans les mémoires vivantes des anonymes du quotidien.

II-3 : La mémoire et l'histoire : deux versions du passé ?

L'une des particularités des œuvres de notre corpus repose sur le fait qu'elles associent mémoire et histoire, comme nous l'avons déjà mentionné dans notre travail. De fait, le recours au passé occupe une place prépondérante dans les intrigues de ces œuvres évocatrices et remémoratives. Nous distinguons donc deux approches du passé : d'un côté, l'Histoire comme un pan du savoir encyclopédique de l'humanité nécessitant l'objectivité et la critique rigoureuse ; de l'autre, un savoir subjectif incluant les

200 *Idem*., p. 143.

201 Lydie Salvayre, *Pas pleurer*, *op. cit*., p. 144.

émotions et la dimension personnelle de l'expérience vécue par le personnage dans l'œuvre littéraire. Le vécu dont nous parlons, ici, ne s'inscrit pas dans une perspective solitaire ; il s'ouvre sur le monde. En ce sens, la particularité de l'écriture de la mémoire, dans notre corpus, émane de sa dimension « auto-socio-biographique[202] ». Car, dire la mémoire consiste à réunir, mais sans qu'elles ne se confondent, les mémoires individuelles et/ou collectives, en intégrant celle de sa génération, de son propre vécu et de celui des autres.

Cependant, le duo histoire et mémoire a entraîné un « véritable basculement historiographique[203] » en laissant apparaître les limites de l'Histoire si bien que l'historiographie s'est, elle-même, penchée sur l'étude de la mémoire « devenue un paradigme intellectuel, un objet de pensée, voire une obsession, un instrument médiatique qui maintient la trace vive du passé dans le présent, polarise nos sciences humaines comme le champ de l'histoire[204] ». Dès lors, l'histoire et la mémoire entretiennent-elles des relations conflictuelles ou sont-elles complémentaires ?

En commentant les travaux de Maurice Halbwachs, François Dosse conçoit la mémoire comme « tout ce qui fluctue, le concret, le vécu, le multiple, le sacré, l'image, l'affect et le magique[205] », contrairement à ce «savoir abstrait[206] », l'histoire, qui « se trouve reléguée à une temporalité purement extérieure, un temps du dehors, simple coquille vide et pur réceptacle du vécu existentiel[207] ». Ici, la mémoire est présentée comme l'ancrage vivant des actions humaines englouties sous le poids du temps. Inversement, « l'histoire ne commence qu'au point où finit la tradition, au moment où s'éteint où se décompose la mémoire sociale[208] » ; mais, cette opposition n'est qu'apparente car la mémoire et l'histoire semblent totalement inséparables malgré leur antagonisme conceptuels.

En outre, le passé en question, dans les œuvres que nous étudions, n'est pas un passé formellement historique, au sens d'un savoir élaboré, mais la remémoration du

---

202 Francine Dugast-Portes, *Annie Ernaux*, Paris, Bordas, coll. « SEJER », 2008, p. 21.

203 François Dosse, « Entre histoire et mémoire : une histoire sociale de la mémoire » dans *Raison présente*, n°128, septembre 1985, p. 5-24.

204 Maxime Decout, « Écrire le temps présent, écrire la catastrophe » dans *Acta fabula,* vol. 14, n°5, juin-juillet 2013, [http://www.fabula.org/revue/document7967.php], consulté le 21-09-2021.

205 François Dosse, « Entre histoire et mémoire : une histoire sociale de la mémoire », *op. cit*., p. 5.

206 Maurice Halbwachs, *La Mémoire collective, op. cit.*, p. 120.

207 François Dosse, « Entre histoire et mémoire : une histoire sociale de la mémoire », *op. cit*., p. 5.

208 Maurice Halbwachs, *La Mémoire collective, op.cit*., p.68.

passé représentée comme un vécu individuel au contact de ce qui est devenu l'Histoire. La narration s'inscrit dans un cadre mémoriel socio-biographique qui devient, contrairement au fait historique objectif, une forme « d'historicité quotidienne, indissociable de l'existence des sujets qui sont les acteurs et les auteurs d'opérations conjoncturelles[209] ».

Au cœur de notre analyse, il convient donc d'établir que les auteurs des œuvres de notre corpus s'intéressent davantage à la représentation de la manière dont les personnages sont affectés par le temps historique qu'aux faits en eux-mêmes. Autrement dit, les fictions mémorielles permettent au lecteur d'imaginer les dessous des événements historiques, une façon d'incarner l'histoire, abstraite et objective, dans le quotidien des vies d'anonymes. Il y a une volonté de tirer de l'oubli des pans mémoriels qui sont enfouis sous le poids du temps écoulé. Ainsi, Alexis Jenni, Lydie Salvayre et Mathieu Belezi posent la dimension affective et subjective du passé comme un angle de questionnement de l'Histoire par le biais de la mémoire – fragmentée – des personnages. La représentation du passé s'élabore comme une problématique mémorielle, au détriment d'une problématique historique, faisant ainsi retentir les non-dits de l'Histoire. À ce propos, Judith Epstein Schlanger explique que :

> […] la question d'histoire serait : que s'est-il passé et comment les choses ont-elles eu lieu ; la question de la mémoire : que sont les choses pour nous maintenant, comment se présentent-elles de notre point de vue, et quel rôle jouent-elles en nous pour nous, dans notre dispositif intellectuel, dans notre sensibilité intellectuelle […] . Pour décrire le passé comme objet de mémoire, il devient possible, et même nécessaire, d'intégrer des données qui dépassent le véridique, l'avéré et le vrai. […] La différence entre l'exact et l'erroné, le vrai et le faux, le réel et le fabuleux, cette distinction ne s'efface pas ; mais il faut écouter aussi ce qui est dit. Et ce qui a été longuement débattu et transmis, même périmé ; ce qui se dit encore peut faire partie de la situation avec une présence plus forte que le renseignement savant précis qui corrige l'information[210].

Cet extrait propose deux approches du questionnement du passé : « la question d'histoire / de l'histoire» et « la question de mémoire / de la mémoire ». Cette dichotomie suppose la démarche de l'historien – objective et rationnelle – et celle du romancier – qui représente le passé à partir du singulier, de la trace, du détail et de la circonstance. Dire le passé n'est plus uniquement réservé à l'historien, les auteurs des

209 Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien, tome I : Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 39.

210 Judith Schlanger, *Présence des œuvres perdues*, Paris, Hermann, 2010, p. 13-14.

œuvres de notre corpus en mêlant « l'exact et l'erroné », « le vrai et le faux », « le réel et le fabuleux » arrivent à extirper du passé une version inédite, voire salutaire « non en étant ramené à ce qui existait auparavant, mais au contraire en étant transformé en quelque chose qui n'a jamais été, en étant lu comme ce qui n'a jamais été écrit[211] ». Partant, ce dévoilement propre à la mémoire raconte sa version de l'Histoire. Son histoire s'opère dans la fiction historique contemporaine lorsqu'elle « met en valeur d'autres points forts que ceux du passé historique, d'autres reliefs, d'autres aventures du sens[212] ». En effet, les voix narratives s'inscrivent dans la mémoire individuelle et/ou collective du témoin ; de ce fait, « ce ne sont pas des faits bruts, des événements objectivables, sortis de leur contexte, ce ne sont pas non plus des catalogues de dates ni de noms propres, […] de l'histoire, étranger [au] vécu[213] » de ces protagonistes qui se souviennent. Au contraire, c'est le « versant latéral de la mémoire historique, sa dimension vécue, intériorisée, lourde de son épaisseur contextuelle profondément humaine[214] ».

De fait, on peut constater le déploiement de la dimension émotive et remémorative de la mémoire historique dans *C'était notre terre* de Mathieu Belezi. Dans cette œuvre, décrite comme « le chant funèbre de l'Algérie coloniale, celui des vainqueurs comme celui des vaincus, unis désormais dans la souffrance d'un déracinement insurmontable[215] », l'auteur revient sur les souvenirs marquants d'une famille qui a vécu en Algérie pendant la période coloniale. Le récit s'ouvre avec le premier chapitre – *Saint-Gabriel (France)* – où Claudia s'adresse à son mari Henri – qui porte les traces d'un lourd passé colonial sur son corps et dans son âme sans omettre sa perte de mémoire – en inscrivant, au centre d'une période historique, pétrifiée par le temps et les idéologies politiques, la mémoire familiale :

---

211 Giorgio Agamben, *Potentialities*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Daniel Heller-Roazen, Stanford, Stanford University Press, 1999, p. 1.

212 Judith Schlanger, *Présence des œuvres perdues, op. cit.*, p. 43.

213 Jolanta Rachwalska von Rejchwald, « Écrire sa vie. L'histoire et la mémoire dans *Les Années* d'Annie Ernaux » dans Anne Le Guellec-Minel (dir.), *La Mémoire face à L'Histoire,* Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2019, p. 256.

214 *Idem.*

215 Mathieu Belezi, *C'était notre terre, op. cit*., quatrième de couverture.

> C'était notre terre et c'était ma terre, un soir d'été à l'ombre des acacias et des palmiers, m'a raconté ma mère, j'étais dans les bras de Fatima qui m'a planté sur mes jambes et a dit
>
> - Allez, Claudia, marche
>
> Et ma mère qui se tenait à trois mètres de moi a ouvert ses bras de velours afin que je me jette dedans, un soir d'été comme les autres où les ouvriers rentraient des champs un outil à l'épaule, où mon père enfourchait son cheval et s'en allait chasser le renard[216].

Ici, le souvenir de l'enfance s'immisce dans le temps historique de la période coloniale, celle de l'Algérie française entre 1830 et 1962. Cette période historique est représentée à l'aune d'une émotion et d'une relation particulière ; Claudia, en se souvenant, restitue au temps historique une forme de densité humaine : « c'était ma terre », indique l'attachement, l'amour de Claudia, Française d'origine, pour le sol algérien ; elle se sentait, en Algérie, comme dans son propre pays. Ce pays était devenu le sien car elle y avait fait ses premiers pas.

De plus, le médecin d'Henri demande à Claudia de raconter l'Algérie à son mari afin que ce dernier recouvre la mémoire – « Parlez-lui, me répète le docteur - Racontez - lui l'Algérie[217] ». La narratrice entreprend alors un monologue en présence d' Henri, qui est absent parce que déconnecté du discours remémoratif de Claudia, qui laisse s'échapper de sa mémoire des images de leur rencontre en terre algérienne :

> - Ne me regarde pas avec ses yeux, […] tu as la tête vide, oui, que cette saloperie de maladie te l'a vidée de tes souvenirs sans en laisser un seul, oui, et c'est cet homme dont tu ne peux pas te souvenir qui m'a bousculée dans son costume de tussor et qui s'est aussitôt arrêté, retourné, excusé, cherchant à savoir s'il ne m'avait pas fait mal, me proposant pour que je lui pardonne sa maladresse de prendre un verre au Tantonville.
>
> - Je vous en prie, mademoiselle, permettez-moi au moins de vous offrir à boire, m'entraînant avant même que j'aie pu ouvrir la bouche, traversant la place, discutant avec le serveur de la terrasse afin qu'il nous trouve une place à l'ombre[218].

La fiction historique de Mathieu Belezi expose, ici, des images qui émanent de la mémoire de Claudia ; depuis Saint-Gabriel, celle qui était autrefois une « mademoiselle » revoit, à travers une formidable contraction du temps opérée par la narration, le « costume de tussor », que portait Henri ce jour-là. L'enchaînement des

216 *Ibid.,* p. 10.

217 Mathieu Belezi, *C'était notre terre, op. cit.*, p. 11.

218 *Ibid.,* p. 12-13.

verbes s'« arrêté, retourné, exécuté » actualise le souvenir de Claudia ; il semble que l'action se déroule au même moment où s'opère la remémoration. Cette impression donne « la primauté au vécu de la mémoire[219] ». Plus loin, la narratrice se rappelle l'effet particulier qu'Henri a eu sur elle :

> - Un thé au lait et une bière.
>
> Et puis vous m'avez parlé, vos bras lancés dans une pantomime suggestive, vos yeux le plus souvent possible dans les miens, vos yeux qui me troublaient et que je fuyais en feignant de m'intéresser au ballet des mouches autour de la table, vous m'avez parlez comme vous avez l'habitude de parler aux autres filles, avec cette aisance charmeuse dont vous serviez à la perfection. Il me semble que c'était hier, le son de votre voix, les volutes caressantes de vos mains, le mouvement de vos lèvres, l'éclat de votre sourire bien ajusté, le blanc nacré du tussor. Oui, il me semble que c'était hier[220].

Les souvenirs, débordants de sensations, témoignent de la mémoire vive de Claudia. Les références corporelles aux « bras », aux « yeux », au « son de [la] voix » d'Henri expriment la dimension affective de cette rencontre ; elles révèlent l'aspect intime de la vie de la narratrice qui a l'impression « que c'était hier ». Ainsi, Claudia vit, en pleine période de l'Algérie coloniale, une expérience unique, intériorisée et personnalisée, qui lui permet d'exposer « l'actualité mémorielle du moment[221] », son rapport intrinsèque avec l'Algérie française. Il y a, ici, la présence d'un passé qui semble lointain mais paradoxalement très proche de la narratrice.

De même, Madame Jacquemin se souvient, dans *C'était notre terre*, de l'invasion du domaine de Montaigne par les groupes armés qui s'opposaient au colonialisme en menant la guerre de libération de l'Algérie française entre pillage et réquisition de biens appartenant aux familles d'anciens colons. C'est un de ces moments particuliers que la vieille femme raconte :

> Ils sont sortis des forêts, des broussailles, des grottes où ils se terraient comme des rats, et ils se sont emparés du bled, de nos terres à tous et de mes terres à moi, avec

---

219 Jolanta Rachwalska von Rejchwald « Écrire sa vie. L'histoire et la mémoire dans *Les Années d'Annie Ernaux* », dans Anne Le Guellec-Minel, *La Mémoire face à l'Histoire, op. cit.*, p. 257.

220 Mathieu Belezi, *C'était notre terre, op. cit.,* p. 13.

221 Marie-Pacale Huglo, « En vitesse : Histoire, mémoire et cinéma dans *Les Années d'Annie Erneaux* », dans Blanckeman B, Harvercroft B. (dir.), *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010),* colloque de Cerisy, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 46.

> leurs fusils ils contrôlaient les routes, avec leurs mitraillettes ils ouvraient les portes de nos maisons, avec leurs couteaux à égorger ils nous poussaient dehors.
>
> - À bas le colonialisme ! Scandaient-ils en levant les bras de la victoire
> - Vive l'Algérie indépendante !
>
> J'ai empoigné le fusil d'Ernest et je leur ai barré l'entrée de Montaigne, derrière moi Fatima criait dans sa langue arabe je ne sais quoi, ils se sont arrêtés en rigolant, et j'ai tiré dans les palmiers pour leur montrer que moi je ne rigolais pas, leurs mitraillettes et leurs fusils se sont braqués sur nous, le silence s'est fait, au fond du jardin j'entendais les os d'Antoine cogner contre le cercueil, et si le chef de la bande n'était pas intervenu je serais morte, truffée de balles, et Fatima qui tenait dans ses mains le couteau de cuisine serait morte avec moi[222].

Madame Jacquemin revoit les images de son passé ; elle ne se fonde pas sur un savoir scientifique pour parler de ce qu'elle a vécu dans le domaine de Montaigne, dont elle a été propriétaire après la mort de son mari, Antoine. L'histoire coloniale algérienne est, ici, relatée d'un point de vue purement personnel. Madame Jacquemin donne chair à un épisode de l'Histoire : son expérience montre l'effroi, la tristesse et la peur qu'elle ressent devant des hommes armés de « mitraillettes » et de « couteaux à égorger » ; l'écriture de la mémoire, entreprise par Mathieu Belezi, vise à éparpiller le bloc homogène que forme « la grande Histoire[223] » en des particules d'indices circonstanciels ayant été au centre de son élaboration. En ce sens, les souvenirs de Madame Jacquemin confèrent au fait historique une dimension fictive : « j'entendis les os d'Antoine cogner contre le cercueil ». Cette image montre l'irruption d'un attachement familial à un moment crucial et décisif où la solitude et les regrets rongent la vieille femme confrontée à des ravisseurs acharnés, membres du Front de Libération Nationale (FLN)[224]. Le récit de Mathieu Belezi, dans et par lequel Madame Jacquemin actualise ses souvenirs, permet d'ancrer le fait historique, vague et lointain, dans une dimension subjective pleine de vie à travers laquelle le lecteur peut s'imaginer une reconstitution du passé au prisme du présent.

Dans *Féroces infirmes*, également, la représentation de l'Histoire, d'un point de vue personnel et subjectif, apparaît dans le récit et dévoile le passé sous l'angle actuel, ce qui donne au lecteur l'impression de vivre les faits racontés. Par exemple dans le

---

[222] Mathieu Belezi, *C'était notre terre, op. cit*., p. 119.

[223] Jolanta Rachwalska von Rejchwald, « Ecrire sa vie. L'histoire et la mémoire dans *Les Années d'Annie Ernaux* » dans Anne Le Guellec-Minel (dir.), *La Mémoire face à l'Histoire, op. cit*., p. 257.

[224] Parti politique algérien créé en octobre 1954 dans le but de s'affranchir de la tutelle coloniale française exercée en Algérie. Le FLN exerce sa rébellion à partir de sa branche armée, l'Armée de Libération Nationale (ALN).

chapitre intitulé *Villeurbanne, 1944. LE PERE ET SON PERE*, le narrateur nous plonge en 1944, dans la ville de Villeurbanne, alors que la Seconde Guerre mondiale secoue toute l'Europe. Jean-Paul Aerbi n'est qu'un petit garçon : recroquevillé chez lui avec ses parents, celui qui deviendra plus tard un soldat intrépide en Algérie, se souvient de la main de son père venue le rassurer :

> C'était effrayant, il s'assit et se frotta les yeux, hésita de fondre en larmes d'être jeté si brusquement dans un monde hostile. En arrière-plan montait le son grave et continu des moteurs, un grandement d'outre-ciel qui venait de tout autour et résonnait dans l'immensité sans murs. Il renonça à pleurer, son père était penché sur lui : « Viens. » Il se leva, enfila de petites pantoufles fourrées, lui donna la main et ils sortirent de la chambre[225].

Ici, la Seconde Guerre mondiale n'est pas perçue d'un point de vue surplombant, auréolé d'objectivité et d'exactitudes scientifiques ; elle est décrite à l'aune d'une expérience familiale particulière qui aurait être celle de n'importe quel foyer à l'époque. En 1944, Jean-Paul Aerbi n'est encore qu'un enfant, et comme tous les autres enfants de son âge, secoué et tourmenté par les bruits stridents des armes lourdes, il est effrayé, il ressent la peur et l'inquiétude. Le narrateur insiste sur « le son grave et continu » et sur le «grondement d'outre-ciel » afin d'attirer l'attention du lecteur sur l'intensité des affrontements mais aussi sur l'impact qu'une telle hostilité guerrière peut produire sur un enfant. Ce décor préfigure, d'une certaine façon, le destin tragique de cet homme dont la vie entière sera le théâtre des guerres coloniales au point qu'il porte désormais les traces physiques et psychologiques de l'aventure coloniale de la France en devenant lui-même une victime collatérale d'un système qu'il a servi avec abnégation au nom de la Mère-patrie.

Dans l'intention de protéger sa famille, le père de Jean-Paul Aerbi demande aux siens de se réfugier dans la cave de leur appartement. La mère de Jean-Paul s'oppose farouchement à cette idée et une dispute éclate entre les deux parents, sous le regard éberlué des enfants :

> Elle s'approcha, lui attrapa le col. « Pourquoi ? » Son hurlement à peine prononcé fondait comme une glace sortie du frigidaire et laissée au soleil. « À cause de l'eau chaude, à cause des tuyaux. Je ne veux pas m'enfermer dans la cave avec des tuyaux

[225] Alexis Jenni, *Féroces Infirmes*, *op. cit.*, p. 20.

> d'eau chaude. Une bombe dessus, et on meurt ébouillantés. – Il faut nous protéger – Nous ne craignons rien ici, ils vont lâcher leurs bombes plus loin, sur les gares et les usines, pas sur nous. – Ils se trompent tout le temps, ils ne voient rien. C'est la nuit. – Ils sont très au point. »
>
> Il hurlait pour couvrir les sirènes, sa femme se tut, le regarda avec effroi. « Qu'est-ce qu'on fait alors ? » Sa petite voix était à peine audible. « On va regarder. Et on va ouvrir les fenêtres pour qu'elles n'éclatent pas. »[226]

Alexis Jenni, dans son œuvre, conduit remarquablement le lecteur au cœur des tribulations d'une famille qui cherche à se mettre à l'abri à un instant précis de la Seconde Guerre mondiale. L'utilisation des tournures directes offre à ce discours fictif une allure presque réelle où la crainte et le désarroi sont vraisemblablement expérimentés ; le caractère imprévisible de la scène permet de s'introduire dans la représentation subjective et humaine d'un fait historique de telle sorte que ce dernier apparaisse comme un fait du quotidien que vivent des hommes et des femmes à cette période. La rupture temporelle projette le lecteur dans le cadre spatio-temporel raconté ; le passé apparait désormais comme très proche. La rupture entre le récit historique et le récit fictionnel est ainsi d'autant plus perceptible que la rigidité du fait historique cède, ici, la place à la dimension humaine où l'expression des sentiments et des émotions concourent à déclencher chez le lecteur une forme d'identification à ce qui est raconté.

De plus, *Féroces infirmes* est une œuvre dont la narration projette le lecteur dans les souvenirs sensationnels de Jean-Paul Aerbi. En effet, dans le chapitre intitulé *La chasse, 1961. LE PERE,* le vétéran raconte avec une précision captivante le jour où il s'est retrouvé tout seul sur une piste déserte en pleine guerre d'Algérie :

> Je prends mon sac sur le dos, mon fusil dans son étui, le soleil est déjà bas, et je m'engage sur la piste. Très vite je perds la route de vue, les buissons odorants m'entourent, les ombres s'allongent, je suis seul dans le vacarme continu des cigales. Je marche, pour la première fois depuis des mois je suis seul en Algérie, je suis un Français seul, en treillis, sur une piste isolée, tout en marchant je me rends compte de l'imbécilité de la situation. Les ombres s'allongent encore, j'hésite à faire demi-tour, ou bien à m'enfoncer davantage dans la maigre forêt hostile[227].

[226] Alexis Jenni, *Féroces Infirmes, op.cit.,* p. 21.

[227] *Ibid..,* p. 145.

Jean-Paul Aerbi s'exprime à la première personne du singulier, c'est-lui-même qui raconte ses souvenirs, il assume ses propos. Cependant, l'emploi du présent de l'indicatif – « je prends » – « je m'engage » – « je perds » – « s'allongent » – produit un effet de visualisation chez le lecteur évoquent des « stratégies mnémoniques […] afin de récupérer des souvenirs anciens[228]. » On constate que le narrateur homodiégétique insiste sur la solitude – « je suis seul » – il reprend à plusieurs reprises cette information comme pour souligner la dimension personnelle de son intervention en Algérie. Ici, le narrateur se positionne comme un élément visible du puzzle ; c'est « un Français seul » qui s'interroge sur les enjeux de cette guerre. La peur jaillissant des « ombres » crée l'hésitation du soldat fébrile et chancelant dont l'image s'oppose parfois aux représentations épiques de certains ouvrages d'Histoire.

Conclusion

Ce chapitre nous a en fin de compte permis de montrer que l'écriture de la mémoire, dans les fictions contemporaine, se présente comme une contre-narration historique. Tout comme le romancier dans les récits romanesques, l'historien a recours à la fiction dans son discours pour dire le passé. Les œuvres de notre corpus se présentent comme des fictions historiques contemporaines qui viennent contrer certains aspects de l'Histoire en y apportant des détails – fictifs et/ou réels – liés à la mémoire des personnages. Nous avons ainsi montré que les auteurs de notre corpus ont quelque chose de différent à dire à propos des événements historiques – guerre civile d'Espagne, Occupation, colonisation et guerre d'Algérie – évoqués dans leurs œuvres. Bien que les thèmes historiques de ces romans soient hétéroclites, le recours à la mémoire des personnages et la perception subjective de ces faits historiques révèlent d'autres aspects de l'histoire officielle. Ainsi, Alexis Jenni – dans *L'Art français de la guerre* – voit dans la grande histoire guerrière de la France l'influence d'une rhétorique de grandeur et de patriotisme dissimulée à des moments sombres où la crainte saisissait les esprits. Cet enseignant de sciences de la vie et de la terre, devenu écrivain, n'hésite pas – dans *Féroces Infirmes* – à dénoncer l'impact dévastateur de la guerre sur les vies d'anciens vétérans, mortifiés et déformés par l'usure des conflits coloniaux. Lydie Salvayre, quant

[228] Lire à ce propos Anna Madoglou, « Stratégies de représentations internes et externes de mémoire et d'oubli » dans *Bulletin de psychologie, 2009/6, n°504*, p. 515-531.

à elle, s'élève contre les traumatismes causés par les exactions commises par les franquistes durant la guerre d'Espagne – *Pas pleurer* – et l'Occupation allemande – *La Compagnie des spectres*. Pour Mathieu Belezi, il est important de dire, par le biais d'une écriture grotesque – *Les Vieux fous* – l'impensable de l'œuvre coloniale, les revers de la conscience châtiée du bourreau qui n'en peut plus de garder un silence rongeur et dévorant. Sans oublier que cet auteur revient – dans *C'était notre terre* – sur la désillusion et le mécontentement des « pieds-noirs[229] » français en Algérie après les promesses non réalisées du gouvernement français. Finalement, l'imagination historique, à l'œuvre dans les fictions contemporaines, se déploie sous plusieurs angles en fonction du projet d'écriture – qui se présente non pas comme un procès de l'Histoire mais plutôt comme une tentative de mieux comprendre le passé, à partir des potentialités de la fiction narrative de chaque auteur, pour mieux appréhender les mutations socio-politiques de notre temps. En ce sens, l'analyse du discours mémoriel et du discours historique, dans notre corpus, révèle deux versions complexes et complémentaires du passé.

[229] Cette expression désigne les rapatriés d'Algérie d'origine française (à partir de 1954) et européenne en général. L'origine de cette expression a donné lieu à plusieurs hypothèses. Par exemple, pour l'historien et spécialiste de la guerre d'Algérie Guy Pervillé, cette expression désignent « les indigènes » ; elle aurait une connotation péjorative non seulement parce qu'elle renvoie aux Algériens d'origine mais aussi parce qu'en métropole elle désigne les Français d'Algérie, ce qui est une façon de parler des Français de seconde zone.

Chapitre III : Le cadre spatio-temporel

Introduction

La représentation de l'espace et du temps qui se déploient dans les œuvres de notre corpus se présente sous divers angles. C'est en étant conscient de cette complexité que nous consacrons ce chapitre à l'étude de la spatialité et de la temporalité romanesques en corrélation avec les faits historiques évoqués dans les œuvres que nous étudions. Dès lors, comment se déploient le temps et l'espace dans notre corpus ? Trois moments guident notre analyse. D'abord, nous questionnons la représentation de l'espace romanesque qui se négocie entre fiction et histoire. Ensuite, la résurgence de la mémoire ou des mémoires au contact des lieux narratifs nous permet d'établir un lien entre le temps et l'espace. Enfin, nous abordons l'espace comme une réalité qui superpose plusieurs temporalités. Ici, le cadre spatio-temporel s'élabore autour de l'écriture d'une mémoire ou de plusieurs mémoires individuelles et/ou collectives.

III-1 - La poétique de l'espace entre fiction et histoire

La question de l'espace en littérature a toujours retenu de manière particulière l'attention des critiques littéraires. Qu'il s'agisse d'« approches géographiques »[230] du texte – l'espace réel comme référent – ou d' « approches géocritiques[231] » - imaginaire du texte comme signifié – et même d'« approches géopoétiques[232] » - spatialité propre du texte – l'espace clos ou ouvert du texte demeure un objet critique foisonnant de sens voire d'interprétations. Ce constat nous amène à nous interroger sur les différents types d'espaces qui régissent l'univers romanesques des fictions historiques de notre corpus. De fait, on constate qu'il existe un mouvement d'interaction entre la représentation de l'espace dans les œuvres de notre corpus et la réception de ces œuvres au sein de la réalité sociale dans laquelle elles s'ancrent. Dès lors, comment les lieux représentés intègrent-ils une correspondance mémorielle entre la structure sociale (la société représentée) et la structure spatiale (l'espace représenté) ?

---

230 Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, Paris, Éditions Corti, 2014, p. 59.
231 *Idem.*, p. 87.
232 *Ibid.*, p. 105.

Les auteurs des œuvres de notre corpus tiennent compte de « la répartition spatiale[233] » des habitants dans les lieux représentés où prennent forme leurs récits fictionnels. Ainsi, l'univers spatial du récit constitue un élément important dans la perspective de faire émerger l'intime de l'événement historique confronté aux bornes objectives que préconise l'Histoire. Mathieu Belezi, dans *C'était notre terre*, commence son récit par le souvenir d'un endroit, un espace particulier qui est au centre de son œuvre :

> C'était notre terre, quand je dis c'était notre terre, je veux dire que nous ne l'avions pas volée, que nous en avions rêvé au temps de nos ancêtres, et que l'État français nous avait permis de concrétiser nos rêves en nous vendant une bouchée de pain six cent cinquante-trois hectares de bonne terre africaine.
>
> - Te souviens-tu, Henri ?
>
> Six cent cinquante-trois hectares réservés à notre seul usage, ça fait beaucoup de collines, de vallées, de bouquets d'agaves et de lentisques, d'oueds, de cailloux, d'oiseaux de toutes couvées, ça fait beaucoup de ciel et de nuages[234].

En présentant, dès l'incipit de son œuvre, un espace qui représente une terre dans l'imaginaire du personnage qui se souvient, le narrateur établit un lien important entre l'espace et la mémoire. D'abord, le roman se divise en plusieurs séquences dont chacune porte le nom d'un lieu se rapportant à ce qui est raconté. L'extrait que nous avons cité plus haut est tiré de la première séquence intitulée « *Saint Gabriel (France*) ». Cette précision spatiale montre effectivement que le personnage qui parle se souvient ; il se remémore les événements depuis un autre endroit. Autrement dit, il revoit la terre qui était la sienne lorsqu'il insiste sur le fait que « c'était notre terre » et qu'il s'agit d'une « bonne terre africaine ». On peut constater une distance à la fois spatiale et temporelle à travers l'expression du souvenir. Ensuite, une question sous la forme d'un dialogue traverse toute la séquence : « - Te souviens-tu, Henri ? ». Elle met en évidence non seulement le fait que le personnage s'adresse à un autre mais plus encore qu'il est en train d'éprouver une forme de nostalgie liée aux souvenirs. Cette précision est importante dans la mesure où elle permet de comprendre que tout le récit s'inscrit dans la dynamique d'un effort mémoriel qui consiste à se réinventer un passé, à comprendre un moment de la vie enfoui dans le passé, et par la même occasion à

233 *Ibid*., p. 72.
234 Mathieu Belezi, *C'était notre terre*, Paris, Albin Michel, 2008, p. 9.

comprendre le présent. Enfin, la mémoire se déploie par le biais de l'évocation d'un lieu qu'on a, certes, quitté mais qui continue d'habiter l'imaginaire du personnage.

En outre, les espaces imaginaires, dans les œuvres de notre corpus, désignent l'environnement dans lequel les actions des personnages prennent une forme imagée tel un écho mimétique de la réalité. Du coup, on ne se rendrait pas compte du fait que « l'espace n'est pas seulement un cadre immuable des actions et situations humaines ; on oublierait le fait, tout à fait fondamental, que les actions et les situations humaines ne sont pas seulement *situées* dans l'espace, mais qu'elles *créent* de l'espace[235] ». Ce qui signifie que l'univers romanesque s'invente dans la continuité de « l'expérience immédiate de l'homme historique[236] » afin d'être le réceptacle des versions de vies provenant des situations humaines les plus insoupçonnées par l'historien. Ainsi, Lydie Salvayre représente dans *Pas pleurer*, « la spatialité de l'expérience[237] » de sa mère c'est-à-dire un cadre spatial qui s'étend à travers tout le roman en associant plusieurs espaces de la vie de Montse. Ces espaces sont reliés par des sentiments particuliers qui font intervenir des émotions personnelles permettant d'explorer des expériences spécifiques de la vie de Montse. Ces expériences rythment les différentes étapes du récit. Par exemple, Montse se souvient d'un moment particulier au cours d'une promenade le long d'un boulevard en Catalogne :

> Monste se souvient qu'un jour où elle musarde avec Rosita le long d'un boulevard, un attroupement insolite devant la banque Espirito Santo attire son regard. Les deux s'approchent du cercle des curieux et ce qu'elles aperçoivent les frappe de stupeur : quatre hommes entourent un brasier dans lequel un cinquième jette les liasses de billets, et personne n'a l'idée de s'emparer de cette manne, et personne ne s'indigne du dommage qui se perpètre ainsi tranquillement et aux yeux de tous. Quant à Montse et Rosita, elles n'osent manifester un ébahissement qui les ferait passer, aux yeux des citadins, pour de vulgaires campagnardes. Alors elles qui ont été élevées dans le souci continuel d'économiser trois pesetas, de ne pas gaspiller une miette de pain et d'user leurs vêtements jusqu'à la corde, elles qui ont vécu jusqu'ici la vie la plus parcimonieuse pour ne pas dire la plus chiche, elles à qui leur mère a inculqué depuis l'enfance la passion de l'épargne […], elles considèrent ce jour-là que cet événement, pour stupéfiant qu'il soit, est dans l'ordre des choses, comme du reste tout ce qui advient en cet été 36, cet été où tous les principes se renversent, où tous les comportements se renversent où tous les sentiments se renversent, faisant basculer les cœurs vers le haut vers le ciel, ma chérie, c'est ce que je voudrais que tu comprends et

235 Frederik Tygstrup, « Espace et récit » in Juliette Vion-Dury, Jean-Marie Grassin, Bertrand Westphal (dirs.), *Littérature et espaces*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, Coll. « Espaces Humains », Pulim, 2003, p. 58.
236 *Ibid*.
237 *Ibid*.

> qui est incompréhensible. Quand j'y repense, dit ma mère, je me dis que j'aurais dû chiper un paquet de ces billets, je ne serais pas aujourd'hui dans cette merde[238].

Au cœur d'une effervescence libertaire anarchiste de l'été 1936, Montse et Rosita se livrent à une promenade improvisée « le long d'un boulevard ». Les jeunes filles sont dans un espace ouvert ; il y a plusieurs personnes qui assistent à une scène que les livres d'Histoire ne mentionnent pas : des hommes brûlent de l'argent ; des « liasses de billets » partent en fumée. Devant cette scène presque surréaliste, les deux jeunes femmes retiennent leur étonnement car elles craignent le regard inquisiteur d'une foule de personnes vivantes en ville. En effet, le boulevard contraste avec les ruelles de la campagne ; les comportements varient ; les attitudes également. Les espaces, ici, s'opposent. Pour Montse et Rosita, de pauvres villageoises, l'image d'un tel gaspillage questionne les valeurs d'une éducation modeste. Cette vision de la scène résulte d'une éducation particulièrement rigoureuse, qui se fonde sur l'idée du contentement, reçue dans une famille aux revenus modestes. Le boulevard représente le lieu de tous les abus, où la destruction de billets en pleine révolution n'est pas si terrible contrairement à la campagne où le gaspillage est proscrit. Finalement, « les principes », « les comportements » et « les sentiments » basculent ; la guerre impose des bouleversements considérables où se négocient les espaces et la mémoire des individus.

De plus, dans l'œuvre de Lydie Salvayre, un espace donné peut simultanément en renfermer un autre. Ce constat implique nécessairement l'existence d'un espace englobant dans lequel se déploient les différentes actions des personnages. Ces dernières se tissent dans la trame narrative du récit comme de multiples éléments d'un puzzle afin de produire un même réseau de significations. Partant, ces liens élaborent la construction d'un univers romanesque imbibé de l'imaginaire des personnages. Ces derniers semblent se mouvoir dans plusieurs espaces imbriqués dans l'œuvre. De fait, ces emplacements constituent des « hétérotopies[239] » ayant « le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes

238 Lydie Salvayre, *Pas pleurer, op. cit.*, pp. 99-100.

239 L'hétérotopie, concept forgé par Michel Foucault, est une localisation physique de l'utopie. Les hétérotopies sont des espaces concrets qui hébergent l'imaginaire. Elles sont donc des lieux à l'intérieur d'une société qui en constituent le négatif, ou en sont pour le moins en marge (*cf.* Frank Lestrigant, « Hétérotopies, hémérologies : espaces autres, espaces de l'autre dans la littérature des voyages (XVI^{e} – XIX^{e} siècles) », Séminaire de master 1 et 2, Université de Paris-Sorbonne, 2011-2012.)

incompatibles[240] ». Par exemple, regarder une image à la télévision, sentir une odeur, évoquer un homme politique ayant marqué l'histoire de l'Espagne favorise, instinctivement, la construction psychologique d'un espace imaginaire hybride où se négocie l'enchevêtrement d' « un faisceau de spatialités[241] » issu de multiples petites histoires qui constituent la vie de Montse :

> Ma mère, ce soir, regarde la télévision où l'image fortuite d'un homme interpellant le président de la République lui rappelle soudain l'enthousiasme de son frère José à son retour de Lérima, sa jeune impatience et sa ferveur qui le rendait beau. Et tout remonte d'un coup, la petite phrase de don Jaime Burgos Obregón, l'allégresse de juillet 36, la découverte euphorique de la ville, et le visage de celui qu'elle a aimé à la folie et que ma sœur et moi appelons depuis l'enfance André Malraux[242].

La narratrice est dans la même pièce que sa mère qui regarde les images au journal télévisé ; celles-ci déclenchent le souvenir de moments particuliers vécus pendant la Guerre d'Espagne entre 1936 et 1939. De fait, à partir d'une action qui se déroule à la télévision, Montse revoit, dans sa mémoire, l'image de son frère José avec toute sa fougue de révolutionnaire alors que Franco et ses troupes s'imposent progressivement dans une Espagne divisée. Elle revit les moments joyeux de sa rencontre avec son amoureux français, de passage en Espagne. Tous ces espaces s'entrelacent à partir d'un espace réel, espace référentiel des souvenirs. En effet, Montse raconte les évènements de l'été 1936 en Espagne depuis la France où elle a immigré après la *Retirada*. Dans la foulée des souvenirs, il s'opère une forme de synthèse entre différents espaces hétéroclites qui se heurtent dans son récit :

> Elle [Montse] découvre en un seul soir (le visage tout fripé de ma mère lorsqu' elle évoque ce moment s'éclaire d'une joie qu'elle me communique), l'existence de l'eau courante, chaude et froide, des baignoires à pieds de tigre, des W.-C. avec chasse d'eau et couvert rabattable, des ampoules électriques dans chaque pièce, des réfrigérateurs, des pendules, des thermomètres muraux, des téléphones en ébonite, bref, de l'extraordinaire, de la féerique, de l'incomparable beauté du confort moderne. Elle est émerveillée par les épais tapis de laine, les porte-toasts en argent, les voluptueux canapés de cuir et les portraits encadrés de momies moustachues. Mais ce qui lui paraît le comble absolu du chic, c'est une

240 Michel Foucault, « Des espaces autres », in *Architecture, Mouvement, Continuité*, *op. cit*.
241 Frederik Tygstrup, « Espace et récit », in *Littérature et espaces*, *op. cit*., p. 58.
242 Lydie Salvayre, *Pas pleurer, op. cit*., p. 14.

> cuiller d'argent pourvue d'un manche à angle droit et destinée à recueillir le sucre en poudre. Cette munificence l'enchante[243].

Dans cet extrait, l'espace littéraire représenté renferme d'autres espaces[244] qui s'imbriquent dans l'espace de référence d'où émergent les souvenirs. D'abord, l'action se déroule dans un espace. Au contact de nouvelles réalités, Montse découvre des objets d'une beauté surprenante : des baignoires à pieds de tigre, des W.-C. avec chasse d'eau, des téléphones en ébonite etc. Ensuite, de cet espace découle un espace lié aux sensations dans lequel se situent les sentiments voire les émotions du personnage. Montse est au contact d'un nouveau cadre de vie dans la somptueuse demeure des Obregón ; elle ne peut s'empêcher d'être émerveillée, de voir l'extraordinaire, du féerique. Ce faisant, le lecteur se heurte à l'expression de l'enchantement de la mère de la narratrice dont l'état émotif traduit une « joie », une émotion, illustrée par la description du lieu au moment où elle raconte l'histoire à sa fille. Enfin, la dimension intuitive de l'espace vécu est perceptible lorsque le contact visuel entre mère et fille - « le visage […] s'éclaire d'une joie qu'elle me communique » - favorise une sorte de transfert d'émotions qui sous-tend une transposition d'espaces. Ainsi, « le texte se présente comme une sorte de tissu qui, précisément, tisse les émotions diverses d'une sensation ou d'une intuition d'espace donné et par là produit la singularité de l'espace vécu[245] ». Dans *Pas pleurer*, la narratrice établit un rapport significatif entre les espaces décrits dans l'œuvre et la perception (subjective) de sa mère à propos d'un environnement donné incluant l'itinéraire personnel de cette dernière. Il semble, de ce point de vue, que les endroits évoqués, dans l'œuvre, ravivent les souvenirs de Montse.

De plus, les micro-espaces, qui émergent de l'espace référentiel, évoquent parfois une contradiction, voire une opposition qui « traduit de toute évidence l'angoisse des hommes devant le monde où ils ne retrouvent pas leur place[246] ». En effet, lorsque Montse se présente avec sa mère chez les Burgos pour solliciter un emploi comme

---

243 *Ibid.*, p. 96-97.

244 Lire à ce propos les travaux d'Élisabeth Stroker où celle-ci fait une distinction importante entre les différentes réalités qui organisent la synthèse qu'opère l'espace littéraire dans une œuvre. En effet, dans son œuvre *Philospohische Untersuchungen zum Raum* [Frankfurt, 1965], elle distingue un espace de sentiment (*Stimmungsraum*), un espace d'action (*Handlungsraum*), et un espace d'intuition (*Anschauungsraum*). Ces espaces interagissent dans l'espace littéraire représenté par le narrateur dans une œuvre.

245 Frederik Tygstrup, « Espace et récit », dans *Littérature et espaces*, *op. cit*., p. 60.

246 Roland Bourmeuf, *L'univers du roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995, p. 128.

femme de ménage, elle découvre un univers totalement différent du sien à travers des propos méprisants qui déclenchent sa colère :

> Le 18 juillet 1936, ma mère, accompagnée de ma grand-mère, se présente devant los señores Burgos qui souhaite engager une nouvelle bonne, la précédente ayant été chassée au motif qu'elle sentait l'oignon. Au moment du verdict, don Jaime Burgos Obregón tourne vers son épouse un regard satisfait et, après avoir observé ma mère de la tête aux pieds, déclare : Elle a bien l'air modeste. Ma grand-mère le remercie comme s'il la félicitait, mais moi, me dit ma mère, cette phrase me rend folle, je la réceptionne comme une offense, comme une patada al culo, ma chérie, una patada al culo qui me fait faire un salto de dix mètres en moi-même, qui ameute mon cerveau qui dormait depuis plus de quinze ans et qui me facilite de comprendre le sens des palabres que mon frère José a rapportées de Lérima[247].

Cette scène décrit deux espaces idéologiques qui s'affrontent dans l'Espagne de 1936 : l'anarcho-syndicalisme[248] et le camp des rebelles putschistes de l'extrême droite conduit par le général Franco. C'est dans ce contexte de conflit idéologique que Montse, encouragée par sa mère, se rend chez les Obregón pour obtenir un emploi dans cette riche famille aux attaches nationalistes dans une Espagne divisée. Ainsi, la phrase choquante de don Jaime Obregón « Elle a l'air bien modeste » déstabilise la mère de la narratrice qui y voit de l'arrogance et du mépris. Son univers modeste est remis en cause par cette phrase qui semble porter atteinte à sa dignité. Et même sur la route du retour Monste crie, elle hurle devant sa mère en cherchant toujours à mieux comprendre les propos de don Jaime Obregón qui la dérangent au plus profond d'elle-même. On perçoit dans cette phrase la grande fracture sociale qui agite l'Espagne au début de la guerre ; cet écart béant entre les plus riches, qui constituent une minorité, et la masse du peuple qui souffre énormément de la pauvreté. D'où l'essor des mouvements anarchistes dont se réclame le jeune José, le frère de Monste. Il tient un discours qui prône la révolte nationale afin de rétablir, selon lui, une justice sociale, car les agriculteurs perdent des terres, les taxes augmentent et les plus pauvres s'appauvrissent alors que les plus riches voient leurs revenus s'accroitront.

---

247 Lydie Salvayre, *Pas pleurer*, *op. cit.*, p. 12.

248 Il s'agit d'un syndicalisme tourné vers une forme d'anarchisme qui pratique une action libre et directe afin de revendiquer une justice sociale. La grève générale expropriatrice est aussi l'un des moyens d'actions de ce courant qui prépare l'avènement d'une société libertaire telle qu'envisagée par Michel Bakounine. Ce courant idéologique se rapproche du socialisme libertaire ou communisme libertaire.

Lydie Salvayre pour écrire son œuvre s'inspire des souvenirs vifs de sa mère et de la lecture des *Grands Cimetières sous la lune*[249]. Ces deux sources réunies dans *Pas pleurer* favorisent la présence de deux espaces littéraires distincts, mais enchâssés dans une même intrigue littéraire. Ainsi, l'auteure justifie l'alternance de deux versions d'un même évènement historique où la rupture suscite le principe d'hétérotopie à travers lequel les souvenirs radieux de Montse s'opposent aux atrocités décrites dans le roman de George Bernanos :

> Je l'écoute me dire ses souvenirs que la lecture parallèle que je fais des *Grands Cimetières sous la lune* de Bernanos assombrit et complète. Et j'essaie de déchiffrer les raisons du trouble que ces récits lèvent en moi, un trouble dont je crains qu'il ne m'entraîne là où je n'avais nullement l'intention d'aller. Pour être plus précise, je sens, à leur évocation, se glisser en moi par des écluses ignorées des sentiments contradictoires et pour tout dire assez confus. Tandis que le récit de ma mère sur l'expérience libertaire de 36 lève en mon cœur je ne sais quel émerveillement, je ne sais quelle joie enfantine, le récit des atrocités décrites par Bernanos, confronté à la nuit des hommes, à leurs haines et à leurs fureurs, vient raviver mon appréhension de voir quelques salauds renouer aujourd'hui avec ces idées infectes que je pensais, depuis longtemps, dormantes[250].

Deux sentiments, deux attitudes envahissent l'autrice lorsqu'elle se trouve en face de sa mère qui lui raconte les événements de l'été 1936 en Espagne. Entre l'enthousiasme que procurent le récit des souvenirs maternels et les témoignages atroces relatés par Bernanos dans son œuvre, se dresse un espace de gaieté, un espace d'exaltation confronté à un espace sombre, un espace tapis dans les ténèbres des turpitudes occasionnées par « la nuit des hommes » c'est-à-dire les penchants peu glorieux de la nature humaine. En effet, dans *Les Grands Cimetières sous la lune*, George Bernanos dévoile les atrocités commises par les franquistes et les nationalistes. Ces horreurs marquent énormément Lydie Salvayre au moment où elle écrit *Pas pleurer*. Cette fiction historique renferme un espace de terreur, où règne le chaos et un espace opposé où s'exprime la jubilation d'un instant de bonheur dans un même contexte historique : la Guerre civile d'Espagne.

De son côté, Mathieu Belezi dévoile, dans *Les Vieux fous*, un espace clos qui se heurte à un espace ouvert. Le récit alterne plusieurs types d'espaces. D'abord, le

249 George Bernanos, *Les Grands Cimetières sous la lune, op. cit*.
250 Lydie Salvayre, *Pas pleurer, op. cit*., p. 16.

« bordj Saint-Léon[251] » (à Alger) dans lequel Albert Vandel et ses fidèles alliés se sont retranchés en 1962 avec sous contrôle « cent vingt mitraillettes fidèles prêtes à cracher le feu à la moindre alerte, des grenades, des mitrailleuses, trois bazookas, un stock de bombes capables de foutre en l'air la moitié de l'Algérie si c'est nécessaire[252] ». Après des années glorieuses passées à conquérir les terres algériennes, le Capitaine Vandel dépérit progressivement : « je suis condamné à une existence d'homme tronc, et obligé de me déplacer dans les bras d'un fauteuil de paralytique à grandes roues et chromes rutilants qu'Ouhria conduit à sa manière en soupirant vingt fois par jour[253] ». C'est depuis Alger qu'Albert Vandel revit, par le biais de sa débordante imagination, les scènes surprenantes de son œuvre coloniale. Ensuite, l'espace ouvert où se déploie les exactions des troupes françaises en terre algérienne. Cet espace traduit l'univers de la fiction créé par le narrateur dans le souci de produire un effet d'amplification de ce qu'a été l'œuvre coloniale de la France en Algérie. D'ailleurs, la plupart des séquences du récit se déroulent dans cet espace hétéroclite et autonome du roman qui tend à être « la matière première de l'existence, le lieu donc de la quotidienneté[254] ». Autrement dit, la description des actions renvoie à un cadre spatio-temporel dans lequel se déroule l'intrigue du récit. Enfin, le récit se présente comme un enchevêtrement d'espaces clos et ouverts d'autant plus que les prises de parole des personnages se trouvant dans le bordj Saint-Léon impliquent simultanément d'autres espaces. Ainsi, le retranchement de Vandel et ses hommes dans une résidence surveillée constitue un pivot important sur lequel le narrateur s'appuie pour construire un espace fictif autonome, où prennent formes des espaces particuliers, qui représente le point d'ancrage entre la France et l'Algérie, entre deux histoires coloniales imbriquées l'une dans l'autre :

> J'ai encore sous mes ordres les cent vingt mitraillettes fidèles prêtes à cracher le feu à la moindre alerte
> - Chut ! monsieur Albert !
>
> Et pour ultime compagnons une brochette de onze vieux fous de colons aussi engagés que moi, presque, presque aveugles ou carrément sourds, certains en déséquilibre sur des béquilles, d'autres cassés en deux par cent trente années de dur labeur, onze vieux fous d'Algériens irréductibles qui scrutent chaque jour l'horizon de la mer à la jumelle, s'attendant à voir apparaître je ne sais quelle armada française cinglant en direction des côtes africaines afin de remettre de l'ordre dans ce foutoir à melons

251 Mathieu Belezi, *Les Vieux fous, op. cit*., p. 337.
252 *Ibid.*, p. 338.
253 *Ibid.*, p. 337.
254 Abraham Moles, Elisabeth Rohmer, *Labyrinthes du vécu : l'espace, matière d'actions,* Paris, Librairie des Méridiens, 1982, p. 7.

- Car enfin
  disent-ils pendant qu'un filet de bave coule sur l'os hargneux de leur menton.
- Nous ne pouvons pas croire qu'une grande nation décide du jour au lendemain de tourner le dos à sa plus fidèle et plus rentable colonie, non, nous ne pouvons pas le croire, nous ne pouvons pas croire que la France faillisse à ce point, la France que nous avons défendu jusqu'à la mort dans les tranchées de l'enfer et sur les pentes du mont Cassin […] nous nous réunissons chaque matin et chaque soir dans la salle du bordj […] afin de tenir entre nous des propos de vieux fous qui font du bien à notre santé chancelante[255].

La scène se déroule dans le bordj Saint-Léon, où Albert Vandel se trouve avec quelques hommes fidèles à sa cause, tandis que les combats s'intensifient à l'extérieur. Ainsi, le bordj est présenté comme une sorte de bunker, un espace clos dans lequel planent la peur et l'inquiétude. Car, « c'est chaque jour qu'une bombe explose dans les rues d'Alger, personne n'est plus capable d'arrêter personne[256] ». Dans ce contexte effrayant, les vieux fous dépérissent au fil du temps. Le fait qu'ils soient retranchés dans ce bordj en étant « presque aveugles », « sourds », « en déséquilibre sur des béquilles » et « cassés en deux » dévoile l'atmosphère morose et terne qui prévaut dans cette pièce où se meuvent des hommes anéantis par le poids de leur grand âge. Aussi, la grande salle du bordj devient le lieu de tout espoir, un lieu en même temps clos et ouvert. Car, en regardant vers l'horizon, les vieux fous s'imaginent la fin de leur retranchement qui, selon eux, passe par une intervention de la France. C'est également un lieu de fantasmes, de rêves et d'espérance qui rend possible la création d'un espace littéraire à travers lequel se superposent plusieurs espaces tels que les tranchées de l'enfer ou les pentes du mont Cassin.

En outre, l'espace littéraire est fondamentalement un espace régi par des idées, une construction de l'imagination entretenue par un savoir donné plutôt qu'une donnée géographique. En ce sens, « la vérité littéraire[257] » décrite par l'espace romanesque « est en quête d'autre chose et les pays imaginaires auxquels elle donne accès n'impliquent pas, pour ceux qui les décrivent, de s'y rendre effectivement[258] ». Dans cette perspective, le texte littéraire crée son propre espace qui ordonne ses vues, ses sensations et ses particularités dans le but de faire connaître au lectorat un endroit

255 Mathieu Belezi, *Les Vieux fous, op. cit.*, p. 338-339.
256 *Ibid.*
257 Pierre Bayard, *Comment parler des lieux où l'on a pas été ?*, Paris, Minuit, 2012, p. 83.
258 *Idem*.

lointain et inconnu, parfois déconnecté « de tout référent géographique réel[259] », devenu soudainement si proche et même familier. C'est le cas dans *Les Vieux fous,* où l'auteur[260] lui-même, ne vivant pas en Algérie, arrive à établir des correspondances fictionnelles entre son œuvre et les paysages algériens. Avec un lectorat majoritairement français et francophone, qui ignore les caractéristiques de la cartographie et du relief de l'Algérie, le narrateur distribue davantage la parole aux personnages dont les monologues et les dialogues favorisent la description des lieux à travers la mémoire vacillante d'Albert Vandel. Ainsi, le lecteur peut se projeter, par le biais de son imagination, dans l'espace littéraire de l'œuvre. Par exemple, on peut imaginer l'étendue des domaines conquis lorsqu' Albert Vandel se décrit comme « l'heureux propriétaire du domaine de Lafayette, deux mille trois cent cinquante hectares de terre grasse et généreuse […], une œuvre splendide que mille ouvriers s'occupaient à entretenir et à enrichir heure par heure et sept jours sur sept[261] ». Plus loin, il ajoute : « et c'est moi qui possédait du côté de Tizi-Ouzou les mille deux cents hectares du domaine de La Chartreuse[262] ». Aussi, il est important de remarquer que dans l'œuvre de Mathieu Belezi, l'univers est presque fantastique. En effet, tout semble s'animer et prendre vie au contact de la voix du capitaine Vandel : « à une demi-lieue du ksar le capitaine se retourna, et s'essuya la poitrine, et donna ses ordres d'une voix si tonitruante qu'elle réveilla jusqu'aux extrémités de la plaine les scorpions et les vipères cachés sous les pierres[263] ». Le narrateur inclut dans son espace narratif des « scorpions », « des vipères » dans l'intention d'exprimer l'influence d'une conquête territoriale qui s'enracine profondément dans l'Algérie des années 1930, y compris l'incompréhension généralisée qu'elle suscite : « Que veulent ces capotes bleues-pantalons rouges ? demandèrent les mouches aux tourterelles et aux vipères qui n'en avaient aucune idée[264] ». Cette interrogation revient plusieurs fois dans la trame narrative de l'œuvre ; elle exprime la surprise et le désarroi devant les exactions commises en Algérie par les troupes françaises. C'est bien l'intention de montrer que

---

259 *Ibid.,* p. 129.
260 Mathieu Belezi vit dans le Sud de l'Italie lorsqu'il écrit *Les Vieux fous*. On peut constater son énorme travail à propos de la documentation nécessaire pour le sujet historique évoqué. L'auteur se projette dans des lieux qu'il n'a pas connu personnellement. Mais en se documentant, il arrive à imaginer le contexte dans lequel se déroulait la conquête de l'Algérie.
261 Mathieu Belezi, *Les Vieux fous, op. cit.,* p. 69.
262 *Ibid.*
263 *Ibid.,* p. 177.
264 *Ibid.,* p. 194.

l'espace algérien a été envahi par la France, bourreau de l'Algérie, qui oriente la construction de l'espace littéraire dans le texte de Mathieu Belezi.

Néanmoins, il est possible que Mathieu Belezi ait été influencé par *La Vie errante* de Guy Maupassant dans sa représentation sensorielle et poétique des paysages algériens. Rappelons qu'un sentiment de lassitude vis-à-vis de la vie mondaine parisienne pousse Maupassant à partir et à parcourir plusieurs régions du monde, entre autres l'Italie et le Maghreb. Il raconte ses multiples voyages dans *La Vie errante*, et dans une séquence du récit intitulée « D'Alger à Tunis », il écrit :

> Sur les quais d'Alger, dans les rues des villages indigènes, dans les plaines du Tell, sur les montagnes du Sahel ou dans les sables du Sahara, tous ces corps drapés comme en des robes de moines, la tête encapuchonnée sous le turban flottant par-derrière, ces traits sévères, ces regards fixes, ont l'air d'appartenir à des religieux d'un même ordre austère, répandu, sur la moitié du globe[265].

D'un endroit à un autre, le narrateur décrit Alger entre les rues, les quais, les plaines et les montagnes du Sahel. On peut constater la présence de plusieurs reliefs (montagnes du Sahel, plaines, désert du Sahara) dans cette description. La voix narrative se focalise également sur l'espace ouvert symbolisé par le désert avec « les sables du Sahara », la pratique religieuse de l'Islam retient aussi l'attention de l'auteur comme pour établir un lien entre l'immensité du désert et la quête insatiable de l'âme humaine. De même, dans *Les Vieux fous*, l'auteur construit un espace fictionnel au sein duquel alternent la présence de la faune et celle de la flore : d'une part, « des vipères à cornes, des milliers de fourmis, des scorpions, les chacals, les lièvres et les gazelles[266] » ; d'autre part, l'aridité du désert : « la poussière se souleva et entra dans les narines, dans les oreilles, et dans les yeux rougis de fatigue, les mâchoires se crispèrent, les poitrines s'asséchèrent, et les poings sur la crosse des fusils devinrent aussi durs que des pierres[267] ». Ainsi, le lecteur constate la présence de deux univers. D'un côté, un univers dans lequel les animaux de toutes sortes disposent d'une parole proportionnelle à leur environnement de vie ; d'un autre côté, l'univers aride du désert où les oasis se heurtent au sable meurtrier qui a décapité un des soldats du capitaine Vandel.

---

265 Guy de Maupassant, « D'Alger à Tunis », in *La Vie errante*, Paris, Ollendorff, 1890, p. 127.
266 Mathieu Belezi, *Les Vieux fous, op. cit.*, p. 210.
267 *Ibid.*, pp. 177-178.

La transposition spatiale intervient aussi dans l'œuvre d'Alexis Jenni, *L'Art français de la guerre*. En revenant sur l'expérience de Victorien Salagnon, le narrateur présente le lieu de retranchement des troupes comme un de ces « espaces autres » où l'imaginaire est représenté :

> Quand la nuit fut tombée ils surent qu'ils seraient seuls jusqu'au jour, dans une pièce close dont les portes ne ferment pas, environnés du souffle de ces chiens noirs qui les cherchaient, geignant dans l'obscurité. Personne ne leur viendrait en aide Ils fermèrent la porte de leur petit château mais elle n'était qu'en bambou. Leur drapeau pendait sans bouger au bout d'une longue perche, et bientôt il disparut, ils ne voyaient pas les étoiles car le ciel était voilé. […] ; ils allumèrent les projecteurs aux tours d'angle, faites de troncs et de terre, et la seule lampe au plafond de la casemate. Le reste de l'éclairage était assuré par les lampes à pétrole, et par les lampes à huile des supplétifs accroupis en petits groupes dans les coins de l'enceinte[268].

La troupe de Salagnon se replie dans une caserne en pleine nuit pendant la guerre coloniale d'Indochine qui a eu lieu entre 1946 et 1954. « La pièce close » est l'espace concret qui renferme l'imaginaire de la terreur : les portes qui restent ouvertes, la présence de « chiens noirs » et l'obscurité qui envahit ce lieu participent d'une superposition spatiale dont le paradoxe d'un « château » en « bambou » laisse percevoir la précarité des soldats voués à leur propre sort. Le « drapeau » français perché révèle la présence de la métropole en Indochine ; la fragilité de cette présence est symbolisée par la disparition de ce drapeau. Salagnon et ses compagnons éprouvent la discontinuité spatiale dans un abri de fortune où l'idéal est lointain ; le sort semble terrifiant dans la nuit de la guerre. Ce refuge est un endroit stratégique où les soldats français se protègent contre les bombes et les obus ; ils renvoie à l'idée d'une stabilité, d'un logis dans lequel on peut échapper aux assauts de l'ennemi.

De même, toujours dans *L'Art français de la guerre,* Victorien Salagnon se remémore l'espace de guerre comme d'un lieu dont l'austérité génère, dans l'imaginaire du vétéran, un enchevêtrement d'espaces et d'émotions :

> Nous tentions de survivre dans un pays qui se dérobe : nous ne nous appuyions sur rien si ce n'est les uns sur les autres. La végétation était urticante, le sol meuble, les gens fuyants. Ils ne nous ressemblaient pas, nous ne savions rien. Nous pratiquions pour vivre une éthique de jungle : rester ensemble, faire attention où nous mettions les pieds, nous ouvrir un chemin au sabre d'abattis, ne pas dormir, tirer dès que nous entendions la

268 Alexis Jenni, *L'Art français de la guerre, op. cit.,* p. 478.

> présence de fauves. À ce prix-là, on sort de la jungle. Mais ce qu'il aurait fallu, c'était ne pas y aller[269].

Solidarité et regroupement sont mentionnés dans les souvenirs de Victorien Salagon dans un pays discret, presque recroquevillé sur lui-même. Ici « la végétation » est enivrante ; on peut donc supposer un foisonnement de la flore dans cette « jungle » représentant un espace géographique mais aussi géocritique particulier. L'espace floral est cette jungle sauvage dans laquelle les soldats français rencontrent d'énormes difficultés en essayant de s'adapter et surtout de « faire attention » à l'endroit où poser « les pieds » : l'espace référentiel superpose des micros-espaces dangereux où se déploient la crainte, la violence et la mort à partir d'expressions telles que « sabre d'abattis », « tirer » et « les fauves ». Le lecteur est invité à intégrer, à travers les souvenirs de Victorien Salagnon, l'espace conflictuel, l'espace primitif et l'espace d'effrois qui sont associés à la « jungle », espace géographique réel.

En outre, les syntagmes participent de la création d'un système de relations objectivables dans le texte qui structurent un espace préconisé par l'auteur. Ainsi, « grâce à la présence des éléments choisis, un espace se laisse concevoir à la base de leur distribution. On dirait alors que l'espace formel, la distribution des éléments, établit un espace sémantique, c'est-à-dire la signification de l'ensemble relationnel[270] ». En d'autres termes, les relations sémantiques, établies dans les œuvres de notre corpus, forment un positionnement à travers lequel le lecteur peut interpréter une spatialité textuelle imaginaire dans laquelle « la syntagmatique interne des éléments du texte devient un langage de modélisation spatiale[271] ». En effet, dans *C'était notre terre*, l'organisation syntaxique crée un cadre spatial où les actions des personnages se rapportent à un lieu spécifique dont l'atmosphère dévoile un espace mémoriel particulier. C'est le cas d'Hortense, la narratrice homodiégétique, qui vient constater le décès de son père :

---

269 Alexis Jenni, *L'Art français de la guerre, op. cit.*, p. 558.
270 Frederik Tygstrup, « Espace et récit », dans Juliette Vion-Dury, Jean-Marie Grassin, Bertrand Wesphal (dirs.), *Littérature et espaces*, *op. cit.*, p. 61.
271 Jurij Lotman, *Die Struktur des Kunstler*Lischen, Frankfurt, Suhrkamp, 1973, p. 328, cité par Frederik Tygstrup, « Espace et récit », in Juliette Vion-Dury, Jean-Marie Grassin, Bertrand Wesphal (dirs.), *Littérature et espaces*, *op. cit*.

> […] la calèche est passée sous les eucalyptus, a franchi le pont, contourné le bordj d'où s'est échappée une bande de tourterelles. […] traversé le bois de pins avant de ralentir brusquement et d'être stoppée par un cercle de curieux qui allongeaient des figures de dix pieds de long, le soleil était au ras des collines, les ombres prenaient une ampleur démesurée, les ombres des arbres, les ombres des hommes attroupés, les ombres des faux sur lesquelles les bras fatigués s'appuyaient, j'ai reconnu le facteur, le garde champêtre, le maire, les voisins, je n'ai salué personne, je me suis avancée et tous se sont écartés pour me laisser voir le corps de mon père, raide dans la poussière du champ, la tête reposant sur les genoux d'Ernest qui ne savait plus quoi faire de ce corps, trouvant sans doute qu'on avait mis beaucoup trop de temps à me prévenir.
> - Il est mort à l'instant, s'est-il cru obligé de me dire, posant sur moi ce regard d'homme qui ne cesse jamais de me déshabiller[272].

Alors qu'elle vit maintenant en France, Hortense se souvient de l'annonce du décès de son père ; elle raconte cet épisode si particulier de sa vie. Ce qui, dans un premier temps, attire notre attention c'est le choix des mots : les mots utilisés décrivent un espace funèbre où règne un climat de désolation. D'abord, la narratrice met le projecteur sur l'environnement qui entoure la scène en choisissant des termes tels que « les eucalyptus », « le pont », « le bordj », « une bande de tourterelles », qui évoquent un espace ouvert, l'étendue du territoire à parcourir avant de voir le corps inerte de son père. On peut constater l'excitation « de curieux qui allongeaient des figures de dix pieds de long », ce qui renvoie à un espace de tension, d'incertitudes, qui se superpose à l'espace référentiel de l'action. Ensuite, le narratrice fait intervenir, par le biais de l'agencement des syntagmes, un système de significations qui traduisent la représentation du lieu imaginaire, dont les repères s'ancrent dans « un espace humain vécu[273] » : le soleil qui va se coucher derrière les collines et « les ombres des arbres, les ombres des hommes attroupés, les ombres des faux » peignent l'insaisissabilité de ce qui se passe ; l'incompréhension d'un univers maussade que le souvenir ravive en ces termes : « […] tous se sont écartés pour me laisser voir le corps de mon père, raide dans la poussière du champ ». Ainsi, en lisant *C'était notre terre*, le lecteur peut se projeter dans les souvenirs de la narratrice, en imaginant l'atmosphère qui prévaut dans cet instant délicat qu'est la perte d'un être cher. Finalement, il semble que l'écriture de la mémoire dans la fiction historique décrit un endroit avec des particularités, des affects, des sentiments des acteurs anonymes de l'Histoire qui découlent de la tournure des

272 Mathieu Belezi, *C'était notre terre, op. cit*., p. 34.
273 Mathieu Pichon, « Espace vécu, perceptions, cartes mentales : l'émergence d'un intérêt pour les représentations symboliques dans la géographie française (1966-1985) », dans *Bulletin de l'association de géographie français*, 92-1 /2015, pp 95-110.

évènements dans le temps et l'espace. Cette particularité de la fiction laisse apparaître, à travers l'écriture du romancier, la mosaïque sensorielle qui investit l'espace littéraire où le lecteur est comme immergé par le biais de son rapport personnel au texte.

Le choix des mots participe de la construction d'une forme de spatialité dans les fictions historiques contemporaines. Par exemple, dans *Féroces Infirmes,* Jean-Paul Aerbi, ancien vétéran de la guerre d'Algérie, se souvient que, petit garçon, il avait déjà « le goût des armes mais à l'âge adulte il ne [l']a pas quitté[274] ». Le vétéran raconte, dans le chapitre intitulé « *Villeurbanne, 1959* LE PÈRE », un souvenir important de son enfance :

> Nous sommes allés chez M. Bodmer qui nous a ouvert le garage de son entreprise. Le large rideau de fer se relève en grinçant, les néons hésitent et progressivement développent le grand espace endormi. Les camionnettes sont rangées le long des murs de mâchefer, un habile entrelacement de poutres soutient une vaste toiture, il y a de la place devant le mur du fond, des poussières impalpables dansent dans l'espace silencieux. Les cibles intactes sont accrochées à hauteur d'homme, le mur est criblé de petits trous. M. Bodmer sort une clé de sa poche, ouvre un râtelier fermé d'une où sont rangés dans un ordre impeccable, dans une parfaite propreté, les armes fédérales de petit calibre[275].

M. Bodmer dispose d'un espace où il range des armes. Cette visite est restée présente dans la mémoire du petit garçon qu'était Jean-Paul Aerbi en dépit du temps qui a passé. L'image du « rideau de fer[276] » est évocatrice. Le narrateur, en choisissant cette expression, décrit un espace renfermant un arsenal de guerre. Cet endroit clos préfigure les champs de batailles où Jean-Paul Aerbi se rendra plus tard. La fiction permet au lecteur de se projeter dans les autres espaces imbriqués dans le souvenir de l'entreprise de M . Bodmer. L'espace est rangé ; rien n'est de trop ; les armes sont, soigneusement, disposées. Pourtant, l'ordre qui règne dans cet entrepôt d'armes à feu contraste avec les dégâts causés par la guerre : ici un espace évoque l'idée d'un autre avec les contradictions qui s' y rattachent.

De plus, l'espace littéraire entretient un lien particulier avec le fantasme où se manifeste la transmission des souvenirs par le biais des représentations imaginaires des

---

274 Alexis Jenni, *Féroces Infirmes, op.cit.*, p. 87.
275 *Ibid.*
276 Cette expression fait écho à la frontière qui sépare les pays européens, alliés des États-Unis, des autres pays européens influencés par les Soviétiques. C'est Vassili Rosanov qui en est à l'origine. Winson Churchill la reprend à son compte lors de son célèbre discours du 5 mars 1946 à Fulton.

personnages. Partant, les fictions historiques que nous analysons, regorgent d'espaces fantasmatiques à l'intérieur desquels la projection du narrateur « tisse à chaque instant le sujet et l'objet dans un même tissu ou *continuum* de sens[277] ». En effet, le personnage d'Albert Vandel, dans *Les Vieux fous*, représente l'idée même du fantasme de la colonisation de l'Algérie par la France. Le narrateur réunit les traits voraces et sulfureux de la conquête des terres algériennes dans le personnage fictif d'Albert Vandel, dont la description tant physique que morale évoque l'esprit de la colonisation :

> J'ai pesé jusqu'à cent cinquante kilos au meilleur moment de ma vie, j'avais un cheval à six pattes, une selle fabriquée à ma mesure par un atelier du Caire, […]
> cent kilos, je vous dis
> au point que je m'asseyais sur deux chaises aux tables des restaurants, et qu'on élargissait les portes des chambres afin que je circule à mon aise dans les hôtels, c'était l'époque où il me suffisait d'ordonner pour être obéi, j'avais en permanence une cravache à la main et cinglait ceux qui, par hasard, auraient oser s'opposer à mes ordres, je ne marchais que sur les tapis d'Orient, j'avais un lit d'empereur de Chine, large de trois mètres, où mes reines de Saba d'origines variées œuvraient jour et nuit[278].

Albert Vandel incarne un état de fantasme extravagant ; il semble même que ses propos tendent vers le délire ; l'exagération caractérise le souvenir qu'il garde de ses actions passées. Le personnage a une idée démesurée de sa personne : « il me suffisait d'ordonner pour être obéi ». En outre, les comparaisons d'objets avec ceux de « l'Orient », de « Chine », y compris les femmes assimilées aux « reines de Saba » attestent la présence de projections psychologiques qui superposent des espaces réels et fictifs. Cette superposition spatiale favorise le fait qu' « on pénètre dans l'espace du fantasme, puis dans celui de l'hallucination, lorsque deux termes, le sujet et l'objet, perdent leur contour définis pour fusionner plus ou moins complètement en un même et unique vécu[279] ». D'une part, le sujet est représenté par le personnage d'Albert Vandel, dont les traits dévoilent l'incarnation des abus commis sur la terre d'Algérie et contre le peuple algérien selon Mathieu Belezi ; d'autre part, l'objet n'est rien d'autre que la

277 Robert Smadja, « L'espace psychanalytique, théorie et pratique », in Juliette Vion-Dury, Jean-Marie Grasssin, Bertrand Westphal (dirs.), *Littérature et espaces*, *op. cit.*, p. 68.
278 Mathieu Belezi, *Les Vieux fous*, *op. cit.*, p. 17.
279 Robert Smadja, « L'espace psychanalytique, théorie et pratique », dans Juliette Vion-Dury, Jean-Marie Grassin, Bertrand Wesphal (dirs.), *Littérature et espaces*, *op. cit.*, p. 68.

colonisation, à travers l'occupation des domaines entiers par les colons français. Dès lors, cette dichotomie apparente relaie l'idée d'une perte de limites du corps d'Albert Vandel, dont les fantasmes débordants intègrent non seulement l'apparence physique mais plus encore l'appétence insatiable de l'esprit colonial d'après les traits grotesques du personnage. Ainsi, le sujet et l'objet « ouvre[ent] la voie à la confusion du dedans et du dehors qui, sous ses formes extrêmes, dans ses aspects hallucinatoires, tisse cette grande congruence du corps[280] ». Finalement, la construction de l'espace littéraire des *Vieux fous* tient compte d'un espace de fantasmes où se heurtent l'espace réel de référence et les mensurations disproportionnées du personnage d'Albert Vandel.

Dans *Pas pleurer,* l'espace du fantasme revêt une configuration beaucoup plus sentimentaliste dans *Pas pleurer*. En effet, après la rencontre sentimentale de son mystérieux amoureux à Barcelone, Montse est comme emportée :

> Elle revoyait constamment son visage penché sur le sien, elle revoyait ses yeux où elle se réfugiait, sa mèche sur le front qu'il relevait d'un coup de tête, et la cicatrice en étoile creusée sur sa joue gauche et sur laquelle elle avait posé le plus doux des baisers. Et son absence lui dévorait le cœur. Elle était si occupée de son amour qu'elle ne percevait pas le froid du grenier ni les premiers soubresauts de l'enfant qu'elle portait. Elle eut même parfois le sentiment halluciné que son amant était là, tout près d'elle[281].

La narratrice décrit une scène où Montse s'échappe à travers l'objet de son amour : André Malraux (c'est le nom donné par ses filles au parfait inconnu dont leur mère était amoureuse). Elle est envahie par le souvenir de cet amour particulier qui lui fait revivre les meilleurs moments de sa vie notamment durant l'été 1936, où en pleine révolution, elle rencontre ce jeune français qui conquiert son cœur à jamais. Montse se confond désormais avec le souvenir de son amoureux si bien qu'elle ignore même « le froid du grenier » en s'imaginant être en sa présence. Si l'espace du fantasme établit un rapport entre le corps et l'objet des fantasmes, l'espace onirique ou hallucinatoire ne tient pas nécessairement compte d'un lien spécifique qui relierait directement l'objet du fantasme au personnage.

---

280 *Ibid.*, p. 69.

281 Lydie Salvayre, *Pas pleurer, op. cit*., pp. 132-133.

De fait, si l'on suit le psychanalyste Robert Smadja, on peut concevoir l'espace onirique comme la fin du fantasme. En ce sens, l'espace et le temps n'influencent plus directement le personnage dont les projections transgressent les limites du corps :

> Le rapport de symbolisation qui, dans l'espace du fantasme, reliait plus librement le corps à ses projections, se trouve aboli ; le rapport de la partie au tout détruit ; les frontières du corps oblitérés ; le dedans et le dehors confondus ; le corps s'agrandit aux dimensions de la demeure, de la ville, de la nature ; le cosmos se réduit au corps propre, mais à un corps qui ne se reconnaît plus pour mien et projette en tous sens ses fragments éclatés, son unité et son histoire perdues[282].

Cette conception du corps atteste d'une perte de mémoire, parfois sommaire, et/ou d'un état de rêverie qui débouche sur la transgression prolongée des espaces. Le personnage se situe, au même moment, à plusieurs endroits différents ; il semble porté par le cours des événements, qui orchestre un courant imaginaire souvent éloigné de sa raison. Seuls des brins de souvenirs, sous une forme fragmentaire, s'affirment en barbotant dans le sens d'une histoire vécue, dont l'unité se perçoit désormais à travers les bribes sensorielles d'une mémoire décadente et vacillante.

C'est, ce même espace onirique voire hallucinatoire que Salagnon explore dans *L'Art français de la guerre*. Sous l'emprise de ses souvenirs, le personnage revit, soudainement, un itinéraire de la guerre coloniale qui le conduit en Afghanistan :

> Moi, je me promène, j'apprends des langues ; je me fais des amis étrangers, et j'ai l'impression d'arpenter le monde de l'an mille. Je frôle l'éternité. Mais, je comprends ce que tu dis. Là-bas en Afghanistan, l'homme n'est pas de taille ; il n'est tout simplement pas à l'échelle. L'homme est trop petit sur des montagnes trop grandes, nues. Comment font-ils ? Leurs maisons sont en cailloux ramassés autour, on ne les voit pas. Ils portent des vêtements couleur de poussière, et quand ils se couchent sur le sol, quand ils s'enroulent dans la couverture qui leur sert de manteau, ils disparaissent. Comment fait-on pour exister dans un monde qui n'est pas volontairement hostile, qui simplement vous nie ? […] Je croyais flotter dans l'air des montagnes, et quand nous sommes arrivés au jardin qui occupe le fond de la vallée, quand j'ai senti le parfum des herbes, l'humidité des arbres, j'ai eu le sentiment d'entrer dans un monde parfait, un éden que j'aurais voulu célébrer de poèmes[283].

---

282 Robert Smadja, « L'espace psychanalytique, théorie et pratique », *op.cit.*, pp. 71-72.
283 Alexis Jenni, *L'Art français de la guerre, op. cit.,* pp. 370-372.

Victorien Salagnon se projette dans le passé. Les souvenirs de ce personnage créent une transposition spatio-temporelle au moment même où il se souvient. On peut constater la mobilité du personnage lorsqu'il dit : « je me promène » ; les déplacements effectués par Salagnon évoquent un espace imaginaire où l'exagération est permise. Par exemple, l'emploi des hyperboles « j'ai l'impression d'arpenter le monde de l'an mille » et « je frôle l'éternité » atteste d'une forme de rêverie dans laquelle le corps perd ses repères au rythme du défilement d'images hétérogènes qui superposent les espaces et les temporalités. Ici, il y a une forme de dépossession du corps dont la dissolution dans la nature semble emporter le personnage au gré du vent : « je croyais flotter dans l'air des montagnes ». Aussi, l'utilisation des sens en l'occurrence celui de l'odorat – « j'ai senti les parfums des herbes ; l'humidité des arbres » – permet de peindre, dans l'imaginaire de Salagnon, un univers paradisiaque constitué de lyrisme et de perfection.

De même, dans *La Compagnie des spectres,* dont le titre évoque la présence de formes abstraites de hantise, Lydie Salvayre fait dialoguer dans son récit plusieurs types d'espaces. La mère de la narratrice, qui a une mémoire débordante de souvenirs, oscille entre le présent et le passé. Par exemple, lorsqu'elle raconte à sa fille l'assassinat de son frère par les jumeaux Jadre :

> Mon frère se releva tout doucement et recula vers la voie, dit ma mère d'une voix qui retenait ses cris, mais c'était encore pire. Alors J1 le poussa de toute la force de sa haine et ton oncle tomba à la renverse sur le remblai de mâchefer. Puis le jumeau le firent glisser sur la voie à coups de bottes, et la tête de ton oncle heurta le métal de l'éclisse, et ton oncle, ma chérie, qui n'avait jamais encore pensé à la mort, ton oncle de dix-huit ans pria le ciel que la mort vienne vite, maintenant il voulait mourir. Et je me demande souvent, ma chérie, vers où est allé sa pensée lorsqu'il compris qu'il allait mourir. Vers un regret ? Vers un visage jadis caressé ? Ou déjà vers l'immense ? Et alors J1 ouvrit sa braguette et pissa sur le visage de ton oncle et il dit C'est pour le réveiller, et les deux Jadre se mirent à rire. Ces images vont me tuer ma chérie, cria maman, elles vont me tuer, cria-t-elle[284].

La mère de la narratrice se souvient d'un événement traumatisant qu'on lui a raconté car elle n'était pas présente au moment de l'assassinat de son frère. L'expression de ce souvenir semble pressante ; la vieille dame ressent le besoin immédiat de dire ce qu'apparemment elle revit, dans les moindres détails, au moment

284 Lydie Salvayre, *La Compagnie des spectres, op.cit.,* p. 20.

même de cette triste évocation. Or, la fille qui répétait sans cesse « Maman s'il te plaît, calme-toi » avec l'idée « de lui enfoncer un chiffon dans la bouche[285] » est visiblement agacée par les propos d'une mère qui frôle la démence. On peut donc constater que les souvenirs sont parfois déraisonnables. La vieille dame semble visualiser des images qui émanent de son passé : il y a donc une superposition d'espaces qui décrivent l'environnement où le drame a eu lieu ; un espace cauchemardesque retrace, dans le récit, le meurtre du frère de la vieille dame. Ainsi, la précision de la narratrice « cria ma mère » atteste de la perte de contrôle de la génitrice submergée par le flot d'images qui saturent sa mémoire et dont elle tente en vain de se défaire si bien que, d'après la narratrice, « nul soporifique ne pouvait assommer sa mémoire, que nul remède au monde n'aurait jamais raison de sa douleur[286] ».

De fait, les fictions historiques contemporaines entretiennent un rapport particulier avec la représentation de l'espace contrairement aux romans historiques de l'ère de Walter Scott voire du XIX^{e} siècle. D'une part, la diégèse du roman historique traditionnel renvoie, le plus souvent, au passé avec une influence sur le présent[287]. Dans ces romans, le cadre spatio-temporel est bien défini, la fiction s'enracine dans un contexte social qui pose des problématiques spécifiques auxquelles elle tente de répondre en y apportant des précisions. Autrement dit, l'époque, l'espace et les idéologies se caractérisent par des personnages dont les actions apportent des précisions historiques. Or, dans les fictions historiques que nous étudions l'espace romanesque se présente comme un assemblage de circonstances et d'émotions profondes que la narration fait résonner au contact d'un lieu spécifique dont le texte est l'écho. Cette complexité de l'espace littéraire exige que les fictions historiques contemporaines tiennent compte du fait que « l'image textuelle […] ébauche une image possible en indiquant un nombre de repères offerts, à leur tour, à la synthèse qu'opère la conscience imaginante[288] ». Ce qui explique que dans ces fictions historiques contemporaines il y a une superposition spatiale interactive entre le présent et le passé.

---

285 *Ibid.*, p. 19.
286 *Ibid*., p. 23.
287 Lire à ce propos la thèse d'Isabelle Touton, « Le roman historique espagnol contemporain (1975-2000) dont l'histoire se passe au siècle d'Or », sous la direction du Professeur Marc Vitse, soutenu publiquement le 11 décembre 2004 à l'université de Toulouse II.
288 Frederick Tygstrup, « Espace et récit » dans Juliette Vion-Dury, Jean-Marie Grassin, Bertrand Westphal (dir.), *Littérature et espaces, op. cit*., p. 60

Si l'étude d'une poétique de l'espace entre mémoire, histoire et fiction constitue une étape importante de notre travail, il semble utile d'aborder, à ce niveau de notre analyse, la construction d'une intrigue textuelle entre temporalité et énonciation.

III-2 : Temporalité, énoncé et énonciation

D'un point de vue littéraire, la question du temps à l'œuvre dans les récits fictionnels s'accompagne, inéluctablement, de celle du temps des œuvres. En effet, ces deux approches favorisent l'appréhension du sens sous l'angle de la manifestation des temporalités qui s'opèrent par le biais de la mise en intrigue. Partant, s'interroger sur le temps dans une œuvre littéraire revient *stricto sensu* à se demander « D'où vient le récit et où va-t-il ?[289] ». Ces questions s'appliquent aux œuvres de notre corpus qui proposent un angle de perception des faits historiques à partir de la mémoire. De fait, ces œuvres offrent de nouvelles perspectives de compréhension des événements et proposent ainsi une nouvelle approche de ces faits historiques par le biais des possibilités qu'offre la fiction.

En ce qui concerne la temporalité de ces récits, les intrigues se réfèrent parfois au temps historique, voire au « temps humain[290] ». Ce rapprochement ne prétend pas forcément apporter des versions inédites qui seraient perçues comme des formes de révélations, et, par la même occasion, déclencheraient un procès contre les versions historiques des faits évoqués. En revanche, « le plaisir de la narration réside dans une défiguration (provisoire ou définitive) de l'histoire, ce qui permet d'en éprouver la profondeur temporelle[291] ». Cette défiguration atteste de la présence d'imprévus qui offrent plusieurs alternatives dans le déroulement d'un événement, d'un programme et d'une vie. La fiction devient ici la porte d'entrée des détails subjectifs, enfouis dans la mémoire des individus, souvent omis par l'histoire dans un souci d'objectivité, et cela favorise, dès lors, un foisonnement d'interprétations concernant une séquence du passé, que s'approprient historiens et romanciers dans le mouvement simultané du présent vers le passé et du passé vers le présent. Ce faisant, les fictions historiques de notre corpus dévoilent l'inattendu des versions élaborées de l'Histoire. Par conséquent, « le futur et

289 Raphaël Baroni, *L'œuvre du temps*, Paris, Seuil, 2006, p. 9.
290 *Ibid.*, p 12.
291 *Ibid.*

le passé nous habitent, le présent lui-même attire notre attention, dans la mesure où nos schémas sont (virtuellement ou réellement) débordés par l'histoire, par le surgissement d'une impureté qui nous affecte[292] ». En effet, ce que nous considérons comme le présent est saturé, à travers la mémoire individuelle et/ou collective, par les faits historiques du passé qui deviennent des événements[293]. Ces derniers peuvent influencer notre rapport à l'espace et au temps dans la perspective d'un pan de l'Histoire qui en découle.

De ce fait, l'événement historique de la Guerre Civile espagnole est le résultat de facteurs endogènes et exogènes (implicites ou explicites) ; ces causes sont intervenues dans la foulée de circonstances parfois inattendues. En l'occurrence, l'Espagne des années 1930 ne s'attendait certainement pas à la cohorte des évènements qui se sont enchaînés après sa sortie de la dictature de Miguel Primo de Rivera[294]. Parmi ces événements, on assiste à la mise en place d'un nouveau gouvernement en 1931 ; dès 1934, le mécontentement des membres des partis politiques suscite de vives tensions. En 1936, les socialistes[295] accèdent au pouvoir ce qui déclenche la programmation d'un coup d'État par les nationalistes, à la tête desquels se trouve Francisco Franco. C'est ainsi que le 17 juillet 1936 Franco et ses hommes quittent le Maroc en direction de l'Espagne. Le général Franco est stoppé dans son projet de coup d'État par la riposte des Républicains, et cet imprévu débouche sur une guerre civile qui s'étend sur trois années. Ainsi, « à la forme superficielle de l'agir[296] », représentée par la version officielle de l'histoire dont l'objet premier est l'épuration de la subjectivité humaine au profit du questionnement des faits, « il faut donc ajouter la couche profonde du pâtir et les

---

292 *Ibid*., p. 13.

293 Lire à ce propos Corinne Grenouillet, Anthony Mangeon (dirs.), *Mémoires de l'évènement, Constructions littéraires des faits historiques (XIX^e^-XXI^e^ siècle)*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2020. Dans cet ouvrage collectif, l'objectif des auteurs est clairement défini ainsi : « Notre ouvrage a précisément l'objectif de comprendre ce qui arrive, ou plutôt ce qui est arrivé à quelques évènements historiques dès lors qu'ils se sont trouvés au cœur de l'écriture littéraire […] L'événement historique n'a donc d'existence que dans la construction différenciée qu'en opèrent les mémoires individuelles et collectives » (*cf* pages 7 et 8).

294 Né le 8 janvier 1870 et mort le 16 mars 16 mars 1930, Miguel Primo de Rivera était un général et homme d'État espagnol. Il a dirigé l'Espagne entre 1923 et 1930. C'est par un coup d'État qu'il est arrivé au pouvoir avant d'être poussé progressivement à la démission par les crises sociales. C'est aussi le père de José Antonio Primo de Rivera, la tête de proue de la célèbre Phalange espagnole, qui enrôlait les civils des deux sexes. Après la condamnation à mort de José Antonio Primo de Rivera, Franco récupère la Phalange pour combattre à ses côtés contre les Républicains.

295 Il s'agit du Front Populaire Espagnol qui est une coalition de partis de gauche notamment le Parti Socialiste Ouvrier Espagnol (PSOE), la Gauche républicaine (ERC), le Parti Communiste Espagnol (PCE).

296 Raphaël Baroni, *L'œuvre du temps, op. cit*., p. 13.

potentialités éruptives de la liberté[297] » que favorise la scène romanesque en mêlant plusieurs types de temporalités[298].

Ainsi, Lydie Salvayre, dans *Pas pleurer*, raconte l'expérience personnelle de sa mère à propos de la Guerre d'Espagne en créant un rapport particulier au temps. Ce temps présente l'événement historique comme le déploiement des libertés humaines avec toutes les incertitudes qui s'y rattachent. En effet, dans l'œuvre de Lydie Salvayre, le caractère imprévisible des actions des personnages participe du temps du récit en renforçant l'intrigue, « car nous [les lecteurs] avons besoin qu'un doute s'insinue pour que nous soyons intrigués, une contingence qui tient à une perturbation possible ou avérée de l'ordre établi[299] ». En effet, José, le frère de Montse, constate que sa vie devient une routine ; il déprime simplement à l'idée de savoir que durant toute sa vie il restera au même endroit, à répéter les mêmes actions dans un cadre familial restreint :

> L'idée de mener toute une vie plantée au même endroit, de faire les mêmes gestes que son père, de gauler les mêmes amandes avec la même gaule, de cueillir les mêmes olives sur les mêmes oliviers, de prendre la même cuite tous les dimanches chez la même Bénédiction, et de baiser (il le crie) avec la même femme jusqu'à sa mort, ça le déprime[300].

José éprouve le désir d'expérimenter autre chose au début du conflit armé espagnol. Son ami et lui sont fascinés par la milice de Saragosse qui entreprend des mouvements de libération nationale dans la ville industrielle. Il n'hésite pas à remettre en cause sa routine de vie et envisage de tout quitter pour une nouvelle aventure en proposant à sa sœur de le suivre dans ce rendez-vous avec l'inconnu : « Je vais m'enrôler dans la milice anarchiste et rejoindre le front de Saragosse avec Durruti. Tu veux venir ?[301] », dit-il à sa sœur. Cette proposition intervient comme un bouleversement dans la vie de Montse « qui se sent aussitôt hissée au rang de révolutionnaire en titre[302] ». Emballée par la proposition de son frère, Montse accepte.

---

297 *Ibid.*
298 Nous reviendrons avec précisions sur les différentes temporalités à l'œuvre dans les fictions que nous analysons un peu plus loin dans notre travail. Toutefois, l'idée évoque l'alternance entre le temps du récit et celui des évènements racontés et/ou imaginés.
299 Raphaël Baroni, *L'œuvre du temps, op.cit*., p. 13.
300 Lydie Salvayre, *Pas pleurer, op. cit*., p. 62.
301 *Ibid.*
302 *Ibid.*

On se heurte, dans le récit, à l'expression de la liberté humaine avec la cohorte d'incertitudes qui en émane. L'idée de partir, de tout quitter et de fuir la monotonie du quotidien entraîne le départ soudain et inattendu de José et sa sœur :

> Un matin doux de juillet, le 31 exactement, Montse grimpe à l'arrière de la camionnette aux côtés de Rosita, la fiancée de Juan, tandis que José et Juan s'installent à l'avant. […] Au moment des adieux, la mère, toute vêtue du noir qu'elle porte depuis la mort de son père vieille de dix-sept ans, la mère les embrasse comme si elle ne devait jamais plus les revoir. Que Dieu vous ait en sa sainte garde[303] !

Ce départ inattendu de Montse et son frère montre que le récit se détourne du temps historique figé sur les faits objectivement démontrables. En effet, ici, la voix narrative invente un présent au cœur du passé historique de la Guerre d'Espagne dans le but d'exprimer l'inattendu, les imprévus inhérents à la subjectivité humaine : les verbes « grimpe », « s'installent » « embrasse » témoignent d'une volonté de faire revivre au lecteur les émotions si particulières d'une séparation familiale advenue à un moment donné de l'histoire, sans doute une histoire familiale qui se déroule au même moment que l'Histoire. L'imprévisible qui s'immisce dans le cours de l'Histoire transparaît dans l'écriture de la mémoire de Montse qui se souvient : le passé est actualisé au contact d'une mémoire génératrice de l'intime au cœur du temps historique.

De même, dans *La Compagnie des Spectres* la mère de la narratrice entretient un rapport personnel avec le temps historique : « C'était le 13 mars 1943. C'était hier[304] » alors qu'elle revient sur cet événement en « avril 1997 » lorsqu'elle raconte, avec un air tragique, l'assassinat de son frère par de jeunes miliciens acquis aux idéologies de l'Allemagne nazie qui occupe le territoire français depuis 1940. Ce qui est pertinent, ici, c'est la réduction temporelle qui s'opère entre l'événement de la mort d'un être cher et le moment de son évocation. Le temps est réduit car la douleur et l'émotion sont encore présentes. Ce qui apparaît comme un chapitre de l'Histoire, pour certains, revêt un caractère intime pour cette femme dont le frère a été assassiné : le temps historique n'est pas celui de l'événement de la mort d'un être cher car la rupture temporelle s'opère à partir de la subjectivité du personnage au moment où l'image-souvenir investit le

303 *Ibid*., p. 64.
304 Lydie Salvayre, *La Compagnie des spectres, op. cit.*, p. 22.

présent pendant la remémoration. C'est ce double mouvement que la narratrice explique à l'huissier en évoquant son expérience personnelle du temps :

> Lorsque j'essaie de comprendre ma mère, monsieur l'huissier, j'imagine qu'elle éprouve cette étrange sensation qui s'empare de moi lorsque, voyageant en train dans le sens contraire de la marche, j'ai l'impression de m'enfoncer à toute vitesse vers un avenir qui n'est pas devant moi mais derrière et qu'en même temps le passé se jette sur moi comme pour me happer. Vous me suivez ? Mes explications vous semblent-elles claires[305] ?

La mère de la narratrice évoque, dans cet extrait, la résurgence du passé et le ressenti personnel qui émane du retour soudain, parfois douloureux. L'impression de revivre continuellement le passé alors qu'elle est censée se consacrer à l'instant présent provient, selon la narratrice, de la brutalité des images du passé qui saisissent la mémoire. Il semble difficile de s'en défaire. Les interrogations formulées à « monsieur l'huissier » attestent la complexité de ce questionnement sur le temps à l'œuvre dans le roman de Lydie Salvayre.

Aussi, dans les œuvres de notre corpus, les personnages appréhendent difficilement l'impact du temps ; les épreuves endurées, l'épuisement physique et psychologique déforment, à certains moments, la relation au temps. Dans *Féroces infirmes*, Jean-Paul Aerbi, revient sur une expérience particulière :

> Un an. Et je ne m'étais pas rendu compte, tant la durée sans forme avait remplacé l'écoulement du temps, tant j'étais englué dans les activités répétitives baignées de peur, d'ivresse lourde de fatigue. Un an que je ne l'ai pas vu et je retrouvais Michel avec la surprise d'avoir laissé filer autant de temps sans le voir, alors que depuis des années il ne se passait pas de jour sans que nous passions du temps ensemble, beaucoup de temps. Cela comptait tellement, et je ne le savais pas, pendant cette année pas une lettre, pas un mot, rien, quelques rêves peut-être, vite oubliés dans le matin glacial de Kabylie. Je ne savais où il était, ni lui moi, nous étions tous les deux dans le grand troupeau sans savoir où[306].

Le père du jeune narrateur se souvient de l'instant où il a revu un vieil ami : « Michel ». Au-delà de cette rencontre, le manque d'enthousiasme du vétéran, à cette époque, indique une déformation dans la conception du temps de cet homme détruit par la guerre d'Algérie. D'ailleurs, il parle de « durée sans forme » comme pour dire

---

305 *Ibd.*, p. 30.
306 Alexis Jenny, *Féroces infirmes*, *op.cit.*, p. 149.

l'implacabilité d'une mémoire endurcie par la terreur du fond de la guerre. Les émotions liées à l'expérience guerrière du personnage altèrent le rapport au temps de ce dernier en créant un vide et une distance aussi bien physiquement qu'émotionnellement.

Les travaux de Gérard Genette permettent de mieux comprendre les rapports entre l'histoire, le récit et la narration. On peut en effet appréhender l'histoire comme une succession d'événements ou d'actions imbriquées dans une intrigue racontée par un narrateur qui assume l'agencement des séquences narratives. Ainsi, la représentation finale de l'histoire a pour effet un récit, étant lui-même le résultat d'un discours narré. À ce propos, Gérard Genette pense que « le récit ne représente pas une histoire (réelle ou fictive), il la raconte, c'est-à-dire qu'il la signifie par le moyen du langage[307] ». Dès lors, si le récit raconte une histoire en la signifiant par le biais du langage, comment les narrateurs, dans notre corpus, relaient-ils les temporalités du récit et de l'histoire ? Comment se déploie la vitesse narrative dans leurs œuvres ?

En parcourant les œuvres de notre corpus, on constate que les différents narrateurs adoptent des positionnements variés en ce qui concerne les représentations temporelles aussi bien pour l'histoire que pour le récit. En effet, la narration, dans ces œuvres, est ambiguë dans la mesure où l'ordre du récit ne reproduit pas forcément la chronologie des événements. Il y a en effet que, les narrateurs embrouillent parfois la chronologie des faits pour produire une intrigue dont la complexité atteste du projet même d'écriture. Car, écrire à propos d'un événement historique passé n'est pas toujours une entreprise aisée quand bien même il s'agit d'une fiction. Par exemple, les auteurs des œuvres que nous étudions doivent faire face à la difficulté d'écrire sur la mémoire, c'est-à-dire entre la présence et l'absence. Leurs récits relaient des versions subjectives éparses qui ne s'organisent pas forcément en suivant la chronologie des faits. À ce propos, Gérard Genette conçoit les anachronies comme des décalages temporels dans le récit. Ces décalages s'illustrent par des formes de rebondissements et/ou d'anticipations. Ainsi, dans notre corpus, les narrateurs élaborent des temporalités fictives en ayant recours aux analepses et aux prolepses de deux manières. Rappelons qu' :

> [u]ne anachronie peut se porter dans le passé ou dans l'avenir, plus ou moins loin du moment présent, c'est-à-dire du moment où le récit s'est interrompu pour lui faire place : nous appellerons portée de l'anachronie cette distance temporelle. Elle peut aussi couvrir

307 Gérard Genette, *Nouveau discours du récit,* Paris, Seuil, 1983, p. 29.

> elle-même une durée d'histoire plus ou moins longue : c'est ce que nous appelons son amplitude[308].

Ceci nous permet de constater que, dans *La Compagnie des spectres*, une temporalité en renferme une autre. En se souvenant, la mère de la narratrice transgresse des espaces ; elle est capable de se projeter dans le passé par le biais d'une circonstance ou d'un individu qui lui rappelle une séquence particulièrement significative. En effet, devant l'huissier qui « vient procéder à l'inventaire [des] meubles ainsi que de leur contenu, en vue d'une saisie[309] », la veille femme revoit soudainement l'image d'une figure troublante de son passé. Ainsi, elle ne peut s'empêcher de lancer au fonctionnaire : « C'est Darnand qui t'envoie?[310] ». Pour comprendre cette question totalement déconnectée de la réalité au moment où elle est posée, il faut tenir compte de l'explication que la narratrice propose à l'huissier :

> Monsieur l'huissier, m'excusai-je avec le visage que requérait la circonstance […] Ma mère, qui a beaucoup souffert, habite synchroniquement le passé et le présent, car la douleur a cette étrange vertu, dis-je métaphysique en diable, qu'elle abolit le temps ou qu'elle le désordonne, cela dépend des cas. Son esprit intemporel opère d'incessantes navettes entre l'année 1943 et la nôtre, sans nul égard pour la chronologie officielle. […] Elle ne cesse d'établir des ressemblances entre les personnages qu'elle voit à la télévision et la bande à Putain, comme elle l'appelle. […] Elle est persuadée que le Maréchal nous gouverne toujours, c'est absurde. Elle vous prend pour un émissaire de Darnand […] Je vous l'ai dit, maman se croit toujours en 1943, année de la mort de son frère qu'elle commémore en quelque sorte chaque jour, car son frère, monsieur, est assassiné chaque jour et chaque jour enseveli, chaque heure qui passe sonne le glas de son agonie, et chacune de nos soirées est une veillée funèbre[311].

Ces propos révèlent la complexité du temps qui est à l'œuvre dans *La Compagnie des spectres.* Ce temps se traduit par des transgressions temporelles de celle qui porte en elle la mémoire douloureuse de l'occupation en 1943 sous le commandement de Pétain (qu'elle surnomme Putain) et ses troupes. La narration oscille entre le présent et le passé car, pour la mère de la narratrice, « il suffit d'un détail pour qu'elle se voie projetée

308 Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 89.
309 *Idem*, p. 28.
310 Lydie Salvayre, *La Compagnie des spectres, op. cit*., p. 28.
311 *Ibid.*, p. 29.

dans cette année 43 de sinistre mémoire dont elle ne remonte ensuite qu'avec mille difficultés[312] ».

De même, dans *Pas pleurer* plusieurs temporalités interviennent. En effet, trois moments se superposent dans le récit. D'abord, le présent dans lequel Montse, la mère de la narratrice raconte à sa fille les événements marquants de l'été 1936 : « Ma mère, ce soir, regarde la télévision […] Et tout remonte d'un coup, la petite phrase de don Jaime Burgos Obregón, l'allégresse de juillet 36[313]». Ensuite, le récit des souvenirs de Montse qui constitue un moment important de la narration (la narratrice enchevêtre plusieurs cadres spatio-temporels comme pour mettre en évidence les possibilités de la fiction qui autorise l'évocation du passé, à travers lequel se déploient les souvenirs de celle qui a vécu ces événements de l'été 1936). Enfin, les précisions de Georges Bernanos, consignées dans son œuvre *Les Grands Cimetières sous la lune*, complètent le récit de la mère de l'auteure.

Aussi, la présence des anachronies indique un brouillage de la chronologie dans l'œuvre de Lydie Salvayre. La narratrice n'hésite pas à se projeter vers un futur porteur d'espérance et de lueur pour une partie du peuple. En effet, José, le frère de Montse, a bien changé depuis qu'il fréquente les anarchistes. Il se sent investi d'une mission : la libération du peuple espagnol. Ses propos retentissent comme une projection futuriste où le triomphe de la justice sera perceptible par tous :

> Il dit que plus jamais d'argent ne décidera de toutes choses, que plus jamais il ne fondera de distinctions entre les êtres, et que bientôt la mer aura un goût d'anisette, fait la mère agacée. et que bientôt il n'y aura plus d'injustice, plus d'hiérarchie, plus d'exploitation, plus de misère, que les gens pourront partir en vacances avec le pape, complète la mère de plus en plus excédée[314].

Ces propos sont rapportés par Montse au moment où elle raconte à sa fille l'histoire de l'été 1936 telle qu'elle l'a vécue. Ces faits du passé sont évoqués, au moment de la narration, comme s'ils se déroulaient à l'instant même où elle parle. Ce procédé exprime un jeu temporel qui produit chez le lecteur un effet d'immersion. Partant, ces propos de José sont une prolepse qui exprime l'idéal de vie qui anime les

312 *Ibid.,* p. 20.
313 Lydie Salvayre, *Pas pleurer, op.cit*., p. 14.
314 *Ibid.,* pp. 20-21.

partisans de « l'anarcho-syndicalisme espagnol »[315]. Cet idéal prône la primauté du regroupement syndical au détriment des idées politiques, il s'agit de concevoir la société sans aucune forme de hiérarchie. Ce mouvement de pensée propose une décentralisation se fondant sur la gestion des productions agricoles par la classe ouvrière elle-même. Ainsi, José partage les principes d'égalité et d'autogestion des terres qui structurent la pensée des anarchistes. Ces idéaux déclenchent en lui des formes de prophéties qui s'ancrent dans son quotidien et qui parfois trouvent l'assentiment de sa sœur : « Et au fond d'elle-même, Montse est heureuse d'entendre son frère imaginer un avenir humain où personne ne crachera sur personne, où plus aucune peur ni plus aucune honte se liront dans les yeux[316]. ». De fait, le temps peut être perçu dans l'œuvre de Lydie Salvayre comme un outil de projection utopique ; ce temps s'oriente vers un futur pleinement assumé. Concrètement José se livre à un projet de société clairement décliné qui n'a pas encore vu le jour : « Alors que dans les communes libres que nous allons mettre sur pied, tout sera à nous et rien ne sera à nous, comprendes ? la terre sera à nous comme la lumière et l'air, mais elle ne sera à personne[317] ». Ici, la dimension artistique du roman passe aussi par l'emploi du futur. Car, c'est en s'immergeant dans les souvenirs de Montse qui raconte son histoire que la narratrice arrive à redistribuer aux personnages une parole entre le présent (moment de l'écriture), le passé (temps des événements racontés) et le futur (temps des espoirs et des souhaits librement exprimés par les personnages). On pourrait même parler de futur du passé à cet effet.

Aussi, dans *Pas pleurer*, la narratrice superpose les temporalités du récit et de l'histoire si bien que le récit se présente comme une accumulation de séquences imbriquées les unes dans les autres. Il revient au lecteur de dissocier les moments de l'histoire et ceux du récit dans une approche globale du texte :

> Et ma mère qui passe à présent ses journées assises dans son fauteuil d'invalide situé près de la fenêtre d'où elle regarde les enfants jouer dans la cour de l'école car c'est l'un des derniers bonheurs qui lui restent, ma mère à qui je donne à manger comme à une enfant, que je lave et j'habille comme une enfant, que je promène comme une enfant car elle ne peut marcher qu'accrochée à mon bras, ma mère se revoit entrain de grimper d'un pas

315 Lire à ce propos David Rabouin, « Le programme de l'anarcho-syndicalisme espagnol », in *Le Nouveau Magazine littéraire* 2004/11 (n°436), p. 46.
316 Lydie Salvayre, *Pas pleurer, op.cit*., p. 22.
317 *Ibid.*, p. 23.

> alerte la calle del Sepulcro qui monte vers la place de l'Église où un petit orchestre joue une jota pompompom pompompom.
> C'est chaque fois la même chose, me dit-elle, et son visage tout ridé s'allume d'une malice enfantine. Diego est là qui me mire, qui me mange des yeux, qui me relouque comme tu dirais, et si je pose mes yeux sur lui, il détourne les siens comme pris la main dans la bourse.[318]

Dans cet extrait, c'est la narratrice qui prend la parole à la suite de sa mère qui lui raconte le retour de son frère José. Ce retour a favorisé de nombreux changements dans l'attitude et le comportement de son frère tels que la préférence « de mots en -ique et en -on[319] ». Par exemple, le mot « DESPOTIQUE[320] » qu'il utilise sans arrêt pour qualifier l'attitude de son père à son égard. Or, le marqueur temporel « à présent » dévoile un changement spatio-temporel entre l'action précédente et la suivante. Autrement dit, la narratrice interrompt l'histoire que Montse raconte à sa fille afin de mettre en évidence la situation initiale d'énonciation. Dans ce cadre, la voix de la fille de Montse se confond avec celle de la narratrice qui décrit le quotidien d'une mère affaiblie par le poids de l'âge. Cependant, en se voyant aidée par sa fille, Montse revit, à travers son imagination, la vigueur d'une jeunesse qui semble s'inviter dans le présent par le biais de quelques images furtives comme celle de son prétendant Diego, qui exprime sa gêne en détournant ses yeux dès qu'il l'aperçoit. Par conséquent, ces interférences spatio-temporelles permettent à la fiction de recourir, au moment même de la narration, à des endroits et à des moments particuliers dans lesquels se serait produit tel ou tel fait historique.

Conclusion

Au terme de ce chapitre, il ressort que l'étude du cadre spatio-temporel des œuvres de notre corpus permet de comprendre la représentation de la mémoire dans les fictions historiques contemporaines du XXI[e] siècle. D'abord, la poétique de l'espace entre fiction et histoire nous a permis de comprendre le lien qui existe entre l'espace romanesque et l'espace historique car l'univers spatial de l'œuvre devient un élément de la fiction narrative capable de combler les blancs de l'Histoire. Ensuite, la répartition spatiale des personnages se rattache au statut social de ces derniers dans le contexte

318 *Ibid.*

319 Lydie Salvayre, *Pas pleurer, op.cit*., p. 25.
320 *Ibid.*

historique évoqué dans le roman. Cette correspondance entre espace et réalité socio-historique projette le lecteur du présent dans le passé recréé par la fiction. Enfin, l'espace romanesque favorise, dans ces fictions historiques, l'expression des sentiments des personnages. Les espaces modèlent les émotions des protagonistes aussi bien dans le présent que dans le passé. Pour ce qui est du cadre temporel, nous retenons que les fictions historiques se situent entre le présent et le passé, c'est-à-dire le temps historique de l'événement. Ce double mouvement s'exerce dans les deux sens (du présent vers le passé et du passé vers le présent). Autrement dit, c'est dans le présent que les auteurs de fictions historiques ont le sentiment que tout n'a pas été dit ou que les faits relatés par l'Histoire pourraient se dire autrement. Nous avons aussi, dans ce chapitre, évoqué le fait que le temps de l'histoire n'est pas le même que celui du récit. En ce sens, le rapport des personnages au temps se situe à divers niveaux de la narration en tenant compte des objectifs spécifiques du narrateur. Ainsi, les anachronies (prolepses et analepses) permettent d'anticiper les actions ou de revenir sur ces dernières dans l'œuvre. De même, l'étude de la temporalité, de l'énoncé et de l'énonciation montre qu'il y a un enchevêtrement de temporalité dans les fictions historiques, un brouillage chronologique voulu par le narrateur dans l'organisation du récit contrairement au roman historique traditionnel où les actions s'enchaînent dans la perspective d'une chronologie. Ainsi, l'espace et le temps constituent, dans les œuvres de notre corpus, des indices essentiels qui permettent aux personnages de se souvenir.

Deuxième partie

Mémoire(s) des victimes / Mémoire(s) des bourreaux

Chapitre IV : Mémoire (s) des guerres coloniales : entre souvenir et héritage ?

Introduction

Ce chapitre se propose de parcourir la dimension mémorielle de la guerre coloniale d'Algérie (1954-1962). Nous tentons de comprendre la flambée de mémoire qui a prévalu en France après que le gouvernement a reconnu officiellement le terme de « guerre d'Algérie » pour désigner les violences coloniales survenues sur ce territoire alors que ce qui allait devenir l'Algérie n'était encore qu'une colonie française. En effet, le conflit colonial algérien continue d'habiter les souvenirs ; le rappel de cette guerre ne cesse de questionner la mémoire collective devant l'émergence de nouvelles générations d'enfants d'immigrés algériens vivant en France. La grande question qui structure ce chapitre consiste à comprendre le sens de la relation que la génération suivante entretient avec l'expérience traumatique (à la fois collective et personnelle) des vétérans. Ce chapitre s'articule donc autour de trois moments : « l'image-mémoire » entre fantasme et réalité ; le déploiement, dans *L'Art français de la guerre, C'était notre terre, Les Vieux fous*, et *Féroces infirmes*, d'une post-mémoire ; la transmission de l'événement comme devoir de mémoire.

IV-1- « L'image-mémoire » : fantasme ou réalité ?

La question de la mémoire, ou des mémoires de la guerre d'Algérie est d'autant plus complexe qu'elle ne renvoie pas seulement à l'événement comme étant un fait du passé ; elle exige d'être attentif au déploiement des images qui constituent le contenu de ce que nous désignons comme « la mémoire ». À ce propos, Paul Ricœur[321] attire notre attention sur la nécessité de prendre en compte la difficulté à cerner, dans sa totalité, l'expérience de se souvenir. En effet, où est l'image que nous avons lorsque nous nous souvenons d'un fait marquant ? Comment cette image, appartenant au passé, se manifeste-t-elle dans le présent alors qu'elle n'est plus ? Ces interrogations nous permettent de questionner la notion d' « image-mémoire » afin d'étudier le processus de la représentation de la mémoire (individuelle et/ou collective) des personnages – Jean-

[321] Lire à ce propos Paul Ricœur, *L'histoire, la mémoire et l'oubli, op.cit*.

Paul Aerbi (*Féroces infirmes*), Victorien Salagnon (*L'Art français de la guerre*), Fatima (*C'était notre terre*) et Albert Vandel (*Les Vieux fous*) – de notre corpus.

Dans *La Gangrène et l'oubli*[322], Benjamin Stora dévoile l'omniprésence de la guerre d'Algérie dans les souvenirs aussi bien en Algérie qu'en France. Pour l'historien, le fait de n'avoir pas suffisamment évoqué ce conflit à travers la mémoire collective serait à l'origine de cet intérêt que les jeunes générations accordent à ce pan de leur histoire nationale. Dans son œuvre, Benjamin Stora se penche sur les mécanismes qui ont permis de minimiser la guerre de 1954 à 1962 des deux côtés. D'une part, la France ne reconnaît pas directement le conflit comme étant une guerre ; les exécutions et les actes de torture sont réfutés. D'autre part, l'historien évoque les violences secrètes de la guerre civile qui éclate en l'Algérie entre le FLN (Front de Libération Nationale) et le MNA (Mouvement National Algérien). Sans omettre le massacre des harkis (1962) et le souvenir de promesses non-tenues entre 1954-1962 qui continue d'habiter les consciences. C'est donc le dévoilement des non-dits que l'auteur questionne dans son livre.

C'est ainsi que l'idée d'une réécriture de l'histoire de la guerre d'Algérie, fondée sur les bribes d'une mémoire collective, gagne les cœurs. C'est dans cette flambée de l'émergence d'une mémoire collective qu'on a pu lire dans le quotidien *El Watan* en 1992 :

> Trente ans, l'âge adulte, celui de la maturité. L' Algérie l'a atteint aujourd'hui. C'est pourquoi elle a le droit de savoir ce qui s'est passé pendant la longue période coloniale et durant les sept ans terribles de la guerre de libération nationale. Qu'importent les forces et les faiblesses de tous ceux qui se sont jetés dans les batailles. Ce qui importe c'est que soit rendue l'Histoire à la nation. L'Algérie, c'est aujourd'hui une quinzaine de millions de jeunes qui ont besoin de valeurs, de repères et de balises pour aborder le prochain siècle, forts de leur personnalité historique[323].

Ces propos du journal algérien revendiquent la nécessité de transmettre une histoire authentique, qui serait, d'une certaine manière, conforme à la réalité de ce qui s'est passé. « Le droit de savoir », ici, n'exclut pas le soupçon d'une occultation de certaines séquences de la guerre d'Algérie dans le but de ne pas heurter les consciences.

---

[322] Benjamin Stora, *La Gangrène et l'oubli, La mémoire de la guerre d'Algérie*, Paris, La Découverte coll. « Poche/Essais », 2005.

[323] Anissa Boumédiene, « 30 ans d'anniversaire » dans *El Watan*, dimanche 5 juillet, 1992.

Seulement, la question d'une réécriture de l'histoire de cette guerre se heurte, légitimement, à l'expression individuelle d'un faisceau d'images, représentatives, de ce conflit du XX^{e} siècle.

L'émergence de nouvelles générations d'enfants issus de l'immigration algérienne en France pose la question, non seulement de la transmission d'une mémoire collective, mais plus encore, de la représentation de cette dernière entre un passé absent et le moment de la transmission des faits qui n'ont plus lieu au moment de leur évocation. Pour répondre à cette double exigence, plusieurs romanciers notamment ceux de notre corpus, proposent des fictions qui alternent le passé et le présent, des générations différentes, des souvenirs confrontés aux perceptions présentes, et qui attirent l'attention sur l'impact du passé dans un monde moderne parfois en quête de sens.

De fait, dans *L'Art français de la guerre* ainsi que dans *Féroces infirmes,* Alexis Jenni donne la parole à des jeunes narrateurs, qui sont confrontés aux souvenirs des personnages âgés (Victorien Salagnon – *AFG* – Jean Paul Aerbi – *FI*) en établissant, à partir des titres des différentes parties, une alternance spatio-temporelle du récit intergénérationnel. Le lecteur peut aisément comprendre, en lisant ces œuvres qu'il y a un double mouvement d'oscillation entre le passé et le présent, d'immersion des souvenirs s'immisçant dans le présent. Cela est particulièrement visible dans *Féroces infirmes*, qui raconte l'histoire d'un fils dont le nom n'est pas mentionné et, qui trimballe son père, Jean-Paul Aerbi, sur un fauteuil roulant partout dans la ville de Lyon. Le récit retrace le parcours du père, un ancien combattant affaibli par la guerre. En faisant allusion aux souvenirs de son père, le narrateur déclare :

> On ne devine jamais à quoi il pense, il n'en dit rien ; mais je sais. Quand je vois l'air mauvais qu'il prend, la crispation de ses traits, ses grimaces, je sais que les passants naïfs les prendront pour des protestations muettes d'un vieil homme laissé au soleil, je sais que l'on m'en voudra de ne pas le protéger – on , m'en voudra ! à moi ! - , mais je sais qu'il rêve d'être debout, d'être en marche, violent ; assassin[324].

Dans cet extrait, l'idée d'un personnage pensif, rongé par un passé bouleversant est exprimée par le fils de ce « vieil homme laissé au soleil ». La description physique (« l'air mauvais », « la crispation de ses traits » et « ses grimaces ») montre qu'il s'agit d'une personne qui porte un poids psychologique énorme ; il semble que le vieil homme

[324] Alexis Jenni, *Féroces infirmes*, Paris, Gallimard, 2019, p. 15.

soit assailli par des images fortes qui le hantent. En établissant un rapprochement entre la situation de son père et un extrait de l'œuvre poétique de Rimbaud[325], le jeune narrateur poursuit :

> […] Il parle de moi, il parle de mon père, il parle du fardeau que j'emporte sur un fauteuil de vieillard, féroce infirme une couverture sur les genoux, qui regarde sans rien dire ce qui l'entoure avec un regard d'une implacable intensité. En lui quelque chose s'agite, quelque chose de plus brûlant que l'entrailles, de plus torride que la chaleur, et qui sature l'espace de rayonnements toxiques. Je devrais pousser son fauteuil avec un tablier de plomb.
>
> Dans le bus, les gens ne se doutent pas de quelle bombe je suis le guide, ils me sourient, ils se poussent pour me faire de la place, le chauffeur me salue et attend gentiment pour fermer la porte, ils n'imaginent pas ce que je dépose parmi eux. Ils ne savent pas , mais le rayonnement les traverse et les atteint. Je sors mon mouchoir et lui essuie un peu de mousse au coin de des lèvres, ça ressemble à l'écume que laisse le ressac sur le sable, c'est l'écume des paroles inaudibles qu'il murmure en permanence et que moi seul entends[326].

Le vieil homme est présenté comme quelque chose de pesant dont on aimerait se débarrasser. Cela se vérifie dès l'incipit du récit : « Je n'aimerais pas que mon père atteigne quatre-vingts ans[327] », vocifère le jeune homme à plusieurs reprises. Il s'agit donc d' « un fardeau » pour le fils qui semble épuisé par un père qui porte dans son corps et dans ses pensées les marques de son passé, un passé durant lequel il a servi aux côtés des forces armées françaises en Algérie. Un regard « d'une implacable intensité » montre bien que le père vit encore dans son passé qu'il transporte et qui est désormais une partie de lui-même. Ce passé continue de ronger le vieil homme, qui est comme animé d'une douleur qui bouillonne en lui. L'image du « tablier de plomb » évoque l'idée des dommages collatéraux des potentielles violences auxquelles a participé le père du narrateur pendant les guerres coloniales. Ici, le narrateur souligne l'importance d'une protection contre les « rayons ionisants » de la mémoire meurtrie de Jean-Paul Aerbi, un homme qui s'est lui-même rendu dans l'abîme de la corruption humaine et qui a été éclaboussé par le sang d'autres hommes et d'autres femmes, du sang qui semblait crier vengeance. Aussi, on constate une forme de dépersonnalisation du vieil homme –

---

[325] « Je reviendrai, avec des membres de fer, la peau sombre, l'œil furieux : sur mon masque, on me jugera d'une race forte. Les femmes soignent ces féroces infirmes de retour des pays chauds. Je serai mêlé aux affaires politiques. Sauvé ». Arthur Rimbaud, « Mauvais sang » dans *Une saison en enfer*, avril- août 1873. Dans ce poème, Rimbaud se livre à une forme de satire contre la civilisation occidentale. Le poète professe aussi son désir de salut en exposant ses déceptions les plus profondes.

[326] Alexis Jenni, *Féroces infirmes*, *op. cit.*, pp. 15-16.

[327] *Ibid.*., p. 13.

« ils n'imaginent pas ce que je dépose parmi eux » - Ici, l'homme en fauteuil roulant n'est que l'expression d'une immense douleur ressentie qui ne s'exprime pas, un gouffre dans lequel on pourrait se perdre si on y pénétrait sans savoir ce qu'on pourrait entendre ou découvrir. Le père du narrateur est le témoin muet d'horribles actes de guerre que les personnes présentes, dans le bus, ne peuvent pas s'imaginer. C'est l'image de celui qui s'est approché, le plus près possible, de l'abîme. Il est comparé à un danger ambulant, une sorte de mémoire vive qui murmure sans cesse « des paroles inaudibles » que seul son fils entend.

Dans *La Mémoire collective*[328], Maurice Halbwachs soutient que les souvenirs personnels d'un individu ne sont jamais isolés ; ils s'enracinent dans ceux des autres personnes qui ont un rapport direct ou indirect avec l'événement remémoré. Par exemple, pour Halbwachs, « quand nous revenons en une ville où nous avons été précédemment, ce que nous percevons nous aide à reconstituer un tableau dont bien des parties étaient oubliés[329] ». Cet exemple montre bien qu'il y a une forme d'influence réciproque entre les perceptions actuelles qui s'établissent, dans nos souvenirs, et ces derniers qui intègrent bien ces changements. De ce point de vue, Maurice Halbwachs pense que :

> Nos souvenirs demeurent collectifs, et ils nous sont rappelés par les autres, alors même qu'il s'agit d'évènements auxquels nous seuls avons été mêlé, et d'objets que nous seul avons vus. C'est qu'en réalité nous ne sommes jamais seuls. Il n'est pas nécessaire que d'autres hommes soient là, qui se distinguent matériellement de nous : car nous portons toujours avec nous et en nous une quantité de personnes qui ne se confondent pas[330].

Les images qui sont produites par nos souvenirs proviennent d'une interaction sociale. Une personne, en se souvenant, établit un contact avec d'autres personnes, physiquement absentes. Le déploiement du souvenir suppose donc une mise en relation. Quoique cette relation soit implicite voire fictive, la littérature permet de représenter, d'un point de vue fictif, la dimension collective d'une image qui proviendrait d'un

---

[328] Maurice Halbwachs, *La Mémoire collective*, Paris, [Presses Universitaires de France, 1950], réed. Albin Michel, col. « Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité », 1997.
[329] *Idem*, p. 51.
[330] *Ibid.*, p. 52.

souvenir. Alexis Jenni, dans *Féroces infirmes,* nous introduit dans les pensées d'un homme dont les souvenirs retracent une partie considérable de son histoire personnelle :

> Il y a quelque chose de poignant, mais aussi de terrifiant, à assister au rire d'un vieillard égrotant qui se remémore avec joie le moment où il tuait les gens, un vieillard assis toute la journée sur un fauteuil à roues, qui n'avance que si je le pousse, et qui se souvient en riant de ces temps si simples où un problème on pouvait l'abattre, où l'on pouvait lui passer sur le corps, vraiment, alors qu'il ne reste plus de ce geste qu'un vestige dans la langue, une expression figée d'un emploi un peu ridicule : il faudra me passer sur le corps, dit-on sans penser à mal, eh bien, à un moment on pouvait, on abattait et on passait sur le corps, on posait le pied dessus pour aller de l'avant, et il en rit de bon cœur, toute sa poitrine secouée du souvenir de ce temps, il ne peut plus s'arrêter, et je reste gêné devant ce rire impossible à partager, attendant qu'il s'étouffe pour que ça s'arrête[331].

Le « je » désigne ici le fils qui tente de comprendre le passé de son père devenu infirme après la guerre à laquelle il a participé. Le jeune homme met l'accent sur l'attitude de son père qui « rit de bon cœur » en se souvenant « de ce temps ». Le vieil homme revit son passé à travers ses souvenirs ; il n'est donc pas isolé lorsqu'il se souvient. Le vieillard, qui « ne peut plus s'arrêter [de rire] », se projette dans une période de sa vie où la cruauté était un jeu ; une issue de secours pour aller de l'avant. Car, dans l'étau de la guerre, la survie passait par la suppression d'une autre vie en passant « sur le corps » de la victime.

De plus, dans *Féroces infirmes,* la mémoire individuelle du père, qui raconte son passé à son fils, relate des faits collectifs. Par exemple, dans la partie de l'œuvre intitulée *Kabylie, 1960 LE PÈRE,* le vieillard évoque l'épisode d'une intervention nocturne en compagnie de la troupe :

> La nuit je chouffe, et nous ne bougeons plus. […] Nous sommes à plat ventre sur les cailloux, en binômes sur toutes les voies d'accès au village éteint, qui dort dans un parfait silence. Nous passons la nuit sans dormir, sous un ciel pur comme de la glace, en essayant de nous persuader que de loin nous ressemblons à une pierre ou à un buisson. Nous sommes prêts à faire feu instantanément, par imitation et à vue, sur tout mouvement, toute forme, toute intrusion[332].

---

[331] Alexis Jenni, *Féroces infirmes, op.cit*., p. 53.

[332] *Ibid.*, p. 124.

Ce souvenir illustre la scène d'une opération secrète menée par l'armée française en Kabylie en 1960. On constate que le vieil homme commence son récit par « je » avant de dire « nous ». Il n'est donc pas seul dans la représentation du passé qu'il décrit comme s'il revivait, à l'instant, ce qu'il raconte à son fils. Entre la position « à plat ventre », le temps qu'il faisait « la nuit » et la volonté des soldats de passer inaperçus en restant concentrés sur leur cible, on peut se représenter l'image qui accompagne ce souvenir. Cette image inclut donc plusieurs personnes ; elle transcende le fait que le vieillard est seul devant son fils au moment de la remémoration des faits.

On constate aussi que le narrateur, utilise beaucoup le présent de narration, à la place du passé simple, pour raconter ses souvenirs. Par exemple, dans cet extrait, le récit est plus vivant car le lecteur peut avoir le sentiment d'assister en direct à la scène qui est décrite à partir des souvenirs du vieil homme :

> Après je ne vois plus rien, je me dirige d'un pas traînant vers les camions qui nous attendent, j'entends une brève rafale qui roule dans l'air et se dissipe, je vois le lieutenant qui parle au jeune prisonnier dont les épaules sont secouées de tremblements. Nous montons dans les camions et nos pieds miraculeusement se relâchent, nous démarrons en grondant, et dans le soir qui tombe nous revenons à notre poste, les phares sont allumés mais n'éclairent pas grand-chose, des cailloux et des buissons grisâtres, le paysage vide d'où peut jaillir l'embuscade, ou pas[333].

Jean Paul Aerbi se trouve en pleine guerre en Kabylie en 1960. Avec les autres soldats, ils viennent d'arrêter « trois hors-la-loi ». Ils tentent de soutirer des informations à ces derniers afin de déstabiliser le camp adverse, mais face à la résistance des prisonniers les espoirs s'envolent. C'est dans ce contexte particulier que le vieillard raconte le danger auquel ses frères d'armes et lui-même étaient soumis : la perte de la vue, le son des rafales et une montée presque miraculeuse dans les camions qui démarrent enfin. Mais, le soir, alors que les phares peinent à dissiper les ténèbres, les soldats craignent un assaut de l'ennemi.

En outre, après avoir montré qu'il n'existe pas de souvenirs typiquement individuels – nos souvenirs sont implicitement reliés à un groupe dans lequel ils prennent toute leur forme – Maurice Halbwachs va encore plus loin : si les souvenirs émergent dans et par un groupe, il peut arriver que des membres du groupe oublient certains détails qu'une personne du groupe gardera en mémoire. Car « nous nous

---

[333] Alexis Jenni, *Féroces infirmes, op. cit.*, 136.

rappellerons ce que nous éprouvions à l'insu des autres, comme si ce genre de souvenir avait marqué plus profondément son empreinte dans notre mémoire parce qu'il ne concernait que nous[334] ». Cette dimension personnelle du souvenir peut se comprendre dans la mesure où une personne, se souvenant, garde des impressions qu'elle n'a révélées à personne d'autre. C'est ce qui se passe dans *L'Art français de la guerre*. Alors que le jeune narrateur, dont on ignore le nom, raconte l'enfance de Victorien Salagnon, ce dernier, encore lycéen, se souvient des propos d'un soldat de l'armée d'occupation qui affirmait que « la France était malade, elle s'épure, elle revient à son génie propre[335] ». Le jeune homme ne comprend pas grand-chose et se demande même quel est le sens de ces propos. La métaphore du pays malade est à comprendre dans la perspective de l'imaginaire fasciste[336]. Cet imaginaire suppose l'existence d'une mémoire collective – qui prône l'idée d'une hiérarchie des races – dans laquelle s'enracine les propos de l'officier SS. Le narrateur, dans *L'Art français de la guerre*, utilise la même rhétorique – un corps social malade – pour dénoncer les affres du racisme dans une société ravagée par des clivages racistes.

D'un tout autre aspect, le rôle de la fiction dans la construction de l'idée d'une mémoire collective demeure considérable d'après le narrateur de *L'Art français de la guerre* qui a reconnu l'immense influence du Général De Gaulle dans la construction d'une identité nationale française car « la France est la culture du livre. Nous vécûmes entre les pages des Mémoires du Général, dans un décor de papier qu'il écrivit de sa main[337] ». C'est dans la force des mots que chaque mémoire individuelle se reconnaît dans la mémoire collective, gage d'une identité nationale. Il poursuit :

> De Gaulle, ce menteur flamboyant, ce romancier génial qui nous fit croire par la seule plume, par le seul verbe, que nous étions vainqueurs que nous n'étions que rien. Par un tour de force littéraire, il transforma notre humiliation en héroïsme : qui aurait osé ne pas le croire ? Nous le croyions : il le disait si bien. Cela faisait tant de bien[338].

---

[334] Gérard Namer, Marie Jaisson (dir), *Maurice Halbwachs, La Mémoire collective, op. cit.*, p. 63.
[335] Alexis Jenni, *L'Art français de la guerre, op. cit*., p. 103.
[336] Le fascisme est un régime politique mis en place par Mussolini, entre 1922 et 1945, en Italie. Cette dictature prône un corporatisme, un parti unique et un nationalisme exacerbé. L'idée d'un imaginaire ici renvoie à une forme d'épuration qui écarterait les corps étrangers au système.
[337] Alexis Jenni, *L'Art français de la guerre, op. cit*., p. 161.
[338] *Ibid.*, p. 324-325.

À travers l'art des mots et celui de la parole, le Général persuade son peuple de sa propre grandeur. Il crée, tel un artiste, la fierté dans les cœurs, l'espoir des jours meilleurs malgré la défaite essuyée par la France durant la guerre de 1945. L'impact des mots, la fiction créatrice dont il est ici question, parcourt toute l'œuvre d'Alexis Jenni. L'identité nationale se fonde donc progressivement sur la propagation d'une mémoire collective entretenue par la dimension créatrice de la fiction qui anticipe sur les attentes du peuple français. Dans ce contexte, l'écriture, par l'imaginaire qu'elle déploie, élabore un pan du cours d'une histoire particulièrement ensanglantée.

De fait, la langue est un vecteur essentiel de la mémoire. Elle porte en elle les fragments de plusieurs événements aussi bien dans la transmission que dans la composition de ces faits. Ainsi, l'identité et l'unité françaises – évoquées dans *L'Art français de la guerre* – se fondent également dans le partage d'une langue commune. Or, la mémoire collective qu'elle véhicule – socle de l'identité nationale – se heurte aux crispations, aux divisions et aux peurs occasionnées par une histoire violente qui sature encore le présent.

Maintenant, venons-en à la conception des souvenirs et des images qui en découlent. Nous constatons souvent que notre mémoire peut être vacillante et influencée par des réalités extérieures. À ce propos, selon Andreas Huyssen, « la mémoire personnelle est glissante et incertaine, toujours en proie au déni et à l'oubli, au traumatisme et au refoulement[339] ». Les souvenirs qui proviennent de notre mémoire ne sont pas toujours une copie conforme de la réalité. En effet, comme nous l'avons montré plus haut, les personnages des œuvres que nous étudions sont influencés par « des cadres sociaux de la mémoire », à travers lesquels, les plus âgés transmettent aux plus jeunes « une image du passé » s'organisant autour des « pensées dominantes de la société[340] ». Les souvenirs s'élaborent autour d'une situation singulière qui émane du présent. En se remémorant, nous sommes dans une conjoncture présente qui n'est pas sans influence sur ce que nous percevons à travers notre mémoire. Lucette Valensi[341] pense d'ailleurs, à ce propos, que le présent influence le contenu de notre mémoire. Autrement dit, les souvenirs d'événements consécutifs pourraient varier selon le

---

[339] Andreas Huyssen, *La hantise de l'oubli. Essais sur les résurgences du passé*, Paris, Éditions Kimé, coll. « Histoire & Mémoires », 2011, p. 113.

[340] Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1952 [1925], p. 7.

[341] Lire à ce propos Lucette Valensi, *Fables de la mémoire. La glorieuse bataille des trois rois,* Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 1992, p. 17.

moment et les lieux dans lesquels ils émergent. Dès lors, de quoi se souviennent les personnages des œuvres que nous étudions ? À partir de quel moment se souviennent-ils ? Comment se déploie l'expression de leur mémoire ?

Ces questions fondamentales renvoient à celles-ci : « quand peut-on considérer que l'on bascule du temps de l'évènement au temps du souvenir ? La naissance de la mémoire est-elle concomitante de la fin officielle du conflit ?[342] ». Nous distinguons donc le temps de l'évènement, c'est-à-dire la période au cours de laquelle le fait historique se déploie – pour le cas de l'Algérie, nous retenons la période comprise entre le 1er novembre 1954 et le 19 mars 1962 – et le temps du souvenir, celui de la remémoration qui reste incertain. La fin du conflit, du moins officiellement, ne justifie pas toujours le début d'une élaboration consciente ou inconsciente de la mémoire. Car, pour le cas de la guerre d'Algérie par exemple, la durée du conflit favorise des ancrages, des traces et des images au niveau individuel et collectif. L'individu, qui a vécu cette guerre – attentats, massacres, exécutions, embuscades – peut, en marge d'une autorisation officielle de rendre public des évènements choquants, définir lui-même sa relation au présent. C'est ce qui apparaît dans l'écriture de Mathieu Belezi. Dans *C'était notre terre* le romancier donne la parole à plusieurs personnages, appartenant aussi bien au camp des victimes qu'à celui des vainqueurs. Ici – depuis le domaine Montaigne, cadre spatial de l'œuvre – Belezi veut dépasser les clivages afin de proposer une fiction capable de dire le désarroi de tous au-delà des divisions et des convictions personnelles. Dans ce roman, on constate que les protagonistes expriment des faits qui les ont particulièrement marqués. Par exemple, lorsque la patronne de maison s'adresse à Fatima, une domestique kabyle qui était la servante d'une riche famille de colons français installée depuis longtemps en Algérie, cette dernière fuit des yeux le regard de sa maîtresse qui l'interroge à propos d'événements terrifiants survenus récemment :

> Tu n'as rien vu, Fatima ?
> Non, madame, plantée devant moi, elle cherchait mes yeux qui fuyaient.[…] Au point où en était l'Algérie, je n'avais pas honte à faire l'aveugle. Il y avait bien assez d'hommes torturés, égorgés, coupés en tranches, bien assez de femmes violées et éventrées, bien assez pour moi, mais pas pour tout le monde puisque les Algériens en venaient à s'en prendre aux Algériens et les Français aux Français. Étaient-ils tous devenus fous ?

---

[342] Catherine Brun, « Histoire, ignorances, résurgences, oublis : quel(s) savoir(s) pour quelle(s) mémoire(s) de la guerre d'Algérie in Corinne Grenouillet, Anthony Mangeon (dir.), *Mémoires de l'événement, Constructions littéraires des faits historiques (XIXe-XXIe siècle), op. cit.*, p. 181.

> Le sol, ce pauvre sol d'Algériens n'arrivait plus à boire le sang de ces crimes, il n'y en avait d'un bout à l'autre du pays, des mares de sang s'élargissaient au fond des vallées, des ruisseaux de sang dégringolaient le flanc des collines, des vapeurs de sang s'échappaient des villes et des villages, au point que je craignais de marcher au dehors, de me rendre à Cassagne, de traverser un champs, parce que j'avais peur de m'enliser dans tout ce sang, d'être éclaboussée, contaminée, et de prendre goût moi aussi à l'odeur du sang des hommes[343].

Fatima n'attend pas la fin officielle de la guerre d'Algérie pour dire ce qu'elle a vécu. Le cours des événements façonne progressivement sa mémoire. Elle se souvient de ce qu'elle a vu : des « hommes torturés, égorgés, coupés en tranches » autant d'images qui représentent un foyer de mémoire du personnage de Mathieu Belezi. La domestique est bouleversée par le déferlement d'une violence d'une ampleur particulière que le narrateur n'hésite pas à représenter à l'aide d'une personnification déconcertante : « ce pauvre sol d'Algérie n'arrivait plus à boire le sang de ses crime ». De plus, les hyperboles – « des mares de sang s'élargissaient au fond des vallées ; des ruisseaux de sang dégringolaient le flanc des collines, des vapeurs de sang[344] » - dévoilent l'exagération du narrateur qui cherche à produire un effet particulier chez le lecteur par le biais de la fiction.

On pourrait aussi faire le même constat dans *Féroces infirmes* lorsque Jean-Paul Aerbi revient sur son passé. Le narrateur introduit le lecteur dans le monologue intérieur du personnage. La description vivante des scènes vécues suppose un enfouissement de celles-ci dans la mémoire du vieil homme au moment des faits. On peut se rendre compte que ces faits s'inscrivent dans la mémoire du soldat au moment où il vit ce qu'il raconte. Le vieil homme, dans son récit de la guerre, illustre bien le fait que la mémoire de la guerre d'Algérie commence déjà pendant le déroulement du conflit. Ainsi, il raconte une scène d'exécution macabre à laquelle il a participé :

> Cette nuit-là, je l'ai passée avec le regard de l'homme en slip, et les cris que je devinais dans la nuit. J'ai pensé à l'homme accroupi qui ressemblait à un loup, qui avait craché aux pieds de l'officier de renseignement si propre, si intelligent, si efficace, et lui n'avait que ça, son air de loup. On l'a amené à l'écart, il a disparu comme disparaissent les hommes de ce pays. […], j'ai croisé son regard.

---

[343] Mathieu Belezi, *C'était notre terre, op.cit.,* p. 307-308.
[344] *Ibid.,* p. 265.

> Cette nuit-là j'ai pris la décision de ne pas sangloter en silence en serrant l'oreiller. Je ne veux pas être ça. J'ai croisé les yeux de l'homme que nous avons capturé, il a plongé son regard dans le mien, son regard dur et opaque est entré dans l'eau de mon regard, il est tombé comme une pierre et il m'a redressé. J'ai pris la décision de garder les yeux secs, quoiqu'il en coûte, à son exemple. J'ai honte d'être là, honte d'avoir accepté de venir, honte d'obéir à tout, honte d'attendre, honte d'en être réduit à attendre, honte que l'on me tue ou que l'on me libère, honte d'attendre que quelqu'un ou quelque chose décide pour moi. […] Il y a un commandement qui ordonne de ne pas tuer, je suis au courant, mais il est ridicule en ces temps et en ces lieux, il est absurde avec toutes les armes que nous trimballons[345].

Jean-Paul Aerbi se souvient d'une nuit particulière où une vie, comme tant d'autres, a été enlevée en terre algérienne. Mais, cette fois, le regard de la victime, « l'homme en slip » - un homme dépouillé de tout – retient l'attention de l'ancien bourreau. La nuit est le moment propice aux basses besognes, dans laquelle l'homme « ressemble à un loup », « accroupi », et donc déshumanisé. Ces images proviennent des souvenirs du vieil homme ; il insiste sur le regard – « dur et opaque » – de la victime, qui plonge dans sa mémoire, à travers « l'eau de son regard ». On peut comprendre, par cette image, l'ancrage d'un fait, l'exécution d'un homme, qui regarde impassiblement sa mort prochaine, un homme que plus rien n'effraie. En insistant sur la honte, le vétéran se livre à une forme de monologue d'où émerge les regrets d'une conscience vouée à l'introspection. En se référant au cinquième commandement de la Bible[346], Jean-Paul Aerbi exprime l'absurdité d'une autorité morale et religieuse qui interdit le crime alors qu'il se trouve dans une situation où tuer reste la seule alternative pour survivre à une flambée de violence presque légitime pour le pouvoir politique. Si l'image-mémoire se situe entre une forme de fantasme et de réalité, elle débouche nécessairement sur la transmission d'un événement traumatique.

IV-2 : La post-mémoire : entre le passé et le présent

Le concept de « post-mémoire » est envisagé par Marianne Hirsch[347] dans l'intention d'aborder une sorte « de mémoire souterraine et énigmatique à la fois intime et collective qui caractérise la transmission d'un traumatisme historique à des

---

[345] Alexis Jenni, *Féroces infirmes*, *op.cit*., p. 142.

[346] "Tu ne tueras point", cinquième commandement *cf* Le décalogue, dans *La Bible de Jérusalem*, est un ensemble de Dix paroles (judaïsme) et Dix commandements (Christianisme) qui évoque des directives morales et religieuse pour le salut du croyant.

[347] Marianne Hirsch, Family Frames : *Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, Havard University Press, 1997.

générations qui ne l'ont pas vécu[348] ». C'est dire que la « post-mémoire » établit un lien intergénérationnel à propos des traumatismes historiques car « les événements se sont produits dans le passé, mais leurs effets se prolongent dans le présent[349] ». Il y a toujours des formes d'influences réciproques entre les personnes, qui ont vécu des faits dramatiques au cours de l'Histoire, et leur descendance. En ce sens, Jonathan Chalier précise l'un des enjeux majeurs de la « post-mémoire » :

> Dans l'enquête sur les post-mémoires, il ne s'agit pas tant d'élucider ce qui est arrivé à nos parents, ni de comprendre ce qui nous affecte dans le présent que de préparer un avenir où la répétition n'exclut pas la transformation, la nuance et l'invention[350].

Les termes « transformation » et « invention », nous permettent de supposer l'influence de la fiction dans la « post-mémoire ». La fiction propose en effet une approche curative de ce qui s'est produit dans la vie de ceux qui témoignent. Ici, l'écriture devient une forme de thérapie grâce à laquelle, en racontant les traumatismes historiques d'un proche, on se libère, on exorcise la peur, la douleur et la colère qui hante les cœurs en taisant des paroles inaudibles qui n'ont jamais été prononcées. Ainsi, dans *Féroces infirmes*, le fils de Jean Paul Aerbi – assumant la voix narrative dans la partie de l'œuvre intitulée : *Lyon, 2015 Le Fils* – affirme :

> J'écris l'histoire de mon père pour en avoir le cœur apaisé. Si l'on écrit ce qui s'est vécu dans le silence, alors ce n'est pas si grave, ce qui pesait ne nous entraîne plus vers le fond. L'encre allègre, l'encre habille et protège, l'encre est une *veste de vie* comme on dit en anglais pour les gilets de sauvetage ; et alors le bloc de ciment dont on a hérité descend tout seul vers le fond, comme une ancre larguée, comme du plomb perdu, il disparaît dans la vase et on peut remonter à la surface. Respirer[351].

L'écriture devient un moyen de libération totale contre les souvenirs troublants d'un père qui n'est plus que l'ombre de lui-même ; elle redonne une existence à ce qui était enfouie dans « le silence ». Car, « l'encre allège » le cœur de celui qui écrit ; l'image de *la veste de vie* exprime la transformation opérée par l'écriture des souvenirs parfois pesants et rongeurs ; le protagoniste peut vivre avec une partie de son histoire

---

[348] Jonathan Chalier, « Introduction » dans *Esprit,* n° 10, 2017,pp. 39-41.
[349] Marianne Hirsch, *Family Frames : Photography, Narrative and Postmemory*, *op.cit*., p. 132.
[350] Jonathan Chalier, « Introduction » dans *Esprit, op. cit*., p. 39.
[351] Alexis Jenni, *L'art français de la guerre, op. cit.,* p. 52.

d'autant plus que la *catharsis* opérée par la littérature devient un exutoire où se remémorer libère et procure le repos.

Pourtant, le retour de mémoire ne s'opère pas sans l'impact d'une douleur ébranlante. La résurgence qui favorise la « post-mémoire » peut être le théâtre d'un tableau sombre qui déclenche toutes les formes de fabulation. Pour le fils de Jean-Paul Aerbi, c'est l'image d'un père souffrant, prisonnier de ses souvenirs, de ses rêves : « je sais qu'il rêve d'être debout, d'être en marche, violent, assassin[352] ». Ce père est cloué sur une chaise roulante, dépendant et voué à la mort. Une mort que le fils ne cesse de souhaiter pour son père si bien que dès l'incipit du récit – et ce dans toutes les parties de l'œuvre – il déclare : « Je n'aimerais pas que mon père atteigne quatre-vingts ans[353] ». Ce souhait, qui semble, *a priori*, cynique, relève en réalité de l'envie que disparaisse la terrible souffrance « qui donnait envie de le voir mort[354] ».

De plus, que reste-t-il des souvenirs épars du vieil homme ? Un immense amas de sons, une « brève rafale qui roule dans l'air et se dissipe[355] » dans une guerre effroyable où retentit « l'obus de mortier[356] ». On peut encore entendre au loin « des cris de femmes, des pleurs d'enfants, des aboiements, des braiements et des bêlements, des coups de feu et des coups de pieds dans les portes[357] » ceux d'une guerre intérieure postérieure à la guerre d'Algérie qui continue de hanter les vieux jours de Jean-Paul Aerbi. Seulement, le vétéran est-il totalement revenu de la guerre ? On retrouve, dans *Les Vieux fous*, la même hantise d'un passé colonial qui investit le présent. En effet, à travers le personnage d'Albert Vandel – qui revit ses conquêtes menées sur le sol algérien depuis le bordj dans lequel il s'est recroquevillé avec quelques fidèles compagnons – on peut comprendre l'impact du passé qui s'insère dans le présent. Dans un état végétatif, le vieux colon ne trouve plus le sommeil, terrifié par des souvenirs qui se frayent un chemin dans le silence de ses nuits. À ce propos, il affirme :

> Ouhria jouit des audaces de mes doigts fichés en elle, et s'écroule, et s'endort, oubliant le sang de la guerre et m'oubliant, moi qui ne dort guère, que la rage et l'amertume maintiennent en état de veille continuel, dépouillé de tout pouvoir, impotent, ne vivant plus

---

[352] Alexis Jenni, *Féroces infirmes, op.cit*., p. 15.
[353] *Ibid.*, p. 13.
[354] Zahia Rahmani, *Moze*, Paris, Sabine Wespieser Éditeur, 2003, p . 70.
[355] Alexis Jenni, *Féroces infirmes, op. cit*., p. 136.
[356] *Ibid.*, p. 138.
[357] *Ibid.*

> ma vie d'homme qu'avec la moitié supérieur de mon corps, réduit à des activités de tronc, des colères et des impuissances de tronc[358].

Après une relation sexuelle avec sa servante, le capitaine ne parvient pas à s'endormir, rongé par « la rage et l'amertume », il revoit « l'apocalypse, l'enfer, les flammes de Satan[359] » qu'il promettait aux populations de la ville d'Oran pendant « que les bouteilles se vident, que les rôtis de porc sont dévorés, que les poulets sont rongés jusqu'à l'os[360] ». Malgré la révolution algérienne, ce vieux colon n'a jamais quitté sa position de privilégié ; il revoit encore les jours heureux où il avait toute la puissance ; mais il se rend compte que ce n'est qu'un lointain souvenir.

En outre, dans les fictions que nous étudions, nous remarquons l'expression fragmentée d'une mémoire, à la fois individuelle et collective, qui essaie de reconstituer les traumatismes vécus. La mort, la séparation et la rupture d'un lien familial ou amical sont souvent au centre d'une série d'images, en provenance du passé, qui s'immiscent dans le présent. De fait, les représentations d'un passé, qui se manifeste par des traces observées et observables dans la vie du « revenant », sont envisagées à partir d'une distance considérable pour tenter de comprendre ce qui lui échappe. C'est ce que nous constatons dans *L' Art français de la guerre* et *Féroces infirmes* par exemple – les plus jeunes, issus de la nouvelle génération, montrent[361] ce qui, dans la vie des vétérans, produit encore une éraflure considérable que ces derniers ne réalisent pas toujours. Ainsi, la génération actuelle, par cette tentative, dévoile la distance qui la sépare de la génération précédente, dont le passé s'immisce encore dans le présent.

Comme le rappelle Catherine Brun, il s'agit d'une « approche mimétique, non des faits ou des événements mêmes, mais des effets de ces faits sur les pères et de leur propre « postmémoire[362] ». Rappelons que cette *mimesis* parcourt les deux œuvres d'Alexis Jenni citées ci-dessus. D'une part, le fils de Jean-Paul Aerbi – *Féroces infirme* – voit les traumas causés par la guerre d'Algérie sur son père qui est désormais condamné à vivre sur une chaise roulante ; les histoires que lui raconte son père et les

---

[358] Mathieu Belezi, *Les Vieux fous, op. cit*., p. 477.
[359] *Idem*, p. 67.
[360] *Ibid*.
[361] Dans le sens de se questionner à partir des témoignages des anciens. Parfois, la nouvelle génération va même jusqu'à s'identifier aux générations précédentes pour tenter de comprendre le présent.
[362] Catherine Brun, « Histoire, ignorances, résurgences, oublis : quel(s) savoir(s) pour quelle(s) mémoire(s) de la guerre d'Algérie ? » dans Corinne Grenouillet, Anthony Mangeon (dir.), dans *Mémoire de l'évènement, Constructions littéraires des faits historiques (XIX^e^-XXI^e^ siècle) op.cit*., p. 198.

images qu'elle produisent dans son esprit favorisent, dans l'imaginaire du jeune homme, un rapport controversé avec le présent. D'autre part, le jeune narrateur – *L'Art français de la guerre* – tente de comprendre le présent à l'aide des souvenirs de Victorien Salagnon, qui lui raconte sa vie de soldat entre les guerres d'Indochine et d'Algérie. Mais, la distance temporelle et l'écart entre les deux générations permettent d'établir des projections qui prennent en compte ce qui n'est pas dit et les souvenirs reconstitués. Nous pouvons donc, grâce à la fiction, comprendre l'enjeu de la « postmémoire » à travers ces propos de Daniel Martin-Borret, cité par Catherine Brun :

> Je me suis jamais très bien entendu avec mon père. Il entend pas ce que je lui dis et j'entends pas ce qu'il me dit. En revanche, tout ce qu'il dit pas, tout ce qu'il croit que personne peut voir, moi je le vois, je l'entends. Le soir, quand il plonge les yeux dans son assiette de soupe, moi, j'entends le vent de sable. J'entends le souffle. J'entends le silence des nuits de garde. J'entends la peur. J'entends la mort. J'entends tout ça dans sa tête. Malgré les pommes de terre, les haricots verts, la poitrine fraîche, une femme, et deux enfants[363].

Lorsque Daniel Martin-Borret écrit ses mots, on comprend qu'il est dans une dimension fictionnelle où la perception sonore, reprise plusieurs fois par l'anaphore « j'entends » verbe conjugué à la première personne du singulier, évoque le discours direct, montrant ainsi que le narrateur assume ses propos. C'est un discours qui tente de combler les blancs d'une relation entre un père un fils ; ce dernier s'autorise une explication face au silence d'un père que le passé continue de hanter. Les perceptions sonores et visuelles citées ici actualisent les images violentes de la guerre. En se projetant dans le passé de son père, le fils crée une passerelle qui le relie au passé de son géniteur. On peut établir la même démarche dans *Féroces Infirmes* où le fils de Jean-Paul Aerbi s'immisce dans les souvenirs de la guerre d'Algérie. Dans la dynamique de comprendre le passé de son père, le jeune narrateur se rend compte qu'il porte en lui un héritage qui n'est pas directement le sien. Ayant tellement vu et entendu des choses du passé, il n'arrive plus à être en harmonie avec sa propre histoire et celle de son père. Ainsi, dans la partie de l'œuvre intitulée « *Lyon, 2015* LE FILS », il affirme :

> Il me vient des souvenirs qui ne sont pas de moi. J'ai hérité de la violence, j'ai reçu un paquet enveloppé d'un papier opaque, c'est lourd et je ne sais ce qu'il y a dedans. Je me

[363] Daniel Martin-Borret, « Du sable dans les yeux », cité par Catherine Brun, article cité, p. 199.

> demande tout le temps si je dois l'ouvrir, je ne sais pas répondre, et pendant que je m'interroge il pèse. J'ouvre ou je laisse fermé ? Je regarde ou je laisse traîner ?[364]

Le jeune homme se sent envahi par le passé de son père. C'est un lien parental qui unit les deux êtres car « mémoire de l'oubli autant que fiction mémorielle, la postmémoire manifeste la porosité du passé et du présent, de la mémoire et de l'oubli et autorise […] des légendes mémorielles moins oublieuses, plus généralement partagés[365] ». Le fils est submergé par les souvenirs de son père. On dirait que le passé de l'ascendant s'étend à travers le présent du descendant. Un flux d'images enregistrées, progressivement, continue de traverser le temps parce qu'elles ont été reçues dans la routine d'une habitude familiale qui était un signe d'unité et de solidarité. Ainsi, « nous regardions défiler les souvenirs, mère, grand-mère, ma tante et son mari, cousins et cousines, unis dans le silence où ronronnait la machine ; et devant nous, suspendues dans le noir, dansaient les images granuleuses et muettes[366] », se souvient le jeune homme. On constate bien qu'il existe ici un lien intergénérationnel qui réunit cette famille dans le passé comme dans le présent.

De même, dans *L'Art français de la guerre*, la postmémoire est au centre des échanges entre Salagnon et le jeune narrateur. Ce dernier vit le présent au prisme des souvenirs du vétéran qui lui enseigne l'art de la peinture. Au fur et à mesure que l'on progresse dans le récit, il semble que les lieux et les circonstances qui déclenchent les souvenirs de Victorien Salagnon varient et se confondent même avec les éléments déclencheurs précédents. Les formes de reconstitution du passé proviennent quelque fois de l'amnésie d'un personnage qui semble être en quête profonde de sens dans une société aux multiples facettes, où les conséquences du passé ne cessent de s'immiscer dans le présent. C'est ainsi que le jeune narrateur raconte un de ses itinéraires lorsqu'il se rend à « Voracieux-les-Bredins[367] » afin d'y rencontrer Salagnon. Il semble déconnecté de tout le monde et se sent comme un étranger dans cette partie de la ville où les gens « marchaient seuls têtes baissées ou en tout petits groupes très serrés ». Et plus loin : « j'étais réduit à mon œil, mon corps absent, sans contraintes car détaché de mon poids, déconnecté de mon tact, flottant dans ma peau[368] ». Des propos assumés à

---

[364] Alexis Jenni, *Féroces infirmes, op. cit.*, p. 231.
[365] Catherine Brun, article cité,, p. 199.
[366] Alexis Jenni, *Féroces infirmes, op. cit.*, p. 232.
[367] Alexis Jenni, *L'Art français de la guerre, op.cit*., p. 285.
[368] *Ibid.*.

la première personne du singulier indiquent l'état végétatif du narrateur homodiégétique dont le mal être personnel se confond avec un mal plus profond qui s'étend à toute la ville. Partant, la rencontre entre Salagnon et le jeune homme s'avère un moment important où le vétéran permet au jeune narrateur de pénétrer dans un pan de son passé tumultueux :

> Salagnon me sourit. Il prit ma main dans sa main, sa main tout à la fois douce et ferme, et il me sourit. Oh, ce sourire ! Pour ce sourire on lui pardonne tout. On oublie la dureté de ses traits, sa coiffure militaire, son regard froid, son passé terrible, on oublie tout le sang qu'il a sur les mains. Ce sourire qui adoucit ses lèvres quand il m'accueille efface tout. Au moment de son sourire, Victorien Salagnon est nu. Il ne dit rien, juste l'ouverture, et il permet l'entrée dans une pièce vide, dans une de ces merveilleuses pièces vides des appartements avant que l'on emménage, juste remplis du soleil. Ses traits secs flottent sur les os de son visage, rideau de soie devant une fenêtre ouverte, et le soleil derrière joue dans ses plis, une brise l'agite, elle porte jusqu'à moi les bruits heureux de la rue, le murmure des arbres ombreux pleins d'oiseaux[369].

Le jeune homme est fasciné par le « sourire » de Salagnon qui dégage une forme de sureté bienfaisante. Néanmoins, le physique du vieil homme atteste de « son passé terrible » qui laisse apparaitre « un regard froid ». On s'imagine qu'il a vécu beaucoup d'expériences qui font de lui un homme qui a tué d'autres hommes. La comparaison de l'intériorité de Salagnon avec une pièce est très symbolique. De fait, en venant rencontrer Victorien Salagnon, le revenant du passé, le jeune homme est comme introduit dans l'imaginaire du vieil homme ; il se laisse envahir par le bruissement des souvenirs et par les images qui gravitent dans la mémoire de l'ancien soldat. Le « rideau de soie devant une fenêtre ouverte » est l'image d'un passage, une sorte d'interstice, où s'effectue la rencontre entre le passé de Salagnon et le présent, dans lequel la voix narrative se déploie. C'est là tout l'enjeu de la postmémoire à partir de laquelle s'opère une forme de continuité entre deux générations distinctes qui permet à l'une de s'immerger dans l'autre, comme l'atteste le narrateur :

> Quand il serre ma main je suis prêt à entendre tout ce qu'il me dira. Moi je ne dirai rien. […] Je n'ai d'autre désir de langage que de prendre entre mes doigts le pinceau, de le tremper dans l'encre, de le poser sur la feuille ; ma seule envie est un frémissement des mains, un désir physique d'accueillir le pinceau, et la première trace noire qui apparaitra sur la feuille sera un soulagement, un relâchement de tout mon être, un soupir. Je voudrais qu'il

[369] *Ibid.,* p. 289.

> me guide dans la voie de l'unique trait de pinceau, que je puisse me redresser, et déployer entre mes mains la splendeur de l'encre[370].

Le jeune homme se met à l'école de Victorien Salagnon. Il souhaite apprendre de nouvelles choses. « Prendre le pinceau » renvoie aussi à une forme de réécriture du passé, le passé perçu et raconté par le vieil homme. Il y a une dimension fictionnelle dans le fait d'écrire le passé pour dire ce qui n'a pas été dit ; ce qui reste enfoui sous le poids du temps et qui, tardivement, se révèle au monde. Salagnon, dans l'œuvre d'Alexis Jenni, est l'homme qui porte le poids de son passé mais aussi celui qui communique au jeune homme l'art de la peinture, qui sous-tend aussi un art de vivre se dégageant de la somme des expériences du vieil homme. Cette rencontre déconcertante entre deux visions, deux époques illustre la *mimesis* que l'auteur de *L'Art français de la guerre* élabore à travers une fiction mémorielle qui questionne le présent. Si la postmémoire se présente comme une forme de rapport entre l'individu, le témoin et ses descendants, il est évident qu'elle pose, de ce fait, la question de la transmission de l'événement.

IV-3 - Transmission de l'événement ou devoir de mémoire ?

L'urgence de la transmission du passé aux jeunes générations se présente, dans certains cas, comme un impératif familial et même étatique. C'est dans ce sens qu'à partir de 1970 on constate l'affirmation constante d'une mémoire de la Shoah, qui vise un double objectif : préserver la mémoire de ce triste événement d'une part, et éviter que cet épisode de l'Histoire ne se reproduise, d'autre part. De fait, l'invention du « devoir de mémoire[371] » s'organise autour d'une vulgarisation médiatique croissante qui influence l'enseignement ainsi que la sphère culturelle, religieuse et la vie associative. Le devoir constant de mémoire se construit à travers l'urgence de se souvenir. Le souvenir incarne alors une fonction importante dans la famille et au sein de la société. Il semble que les survivants, – Jean Paul Aerbi (*Féroces infirmes*), Victorien Salagnon (*L'art français de la guerre*) et Albert Vandel (*Les Vieux fous*) – acquièrent un devoir : dire le passé en étant la courroie de transmission. Le rescapé doit prendre la

---

[370] Alexis Jenni, *L'Art français de la guerre, op. cit*., p. 289-290.

[371] Lire à ce propos Alfred Grosser, *Le Crime et la mémoire*, Paris, Flammarion, 1991 ; Tzvetan Todorov, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1998 ; Henry Rousseau, Éric Conan, *Vichy, un passé qui ne passe pas*, Paris, Fayard, 1994.

parole afin de dire ce qu'il a vécu afin de perpétuer le souvenir de l'événement. Ainsi, un responsable départemental écrivait après la Seconde Guerre mondiale :

> Qu'avons-nous promis à nos morts, à ces milliers de pauvres humains qui crevèrent sous nos yeux ? […] Qu'avons-nous promis ? Que le monde entier saurait ce que fut leur calvaire, que le monde entier reconnaîtrait en eux des martyrs et des héros, que nul ne toucherait à leur mémoire. Que, nous, vivants, les familles des morts et les rescapés eux-mêmes, auraient dans leur nation la première place[372].

Ces propos soulignent l'importance des disparus et des rescapés dans la mémoire des vivants. Il y a comme une forme de dette envers les morts qui sature les souvenirs de ceux qui ont survécu à des événements traumatisants. Cette reconnaissante du mérite de ceux qui sont tombés sur le champ de bataille revêt une dimension nationale qui confère aux disparus une allure héroïque.

En outre, Cédric Ledoux, dans un colloque[373], concevait la mémoire de la guerre d'Algérie comme un concept évolutif. Comme nous l'avons déjà rappelé précédemment, avant 1999, la guerre d'Algérie était perçue comme un ensemble d'événements déplorables dans la classe politique française. Avec l'ampleur des témoignages et l'urgence de se souvenir, une question majeure se pose : comment dévoiler publiquement des expériences individuelles ?

La transmission de l'événement de la guerre d'Algérie s'opère à partir de plusieurs strates successives. C'est d'abord au sein des familles que les premiers souvenirs se déploient : les survivants racontent à leurs descendants ce dont ils se souviennent comme pour préserver la mémoire du passé. Par exemple, dans *Je suis un héros, j'ai jamais tué un bougnoul*[374], une jeune fille est le témoin privilégié d'un père qui raconte son passé sans détours. Ici, les souvenirs du père résonnent comme des confidences, des choses qu'il faut garder par-devers soi pour comprendre le présent. Ainsi, lorsque la narratrice s'exprime, on comprend qu'elle reprend les souvenirs de son père dont la voix retentit comme « la suite du journal du soldat inconnu[375] ». Dans le même ordre d'idées, les propos de Rachid s'adressant à Mourad dans *Nedjma* révèlent un lien intergénérationnel patent :

---

[372] Alabert, « Nous devons réagir » dans *Le Déporté*, n°65, novembre 1953, p. 1. Cité par Olivier Lalieu, *Les lieux du souvenir de la seconde guerre mondiale en France*, Paris, Plon, 1995.

[373] Le colloque « Enseigner et transmettre les mémoires de la guerre d'Algérie : enjeux, ouvertures, interdisciplinarité », s'est tenu du 7-8 octobre 2020 à l'université de Caen-Normandie.

[374] Claire Tencin, *Je suis un héros, j'ai jamais tué un bougnol*, Paris, Éditions du relief, 2012.

[375] *Idem*, p. 97.

> Ce sont des âmes d'ancêtres qui nous occupent, substituant leur drame éternisé à notre juvénile attente, à notre patience d'orphelins ligotés à leur ombre de plus en plus pâle, cette ombre impossible à boire ou à déraciner, - l'ombre des pères, des juges, des guides que nous suivons à la trace, en dépit de notre chemin[376].

Les personnages sont englués entre deux univers, deux réalités ; ils vivent dans une spirale qui oscille entre le passé et le présent ; la mémoire des ancêtres se perpétue à travers eux. Ce faisant, « l'ombre des pères » devient, ici, un lieu de rencontre où les personnages se réinventent pour comprendre et assumer un présent parfois entrelacé dans les écarts mémoriels ou les contradictions sociales actuelles. Par exemple, dans *C'était notre terre,* Hortense, une veuve française d'Algérie, se souvient de son fils ; elle se livre à long monologue aux allures de regrets et d'incompréhension face au départ brutal des Français d'Algérie au cours de la révolution : « pourquoi nous-a-t-on égorgés, violés, massacrés, pourquoi avons-nous été obligés de fuir notre Algérie ? Le sais-tu mon fils ?[377] » Ces questions rhétoriques traduisent la peine d'une mère qui tente comprendre son passé. La narratrice utilise le discours direct pour directement s'adresser au lecteur : il y a, ici, une volonté de transmission dissimulée dans les souvenirs de cette mère qui a perdu son mari en Algérie. Hortense poursuit son monologue en s'adressant à un fils absent dont l'image reste pourtant présente :

> La dernière fois que je t'ai vu, c'était pour l'enterrement de ton père, et tes yeux enfiévrés m'ont amenée à penser que tu avais déjà une réponse à mes questions, une drôle de réponse, que tu n'as pas osé formuler, mon fils parce que tu risquais de me mettre en colère, et c'est vrai que je me serais mise en colère, les chiens ne font pas des chats, ne le comprends-tu pas ? Descendant d'une famille de colons honnêtes et travailleurs, il n'a jamais coulé dans tes veines que le sang d'un colon, ne le comprends-tu pas ? Tu peux bien secouer la tête, colon tu as été et colon tu resteras, à présent que ton corps repose six pieds sous cette terre qui t'appartient plus qu'elle n'appartient à la révolution[378].

L'évocation d'un fils absent s'apparente, ici, à l'acte de faire mémoire dans le but de faire revivre, du moins, par la pensée et l'imagination, le défunt au moment de la remémoration. Hortense véhicule un lien familial important où s'opère la revendication d'une identité singulière – celle du « colon » – à laquelle cette mère associe son défunt

---

[376] Kateb Yacine, *Nedjma*, Paris, Éditions du Seuil, 1956, p. 97.
[377] Mathieu Belezi, *C'était notre terre, op. cit.,* p. 214.
[378] *Ibid.,* p. 214-215.

fils. De facto, l'identité de colon sous-entend une appartenance territoriale où s'opère la rencontre de plusieurs cultures différentes – entre autres celles du colon et du colonisé – vouées à la cohabitation.

En plus de la cellule familiale, le devoir de mémoire, qui répond à la volonté de transmettre, revêt un caractère officiel qui s'appuie sur une mémoire collective dont la relation sociale au passé, qui en découle, favorise la lutte contre l'oubli et le crime. Ce patrimoine mémoriel répond à plusieurs attentes, il constitue en effet « un cadre de réception de l'événement si tôt survenu » suivi des « attentes sociales » dans le but d'apaiser les tensions au sein de la société. Aussi, transmettre c'est témoigner, c'est dire aux absents ce qui s'est passé. Le devoir de mémoire, dans ce sens, permet un usage public (les commémorations officielles, les rues portant les noms de personnalités historiques, les associations, etc…), ainsi que des usages culturels (l'architecture, la littérature, les bandes dessinées) des souvenirs collectifs liés à un événement historique.

De plus, le devoir de mémoire intervient non seulement dans les fictions historiques mais aussi dans les hautes sphères de l'État. Dans la lettre de mission adressée à l'historien Benjamin Stora, Emmanuel Macron, président de la République française, écrit :

> […] Celles et ceux qui détiennent entre leurs mains l'avenir de l'Algérie et de la France n'ont aucune responsabilité dans les affrontements d'hier et ne peuvent en porter le poids. Le devoir de notre génération est de faire en sorte qu'ils n'en portent pas les stigmates pour écrire à leur tour leur histoire. Ce travail de mémoire, de vérité et de réconciliation, pour nous-mêmes et pour nos liens avec l'Algérie, n'est pas achevé et sera poursuivi. Nous savons qu'il prendra du temps et qu'il faudra le mener avec courage, dans un esprit de concorde, d'apaisement et de respect de toutes les consciences[379].

Le président français, dans ces propos, insiste sur l'engagement « de notre génération », parle d'un devoir, celui d'apaiser et de faire dialoguer les mémoires plurielles qui naissent dans le contexte de la guerre d'Algérie. Ce souhait implique nécessairement la transmission du passé aux nouvelles générations afin de répondre aux exigences d'un devoir de mémoire fondé sur les notions « de vérité et de réconciliation ». Ces propos du président Macron évoquent aussi la conscience d'une

[379] Propos d'Emmanuel Macron, président de la République française, cité par Benjamin Stora, « Les Questions mémorielles portant sur la colonisation et la guerre d'Algérie », janvier 2021. En ligne : https://www.elysee.fr/admin/upload/default/0001/09/0586b6b0ef1c2fc2540589c6d56a1ae63a65d97c.pdf, consulté le 22 avril 2021.

fracture sociale due à l'existence de mémoires antagonistes et dans une société hétérogène.

Dans son rapport adressé au président français, Benjamin Stora précise que « les traces, survivances, effets des mémoires de la colonisation et de la guerre d' Algérie sur la société française[380] » questionnent encore la société. Les questions socio-politiques du présent portent l'empreinte d'un faisceau mémoriel de voix multiples et hétérogènes qui s'enlisent dans le passé colonial de la France. Partant, dans *L'Art français de la guerre*, Alexis Jenni évoque les conséquences d' « incendies de mémoires enflammées[381] » à partir d'une réflexion approfondie sur la question de l'identité nationale[382] en France. Entre histoire et fiction, l'auteur montre la difficulté de prétendre à la transmission d'une seule mémoire de la guerre d'Algérie dans l'optique d'une identité commune dans laquelle toute la société pourrait se reconnaître. Alexis Jenni questionne avec lucidité la complexité des mémoires qui s'affrontent continuellement dans une société qui fait face à l'omniprésence d'un passé controversé.

Les fictions contemporaines que nous étudions se révèlent être des indices mémoriels considérables pouvant servir de repère historico-socio-politique. Il nous a semblé, en les parcourant, que les auteurs « ont recours à la mémoire collective et aux lieux de mémoire pour rejoindre [la communauté des lecteurs] d'une façon plus personnelle et émotive[383] ».

De même, les lieux de mémoire constituent une passerelle entre le passé et le présent ; ils incarnent une forme de fusion aussi bien temporelle que spatiale. En effet, Pierre Nora conçoit ces lieux dits de mémoire comme des vestiges, des « restes » d'un temps révolu, mais encore présents, capables « d'arrêter le temps, de bloquer le travail de l'oubli, […] d'immobiliser la mort, [et d'] enfermer le maximum de sens dans le

---

[380] *Idem*, p. 2.
[381] *Ibid.*
[382] Raphaëlle Leyris, "Alexis Jenni : un Goncourt au goût français. Panache de l'écriture, facture classique, sujet qui revisite notre histoire : *L'Art français de la guerre* fait mouche", *Le Monde*, 03/11/2011, consulté le 25 avril 2021, URL : https ://www.lemonde.fr/livres/article/2011/11/03/alexis-jenni-un-goncourt-augout-francais_1598292_3260.html. La notion d'"identité nationale" à laquelle se réfère le journal *Le Monde*, notion que Jenni n'utilise d'ailleurs qu'une seule fois dans son roman, fait sans doute allusion au débat – actuel au moment de la publication du roman en 2011 – qu'avait lancé le président de la République Nicolas Sarkozy.
[383] Maryse Sullivan, « Notre peuple, notre mémoire. Discours de grands chefs lors de la Seconde Guerre mondiale » dans Anne Le Guellec-Minel (dir.), *La Mémoire face à l'Histoire, Traces, effacement, réinscriptions, op. cit.*, p. 73.

minimum de signes[384] ». L'acte de faire mémoire est lié à l'évocation d'un lieu de mémoire. Ainsi, dans *L'Art français de la guerre*, le narrateur évoque la figure de César, personnage historique, pour présenter sa vision de la guerre et déconstruire, plus loin, la dimension épique de l'homme encensé par les récits d'historiens acquis à sa cause :

> César l'aventurier entrait dans la Gaule et la livrait aux massacres. César voulait, et sa force était grande. Il voulait briser les nations, fonder un empire, régner ; il voulait être, saisir le monde connu dans sa poigne, il voulait. Il voulait être grand, et ceci pas trop tard. De ses conquêtes, décès, meurtres de masse, il faisait un récit enlevé, qu'il envoyait à Rome pour séduire le Sénat. […] Par son récit habile il donnait par procuration à ceux qui étaient là-bas le frisson de la guerre. Il rétribuait leur confiance, il leur en donnait pour leur argent, il les payait d'un récit[385].

« César » incarne ici, en fait, un lieu de mémoire. La figure du général est ancrée dans la réalité, ce qui permet de concevoir la citation de son nom comme lieu de mémoire, incarnant « les trois acceptions du terme : matériel, fonctionnel et symbolique[386] » dans l'œuvre de Jenni. D'abord, le nom de César incarne dans la mémoire collective l'image du grand homme aux exploits multiples, et cette image renforce le point de vue matériel qui déclenche dans la mémoire des lecteurs la grandeur et l'autorité qui se dégagent de l'onomastique. Ensuite, la fonction du nom de César, comme lieu de mémoire, est de rappeler un cadre spatio-temporel particulier, au cours de l'Histoire, où des crimes, des abus et des combats aux allures de conquêtes ont été incarnés par un homme, une figure de proue dont la seule évocation suscite « le frisson de la guerre ». Enfin, la symbolique du lieu de mémoire incarné par la figure de César s'inscrit dans l'image d'un manipulateur, qui embellit la réalité. Celui qui voulait « séduire le Sénat » apparaît comme un créateur de récits épiques, précise le narrateur :

> César par le verbe créait la fiction d'une Gaule, qu'il définissait et conquérait d'une phrase, du même geste. César mentait comme mentent les historiens, décrivant par choix la réalité qui leur semble la meilleure. Et ainsi le roman, le héros qui ment fondent la réalité bien mieux que les actes, le gros mensonge offre un fondement aux actes, constitue tout à la fois des fondations cachées et le toit protecteur des actions. Actes et paroles ensemble

---

[384] Pierre Nora, « Entre mémoire et Histoire. La problématique des lieux », dans Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de la mémoire, tome I : La République, op. cit.*, p. 35.
[385] Alexis Jenni, *L' Art français de la guerre, op. cit.,* p. 72.
[386] Pierre Nora, « Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux », *Les Lieux de mémoire,* tome I : *La République, op. cit*., p. 34-41.

> découpent le monde et lui donnent sa forme. Le héros militaire se doit d'être un romancier, un gros menteur, un inventeur de verbe[387].

La comparaison entre César et les historiens permet au narrateur de remettre en cause le récit historique de certains événements en indiquant le fossé qui sépare les « actes »de ce qui est raconté à propos de ces actes, les « paroles » ou même les écrits. L'histoire, elle-même, n'est finalement qu'une réécriture d'archives historiques. Ainsi, Alexis Jenni se sert de César, comme lieu de mémoire et argument *ad hominem*, dans l'optique de dénoncer la manipulation de la réalité d'un passé qui ne correspond pas toujours aux actes qui ont réellement été accomplis sur le terrain. En approfondissant notre réflexion nous nous sommes aperçu que l'évocation de César est un prétexte, pour l'auteur, de critiquer l'histoire guerrière de la France dont la reconstitution repose également sur un récit national. L'image du « héros militaire » renverrait alors à celle du Général de Gaulle qui, en citant dans ses discours des figures importantes de l'histoire de France – « Jeanne d'Arc, Richelieu, Louis XIV, Carno, Napoléon, Gambetta, Poincaré, Clémenceau, le Maréchal Foch[388] » – demande aux Français de se souvenir « de ces figures et d'en absorber l'énergie[389]. » Il y a, ici, la volonté de créer une forme d'identité nationale, fondée sur l'héroïsme des devanciers et, grâce à laquelle le peuple français pourrait enfin résister et s'affirmer à la face du monde. Ces personnages historiques et icônes nationales saturent encore l'imaginaire socio-politique de la France au moment où le Général de Gaulle tient son discours. Partant, l'art français de la guerre, selon Alexis Jenni réside aussi dans la capacité du général « à donner à la France un visage et une force en évoquant des figures tutélaires, puis à rejoindre les masses[390] ». Le *pathos* du général devient un lieu de mémoire où s'actualisent les liens du passé en renforçant davantage le sentiment d'appartenance à la même patrie.

De même, Victorien Salagnon, dans *L'Art français de la guerre*, entretient un rapport particulier avec certains objets d'origine chinoise qu'il a conservés. Ces vestiges apparaissent comme des lieux de mémoire à travers lesquels le vétéran transporte son passé. Il raconte une histoire pleine de significations en créant un univers particulier où

---

[387] Alexis Jenni, *L'Art français de la guerre, op. cit.,* p. 72-73.

[388] Charles de Gaulle, « Les Deux Chemins, *2 juillet 1940* » dans *Discours et messages du Général de Gaulle*, Londres, Oxford University Press, 1942, p. 8-9.

[389] Maryse Sullivan, « Notre peuple, notre mémoire. Discours de grands chefs lors de la Seconde Guerre mondiale » dans Anne Le Guellec-Minel (dir.), *La Mémoire face à l'Histoire, Traces, effacements, réinscriptions, op.,cit*., p. 76.

[390] *Ibid.*

s'exhibent les ombres du passé qui réinvestissent le présent. À ce propos, le narrateur affirme :

> De la Chine Salagnon ne savait presque rien, des détails, des rumeurs, mais cela suffisait pour que s'établisse en imagination un territoire chinois, lointain, un peu flou mais présent. Il l'avait meublé de gros bouddhas qui rient, de pierres contournées, de potiches bleues pas très jolies, et de ces dragons qui décorent les flacons d'encre dite de Chine, que la traduction anglaise, mensongère, fait venir d'Inde. Son goût de Chine venait d'abord de là : d'un mot, juste un mot sur un flacon d'encre. Il aimait à ce point l'encre noire qu'elle lui semblait pouvoir fonder un pays entier[391].

Victorien Salagnon se représente un lieu de mémoire par le biais d'objets culturels : « gros bouddhas », « pierres contournées », « potiches bleues », « dragons ». D'un point de vue matériel, ces objets se rattachent à un univers particulier avec des caractéristiques religieuses et/ou socio-historiques spécifiques. Dans l'imaginaire des lecteurs, ces vestiges proviennent de la culture asiatique si bien que cet environnement, représentatif d' « un territoire chinois », symbolise aussi la fascination de Salagnon à l'égard de la culture chinoise. Ce dernier est attaché à l'écriture mais plus encore à « l'encre noire » de Chine, ce qui symbolise l'idée d'une transmission de la culture de ce grand pays, longtemps resté dans l' ombre de la colonisation.

En outre, Lydie Salvayre, dans *La Compagnie des spectres,* convoque plusieurs lieux de mémoire pour dire la hantise du passé. Déjà, le titre de l'œuvre est évocateur en ce qu'il sous-entend la présence du passé – les spectres – dans le présent de narration où la narratrice raconte les souvenirs ambivalents d'une mère hantée par la mort de son frère en 1943. L'interrogation virulente – « C'est Darnand qui t'envoie[392] » – formulée, et reprise plusieurs fois dans le récit, par la mère de la narratrice en s'adressant à l'huissier, « venu dresser un inventaire avant saisie dans leur appartement de Créteil[393] », montre bien que Darnand apparaît comme un lieu de mémoire dans l'œuvre – Joseph Darnand est une figure majeure de l'Occupation pendant la guerre (1939-1945). Souvent dans l'ombre de Pétain, Darnand est le véritable chef des opérations de la Milice française, chargée de traquer les juifs et les résistants – Les lecteurs reconnaissent donc le personnage historique et l'homme politique sans omettre le rôle

---

[391] Alexis Jenni, *L'Art français de la guerre, op.cit.,* p. 76-77.
[392] Lydie Salvayre, *La Compagnie des spectres, op.cit*., p. 27.
[393] *Ibid.*

qu'il a joué pendant la guerre et son appartenance au gouvernement de Vichy. Ainsi, la mère de la narratrice voit dans ce personnage historique « la figure entéléchique du mal car, bien que n'ayant pas les formes effrayantes, il l'illustre mille fois mieux que les diables cornus[394]». Ici, Darnand incarne le mal absolu comme en témoigne la périphrase « figure entéléchique du mal » ; il est une trace du passé, dans la mémoire de la vieille femme, dont le souvenir est une obsession débordante de mépris pour un personnage abject et terne comme l'atteste « la fiche en carton gribouillée[395] » qui sert de portrait pour représenter l'ancien secrétaire général de la Milice française :

> Nom Darnand, prénom Joseph, surnom Jo ou Jojo, qualité tortionnaire, sexe masculin, ascendants cent pour cent français, épouse française, origine aryenne vérifiée par indexe céphalique (échelle quatre), taille médiocre : 1, 67 m, adopte posture cambrée pour gagner quelques centimètres. […] À l'examen racial, lut maman, présente verge trapue recouverte d'un abondant et catholique prépuce sous lequel deux testicules dissymétriques entr'apparaissent. […] Faible capital intellectuel, donc, mais fortes dispositions pour tortures physiques aussi bien que morales : elles lui donnent des sensations. […] Darnand n'est pas ingrat et sait récompenser ses gars lorsqu'ils ont bien œuvré : un os de résistant, par exemple, ou d'autre chose[396].

Ce portrait grotesque et comique de Darnand s'offre au lecteur comme un amas d'informations éparses mettant en exergue un lexique dépréciatif. Les expressions telles que « tortionnaire », « origine aryenne », « verge trapue », « deux testicules dissymétriques » et « faible capital intellectuel » peignent l'image d'un personnage terne, assombri par la cruauté de ses actions. On peut remarquer, à travers ce portrait, que la mère de la narratrice entretient avec l'Histoire, une relation douloureuse car elle est encore traumatisée par l'assassinat de son frère. Il y a donc une volonté de transmettre une histoire personnelle, un vécu et les ombres du passé imbriquées dans le présent, en présentant Darnand comme un personnage qui serait du mauvais côté de l'Histoire.

Dans le même ordre d'idées, certains objets réinvestissent la mémoire des personnages, apparaissant ainsi comme de véritables lieux de mémoire. Par exemple, dans *La Compagnie des spectres*, le béret revêt une signification particulière ; il est associé à un faisceau d'images douloureuses qui déclenchent, chez la mère de la

---

[394] *Ibid.*, p. 33.
[395] Lydie Salvayre, *La Compagnie des spectres, op. cit.*, p. 34-35.
[396] *Ibid.*

narratrice, une phobie particulière. De fait, en observant l'huissier « qui examinait sous toutes ses coutures l'horrible chiffonnier hérité de grand-mère[397] », la vieille femme lui lance d'un air remonté : « Où t'as mis ton béret ?[398] ». La hantise du béret chez la mère de la narratrice s'explique par le fait que :

> [M]aman a focalisé une grande partie de sa haine envers Darnand et ses brutes sur le béret qui les surmontait. Le béret n'est en somme qu'un objet métonymique, fis-je d'un ton pénétré, la laideur de l'ustensile désignant en vérité la laideur de l'ensemble : la laideur du dehors et surtout celle du dedans si difficile à discerner dans les conditions ordinaires. Car, le béret affirme-t-elle, objet antiérotique par excellence, constitue l'apanage indispensable des âmes viles. […] Il n'est que de citer Franco, Saddam Hussein, M. Cousinet du cinquième et ignoble Wagner, pour s'en tenir aux plus connus, tous hideux, tous haïssables et tous adeptes de l'abominable bouse[399].

Ici, le béret représente un imaginaire spécifique. Il est perçu comme un objet qui caractérise les tyrans, les despotes, ceux dont les actes de « laideur » entachent l'image. Le béret représente une trace du passé dans la représentation mnémonique de la vieille femme ; elle associe « l'abominable bouse » à une catégorie de personnages historiques : « Franco », « Saddam Hussein » et « M. Coussinet » dans l'intention de mentionner à ses interlocuteurs – sa fille et l'huissier – le point commun de ces hommes (qui portaient tous des bérets au sommet de leur gloire) qualifiés d' « âmes viles » en référence aux exactions qu'ils ont commis. De fait, le béret, dans sa triple dimension – matériel, fonctionnelle et symbolique[400] – incarne un lieu de mémoire où foisonnent d'innombrables images traumatisantes qui réinvestissent le présent. Ainsi, la mère de la narratrice revoit, à travers l'attitude de l'huissier, le visage des bourreaux qui ont ôté la vie à son frère pendant la Seconde Guerre mondiale.

De son côté, Alexis Jenni, dans *Féroces Infirmes,* évoque plusieurs lieux de mémoire. Dans un récit qui alterne le passé et le présent, les chapitres sont répartis en deux catégories. D'une part, ceux intitulés *LE PERE*, avec la précision des indices spatio-temporels et, de l'autre, ceux dénommés *LE FILS* avec la mention des mêmes indices. Cette présentation de l'œuvre illustre le style de cet auteur – alternance

---

[397] *Ibid.*, p. 36.
[398] *Ibid*
[399] Lydie Salvayre, *La Compagnie des spectres, op. cit*., p. 36-37.
[400] Lire à ce propos Pierre Nora, « Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux » dans Pierre Nora (dir.), *Les Lieux, tome I : La République, op. cit.*

temporelle perceptible aussi dans L'*Art français de la guerre* – dont l'écriture rend compte de la difficulté d'établir une passerelle historico-socio-politique qui mêle histoire et mémoire. Par exemple, Jean-Paul Aerbi se souvient de l'existence des cartes géographiques qu'il voyait à l'école ; elles représentaient la France métropolitaine et ses colonies. Il affirme :

> Je ne suis pas ignorant de l'Algérie, à l'école primaire nous avions des cartes qui montraient jusqu'où s'étendait la France, c'était une étendue de couleur rose et c'était partout dans le monde. La petite France européenne avait la forme équilibrée du diamant de la couronne, et dessous étaient les trois départements d'Alger, d'Oran et de Constantine, immatriculés 91, 92, 93, et puis AOF, AEF, Madagascar, Annam, Tonkin, Cochinchine, Cambodge, Laos, et une poignée d'îles tombées un peu partout dans les océans. C'était grand, peuplé de mauresques, de pingouins, de noirs danseurs et de sourire khmers, gardé par les méharistes en képi bleu ciel qui avaient le regard intense du Père de Foucauld, à force de ne presque rien manger et d'être bercés à trois mètres du sol par le balancement de leur dromadaire[401].

Le père du narrateur se remémore, dans cet extrait, une partie de son enfance où, à l'école, il apprenait la géographie de la France à partir « des cartes qui montraient jusqu'où s'étendait la France ». Ces cartes, représentatives d'une France colonisatrice, peuvent être perçues comme des lieux de mémoire où se manifeste le passé colonial de ce pays. Les matricules « 91, 92 et 93 » représentent des départements français et les sigles AOF – l'Afrique-Occidentale Française – et AEF – l'Afrique Équatoriale Française. Le lecteur peut ainsi s'imaginer l'étendue et l'influence de l'empire colonial français pendant la colonisation. Au-delà d'une volonté didactique, le ton ironique d'Alexis Jenni permet de s'interroger sur le sens et l'importance de l'entreprise coloniale sans omettre les conflits qui s'y rattachent.

Aussi, les lieux de mémoire, dans l'œuvre d'Alexis Jenni, apparaissent sous plusieurs formes. Le cinéma est l'une d'elles, en tant que vecteur d'une mémoire culturelle et identitaire. En ce sens, Jean-Paul Aerbi se souvient d'un film qu'il a vu un jour au cinéma. Le film revient sur l'histoire des *Vikings* – ces explorateurs, pillards et commerçants scandinaves qui sévirent en Angleterre entre le VIII^{e} et le IX^{e} siècle. Le narrateur raconte une séquence de ce film en décrivant une atmosphère de guerre où la violence et la barbarie retiennent l'attention du lecteur :

---

[401] Alexis Jenni, *Féroces Infirmes*, *op. cit.*, p. 56.

> Le film a commencé, tambours, roulement de timbales, sons de trompe. *De la fureur des Normands délivre-nous Seigneur*, priaient les moines effrayés des côtes d'Angleterre, d'Irlande et France. *Les Vikings se consacraient à leur dieu de la guerre*, annonce le générique, c'est bien ce que nous sommes venus chercher. Coiffés de casques qui descendent sur leurs yeux, vêtus de peaux, ils brandissaient une hache et se précipitaient en hurlant *Odiiiin !* La terreur, le cri, le choc étaient leurs armes, ils renversaient leurs ennemis qui jetaient leurs épées et fuyaient. Nous étions venus voir ça, il se dressaient devant nous sur l'écran géant, les hommes sauvages que rien n'effraie, que rien ne limite, qui exercent leur force et leur désir sans que rien puisse les en empêcher. Ils boivent, ils rotent, ils baisent, et ils cognent à coup de hache sur toutes les portes qu'on leur ferme et les franchissent. Mais, le film était plus compliqué : il y avait des naissances cachées, des frères ennemis, une femme pour laquelle ils se tueraient, tous s'aimaient et haïssaient dans un monde où l'on s'engueule à coup d'épée. Deux frères étaient face à face, l'un borgne et l'autre manchot, et la princesse blonde vacillait, prête à se donner à l'un ou à l'autre, ou à se jeter du haut d'une tour[402].

Le cinéma est, ici, présenté comme un lieu de mémoire. Le film est évocateur d'une mémoire guerrière à plusieurs niveaux. La prière des « moines effrayés » suppose une forme d'invasion barbare. Ainsi, le générique du film dévoile le projet d'une vie incarné par des *Vikings* qui rendent, « à leur dieu » un culte basé sur la guerre. Comme nous l'avons déjà précisé plus haut, trois fonctions se dégagent du lieu de mémoire. D'abord, la description de ces guerriers – « coiffés de casques » , « vêtus de peaux », « une hache » , « la terreur » et « le cri » – permet au lecteur d'avoir une image mentale des *Vikings.* Cette représentation participe du mythe et de la grandeur associée à l'imaginaire qui entoure le souvenir des *Vikings* d'un point de vue socio-historique. Ensuite, la fonction de ce lieu de mémoire est de se remémorer une période de l'histoire au cours de laquelle des hommes, parfois sans foi ni loi, ont sévi en Europe dans le but d'acquérir des richesses. Enfin, la symbolique de ce lieu de mémoire peut renvoyer à l'idée de conquérants prêts à tout pour assouvir leurs désirs. La terreur et la violence exprimées, dans l'extrait ci-dessus, représentent les *Vikings* comme des êtres avides et sans limites. Parallèlement, nous pouvons établir, de façon sous-jacente, des similitudes entre ces guerriers et les soldats de l'armée coloniale française que Jean-Paul Aerbi rejoindra dans la suite du récit.

---

[402] Alexis Jenni, *Féroces infirmes, op. cit.*, p. 60-61.

Conclusion

Ce chapitre consacré à la mémoire et aux mémoires des guerres coloniales nous a permis de développer trois aspects de l'écriture de la mémoire dans les fictions historiques contemporaines que nous étudions. D'abord, nous avons montré que l'image-mémoire, est un processus de représentation qui oscille entre la réalité et le fantasme. Ensuite, notre analyse a évoqué la post-mémoire comme un espace entre le passé et le présent où se négocient des liens intergénérationnels. L'influence du passé s'exerce sur les descendants des témoins de l'histoire dans le cadre de la mémoire individuelle et/ou collective. Enfin, la transmission de l'événement comme devoir de mémoire a clôturé ce chapitre en mettant en exergue l'urgence de la vulgarisation mémorielle et les lieux de mémoire qui saturent les œuvres de notre corpus.

Chapitre V : Mémoire(s) des personnages chez Lydie Salvayre / Mémoire(s) des victimes

Introduction

Dans ce chapitre, notre étude se penche particulièrement sur la représentation de la mémoire et/ou des mémoires – des victimes, parfois autoproclamées – dans les œuvres de Lydie Salvayre. En effet, *La Compagnie des spectres* et *Pas pleurer* reviennent sur des événements historiques notoires – l'Occupation sous Vichy, pour la première œuvre – la Révolution de l'été 1936 et la guerre civile espagnole pour le second roman. La résurgence de l'événement historique, qui questionne le passé à partir du présent, permet à l'auteure française d'explorer la mémoire des petites gens et des sans-voix, les oubliés de l'Histoire. Cette écriture, d'une sensibilité particulière qui traverse les deux œuvres, peut être assimilée à l'idéologie politique de la gauche dans l'optique de rétablir une forme d'égalité sociale. La mémoire des personnages devient une autre histoire possible qui retentit à côté de l'Histoire. Dès lors, comment les voix romanesques des personnages-témoins rendent-elles compte du passé dans l'écriture de la mémoire chez Lydie Salvayre ? Ces deux romans sont-ils l'écho des voix inaudibles des victimes voire des vaincus de l'Histoire ? Peut-on lire dans ces œuvres un engagement littéraire ou « une pensée politique de gauche »[403]comme l'écrit Corinne Grenouillet ?

V-1 : Mémoire(s) et obsession du passé

Dans *La Compagnie des spectres* et *Pas pleurer*, les images-souvenirs – de la mère de Louisiane (dans la première œuvre) et de la narratrice et sa mère (dans la

[403] Corinne Grenouillet, « Mémoire de l'événement dans *La Compagnie des spectres* et *Pas pleurer* de Lydie Salvayre » dans *Etudes françaises*, 2018, p. 109-130. Rappelons que c'est entre la fin du XVIII[e] siècle et le début du XX[e] siècle que s'imposent les notions politique de droite et de gauche. Ainsi, la pensée politique de gauche désigne la vulgarisation d'une idéologie égalitaire et sociale. Elle se caractérise par une approche progressiste où l'économie est d'abord au service de l'Homme. En ce sens, la quête de justice sociale est au centre de son action. Partant, les courants tels que le communisme, l'anarchisme et le socialisme se rapprochent inéluctablement de la vision de la gauche.

seconde) – sont au premier plan ; la mémoire est donc représentative de la perception des histoires personnelles et familiales mais aussi de l'Histoire depuis le moment de la remémoration, le présent. De fait, le recours au passé apparaît comme une obsession car l'évènement historique devient une hantise du présent ; les temporalités et les mémoires contradictoires redéfinissent les moments douloureux des années 1930 et 1940.

Lydie Salvayre, dans *La Compagnie des spectres*, met en scène trois personnages : la mère de la narratrice souffrant de troubles psychiques, la narratrice (une jeune fille de dix-huit ans) et un huissier (venu faire l'inventaire des biens après avoir constaté des impayés de loyer). Dans le récit, les voix narratives de la mère et de la fille s'adressant à l'homme de loi, se superposent ; on peut, dès lors, distinguer plusieurs micro-récits enchâssés dans un récit cadre qui donne à l'histoire tout son sens au fur et à mesure que l'on progresse dans la lecture. L'écriture de Lydie Salvayre est saturée de dialogues, de répliques et de rebondissement dont l'intensité dévoile l'aspect théâtral de l'œuvre et captive l'attention du lecteur.

La révolution libertaire de l'été 1936, s'inscrivant dans la guerre civile d'Espagne (1936-1939) constitue le cadre narratif de référence dans *Pas pleurer*. Ici, l'auteure, dont la présence est perceptible dans le roman à travers l'emploi de la première personne, assume pleinement l'histoire qu'elle raconte en étant la porte-parole de sa mère, Montse et de Georges Bernanos (*Les Grands Cimetières sous la lune*). Le projet d'écriture de cette œuvre s'enracine dans l'idée que les événements de la guerre civile d'Espagne restent encore méconnus du grand public français. Ainsi, cette enquête mémorielle, mais aussi historique, se déploie par le biais des souvenirs de Montse – entre autres, l'été radieux de 1936 au cœur de la révolution libertaire constitue l'épine dorsale du récit.

De fait, la transmission mémorielle, dans *La Compagnie des spectres* et dans *Pas pleurer,* s'opère à partir d'un élan presqu'obsessionnel du passé où l'urgence de raconter l'expérience d'une vie antérieure aux nouvelles générations est accrue. Dans le premier roman, la mère s'adresse à sa fille de dix-huit ans avec beaucoup de difficultés car cette dernière ne prête pas attention aux propos délirants de la vieille femme, comme le montre cette réplique de Louisiane : « c'est de la connerie, fis-je, dans le but de l'interrompre[404] ». Agacée, la jeune fille n'écoute pas les histoires saugrenues de sa

[404] Lydie Salvayre, *La Compagnie des spectres, op.cit.,* p. 19.

mère qui, d'après elle, semblent déconnectées de la réalité. Or, dans *La Compagnie des spectres,* la mère de Louisiane apparaît comme la voix du passé ; elle semble incarner le rôle de celle qui doit transmettre à sa fille une mémoire vivante. C'est dans cette perspective qu'elle lui confie ses intentions :

> Je t'enseigne l'Histoire car bientôt je mourrai, les bouches des derniers survivants se rempliront de terre, et qui sera là pour te dire les paralipomènes du siècle qui s'achève ? Les paraquoi ? Toutes ces horreurs, ma chérie, qui crient de la terre jusqu'à nous[405].

L'importance de revenir sur « l'Histoire » est clairement formulée dans les propos de cette mère qui veut léguer une mémoire vive à sa fille. Face à une mort prochaine, la mère de Louisiane opte pour la pérennité du passé dans la mémoire des vivants et partant de Louisiane, sa fille. L'expression « derniers survivants » est une allusion au massacre des juifs qui se justifie par l'emploi du terme « paralipomènes » renvoyant à une partie de la Bible précédant et introduisant le livre des Rois afin d'éclairer le lecteur. De fait, Lydie Salvyare opte, ici, pour l'implicite, le sous-entendu dans son projet de transmission des facettes moins connues de l'événement historique de l'Occupation sous le régime de Vichy. Le mouvement qui s'opère du passé vers le présent (et l'inverse) est personnifié par « ces horreurs » qui « crient de la terre jusqu'à nous », autrement dit, le passé ne peut se taire ; il se régénère et s'immisce dans le présent. L'image des atrocités criantes réinvestit, selon l'extrait ci-dessus, le présent.

Venons-en à la présentation du deuxième roman de Lydie Salvayre. Dans *Pas pleurer*, l'auteure, narratrice homodiégétique, raconte elle-même la révolution libertaire de l'été 1936. C'est en écho aux souvenirs de sa mère ainsi qu'à la lecture des *Grands cimetières sous la lune* de Georges Bernanos que Lydie Salvayre écrit cette fiction historique qui, selon la narratrice, met en lumière un pan des événements historiques méconnu de l'Histoire. La fille de Montse questionne ces événements avec le sentiment de dévoiler certains camouflages historiques. Elle s'explique à ce propos :

> Mais j'ai le sentiment que l'heure est venue pour moi de tirer de l'ombre ces évènements d'Espagne que j'avais relégués dans un coin de ma tête pour mieux me dérober sans doute aux questionnements qu'ils risquaient de lever. L'heure est venue pour moi de les regarder. Simplement de les regarder. Jamais depuis que j'écris je n'avais ressenti une telle intimation. Regarder cette parenthèse libertaire qui fut pour ma mère un pur

[405] *Ibid.*, p. 42.

> enchantement, cette parenthèse libertaire qui n'eut je crois d'autres équivalents en Europe, et que je suis d'autant plus heureuse de réanimer qu'elle fut longtemps méconnue, plus que méconnue, occultée par les communistes espagnols[406].

Ici, l'intention de l'auteure est clairement formulée : regarder les événements d'Espagne tels qu'ils ont réellement été vécus par des témoins (Montse et Bernanos). Ce regard profond établit un lien personnel entre celle qui écrit et les faits racontés. Ainsi, pour Salvayre, il s'agit de lutter contre la déformation de l'Histoire et de l'oubli qui amenuisent la révolution libertaire de 1936 et la guerre civile. « Les communistes espagnols » sont clairement visés d'autant plus qu'ils n'ont jamais reconnu ladite révolution et son impact socio-historique en Espagne. Si la présentation de ces œuvres – corpus de notre analyse dans ce chapitre – était capitale, il convient maintenant de lire l'obsession du passé dans ces romans salvayriens.

Que ce soit dans *La Compagnie des spectres* – avec la plénitude mémorielle du règne de Vichy, dont les souvenirs traumatisants du frère assassiné, sature la mémoire obsessionnelle de Rose Mélie, la mère de la jeune narratrice – ou dans *Pas pleurer* – au cœur de la joyeuse remémoration de la révolution libertaire de 1936 – le rapport au passé semble submerger l'univers des deux récits. Les femmes d'un âge avancé ressassent les souvenirs d'un passé devenu le miroir à travers lequel elles perçoivent le présent sous le regard parfois inquisiteur de leurs filles.

En effet, dans *La Compagnie des spectres* l'histoire oscille entre l'année de la mort du frère de la mère de Louise et les paroles saugrenues d'une femme embrigadée dans le passé. D'après les mots de la fille de Rose Mélie, sa mère effectue « d'incessantes navettes entre l'année 1943 et la nôtre[407] ». Cette année correspond à celle où Jean, l'oncle de la narratrice, est décédé sous les coups des frères Jadre, membres d'une milice fasciste. Rose est donc constamment envahie par le souvenir obsessionnel du frère disparu. Mais, il faut ajouter qu'au cours de cette année plusieurs péripéties ont déclenché cette sombre atmosphère notamment les exactions de Pétain et la lettre délation des habitants de Venerque dans laquelle ils dénoncent des comportements jugés inamissibles. À ce sujet, Louisiane s'explique :

---

[406] Lydie Salvayre, *Pas pleurer*, *op. cit*., p. 83-84.

[407] Lydie Salvayre, *La Compagnie des spectres*, *op. cit*., p. 29.

> De nouveaux détails apparaissent à chacune des versions de cette année 43 si prodigues en désastres, tant et si bien que j'ai le sentiment que cette histoire où se mêlent inextricablement un frère mort, une lettre de délation et les méfaits d'un maréchal Putain n'est qu'un tissu de mensonges fondés sur quelques faits réels, une histoire qui n'existe pas, n'exista jamais, et à laquelle elle me somme de croire, une fable funèbre qu'elle parfait chaque jour, qu'elle embellit ou dramatise pour se faire valoir et donner à sa vie le sel, le sang, l'éclat qui lui manquaient[408].

Pour la narratrice, sa mère se recroqueville dans le passé ; elle ne croît pas au propos de sa mère qu'elle accuse de mentir. L'omniprésence de l'année 43 est indéniablement liée à l'imaginaire de Rose Mélie, plongée dans une spirale d'évènements à partir desquelles elle construit « une fable funèbre », expression d'un fantasme existentiel dû à un manque, selon Louisiane. De fait, l'obsession du passé de la mère s'oppose à l'indifférence de la fille exaspérée par l'univers parallèle du passé où vit sa génitrice. Ici, deux générations s'affrontent : d'une part, la génération de la mère – prompte à raconter, à dire le passé – et la génération de Louisiane – voulant tourner la page du passé, préoccupée par le présent. Car, comme le rappelle Guillaume Jehannin, « il se pourrait que les générations se distinguent par des intérêts contradictoires et des conditions de vie divergentes, entretenant une guerre éventuelle des âges[409] ». La narratrice ne se reconnaît pas dans l'année 43 qu'elle n'a pas vécue. Née en 1979, la jeune Louisiane ne se sent pas concernée par la mort de son oncle, qu'elle n'a pas non plus connu, si bien qu'elle minimise l'insistant récit de sa mère qu'elle traite de « folle par-dessus le marché[410] ».

De même, l'obsession du passé peut aussi se lire à travers la peur dans *La Compagnie des spectres*. La peur incarne, à cet effet, toutes les horreurs du passé dans l'imaginaire rétrospectif de la mère de Louisiane. Saturée par les spectres d'un passé tumultueux, la mémoire de Rose Mélie, comme l'explique la narratrice, est le terreau d'incessantes et d'angoissantes hantises qui brouillent les pistes entre le passé et le présent :

---

[408] *Ibid.*, p. 72.

[409] Guillaume Jehannin, « Choc des âges ou friction générationnelle ? le rapport entre générations dans une société vieillissante », dans *Gérontologie et société*, 2013/2 (vol. 36 / n° 145), p. 37-54. DOI : 10.3917/gs.145.0037. URL : https://www.cairn.info/revue-gerontologie-et-societe1-2013-2-page-37.htm, consulté le 26 décembre 2021.

[410] Lydie Salvayre, *La Compagnie des spectres*, *op. cit.*, p. 41.

> La peur chez elle est faite de tout ce qu'elle imagine et elle imagine sans cesse que le pire s'accomplit. En sorte que ma mère a peur de tout, monsieur, ma mère a peur de tout, même de Dieu que quelquefois dans son délire elle appelle Putain, peur de moi sa fille, peur d'elle-même, peur de tout, comme si toutes les peurs du monde s'étaient ramassées en elle et développées dans les proportions inouïes[411].

Les souvenirs traumatiques de la mère de la narratrice propagent des images douloureuses et choquantes du passé dans l'imaginaire du sujet qui ressasse la mort de Jean, son frère, et les actes d'atrocités perpétrés par le Maréchal Pétain que Rose substitue à « Dieu » d'autant plus que son influence – même mort – est immense dans la vie de cette mère traumatisée par les événements dont elle a été témoin. Ces derniers déclenchent des comportements paranoïaques chez la vieille femme qui confond, si souvent, la réalité avec son imagination. Cependant, l'univers de la peur ne se limite pas à la mère de Louisiane ; il s'étend à tout le récit car la narratrice homodiégétique vit également au rythme d'une peur qu'elle a héritée de sa mère :

> Et ma mère, pensai-je, m'a infusé cette peur. J'ai peur des hommes, j'ai peur de la nuit où circulent les spectres, j'ai peur du maréchal Putain que ma mère croit vivant, j'ai peur des bruits et du dehors. J'ai si peur que je vis barricadée dans cet appartement minable où personne ne pénètre jamais. […]J'ai peur de tout, j'ai peur des rats, des araignées et par-dessus tous des serpents[412].

L'obsession du passé s'opère par la transmission d'un sentiment d'insécurité permanent qui se manifeste par la peur des êtres, la peur du souvenir du maréchal Pétain devenu « maréchal putain ». Ainsi, cette peur s'ancre dans le passé qui réinvestit le présent à partir de l'évènement historique et/ou traumatique. Ici. l' « appartement minable » semble incarner les images du passé enfouies dans la mémoire de Rose Mélie qu'elle raconte à sa fille. Finalement, l'omniprésence de la peur s'avère pathologique pour Louisiane et sa mère : la « peur de tout » exprime, chez la narratrice, un déséquilibre psychologique entretenu par l'obsession du passé qui modèle la trame narrative du récit.

En outre, à partir d'un simple mot, le passé résonne constamment dans la mémoire de Rose tel un élément déclencheur. Il active des souvenirs lointains en établissant des

---

[411] *Ibid.*, p. 40.

[412] Lydie Salvayre, *La Compagnie des spectres*, *op. cit.*, p. 40-41.

passerelles entre le passé et l'instant présent car, comme l'explique Louisiane, sa mère fait l'objet d' « un mépris des contingences », se projetant ainsi au-delà de la seule réalité palpable afin de rattacher, en dépit du contexte, la sémantique d'un mot à un fait marquant du passé. Par exemple, lorsque Louisiane affirme : « c'est Leducq qui nous a dénoncées » en parlant des impayés de loyer – et donc d'une plainte en justice – qui justifient la présence de l'huissier, sa mère, en revanche, pense à la lettre que les habitants de sa ville avaient écrite il y a plusieurs années et qui devait être à l'origine des événements tragiques que sa famille allait vivre. L'extrait ci-dessous est, à ce propos, explicite :

> C'est Leducq qui nous a dénoncées !
> Et comme si le mot dénoncé avait soudainement mis en branle sa mémoire, maman se rappela la lettre de délation qu'elle avait vu s'écrire au café des Platanes il y a de cela cinquante-quatre ans, une lettre cent fois radotée et qui était à ses yeux au cœur du malheur familial, un malheur perpétué jusqu'à nous et qui restait extrêmement actif si j'en jugeais par la conjoncture présente. Pensez-vous, monsieur l'huissier que le malheur s'hérite ?[413]

Le mot « dénoncé » est ici un élément déclencheur de la mémoire ; il soulève les souvenirs de la mère de Louisiane qui revoit des images passées à partir des scènes du présent. Il semble que la présence de l'huissier dans l'appartement soit perçue – par Rose Mélie – comme la répétition d'un « malheur familial ». En effet, le souvenir obsédant des événements malheureux perpétrés par les hommes de Pétain dans la famille de Rose ne cesse d'actualiser l'idée d'un complot voire d'une dénonciation incriminante qu'auraient vécue les siens et qui se perpétue au-delà des « cinquante-quatre ans » qui séparent la visite de l'huissier et l'écriture de « la lettre de délation ».

De plus, on retrouve dans l'appartement de Rose et sa fille des livres vieillissants d'avant 1940 et deux grandes télévisions qui trônent dans chacune des chambres des deux femmes. Les livres sont rangés dans la salle de bain. Ces objets sont d'autant plus symboliques, dans le récit de Salvayre, qu'ils incarnent la matérialisation du rapport que les femmes entretiennent avec le passé. D'une part, ces livres offrent à Louisiane la possibilité de se projeter dans un feuilleton sentimental à partir de l'œuvre de Racine ; d'autre part, la télévision est décrite par la narratrice comme un instrument exerçant

[413] Lydie Salvayre, *La Compagnie des spectres*, *op cit*., p. 56.

« sur l'esprit estropié de maman une véritable action prophylactique […] une action fortifiante et régénératrice[414] ». C'est donc un appareil préventif pour assurer la santé mentale de la mère de la narratrice. De fait, selon sa fille, en regardant la télévision Rose Mélie peut encore s'accrocher à la réalité et éviter de totalement sombrer dans le vide béant d'une mémoire dévorante et obsédante :

> La télé, paradoxalement, monsieur l'huissier, offre à ma mère, dans son immatérielle et chimérique existence, un contrepoint stable de la réalité, je ne sais si je me fais comprendre, un phare en quelque sorte dans la nuit de son esprit […], un repère terrestre, assuré, permanent et quasiment invariable d'un jour sur l'autre […] auquel elle se raccroche afin de se défendre des vertiges et des sauts dans le vide où son âme sans cesse est appelée[415].

Ici, la télévision est présentée comme un référent de stabilité psychologique face à l'obnubilation mémorielle de la mère de Louisiane. Concrètement, les programmes télévisés retiennent encore une infime partie de l'attention de Rose dont la mémoire réalise « des sauts dans le vide » vers un passé qui ne cesse de s'immiscer dans le présent par le biais d'images spectrales voire pathologiques. Ainsi, la télévision, média audio-visuel, permet à la mémoire du sujet d'élaborer des souvenirs dont les images télévisées constituent le point d'ancrage entre la réalité et le déferlement d'images furtives.

En outre, dans *La Compagnie des spectres*, Rose Mélie dévoile sa théorie des spectres à sa fille. Entre des propos délirants et les informations du journal télévisé, la mère de la narratrice s'explique :

> Ils [les spectres] errent sans visages enveloppés de voiles noirs et se mêlent aux vivants sans que nul ne s'en aperçoive. Car les spectres, à notre différence, sont irrésiliables et inexpulsables, dit maman, non sans humour. Ils traversent à leur guise les murs et les frontières (le speaker annonce sur un ton neutre un nouveau crime en Algérie). Aujourd'hui ils sont à Alger, comme le montre le reportage, demain ils seront en Egypte, ils vont là où la mort pue, et la mort pue en maints endroits de la planète, il faut bien le reconnaître. (le speaker annonce la découverte d'un charnier au Rwanda). Tu te demandes qui ils sont et

[414] *Ibid.*, p. 48-49.

[415] Lydie Salvayre, *La Compagnie des spectres*, *op. cit*., p. 50.

> d'où ils viennent, ma chérie. Les spectres sont les morts assassinés par Putain et les siens qui ressuscitent et viennent nous regarder vivre[416].

L'extrait ci-dessus permet de comprendre le déséquilibre mental de Rose dont la mémoire est envahie par des images obsédantes du passé ; en s'accrochant à des représentations furtives, la mère de la narratrice se souvient – sans transitions – des évènements qui se sont produits à des moments et à des lieux différents. Ainsi, la mémoire vacillante de Rose reflète, d'un point de vue historique, « notre culture spectaculaire qui précipite ensemble des lieux et des temps disjoints […] sous le voile poli de l'écran[417] ». De fait, en ressuscitant le passé, les spectres influencent les perceptions de Rose Mélie à travers les murmures des voix du passé qui réinvestissent la mémoire du sujet. Du coup, les faits historiques se déploient par le biais des souvenirs qui transcendent le cadre spatio-temporel réel si bien que les spectres propagent un dispositif de perception mémorielle où les temporalités et les espaces médiatiques se superposent. Si Lydie Salvayre écrit l'obsession du passé dans *La Compagnie des spectres*, *Pas pleurer* n'est pas en marge de ce thème.

Il semble évident que Lydie Salvayre, dans ses deux œuvres, que nous étudions dans ce chapitre, se penche sur des aspects méconnus du passé. Tel un orpailleur, l'auteure, à l'instar des écrivains qui l'ont inspirée, revient sur les motivations de ces derniers :

> Au seuil d'écriture de son livre et de dénoncer les méfaits de cette Église, tant adorée de dona Pura, Bernanos hésite un instant. Qu'a-t-il à gagner à cette entreprise ? Et qu'ai-je moi-même, me dis-je, à gagner à la faire revivre ? À quoi bon touiller cette saloperie dont l'univers s'est écœuré ? se demandait un autre de mes admirés, Carlo Emilio Gadda, dans les premières pages d'un livre qu'il mena jusqu'au bout sur l'abjection mussolinienne[418].

Replongé dans le passé n'est pas une « entreprise » sans enjeux ; les romanciers se posent des questions sur le sens de leur action. De fait, il y a ici la tentation de « faire

---

[416] *Ibid.*, p. 149-150.

[417] Marie-Pascale Huglo, « La Pythie de Créteil : voix et spectacle dans *La Compagnie des spectres* de Lydie Salvayre » dans *Etudes françaises*, n°39, p. 39-55.

[418] Lydie Salvayre, *Pas pleurer*, *op.cit.*, 73.

revivre » le passé sans omettre l'obsession, parfois secrète, qui en découle. Or, faire resurgir le passé implique d'ouvrir les vieilles blessures qui commençaient à se cicatriser en ayant le courage de les regarder sans détours. Ainsi, *Pas pleurer* apparaît comme un faisceau d'images et de souvenirs en provenance de plusieurs mémoires fragilisées par la guerre civile d'Espagne.

En effet, dans *Pas pleurer*, trois voix – celles de Lydie Salvayre, de Montse et de Bernanos – évoquent les mémoires de la guerre civile espagnole et la hantise du passé. Ainsi, dans cette œuvre – remarquable tant par la dimension didactique du thème abordé que par la distinction littéraire du prix Goncourt 2014 – se trouve, d'une part, l'intention de l'auteure « de faire vivre et de détourner pour un temps du néant auquel il était promis[419] » le souvenir de sa mère encore présent dans le sien par le lien d'un attachement filial. D'autre part, Salvayre considère que l'été 1936 n'a pas livré tous ses secrets ; selon l'écrivaine, l'historiographie aurait occulté certains aspects de ce passé symbolique et vital de la mémoire de Montse. En effet, le récit s'ancre profondément dans l'histoire familiale de la narratrice, une histoire imbriquée dans le passé de sa mère dont la langue témoigne d'un mélange culturel entre l'espagnol et le français : le « fragnol ».

Aussi, deux moments phares régulent la narration dans l'œuvre de Lydie Salvayre. Il convient en effet de distinguer le temps raconté – le moment de l'histoire c'est-à-dire l'été 1936 et les années qui vont suivre cet épisode marquant de la vie de Montse – et le moment de l'écriture de l'œuvre « le 08 février 2011[420] » que nous pouvons détecter à partir des indices temporels tels qu' « aujourd'hui », « ce soir » qui montrent bien qu'il s'agit d'une forme de remémoration où s'effectue le double mouvement du présent vers le passé et du passé vers le présent. Ici, l'obsession du passé est telle qu'elle mobilise l'attention de la narratrice qui plonge dans la mémoire vacillante de sa mère dont les souvenirs alternent entre la réalité et la fiction. Notons, tout de même, que les souvenirs de l'été 1936 captivent toute l'attention de Montse au détriment d'autres souvenirs qu'elle a oubliés. Comme nous l'avons déjà mentionné plus haut, l'été 1936 est un tournant majeur dans la trame narrative de *Pas Pleurer* si bien qu'on peut se demander pourquoi cet été est si particulier pour Montse dont la

---

[419] Lydie Salvayre, *Pas pleurer, op. cit*., p. 14.

[420] *Ibid.*, p. 220.

mémoire ne semble pas s'en départir . Deux hypothèses pourraient être avancées ; *primo* « de tous ces souvenirs, ma mère [Montse] aura donc conservé le plus beau, vif comme une blessure[421] » qui a eu lieu au cours de cet été ; s*ecundo,* Montse a perdu une partie de sa mémoire car des images-souvenirs des années postérieures à 1936 ont été « effacées et à jamais muettes, pour des raisons que j'ai quelque mal à cerner, médicales peut-être, ou bien […] parce qu'elles n'ont compté pour rien[422] ».

De même, l'obsession du passé qui envahit la mémoire de Montse peut se comprendre par la dimension particulière et spectaculaire des événements de l'été 1936. Enthousiaste et excitée par sa nouvelle expérience, Montse est transportée par une sorte d'euphorie qui marque à jamais l'instant qu'elle vit. En effet, Corinne Grenouillet explique l'été 1936 en ces termes :

> Montse se trouve au cœur d'un événement inédit, où tout devient possible. Le nouveau, ce qui n'a jamais été ni pensé, ni imaginé par personne, fait irruption dans la vie collective… Les hôtels de luxe et les cafés sont collectivisés et transformés en cantine (Salvayre 2014, 91) ; Montse découvre éblouie (Salvayre 2014, 96), le luxe d'un appartement bourgeois ; elle voit des garçons brûler des billets de banque par poignée (Salvayre 2014,99)[423].

Montse, au moment des faits, est marquée par le contraste entre la vie de campagne et l'agitation qui règne dans la ville de Barcelone pendant la révolution. Ainsi, cet instant reste gravé dans sa mémoire alors qu'elle raconte à sa fille son passé. La mémoire du sujet est réceptive non seulement au caractère extraordianire de l'événement mais aussi à l' « irruption » des actions qui structurent cette révolution espagnole si bien que le temps n'altère pas le souvenir éblouissant de ce moment unique dont la douceur et la gaieté éveillent encore les sens de la vieille femme, témoin d'une histoire personnelle méconnue de l'Histoire.

---

[421] *Ibid*., p. 220.

[422] *Ibid.*

[423] Corinne Grenouillet, «La révolution espagnole de 1936 dans Pas pleurer de Lydie Salvayre », *Literatūra* , n°60(4), pp. 34-46, 2018, https://www.journals.vu.lt/literatura/article/view/12436, consulté le 26 février 2022.

En revenant sur les souvenirs les plus vifs de sa mère, dans *Pas pleurer*, Lydie Salvayre braque les projecteurs[424] sur un événement : la révolution libertaire de 1936 à Barcelone. Aussi questionne-t-elle, de manière sous-jacente, les mémoires collectives espagnole et française sur la nécessité de ne pas ignorer certains pans de l'histoire. En écrivant la mémoire de la révolution libertaire de 1936 de sa mère et l'obsession du passé qui en découle, la romancière conserve la mémoire et/ou les mémoires des vaincus, des anonymes du quotidien que l'Histoire, hâtée par l'exigence d'objectivité, n'évoque pas. Si l'écrivaine rappelle l'omniprésence mémorielle dans ses œuvres, il convient maintenant de se pencher sur le type de mémoire qui constitue l'épine dorsale de l'écriture de Salvayre.

V-2 - Regards croisés : l'Histoire au prisme de la mémoire

L'un des enjeux majeurs, qui traverse la bibliographie de Lydie Salvayre, demeure l'effort de tirer de l'ombre des aspects méconnus de la vie des personnes ordinaires ; elle lutte ainsi contre l'ensevelissement de la mémoire familiale. De fait, en lisant *Pas pleurer* nous avons constaté que l'auteure s'implique davantage dans le récit contrairement à *La Compagnie des spectres* où les personnages l'assument pleinement. Ce constat se justifie, dans le récit, par la présence de la narratrice homodiégétique en la personne de Lydie Salvayre qui assume la redistribution des voix narratives y compris la sienne.

Toutefois, il convient de préciser que le fait d'envisager la question de l'écriture d'une ou de plusieurs mémoire(s) des vaincus dépasse largement le contenu de l'œuvre ; cette question requiert un panorama plus vaste qui s'étend du cercle familial au cercle socio-politique de Lydie Salvayre. En effet, la fille de Montse, née en France, est issue de la deuxième génération d'immigrés espagnols. En étant loin de l'Espagne, terre de ses parents et de ses grands-parents, nous formulons l'hypothèse que Salvayre aurait connu – depuis la France (pays d'accueil de ses parents) – une recrudescence d'images-

[424] Néanmoins, l'œuvre de Georges Orwell, *Hommage à la Catalogne*, [1938], Paris, Gallimard, 1955 revient largement sur la révolution libertaire de 1936 avant Lydie Salvayre qui s'est, probablement, inspirée du roman historique d'Orwell. Écrit à la première personne, l'auteur britannique raconte le combat qu'il a mené aux côtés des Catalans contre le régime de Franco.

souvenirs ayant bercé son enfance. Par conséquent, il est plausible que les enfants ressentent, consciemment et/ou inconsciemment, la nécessité de perpétuer voire de relayer la mémoire collective familiale. Telle une arborescence, les descendants endossent la mémoire des ascendants. On peut donc penser à l'urgence d'un « devoir de mémoire » qui traverse l'histoire de Montse. Mais il s'avère que la pression mémorielle au sein de la famille est perçue comme quelque chose de pesant dans la vie des enfants qui subissent, au quotidien, le ressassement du passé par l'ancienne génération nostalgique d'une époque révolue qui structure encore les perceptions du présent. Dans une interview, Lydie Salvayre s'interroge en ces termes :

> Mais que faire quand un parent vous accable [de l'histoire familiale] ? On se bouche les oreilles ? Il y a, avec des circonstances différentes, un peu de mon histoire. Pendant longtemps je n'ai rien voulu savoir des histoires dont on me rabâtait les oreilles, au point de développer ce que Freud appelait « une passion pour l'ignorance »[425]

L'histoire familiale n'a cessé de bercer l'enfance de l'écrivaine si bien que sa propre histoire est liée à celle de sa mère dont la mémoire se mêle à la sienne. L'expression « on me rabâtait les oreilles » sous-entend une forme de lassitude faisant en sorte que la vague inébranlable du passé s'abatte sur la conscience d'une jeune fille partagée entre deux réalités (la sienne et celle de sa mère) faites d'histoires pleines d'émotions.

En outre, la mémoire des vaincus c'est aussi l'épiphanie du souvenir où l'évènement est davantage célébré au rythme d'un émerveillement qui transfigure le quotidien. D'ailleurs, Corine Grenouillet[426] perçoit un rapprochement entre la révolution libertaire de 1936 et « l'événement monstre[427] » dont parle Pierre Nora à propos de mai 1968 en France. En effet, la force de la parole créatrice qui tire du néant l'action, l'enthousiasme et l'euphorie du moment caractérise ces événements dont le souvenir se perpétue dans la mémoire collective. Plus loin, dans son article, elle émet l'hypothèse – que nous partageons – selon laquelle les événements de mai 1968 auraient influencé Salvayre dans son approche littéraire de la révolution de Barcelone.

---

[425] Lydie Salvayre, entretien réalisé par Alain Nicolas, *L'Humaniste*, 9 janvier 1998.

[426] Corine Grenouillet, « La révolution espagnole de 1936 » dans *Pas pleurer* : entre mémoire et histoire » op.cit.

[427] Pierre Nora, « L'événement monstre », dans *Communications* n°18, 1972, p. 162-1972.

Par ailleurs, évoquer la mémoire des vaincus dans *Pas pleurer* ne se limite pas à l'analyse des souvenirs liés à la mémoire personnelle et/ou collective des sujets car Lydie Salvayre entreprend aussi d'écrire l'Histoire à sa manière. En effet, la romancière propose, dans son œuvre, les deux facteurs considérables qui marquent le début de la guerre civile d'Espagne entre 1936 et 1939.

Ainsi, l'antagonisme générationnel peut être perçu, ici, comme une première cause de cette guerre. De fait, tout commence par l'extraordinaire nouveauté que découvrent José et Juan à Lérima au cœur d'une révolte envoutante et déconcertante :

> Tous deux se sont heurtés à l'autorité de leurs pères, sévères par tradition, adeptes par tradition de l'éducation filiale à coup de ceinturon, convaincus par tradition que les choses doivent rester à tout jamais ce qu'elles sont. |…] Et brusquement, à Lérima, tous deux découvrent des thèses qui s'opposent furieusement à cette vision immuable qu'ils pensaient être la seule concevable. Ils apprennent que les choses peuvent se chambouler, se défaire, se foutre en l'air. Que l'on peut refuser sans que le monde croule, les discours coutumiers. Et leur vitalité naturelle est attirée par cette vague houleuse qui fiche tout par terre et fait reverdir leurs désirs. […] Ils rêvent d'actes séditieux, d'insolences grandiose, de choses immense et inconnues qui s'étendront au-delà de leur vie et marqueront l'Histoire. Ils croient à la révolution complète des esprits et cœurs. Ils croient à cet enchantement[428].

Ces jeunes gens sont portés par une nouvelle vision qui s'oppose à celle de la génération précédente. Dotés d'une éducation marquée par le lien « filial » et la soumission aux parents, les deux jeunes hommes se heurtent à la volupté des idées et des idéaux qui façonnent « les esprits et les cœurs ». Ce contraste nouveau augure des idées révolutionnaires qui embrasent d'une flamme nouvelle et virulente la ville de Lérima. Cette atmosphère libertaire constitue l'un des supports patents sur lequel s'adosse la révolution libertaire de Barcelone l'été 1936.

De même, dans *La Compagnie des spectres* deux générations ne s'accordent pas sur tous les points. Rose Mélie – figure de l'ancienne génération qui a connu l'Occupation allemande – n'arrive pas toujours à captiver l'attention de Louisiane qui s'agace en écoutant les histoires de sa mère. La jeune fille incarne la nouvelle génération obnubilée par les nouvelles technologies. Contrairement à *Pas pleurer*, le conflit générationnel n'est pas envisagé comme une cause directe de l'Occupation allemande dans *La Compagnie des spectres*. Néanmoins, il marque l'écart considérable

[428] Lydie Salvayre, *Pas pleurer*, *op.cit*., p. 44.

entre deux visions du monde et questionne le rapport que la génération présente entretient avec le passé. C'est aussi un appel implicite, formulé par l'auteure, sur la nécessité d'établir des passerelles entre les générations par le biais de la vulgarisation d'une mémoire vive et collective permettant aux plus jeunes de conserver le passé. Ainsi, lorsque Rose Mélie raconte à sa fille l'assassinat de son oncle Jean par les frères Jadre, membres d'une milice pendant l'Occupation, cette dernière demande à sa mère de se taire. Louisiane s'explique :

> Je ne voulais pas entendre la suite. Je savais que si je la laissais parler, elle allait bientôt se mettre à hurler. Je ne voulais pas l'entendre hurler. J'étais malade de l'entendre hurler. Je lui dis mais tu vas la boucler, oui, tu vas la boucler à la fin ? Je cherchai ses médicaments dans le fouillis de sa table de nuit. Je versai les gouttes dans un verre. Je triplai la dose. Pour qu'elle la ferme. Bois ! Je lui parlai sur le ton le plus dur. C'était le seul moyen de l'obliger à se taire. Elle me regarda avec frayeur[429].

Cet extrait montre la difficile cohabitation entre Louisiane et sa mère. En effet, la mère de Louisiane traîne avec elle le souvenir douloureux de la mort de Jean, son frère. Toutes ses peines du passé envahissent encore sa mémoire qui, tel un robinet ouvert, laisse jaillir des images-souvenirs accompagnés de hurlements incessants. Or, la narratrice ne peut supporter ces scènes inopinées si bien qu'elle est « malade » de seulement « entendre » sa mère. De fait, le malaise de Louisiane montre la discontinuité non seulement mémorielle mais aussi générationnelle qui existe entre ces deux femmes. Le présent pose alors une double exigence : dire le passé mais comment ?

En sus du conflit générationnel, *Pas pleurer* dévoile, par ailleurs, l'approbation des atrocités par l'Église catholique et l'allégeance que ses dignitaires vouent au régime de Franco. Il s'agit, en effet, d'un autre facteur déterminant de la guerre espagnole selon la narratrice. Partant, le lecteur découvre, en lisant *Pas pleurer*, que les franquistes ont bénéficié de la complicité de l'Église pour accomplir des massacres qui ont heurté la sensibilité de fervents catholique comme Georges Bernanos. Ainsi dès l'incipit, la narratrice homodiégétique plante le décor de l'histoire qu'elle s'apprête à raconter à partir de plusieurs voix narratives :

---

[429] Lydie Salvayre, *La Compagnie des spectres*, *op. cit*., p. 23.

> Au nom du père du Fils et du Saint-Esprit, monseigneur l'évêque-archevêque de Palma désigne aux justiciers, d'une main vénérable où luit l'anneau pastoral, la poitrine des mauvais pauvres. C'est Georges Bernanos qui le dit. C'est un catholique fervent qui le dit. […] Il voit les nationaux se livrer à une épuration systématique des suspects, tandis qu'entre deux meurtres, les dignitaires catholiques leur donnent l'absolution au nom du Père du Fils et du Saint-Esprit. L'Eglise catholique est devenue le Putain des militaires épurateurs[430].

Ici, on assiste à une séparation assumée de la population ; le ton est donné à travers la bénédiction formulée par « monseigneur l'évêque-archevêque » en se référant à la Sainte-trinité[431]. Ce geste marque le soutien que l'Eglise espagnole apporte au régime de Franco, se rendant ainsi complice des actes d'épuration auxquels se livrent « les nationaux » envers de potentiels « suspects ». La prise de position de l'Église est porteuse de germes ségrégationnistes qui accroissent le sentiment d'injustice et suscitent la haine chez les personnes ciblées. L'Espagne vit au rythme d'une bombe à retardement ; les abus et les inégalités renforcent l'idée de la révolution libertaire de juillet 1936.

L'œuvre de Lydie Salvayre se distingue de ce qui précède par un mélange d'intimité et d'histoire. Ce contraste artistique atteste l'idée majeure qui motive le projet d'écriture de *Pas pleurer* et est évoqué plus haut dans notre étude. En effet, le sentiment que tout n'avait pas été dit à propos de l'été 1936 à Barcelone nécessite de confronter les versions de l'histoire à celles du vécu personnel et de l'émotion vive où la subjectivité se mêle aux événements historiques. Ce faisant, que ce soit du point de vue des souvenirs de Montse ou du témoignage de Bernanos, la description de la réalité socio-politique se heurte à la perception subjective des personnages. C'est aussi tout l'enjeu de la fiction littéraire où une histoire de l'humain se substitue à une histoire rigoureusement objective, tournée vers l'analyse des faits. De fait, alors que la ville de Barcelone subit des bombardements intempestifs, Montse se rappelle avoir vu des hommes brûler des billets de banque, « et personne n'a l'idée de les en empêcher, personne n'a l'idée de s'emparer de cette manne[432] ». Cette scène révèle non seulement

---

[430] Lydie Salvayre, *Pas pleurer, op.cit.*, p.11-12.

[431] La Sainte-trinité (155-220) désigne, dans l'Église catholique, le mystère du Dieu en trois personnes, le Père, le Fils et le Saint-Esprit. Il ne peut être compris pas l'intelligence humaine. Cette vérité de foi apparait comme le fruit d'une révélation.

[432] Lydie Salvayre, *Pas pleurer, op. cit.*, p. 99.

la détermination de la foule à vouloir changer la situation socio-économique de cette époque mais aussi un dévouement qui place l'intérêt collectif au-dessus des appétences individuelles. Ainsi, la narratrice s'interroge sur cet aspect de la guerre méconnue des livres d'histoire en écoutant sa mère d'un air enjoué :

> J'écoute ma mère ce matin me raconter cet épisode que je n'avais lu dans aucun livre d'histoire et qui me semble incarner tout à coup l'un des emblèmes forts de cette période. J'écoute ma mère et je me demande une fois encore, car depuis qu'elle me raconte son été prodigieux c'est la même question qui revient, je me demande : Qu'est-il resté en elle de ce temps, aujourd'hui impensable, où des hommes brûlaient des liasses de billets pour dire leur dédain de l'argent et des démences qu'il engendre ? Juste des souvenirs ou davantage que cela ?[433]

Lydie Salvayre voit dans ce souvenir un élément important pour comprendre la révolution libertaire de l'été 1936. Il faut en effet préciser que la guerre civile d'Espagne est aussi le fruit d'un affrontement idéologique. Si pour les socialistes il faut se défaire de certaines aliénations perçues comme désuètes afin de rechercher de nouveaux modèles politiques, les franquistes, quant à eux, s'accrochent à l'esprit d'un conservatisme légendaire qui place la famille, la patrie et la religion au centre de la société. Cela dit, le mépris des uns envers les autres au profit des catégorisations socio-économiques divise la société espagnole et entraîne la séparation des riches et des pauvres.

Ainsi, en détruisant des billets de banque, une frange de la population aspire à l'équilibre social en prônant la considération des plus pauvres au mépris des richesses. On voit toute l'admiration de la narratrice pour ces hommes qui s'opposaient à un système corrompu et néfaste. Salvayre va jusqu'à s'interroger sur l'actualité des idéaux que partageait sa mère ; le temps aurait-il balayé « ses rêves » et ses valeurs ? La suite de l'extrait nous livre une partie de la réponse :

> Ce dont je m'avise en tout cas, c'est que ma mère depuis quelques années se moque éperdument du peu d'argent dont elle dispose et le distribue à qui veut, prodigalité que son médecin met sur le compte de sa maladie au même titre que ses troubles de la mémoire et ses écarts de langage, innombrables pour ne pas dire incessants. Mais j'aime à penser que

[433] *Ibid.*, p. 101.

> son médecin se méprend, et qu'une lueur tremblante pétille encore en elle, les braises encore tièdes de ce mois d'août 36 où l'argent fut brûlé comme on brûle l'ordure[434].

Dans l'extrait ci-dessus, Montse adopte un comportement qui s'imprègne de son passé ; elle n'hésite pas à reproduire la culture du partage et de la mise en commun des biens qu'elle a si bien connue. Fille de paysan, elle a vécu à la campagne et, elle a développé le rapport à l'autre plutôt que l'appétence des biens matériels. Partant, l'argent est décrit par un vocabulaire dépréciatif à l'exemple de cette comparaison péjorative : « […] l'argent fut brûlé comme on brûle l'ordure ». En effet, pour Montse et ses proches, l'essentiel était ailleurs si bien que la remémoration de ce souvenir scintille encore aujourd'hui en elle telle « une lueur tremblante », souvenir déterminant et captivant que les « troubles de la mémoire » et les « écarts de langage » n'oblitèrent pas en forgeant la personnalité tenace de Montse, survivante de la guerre d'Espagne.

Aussi, *La Compagnie des spectres* ne déroge pas à la règle ; certains événements marquants de la vie de Rose Mélie s'imprègnent du climat historique de l'époque. Autrement dit, les souvenirs de la mère de Louisiane s'inscrivent dans la cohorte des évènements marquants de l'Occupation. Par exemple, le souvenir traumatisant de l'assassinat de son frère s'immisce à plusieurs reprises dans les histoires que Rose raconte à sa fille malgré l'inattention de cette dernière. Ce souvenir s'inscrit en effet dans le compte des exactions commises pendant l'Occupation de la France par l'Allemagne nazie entre le 22 juin 1940 et le 25 août 1944. De fait, alors que la France est sous l'occupation de l'envahisseur allemand, le régime de Vichy soutient la politique de lutte contre toute forme de résistance ; il mène sur le territoire français, la persécution des juifs et facilite la déportation de ces derniers vers l'Allemagne. C'est dans ce contexte particulier que Jean, le frère de Rose, est torturé puis assassiné après avoir osé « un geste de jeune homme, glissé son pied dans l'entrebâillement d'une porte[435] » pendant que deux frères voués à la cause du Maréchal Pétain l'empêchaient d'entrer dans un bar interdit aux membres de la résistance. En revenant sur cet événement funeste, ayant à la fois une portée intime et historique, celle qui se remémore confie à sa fille :

---

[434] *Ibid.*, p. 101.

[435] Lydie Salvayre, *La Compagnie des spectres*, *op. cit.*, p. 17.

> Mais plus j'y songe, dit maman, plus je me persuade que les jumeaux Jadre ne frappaient pas ton oncle dans le but de lui extorquer des aveux comme on fut souvent tenté de le croire, ils le frappaient à l'inverse pour détruire en lui toute possibilité de parler, ils le frappaient pour que définitivement il se tut, car pour les jumeaux Jadre la parole de ton oncle pouvait s'ouvrir à tout moment sur quelque chose d'inouï qui serait hors de leur portée, hors en tout cas de la portée de leurs armes. Le pouvoir consiste à fermer la gueule aux autres, dit maman, mais moi personne ne me fera taire, déclara-t-elle en élevant la voix, ni Putain ni Darnand ni personne, cria-t-elle[436].

Dans l'extrait ci-dessus, Rose se penche sur un aspect de la torture pratiquée par les fascistes durant la Seconde Guerre mondiale. De fait, s'il était communément admis qu'infliger des douleurs physiques aux personnes suspectes consistait à « extorquer des aveux », la mère de Louisiane voit, à travers les coups infligés à son frère, un moyen de l'anéantir, de faire taire en lui toute forme de résistance. Cette nuance incarne en réalité la vision de Lydie Salvayre à propos de la politique de musèlement menée par le Maréchal Pétain. « Fermer la gueule aux autres » indique une forme de dictature consistant à dicter ses propres lois et imposer sa vision en l'absence de toute démocratie. Partir du souvenir de la mort d'un proche pour l'encastrer dans la mémoire collective de l'événement historique de l'Occupation atteste de la particularité de l'écriture salvayrienne dont l'essence émerge de la remémoration d'anonymes au contact de l'Histoire ; un va-et-vient entre notre temps et les sonorités assourdissantes du passé.

De plus, Rose Mélie entretient un rapport tellement personnel avec l'Histoire qu'elle vit le présent, engluée, au prisme du passé. Dans cette proximité abusive voire pathologique que la mère de Louisiane entretient avec ses souvenirs, elle est constamment à l'affût d'une concordance entre le présent et ce qu'elle a vécu en 1943. Surprise et déconcertée, sa fille se confie à l'huissier :

> Ma mère est de ce fait constamment déphasée, constamment décentrée et littéralement anachronique. Il suffit d'un détail pour qu'elle se voie projetée dans cette année 43 de sinistre mémoire dont elle ne remonte ensuite qu'avec mille difficultés. Il suffit qu'elle croise sur l'écran de sa télé un général en uniforme pour qu'aussitôt elle l'apostrophe et l'appelle Lammerding. Ordure, se met-elle à hurler, assassin, t'as pas volé ton nom ! Il suffit qu'elle lise sur le mur d'en face le slogan la France aux Français, pour que d'un jet elle traverse les zones embouteillées de la mémoire où les autres, d'ordinaire, s'enlisent et atterrissent en plein congrès du PNF. Mais l'atterrissage n'est pas toujours

[436] *Ibid.*, p. 19-20.

> réussi. Il arrive qu'elle s'écrase, ce n'est pas beau à voir, un pied ici et l'autre là, et l'âme, entre les deux, écartelée.[437]

Rose Mélie vit à son propre rythme les événements de son passé qu'elle perçoit au présent à travers des signes déclencheurs de la remémoration. L' « année 43 » régule la majorité des souvenirs de la mère de Louisiane dont la mémoire perçoit encore quotidiennement la période d'Occupation par le biais de la « télé » ou de divers slogans. L'impact personnel de cette période de l'histoire sur la vie de Rose l'empêche de distinguer la réalité des images-souvenirs se substituant au présent dans l'imaginaire de la vieille femme. Par conséquent, il s'avère difficile de distinguer ce qui relève de l'histoire de ce qui relève simplement de la mémoire de Rose Mélie.

De plus, Lydie Salvayre introduit, d'un point de vue fictif, le lecteur dans l'intimité du Maréchal Pétain, figure politique majeure. Par un jeu de voix narratives, Rose raconte à sa fille les péripéties de sa grand-mère et des habitants de son village confrontés au redoutable Maréchal. La séquence de la lecture des courriers adressés au Maréchal est, par exemple, un moment particulier où la fiction opère un incroyable saut dans les blancs de l'Histoire. D'un ton burlesque et ironique, la voix narrative plante le décor :

> Après la sieste, le Maréchal vénéré s'enferma dans le cabinet de travail surchauffé du pavillon Sévigné en compagnie de son fidèle Ménétrel qui lui lut sa correspondance, laquelle était classée en trois catégories : un les lettres personnelles, deux, les lettres de dénonciation, trois, les lettres officielles[438].

Comme l'indique le groupe nominal « après la sieste », le moment semble opportun ; on imagine un Maréchal qui a recouvré ses forces ; calme et attentionné au moment de prendre connaissance des courriers par le truchement de Ménétrel, « son fidèle ». Insistons, ici, sur la volonté de la narratrice d'entraîner le lecteur dans les détails d'un passé qui prend toute sa forme par le biais de la mémoire. On peut aussi remarquer une méthode totalement différente des livres d'histoire s'orientant

---

[437] *Ibid.*, p. 30.

[438] *Ibid.*, p. 89.

uniquement vers une approche distancée des faits. Salvayre, quant à elle, donne une dimension humaine, palpable au personnage historique : le Maréchal Pétain ; le lecteur peut s'identifier à ce dernier à travers les simples actions du quotidien. Ainsi, le contenu des lettres exprimait les attentes des Français qui dénonçaient leurs voisins et certains membres de leur famille :

> Ménétrel attaqua la seconde pile : celle des lettres de dénonciation que le Maréchal n'aimait pas, mais il était chef de l'État, et ne devait, à ce titre, rien ignorer des secrets que les Français celaient dans les ténèbres de leur cœur. Venerque, Haute-Garonne, le 12 janvier 1943, Très Vénéré Maréchal, Nous avons l'honneur d'attirer votre intention sur le cas de Robert Biron, habitant de Venerque, soi-disant souffrant de rhumatisme qui a été scandaleusement reconnu inapte au Service du travail obligatoire alors qu'il possède un physique puissant et une. Transmettez à Bousquet, mon petit c'est son affaire.[439]

Ici, les lettres expriment ce que les habitants de Venerque ont dans « leur cœur ». Ils s'adressent en conséquence au Maréchal Pétain en des termes très officiels et respectueux de l'autorité (« Très Vénéré Maréchal ») qui n'empêchent pas, toutefois, de faire constater à l'homme détenteur du pouvoir sous Vichy les injustices qui gangrènent la société. La mention de la date du courrier corrobore la version historique de l'évènement. De fait, en indiquant un indice temporel Lydie Salvayre s'inscrit dans une optique didactique où le lecteur peut effectuer ses propres recherches en vue de confronter les versions rapportées par les œuvres littéraires à celles contenues dans les livres d'histoire.

De même, les souvenirs de Montse et Bernanos (*Les Grands cimetières sous la lune*) étayent les versions fictives que Lydie Salvayre propose en s'inspirant des événements historiques. Précisons que ces versions inattendues – qui s'opposent aux versions historiques – s'étalent sur le grand tapis roulant de l'Histoire. De fait, dans *Pas pleurer,* Montse se souvient de l'assassinat de son frère, José. Elle raconte :

> Le 16 décembre, les phalangistes menés par El Perrito installèrent derrière la maison du Peque des pièces d'artillerie […] L'attaque [de la mairie] se produisit lorsque les véhicules des gardes d'assaut arrivèrent à hauteur des phalangistes, aussitôt rejoint par José et Juan et le petit groupe commandé par Diégo. On sait qu'il y eut des cris, des hurlements, des bousculades, tout un affolement. On sait que les obus éclatèrent […] ; Juan, Diégo et

[439] *Ibid.*, p. 90

> trois de ses assistants furent épargnés. […] José fut touché en pleine poitrine par un coup de feu dont l'origine ne put jamais être établie[440].

Cet extrait s'inscrit dans un cadre plus vaste : l'attaque de la mairie du village de Montse et de sa famille. Des proches de don Jaime Obregón – figure influente des nationaux, dans *Pas pleurer*, et disposant d'une fortune considérable – attaquent la mairie alors que Diego et José se liguent en défenseurs acharnés du bien public. José est assassiné au cours de cet assaut. Le détail de la date est d'autant plus important qu'il atteste de la dimension historique de cet évènement funeste dont se souvient Montse. De même, l'emploi anaphorique du pronom indéfini « on » exprime une prise de distance par rapport aux circonstances de l'assassinat de José dont on ignore le coupable. Ce souvenir révèle la distance considérable entre l'évocation objectif du passé et le vécu personnel d'une situation qui envahit le sujet pour le reste de sa vie.

Aussi, les dates évoquées par Lydie Salvayre, dans *Pas pleurer,* oscillent entre des expériences marquantes imprégnant la mémoire du sujet et des événements historiques notoires. En ce sens, si la date du 18 juillet 1936 marque officiellement le début de la guerre, elle correspond néanmoins à un jour particulier dans la vie de Montse. La narratrice dévoile la particularité de cette date inoubliable :

> Ma mère, le 18 juillet 1936, ouvre sa bouche pour la première fois de sa vie. Elle a quinze ans. Elle habite un village coupé du monde où, depuis des siècles, des propriétaires terriens maintiennent des familles comme la sienne dans la plus grande pauvreté[441].

La mère de Lydie Salvayre « ouvre sa bouche » alors qu'elle n'est encore qu'une adolescente qui va connaitre la guerre. La jeune femme constate des injustices dans son «village coupé du monde ». Les terres sont inégalement réparties ; certains endossent la veste de « propriétaires » pour soumettre des paysans à leur volonté. Submergée par cette réalité, Montse pose un acte de résistance qui se confond avec l'esprit même de la révolution : s'affranchir des codes traditionnalistes pour oser s'exprimer. Si l'œuvre littéraire de Lydie Salvayre se présente comme un épithalame qui célèbre l'union sacrée

---

[440] Lydie Salvayre, *Pas pleurer, op. cit.,* p. 203-204.

[441] *Ibid.*, p. 11.

de l'histoire et de la littérature c'est parce qu'elle évoque la mémoire des anonymes ; mais plus encore, l'écrivaine ne dissimule pas son engament littéraire propice à un éveil des consciences.

V-3 - Engagement littéraire ou « pensée politique de gauche »[442] ?

La question de l'engagement littéraire a été développée par Jean-Paul Sartre. En effet, selon ce dernier, l'écrivain engage la liberté du lecteur dans un pacte tacite de lecture car en lisant une œuvre le lecteur doit prendre position et s'engager. Ainsi, l'œuvre préconise une prise de responsabilité de la part du lecteur face à la réalité du monde qui s'offre à lui d'autant plus que « l'écrivain homme libre s'adressant à des hommes libres, n'a qu'un seul sujet : la liberté[443] ». De fait, l'écrivain est confronté à la réalité politique de son temps à travers les thèmes qu'il développe dans ses œuvres. Il convient donc de s'interroger sur le rôle politique de l'écrivain. Il convient donc de s'interroger sur le rôle politique de l'écrivain.

Cette interrogation nécessite de définir, en amont, la fonction de la littérature dans la société. Pourquoi écrit-on ? Les liens entre littérature et politique sont anciens et se renouvellent au cours du temps. Ainsi, l'écart considérable entre la droite et la gauche s'affiche comme un principe de division du champ littéraire de l'entre-deux-guerres à la fin des années 1970[444]. Or, les écrivains contemporains n'affichent pas clairement ou pas du tout une appartenance politique assumée. Dès lors, comment peut-on lire les œuvres de Salvayre comme le reflet d'une politique de gauche ? Sous quelles formes se manifeste l'engagement de l'écrivaine ?

Que ce soit *Pas pleurer* ou *La Compagnie des spectres*, ces œuvres s'enracinent dans une époque, un moment et un contexte socio-politique dans lequel elles naissent. En ce sens, l'auteure interpelle des individus déterminés par des réalités sociales,

---

[442] Nous nous référons à Enzo Traverso, *Mélancolie de gauche. La force d'une tradition cachée (XIX^e^-XXI^e^ siècle)*, Paris, La Découverte, 2016. Dans cet ouvrage l'auteur s'interroge sur le rapport des peuples aux défaites des révolutions à travers le monde ; sans omettre d'aborder la question des utopies qui prennent naissance à partir des mélancolies politiques des années précédentes.

[443] Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard coll. « La Blanche », 1948, p. 70.

[444] Gisèle Sapiro, « De l'usage des catégories de droite et de gauche dans le champ littéraire » dans *Sociétés & représentations*, n°11, 2001, p. 19-53.

historiques, géopolitiques et géographiques variées. L'œuvre n'est donc pas isolée ; elle prend tout son sens avec la collaboration du lecteur si bien que « chaque livre propose une libération concrète à partir d'une aliénation particulière[445] ». Cette aliénation revêt plusieurs formes selon le projet d'écriture de chaque auteur. Partant, dans *Pas pleurer*, Salvayre ne regrette pas nécessairement les années nostalgiques d'une Espagne révolue ; elle célèbre, au contraire, la révolution libertaire de l'été 36 comme un écho à la liberté. Elle endosse un rôle politique en confrontant la mémoire de la révolution anarchique et de la guerre civile d'Espagne à la réalité socio-politique actuelle.

Ainsi, l'écriture de Lydie Salvayre comporte des marques d'engagement de la romancière. L'hymne élogieux du moment libertaire dans *Pas pleurer* indique le positionnement politique de l'œuvre dans le champ littéraire français. En effet, comme nous l'avons déjà souligné dans notre étude, il est possible d'établir des rapprochements entre la révolution anarchique de Barcelone évoquée, par Salvayre, dans l'œuvre citée et les mouvements de contestation qui ont marqué la France pendant le mois de mai 1968. Par exemple, la libération de la parole individuelle est au centre des deux mouvements ; la dynamique de l'engagement se déploie aussi bien à travers les souvenirs que Montse raconte à sa fille (*Pas pleurer*) que dans les luttes et les prises de parole des manifestants pendant les mobilisations de mai 68 en France.

De fait, l'atmosphère de liberté et d'affranchissement que Montse découvre en arrivant à Barcelone constitue un souvenir marquant dans la mémoire de la vieille femme. L'émotion est vive et la conquête du pouvoir augure un sentiment de libération totale. La narratrice raconte :

> Montse, Rosita, José et Juan arrivent le soir du 1er août dans la grande ville catalane où les miliciens libertaires se sont emparés du pouvoir. Et c'est la plus grande émotion de leur vie. Des heures inolvidables (me dit ma mère) et dont le raccord, le souvenir ne pourra jamais m'être retiré, nunca, nunca, nunca. Il y a dans les rues une euphorie, une allégresse et quelque chose d'heureux dans l'air qu'ils n'ont jamais connu et ne connaîtront plus[446].

Ici, la prise du pouvoir par « les miliciens libertaires » procure un sentiment de liberté totale qui se fait ressentir dans toute la ville. Montse garde au fond d'elle l'image

[445] Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ? op. cit.,*, p. 78.

[446] Lydie Salvayre, *Pas pleurer ,op. cit*., p. 88.

d'un moment particulier qui envahit sa mémoire. Le choix de raconter les souvenirs de sa mère par le biais de son œuvre engage l'écrivaine dans un positionnement stratégique où la résistance est d'autant plus célébrée qu'elle est racontée. D'abord, les expressions telles qu' « euphorie », « allégresse » et « quelque chose d'heureux » expriment les convictions socio-politiques d'une politique de gauche que soutient l'écrivaine. Ensuite, Montse décrit des « jeunes gens brandissant des fusils et que la foule acclame, une foule qui semble portée par un sentiment de sympathie, d'amitié, de bonté[447] ». Cette image représente la lutte, la révolte populaire s'insurgeant contre un ordre établi et désuet. La foule partisane d'une jeunesse armée et solidaire reflète l'idéologie de la résistance incarnant l'amélioration des conditions de vie pour tous. Enfin, Montse évoque la présence des meneurs dont la parole haranguant la foule alimente un climat fraternel répondant aux aspirations de la lutte contre les inégalités :

> […] des orateurs bouillants perchés sur des chaises branlantes […], des haut-parleurs annonçant les dernières nouvelles, des couplets de *L'Internationale* repris en chœur par les passants, les passants qui se saluaient gentiment, qui se parlent gentiment et s'embrassent sans se connaître, comme s'ils avaient compris que rien de beau ne pouvait advenir sans que tous y eussent leur part, comme si toutes les choses imbéciles que les hommes d'ordinaires s'inventent pour s'entre tourmenter s'étaient, pfffft, volatilisées.[448]

Dans l'extrait ci-dessus, la narratrice peint un tableau révélateur. En effet, les orateurs qui s'adressent à la foule en liesse incarnent la voix du peuple libre qui s'affranchit d'un pouvoir contesté dans la grande ville catalane. L'empathie de cette foule résistante traduit la grande aspiration du socialisme de la gauche prônant l'égalité de tous.

Parallèlement, plusieurs slogans, dont nous proposons quelques exemples ci-dessous, scandent le sentiment d'injustice au sein de plusieurs sociétés :

> Ce n'est qu'un début, continuons le combat !
> Il est interdit d'interdire !
> La beauté est dans la rue !

---

[447] *Ibid.*, p. 89.

[448] *Ibid.*

La volonté générale contre la volonté du général !
La police partout, la justice nulle part ![449]

Ces slogans, outils indélébiles de communication, promeuvent toutes une action forte ; ils incitent le peuple à la révolte en s'insurgeant contre un système politique et social contesté. Le premier slogan fixe le cap en prônant « la combat ». Ainsi, le mot est lâché, la foule qui revendique se positionne en adversaire d'une gestion socio-politique et culturelle jugée partisane. Aussi, la liberté est au cœur des revendications avec le deuxième slogan qui « interdit d'interdire ». Le peuple, particulièrement la jeunesse, aspire à une plus grande liberté culturelle en s'opposant aux anciens modèles. Comme dans *Pas pleurer* où Montse ne cache pas sa joie en découvrant l'enchantement des rues de Barcelone et où elle côtoie « une ambiance impossible à décrire », le troisième slogan fait l'éloge de la rue. On peut, de fait, constater, à travers la révolution libertaire de l'été 1936 et l'atmosphère contestataire de mai 68, un discours politique s'adressant aux classes populaires, ancré sur la critique du système et de ses représentants.

Par ailleurs, dans *La Compagnie des spectres*, Lydie Salvayre présente, à partir des souvenirs de sa mère, la figure autoritaire du Maréchal Pétain pendant l'Occupation. Tout commence lorsque l'huissier, venu constater les biens à saisir pour défaut de paiement de loyer, prend dans ses mains une statue qui trône sur une étagère de l'appartement de Rose Mélie. Cette dernière s'affole car cet objet a une valeur symbolique à ses yeux. Elle se souvient, à l'instant, d'un moment unique : un moment festif à Venerque durant lequel elle sort de sa léthargie pour constater la réalité socio-politique de son temps et prendre ainsi position. Elle se remémore l'instant en s'adressant à sa fille :

> J'avais six ans. Mais je revoyais, comme si c'était hier, la tribune ornée s'une guirlande de feuillage dans la salle polyvalente du Foyer rural. Je revois l'immense banderole aux couleurs nationales portant l'inscription UN SEUL CHEF LE MARECHAL et l'affiche qui la surplombait où six angelots blondinets et joufflus entouraient à la manière d'un bouquet leur maman au visage de Vierge. Je revois, ma chérie, les jumeaux Jadre, ivres de fierté, qui montaient la garde de part et d'autre de la tribune avec leur grand béret écrasé sur la tête qui les faisait pareils à deux énormes champignons.[450]

---

[449] *La Toupie*, https://www.toupie.org/Citations/Slogans_mai_68.htm, consulté le 17 mars 2022.

[450] Lydie Salvayre, *La Compagnie des spectres*, *op. cit*., p. 114.

Le souvenir de Rose est un moyen ironique, pour l'auteure, de dénoncer le pouvoir paternaliste du Maréchal Pétain. L'écart entre son âge, au moment des faits, et l'actualisation de cette image dans le présent accentue l'importance de cet instant où confrontée à la politique de l'occupant nazi, Rose ressent son impuissance devant une dictature clairement assumée à partir d'une banderole qui indique le chef des lieux et son pouvoir incontestable. Partant, le slogan « un seul chef le Maréchal » s'oppose à l'un des slogans de mai 68 que nous avons cité plus haut : « la volonté générale contre la volonté du général ». De cet antagonisme, il ressort l'idée que la volonté collective est supérieure et préférable à celle d'un dirigeant politique ; l'élan des révolutionnaires de l'été 1936 à Barcelone est semblable à celui des manifestants de mai 68 en France où se dégage la primauté de la volonté de tous au détriment de la volonté d'un seul.

En outre, dans *La Compagnie des spectres*, la mère de Louise voit l'image de Darnand – proche de Pétain et défenseur de la politique du gouvernement de Vichy – à travers l'huissier. D'ailleurs, dans une longue séquence de l'œuvre, elle ne cesse de s'improviser en historienne en revenant sur l'année 43. Entre soliloque et dialogue, la narratrice donne la parole à sa mère dont la mémoire éparpillée superpose les temporalités et les espaces :

> Darnand se déclara prêt à pourrir pour la patrie, pardon, corrigea maman, à mourir pour la patrie. Une seule thèse pour la défendre (la patrie) : le meurtre. Un seul procédé : le meurtre. Résultats garantis. Par sa remarquable simplicité, ce système politique est amené, en vertu du principe universel selon lequel l'homme exècre la pensée, facteur constant d'incertitudes et de cheveux coupés en quatre, ce système, disais-je, est amené à séduire le plus grand nombre.[451]

Dans l'extrait ci-dessus, au-delà de la mise en scène, Lydie Salvayre critique l'idéologie des occupants allemande. En faisant allégeance au pouvoir nazi, Darnand renonce à une partie de son humanité ; l'expression « prêt à pourrir » est une métaphore de la dégradation morale du sujet qui se rend complice d'un système dont l'assujettissement qui conduit au « meurtre » constitue le leitmotiv. De fait, si l'engagement consiste à dénoncer et à prendre position, il est plausible d'admettre que l'œuvre littéraire de Salvayre est engagée et, ainsi, témoigne d'une volonté d'extraire du

[451] *Ibid.*, p. 43.

passé des souvenirs traumatisants encore vifs dans la mémoire de certains contemporains.

Conclusion

S'inscrivant dans la deuxième partie de notre thèse, ce chapitre repose essentiellement sur l'étude de la mémoire des personnages dans les œuvres de Lydie Salvayre. Trois moments structurent ce chapitre. D'abord, nous avons montré que la mémoire s'inscrit dans l'optique d'une obsession du passé. Concrètement, les histoires personnelles des personnages des œuvres, étudiées dans ce chapitre, ont permis de comprendre que le passé s'immisce de façon récurrente dans la mémoire des personnages qui se souviennent. Ensuite, l'écriture de la mémoire, dans *La Compagnie des spectres* et dans *Pas pleurer*, s'articule autour de la mémoire des vaincus, c'est-à-dire des victimes d'un système politique dictatorial. Ainsi, les souvenirs de la révolution libertaire de Barcelone, de la guerre civile d'Espagne (1936-1939) et de l'Occupation nazie de la France pendant la Seconde Guerre mondiale saturent ces romans contemporains où le présent questionne encore le passé. La mémoire des vaincus c'est aussi celle d'immigrés ayant fui la guerre ; elle est aussi l'expression d'un conflit générationnel et de la prise de position de l'Église en faveur du franquisme. Enfin, Lydie Salvayre se présente comme une écrivaine engagée dont les œuvres littéraires sont le reflet d'une culture voire d'une sensibilité de gauche. Finalement, ce chapitre est l'expression de la mémoire des personnages ; il contribue ainsi à répondre aux questions que nous nous sommes posées dans l'introduction de notre étude et permet d'affirmer que l'écriture de la mémoire dans les fictions historiques contemporaines repose sur la représentation littéraire de l'histoire par le biais des souvenirs des personnages. Cependant, que reste-il de la mémoire des auteurs eux-mêmes ?

Chapitre VI : Mémoire(s) des narrateurs chez Mathieu Belezi et Alexis Jenni / Figuration contemporaine des bourreaux

Introduction

La question des résurgences mémorielles occupe une place centrale dans ce chapitre où notre attention se porte non pas sur la mémoire des personnages – bien qu'implicitement elle soit toujours présente – mais sur la mémoire et/ou les mémoires des narrateurs dans les œuvres de Mathieu Belezi (*C'était notre terre, Les Vieux fous*) et Alexis Jenni (*L'Art français de la guerre, Féroces Infirmes*). En effet, ces auteurs[452] donnent la parole à des voix testimoniales particulières car, n'étant pas des victimes à première vue, ces témoins rompent la tradition – de plusieurs écrivains du XX^{e} siècle, qui donnaient la parole aux victimes, après l'horreur des camps de concentration – qui consiste à privilégier la parole des victimes de guerres et/ou de génocides. De fait, dans ce chapitre, nous analysons comment les voix narratives relaient « l'usurpation de la parole testimoniale par les bourreaux[453] ». Dès lors, comment s'opère la représentation du bourreau dans les œuvres de Mathieu Belezi et d'Alexis Jenni ? Le bourreau est-il lui-même une victime ?

VI-1 : Représentation du bourreau dans l'œuvre romanesque de Mathieu Belezi

L'écrivain français Mathieu Belezi consacre trois œuvres – *C' était notre terre* (2008), *Les Vieux fous* (2011) et *Un faux pas dans la vie d'Emma Picard* (2015) – la colonisation de l'Algérie par la France et à la guerre d'Indépendance algérienne ou

[452] On pense notamment à des écrivains comme Primo Levi (*Si c'est un homme*) et Jonathan Littell (*Les Bienveillantes*) que nous avons déjà cité dans notre travail. Mais d'autres comme Romain Gary (*La Promesse de l'aube*) laissent aussi entendre la voix victimaire racontant l'effroi de la guerre.

[453] Charlotte Lacoste, *Séductions du bourreau : Négation des victimes*, *op.cit.*, p .2.

simplement guerre d'Algérie[454]. Précisons, néanmoins, que notre analyse dans ce chapitre se consacre spécialement aux deux premiers romans d'autant plus que le troisième n'est pas directement répertorié dans notre corpus de base.

Les voix narratives, dans ces récits bigarrés, mettent souvent en exergue une image du bourreau décrite par Charlotte Lacoste. En effet, « l'origine du mal ne doit-elle pas être recherchée dans le discours de celui qui l'inflige ? [455]», s'interroge l'auteure dans l'introduction de *Séductions du bourreau*. Partant du constat que la parole est davantage donnée à ceux qui ont subis des crimes, des exactions pendant les guerres ou des génocides, Lacoste voit la nécessité de se pencher sur le discours d'un témoin particulier : « le tortionnaire [qui] a acquis une expérience, voire une sagesse[456] ». Aussi , en poursuivant son interrogation, Charlotte Lacoste renforce son point de vue en ces termes : « car [dit-elle] qui mieux que ces perpétrateurs pourrait nous permettre de comprendre les raisons de ce mystère insondable que constitue le meurtre de masse ?[457] ». Ainsi, Mathieu Belezi entend faire resurgir du passé des histoires que l'on préfèreraient ne plus entendre ni s'en souvenir. Pour ce faire, qui mieux que des personnages fictifs endossant le poids et la responsabilité des atrocités du passé pour captiver l'attention du lecteur ? Dans un entretien, l'écrivain s'explique :

> […] Je m'étais aperçu que la littérature française contemporaine n'abordait pas le sujet [de la guerre d'Algérie]. L'Algérie, c'est quand même 132 ans de l'histoire de France, de 1830 à 1962. […] J'ai écrit *C'était notre terre*. Pris dans cette histoire, je ne pouvais pas m'arrêter avec un roman, donc j'en ai écrit un deuxième, *Les Vieux fous*, dans une sorte de délire baroque, parce que c'est une histoire incroyable du grand colonat, des riches.[458]

Dans les deux romans, cités ci-dessus, l'exubérance frôle le délire. Pour Mathieu Belezi, il s'agit d'organiser la narration autour des voix « du grand colonat », « des

---

[454] Notons que la guerre d'Algérie est évoquée sous plusieurs appellations. Par exemple, d'aucuns parlent d'événements d'Algérie, de révolution algérienne, d'autres de guerre d'indépendance algérienne et de guerre de libération nationale.

[455] Charlotte Lacoste, *Séductions du bourreau : Négation des victimes, op.cit.*, p. 2.

[456] *Ibid.*, p. 2.

[457] *Ibid.*, p. 5

[458] Jean-Claude Vantroyen, entretien avec Mathieu Belezi, « Conter la vie d'Emma » dans *Le Soir*, 11 avril 2015, p. 42.

riches ». Cette intention de l'auteur révèle la tentative d'exposer les abus de la colonisation et de la guerre d'Algérie à partir des points de vue de ceux qui, en dépit d'avoir perpétré des crimes, portent les images-souvenirs de ces évènements d'Algérie.

Force est donc de constater que Mathieu Belezi s'investit dans l'écriture d'un panorama mémoriel de la colonisation et de la guerre d'Algérie à travers la représentation de la figure du bourreau. Cette représentation se veut être une immersion au cœur de la mémoire des instigateurs, de ceux-là même qui ont dirigé et orchestré l'action coloniale et son corollaire la guerre en Algérie. Considérant la dimension socio-politique de notre temps et l'impact mémoriel qui sature l'univers médiatique – et partant ce que certains critiques littéraires ont désigné par « l'extrême contemporain de notre temps mémoriel et de ses exigences éthiques[459] » – l'œuvre de Belezi se présente comme une invitation à regarder en face le passé pour éviter que certaines erreurs ne se répètent.

Dans *C'était notre terre*, le titre évoque une forme d'appropriation d'un lieu qui appartenait à d'autres si bien que la perte des terres algériennes par les anciens colons français et les regrets, formulés depuis une autre terre (la métropole) questionnent l'action coloniale française en Algérie. En effet, l'œuvre est divisée en plusieurs parties évoquant des souvenirs variés et spécifiques liés à un épisode de la colonisation. Le roman s'ouvre sur les ressassements de la fille d'un ancien colon qui, de retour en France, se remémore constamment l'Algérie ; elle habite dans ses souvenirs entassés dans de longs monologues. Aussi, les souvenirs des personnages oscillent entre la France et l'Algérie ; ils s'étalent sur une période couvrant la vie dans le domaine de Montaigne et l'avènement de la guerre d'Algérie. À ce stade de ce chapitre une question se pose : par quels procédés stylistiques Mathieu Belezi représente-t-il le bourreau ?

L'écriture de la fiction historique contemporaine se présente comme un artefact où se déploient plusieurs images – parfois insoutenables – représentatives des conflits armés et des abus génocidaires. À cet égard, « la mise en fiction de l'expérience guerrière, concentrationnaire ou génocidaire passe trop souvent […] par l'accumulation

[459] Catherine Brun, Sébastien Ledoux & Philippe Mesnard (dirs.), « Quelle(s) mémoire(s) pour la guerre d'indépendance algérienne 60 ans après ? » dans *Mémoires en jeu, Memories at stake*, n° 15-16, Hiver 2021-2022.

d'images frappantes qui se succèdent à un rythme soutenu[460] ». Ainsi, les œuvres de Belezi n'échappent pas à ce constat que ce soit dans *C'était notre terre* ou dans *Les Vieux fous*, les voix narratives s'organisent autour de « myriades d'images chocs[461] » dans le but de rendre compte de l'horreur à partir d'un regard autre que celui de la victime : le regard du bourreau. Les auteurs de fictions historiques se représentent alors un imaginaire où des scènes supposées correspondre à une copie de la réalité des faits entraînent le lecteur dans une spirale bien spécifique. Charlotte Lacoste explique ce mécanisme :

> Pour décrire ce qu'ils n'ont pas vu mais qu'ils auraient bien aimé pouvoir regarder, les fictionneurs, eux, sélectionnent dans le catalogue de leurs idées reçues – images reçues, en l'occurrence – les éléments qui leur permettront de composer les scènes qui conviennent au genre. Qu'importe si ces scènes ont pu exister ou non : il faut être bien naïf, scientiste ou hermétique à l'art, pour imaginer qu'une réalité existe en dehors de celle que les artistes font advenir.[462]

La fiction historique est, ici, une affaire de sélection d' « idées reçues » pour peindre dans l'esprit du lecteur des images fortes teintées d'horreur ; les scènes fictives présentent d'importantes exagérations qui amplifient la version des témoins. En effet, l'effet escompté d'une telle pratique vise à dire la cruauté de la guerre du point de vue de ceux qui ont perpétré les massacres. Or, ce point de vue dépend des auteurs et des époques. Certaines œuvres de notre corpus s'opposent totalement à cette conception de la fiction historique car ses romans ne se rapportent pas aux idées reçues ; ces récits se fondent sur des expériences concrètes de vie.

De fait, dans *C'était notre terre,* la section intitulée « Montaigne (Algérie) » s'illustre par un dialogue intense entre Fatima et Youssef Saoud. Ce dernier incarne la figure du bourreau côté algérien. Car on retrouve la figure du bourreau aussi bien du côté des colons français que celui des milices algériennes revendiquant l'indépendance de l'Algérie coloniale. Mathieu Belezi montre, à partir du discours représentatif du bourreau, les atrocités commises dans les deux camps. Pour revenir sur la section de

---

[460] Charlotte Lacoste, *Séductions du bourreau, op. cit*., p. 103.

[461] *Ibid.*, p. 104.

[462] *Ibid.*

l'œuvre citée ci-dessus, la narratrice donne la parole à Youssef qui raconte à Fatima des actes d'une violence amplifiée. Il explique :

> Ensuite on les a attrapés par les cheveux, on a tiré la tête en arrière, et sur la gorge offerte on a passé la lame du couteau d'une oreille à l'autre, il fallait les voir tressauter et pisser le sang, de la même façon qu'un mouton tressaute et pisse le sang le jour de l'Aïd, et pendant ce temps les femmes essayaient de nous échapper en tentant de rejoindre sur leurs talons hauts les champs d'alfa.[463]

Pour comprendre ces propos de Youssef, il faut tenir compte du contexte dans lequel il s'exprime. En effet, alors que les journaux de l'époque reviennent sur « d'affreux massacres, de quinze personnes égorgées sans pitié, des hommes et des femmes[464] » Fatima est la confidente privilégiée de Youssef, instigateur de ces évènements. Elle se souvient :

> Youssef qui s'occupait à l'époque des chevaux de monsieur [colon et propriétaire du domaine de Montaigne] m'a raconté que ce qu'ils avaient fait était bien pire que ce que racontaient les journaux, il était d'autant plus au courant que c'était lui qui avait eu l'idée d'attaquer les voitures, ça n'avait pas été compliqué, les hommes étaient soûls comme des cochons et ceux qui avaient essayé de saisir une arme avaient vite été ceinturés et plaqués au sol.[465]

Fatima précise, ici, l'origine des propos de Youssef, ancien employé de maison du père de Claudia, un colon influent et propriétaire du domaine de Montaigne. Le témoignage de Youssef s'écarte de la version officielle des évènements, relayée par des journaux locaux. La précision des actes commis, le sang-froid du perpétrateur des atrocités confèrent à ces faits une violence qui heurte la sensibilité du lecteur. Par exemple, Mathieu Belezi, en donnant la parole au bourreau, utilise un vocabulaire aussi vulgaire que l'outrancière violence décrite :

> Ce n'était pas les femmes qui sentaient l'huile et l'essence chaude, mais les voitures sur lesquelles on a baisé ces femmes de colons, ces femmes parfumées des pieds à la tête et

[463] Mathieu Belezi, *C'était notre terre, op. cit.*, p. 291.

[464] *Ibid.*, p. 290-291.

[465] *Ibid.*, p. 291.

> qui ont l'habitude de nous regarder sans jamais nous voir, comme si on n'était pas des hommes […], et que ça leur plaise ou non on les a baisées jusqu'à ce qu'elles en aient le sexe déchiré, le ventre près d'éclater tant il débordait de tout ce foutre révolutionnaire.[466]

Aussi bien les expressions que les images sont choquantes dans l'extrait ci-dessus. Pourtant l'auteur accumule ici des images frappantes « on a baisé ces femmes de colon » ; « sexe déchiré » et « le ventre près d'éclater ». Ainsi, ces expressions déclenchent des représentations insoutenables dans l'esprit des lecteur. Comme nous l'avons indiqué plus haut, selon Charlotte Lacoste de telles images accentuent et vulgarisent l'expérience guerrière du point de vue du bourreau dont la séduction ne cesse de s'étendre en ce XXI[e] siècle où les commorations et les médiations politiques recherchent un apaisement des mémoires controversées.

Contrairement à *C'était notre terre,* dans *Les Vieux fous,* Belezi donne la parole à la mémoire exubérante d'Albert Vandel dont les souvenirs sont emplis d'images irréalistes voire incongrues. C'est donc un bourreau et un ancien colonisateur qui raconte le déroulement de certaines séquences de la colonisation. Tout commence par une déclaration assez imagée du général qui incarne les exactions de l'action coloniale en Algérie. En effet, alors que les hommes d'Albert Vandel viennent de dérober un « camion-citerne [contenant] seize mille litres d'essence […] et peut-être dix-huit mille, vingt mille litres [467]», ce dernier ne peut contenir son émerveillement. Vandel organise, dans sa résidence, « un repas de fête[468] » au cours duquel il déclare : « je vous promets l'apocalypse, l'enfer, les flammes de Satan[469] ». Cette affirmation renvoie à des images de destruction et de souffrances. Mathieu Belezi inscrit, ici, à travers les propos de son personnage-bourreau une gradation dont l'intensité évolue *crescendo* qui renferme l'horreur de la colonisation et de la guerre qui l'a accompagnée.

De même, Albert Vandel tient un discours officiel pendant la visite des « ministres parisiens [venus] fourrer le nez dans [ses] affaires de colons pour avoir des preuves de [son] œuvre civilisatrice et bienfaisante en ces temps de Centenaire ». Cette

---

[466] *Ibid.,* 291-292.

[467] Mathieu Belezi, *Les Vieux fous, op.cit.,* p. 66-67.

[468] *Ibid.,* p. 67.

[469] *Ibid.*

allocution vante les mérites de l'action coloniale en présence de la délégation parisienne. Un extrait de ce discours :

> Cent années durant lesquelles nous avons fertilisé des terres embourbées depuis des siècles, monsieur le Ministre, cent années durant lesquelles nous avons pioché, maçonné, combattu avec notre entêtement de colon l'obscurité de la nature et l'inertie des indigènes, et quand je dis combattu ça veut dire des dizaines et des dizaines de soldats et de colons égorgés, écorchés, éventrés pour que ce foutu pays s'ouvre enfin aux lumières de la civilisation et que la drapeau de la France flotte des sommets du Djurjura jusqu'aux sables de désert[470].

Outre l'apologie de la colonisation en Algérie, Albert Vandel utilise des images choquantes sans atténuer la barbarie des conflits coloniaux. Les termes « égorgés », « écorchés » et « éventrés » renvoient à une violence farouche que le bourreau reconnaît. Néanmoins, ici, le bourreau n'est pas directement à l'origine de la violence qu'il décrit ; il se contente d'amplifier les évènements auxquels il a participé.

De plus, la description des conquêtes coloniales est aussi l'occasion pour Mathieu Belezi de donner la parole au bourreau, perpétrateur des images relayées. Vandel se souvient d'une attaque surprise dans son domaine. Il raconte :

> Ils étaient cinq, huit, dix à me prendre pour cible, dix salopards affublés de guenilles trouées et descendus des montagnes avec l'idée de foutre le bordel chez Albert Vandel, j'allais leur montrer, moi, ce qu'il en coûte de franchir sans mon autorisation les frontières de La Chartreuse, les sabots de mon cheval ont fracassé la poitrine des deux Arabes les plus téméraires, j'ai réduit en bouillie la face de celui qui avait sorti son poignard et voulait me couper les couilles […], trois gorges tranchées net ont pissé le sang, et les derniers combattants se sont empressés de jeter leurs fusils et de lever haut les bras en me suppliant de ne pas les tuer, comme si je n'avais que ça à faire, épargner la vie de mes ennemis.[471]

Pris pour cible, Albert Vandel contre-attaque des Algériens ; l'image d'un colon redoutable est présentée au lecteur à partir d'actions puissantes : des coups de « sabots » si particuliers qui fracassent « la poitrine de deux Arabes ». Le colon devenu le bourreau de ses agresseurs réduit en « en bouillie » le visage d'un Algérien ; l'image est aussi forte que celle des « gorges tranchées » qui pissent le sang. Mathieu Belezi

[470] *Ibid.*, p. 81.

[471] *Ibid.*, p. 84-85.

emploie des hyperboles, figures de l'exagération, afin de représenter la violence guerrière qui illustre, en général, l'action des bourreaux. Aussi, le bourreau apparaît, ici, comme le détenteur de la vie des personnes assujetties ; il peut donc décider du sort de ses victimes. L'auteur des *Vieux fous* illustre un pan de la violence du conflit colonial en Algérie.

En outre, la représentation du bourreau dans l'œuvre littéraire de Mathieu Belezi s'appuie sur un jeu de focalisation dans les récits. En effet, les différents angles de narration des évènements attestent d'un changement de perspective de la présentation du témoin traditionnel car « par la grâce de la remasterisation romanesque, le point de vue qui était celui de la victime dans le témoignage devient celui du bourreau dans le roman[472] ». S'opère alors une autre fabrication du témoignage par le romancier qui fait, cette fois, intervenir – par le biais de la fiction – la voix dupliquée du témoin à partir la figure du bourreau. Par exemple, dans *Les Vieux fous*, Mathieu Belezi donne la parole au bourreau qui, à travers la fiction romanesque, s'exprime d'après les témoignages d'Algériens :

> Au signal du capitaine un feu nourri se déverse sur le quartier que surplombe le bordj, j'imagine les balles de la mitrailleuse et les roquettes des bazookas qui s'enfoncent dans la gruyère des maisons arabes, décapitent les cheminées, pulvérisent les ouvertures, s'immiscent jusque dans le trou du cul des fellaghas qui ont osé s'en prendre au bordj Saint-Léon, c'est une musique que nous n'avons pas entendu depuis longtemps et qui nous ravit les oreilles, à nous vieux fous que plus rien ne distrait, nous en trépignons d'excitation, nos yeux se durcissent, nos joues s'enflamment.[473]

La métaphore « feu nourri » exprime l'idée d'une violence qui ne cesse de s'accroître. Le narrateur « imagine » l'ampleur des dégâts pendant l'attaque d'un quartier algérien en donnant la parole au bourreau lui-même. Ainsi, l'art romanesque se déploie à partir d'un hymne à la guerre comme le montre la métaphore de la « musique » ; le sifflement de l'artillerie renvoie à une sonorité dans laquelle le bourreau semble se complaire. L'enthousiasme du carnage est tel que « l'excitation » est à son comble chez les bourreaux adulés par l'envie de tout détruire pour asseoir une

[472] Charlotte Lacoste, *Séductions du bourreau, op. cit*., p. 127.

[473] Mathieu Belezi, *Les Vieux fous, op. cit*., p. 347-348.

domination totale. On comprend que l'auteur se soit inspiré des témoignages d'archives (courriers de soldats français envoyés à leurs familles depuis l'Algérie) victimes de la colonisation, pour passer du factuel à la fiction et, de fait, donner la parole du bourreau.

Représenter la figure du bourreau, dans les œuvres de Mathieu Belézi, passe aussi par l'importance des monologues qui saturent la narration. En effet, les personnages se livrent à des formes de soliloques sans nécessairement s'adresser à un interlocuteur en particulier. Partant, dans *C'était notre terre* l'auteur distribue la parole à plusieurs personnages qui racontent leurs souvenirs de la colonisation et de la guerre d'indépendance algérienne. Parmi les voix lugubres et nostalgiques d'un passé encore présent dans les mémoires, s'élève la voix des morts en l'occurrence celles s'Antoine, le fils décédé s'adressant à sa mère :

> Tu étais loin d'imaginer ce qui me trottait dans la tête, mère, mon ventre d'assassin et tu es loin d'imaginer que les bombes qui explosent à la une de ton *Echo d'Alger*, appelant page après page à la vengeance, sont fabriquées par ton fils, celui de tes enfants qui est sorti le premier d'entre tes cuisses, et que tu espérais voir un jour prendre les rênes du domaine de Montaigne, étendre le fer de sa main de colon sur les terres, les hommes et les bêtes de ce que tu considères, comme ton royaume inaliénable et imprescriptible, mon ventre d'assassin […] Et mon ventre d'assassin ne peut plus fabriquer ces bombes qui explosent entre les jambes des gosses à la terrasse des cafés, il ne peut plus. L'odeur de la menthe s'est volatilisée, des volets claquent quelque part parce que le vent s'est levé et qu'il s'amuse avec les bottes de sept lieues à dégringoler la pente des toits.[474]

Antoine, le fils d'Hortense, s'exprime dans cet extrait aux allures de confession auprès de sa mère. Dans un monologue fictif, Mathieu Belezi donne la parole à un personnage qui a perdu la vie mais qui parvient, tout de même, à prendre la parole. Antoine est un bourreau ; il fabrique les bombes qui servent à tuer ; à faire couler du sang car sous l'influence de Samia, sa compagne arabe, le jeune homme ne peut résister à l'incitation au crime pour une cause que la jeune femme considère comme légitime. Celle-ci s'adresse au fils d'Hortense et déclare : « Il faut du sang, Antoine, s'il n' y a pas de sang l'Algérie ne sera jamais à nous[475] ». Mais, le monologue est aussi l'occasion pour Antoine de se repentir après tous ces crimes enfouis dans « [son] ventre

[474] Mathieu Belezi, *C'était notre terre, op. cit*., p. 175-175.

[475] *Ibid.*, p. 175.

d'assassin ». Le jeune homme incarne la violence et sème la terreur et tuant tout le monde y compris « des gosses ».

Dans *C'était notre terre,* la représentation du bourreau s'opère aussi à travers un dialogue mettant en scène un père et un fils trépassés. Notons que le dialogue des êtres de l'au-delà s'inscrit dans le monologue intérieur d'Hortense, la veuve d'Ernest, le père d'Antoine. Ce père échange avec son fils :

> -Veux-tu savoir ce que j'ai appris ?
> -Non, père, non
> -J'ai appris que tu fabriquais des bombes pour ces salopards de fellouzes, que tu vivais avec eux jour et nuit, mangeant, buvant, dormant, et peut-être même priant le même Dieu qu'eux, pourquoi pas ? et que ces bombes les salopards de fellouzes en question les fourraient entre les jambes de nos gosses et de leurs mères qui mangent tranquillement des glaces à la terrasses des cafés […] [476]

Ici, l'échange tendu entre Ernest et son fils Antoine intervient alors que le premier découvre les actes criminels d'un fils qui séjourne désormais avec les Arabes qualifiés de « fellouzes ». De fait, Antoine est épris d'amour pour Samia, une Algérienne qui prône le terrorisme comme le moyen ultime d'obtenir la libération de l'Algérie. Il faut donc percevoir le déracinement socio-culturel du jeune homme comme une conséquence de ses sentiments amoureux mais aussi comme une rébellion contre le système colonial français. Face à un fils qui combat les siens, Ernest est furieux ; il promet même de faire couler le sang de son propre fils n'eut été le fait qu'il soit dans sa « tombe ». Remarquons, ici, que la fiction déploie ses potentialités en allant jusqu'à donner la parole aux morts se trouvant dans leurs tombes. Mathieu Belezi fait dialoguer des morts dans le but de questionner la mémoire : la parole donnée est une capacité de la fiction que l'auteur déploie dans son œuvre. Les disparus s'expriment est tout l'enjeu de son roman : dire ce que personne ne veut entendre.

Contrairement à *C'était notre terre,* Mathieu Belezi, dans *Les Vieux fous,* élabore un immense monologue en donnant la parole à Albert Vandel dont les propos délirants rythment la narration dans l'œuvre. Figure tutélaire de la parole du bourreau, Vandel revient sur la colonisation de l'Algérie française ; Ouhria, ennuyée par les histoires du

[476] *Ibid.*, p. 381.

capitaine, lui dit sans cesse : « Foutez-moi la paix, monsieur Albert[477] ». Cette réplique de la servante d'Albert Vandel suppose que le capitaine, dans son immense délire de vieux colon, se livre à un soliloque baroque et grotesque. Ainsi, le bourreau est confronté à un manque d'attention, ce qu'il dit n'intéresse pas sa principale auditrice. De fait, l'attitude d'Ouhria qui ne veut rien entendre des propos de Vandel, est l'image du rejet de la mémoire collective. Ainsi, Ouhria reflète la volonté de tourner la page et partant de passer à autre chose comme l'ont ressenti certains descendants d'immigrés algériens installés en France depuis plusieurs générations.

La représentation du bourreau dans les œuvres de Mathieu Belezi est aussi, et surtout, la représentation de l'entêtement du bourreau. Esseulé et livré à ses propres hantises mémorielles, le bourreau dépérit et s'arcboute sur lui-même pour tenter de trouver une issue vaine et précaire ; il s'imagine des complots et des attaques perpétrés contre sa personne. Par exemple, dès les premières pages des *Vieux fous*, Albert Vandel se positionne en victime par le biais d'une déclaration redondante et révélant la fragilité psychique du personnage qui affirme à plusieurs reprises : « non, ils ne m'auront pas[478] ». Ce refus de capituler illustrant le bourreau, à travers le personnage métaphorique d'Albert Vandel, est la représentation d'un aspect de l'œuvre coloniale française en Algérie. En effet, l'entêtement du bourreau conquérant, au péril de sa propre vie y compris de celle de ses compagnons, illustre – selon l'auteur – l'esprit de la colonisation : la soumission si l'on se réfère à l'un des épigraphes du roman : « j'ai usé le fanatisme des Arabes, à tel point qu'ils sont aujourd'hui soumis comme des moutons[479] ».

De même, les monologues d'Albert Vandel s'inscrivent dans ce que Catherine Brun appelle « l'impératif catégorique de dire[480] ». C'est en effet la prolifération exacerbée des propos du bourreau qui sous-tend un impératif de raconter, d'exagérer et de révéler. Or, les monologues de Vandel n'ont pas un véritable impact en termes de

---

[477] Mathieu Belezi, *Les Vieux fous*, *op. cit*., p. 29.

[478] *Ibid.*, p. 13.

[479] Propos du Maréchal Bugeaud, À Thiers, le 11 mars, 1847.

[480] Catherine Brun, « Mathieu Belezi, À l'assaut du bunker colonial algérien » dans *Mémoires en jeu, memories at stake*, numéro spécial, *Quelle(s) mémoire(s) pour la guerre d'indépendance 60 ans après ?* février 2022, p. 144.

réceptivité. Par exemple, alors que Vandel s'adresse à sa servante cette dernière ne prête pas attention à des propos qu'elle trouve sans importance :

> Ils voudraient que je leur abandonne ma maison de cinquante-quatre pièces, l'unique et glorieuse villa des Eucalyptus, plus célèbre que l'Aletti et le Saint-Georges réunis, construit pas un architecte de Paris sous les ordres duquel trois cent ouvriers ont travaillé à faire de ce bâtiment le phare d'Alger, la merveille des merveilles […]
>
> -Foutez le camp, m'sieur Bobby, il y en a qui pourraient avoir envie de se venger, […] ça fait plus de cent ans que je m'occupe de vos congénères, que je leur distribue les coups de pied et les coups de cravache qu'ils n'ont pas volés, plus de cent ans que je coupe la main de ceux qui me pillent, que je règle leur compte d'une balle dans la poitrine à ceux qui menacent ma vie, j'ai l'habitude, et j'espère bien vivre cent années supplémentaires de cette manière.[481]

Deux mouvements émergent de ce dialogue ; dans le premier Albert Vandel fait l'éloge de sa vaste maison qu'il ne veut pas perdre , il s'accroche aux biens matériels jusqu'au bout. Ici, l'auteur démontre le caractère avide de l'entreprise coloniale en Algérie où les colons se sont accaparés ce territoire avec toutes ses richesses. Le second, quant à lui, vante le supplice que le personnage vorace de Vandel inflige aux autochtones des terres algériennes ; les expressions « les coups de pied », « les coups de cravache » et « je coupe la main » « une balle dans la poitrine » permettent d'imaginer les actions violentes du bourreau et la satisfaction qu'il en tire. Toutefois, une prise de parole d'Ouhria marque la frontière entre ces deux mouvements. De fait, la servante demande à son maître de lui épargner des propos qui l'agacent et qu'elle n'aimerait pas entendre.

Ainsi, le contraste est saisissant, d'une part le lecteur se trouve devant un personnage bavard, dont les propos intempestifs foisonnent dans le récit et d'autre part, il contraste le manque d'intérêt d'Ouhria, destinatrice figurante et transparente des soliloques de Vandel. L'urgence de dire se heurte à un manque d'intérêt envers ce qui est raconté. Finalement, l'absence d'interlocuteur réel et le désintéressement qui s'en suit prouvent que les histoires du bourreau choquent et déstabilisent si bien que « plus personne ne veut en entendre parler[482] ». C'est justement à ce moment que, pour Mathieu Belezi, représenter le bourreau est une forme de libération consistant à mettre

---

[481] Mathieu Belezi, *Les Vieux fous*, *op. cit*., p. 14.

[482] *Ibid.*, p. 430.

un coup de projecteur sur des aspects méconnus de l'histoire coloniale et la guerre d'indépendance algériennes. Alors que le passé est douloureux et rappelle les anciennes blessures qui ne sont pas totalement guéries voire pas du tout, les œuvres de l'écrivain français dressent un tour d'horizon sur la question en osant donner la parole aux morts et aux vivants comme en une tentative de résurrection du passé afin de mieux comprendre les questions mémorielles et identitaires actuelles qui saturent les mémoires collectives aussi bien en France qu'en Algérie. Toutefois, on peut pousser la réflexion en se demandant si Mathieu Belezi, en dénonçant le mal, ne bascule pas dans une forme de complaisance assumée. Finalement, la parole du bourreau ne devient-elle pas une tentative de dénonciation ?

VI- 2 - Alexis Jenni et Mathieu Belezi : l'image du bourreau pour dénoncer ?

La représentation du bourreau – dans les œuvres d'Alexis Jenni et dans celles de Mathieu Belezi – ne relève pas seulement d'une approche esthétique car donner la parole aux auteurs des crimes est aussi un acte de dénonciation. En effet, les souvenirs du bourreau s'étalent, dans les œuvres des auteurs cités ci-dessus, comme la tentative de révéler des aspects méconnus du fait colonial dans les colonies françaises de l'époque ; mais plus encore, Jenni et Belezi tentent de comprendre le passé afin de mieux aborder les crises socio-culturelles et politiques contemporaines (la montée des nationalismes, le racisme et la fracture sociale, etc.)

Dans *L'Art français de la guerre*, Victorien Salagnon incarne la figure controversée du bourreau. Le narrateur revient sur la vie de ce vétéran des guerres coloniales d'Algérie et d'Indochine en alternant le passé et le présent pour mieux appréhender le présent et comprendre passé. Précisons que Victorien Salagnon entre dans la guerre par hasard. Victime collatérale de son époque, le peintre-soldat, devenu tortionnaire, contemple déjà le climat agité de son enfance où la sclérose de la haine gangrène les relations internationales. C'est donc un univers biaisé et bipolaire que le narrateur décrit :

> L'époque n'était pas aux délicats, ni aux jeux d'enfants : il en fallait pourtant, de la force. Mais les jeunes forces de France, en 1943, les jeunes muscles, les jeunes cervelles, les couilles ardentes, n'avaient d'autre emploi que nettoyeurs de chambres, travailleurs à

> l'étranger, hommes de pailles au profit des vainqueurs qu'ils n'étaient pas, sportifs régionaux mais pas plus, ou grands dadais en short paradant avec des pelles qu'ils tenaient comme des armes. Alors qu'on savait bien pour les armes, que le monde entier en tenait de vraies. Partout dans le monde on se battait et Victorien Salagnon allait à l'école[483].

Alexis Jenni dénonce, ici, le climat socio-politique de la Seconde Guerre mondiale[484] ; une atmosphère délétère plane, de ce fait, en France. L'auteur ne peut s'empêcher de décrire la situation précaire de la jeunesse française qu'il compare à celle des « vainqueurs ». Aussi, la comparaison « des pelles qu'ils tenaient comme des armes » exprime le fossé entre ces jeunes Français et ceux qui dans « le monde entier [tenaient] de vraies [armes] ». C'est la faiblesse de la France occupée – entre 1940 et 1944 – par les nazis que l'auteur critique par le biais d'une écriture frôlant la satire. Les deux dernières propositions coordonnées font allusion à l'atmosphère de la Seconde Guerre mondiale car pendant les affrontements armés le jeune Salagnon se rend quand même à l'école. On peut voire à travers cette contradiction un monde bouleversé en quête de repères.

De même, dans *Féroces infirmes*, l'année 1944 occupe une place prépondérante dans l'œuvre. En effet, Jean-Paul Aerbi n'est encore qu'un enfant lorsque la Seconde Guerre mondiale est à son comble. Le narrateur décrit le climat hostile qui plane sur la ville de Villeurbanne ; le père du jeune narrateur découvre l'angoisse et la peur de la guerre alors qu'il n'est qu'un petit garçon dans l'ombre de la présence paternelle. Comme ce matin où l'alerte d'une attaque imminente est donnée à travers la ville :

> Il [Jean-Paul Aerbi] ne se réveilla pas de lui-même, mais par la main de son père posée sur son épaule qui le secouait doucement. Et aussitôt qu'il reprit conscience, il entendit les sirènes venues de partout qui s'enroulaient dans sa chambre en entrelacs sonores, comme une pieuvre hurlante et affolée, l'œil rond exorbité, le bec claquant, et lui était au milieu. C'était effrayant, il s'assit et se frotta les yeux, hésita de fondre en larmes d'être jeté si brusquement dans un monde hostile[485].

---

[483] Alexis Jenni, *L'Art français de la guerre, op. cit*., p. 65-66.

[485] Alexis Jenni, *Féroces infirmes, op. cit*., p. 20.

Alexis Jenni s'autorise un saut fictif dans l'enfance du bourreau ; la guerre s'immisce dans l'enfance de Jean-Paul Aerbi. Tout comme Victorien Salagnon, dans *L'Art français de la guerre*, le père du narrateur de *Féroces infirmes* grandit dans un univers strident où les sirènes annoncent la violence des bombardements. On peut être séduit par l'art de l'écrivain qui compare le bruit des sirènes à « une pieuvre hurlante et affolée » envahissant la « chambre » du jeune garçon. C'est l'image de la guerre qui retient les hommes captifs en les transformant de telle sorte qu'ils n'arrivent plus à se reconnaitre eux-mêmes et deviennent, par la même occasion, leurs propres ombres. Ainsi, la frayeur et la tristesse caractérisent le sujet ; jeté dans « un monde hostile », le bourreau était aussi un enfant normal, aimé de ses parents, comme ceux de son âge. Or, la réalité d'un monde violent contribue à la transformation progressive du futur bourreau. Le narrateur présente un aspect de cette atmosphère guerrière :

> Des boules de flammes s'élevèrent du sol, se fondirent les unes dans les autres en avançant par terre car les bombes tombent en ligne, le sol de la pièce tremblait avec retard, les grondements étaient confus, les lances de lumière se croisaient sur des silhouettes aussitôt cernées d'explosions brèves, poursuivies de pointillés lumineux, et parfois des boules de feu s'allumaient dans le ciel et tombaient. L'air nocturne devint coloré, tremblant, dévoilait le contour des toits et faisait danser des ombres mouvantes sur le visage de son père, des ombres si mobiles qu'il ne les comprenait pas[486].

L'écriture d'Alexis Jenni est, ici, au cœur d'une *mimèsis* palpitante où l'horreur de la guerre est, artistiquement, représentée. L'auteur emploie le champ lexical de la destruction – « des boules de flammes », « fondirent », « les bombes », « tremblait », « grondements » et « boules de feu » – pour signifier le chaos et l'atmosphère apocalyptique qui s'abattent sur la ville de Villeurbanne en 1944. Comme Victorien Salagnon, Jean-Paul Aerbi côtoie la guerre pendant son enfance ; tous les deux en porteront les stigmates au cours de leurs vies. En évoquant le contexte historique dans lequel émergent les bourreaux de ses œuvres, l'écrivain français et lauréat du Prix Goncourt 2011, pose un regard sans détours sur l'impact de l'œuvre coloniale française afin de mieux cerner les responsabilités des uns et des autres à propos des exactions commises.

---

[486] *Ibid.*, p. 22.

Par ailleurs, dans *L'Art français de la guerre*, la France est sous l'occupation nazie, la guerre est à son comble et le jeune Salagnon se sent concerné par la réalité de son temps. En dépit de la peinture qu'il aime pratiquer, il éprouve la nécessité d'agir par tous les moyens car « il était temps de faire quelque chose [pensa-t-il] contre [l'occupant allemand], un acte, une opposition, plutôt que de maugréer en baissant la tête[487] ». L'engagement du jeune homme se traduit par la peinture : une arme moins violente mais pouvant attiser la résistance dans les esprits. Ainsi, le narrateur précise :

> Un tel acte [peindre sur les murs des mots sans concession] montrerait aux Français qu'une résistance couve au cœur des villes, là où l'occupant est le mieux installé. Le Français est vaincu, il marche droit mais n'est pas dupe : voilà ce que dira un graffiti, aux vues et au su de tous[488].

L'extrait ci-dessus montre l'engagement du jeune artiste, futur bourreau dans les guerres coloniales d'Indochine et d'Algérie, menées par la France. Cette résistance, contre l'oppression, passe par la force des mots et ce qu'ils sont capables d'inculquer à la conscience collective. Pour Alexis Jenni, le passage du peintre au bourreau est la conséquence ultime d'un faisceau de circonstances socio-politiques qui s'abat sur toute une société.

Dans ces deux romans, Alexis Jenni dénonce, par le biais de la représentation du bourreau, le paradoxe voire l'absurdité de la guerre. En effet, cet auteur contemporain présente la guerre comme un phénomène inhérent à la vie et à l'existence de ces personnages. En ce sens, précisons que Victorien Salagnon (*L'Art français de la guerre*) et Jean-Paul Aerbi (*Féroces infirmes*) naissent, grandissent et vivent au contact de la guerre ; ils incarnent l'idée que la guerre est un sphinx qui renait de ses cendres quand bien même les individus subissant les affres du chaos et de la violence restent les mêmes. De l'adolescence – caractérisée par l'horreur de la Seconde Guerre mondiale et l'occupation nazie de la France – à l'âge adulte – marqué par les guerres coloniales notamment celles d'Algérie et d'Indochine – les deux vétérans sont imprégnés de la guerre. De retour de la guerre d'Algérie, Jean-Paul Aerbi est profondément marqué par ce qu'il a vu et ressenti ; il est envahi par des souvenirs profonds qui structurent sa

[487] Alexis Jenni, *L'Art français de la guerre, op. cit*., p. 118.

[488] *Ibid.*

mémoire et influencent ses perceptions présentes. Ainsi, les moments de distraction constituent un remède efficace contre la terreur des images guerrières. En ce sens, il affirme :

> Elle [l'abstraction] me fait oublier mon corps trop entraîné, trop habitué aux rigueurs et à l'impact, mon corps qui se cogne sur les cloisons, les murs, sur les autres corps. […] Car, je l'ai vu, la chair ; j'ai vu la violence, les carcasses et le sang, je ne veux plus voir l'homme sinon comme un flux, un déplacement ordonné qui a des besoins de base, que l'architecte des bâtiments pourra satisfaire[489].

Le vétéran est épuisé par la guerre qu'il a connue depuis son enfance ; son être profond est en quête d'un repos. Entre l'entrainement de soldat et les batailles menées en terre coloniales, Aerbi a, personnellement, connu la guerre. L'auteur personnifie la guerre « je l'ai vu », il y a l'idée d'une rencontre entre le bourreau et la guerre. Absorbé par « la violence », « le sang » et la « chair » pétrifiée des victimes, l'ancien bras armé de l'action coloniale française traine dans son corps et sa mémoire les séquelles de son passé. On le voit, à travers ses œuvres, Alexis Jenni caricature la tentation guerrière d'une France conquérante, dont la cohabitation interne des différents groupes sociaux et/ou ethniques portent encore les traces sous-jacentes de la colonisation et des guerres qui en découlent.

De fait, Alexis Jenni peint, dans *L'Art français de la guerre,* une fracture socio-culturelle qui émane du passé colonial de la France. La vie du bourreau et les perceptions socio-politiques du jeune narrateur se relaient. En effet, les souvenirs de Salagnon sont rapportés par le narrateur d'un présent fracturé et couvert par les ombres maussades du passé. Déjà la description des lieux illustre bien le fossé abyssal entre une frange démunie de la population et une autre beaucoup plus nantie. Par exemple le narrateur décrit à la première personne la banlieue de Lyon dans laquelle il habite :

> Je suis presque arrivé. Je crèche dans une portion de la ville ancienne que l'on ne rénove pas, car on ne trouve pas les escaliers pour y aller. Je suis par-dessus les toits ; je vois les immeubles par leurs dessus anonymes, je ne peux pas reconstituer le tracer des rues tant les toits sont désordonnés. Les installations électriques datent de l'invention de l'électricité, avec des interrupteurs que l'on tourne et des fils isolés d'une gaine de coton. L'enduit des couloirs n'est pas peint et se couvre d'algues qui vivent de la lueur des

[489] Alexis Jenni, *Féroce infirmes*, *op. cit.*, p. 298.

> lampes. Le sol est recouvert de carreaux de terre cuite qui se fendent, se cassent, s'effritent, et dégagent de parfum d'argile des tessons de poterie dans un champ de fouilles[490].

Dans l'extrait ci-dessus, la critique sociale est bien représentée à travers une description progressive qui révèle le malaise d'une partie de la société. Alexis Jenni donne la parole à un narrateur homodiégétique assumant les perceptions de cet univers glauque, replié sur lui-même. La « portion » de la ville où « crèche » le narrateur ne bénéficie pas des programmes de rénovation de la ville de Lyon. On peut, ici, déduire une mise à l'écart d'une partie de la population, un abandon de la part des pouvoirs publics. Le vocabulaire du jeune narrateur « je crèche » est révélateur en ce qu'il se démarque d'un niveau de langue soutenu, réservé à certaines personnalités, dans l'œuvre. S'excluant par son allure et son niveau d'éducation, le narrateur est le prototype d'une population française de seconde zone ; une population marginalisée vivant aux antipodes du confort et de la décence. La précarité d'un secteur méprisé dont les habitations manquent d' « escaliers », où « les toits sont désordonnés » et même l'hyperbole « d'installations électriques » remontant à l'avènement de l'électricité suppose un environnement datant d'une époque lointaine pouvant coïncider avec l'arrivée en France de premiers immigrés après les flux migratoires massifs qui ont concomitamment suivis la colonisation et la guerre d'indépendance algérienne.

Aussi, l'auteur dénonce, à partir des réflexions du narrateur, les injustices sociales : Alexis Jenni dévoile un autre type de bourreau ; un bourreau qui se trouve en arrière-plan et contribue davantage à l'autre aspect des guerres coloniales françaises qui continue de gangrener la société actuelle. La souffrance et la misère sévissent dans les banlieues avec la complicité du pouvoir en place selon le narrateur. Il s'explique :

> Jamais ceux qui souffrent ne demandent de se taire. Ceux qui ne souffrent pas, en revanche, tirent avantage de la souffrance. Elle est un coup sur l'échiquier du pouvoir, une menace voilée, une incitation à faire silence. Allez dans la rue si vous y tenez ! Si vous n'êtes pas contents : dehors ! […] Il y en a qui attendent derrière ; il seraient très contents de votre place. […] On va négocier les places à la baisse, on va négocier l'échelle sociale au raccourcissement. On va négocier l'ascenseur social à la descente. Il faut bouger, se taire[491].

---

[490] *Ibid.*, p. 139.

[491] *Ibid.*, p. 140.

D'un côté ceux qui souffrent et d'un autre les détenteurs du pouvoir qui ne souffrent pas. Cet antagonisme permet à l'auteur d'exposer l'image d'un tout autre bourreau : ce n'est plus le tortionnaire des indigènes orchestrant des massacres qui est, ici, mis en cause. Pour le jeune narrateur, le pouvoir exerce une forme d'intimidation sur des personnes vulnérables qui tentent de revendiquer de meilleures conditions de vie ; ce pouvoir incite donc au contentement. Les conséquences de la politique coloniale française et la cohorte des guerres qui a suivi renouvellent l'image du bourreau contemporain au cœur même de l'action publique. Alexis Jenni dénonce, à cet effet, une nouvelle forme de guerre au cœur de la société où les spectres du passé investissent les mémoires et hissent les rancœurs souterraines du passé.

De même, dans *Féroces infirmes*, Jean-Paul Aerbi stigmatise clairement le pouvoir politique dont il récuse l'action. En évoquant les beaux souvenirs qu'il garde de son voyage à Alger, le père du narrateur se confie : « un rêve. Alger aurait pu être la capitale moderne de la France d'Afrique, mais ces crétins de Vichy n'ont rien voulu savoir, je les ai laissé tomber. Ça se voulait révolutionnaires, et c'était mou. Rien en à tirer ». Dans ce souvenir à la fois nostalgique et accusateur, un bourreau en accuse d'autres. Le regret et la déception du premier s'enlisent dans l'idéologie autoritaire du second bourreau – le gouvernement de Vichy – plus puissant qu'un simple soldat chargé d'obéir aux ordres du pouvoir. Ici, le pouvoir politique est stigmatisé par les propos du personnage se souvenant. La fracture est nettement exprimée : « je les ai laissé tomber ». Jean-Paul Aerbi prend ses distances avec le régime en place ; cette opposition marque un dysfonctionnement entre les gouvernants et les exécutants. L'auteur attire donc l'attention du lecteur, c'est une invitation au questionnement à propos de l'action coloniale et ses répercussions à tous les niveaux de la société française. Que reste-t-il de cet œuvre du passé qui continue d'influencer le présent entre désillusion et fierté nationale ?

Nous considérons que la figure prépondérante du bourreau que l'auteur de *L'Art français de la guerre* dévoile dans son œuvre est une tentative d'explication et/ou de compréhension des dysfonctionnements socio-politiques qui saturent le présent. Car, comme nous l'avons évoqué ci-dessus, le bourreau n'est plus seulement le perpétrateur direct des massacres mais il appartient à un système de commandement relié directement à la sphère décisionnelle de l'État. De fait, Alexis Jenni inscrit la révolte

populaire au sein de la société française comme étant l'une des conséquences des conflits coloniaux. Alors que cette société est composée de plusieurs groupes ethniques issus de l'immigration postcoloniale, les discours discordants de certains politiques[492] fracturent la cohésion nationale et rouvrent encore les blessures béantes de l'ère coloniale de la France avec les stigmatisations qui s'y rattachent. Ainsi, dans la séquence intitulée *Commentaires III* dédiée aux réflexions socio-politiques du jeune narrateur, les contestations sociales émergent. Les habitants des banlieues contestent leurs conditions de vie et manifestent constamment dans la rue. Le narrateur se souvient d'un soir particulier où la mobilisation populaire a défié les forces de l'ordre :

> Nous descendons dans la rue. Les gens à la rue c'est la réalité de tous les jours ; les gens dans la rue c'est le rêve qui nous unit, le rêve français des émotions populaires. […] Je ne connaissais personne, je rejoignis les rangs, je me plaçai derrière la banderole et repris en chœur les slogans. Car nous portons à plusieurs de grandes banderoles avec des phrases brèves en grosses lettres […] Quand on manifeste, on crie et on court. Oh ! Joie de la guerre civile ! Les hoplites de la police barrent les rues, rangés derrière leur bouclier, leurs cnémides, leur casque, visière rabattue qui les rend identiques ; ils battent leur bouclier de leur matraque et cela provoque un roulement continu, et bien sûr cela tourna mal. Nous étions venus pour ça[493].

Les manifestations populaires rythment le quotidien dans les banlieues car plusieurs personnes éprouvent le sentiment d'être mis à l'écart par ceux qui détiennent le pouvoir. Selon l'auteur, on retrouve plusieurs groupes ethniques dans les banlieues ; ces minorités s'insurgent contre des conditions précaires de vie en dénonçant des injustices sociales à travers des « slogans » à l'aide de banderoles. Ces manifestants s'adressent principalement aux gouvernants ; Alexis Jenni se sert des distorsions

---

[492] Nous pensons principalement à la montée des idéologies nationalistes prônées par le Front nationale (FN) qui devient, en 2018, le Rassemblement national (RN). Ce mouvement politique se développe rapidement dès les années 1980. Selon certains politologues et historiens, le FN serait un parti politique d'extrême-droite quand bien même les figures tutélaires de cette famille politique récusent ce positionnement. Précisons que le FN défend une vision nationaliste de la France ; ce mouvement lutte contre les flux migratoires. Le FN distingue les Français d'origine de ceux issus de l'immigration en optant pour intégration radicale de ces derniers.

[493] Alexis Jenni, *L'Art français de la guerre, op.cit*., p. 192.

sociales (émeutes, heurts et clivages linguistiques et socio-culturels) pour représenter les symptômes d'une société pathologique.

De plus, la violence caractérise inéluctablement l'action des bourreaux ; elle illustre la barbarie des guerres coloniales. Alexis Jenni, dans *Féroces infirmes*, décrit des scènes chaotiques. Par exemple, le père du narrateur se souvient du mode de fonctionnement des organisations antagonistes et recourant à la violence extrême pour arriver à des buts opposés :

> Dans le doute, on zigouille. Les types de l'OAS sont très forts pour zigouiller les gens dont la mission est de les zigouiller. À croire que l'OAS excelle à défendre l'OAS, sans pour autant que sa cause avance d'un seul pas. On tourne en rond, et à chaque tour on zigouille des gens. Le FLN et l'OAS ont la terreur en partage, mais l'OAS n'a pas la méthode, pas le suivi, pas le projet. Le FLN a créé un monde parallèle, ce que l'OAS n'a pas fait, ou alors comme un pauvre reflet de l'administration militaire française, dont elle n'a pas de ressources. Les officiers factieux ont la passion des organigrammes et des sigles, et ils méprisent les civils. L'organigramme est une arme, mais faut pas croire : dessiner des cases sur une feuille, leur donner un nom et les relier par de petites flèches à la règle, ça noircit du papier mais ça ne fait pas bouger les choses[494].

Un affrontement majeur et sanglant caractérise l'Organisation de l'armée secrète (OAS) et le Front de libération nationale (FLN). En effet, les deux organisations éliminent toutes les personnes qui représentent un danger pour leurs objectifs, rappelons-le, très différents. Organisation clandestine, l'OAS est composée de militaires et de civils dont la mission consiste, au prix de l'effusion de sang, à empêcher l'indépendance de l'Algérie[495]. En revanche, le Front de libération nationale (FLN) est un mouvement politique algérien qui réclame l'indépendance de l'Algérie. Ce groupe lutte, par tous les moyens y compris l'organisation d'attentats, contre l'empire colonial français. Notons que le FLN dispose d'une armée dite de libération nationale. Dans l'extrait ci-dessus, l'auteur compare l'action des deux organisations en mentionnant que le FLN dispose d' « un monde parallèle » contrairement à l'OAS qui se croit naïvement au service de la France métropolitaine. Il accuse, de fait, les officiers de l'OAS d'être

---

[494] Alexis Jenni, *Féroces infirmes, op. cit.*, p. 196.

[495] C'est le 11 février 1961 que Jean-Jacques Susini et Pierre Lagaillarde créent l'OAS à Madrid l'objectif premier de préserver le statut de colonie de l'Algérie française et partant d'obstruer la voie de l'indépendance aux leaders politiques algériens.

dépourvus de bon sens car, dit-il, « ils méprisent les civils ». Autrement dit, les miliciens de l'armée dite secrète assassinent tous ce qui pourrait entraver leur action. Sans omettre les crimes du FLN car l'organisation a « la terreur en partage » avec l'OAS, le narrateur fustige, néanmoins, « la passion » des armes des miliciens au service de l'action coloniale en Algérie.

Alexis Jenni dénonce aussi la déshumanisation du bourreau dans *Féroces infirmes.* Homme quelconque comme tous ses semblables, Jean-Paul Aerbi découvre son propre instinct bestial en commettant un crime à mains nues. Il se souvient avec précision de ce moment :

> Je fais silence, j'entends mon cœur battre. Rien, il n' y a rien, mes yeux n'existent plus […]. J'essaie de sentir la distance, l'espace, il y a une odeur pharmaceutique et une odeur humaine, et puis j'entends une respiration qui n'est pas la mienne. Il essaie de respirer en même temps que moi pour se dissimuler derrière mon souffle. Mais son rythme s'accélère. […], je pense à l'arme, à la lampe, je ne me décide pas, je ne sais quoi prendre, et je lance mon poing au hasard et à peu près là où je l'imaginais il s'écrase sur quelque chose qui résiste et craque en même temps, des cartilages qui gémissent, nous roulons l'un sur l'autre, je trouve sa gorge et serre. Je le sens se débattre, un poing frappe mes côtes toujours du même côté, je sens son cœur battre sous mes doigts, et son souffle râler maintenant, puis décliner et s'éteindre. Entre mes mains, je lui ai écrasé la trachée[496].

L'action se déroule en Kabylie, le vétéran vient de recevoir de Michel, son supérieur, l'ordre d'entrer dans une sorte de grotte perchée sur des reliefs particuliers de cette région d'Algérie. Il est envoyé en éclaireur dans un espace sombre et restreint ; ayant rangé son arme et sa lampe, au préalable, il détecte une présence humaine. L'austérité de cet espace clos se confond à l'instinct bestial poussant les deux êtres à s' affronter pour tenter de survivre dans la pénombre incertaine où plane la mort. La violence est, ici, décrite par les termes « s'écrase », « gémissent », « serre », « se débattre », « décliner » et « s'éteindre » qui dévoilent l'univers rupestre de l'action et son caractère dramatique dans l'esprit du lecteur. La dernière phrase est d'une rare violence car le bourreau affirme avoir commis son premier meurtre de sang-froid en utilisant uniquement ses mains. Ainsi, une telle expérience opère une métamorphose dans l'être du bourreau ; il évoque, par la suite, ses premières impressions :

---

[496] Alexis Jenni, *Féroces infirmes, op. cit*., p.154.

> Ça change quelque chose de tuer un homme ? J'aurais voulu dire que ça métamorphose, le cocon s'ouvre, l'imago se déploie , l'homme vient. Mais comme certains insectes – qui après leur métamorphose n'ont pas de bouche ni d'intestin, pas besoin car ils ne vivent qu'une seule journée, pendant laquelle ils ne mangeront pas car ils ne sont que sexe –, l'homme nouveau, né du meurtre, apparaît sans organe moral ni organe emphatique, plus besoin, on vit sans, mais c'est une autre vie. Mes mains ont trouvé un usage que je ne leur connaissais pas[497].

La question rhétorique de départ est pleine de sens en ce qu'elle renseigne le lecteur à propos des actions passées du bourreau. C'est, en effet, la transformation qui s'opère dans la conscience de l'ancien soldat qui est le centre de l'extrait ci-dessus. Le père du jeune narrateur n'est plus le même en découvrant qu'il est capable de tuer avec ses mains. La comparaison entre la métamorphose des insectes et celle de « l'homme nouveau-né du meurtre » est significative : en tuant un homme dans la caverne obscure, Jean-Paul Aerbi perd un peu de son humanité ; la compassion et le sens moral s'étiolent. Il est comme tétanisé devant la souffrance d'autrui qui ne l'atteint plus. L'autre vie dont il parle c'est la condition d'un homme déshumanisé, un revenant qui a vu et commis d'énormes atrocités. Alexis Jenni conduit le lecteur au cœur d'une âme brisée par la guerre en dénonçant la violence des conquêtes coloniales qui ont asservi et déshumanisé aussi bien les colonisés que les soldats des forces militaires agissant au nom de France.

De la même façon, la torture des Vietnamiens dans *L'Art français de la guerre* est remarquable. Toujours dans l'optique de dénoncer, Alexis Jenni choisit d'évoquer le quotidien des personnes victimes de leurs bourreaux, en quête d'informations susceptibles de faciliter la conquête coloniale. Ainsi, le narrateur raconte la progression des troupes françaises dont Victorien Salagnon était membre. La torture d'un habitant de la région par un Allemand, spécialiste du renseignement met un coup de projecteur sur les techniques d'assujettissement coloniales :

> Un Vietnamien à genoux avait le visage tuméfié. L'Allemand se planta devant lui. […] L'Allemand reprit l'interrogatoire. Les Vietnamiens baissaient la tête, se serraient la tête, se serraient les uns contre les autres, accroupis en une masse tremblante. Les légionnaires tout au autour s'en foutaient. […] Et le Vietnamien à genoux, le visage ensanglanté, répondait dans un français monosyllabique et plaintif, difficilement compréhensible, il ne formait aucune phrase complète et crachait des mucosités rouges. L'un des sbires le frappa et il s'effondra, il poursuivit à coup de pieds sans que ses traits ne se crispent ; les grosses sculptures de ses semelles écrasaient le visage de l'homme à

[497] *Ibid.*, p. 155.

> terre, et l'autre sbire regardait autour, son arme prête. À chaque coup le Vietnamien à terre tressautait, du sang jaillissait de sa bouche et de son nez[498].

Que ce soit en Algérie ou en Indochine, l'exécution est une stratégie notoire que les soldats utilisent afin de soutirer des informations utiles qui pourraient aider à déstabiliser l'adversaire. Ici, le bourreau se positionne devant sa victime alors qu'elle est « à genoux » ; c'est l'image de la domination de l'un sur l'autre. La terreur est présente, « les Vietnamiens » éprouvent la crainte de mourir car les bourreaux ont désormais le droit de vie et de mort sur leurs victimes. Le visage de la victime n'a plus une forme humaine tellement elle est déformée par l'ampleur des coups ; le bourreau est implacable : il ne laisse transparaitre aucune émotion ; il est l'incarnation de la cruauté, qui conduit jusqu'au déni de la vie humaine en écrasant « le visage de l'homme à terre ». L'auteur dénonce la barbarie de l'action coloniale où la personne humaine est chosifiée et reléguée au rang d'objet dans l'ultime but de conquérir les territoires quel qu'en soit le prix et les pertes occasionnées.

En outre, Alexis Jenni se sert des souvenirs du bourreau pour dire les disparités considérables qui existent entre les colonies et la métropole. C'est d'un ton satirique que Jean-Paul Aerbi se remémore son passage dans un village d'Algérie :

> Le village est d'une effroyable pauvreté, il n' y a rien, ni fontaine, ni arbre, ni rues. Ce sont des maisons posées en désordre, et entre la terre caillouteuse des collines. L'Algérie c'est la France, mais je ne voyais pas la France comme ça. […] Les femmes qui passent se détournent, les enfants sont vifs et restent autour de nous, ils font plus que leur âge, pas un n'a de joues rondes, ils nous regardent fixement en chassant les mouches d'une main distraite. Partout ça sent la chèvre. Les vieux sont assis au soleil, ils ont la peau fripée, pas de dents […] Les hommes ont disparu, presque tous. Ils sont morts, en détention, en fuite, à Alger ou en France, mais pas là[499].

On peut constater, à travers ces propos, le contraste flagrant qui existe entre la colonie et la métropole. Si, en théorie, l'Algérie était considérée comme la France, la réalité semble bien différente. De fait, les constructions anarchiques et le degré considérable de la pauvreté remettent en cause l'idée qu'on pouvait se sentir en France

---

[498] Alexis Jenni, *L'Art français de la guerre, op. cit*., p. 506-507.

[499] Alexis Jenni, *Féroces infirmes, op. cit*., p. 130.

en vivant en Algérie. Jean-Paul Aerbi évoque la disparition des hommes comme s'il faisait référence à un village où la vie perd son sens face à une existence morne et précaire. En ce sens, Alexis Jenni met l'accent sur les manquements considérables de l'action coloniale française en Algérie ; l'écrivain fustige les carences sociales d'un système centenaire : la colonisation.

Force est de constater que l'auteur du prix Goncourt 2011 n'est pas le seul à plonger dans le passé colonial de la France pour dénoncer, Mathieu Belezi se livre également à l'exercice. Celui-ci donne la parole à un bourreau vorace et gargantuesque dans l'intention de montrer l'aspect impétueux et malsain de la colonisation en Algérie. En effet, l'un des épigraphes des *Vieux fous* annonce déjà le ton du roman : « j'ai usé le fanatisme des Arabes, à tel point qu'ils sont aujourd'hui soumis comme des moutons[500] ». C'est bien l'idée d'une emprise, d'une spoliation qui est, en filigrane, représentée. Le personnage insatiable d'Albert Vandel – qui « mange comme un troufion, baroude et fornique à tout va » et pèse « cent quarante kilos de chair coloniale » – incarne la métaphore de l'action coloniale en Algérie. Entre ses souvenirs affabulatoires et l'exagération outrancière d'un langage fictif, et souvent déconnectée de la réalité, l'auteur entraîne le lecteur dans les soliloques (s'apparentant aux confessions) de l'ancien colon. Il dénonce les mécanismes d'infériorisation pendant la colonisation car Albert Vandel « avait pour lui le bon droit de sa race supérieure[501] ».

En effet, le capitaine Vandel incarne la grandeur du colon ; il est le prototype de l'être suprême qui règne sur toute la région. En s'octroyant des prérogatives hors du commun, ce bourreau ne cache pas ses crimes :

> -Je suis la fureur des chrétiens ! L'Abd el-Kader blanc ! Ne le savez-vous pas dans les montagnes de votre Kabylie ? Vous devriez le savoir, toutes vos tribus devraient le savoir ! J'en ai tué plus d'un millier des barbares de votre espèce, et je me sens prêt à en tuer un autre millier[502].

Albert Vandel se compare au personnage historique d'Abd el-Kader (1808-1883), dont l'action militaire et religieuse s'oppose farouchement à la conquête de l'Algérie

---

[500] Maréchal Bugeaud, À Thiers, le 11 mars 1847.

[501] Mathieu Belezi, *Les Vieux fous*, *op.cit.*, p. 192.

[502] *Ibid.*, p.85.

par la France au XIX[e] siècle. Premièrement, le bourreau cherche, à travers ce rapprochement, à produire une image forte de l'ampleur de son action dans la mémoire collective des colonisés. Deuxièmement, il méprise les autochtones kabyles par l'expression « barbares de votre espèce » en se positionnant, implicitement, comme un être de race supérieure ; le bourreau affirme aussi qu'il a tué « un millier » de personnes, tournure hyperbolique que l'auteur utilise pour représenter les massacres de masse perpétrés dans les colonies.

De même, le bourreau s'attaque aux Arabes. Il méprise ceux qu'il considère comme des personnes de seconde zone. Dans une harangue parée de multiples questions oratoires, Albert Vandel livre sa perception d'une race différente de la sienne :

> -Entendez-vous, Arabes de malheur ? Pouilleux de Satan ? Brutes sodomites ? Irrécupérable engeance tout juste capable de couper les couilles de mes compatriotes, infortunés Français qui travaillent depuis cent ans à repousser les ténèbres de vos siècles barbaresques ?[503]

Les « Arabes » représentent une menace pour le capitaine Vandel. Ce dernier, dans l'extrait ci-dessus, s'adresse à ses adversaires, « des montagnards avec l'idée de foutre le bordel[504] » à La Chartreuse, résidence de Vandel. Ici, les Arabes sont assimilés à la pire espèce, à ce tout ce qu'il y a de mal et d'infamant. Les qualificatifs évoquent, au-delà du mépris, la haine du bourreau à l'égard des Arabes. Ainsi, Mathieu Belezi dénonce la dimension raciste et suprémaciste de la colonisation. Toutefois, il convient de préciser que les clichés racistes ont modelé aussi bien la perception des colonisés que celle des colonisateurs. Par exemple, dans *C'était notre terre*, Claudia ne cache pas son amertume à sa fille, Sophie, en apprenant, depuis la France, la destruction des cimetières français en Algérie. Elle se confie :

> -Maman, tais-toi, dit Sophie en posant sa main sur la mienne. Un tombeau qui n'existe peut-être plus, dans un cimetière qui a peut-être été rasé, il s'en est réellement passé des choses depuis que nous sommes en France, mais je n'ose pas croire que les Arabes se soient pris à nos cimetières, à nos maisons oui sûrement, mais à nos cimetières

---

[503] *Ibid.*, p. 85.

[504] *Ibid.*, p. 84.

> quand même, à nos tombes où reposent des gens qu'ils ont connus, à qui ils ont parlé, avec lesquels ils ont travaillé, je n'ose pas le croire, il n' y a pas que des mauvais Arabes, il y a chez eux aussi des gens honnêtes et braves […], et je suppose que ces gens-là, et les enfants de ces gens-là ont su s'opposer à la barbarie des autres, de tous ceux qui n'avaient qu'une seule idée en tête en prenant possession de l'Algérie, faire table rase, détruire, brûler pour qu'il ne reste rien de la France et des Français[505].

La rancœur, qui pousse à la négation de la race de l'autre, n'est pas seulement l'apanage des colons, ce sentiment ronge aussi certains Algériens qui ne retiennent que le négatif de la colonisation française en Algérie. Dans ses regrets, cette mère de famille distingue les Arabes conciliants et les Arabes extrémistes – qui nourrissent la haine et optent pour la profanation des tombes des colons –. L'auteur dénonce, ici, les conséquences de la colonisation dont les abus transforment l'individu à un tel point qu'il devient la proie du ressentiment et n'est plus capable de déceler la dignité humaine au nom de laquelle on ne peut profaner des tombes, fussent-elles celles des ennemis. Ainsi, la figure du bourreau se confond avec la haine voilée rongeant aussi bien les cœurs des « Arabes » que ceux des colons français : le bourreau est finalement dans les deux camps. C'est la victime collatérale d'un système élaboré dont il n'est que l'instrument, la main agissante des idéologies qui s'affrontent sans répit en dépit des conséquences quelles qu'elles soient.

VI- 3 - Le bourreau : victime d'un système politique ?

Le bourreau est avant tout un être humain ordinaire « potentiellement monstrueux[506] », et partant, capable de ressentir des émotions particulières liées à ses actions passées ou présentes. En dépit des intentions et des idéologies qui sous-tendent l'action des bourreaux, il y a lieu de reconnaitre qu' « en tuant, ils n'ont fait que se protéger contre une menace potentielle[507] ». Véritables entreprises de victimisation, les récits rétrospectifs des bourreaux apparaissent souvent comme un amas d'autojustifications d'êtres incompris de tous et même convaincus de la justesse de leurs actions. En ce sens, les bourreaux ne regrettent pas forcément d'avoir donné la mort à plusieurs personnes ; au contraire, ils ne comprennent pas pourquoi leurs actions ne

[505] Mathieu Belezi, *C'était notre terre, op. cit*., p. 187.

[506] Charlotte Lacoste, *Séductions du bourreau, op. cit.,* p. 319.

[507] *Ibid.*

récoltent pas la reconnaissance tant espérée alors qu'ils ont défendu les intérêts des siens jusqu'au péril de sa propre vie. Ainsi, dans *Les Vieux fous,* Mathieu Belezi donne la parole à un bourreau dépité aux derniers des jours de sa vie. Lui qui n'a fait que servir la France , en défendant ses intérêts en terre coloniale, se voit abandonné et expérimente des conditions de vie misérables accompagné des derniers vétérans au soir d'un règne colonial qui tire à sa fin. Albert Vandel précise sa décision de quitter l'Algérie :

> C'était la décision que j'avais fini par prendre, seul dans mon fauteuil de paralytique et à l'ombre des deux orangers qui me restent, partir oui, partir coûte que coûte. Décision irrévocable que j'avais annoncée au déjeuner dominical […] Puisque nos conditions de vie au bordj ne cesse d'empirer, j'ai pensé qu'il n'y avait plus qu'un seul moyen d'échapper aux apocalypses qui nous menacent, celui qui consiste à faire ses valises et à foutre le camp. Nous allons donc nous préparer à partir[508].

Les anciens colons sont au bord du gouffre car les avantages d'hier ne sont plus ceux d'aujourd'hui au moment où la révolution s'accentue en Algérie sous l'action du Front de libération nationale (FLN). Albert Vandel, figure tutélaire du bourreau dans l'œuvre, confie ses regrets au moment de quitter le bordj dans lequel il a passé une partie importante de sa vie. La menace plane sur le bourreau incertain qui craint des représailles par rapport à son statut de colon français ; la fuite n'est plus une option : elle s'impose. C'est au cours de sa cavale que le bourreau médite sur sa condition actuelle si bien qu'il ne trouve plus le sommeil :

> Moi qui ne dors guère, que la rage et l'amertume maintiennent en état de veille continuel, dépouillé de tout pouvoir, impotent, ne vivant plus ma vie d'homme qu'avec la moitié supérieure de mon corps, réduit à des activités de tronc, des colères et d'impuissances de tronc, coincé tel le monstre cul-de-jatte de la fable entre les deux bras bien peu amènes d'un fauteuil roulant[509].

Telle une victime préoccupée par son sort, Albert Vandel raconte toutes ses misères sans, toutefois, se soucier de ses crimes. « La rage » et « l'amertume » rongent le personnage qui ne trouve pas le sommeil. Paralysé et réduit dans ses mouvements

---

[508] Mathieu Belezi, *Les Vieux fous, op. cit*., p. 463-464.

[509] *Ibid*, p. 477.

physiques, le bourreau s'emporte ; il en veut au monde. Seul et abandonné à son sort, le bourreau d'hier s'apitoie sur son sort sans tenir compte de ses propres actes.

De même, dans *Féroces infirmes,* Alexis Jenni décrit un bourreau esseulé qui se réconforte dans l'alcool. La vie semble morose et la motivation est un lointain souvenir pour un homme amorphe sans véritables repères. Après avoir pris une part active dans la mission coloniale de la France en Algérie, Jean-Paul Aerbi n'a jamais véritablement quitté la Kabylie si ce n'est de corps seulement. En effet, sa mémoire et son esprit se projettent constamment dans les souvenirs de l'épouvantable défense de l'Algérie coloniale. Ainsi, le personnage tient des propos monologiques à propos du sens profond de tous ces conflits :

> La Kabylie est devenue mon seul pays, je n'en suis pas revenu, je vis comme là-bas. Je n'en sors plus, je me fortifie le soir et j'organise les tours de garde. […] Alors je sors un verre, je me verse à boire, et je tiens le verre toute la soirée en regardant la fenêtre jusqu'à ce qu'Aimée revienne. Eux, ils ne peuvent pas le faire, ils ne boivent pas. Je dis eux parce que les Arabes m'obsèdent. Parce que quand même, à qui la faute ? À qui la faute de tout ça ? À qui la faute de l'insomnie et des terreurs nocturnes ? À qui la faute de la puanteur des corps martyrisés ? À qui la faute de la guerre civile qui s'introduit partout comme une oxydation et fait se dresser le voisin contre le voisin, l'ami contre l'ami, le père contre le fils ? À qui la faute ? Sinon à l'Arabe qui est toujours là, qui me poursuit et que je ne connais pas[510].

Le père du narrateur, vétéran de la guerre d'indépendance algérienne, est rentré en France où il vit maintenant. Or, les peurs de la Kabylie continuent de le hanter à tel point qu'il ne peut pas supporter la solitude : Jean-Paul Aerbi est la victime de son passé ; les massacres qu'il a, lui-même, commis et ceux dont il a été témoin l'amènent à s'interroger. Remarquons que la tournure interrogative et anaphorique « à qui » introduit l'ensemble des questions oratoires du sujet se remémorant au point qu'on peut déduire la quête voire la traque d'un coupable autre que le bourreau lui-même. Ce constat montre que le personnage ne regrette pas les conséquences de ses exactions mais s'apitoie uniquement sur son sort ; « l'Arabe » est, ici, désigné comme la source profonde du mal. On peut y voir une approche satirique de l'auteur inversant les rôles : le bourreau français – en récusant ses responsabilités dans l'accomplissement des exactions guerrières – devient la victime de sa victime.

---

[510] Alexis Jenni, *Féroces infirmes, op.cit*., p. 306.

Le traumatisme de la guerre est un thème important qui retient l'attention de plusieurs écrivains. Par exemple, Jean Cayrol propose aux romanciers, après les événements de la Seconde Guerre mondiale (1939-1945), d'envisager l'avenir post-guerrier des hommes en l'occurrence eux « les témoins de cette orgie du sang » comment vont-ils parvenir à vivre dans « un monde ordinaire, quotidien, comment on pouvait les sauver, les ramener à n'être qu'eux-mêmes et non les survivants effrayés d'une agonie de sang[511] ». Si cette nécessité se limite, selon Jean Cayrol, aux témoins, Jean-François Steiner, en s'appuyant sur son expérience personnelle, trouve que la même question de la réinsertion sociale après la guerre peut également s'appliquer aux parachutistes français, tortionnaires d'Algérie, qui avaient été en premières lignes d'un conflit colonial sanglant. Dans une trilogie de questions, Steiner s'interroge sur le sort de ses frères d'armes après la guerre d'Indépendance : « Que vont-ils devenir au cours et à la suite de cette expérience ? Quels seront leurs problèmes en revenant à la vie civile ? Comment tenteront-ils de les résoudre ?[512] » Alexis Jenni et Mathieu Belezi tentent de répondre à ces interrogations en dévoilant la vulnérabilité du bourreau – qui est partagé entre un passé violent et un présent fugace perçu à travers les ombres du passé – en quête d'apaisement et de rédemption.

Dans la littérature française contemporaine, les bourreaux romanesques apparaissent comme des victimes de leurs propres actes et, par extension, d'un système politique élaboré. Ainsi, les écrivains ont tendance à représenter des aspects insoupçonnés des « gémissements des tortionnaires[513] » perçus, généralement, comme des surhommes, des êtres endurcis et inatteignables comme le décrit Steiner :

> Dans cet endurcissement, l'homme trouve un mieux-être, un apaisement superficiel à son drame ; il systématisera donc cette insensibilisation. C'est ainsi qu'il commencera à fouiller les cadavres, fier de ses mains poisseuses de sang, qu'il commencera à taper, lui aussi, qu'un jour il découpera une oreille, arrachera un doigt dont l'enflure l'empêche d'ôter la bague qui l'entoure, finira un chargeur dans une tête qui éclate[514].

---

[511] Jean Cayrol, « Témoignage et littérature » dans *Esprit,* n° 201, avril 1953, p. 577.

[512] Jean-François Steiner, « Fabrication d'un parachutiste » dans *Les Temps modernes*, n°188, janvier 1962, p. 1939.

[513] Charlotte Lacoste, *Séductions du bourreau, op. cit*., p. 331.

[514] Jean-François Steiner, « Fabrication d'un parachutiste », *op. cit.*, p. 946.

Contrairement à cette image du bourreau dévastateur et sans pitié, les fictions contemporaines présentent l'être humain – potentiel bourreau – telle une réalité kaléidoscopique qu'il faut saisir dans ses différents aspects. C'est dans ce sens que Jean-Pierre Vittori évoque « un lien inexplicable[515] » entre le bourreau et ses victimes. Alexandre Lacroix, quant à lui, plaide pour une « secrète correspondance[516] » entre le perpétrateur du crime et celui à qui il l'inflige. Tout est dit, le bourreau se reconnaît dans sa victime d'autant plus qu'il est lui-même une potentielle victime.

De fait, les bourreaux ne se préoccupent pas vraiment de la cause de leur transformation, c'est-à-dire la métamorphose d'un homme ordinaire devenant un bourreau, dans les fictions contemporaines. Préoccupés par ce qu'ils sont devenus, ils ne perçoivent pas toujours le tort qui leur est reproché alors qu'ils sont convaincus d'avoir agi au nom de la nation française en défendant ses intérêts en terre coloniale. En revanche, comme l'explique Charlotte Lacoste :

> [Les écrivains] qui, à travers eux[les bourreaux], partent en quête de l'origine du mal remédient à ce problème en ramenant de leur pêche d'enfer des scènes originelles (à défaut d'être originales), puisées au creux d'une enfance-martyre, censées valoir explication pour toute la suite[517].

Les fictions contemporaines d'Alexis Jenni valident cette hypothèse. En effet, dans une narration constituée d'anachronies, le narrateur réalise des sauts temporels vertigineux : il étale les séquences relevant de l'enfance des bourreaux ; l'auteur se projette dans le passé des tortionnaires dans le but de comprendre des moments décisifs voire marquant qui auraient contribué à leur transformation radicale.

Ainsi, dans *L'Art français de la guerre* le narrateur plonge le lecteur dans les années de jeune écolier de Victorien Salagnon ; il s'opère une quête profonde d'évènements marquants et partant de traumatismes susceptibles d'avoir formaté la personnalité du bourreau. De fait, la description de l'atmosphère glaciale qui règne dans

---

[515] Jean-Pierre Vittori, *On a torturé en Algérie*, [2000] Paris, Ramsay coll. « Poche/document », 2007.

[516] Alexandre Lacroix, « L'humanité, de haut en bas », *Philosophie Magazine*, n°12, septembre 2007, p. 3.

[517] Charlotte Lacoste, *Séductions du bourreau, op. cit*., p. 332.

l'école que Salagnon fréquente attire l'attention sur les frustrations latentes que le jeune homme a enfouies au fond de lui. Par exemple, la traversée du couloir, conduisant les élèves dans leur salle de classe, angoissait Victorien Salagnon. Bien que les gamins n'usent pas de la parole, ils causent, cependant, des bruits stridents à l'aide de leurs souliers dans un environnement austère comme l'explique le narrateur :

> Cela formait aux oreilles de Salagnon une infâme cacophonie qu'il détestait, qu'il traversait en raidissant comme on se bouche le nez en traversant une pièce qui pue. Le climat Salagnon s'en moque ; la froideur des lieux, il s'en réjouit plutôt ; l'ordre ridicule d'une école, il le supporte. Ce sont les circonstances malheureuses dont on peut s'isoler, mais cela au moins pouvait se faire en silence ! Le vacarme du couloir l'humilie. Il essaie de ne plus entendre, de fermer intérieurement ses tympans, de rentrer en lui dans son silence propre, mais toute sa peau perçoit le brouhaha qui l'entoure[518].

Il se dégage de cet extrait l'image d'un enfant qui doit contenir ses frustrations alors qu'il ne peut dire clairement son mécontentement. Le gérondif « en raidissant » exprime l'idée d'un poids à supporter ; en effet, Salagnon éprouve une douleur : il se sent inférieur en subissant le bruit. Le sujet est voué au recroquevillement pour tenter de taire sa consternation : Victorien Salagnon est donc ici la victime de son temps ; un temps d'embrigadement et de soumission, marqué par la guerre et l'Occupation allemande.

Plus tard, le jeune Salagnon, futur bourreau dans les guerres coloniales d'Algérie et d'Indochine, découvre les injustices sociales d'une France sous l'emprise de la dictature allemande. Victime de la situation socio-politique qui prévaut en Europe pendant l'année 1943, Salagnon constate que ses opportunités professionnelles sont précaires dans un environnement où les occupants allemands bénéficient de tous les privilèges au détriment des Français. Ainsi, le narrateur investit les préoccupations de Victorien Salagnon :

> Victorien Salagnon menait une vie stupide et il en avait honte. […] Il pourrait apprendre les chiffres et l'affaire de son père, mais la boutique est haïssable. La boutique a toujours été un peu ignoble, et en temps de guerre elle devient ignominieuse. Il pourrait étudier, obtenir des diplômes, et travaillerait pour l'État français soumis aux Allemands, ou pour une entreprise qui participe à l'effort de guerre de l'Allemagne. L'Europe de 1943 est allemande, et *völkisch*, chacun enfermé dans son peuple comme dans la baraque d'un

[518] Alexis Jenni, *L'Art français de la guerre, op. cit.*, p. 70.

> camp. Victorien Salagnon sera toujours un être de second ordre, un vaincu sans qu'il n'est eu l'occasion de se battre, car il est né ainsi. Dans l'Europe allemande, ceux qui portent un nom français – et il ne peut dissimuler le sien – fourniront du vin et des jeunes femmes élégantes à ceux qui portent un nom allemand[519].

Le tableau ci-dessus décrit un climat hostile dans lequel le jeune Salagnon doit trouver un sens à sa vie. Cette situation influence les projets d'avenir du jeune homme : accepter la supériorité allemande dans son propre pays en obéissant sans pouvoir « se battre » serait un signe de faiblesse notoire. Partant, le destin de Salagnon se joue au prisme des réalités socio-politique de son temps, un temps marqué par la guerre. Le bourreau est, par conséquent, une victime engluée dans un univers guerrier depuis son enfance : son nom français pendant l'Occupation allemande le condamne et le positionne déjà comme l'ennemi potentiel d'un système prônant une relation du type dominant/dominé. Finalement, « le bourreau est malheureux depuis toujours, et il se pourrait que ce passé douloureux explique le crime[520] ». Si le visage du bourreau s'affirme pendant l'Occupation, les guerres coloniales n'échappent pas à la réalité d'un tout autre bourreau.

Dans *Féroces infirmes*, Jean-Paul Aerbi, visage du bourreau dans l'œuvre, raconte les conditions précaires dans lesquelles les jeunes soldats se rendent dans les colonies ; il y a dans ces remémorations des précisions effrayantes qui laissent apparaître la frustration d'un vieil homme portant les cicatrices d'un passé tumultueux encore présent. Le vétéran affirme :

> Nous embarquons le lendemain sur un paquebot vétuste amarré dans le port, nous gravissons en file la passerelle pendue le long du flanc, […]. Un sous-off nous gueule dessus pour que ça aille plus vite, ça ne fait qu'augmenter la confusion, chacun pousse le suivant, chacun marche sur les autres, ça encombre dans les coursives, les sous-offs gueulent plus fort. Nous sommes le troupeau. Nous descendons dans l'entraille puante du navire par des escaliers de fer qui collent aux semelles, jusque dans les entreponts où sont alignés les transats, sur chacun est jeté une couverture raidie de crasse. C'est un bateau mais ça pourrait être n'importe quel hangar […] Ah ! comme la République maltraite ceux qu'elle envoie au loin s'occuper de la mort ![521]

---

[519] *Ibid.*, p. 117.

[520] Charlotte Lacoste, *Séductions du bourreau, op. cit*., p. 333.

[521] Alexis Jenni, *Féroces infirmes, op.cit.*, p., 111.

Embarcation difficile, traitement inhumain et langage grossier s'invitent au cours du voyage. Les jeunes soldats découvrent un traitement sans complaisance que le narrateur homodiégétique compare à celui d'un « troupeau ». Le mécontentement est davantage perceptible à partir des exclamations satiriques de la derrière phrase : la République est accusée de réserver un mauvais traitement à ceux qui vont défendre ses intérêts. Alexis Jenni présente, ici, le bourreau comme un être dépersonnalisé dont le statut ne dépend que du groupe sans lequel il n'a pas d'importance réelle comme l'atteste ces propos :

> Chacun s'allonge, il y a de petites blagues sans conviction, tous ces crânes rasés en rangs serrés font un étrange spectacle, une séance dans un cinéma de zombies, mais sans écran, sans film, sans spectacle, seulement attendre en regardant tous dans le même sens.[522]

Cette description d'un groupe figé évoque la dépersonnalisation causée par la guerre où l'individu se fond dans un groupe homogène en dépit de son identité profonde. Les expressions « crânes rasés », « rangs serrés » et « étrange spectacle » décrivent bien l'opacité d'un moment absurde qui marque une forme d'apprivoisement d'êtres humains au service d'une idéologie – qu'ils ne comprennent pas forcément – à laquelle ils participent en première ligne en regardant « dans la même direction ».

Par ailleurs, dans les fictions contemporaines que nous étudions, il arrive que les bourreaux soient les victimes de leurs victimes. Au cours des guerres coloniales, certains tortionnaires ont subi des actes de tortures. La représentation du bourreau pose donc une double question : comment reconnaît-on la victime du bourreau et/ou le bourreau de la victime ?

Commençons par Jean-Paul Aerbi, ancien tortionnaire dans les colonies françaises, qui est subitement accusé de trahison parmi les siens dans la ville de Lyon. En 1962, Garcia et Hernández suspectent Aerbi d'avoir fourni des informations sensibles susceptibles de justifier l'intervention policière au cours de laquelle Maurice, un des leurs, a été arrêté. Afin de découvrir la vérité, ils torturent Jean-Paul Aerbi dans l'espoir qu'il avoue sa trahison. Le bourreau des colonies se souvient d'un moment particulièrement pénible :

---

[522] *Ibid.*

> « Dessapez-le, on va lui poser quelques questions, à cette enflure ». Je me débats, ils me tiennent vigoureusement, ils arrachent mes vêtements, je suis nu, […] Garcia me regarde avec satisfaction : « Avec nous, rien à cacher ! », tout le monde rient et ils me traînent dans la salle de bains, la baignoire est pleine d'eau, on m'agenouille de force. « C'est qui, qui t'a recruté ? -Mais rien… » Je ne termine pas ma phrase, j'étouffe, je me noie, le fils d'Hernández m'a brutalement mis la tête dans l'eau et il la maintient plongée, […], je m'étrangle. J'essaie de me débattre, mais je n'ai aucune force, plus aucune force, je n'en peux rien. Garcia me redresse la tête en me tirant par les cheveux. « Alors avec qui tu es en contact ? ». Je secoue la tête, il reprend, j'étouffe. Ma poitrine est écrasée contre la bordure trop large de la baignoire, elle est posée trop bas et ça me tord les cuisses, les reins, une douleur me cisaille les épaules, j'étouffe, je me noie[523].

La scène est similaire aux méthodes de torture employées par le FNL et l'OAS pendant la guerre d'indépendance algérienne. Obtenir des informations susceptibles de contrecarrer les stratégies de l'adversaire occupe une place prépondérante dans les techniques d'attaques des deux camps. Or, dans l'extrait ci-dessus, c'est un membre de l'OAS qui est torturé par d'autres membres de la même organisation : Jean-Paul Aerbi apparaît comme la victime de son propre camp. De surcroît, il connait ces tortionnaires qu'il désigne par leurs prénoms. La brutalité de la torture n'exclut personne. Le bourreau est lui-même, de ce fait, une potentielle victime lorsque les doutes subsistent et que l'intégrité est remise en cause par rapport à l'ampleur des événements qu'on ne contrôle plus.

Quant à Mathieu Belezi, il inverse bien les rôles dans l'excipit des *Vieux fous* ; en effet, alors que le capitaine Vandel et ses hommes sont en fuite pour tenter d'échapper à la fureur des Arabes, les prises de parole du bourreau peuvent s'entendre comme celles d'une victime éplorée méditant sur sa mise à mort prochaine. Tenu en embuscade par Ouled Naïl, l'ancien colonisateur se souvient d'un moment épouvantable :

> À mort les roumis ! À mort ! et les cent milles furieux fanatiques tournent avec nous, se rapprochent, s'éloignent, sans qu'il vienne à un seul d'entre eux l'idée d'abandonner la poursuite, non, ils nous veulent à leurs pieds, dans leurs mains, pour nous hacher menu, nous vider de nos tripes et de nos organes, pauvres vieux colons que nous sommes, et danser dessus la danse du guerrier avec accompagnement de youyous et de tambourins. Mais je peux vous le dire, ils ne nous auront pas.[524]

---

[523] *Ibid.*, p.,301.

[524] Mathieu Belezi, *Les Vieux fous, op. cit.*, p. 484-485.

Albert Vandel a perdu tout contrôle, son pouvoir de vieux colon d'autrefois n'est plus d'actualité : il est vulnérable et comprend que la fin approche. Dans l'extrait ci-dessus le ton est clair à partir des exclamations qui introduisent les propos de l'ancien colon : tuer les colons pour se venger animent les révolutionnaires algériens dans l'œuvre de Belezi. Cependant, dans sa prise de parole, Albert Vandel endosse l'attitude d'une victime subissant la colère et la haine des nouveaux bourreaux que les affres de la colonisation ont fabriqués. Ainsi, l'ancien bourreau adopte même un ton pathétique « pauvres vieux » dans le but de susciter la pitié et la compassion. La dernière phrase – que l'on retrouve plusieurs fois dans le récit – illustre l'attitude d'un colon démissionnaire, qui se victimise continuellement, convaincu que son mal être vient d'autrui. Mais Albert Vandel incarne véritablement la victime lorsqu'il raconte sa propre mort :

> Il y a rien à faire… un bossu m'emporte une main… une sorcière tatouée me dévore les deux oreilles … un nain creuse un trou dans mon ventre… et je m'étouffe … et je perds mon sang …et je me vide du peu de vie qui me restait […] le souffle me manque… gorge ouverte, reins éclatés, entrailles mangées… brusquement sectionné au ras des couilles… je suis en train de disparaître[525].

Telle une scène d'horreur, la fiction est palpable et révèle l'auto-dérision d'une victime particulière – autrefois perpétrateur invétéré de morts insolites dans les colonies – qui contemple sa propre mort. L'auteur donne l'impression au lecteur, en lisant, de prendre une part active à ce qui est raconté ; la victime entraine le lecteur dans un univers fictif et révélateur de sens : la mort du bourreau est l'œuvre de son action ; il est à l'origine de sa propre fin au regard de ses actions passées et partant, il devient la victime de ses victimes.

Conclusion

Pour conclure, ce chapitre constitue un axe majeur dans notre thèse pour trois raisons. D'abord, il nous a permis d'aborder la question de la représentation du bourreau dans deux œuvres d'Alexis Jenni et Mathieu Belezi. Dans ces romans, les auteurs

[525] *Ibid.*, p. 498-499.

racontent les évènements à partir des souvenirs fictifs des perpétrateurs des crimes coloniaux. Ensuite, la représentation du bourreau, dans cette séquence de notre travail, est un moyen pour les écrivains de dénoncer des aspects méconnus de l'action coloniale française. En effet, le climat socio-politique de la Seconde Guerre mondiale a contribué à la fabrication des bourreaux sous l'ère de la colonisation en Algérie et en Indochine. Dans ce chapitre, nous montrons que des hommes ordinaires se sont transformés et endurcis au contact des multiples guerres qui n'ont fait que rythmer le déferlement de la violence dans leurs chairs et dans leurs esprits. Sans omettre que l'existence précaire des indigènes dans les colonies françaises constitue un thème prépondérant dans les satires coloniales que sont *Les Vieux fous* et *C'était notre terre*. Enfin, dans ce chapitre nous avons montré que le bourreau est, lui-même, une victime : victime de son temps, victime d'une idéologie guerrière et conquérante, mais plus encore il est la victime de ses anciennes victimes dont la rancœur se déchaîne au-delà des frontières. Finalement, dans ce chapitre la mémoire des bourreaux se confond avec celles des auteurs dont l'intention ultime réside dans la nécessité de s'exprimer en levant le voile d'ombre sur le passé afin de mieux vivre le présent et se projeter dans l'avenir ; cet idéal est très bien formulé dans ces propos d'Alexis Jenni :

> Le monde français contemporain est coincé, stressé, angoissé, violent et sans issue… Je cherche une issue, par la compréhension, par le récit, par l'esthétique. Nous sommes agis par des fantômes que nous ne comprenons pas. J'essaie de mettre les fantômes en pleine lumière.[526]

[526] Alexis Jenni, Entretien réalisé par Rachid Mokhtari, *Le Matin d'Algérie*, 09 août 2012.

Troisième partie

La mémoire « devant » l'histoire ?

Chapitre VII : Mémoire autobiographique et mémoire historique

Introduction

Ce chapitre ouvre la troisième et dernière partie de notre thèse où nous montrons que la mémoire et l'histoire s'influencent réciproquement dans la tentative de dire la complexité du passé dans le présent telle qu'envisagée à travers les œuvres de notre corpus. En effet, la mémoire autobiographique et la mémoire historique constituent deux notions fondamentales à partir desquelles nous concevons l'écriture de l'histoire dans les fictions historiques contemporaines. Ici, nous distinguons deux types de mémoire qui permettent, à juste titre, de cerner la différence majeure entre l'action de se souvenir – se rapportant à la mémoire autobiographique – et l'action d'évoquer le passé – ce qui implique la mémoire historique. Ainsi, comment se déploie la mémoire autobiographique dans les œuvres de notre corpus ? Comment la mémoire historique évoque-t-elle le passé dans le présent ? Quels rapports y a-t-il entre mémoire(s) et écriture ?

VII-1 – La mémoire autobiographique

Dans toutes les œuvres de notre corpus les personnages se souviennent de certaines séquences du passé qu'ils ont vécues. Ils ont tendance à se référer à leurs souvenirs pour relater à des proches une partie de leurs vies dans un contexte différent du présent. Partant, « la mémoire autobiographique se rapporte au souvenirs des évènements que le sujet a vécus[527] ». En ce sens, les souvenirs des personnages sont d'une nature très dense et variée ; ils dépassent le cadre de l'évocation qui en fait de simples récits conscients. Ainsi, la mémoire autobiographique se greffe davantage sur le souvenir, réalité parfois inconsciente qui déploie d'autres images insoupçonnées en adéquation avec l'état affectif du sujet. Le surgissement instantané d'autres images-

[527] Maurice Bloch, « Mémoire autobiographique et mémoire historique du passé éloigné », dans *Enquête* [En ligne], 2 | 1995, mis en ligne le 10 juillet 2013, consulté le 03 juin 2022. URL : http://journals.openedition.org/enquete/309 ; DOI : https://doi.org/10.4000/enquete.309.

souvenirs, alors que le sujet ressent une émotion particulière ou se trouve au contact d'objets particuliers dans un environnement symbolique, montre que « la mémoire autobiographique est à la fois très présente et très difficile à isoler[528] ». Par exemple, dans les œuvres de Mathieu Belezi, plusieurs images-souvenirs se rattachent à un seul souvenir ; en se souvenant, les personnages perçoivent les détails enfouis d'une séquence de leur vie, et lorsqu'ils la visualisent, elle apparaît à la fois très lointaine et très proche. C'est, en effet, le cas dans *C'était notre terre*. Lorsque Fatima se souvient de son enfance passée aux côtés de son grand-père, le lecteur découvre une floraison d'images-souvenirs qui oriente le récit des souvenirs de la jeune femme. Tout commence quand Fatima prend la parole pour raconter son histoire personnelle alors que la guerre d'Indépendance sévit en Algérie française (1954-1962) après plusieurs décennies passées sous la tutelle de la France. Le récit des souvenirs s'ouvre avec le grand-père de Fatima qui appelle cette dernière dès le lever du jour afin qu'elle vaque à ses occupations journalières. Dès ce moment, le sujet revoit les étapes d'une vie marquée par plusieurs péripéties : Fatima quitte son grand-père pour se rendre à Alger où elle rencontre Hadj, un homme désargenté qui la conduit dans un bordel où elle se prostitue avant de prendre la fuite. Ainsi, la future domestique du domaine de Montaigne prend le train pour échapper à la prostitution et tenter de recouvrer la liberté. Fatima se souvient du départ du train par le biais d'une perception progressive d'images-souvenirs qui constituent l'ensemble de la remémoration comme nous pouvons le constater dans cet extrait :

> […] L'homme à la casquette a donné un coup de sifflet et le train a démarré, lentement d'abord, tournant le dos à la mer, et puis m'a-t-il semblé de plus en plus vite, moi qui n'étais jamais montée dans un wagon je trouve inouï qu'une machine aussi grosse puisse filer à cette allure sur des rails et une terre pleine de bosses et de trous. Et pourtant j'en avais vu des trains du haut de mes collines kabyles, lorsque j'étais petite le maître d'école nous avait emmenés au bord de la falaise pour nous montrer ceux qui allaient à Bougie, nous les avions vus fumer dans la vallée et se tortiller comme des serpents, ensuite j'étais revenue souvent avec mes chèvres, je m'asseyais sur une pierre et j'entendais que le train veuille bien passer, dans un sens ou dans un autre l'autre peu m'importait, pourvu qu'il passe et fume, et s'il ne passait pas j'étais très déçue, j'avais du mal à comprendre son retard, j'épiais l'horizon jusqu'à la nuit et rentrais en colère au village, me calmant les nerfs sur le dos des chèvres qui ne filaient pas droit.[529]

[528] Maurice Bloch, art. cit.

[529] Mathieu Belezi, *C'était notre terre, op. cit*., p. 235.

Dans l'extrait ci-dessus, Fatima raconte l'itinéraire de sa fuite alors qu'elle ne consent plus à se prostituer. La particularité de ce souvenir retient notre attention à plusieurs égards. D'abord, avant de voir « l'homme à la casquette » et d'entendre « le coup de sifflet », la narratrice homodiégétique parle avec un employé de la gare à qui elle donne une destination improvisée pour obtenir l'accès au train. Cette étape s'inscrit dans un souvenir en amont où Fatima se rappelle son premier voyage en train. Ensuite, nous sommes projetés dans un autre moment de l'enfance de cette dernière – moment important qui évoque un topos symbolique – les collines kabyles – qui atteste d'une enfance passée en Kabylie. Enfin, Fatima raconte le second souvenir de son enfance avec davantage d'images telles que « les chèvres » , « une pierre » et « l'horizon » qui font croire que la jeune femme revoit ce moment en même temps qu'elle s'en souvient. On peut dire que la deuxième partie de la citation – qui commence par « et pourtant » – illustre un souvenir enchâssé dans le souvenir de départ.

L'état émotionnel joue un rôle prépondérant dans l'action de se souvenir car les émotions déclenchent une avalanche d'images-souvenirs à travers laquelle le sujet visualise, dans sa mémoire, les moments marquants de son passé. En ce sens, l'état émotionnel constitue un stimulateur de la mémoire autobiographique qui est, non seulement, le réservoir des souvenirs d'une vie mais aussi le lieu d'une interaction entre les sensations perçues par le sujet et le récit des souvenirs dont il est l'auteur. Considérons, par exemple, l'incipit des *Vieux fous* « Je peux vous le dire, ils ne m'auront pas[530] ». On voit, ici, dans les propos d'Albert Vandel une forme de colère et d'amertume qui introduisent le récit des souvenirs du sujet ; tous les détails liés à la colonisation que le personnage de Mathieu Belezi livre au lecteur sont entachés de l'émotion dissimulée dans la déclaration, citée ci-dessus, d'un vieillard au bord de la chute. De même, dans *C'était notre terre*, l'incipit « C'était notre terre[531] » indique déjà l'état émotionnel de Claudia qui se souvient de l'Algérie coloniale depuis Saint-Gabriel (France) où elle vit maintenant après avoir fui la guerre ; le sujet semble plonger dans une nostalgie qui envahit sa mémoire et modèle sa perception du passé. La question du souvenir « - Te souviens-tu Henri ? » traverse plusieurs phases du récit des souvenirs de

[530] Mathieu Belezi, *Les Vieux fous, op. cit*., p. 13.

[531] Mathieu Belezi, *C'était notre terre, op. cit*., p. 9.

Claudia. En effet, cette dernière s'adresse à son mari, Henri qui porte les traces de la guerre sur son corps. Le sentiment d'avoir perdu une terre qui était la sienne engendre des images du passé qui investissent encore le présent. Voici quelques-unes de ces images :

> -Te souviens-tu, Henri ? Six cent cinquante-trois hectares réservés à notre seul usage, ça fait beaucoup de collines, de vallées, de bouquets d'agaves et de lentisques, d'oueds, de cailloux, d'oiseaux de toutes couvées, ça fait beaucoup de ciel et de nuages.
>
> -Te souviens-tu, Henri ? ça fait beaucoup de sueur, de fatigue et de larmes, beaucoup de malheur et pas assez de joie, mais pour rien au monde je n'aurais voulu naître ailleurs. C'était notre terre et c'était ma terre, la terre sur laquelle j'ai commencé à marcher, un soir d'été à l'ombre des acacias et des palmiers, m'a raconté ma mère.[532]

Ici, l'émotion suscitée par le sentiment de la perte considérable d'une terre et donc d'une partie de soi-même active des images-souvenirs dans la mémoire de Claudia qui revient sur son passé. Entre le *topos* décrit à partir d'un lexique de la nature (« collines », « vallées », « oueds », « cailloux », « ciel » « nuages ») et le sentiment douloureux de cette terre – paradoxalement très lointaine et très proche – que Claudia présente en utilisant un lexique funeste (« beaucoup de sueur », « fatigue » , « larmes » , « malheur »), le lecteur est tenu en haleine par les soubresauts d'images-souvenirs qui émanent de la mémoire autobiographique de l'héroïne. Remarquons, à cet effet, que les descriptions de Claudia se basent sur l'état émotionnel du sujet dont le regard porté vers cette terre, si familière et sur laquelle elle ne vit plus, engendre un foisonnement de perceptions mémorielles qui structurent l'acte de la remémoration.

De plus, comme évoqué ci-dessus, l'état affectif du sujet favorise la prolifération d'autres images se rattachant au souvenir de départ ; on ne saurait donc réduire le souvenir d'un événement, survenu dans la vie d'un personnage, au seul récit qui le relate. Ainsi, Maurice Bloch affirme :

> Nous ne devons, en aucun cas, confondre un récit d'un évènement avec le souvenir qu'en ont gardé les participants. Un récit se fonde sur le souvenir ; néanmoins les sujets peuvent très bien solliciter leurs images mentales pour élaborer d'autres récits lorsqu'ils sont stimulés par un contexte social [et/ou] un contexte visuel. Ce qui constitue le souvenir ne se résume pas à un récit en particulier, ni même à la somme de tous les récits ; il est

[532] *Ibid.*

> conservé sous une forme non verbalisée, et son contenu reste incertain, même pour les principaux intéressés[533].

La mémoire autobiographique se présente comme une réalité complexe qui nécessite de dissocier la narration des événements vécus du souvenir de ces événements véhiculés par la mémoire du sujet. Alors même que le souvenir constitue la source qui alimente les récits romanesques, l'aspect sensoriel (visuel) associé au cadre spatio-temporel, où se déroule l'action, stimule l'imagination du sujet qui se remémore le passé, et de cette remémoration découle un faisceau d'images se rapportant au souvenir de départ.

Alexis Jenni, dans *L'Art français de la guerre*, donne la parole à des personnages qui se souviennent d'un moment particulier de leur vie. Partant, le récit des souvenirs atteste d'un état émotif particulier qui se confond, à certains moments, avec le contenu de l'histoire racontée. Ainsi, lorsque Victorien Salagnon rencontre son oncle, qui rentre d'Indochine après la guerre, ce dernier lui raconte les événements qu'il a vécus ; l'oncle de Salagnon décrit les lieux et le rapport d'altérité qui existent entre les autochtones et les soldats français. Plus important que ce qui précède, le récit comporte les marques d'affectivité du sujet se souvenant. Dans l'extrait ci-dessous, c'est à travers des émotions contradictoires que l'oncle aborde la guerre d'Indochine ; il s'explique :

> En Indochine, nous vivons la plus grande horreur et la plus grande beauté ; le froid le plus pénible dans la montagne et la chaleur deux mille mètres plus bas ; nous souffrons de la plus grande sécheresse sur les calcaires en pointe et la plus grande humidité dans les marécages du delta ; la peur la plus constante dans les attaques nuit et jour et une immense sérénité devant certaines beautés que nous ne savions pas exister sur Terre ; nous oscillons entre le recroquevillement et l'exaltation. C'est une très violente épreuve, nous sommes soumis à des extrêmes contradictoires, et j'ai peur que nous ne fendions comme le bois quand on le soumet à ces épreuves-là. Je ne sais pas dans quel état nous serons ensuite ; enfin ceux qui ne mourrons pas, car l'on meurt vite.[534]

Ici, l'Indochine représente à la fois l'épouvante de la guerre et l'émerveillement que procure la sensation exotique de la découverte. Les contradictions émotionnelles orientent le récit de l'oncle de Salagnon qui ne perçoit plus seulement l'horreur de la

---

[533] *Ibid.*

[534] Alexis Jenni, *L'Art français de la guerre, op. cit.,* p. 358-359.

guerre mais se laisse également emporter par « la plus grande beauté » qu'il visualise au moment de la remémoration. Partagé entre deux sensations contradictoires, l'oncle découvre lui-même la complexité de ses souvenirs dans un environnement à la fois redoutable et sensationnel. Du souvenir de la guerre d'Indochine découlent donc les émotions particulières et les images-souvenirs qui constituent des éléments patents du récit des souvenirs d'un événement historique marquant.

Dans *Féroces infirmes,* le jeune narrateur présente son projet d'écriture comme une tentative de rassembler les souvenirs de guerre que son père lui a racontés. Cependant, le projet n'est pas aussi simple car le jeune homme perçoit, à travers le personnage de Jean-Paul Aerbi, une réalité plus complexe que les récits de la guerre ; il a l'impression que son père est animé par une force d'une intensité remarquable qui alimente ses paroles et son comportement. Ainsi, précise-t-il dans ses propos :

> Je rassemble ce que mon père m'a dit dans le plus grand désordre, tout ce qu'il m'a dit de lui par ses brèves confidences, entre ses menaces, ses gifles et ses silences. Je ne sais presque rien de lui. Mon père était brutal ; intelligent et profond, toujours au bord de la panique, et brutal. Quelque chose vêtu en guerre rôdait dans son corps, juste sous sa peau, qui bondissait hors de lui au moindre accroc. Quand j'étais petit il me tenait par la main, et j'ai le souvenir précis de la brutalité qui rôdait dans ses doigts. […] Mon père me faisait peur, physiquement peur, mais parfois il me prenait dans ses bras. Il avait des mains courtes et une poigne de fer. Je l'agaçais. Il me fessait parfois brutalement et je sentais l'impact sur mes fesses comme celui d'une batte, d'un gourdin, d'une pièce de bois utilisée comme une arme. Et puis il me prenait par la main, m'appelait son fils, et je le suivais. Il me faut l'écrire, cela. Je veux en avoir le cœur net.[535]

Le narrateur intradiégétique décrit son père comme un homme « brutal », ce qui suppose un état émotionnel spécifique caractérisé par une attitude impulsive orientée vers l'offensive. Cette représentation de la figure paternelle, et partant des récits de la guerre dont elle est la source, permet aisément de distinguer, d'une part le souvenir de la guerre – marqué par les traumatismes vécus – et d'autre part, la transmission d'images-souvenirs effectuée par le biais de « brèves confidences » adressées au fils. De fait, la distinction du souvenir de la guerre et des récits qui en découlent est d'autant plus évidente que le fils mentionne la présence « de quelque chose vêtu en guerre » dans le « corps » de son père et, qui motive ses réactions imprévisibles dès la moindre occasion perçue comme une situation d'insécurité. Ainsi, la métaphore de la présence guerrière se

[535] Alexis Jenni, *Féroces infirmes, op. cit.,* p. 51.

confond avec le souvenir de la guerre qui est à l'origine des remémorations de Jean-Paul Aerbi lorsqu'il s'adresse à son fils. Pour aller plus loin, le vétéran porte dans son corps les traces visibles et/ou invisibles de la guerre qui alimentent constamment sa mémoire autobiographique si bien que son fils devient le témoin de « la brutalité qui rôdait dans [les] doigts [de son père]». On peut, en ce sens, dissocier le souvenir de la guerre, réalité insaisissable et multiforme de la production d'un ensemble narratif qui parle de la guerre.

En outre, l'une des particularités de la mémoire autobiographique est qu'elle se base sur « l'histoire vécue » et non pas sur « l'histoire apprise[536] ». En effet, Maurice Halbwachs distingue deux dimensions de l'histoire : le rapport personnel que l'individu entretient avec les événements historiques dans l'optique où il les a lui-même vécus de l'intérieur et l'histoire didactique enseignée et transmise de l'extérieur. Halbwachs explique ainsi le sens qu'il donne à l'histoire vécue :

> Par [cette] histoire, il faut entendre alors non pas une succession chronologique d'évènements et de dates, mais tout ce qui fait qu'une période se distingue des autres, et dont les livres et les récits ne nous présentent en général qu'un tableau bien schématique et incomplet.[537]

On peut donc recourir, dans les œuvres de notre corpus, à la mémoire autobiographique d'un sujet à partir de la perception des faits historiques qu'il a vécus en étant, à un certain moment, contemporain des événements dont il parle. Le fait de se souvenir spontanément d'une période de sa vie, marquée par des tribulations historiques, suppose que le sujet est porteur d'images-souvenirs – reflétant le parcours de sa vie personnelle – éparpillées et confuses qui ne tiennent pas toujours compte de la chronologie de l'histoire. En ce sens, les fictions historiques contemporaines décrivent la mémoire de l'événement historique en mettant en exergue la dimension subjective du fait historique, c'est-à-dire en révélant l'impact des faits historiques sur l'individu en tant qu'anonyme de l'histoire officielle. Par exemple, au cours du mois de décembre 1937, en pleine guerre civile d'Espagne, des phalangistes attaquent la mairie du petit village où Montse et sa famille vivent. Diego, José et Juan, soutenus par d'autres hommes du village mènent une résistance vouée à l'échec étant donné que les

---

[536] Maurice Halbwachs, *La Mémoire collective, op.cit*., p. 105.

[537] *Ibid.*

assaillants ont l'avantage sur le petit groupe ; José, le frère de Montse, perd la vie. La mort soudaine du jeune homme affecte énormément sa sœur lorsque Diego lui annonce la terrible nouvelle :

> […] Avant de rentrer chez lui, il envisagea de cacher la mort de José à Montse. Il ouvrit la porte. Il était livide. Montse vit aussitôt sur le visage de son époux que quelque chose de terrible avait eu lieu. Que s'est-il passé ? Diégo resta muet. Montse, follement inquiète, lui reposa la question. Devant le silence de Diego qui se prolongeait, elle dit d'une voix vide Mon frère…Diego, sans regarder, lui dit oui. Montse s'appuya sur le mur pour ne pas tomber.[538]

Au cœur de cet événement historique de la guerre civile retentit la douleur qui caractérise la perte d'un être cher. En effet, Diego vient de constater la mort de José, son beau-frère, à l'issue de l'attaque de la mairie par une milice phalangiste. Après quelques échanges de tirs, José est mortellement touché et succombe à ses blessures. L'idée d'informer Montse de la mort de son frère tourmente Diego dont l'attitude et l'apparence laissent transparaître un mal être patent que le fils de Don Jaime Obregón ne peut longtemps dissimuler devant Montse qui détecte, d'emblée, qu'un malheur est probablement advenu en ce 16 décembre 1937. L'événement historique de la guerre d'Espagne (1936-1939) n'est plus qu'une succession de récits chronologiques et rigoureusement élaborés par la pratique historiographique ; or cet événement déclenche, au contraire, une vive émotion et des images-souvenirs chez Montse, dont le souvenir douloureux de la perte d'un être cher, qui réinvestissent encore la mémoire autobiographique de la mère de la narratrice. Ici, l'événement historique est vécu, ressenti et envisagé non pas de l'extérieur tel un récit opaque voire rationnalisé, mais plutôt comme un saut dans l'Histoire pour dire son histoire personnelle d'après ce que l'on a, soi-même, expérimenté. Ainsi, la mémoire autobiographique apparaît comme le réceptacle des émotions liées aux événements historiques ; elle permet d'envisager des passerelles entre l'Histoire et les histoires individuelles. D'ailleurs, nous constatons, que la mort de José retient particulièrement l'attention de tout le village comme en témoigne l'extrait ci-dessous :

---

[538] Lydie Salvayre, *Pas pleurer*, *op. cit*., p. 205.

> Trois jours après, on enterra José, et tous les villageois suivirent le cortège. La mort de celui que l'avant-veille ils qualifiaient encore d'écervelé, de farfelu, d'irréaliste et de déséquilibré, suscita leurs regrets unanimes et une grande variété de gémissements. José, dans le village, devint le regretté José.[539]

La mort de José se distingue dans l'œuvre de Salvayre qui en parle comme d'un moment particulier et marquant aussi bien pour ses proches que pour l'ensemble des villageois qui connaissaient bien le disparu. S'il est vrai que les journaux locaux font état de plusieurs morts quotidiens, dans les différents affrontements au cours de cette période, la mort de José est perçue et ressentie de l'intérieur par les membres de sa familles et la communauté des villageois. Il ne s'agit plus de nouvelles lointaines ou d'inconnus mutilé ; il s'agit d'un fils du village, le proche de quelqu'un que l'on connaît bien : la mort de José est donc un triste événement qui concerne chacun de façon personnelle et plus particulièrement Montse, sa sœur, n'est plus la même, quelque chose s'est comme brisé en elle. Devenue insensible, elle se recroqueville sur elle et s'isole du monde :

> Montse sombra dans un chagrin immense, un chagrin qui la rendit effroyablement absente et effroyablement insensible, si effroyablement insensible qu'elle ne réagit plus aux nouvelles de la guerre qui était loin d'être fameuses, et ne répondit plus au sourire de Lunita ni aux gestes affectueux que lui prodiguaient les siens. Elle cessa de rendre visite à sa mère qui n'arrêtait pas de gémir Ah si mon José était là pour manger des figues ! Ah s'il était là pour ci ! Ah s'il était là pour ça ! Et de renifler son chagrin en toutes occasions pour la plus grande délectation de voisins.[540]

On perçoit, ici, l'impact direct de la mort de José sur l'attitude de Montsé. L'expression « chagrin immense » accompagnée de l'adverbe « effroyablement », repris à plusieurs reprises par la narratrice, montrent l'image d'une jeune femme dévastée dont la disparition d'un être cher modifie les habitudes familiales et sociales. Aussi, l'événement tragique de la mort de José s'ancre inéluctablement dans la mémoire autobiographique de Montse qui raconte ce fait aussi bien personnel qu'historique à la narratrice, sa fille. De fait, on peut aborder l'Histoire à partir des récits colportés sur la base de souvenirs personnels marquants d'une vie et, inversement, en partant d'images-

---

[539] *Ibid.*

[540] Lydie Salvayre, *Pas pleurer*, *op. cit*., p. 206.

souvenirs de la vie d'anonymes de l'Histoire, on peut aboutir à un évènement historique majeur. Il y a, en ce sens, dans la mémoire autobiographique d'un individu, contemporain de faits marquants de l'histoire, des traces voire des signalisations de l'Histoire qui situent et modélisent la remémoration du témoin.

Ce faisant, la mémoire autobiographique du sujet se présente comme « un processus dynamique d'adaptation à travers lequel les expériences personnelles sont regroupées et schématisées pour donner un sens à l'histoire individuelle[541] ». De fait, le témoin rend compte de sa propre expérience ; il fait ressortir des émotions, des détails subjectifs et les interactions familiales et/ou sociales des faits historiques, souvent dépouillés de toute subjectivité et/ou d'ancrage personnel voire familial. Partant, l'histoire individuelle provient des souvenirs personnels dont la mémoire autobiographique constitue la matrice conceptuelle. L'Histoire cohabite donc avec des histoires au sein desquelles se déploient les matériaux bruts indispensables à la pratique historiographique.

Par ailleurs, comme nous l'avons évoqué ci-dessus, la mémoire autobiographique est constituée de l'ensemble des souvenirs qui gravitent autour de la vie du sujet. Or, le souvenir est un phénomène inconscient, une forme de survivance, dans la mémoire, d'un évènement passé, d'une impression et/ou d'une sensation particulière. Dès lors, certains détails spatio-temporels, et même sensoriels, déclenchent des souvenirs à propos des séquences du passé oubliées et considérées comme des réalités inexistantes. Ici, le contexte de la remémoration est un élément important si bien que les circonstances remémoratives sont révélatrices : elles déclenchent, si des états affectifs spécifiques sont activés, des épisodes du passé stockés dans la mémoire autobiographique. Ainsi, dans les œuvres de notre corpus, les protagonistes revoient défiler, dans leur mémoire, une avalanche d'images souvenirs se superposant les unes aux autres et qui, par la même occasion, complexifient la perception du présent à travers d'incessants va-et-vient entre l'Histoire et l'histoire personnelle du sujet se remémorant.

---

[541] Sophie Brunot, « Mémoire autobiographique et expérience de réussite et d'échec : le rôle du contenu de l'histoire personnelle dans l'organisation et la récupération des souvenirs », Thèse de doctorat en psychologie sociale et expérimentale, sous la direction de Jean-Marc Monteil, soutenu en 1997, Clermont Ferrand, p. 109.

Dans *L'Art français de la guerre*, les perceptions sensorielles du jeune narrateur, confronté à des propos nostalgiques sur l'ère coloniale, influencent la nature de ses souvenirs. Alors que le jeune homme achète un journal à un vendeur qu'il qualifie, en aparté dans l'œuvre, de « sale type », il justifie son jugement en affirmant : « Je ne le démontre pas mais je le sais, par impression immédiate de tous les sens ».[542] Ici, les sens du narrateur sont déterminants et lui permettent d'identifier les idées et postures colonialistes de ce marchand qui regrette la légèreté des interventions du côté français : « S'il y a dix ans, quand il était encore temps, on avait frappé fort sur ceux qui bougeaient, on aurait la paix maintenant »[543]. Au-delà de choquer le jeune homme, ces propos confirment les appréhensions de ce dernier qui prend la fuite ; dans ce refus d'entendre un tel discours, le narrateur se livre à des réflexions personnelles sur la France et constate, de ce fait, la dislocation identitaire d'une « France [qui] se désagrège, les morceaux s'éloignent les uns des autres, les groupes si divers ne veulent plus vivre ensemble »[544]. Partant d'une action quotidienne : l'achat d'un journal, le jeune homme parvient, à se souvenir d'un évènement historique, qui révèle l'origine des propos tenus par le vendeur de journaux. Entre mécontentement et désillusion, il se projette dans l'Histoire pour mieux cerner ce qu'est devenue la France d'aujourd'hui. Il s'explique :

> Je me souviens très bien de l'origine de cette phrase, je me souviens de quand elle fut prononcée, et par qui. « Je vous donne la paix pour dix ans », dit le général Duval en 1945. Les villages de la côte Kabyle furent bombardés par la marine, ceux de l'intérieur le furent par l'aviation. Pendant les émeutes cent deux Européens, nombre exact, furent étripés à Sétif. Étripés au sens propre, sans métaphore : leur abdomen ouvert à l'aide d'outils plus ou moins tranchants et leurs viscères sortis à l'air et répandus au sol palpitants, eux hurlants toujours. On donna des armes à qui en voulait. Des policiers, des soldats et des milices armées. […] On massacra qui on trouvait, au hasard. Des milliers de musulmans furent tués par le mauvais sort d'une rencontre. Il fallait leur montrer la force. Les rues, les villages, les steppes d'Algérie furent trempées de sang. Les gens rencontrés furent tués s'ils avaient la tête à l'être. […] Ce fut un beau massacre que celui que nous perpétrâmes en mai 1945. Les mains barbouillées de sang nous pûmes rejoindre le camp des vainqueurs. Nous en avions la force.[545]

---

[542] Alexis Jenni, *L'Art français de la guerre, op.cit*., p. 234.

[543] *Ibid*., p. 336.

[544] *Ibid.*, p. 240.

[545] *Ibid.*

Dans cet extrait, le souvenir raconté est lié au contexte de l'acte de remémoration : le « je » authentifie l'action même de se souvenir que le narrateur, homodiégétique, assume dans cette partie du roman intitulée *COMMENTAIRES III*. Dans les commentaires, comme nous le rappelions déjà à propos de *L'Art français de la guerre*, dans les chapitres précédents de notre travail, le jeune narrateur se livre à une réflexion socio-politique sur la France ; il tente de comprendre, à travers les expériences de la vie de Victorien Salagnon et ses propres observations de la société, les distorsions sociales et identitaires. En remontant jusqu'aux origines historiques des propos du marchand de journaux, le narrateur s'inscrit dans la perspective de dénonciation des exactions commises – côté français et côté algérien – dans la ville de Sétif en 1945. En citant le général Duval[546], l'auteur donne à son œuvre une dimension historique importante afin de questionner les responsabilités liées aux abus perpétrés en Algérie française. En effet, le don de « la paix » cache plusieurs actes d'une rare barbarie commise dans cette colonie française d'autrefois. Dans l'optique d'une démonstration de force, la riposte française est d'une violence considérable. Ce souvenir lié à l'Histoire nous permet de revenir sur les circonstances des évènements survenus à Sétif. En effet, alors que les alliés savourent leur victoire sur l'Allemagne nazie, en plein territoire algérien, les forces françaises se livrent à une violente répression en réponse à des manifestations algérienne indépendantistes. C'est, dans ce contexte répressif que le général Duval prononce la phrase reprise par le vendeur de journaux. Précisons que la mort d'un jeune manifestant algérien, arborant le drapeau de l'Algérie, est l'une des causes directes du mouvement anti-français. Cette révolte se caractérise aussi par la barbarie des manifestants algériens tuant de sang-froid des Européens si bien que « pendant deux jours, les scènes de pillages, agressions, viols et assassinats se poursuivent[547] » : la ligne rouge est alors franchie ; l'intervention du général Duval et ses hommes est, de ce fait, une réponse farouche du général de Gaulle pour tenter de restaurer l'autorité coloniale

---

[546] Marie Victor Charles Maurice Duval (1869-1958), général français et figure de proue pendant la Première Guerre mondiale (1914-19018). Il est à la tête des manœuvres de représailles de l'armée française qui ont eu lieu après l'insurrection de la ville de Sétif (1945).

[547] « Les massacres de Sétif, prémices de la guerre d'Algérie » dans GEO, https://www.geo.fr/histoire/les-massacres-de-setif-premices-de-la-guerre-dalgerie-204712, consulté le 04 août 2022.

et politique de la France en Algérie. Ainsi, la mémoire autobiographique s'active au contact d'une circonstance particulière qui déclenche l'activation des souvenirs marquants d'un moment précis ; le sujet réinvestit des aspects de sa vie liés à l'Histoire.

De même, Jean-Paul Aerbi, dans *Féroces infirmes*, se projette dans son enfance par le biais d'un geste banal du quotidien. La remémoration intervient au moment où il se trouve dans l'ascenseur pour regagner son appartement après une nuit romantique passée en compagnie de Catherine Vericel, celle qui occupe ses pensées depuis un moment. Le vétéran rentre à pied en traversant la ville teintée de vives couleurs qui suscitent un état de bonheur et d'allégresse. C'est dans cette bonne humeur particulière qu'il se souvient :

> Dans l'ascenseur je pressai le bouton du neuvième étage avec un enthousiasme excessif, avec un sourire amusé parce que je me souvenais du temps où je n'y arrivais pas, où je rentrais d'aller chercher du pain en appuyant sur le sixième, le plus haut que je pouvais atteindre en tendant le bras, et je faisais les trois derniers à pied. Je ne sais pas pourquoi je me suis souvenu de cela avec autant d'intensité, mais ce bonheur fut le dernier éclat de ma soirée, de ma nuit, le dernier moment de mon matin de tous les matins, quand l'ascenseur s'arrêta, je sentis s'abattre sur mes épaules toute la fatigue d'avoir si peu dormi.[548]

Ici, le sujet se remémore un moment de son enfance à partir d'un geste qu'il accomplit spontanément : appuyer sur le bouton de l'ascenseur. À travers ce geste du quotidien, Jean-Paul Aerbi revoit une séquence de son passé par le biais d'images qui investissent sa mémoire. Ces images-souvenirs sont reliées à la mémoire autobiographique du sujet ; elles incarnent son passé. L'instant du souvenir est rapide et inattendu ; la progression des images est importante car elle permet d'établir le sens de la remémoration en se basant sur la succession des actions passées. Ainsi, la mémoire autobiographique est spontanée et surprenante du fait que le père du narrateur a saisi l' « intensité » qui accompagne ses souvenirs. Si la mémoire autobiographique englobe l'ensemble des péripéties de la vie d'un sujet, il n'en demeure pas moins qu'elle conserve également des pans de l'Histoire rattachés à sa vie. Cela nous conduit à aborder la mémoire historique comme un pivot déterminant où dialoguent la mémoire et l'histoire.

---

[548] Alexis Jenni, *Féroces infirmes, op. cit.*, p. 72.

VII-2 : La mémoire historique

La « mémoire historique » s'impose vers la fin du XX^{e} siècle dans les recherches socio-culturelles et universitaires. En effet, « elle [la mémoire historique] entre en résonance avec les inquiétudes et les interrogations des contemporains et semble ainsi désigner une quête collective et individuelle de sociétés en mutation profonde[549] ». Ainsi, rapprocher la mémoire et l'histoire témoigne d'une tentative de questionnements rigoureux dans le but de comprendre les incohérences des événements historiques et leurs impacts socio-politiques sur le présent. C'est, de ce fait, tout l'enjeu qui motive *L'Art français de la guerre* et *Féroces infirmes* d'Alexis Jenni. Dans ces deux romans, les regards croisés de deux générations distinctes, sur les faits historiques marquants des guerres d'Algérie et d'Indochine, permettent aux deux jeunes narrateurs de questionner le passé colonial et guerrier de la France ainsi que l'impact actuel de ces conflits dont les souvenirs douloureux habitent encore la mémoire des témoins et celle de leurs descendants. Parler d'une mémoire historique, dans le contexte évoqué ci-dessus, revient donc à élaborer des passerelles entre les remémorations spontanées et éruptives d'un sujet isolé, porteur d'images-souvenirs, et une version de l'histoire, objective et didactique. Tout compte fait, la mémoire historique devient, ici, la tentative de cerner les apories du passé pour répondre aux exigences socio-culturelles voire politiques des sociétés aux identités hétéroclites où la tolérance et le vivre-ensemble constituent des défis majeurs.

D'après ce qui précède, on dirait que la mémoire peut se révéler comme l'alliée de l'histoire. Ce rapprochement est le fait d'historiens qui ont innové en mettant de côté les formes de scepticismes à propos de la capacité de la mémoire à rendre compte du passé d'un point de vue historique. De fait, cette nouveauté ne passe pas inaperçue car « aujourd'hui […] le grand apport, notamment français, du dernier quart de siècle tient à l'absorption par les historiens de la mémoire, non plus comme filtre et obstacle à déconstruire, mais comme une nouvelle source[550] ». Aussi, Emmanuel Laurentin

---

[549] Benoît Pellistrand, « La mémoire historique entre concept historiographique, fonction sociale et enjeu moral » dans Françoise Dubosquet Lairys (dir.), *Les failles de la mémoire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. Interférenes, 2016, p. 25-40.

[550] Benoît Pellistrand, « La mémoire historique entre concept historiographique, fonction sociale et enjeu moral » dans Françoise Dubosquet Lairys, *Les failles de la mémoire*, *op. cit*., p. 27.

soutient davantage l'idée d'une étroite relation entre la mémoire et l'histoire en regroupant, dans *À quoi sert l'histoire aujourd'hui ?*[551], les recherches d'historiens de plusieurs générations. L'auteur aborde plusieurs manières de concevoir et d'envisager l'histoire en mettant en exergue le lien indéniable entre l'histoire, le passé et la mémoire.

La relation entre mémoire et histoire heurte la sensibilité de certains historiens qui se focalisent sur les divergences qui opposent les deux concepts ; néanmoins l'une constitue la source de l'autre comme le précise Benoît Bellistrand :

> La mémoire était subjective. L'histoire était objective […]. La mémoire était fragmentée, divisée et orientée. L'histoire était totalisante, explicative et neutre. Pourtant l'histoire se nourrit de la mémoire. Elle explore les archives et les traces matérielles de la mémoire des hommes et des sociétés.[552]

Opposés sur certains aspects, la mémoire et l'histoire entretiennent un rapport complexe et indéniable. En effet, le lien qui unit ces deux concepts est perceptible dans les œuvres de notre corpus car les écrivains actuels proposent une nouvelle approche de la littérature contemporaine, et partant d'une histoire qui se veut aussi contemporaine, en admettant que la mémoire individuelle et/ou collective est une source vivante qui permet à l'historien de réaliser une dialectique où s'effectue simultanément le mouvement du présent vers le passé et celui du passé vers le présent. Dès lors, comment la mémoire rend-elle compte de l'histoire ? Nous répondrons à cette question à partir des œuvres que nous étudions. Toutefois, pour clarifier notre pensée, il convient de revenir sur le sens d'une histoire contemporaine. Les propos de François Bédarida sont évocateurs de ce point de vue :

> L'histoire contemporaine ne cesse de gagner du terrain, prolongeant son emprise jusqu'au temps présent, expression ambiguë qui désigne à la fois la séquence la plus immédiate de notre passé présent et en même temps la répercussion sur notre présent du passé proche ou immédiat.[553]

---

[551] Emmanuel Laurentin, *À quoi sert l'histoire aujourd'hui ?*, Paris, Bayard-France culture- La fabrique de l'histoire, 2010.

[552] Benoît Pellistrant, art. cité, p. 27.

[553] Pour approfondir la notion de « temps présent » en relation avec la mémoire et l'histoire, il convient de lire François Bédarida, « Temps présent et présence de l'histoire » dans *Écrire l'histoire du temps*

Ici, Bédarida dévoile un aspect important de l'histoire : celle-ci n'est plus simplement un discours sur le passé mais le prolongement d'un évènement du passé qui rend le « passé présent » et permet, de ce fait, une rencontre entre le passé remémoré et le présent dans lequel s'effectue la remémoration. Ainsi, la dimension contemporaine de l'histoire tient compte du passé dans le présent considéré comme un réceptacle du passé afin d'éclairer le futur. En ce sens, le présent est saturé par les images-souvenirs du passé qui ne cessent de renouveler la perception d'un présent en perpétuelle mutation où s'opèrent d'incessants mouvements entre la mémoire et l'histoire.

Après avoir présenté le rapport entre mémoire et histoire, il convient maintenant de montrer comment, dans notre corpus, la mémoire des personnages propose d'autres perceptions des faits histoires, ce notamment, en mettant en évidence le fait qu'à partir de la mémoire historique ces œuvres se présentent comme des réserves mémorielles pouvant questionner notre rapport à l'histoire. Pour ce faire, nous nous intéressons d'abord à *L'Art français de la guerre*. Dans ce roman, la mémoire prend le relais de l'histoire en évoquant les tensions raciales entre Arabes et Français. En effet, la peur de l'autre, qui est différent, se fonde aussi sur la mémoire collective des conflits coloniaux entre la France et l'Algérie. Par exemple Ahmed, l'Arabe qui aide Salagnon à soigner les Français blessés, est confronté au regard méfiant et inquisiteur de ces personnes qui portent dans leurs mémoires des souvenirs d'actes de barbarie perpétrés par des Algériens révolutionnaires. Salagnon se souvient de cette situation :

> Ahmed, il a disparu. Au début, il m'aidait. On m'envoyait des blessés pour que je les soigne, et lui toujours il était avec moi. Mais quand les blessés le voyaient se pencher sur eux, avec son teint qui ne trompe pas, eh bien ils gémissaient d'une toute petite voix et ils voulaient que je reste. Ils me suppliaient de ne pas m'éloigner, de ne pas les laisser seuls avec lui, et la nuit ils voulaient que ce soit moi qui les veille, surtout pas lui.[554]

---

présent, CNRS Éditions, 1993, p. 392-402. On peut aussi consulter François Bédarida (dir.), *L'Histoire et le métier d'historien en France 1945-1995*, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1995, p. 75-85.

[554] Alexis Jenni, *L'Art français de la guerre, op. cit.,* p. 342.

Dans l'extrait ci-dessus, les blessés perçoivent Ahmed comme un ennemi en dépit de son dévouement ; l'aide qu'il apporte est confrontée à l'image biaisée que renvoie son appartenance identitaire car la mémoire collective des blessés français de la guerre d'Algérie associe, sans distinction, les Arabes à la douleur qui est la leur. En ce sens, le gémissement des patients traduit une forte inquiétude liée aux évènements douloureux qu'ils ont vécus. Ici, l'aspect physique, particulièrement « son teint qui ne trompe pas » est un élément qui accroît la peur de l'autre liée au souvenir des événements historiques. L'histoire vécue et inscrite dans la mémoire collective produit une prise de distance avec celui qui est différent et sur qui les blessés projettent instinctivement la responsabilité de leurs souffrances passées et présentes.

Aussi, la mémoire rend compte de l'histoire à partir du souvenir vif des massacres commis en Algérie. Parmi ces nombreux souvenirs de la barbarie française, l'éloge d'un massacre, perpétré à la suite d'une émeute sanglante organisée par les mouvements de la révolution algérienne, montre, dans l'extrait suivant, comment la remémoration d'un fait historique peut être perçue d'un point de vue subjectif :

> Ce fut un beau massacre que celui que nous perpétrâmes en mai 1945. Les mains barbouillés de sang nous pûmes rejoindre le camp des vainqueurs. Nous en avions la force. […] Le massacre fut brouillon, alcoolisé sûrement, tout empreint de *furia francese*. Au moment de faire les comptes de la grande guerre mondiale, nous participâmes au massacre général qui donna aux nations une place dans l'Histoire. […] Ce massacre fut le nôtre et nous rejoignîmes in extremis le camp des vainqueurs en nous enduisant les mains de sang.[555]

Ici, l'auteur ironise en utilisant l'oxymore « beau massacre » et l'hyperbole « mains barbouillées de sang » pour décrire le souvenir du vendeur de journaux qui parle avec Victorien Salagnon. C'est l'apologie d'une France guerrière qui arrive à ses fins en dépit de l'immoralité de ses actes qu'Alexis Jenni dévoile. La mémoire de la Seconde Guerre mondiale est comparée à celle des massacres de Sétif, Guelma et Kherrata le 8 mai 1945 en Algérie. Le fanatisme mémoriel et historique attribue tous les mérites au second événement qui avait pour but de répondre, par la manière forte, à la révolte populaire qui a causé la mort de plusieurs Européens. Rejoindre le camp des

[555] *Ibid.*

vainqueurs requiert donc des sacrifices au prix du sang des innocents. Ainsi, la remémoration des faits historiques, dans cet extrait, invite le lecteur à un questionnement qui dépasse la version historiques des événements évoqués.

En outre, la mémoire historique se fonde principalement sur des exigences éthiques ; elle tend vers « un phénomène intellectuel [qui prône] la reconfiguration des enjeux moraux de l'opération historienne[556] ». Autrement dit, la mémoire historique devient un indicateur de moralité dans l'écriture de l'histoire. Ainsi, en parlant de l'histoire, Benoît Pellistrand écrit :

> Elle tend à être ces tombeaux – hommages que réclament des victimes, certaines innocentes, d'autres moins, et qui tendent aux vivants le miroir, non du devoir de mémoire, mais de l'énigme de l'homme assassin. L'historien ne peut – en tout cas pas à lui seul – résoudre cette question. Il ne peut non plus l'esquiver en permanence. Et si la mémoire historique n'était encore qu'un voile à déchirer pour pénétrer plus avant dans « notre humaine condition » ?[557]

La mémoire historique est donc, ici, ce « miroir » à travers lequel les nouvelles générations doivent découvrir la complexité des faits historiques à partir d'une approche testimoniale où s'affrontent les mémoires individuelles et/ou collectives dont les axes de restitution du passé varient considérablement en fonction des versions transmises par les ascendants. Partant, les fictions contemporaines sont des canevas de reconfiguration de « l'énigme de l'homme assassin » car elles s'emploient, par le biais des possibilités qu'offre la fiction littéraire, à montrer – du point de vue de focalisations (interne, externe et du point de vue omniscient) – les dimensions subjectives et dramatique de l'histoire.

En ce qui la concerne, Lydie Salvayre restitue, dans *Pas pleurer*, la mémoire historique de la Guerre civile d'Espagne (1936-1939) et de la révolution libertaire de l'été 1939. Inspirée par les témoignages de sa mère et des *Grands Cimetières sous la lune* de Georges Bernanos, l'auteure de *La Compagnie des spectres*, plonge le lecteur au cœur des atrocités d'une partie sombre de l'histoire d'Espagne. Entre des détails de la remémoration de sa mère et des notes historiques précises, Salvayre se joint à l'historien pour étaler le passé, non pas en se servant de la pratique historiographique mais en

---

[556] Benoît Pellistrand, « La mémoire historique entre concept historiographique, fonction sociale et enjeu moral » dans Françoise Dubosquet Lairys (dir.), *Les failles de la mémoire, op. cit.,* p.39.

[557] *Ibid.*

donnant la parole aux anonymes de l'histoire, ceux dont la mémoire disparaît au fil du temps en tombant dans l'oubli. C'est, en effet, l'exigence d'un enjeu moral qui motive l'auteure à reprendre dans son œuvre la description de l'assassinat d'un maire républicain décrite par Bernanos. Lydie Salvayre écrit :

> Au mois de décembre 36, Bernanos fut informé du fait suivant, qu'il rapporta dans *Les Grands Cimetières sous la lune*. Le maire républicain d'une petite ville de Majorque s'était aménagé une cachette dans une citerne près de chez lui où il allait régulièrement se réfugier au moindre bruit de pas, par crainte de représailles. Un jour, les épurateurs prévenus par une dénonciation des plus patriotes, le tirèrent de là, grelottant de fièvre, le conduisirent au cimetière, et l'abattirent d'une balle dans le ventre. Comme ce fâcheux tardait à mourir, ces bourreaux un peu soûls revinrent avec une bouteille d'eau-de-vie, lui enfoncèrent le goulot dans la bouche, puis lui cassèrent sur la tête la bouteille vide. Mon cœur est brisé, avoua Bernanos quelques temps plus tard. C'est tout ce qu'on peut me briser.[558]

En reprenant la description de Georges Bernanos, dans son roman, Salvayre apporte une dimension intertextuelle à une écriture parsemée de témoignages, et partant de souvenirs, conférant ainsi à son œuvre un impératif mémoriel lié non seulement au devoir de mémoire mais aussi à la volonté de révéler les détails d'actes accablants perpétrés par les franquistes.

Mathieu Belezi, également, dans *Les Vieux fous*, met l'accent sur l'action des pachas – les colonisateurs – qui ont asservis le territoire algérien et perpétré des actes d'une barbarie sanglantes dans un climat hostile en proie au tumulte des affrontements entre les Algériens révoltés et les colons civilisateurs. Cette atmosphère précaire et violente se dégage de l'œuvre de Belezi dans laquelle ce dernier « remue […] les entrailles d'une mémoire obscène que certains préféreraient oublier[559] ». L'urgence de transmettre des aspects peu connus de la colonisation et de la guerre d'indépendance d'Algérie constitue un impératif pour l'auteur en donnant la parole au personnage d'Albert Vandel qui décrit une séquence tragique :

> -Ouhria, va me chercher une bouteille de whisky elle soupire, enfile une djellaba, quitte la pièce en claquant la porte au moment où une explosion secoue les rues d'Alger, une explosion du tonnerre de dieu, je cours sur la terrasse, un panache de fumée noire

[558] Lydie Salvayre, *Pas pleurer*, *op. cit*., p. 155.

[559] Mathieu Belezi, *Les Vieux fous, op. cit*., quatrième de couverture.

> s'élève au-dessus des quais, ça s'enfuit, ça hurle, ça gesticule, dans les lunettes des jumelles je vois les flammes sortir des restes d'une camionnette, et je vois cinquante, soixante, quatre-vingts corps ensanglantés, des jambes et des bras arrachés, sur les toits des maisons des gens qui écarquillent les yeux, dans les rues alentours des ambulances qui se précipitent, des jeeps, des camions de CRS et de gardes mobiles, au ciel des oiseaux de mauvais augure qui tournent autour du champignon noir de la fumée. Je repose les jumelles, caresse mon ventre de colon, la main d'Ouhria me tend la bouteille de whisky.[560]

Ici, l'auteur revient sur l'une des stratégies phares des belligérants pendant la guerre d'Algérie. En effet, commettre des attentats, revendiqués ou pas, contre les populations civiles des départements d'Algérie ou de la France métropolitaine constitue un axe central de cet affrontement sanglant. En dépit du fait que le personnage d'Albert Vandel relève de la fiction littéraire, ses remémorations – dans *Les Vieux fous* – s'inspirent d'archives historiques avérées consultées par l'auteur. C'est dire que l' « explosion du tonnerre de dieu » renvoie à une violence considérable comme l'attestent les expressions « ça hurle », « ça gesticule », « cops ensanglantés » et « des jambes et des bars arrachés ». Ainsi, l'effet de la monstration de la fiction littéraire incite le lecteur à une représentation mentale d'images atroces et insoutenables qui se rapprochent de la réalité des faits.

Conclusion

Au terme de ce chapitre, force est de constater que la question de l'écriture de la mémoire dans les fictions historiques contemporaines est vaste et que son ampleur mobilise deux aspects importants liés aux questions mémorielles : la mémoire autobiographie et la mémoire historique. Dans la première partie, de ce chapitre, l'ensemble des souvenirs que le sujet conserve au cours de sa vie, et qui s'inscrivent dans son milieu social, caractérisent la mémoire autobiographique. Ce premier moment nous a permis de distinguer le souvenir d'un événement vécu et le fait de se souvenir de cet événement. Autrement dit, dans les œuvres de notre corpus, le récit d'un souvenir ne se substitue pas directement au souvenir lui-même. Raconter ses souvenirs n'est donc pas, ici, le gage d'une appropriation garantie des faits vécus et transmis. Abordée dans la seconde partie, la mémoire historique se dévoile comme un autre aspect de l'histoire à partir de la mémoire individuelle et/ou collective. Opérant principalement dans les

[560] Mathieu Belezi, *Les Vieux fous, op. cit*., p. 112.

sociétés contemporaines, la mémoire historique est l'expression d'une quête morale urgente inhérente à la cohésion socio-politique au sein des sociétés multiraciales. Ainsi, les auteurs de notre corpus, en écrivant la mémoire dans sa diversité, interpellent le lecteur afin qu'il s'ouvre à d'autres angles de perception du passé et qu'il entre, de ce fait, « dans le temps tout entier[561] ». Cependant, l'écriture et la mémoire ne s'influencent-elles pas réciproquement ?

[561] Alexis Jenni, *L'Art français de la guerre, op. cit*., quatrième de couverture.

Chapitre VIII : Mémoire(s) et écriture

Introduction

À travers les œuvres qui la constituent, la littérature est un vecteur de la mémoire. Parler de mémoire, dans les fictions historiques contemporaines, nécessite de comprendre la particularité d'une écriture représentative des configurations mémorielles. Mémoire et écriture sont de ce fait, intimement liées. Tout l'enjeu de ce chapitre est donc d'établir, à partir des œuvres de notre corpus, une poétique de la mémoire. Autrement dit, il s'agit de saisir la spécificité et la complexité de l'écriture de la mémoire dans la tentative de représenter le passé par le biais de la fiction littéraire. Dès lors, peut-on parler d'une littérature de la mémoire ou d'une mémoire dans notre étude ? De quoi se souvient cette littérature (de la mémoire) ? Comment les auteurs des œuvres de notre corpus réécrivent-ils la mémoire des faits historiques évoqués ? À partir de quoi (et à quel moment) la mémoire et l'écriture se rencontrent-elles dans ces fictions historiques ?

VIII-1- Mémoire(s) et littérature

Les rapports entre mémoire et littérature peuvent être envisagés sous deux aspects. D'une part, la littérature se souvient ; elle est, de ce fait, l'agent d'une mémoire. En effet, les fictions littéraires contemporaines sont des supports mémoriels à partir desquels la mémoire des faits historiques est véhiculée et transmise au lecteur. Ici, l'écriture devient un émetteur de la mémoire ; l'œuvre littéraire renferme, en ce sens, une poétique de la mémoire où le souvenir est célébré et vulgarisé. Ainsi, la mémoire peut se présenté comme une théorie de l'écriture littéraire. C'est le sens subjectif de « la mémoire de la littérature[562] ». D'autre part, il existe une mémoire de la littérature au sens où la littérature « s'écrit avec le souvenir de ce qu'elle est, de ce qu'elle fut » et « elle l'exprime en mettant sa mémoire en branle et en l'inscrivant dans les textes par le biais d'un certain nombre de procédés et de reprises[563] ». Partant, l'écriture de la

[562] Antoine Compagnon, *Proust, la mémoire et la littérature*, Paris, Odile Jacob, coll. « Travaux du Collège de France », 2009, p. 6.

[563] Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2010, p. 34.

mémoire s'oppose à l'histoire car on observe une absence de chronologie dans le déroulement des événements racontés, absence d'autant plus marquée que les personnages se souviennent des séquences entremêlées de leurs vies de manière spontanée et aléatoire. Aussi, l'évocation des faits historiques se heurte à l'expression des détails parfois insignifiants et insolites. Ces détails, dont l'histoire ne tient pas compte, permettent de donner une profondeur humaine voire vivante à l'écriture de la mémoire de l'événement historique.

D'après ce qui précède, les romanciers de notre corpus écrivent la mémoire individuelle et/ou collective de la colonisation y compris des guerres coloniales (Algérie, Indochine) ; ils reviennent aussi sur les bribes mémorielles de l'Occupation allemande (1940-1945) ; sans oublier la guerre civile d'Espagne (1936-1939). Cette écriture de la mémoire se caractérise par le retour dans le passé – les protagonistes se souviennent d'un instant particulier du passé qui réinvestit le présent – et la fiction littéraire devient ainsi le lieu de la restitution d'une mémoire individuelle et/ou collective saturée par des perceptions subjectives, familiales et identitaires de l'événement historique en question.

De fait, dans *Féroces infirmes*, l'écriture devient le lieu où s'exprime la mémoire de Jean-Paul Aerbi, le père du narrateur. De ce fait, l'œuvre entraîne le lecteur dans une spirale où les souvenirs du père questionnent le fils, dans le présent. Alexis Jenni, dans une écriture anachronique, fait s'alterner deux voix : celle du fils (le narrateur) et celle du père. L'écriture de la mémoire se dévoile par l'écriture des souvenirs. En effet, Jean-Paul Aerbi raconte le souvenir d'un amour de jeunesse particulier datant de l'époque où il a dû quitter les siens pour s'engager dans les guerres coloniales d'Algérie et d'Indochine. Jean-Paul Aerbi se rappelle d'une soirée dansante particulière au cours de laquelle il rencontre Catherine Vericel grâce à une danse qu'elle lui accorde. Il revoit ce moment d'empressement qu'il évoque :

> J'ai été pressant [envers Catherine Vericel, son amie]. Mais j'étais pressé aussi ; je pars bientôt pour on ne sait où, je m'en vais pour je ne sais quoi, je serai pendant des mois avec des potes parmi les chèvres, sous la menace d'une rafale, d'une mine ou d'une lame. Je préférerais connaître les plaisirs que procure le sexe avant que l'on me prive de l'organe, ou qu'il s'atrophie dans ses vingt-huit mois d'inertie, sauf visite au bordel militaire de campagne dont je ne sais même pas si la censure leur fait barrage pour éviter le désarmement moral ou les distribue généreusement pour soutenir l'effort de guerre. Bref, cela m'occupait beaucoup mais je ne lui [il n'a pas informé à sa petite amie son départ

> imminent pour rejoindre les colonies] en ai rien dit, je ne l'ai même pas pensé de façon claire ; j'ai été simplement pressant, tout embrasé de sensualité, étourdi de son parfum animal et fleuri, enivré du soulagement de celui qui trouve enfin la sortie du palais des miroirs après s'être beaucoup cogné, et qui tient très fort la main de celle qu'il a réussi à trouver, et qui lui permet de sortir de là. J'ai été pressant[564].

L'extrait ci-dessus est la suite du récit des souvenirs amoureux d'un père qui se remémore les moments importants d'une jeunesse embrigadée par la guerre. Le rythme de la danse et l'atmosphère qui règnent dans la pièce rapprochent davantage les deux personnages si bien que les corps se palpent, les cœurs s'étreignent et le sillon d'un amour naissant est ainsi tracé. Pour revenir à l'extrait cité, le vétéran se souvient à la première personne du singulier. Alexis Jenni donne la parole au sujet qui assume ses propos en racontant ce souvenir d'un amour particulier. Ici, l'auteur véhicule la mémoire de Jean-Paul ; il s'exprime au discours direct et révèle ses sensations. Entre l'empressement procuré par la volupté de l'amour et l'urgence d'un départ imminent, les questionnements du père du narrateur rendent compte d'un passé tumultueux où se côtoient le drame de la guerre et la douceur d'un amour qui unit les cœurs. C'est bien là, en effet, la tragédie des guerres coloniales – qui brisent les cœurs, éloignent les amoureux et séparent des familles – que Jenni peint par le biais de l'écriture d'une mémoire fragmentée et ambiguë.

Dans *C'était notre terre*, Mathieu Belezi se livre, quant à lui, à une écriture de la mémoire qui privilégie les dialogues entre les personnages : les expériences du passé font l'objet des souvenirs qui se racontent de vive voix et se transmettent ainsi d'une génération à une autre. Les détails du quotidien sont évoqués et certains objets ou certaines images activent la remémoration ; comme des formes de passerelles, le récit des souvenirs crée des ponts entre le passé et le présent. Ainsi, la fiction littéraire s'offre à lire sous l'angle d'un dialogue – entre des temporalités distinctes – où le lecteur doit s'ouvrir à la complexité de la mémoire. Par exemple, Claudia, la veuve d'Henri, vit maintenant en France, à Saint-Gabriel, après avoir passé plusieurs années en Algérie. Afin de garder le souvenir de cette terre, à la fois très lointaine et très proche, elle montre des anciennes photos de famille à ses enfants qui ne voient pas l'utilité de revenir sur le passé :

---

[564] Alexis Jenni, *Féroces infirmes*, *op.cit*., p. 70.

> -Mais tu nous l'as montrée l'année dernière, maman ! Je lui dis qu'elle[sa fille] se trompe, que j'ai découvert ce portrait au fond d'une caisse où je n'avais pas été fouiller depuis vingt ans ? Se souvient-elle de cette robe de couturier, de ce sautoir de pierres précieuses ? A-t-elle en mémoire cet air de satisfaction qu'affiche ma mère en montrant l'extravagance de sa coiffure ? Bien sûr que non. […] Et j'ajoute que c'est pour cela qu'ils recevront en cadeau un agrandissement de ce beau portrait de leur grand-mère qu'ils ont hélas trop peu connue.[565]

Ici la photo est un média – vecteur de mémoire et donc d'un lien patent entre deux générations – dont se sert la littérature, non pas comme une image insérée dans le texte mais plutôt comme l'élément déclencheur de la remémoration. Ainsi, sans voir la photo, le lecteur se représente l'image que le portrait dévoile. Claudia montre la photo à ses enfants dans le but d'éveiller la mémoire du passé comme l'attestent ces tournures interrogatives « se souvient-elle ? » ; « a-t-elle en mémoire ? ». Ainsi, la transmission mémorielle passe par le portrait présenté ; il incarne la tentative de redonner vie à des personnes disparues, à l'instar de la mère de Claudia dont la coiffure fantaisiste se distingue sur la photo. La présence des absents dans la mémoire des vivants devient, de ce fait, un impératif de l'écriture de la mémoire dans l'œuvre de Belezi.

Dans un autre passage, Claudia raconte à sa fille, Sophie, le massacre d'un instituteur français et de sa fille alors que sa femme est restée à Cassagne en attendant d'avoir des informations précises sur l'Algérie. Elle explique :

> C'étaient des gens simples, modestes, qui ne demandaient qu'à vivre en paix dans leur école, et je ne sais toujours pas pourquoi les fellaghas s'en sont pris à eux, on a écrit dans les journaux qu'ils se sont peut-être trompés de voiture, que n'écrit-on pas dans les journaux ? Je dis qu'il n y a pas eu de témoins, que l'instituteur et sa fille étaient seuls sur la route barrée par une branche d'arbre, mais on appris plus tard que la fille avait été violée avant d'être égorgée, et plusieurs fois, sans doute que toute la bande a voulu en profiter. S'en souviennent-ils ? Je dis que leur grand-père qui était encore de ce monde a aussitôt décidé de venger les victimes et qu'à la tête d'une milice armée il a battu la campagne huit jours durant à la recherche des coupables. -Où sont ces salopards de fellouzes ?[566]

---

[565] Mathieu Belezi, *C'était notre terre, op.cit., op. cit.*, p. 182.

[566] *Ibid.*, p. 185.

Dans l'extrait ci-dessus, Claudia évoque le souvenir d'un événement effroyable qui a eu lieu en Algérie : l'assassinat d'un père et de sa fille. En donnant directement la parole au personnage, Mathieu Belezi cherche à transmettre une émotion vive et la consternation qui accompagnent un fait du passé, mais toujours d'actualité dans la mémoire individuelle et/ou collective. L'écriture est ici ce lieu où l'auteur représente, rend présente la mémoire à partir de la subjectivité des personnages se remémorant. En effet, les adjectifs épithètes « simples » et « modestes » révèlent l'appartenance sociale de la mère de Sophie qui se souvient au moment où elle explique les faits. L'écriture de la mémoire est, de plus, perceptible à travers la rumeur médiatique des journaux qui émettent des hypothèses sur les causes du double assassinat. Ici, au-delà d'être une courroie de transmission de la mémoire, l'écriture de Belezi apparaît comme le lieu d'une polyphonie mémorielle où le bruissement des voix du passé saturent le texte littéraire et s'immergent dans le présent. Ainsi, la question rhétorique « s'en souviennent-ils ? », qui intervient après la description du supplice suivi de la mort de la jeune fille, établit une passerelle entre le passé et le présent. L'auteur attire l'attention du lecteur sur l'urgence de concevoir le présent sans omettre le passé. Ainsi, pour Mahieu Belezi, le souvenir des violences commises de part et d'auttre (côté algérien et côté français) doivent constituer des alertes pour éviter que le passé ne se répète.

Manifestement, l'écriture de la mémoire se dévoile au lecteur, dans les fictions qui nous occupent, comme une configuration mémorielle de l'événement historique. Autrement dit, la remémoration des souvenirs des personnages apparaît comme la représentation de l'histoire, l'œuvre romanesque de Lydie Salvayre se distingue par la capacité de l'écrivaine à rendre compte de la remémoration – parfois saugrenue et vacillante – des protagonistes dans ses romans. Citons, à ce titre, *La Compagnie des spectres*, où Rose Mélie effectue des sauts – voire des digressions – entre le passé et le présent en présence de sa fille et de l'huissier, mandaté pour effectuer un inventaire des biens après plusieurs mois de loyers impayés. Emportée par l'élan obsédant d'un passé toujours présent, la mère de Louisiane s'adresse à des êtres du passé tapis dans les arcanes de sa mémoire :

> A ce moment précis, j'entendis ma mère, qui depuis quelques minutes patrouillait dans le salon, proférer d'atroces injures. L'huissier et moi tendîmes l'oreille et portâmes

> bêtement nos regards sur le mur qui séparait la cuisine du salon. Ma mère disputait probablement avec l'un des spectres levés de sa mémoire. J'étais habituée à ces prises de bec. Parmi les invectives et les reproches dont elle accablait son invisible agresseur, je crus saisir les mots pilleur, voleur et d'autres plus orduriers que la pudeur m'empêche ici de retranscrire. […] Dans les jours qui suivirent la mort de Bousquet, il fut assassiné le 8 juin 1993 par un certain Christian Didier, je crus, stupidement, que sa folie céderait à cette annonce. Et que la vie reviendrait. La vraie. Je me trompais. […] La traque de tous ceux que, dans son délire justicier, elle appelait les monstres avait constitué sa loi, sa démesure, et la justification de sa vie. De s'en trouver privée la laissait à présent désorientée, vacillante, et comme délogée de son destin. Et son délire inemployé, au lieu de se tarir, comme espéré, s'embrasa.[567]

Ici, Lydie Salvayre donne à son œuvre, par le biais de l'écriture, une dimension mémorielle patente. En effet, Louisiane et l'huissier, depuis la cuisine où ils se trouvent, sont surpris par les propos injurieux que profère Rose. La vieille femme est toute seule dans le salon mais elle vocifère « d'atroces injures » comme si elle s'adressait à des êtres invisibles, « des spectres » logés dans « sa mémoire ». L'auteure superpose, dans l'extrait ci-dessus, deux mémoires : celle de Louisiane qui raconte la scène étrange de sa mère qui parle toute seule et celle de Rose, une femme marquée par le poids de l'histoire dont elle porte toujours les traces mémorielles. L'Occupation allemande de la France (1940-1944) constitue, dans *La Compagnie des spectres*, l'événement majeur qui est au centre de la remémoration de la mère de Louisiane. Cette dernière vit dans une double temporalité : le présent et le passé. L'écrivaine met son écriture au service d'une mémoire fragmentée et omniprésente : lieu de divagations et d'expression de frustrations qui saturent le présent au prisme des souffrances passées surgissant dans le présent. Les traumatismes sont tellement profonds que la mort de Bousquet – dont la mémoire est directement assimilée aux exactions de l'Occupation nazie ne parvient pas à éradiquer les troubles psychiques de Rose, prisonnière d'un passé vorace. Si la mémoire de la littérature s'entend au sens subjectif, elle comporte aussi un sens objectif.

Dans un autre sens, on peut dire que la mémoire de la littérature renvoie à « la mémoire dont la littérature fait l'objet, donc de ce qui se souvient d'elle[568] ». Portant la mémoire des hommes, la littérature elle-même est portée par la mémoire de ces derniers

---

[567] Lydie Salvayre, *La Compagnie des spectres*, *op. cit*., p. 166-167.

[568] Antoine Compagnon, *Proust, la mémoire et la littérature*, *op. cit*., p. 6.

à travers les événements historiques et les œuvres littéraires. Comme l'explique Antoine Compagnon : .

> La littérature elle-même se souvient de la littérature ; elle est à la fois l'objet et le sujet de la mémoire. Il ne s'agit pas de l'enfermer sur elle-même : la littérature ne parle pas que de la littérature, mais, à travers la littérature, elle parle de la vie et du monde.[569]

Dans le même sens, Borges affirme : « Emerson, je crois, a écrit quelque part qu'une bibliothèque est une sorte de caverne magique remplie de morts. Ces morts peuvent revenir à la vie quand vous ouvrez leurs livres »[570]. Ainsi, les fictions contemporaines de notre corpus relaient les mugissements du passé ; elles constituent, de ce fait, un lieu de métamorphose où le souvenir des disparus se régénère – et se transmet – à partir de la mémoire des vivants. Dans les œuvres de notre corpus, les vivants se souviennent de la littérature en tant que dispositif d'actualisation – et de vulgarisation – de la mémoire des disparus. En d'autres termes, ces fictions permettent d'écouter les voix de personnes disparues en s'introduisant dans leurs intimités respectives. De fait, le lecteur découvres des versions d'événements historiques différentes.

Aussi, Proust élabore tout un système autour des concepts de mémoire et de littérature. Dans *À la recherche du temps perdu*, cet écrivain propose une réflexion sur la portée réelle de la littérature, de la mémoire et du temps. Cette réflexion exprime la volonté non seulement de saisir la littérature comme un objet mémoriel mais aussi de comprendre la réalité dans toutes ses dimensions et représentations. En ce sens, les œuvres que nous étudions permettent de cerner cette double exigence. À travers une écriture qui alterne les voix du présent (*Commentaires*) et celles du passé (*Romans*), Alexis Jenni, dans *L'Art français de la guerre*, élabore un rapprochement entre la douleur physique du narrateur et l'existence d'une violence étatique qui perdure dans son pays. Le narrateur se livre à un monologue :

---

[569] *Ibid.*

[570] Jorge Luis Borges, *L'Art de poésie*, Paris, Gallimard, 2000, p. 9.

> La douce France, le pays de mon enfance, est ravagé depuis toujours d'une terrible violence, comme ma gorge labourée de virus qui me fait tent souffrir, et je ne peux rien avaler. Alors je marche, bouche ouverte, et je parle. […] Nous rêvons de théâtre de rue, de guerre civile de slogans comme des comptines, et du peuple dehors ; nous rêvons de jets de tuiles, de pavés, de boulons, de barricades mystérieuses érigées en une nuit et de fuites héroïques au matin. Le peuple est dans la rue, les gens sont en colère, et hop ! Descendons, allons dehors ! Allons jouer l'acte suprême de la démocratie française. Si pour d'autres langues la traduction de « démocratie » est « pouvoir du peuple », la traduction française, par le génie de la langue qui bat dans ma bouche, est un impératif : « Le pouvoir au peuple ! » et cela se joue dehors, par la force, par la force classique du théâtre de rue.[571]

Ici, les souvenirs ont un aspect nostalgique qui émane de l'enfance du narrateur si bien que la parole devient un moyen d'évacuer une douleur à la fois psychologique et physique. Précisons que l'écriture d'Alexis Jenni superpose plusieurs temporalités et, pour cette raison, le narrateur décrit une situation socio-politique en intégrant l'influence notoire des mots et le fantasme d'un rêve violent. En effet, les expressions « théâtre de rue » et « guerre civile » témoignent d'une perception mémorielle vaste et élargie par laquelle le narrateur homodiégétique questionne le sens des mots. La société porte les germes d'une nature violente entretenue et vulgarisée par le biais des mots. Sur un ton ironique, Jenni analyse les questions sensibles et notoires de la société française telles que la politique et les relations sociales tendues. Pour comprendre ces questions, l'auteur propose de cerner le sens des mots voire de la langue. En effet, la littérature joue un rôle majeur et considérable dans la perception et la représentation du passé colonial – et de la fracture socio-culturelle – de la France. Pour le narrateur, la conception de la « démocratie » comme le pouvoir qui doit revenir légitimement au peuple sans efforts de revendication – d'après la traduction d'autres langues – s'oppose à la traduction française dans laquelle la démocratie reste un pouvoir à réclamer ; il faut, de ce fait, aller le chercher et même l'arracher. Ainsi, les fictions historiques que nous étudions s'intéressent à la mémoire des protagonistes dans les fictions contemporaines : la compréhension du poids et du sens des mots est un vecteur de la mémoire qui s'intéresse à la représentation littéraire du passé.

De plus, les fictions contemporaines sont des « romans de la mémoire » car elles évoquent la mémoire des événements historiques ; c'est donc la mémoire (des

[571] Alexis Jenni, *L'Art français de la guerre, op. cit.,* p.189-190.

personnages et/ou narrateurs) qui structure ces œuvres littéraires de notre corpus. De fait, le récit des souvenirs se veut concret, détaillé et précis quand bien même les histoires racontées déclenchent « une sensation présente [qui] évoque un passé mort[572] ». Par exemple, dans *C'était notre terre*, Mathieu Belezi donne la parole à des personnages qui se remémorent une partie de leur vie. Dans le récit des souvenirs, la remémoration des personnages se rapproche davantage de la réalité comme dans cet extrait où Fatima replonge dans les souvenirs de son enfance :

> Le soleil montait dans le ciel et réveillait les coqs, c'était l'heure où mon grand-père allumait le feu, posait sa gamelle sur les flammes et commençait à moudre le café, sur le toit la cigogne claquait du bec, des chiens aboyaient, l'âne tapait du pied dans l'étable, j'ouvrais les yeux lorsque je sentais l'odeur du café entrer dans mes narines. –Fatima ! Appelait mon grand-père, j'éternuais parce que la peau de mouton qui me servait de couverture empestait le suint, déjà le soleil se faufilait entre les tuiles, les femmes se saluaient en descendant le sentier de la fontaine, et je me dépêchais de sortir du sentier du lit, de prendre un bâton et d'aller m'asseoir sur la natte, mon grand-père me donnait à boire du café ou du lait de chèvre, fourrait dans la poche de mon tablier une poignée de figues sèches et m'ordonnait de conduire le troupeau sur les pentes de la colline de l'ouest, ou bien de l'est, selon que le vent soufflait dans un sens ou dans l'autre, je sortais par la porte de derrière.[573]

Le rituel du grand-père (allumer, poser et moudre) s'inscrit dans la mémoire de ce personnage qui effectue un retour dans le passé. L'auteur représente le cadre de l'action à l'aide des figures de style telles que la personnification « le soleil montait […] et réveillait les coqs ». Cette animation d'une nature vivante montre que l'œuvre de Mathieu Belezi est porteur d'une mémoire qui s'actualise au moment de dire le passé : Fatima entend la voix de son grand-père qui l'appelle. Les détails d'une journée comme les autres procurent au récit des souvenirs de l'enfance du personnage une dimension littéraire expressive et immersive : la fiction s'offre au lecteur comme un vecteur de la mémoire du sujet. Si la mémoire et la littérature sont étroitement liées, il convient de cerner la spécificité de l'écriture de la mémoire dans les fictions historiques contemporaines.

---

[572] Antoine Compagnon, *Proust, la mémoire et la littérature*, *op. cit*., p., 6.

[573] Mathieu Belezi, *C'était notre terre, op. cit*., p. 216.

VIII-2 – Fictions contemporaines et écriture de la mémoire

Transmettre la mémoire des événements historiques est l'une des préoccupations majeures des auteurs de notre corpus. Pour ce faire, ces fictions historiques contemporaines abordent la mémoire «comme un processus dynamique de construction et de reconstruction[574]» ; elles se fondent donc sur « l'interprétation et l'imagination[575] ». Cette conception de la mémoire se démarque de l'approche du fait mémoriel comme un stockage opaque de souvenirs renfermés et statiques. Penser la mémoire comme une réalité évolutive et en constante mutation pose, sans nul doute, la question de l'articulation du souvenir avec l'oubli. En effet, souvenir et oubli se hissent comme les modalités de l'écriture de la mémoire car les images-souvenirs modérées par les carences mémorielles des protagonistes des œuvres que nous étudions définissent le sens en se basant sur le passé, le présent et le futur. « Ainsi, se souvenir d'un épisode autobiographique nécessite d'opérer une configuration temporelle des expériences », et cela « comprend, entre autres, les expériences passées revues à la lumière d'un présent vécu[576]. ». L'exemple de la rencontre entre Victorien Salagnon, et le narrateur homodiégétique, dans *L'Art français de la guerre,* illustre une écriture imbibée de mémoire et, simultanément, ancré dans le présent. Vétéran des guerres coloniales d'Algérie et d'Indochine, Salagnon a été le témoin de crimes violents qui questionnent le présent. En rencontrant l'homme au passé tumultueux et redoutable, le jeune narrateur anonyme, dans le roman d'Alexis Jenni, tente de scruter les signes d'une mémoire encore vive :

> Salagnon me sourit. Il prit ma main dans sa main, sa main tout à la fois douce et ferme, et il me sourit. Oh, ce sourire ! Pour ce sourire on lui pardonne tout. On oublie la dureté de ses traits, sa coiffure militaire, son regard froid, son passé terrible, on oublie tout le sang qu'il a sur les mains. Ce sourire qui adoucit ses lèvres quand il m'accueille efface tout. Au moment de son sourire, Victorien Salagnon est nu. Il ne dit rien, juste l'ouverture,

---

[574] Jens Brockmeier, « Écriture et mémoire » dans Éric Guichard (dir.), *Écritures : sur les traces de Jack Goody*, Lyon, Presses de l'Enssib, Coll. « Papiers », 2012, p. 141.

[575] *Idem*.

[576] *Ibid.*

> et il permet l'entrée dans une pièce vide […] Quand il serre ma main je suis prêt à entendre tout ce qu'il me dira. Moi je ne dirai rien.[577]

Le sourire de Victorien Salagnon déclenche chez le narrateur homodiégétique un sentiment d'attendrissement alors que l'homme qui sourit est un ancien tortionnaire des troupes coloniales françaises. L'écriture de Jenni ne fige pas l'instant présent et raconté ; elle s'ouvre à d'autres possibilités si bien que la première impression dissimule le poids des crimes auxquels Salagnon a participé. L'écoute suppose aussi la rencontre de deux générations différentes : l'une transmet à l'autre la mémoire d'un passé qu'elle n'a pas connu. Cette transmission s'opère par une écoute attentive accompagnée d'un enseignement : l'art de peindre. Salagnon enseigne en effet au jeune homme la peinture. Les séances d'apprentissage deviennent des moments d'échanges au cours desquels le vétéran livre une partie de son passé au narrateur. La métaphore de la peinture est aussi celle de l'ancienne génération qui peint le passé dans l'âme de la nouvelle génération. L'écriture se présente, dès cet instant, comme le lieu d'une transformation décisive où l'écriture porte en elle-même la mémoire du passé en devenant la forme scripturale de la remémoration des personnages.

D'après ce qui précède, on peut dire de l'écriture d'Alexis Jenni qu'elle est le lieu d'une rencontre entre le présent et le passé dans l'optique d'alerter sur les dérives de la guerre et de dire, par le biais de la fiction, les souvenirs d'un passé encore présent. *Féroces infirmes* incarne deux visions du monde, représentées dans les parties de l'œuvre intitulées *LE PERE* et le *FILS*. Jean-Paul Aerbi, cette fois-ci, raconte les impressions qu'il garde de la ville d'Alger. Dans une écriture marquée par l'emploi du présent de narration, Alexis Jenni conduit le lecteur dans les trames du conflit ; Alger est le lieu d'une immersion fictive où le passé est perçu par le biais d'une écriture représentative des moindres détails. Le père explique :

> À Alger la vie continue, la rue grouille comme en Italie, on va, on vient, des ménagères en robes à fleurs, des employés en cravate, des militaires en militaires, des chemises blanches, beaucoup de chemises blanches, […], il y a du léopard mais aussi des costumes, une main élégamment dans la poche, des mains dissimulées, une main sur la poignée d'une arme, on se regarde et on se jauge avec une méfiance bonhomme, personne

[577] Alexis Jenni, *L'Art français de la guerre, op.cit*., p. 56.

> n'a confiance en personne, la vie continue. […] On parle. Parfois une déflagration résonne, plus ou moins proche, plus ou moins étouffée, selon la qualité du bruit on tourne la tête, ou pas, on ralentit le pas, on interrompt vaguement la conversation, vaguement mais de toute façon on continue, car on parle. […] On parle tout le temps, on ne dit rien, on juge et on menace, on promet le pire et puis on ressert quelques verres. À Alger, la vie continue.[578]

Dans l'extrait ci-dessus, l'auteur décrit l'atmosphère qui règne dans la ville d'Alger pendant la guerre d'indépendance (1961). Les activités quotidiennes sont rythmées par une ambiance à laquelle participe une population européenne (« militaires », « chemises blanches », « costumes »). Loin de la quiétude des beaux jours, la population vit dans l'incertitude et la peur constantes. Les bruits assourdissants des armes lourdes laissent planer un climat de crainte et de terreur. Le présent de narration illustre la volonté de produire chez le lecteur une sensation particulière afin qu'il s'imprègne, à son tour, de la sensation inconfortable de la guerre et son inaltérable émotion de crainte et de terreur. Les termes « juge », « menace » et « pire » dévoilent une écriture de l'incertain, une tentative de transmettre la mémoire d'un moment décisif dans une ville déstabilisée et vouée aux méandres de la violence et de son corollaire : la peur.

De son côté, Mathieu Belezi peint la mémoire de la colonisation algérienne à travers une écriture exubérante et grotesque. En effet, l'auteur des *Vieux fous* s'immisce dans la mémoire des anciens colons afin de remuer les détails d'une aventure coloniale qui a duré pendant plusieurs décennies (1830-1962). Dans un ton dépouillé de toute forme de pudeur et d'atténuation, la représentation d'une mémoire méconnue voire insolite se dessine par le biais d'une écriture qui « récuse les rationalisations confortables ou rassurantes. Sans contradiction ni contradicteurs […] les personnages donnent la pleine démesure de leurs délire[579] ». Ainsi, aux derniers jours de son règne, Albert Vandel se livre à un monologue sur fond de regrets pendant que les troupes algériennes progressent, et prennent le contrôle d'une partie de la ville. Le règne colonial est vacillant ; piégé, Vandel réalise que sa fin approche :

---

[578] Alexis Jenni, *Féroces infirmes, op. cit*., p. 176-177.

[579] Catherine Brun, « Mathieu Belezi, à l'assaut du bunker colonial algérien » dans Catherine Brun, Sébastien Ledoux, Philippe Mesnard (dir.), *Mémoires en jeu, mémories at stake , op. cit*., p. 142.

> C'est vrai que je ne rentrerai jamais en France, l'Algérie est à moi, foutre dieu ! Le ciel bleu et les nuages sont à moi, les olives, les vignes, les champs d'alfa, les barrages sont à moi, les centrales électriques, les usines de conserve sont à moi, les fellahs, les fatmas, les ânes, les cheveux, les chiens kabyles, les chameaux du désert sont à moi et rien qu'à moi, ça m'appartient, c'est estampillé Albert Vandel sur les reins des fatmas comme sur le ciment des barrages, c'est mon trésor, mon magot, c'est ma cassette fabuleuse l'Algérie, il faudrait que les chars de Boumediene me passent dessus, que je sois paralysé des jambes ou vaillant comme un zèbre.[580]

Ici, Mathieu Belezi pousse le délire de l'ancien colon à l'extrême en adoptant une écriture rétrospective à partir de laquelle Albert Vandel exprime un fantasme démesuré, celui de s'approprier l'Algérie. C'est donc la métaphore d'une appropriation à outrance des terres algériennes, qui se dévoile dans l'extrait ci-dessus. Dans une forme d'énumération des éléments de la nature, des ouvrages d'art, des bâtiments industriels et des êtres, humaines et animaux, l'auteur montre l'avidité d'un être sans limite reflétant l'amplitude du grotesque d'un élan gargantuesque et quasi divin.

Lydie Salvayre conçoit également la représentation de la mémoire à partir des expériences passées des protagonistes ; le présent, de ce point de vue, devient le cadre temporel d'une manifestation mémorielle patente. Dans *Pas pleurer*, Montse se souvient de son amoureux de jeunesse alors qu'elle est promise en mariage à Diego de qui elle n'est pas amoureuse ; il s'agit d'un mariage arrangé, et voulu par sa mère. Alors que la date de la cérémonie matrimoniale approche, elle pense au jeune Français, dont elle fit la connaissance pendant l'été radieux de juillet 1936, et les souvenirs la submergent. Enceinte de ce dernier, Montse espère qu'à son retour du front il la prendrait et la conduirait loin de sa famille, en France, où ils pourront ensemble vivre leur amour. Montse se dérobe donc constamment au présent et se réfugie dans une espèce de remémoration aussi mystérieuse que le bel inconnu absent :

> Elle pensait à lui la nuit comme le jour. Elle pensait à cet homme adoré qu'elle n'avait pas eu le temps de connaître tant les circonstances les avaient pris de court, et dont elle ne possédait même pas une photo. Elle pensait à cet homme dont elle ignorait l'enfance, les goûts, les faiblesses, […] mais un homme dont elle savait qu'il lui était destiné et qu'elle aimait d'un amour sans égal au chagrin qui la dévastait. Elle revoyait

[580] Mathieu Belezi, *Les Vieux fous, op.cit.*, p. 24.

> constamment son visage penché sur le sien, elle revoyait ses yeux où elle se refugiait, sa mèche sur le front qu'il relevait d'un coup de tête, et la cicatrice en étoile creusée sur sa joue gauche et sur laquelle elle avait posé le plus doux des baisers. Et son absence lui dévorait le cœur.[581]

Dans l'extrait ci-dessus, l'image-souvenir du jeune Français envahit les pensées de Montse. De « nuit » comme de « jour » l'expérience passée d'une rencontre amoureuse – au cours de la révolution libertaire de l'été 1936 – sature la mémoire de la jeune femme qui, manifestement, vit le présent à l'aune des événements passés. L'utilisation anaphorique de l'imparfait « elle pensait » montre bien que la remémoration est répétitive et influence les perceptions de l'instant présent : Montse vit au rythme d'une rencontre décisive du passé où l'être aimé absent est, paradoxalement, présent dans sa mémoire. Aussi, elle se représente des images mentales du jeune Français qui lui donnent l'impression d'être vraiment en sa présence. Lydie Salvayre décrit, ici, la manière fulgurante dont une mémoire se manifeste et s'immisce dans le présent, percutant le cours des événements. L'écriture devient ainsi le lieu d'une reconstitution mémorielle où renaissent les expériences passées qui modélisent les perceptions présentes.

Lydie Salvayre utilise également le même style d'écriture dans *La Compagnie des spectres*. Au centre de cette écriture, on peut constater la prééminence de l'immersion des voix du passé qui s'immiscent dans le présent alors que le récit se déroule en temps réel. Rose Mélie et sa fille Louisine reçoivent la visite d'un huissier dans leur appartement de Créteil. En effet, les deux femmes ne paient plus le loyer depuis plusieurs mois et l'huissier intervient pour procéder à un inventaire de biens dans le but d'une saisie. Or, les trois personnages revivent les moments forts de l'Occupation à partir de la mémoire à jamais meurtrie de la mère de Louisiane, embrigadée par les figures spectrales de Pétain et de Darnand, qu'elle croit présents dans l'appartement. Le lecteur plonge ainsi dans un huis-clos où plusieurs voix résonnent ; le récit oscille entre passé et présent. Rose Mélie, dans *La Compagnie des spectres*, est tellement préoccupée par les spectres qui ont envahi son quotidien – des personnages historiques (Pétain et Darnand) – qu'elle ne prête plus aucune attention à sa propre fille. En s'adressant à l'huissier, Louisiane se confie :

---

[581] Lydie Salvayre, *Pas pleurer*, *op. cit*., p. 132.

> […] J'eus l'impression que rien n'existait d'autre n'existait pour ma mère, monsieur, que ce Putain de mon malheur, Putain, Putain, Putain et rien que lui. Et moi, pendant ce temps, ma mère m'oubliait. […] Maman, monsieur l'huissier, ne m'apercevait que par éclairs. Occupe-toi de moi, la suppliais-je. Mais elle, ailleurs, à des kilomètres de moi, dans des projets mondiaux , à des hauteurs sublimes. Maman, j'ai faim, maman, j'ai soif. Mais elle, à marcher sur les cimes, à militer pour la paix planétaire et pour l'amour interracial. Maman, j'ai froid, je tremble. Mais elle, à remanier les ministères et à se battre pour la représentation des sodomites au sein du gouvernement. Maman, j'ai mal au ventre, maman, je te dis que j'ai mal. Mais elle, en pourparlers avec les spectres. À discuter avec Putain. En tête à tête. Et sans fléchir.[582]

La superposition temporelle est clairement définie dans l'extrait ci-dessus : écriture et mémoire donnent ainsi lieu à une rupture au niveau des perceptions mentales. Hantée par les souvenirs douloureux et marquée par les exactions perpétrées par le maréchal Pétain, la mère de Louisiane, bien qu'étant présente, se trouve dans une temporalité parallèle dans laquelle elle se remémore constamment des événements traumatiques du passé. Ainsi, préoccupée par le souvenir des inégalités et des injustices sous le régime de Vichy, Rose Mélie méprise son devoir de mère si bien qu'elle n'accorde plus d'attention à sa fille. Cette dernière expose, à l'huissier, ses frustrations lorsqu'elle constate l'absence-présence d'une mère qui, physiquement est là, mais complètement distante et distraite par des préoccupations socio-politiques, fondées sur une aspiration enfouie d'équité et de justice, symptômes de troubles psychiques liés à la remémoration fréquente et soudaine d'images-souvenirs du passé. Partant, l'auteure fonde l'écriture de la mémoire sur une forme de dichotomie spatio-temporelle dans laquelle les représentations mentales du passé amenuisent les réalités présentes au point où le présent devient le cadre apparent et provisoire où, par le jeu de l'écriture, Lydie Salvayre élabore une reconstitution mémorielle patente : le présent vécu est le lieu de la manifestation d'expériences passées.

Ce sont, en effet, des voix spectrales qui font irruption dans la mémoire de Rose Mélie au moment où Louisiane, en retrait dans une pièce voisine de l'appartement avec l'huissier, entend sa mère vociférer des propos houleux, semblables à de violentes disputes. La narratrice homodiégétique décrit ainsi la scène :

---

[582] Lydie Salvayre, *La Compagnie des spectres*, *op. cit*., p. 158.

> À ce moment précis, j'entendis ma mère, qui depuis quelques minutes patrouillait dans le salon, proférer d'atroces injures. L'huissier et moi tendîmes l'oreille et portâmes bêtement nos regards sur le mur qui séparait la cuisine du salon. Ma mère disputait probablement avec l'un des spectres levés de sa mémoire. J'étais habituée à ces prises de bec. Parmi les invectives et les reproches dont elle accablait son invisible agresseur, je crus saisir les mots pilleur, voleur et d'autres plus orduriers que la pudeur m'empêche ici de retranscrire.[583]

Ici, l'auteure superpose la remémoration de Louisiane qui « entendi[t] » sa mère à celle de la mère de Louisiane qui « disputait » avec « un des spectres » présents dans « sa mémoire ». En effet, la superposition de la mémoire de la fille à celle de la mère est d'autant plus remarquable qu'elle représente la juxtaposition de deux remémorations bifurquées à partir de la scène de départ. Ainsi, les fictions historiques contemporaines se dévoilent comme le lieu d'une écriture de la mémoire et/ou des mémoires du passé. Si mémoire et écriture entretiennent des liens étroits, et parfois même se confondent, n'y aurait-il pas un dénominateur commun consubstantiel à ces deux concepts ?

VIII-3- La trace : entre mémoire et écriture

La notion de trace est intimement liée à celle de mémoire et à celle d'écriture. Elle se présente comme une réalité qui « vise à cerner le principe d'un mouvement ou programme qui soit commun à l'écriture et à la mémoire[584] ». De ce fait, la mémoire et l'écriture s'élaborent à partir d'un dispositif où la trace renvoie à un « mode dynamique d'existence (d'un signe ou symbole) », et partant, s'étend aussi à la signification. Une trace indique une différence, la différence entre la présence et l'absence[585] ». Pour J. Edward Chamberlin, il existe des similitudes entre la traque, la chasse, la lecture et la remémoration qui regroupant, d'un côté, une démarche pratique et, de l'autre, une démarche intellectuelle. Ainsi, en présence de la piste (ou trace) d'un animal, les

---

[583] *Ibid*., p. 166.

[584] Jens Brockmeier, « Écriture et mémoire » dans Éric Guichard (dir.), dans *Écritures : sur les traces de Jacques Goody*, *op. cit*., p. 150.

[585] *Ibid.*

chasseurs comprennent, selon Chamberlin, « que l'animal n'est pas là. C'est tout ce qu'ils savent. Ce savoir est au cœur de la chasse et de la traque ; et il est au cœur de notre compréhension de la représentation[586] » de la mémoire et/ou des mémoires dans les fictions historiques contemporaines de notre corpus.

En effet, établir une distinction entre un souvenir et sa représentation, entre la mémoire de l'événement et l'événement, entre l'histoire et le fait historique vécu, c'est comprendre le sens proposé, d'une part, et la remémoration, d'autre part ; et partant de quelle manière elles se rapprochent l'une de l'autre. Ainsi, la trace révèle, comme nous l'avons dit plus haut, la différence entre la présence et l'absence, l'écart entre le sensible et l'intelligible. À ce propos, les œuvres de notre corpus mettent en évidence la dynamique de la trace qui s'opère à travers l'écriture de la mémoire dans ces romans où écrire le passé implique de cerner ce qui émane des émotions liées à la remémoration et ce qui provient de l'intelligibilité d'un discours rattaché à l'histoire. Dans *C'était notre terre*, par exemple, Mathieu Belezi alterne les marques de la présence et celles de l'absence. En effet, il situe son récit dans deux temporalités : le présent et le passé ; cet emboîtement temporel est le lieu d'émotions fortes, qui expriment simultanément la sensation d'une absence et d'une présence chez les personnages. Concrètement, l'auteur utilise, dans son œuvre, des indices déclencheurs de la remémoration. Ces formes de stimuli de la mémoire opèrent, aussi bien d'un point de vue sensible qu'intelligible ; la douleur de l'absence et l'exaltation momentanée du présent se rejoignent. De ce fait, se trouvant en France à l'abbaye de Kergonan, Marie-Claire reçoit une lettre de sa sœur Hortense. La lecture de cette lettre la plonge dans une remémoration où elle revoit des images-souvenirs liées à l'Algérie qu'elle a quittée depuis longtemps. Elle raconte :

> Depuis que je suis ici, je n'ai jamais cherché à revoir ma sœur, elle m'écrit des lettres pleines de ressentiment, elle me parle de son fils et de sa fille qui ne font pas ce qu'elle voudrait qu'ils fassent, elle se plaint de ses voisins d'immeuble à Saint-Gabriel, elle regrette Montaigne et nos terres algériennes, en quoi cela me regarde-t-il ? Moi qui n'ai jamais été heureuse là-bas, qui n'aimait pas le soleil, pas plus que la chaleur d'enfer des étés, les nuages de mouches, les odeurs fauves des villages, la rouerie des Algériens fagotés

[586] J. Edward Chamberlin, « Hunting, tracking and reading » in Jens Brockmeier Min Wang and David Olson (eds.), *Literacy, Narrative and Culture*, Richmond, Curtzon, Routledge, 2002, p. 67.

> comme des bandits, sales à donner la nausée, et qui ne voulait pas autre chose que notre mort, il faut bien le reconnaître, notre disparition pure et simple.[587]

La lettre peut-être, ici, considérée comme une trace car elle est le signe d'une présence-absence ; écriture d'un passé qui n'est plus et manifestation écrite d'une sensation présente de ce passé. En lisant la lettre de sa sœur, Marie-Claire se remémore les souvenirs de son enfance en Algérie (Montaigne). Si l'absence du lieu est constatée et justifiée d'autant plus qu'elle ne s'y trouve plus au moment de la remémoration, il n'en demeure pas moins que les perceptions olfactives (« les odeurs fauves des villages ») et la sensation de « la chaleur d'enfer » procurent à Marie-Claire l'impression de revivre les événements traumatisants d'Algérie. Mathieu Belezi se livre ainsi à une écriture de la mémoire qui renvoient aussi bien à l'événement qu'à l'interprétation de celui-ci par le biais de la remémoration.

L'évocation de la guerre coloniale d'Algérie (1954-1962), dans les œuvres d'Alexis Jenni apparaît comme une trace tangible à partir de laquelle se négocie l'écriture de la mémoire dans les fictions historiques contemporaines de cet auteur du XXI^{e} siècle. En effet, dans *Féroces infirmes*, deux voix alternent notamment celle du père (Jean-Paul Aerbi) et celle du fils, personnage anonyme dans le roman. Les personnages vivent le présent dans l'ombre d'un passé traumatisant qui influencent encore leur vies. Les grands bouleversements inhérents à la guerre, les cicatrices du passé, les non-dits d'un événement qui a modifié le cours de l'histoire de deux pays (la France et l'Algérie) restent au centre des débats. Ainsi, le narrateur homodiégétique, le fils du vétéran Aerbi, entame une discussion avec Rachid, un voisin de palier. Au cœur des échanges se trouve l'épineuse question de la guerre d'Algérie à propos de laquelle les interlocuteurs ne semblent pas partager le même point de vue. Prenant la parole, Rachid donne son avis sur la guerre :

> -La seule, la guerre entre nous, la guerre fratricide de tous contre tous, la guerre civile d'Algérie. Nous l'avons tous subie, elle nous a séparés et elle nous a liés, ceux qui n'en sont pas morts en sont marqués, et nous leurs descendants même s'ils n'en savent rien. Nous avons appelé un général pour en finir, et le général Ensemble est venu, le grand Ensemble pour nous retenir tous. Alors oui, il a réussi ; on ne peut pas dire qu'il n'a pas

[587] Mathieu Belezi, *C'était notre terre, op. cit*., p. 63.

> réussi. La guerre s'est achevée, la France s'est soulagée de l'Algérie, l'Algérie s'est soulagée de la France, chacun vit de son côté. Cette séparation a l'efficacité du sarcophage de Tchernobyl : il recouvre et il calme, mais il cache le problème ; en dessous, il y a un cœur fondu qui ne s'éteint pas. Et si on s'approche, le rayonnement est mortel.[588]

L'impact de la guerre est fortement présent dans l'extrait ci-dessus. Pour Rachid, la guerre est un facteur, à la fois, de rapprochement et d'éloignement entre les générations. En effet, elle constitue une forme de traçabilité qui unit la génération passée à la génération présente ; les « descendants […] sont marqués » par les traumatismes et la mémoire de cette guerre coloniale. La guerre d'Algérie est, de ce fait, une trace mémorielle qui influence l'écriture de l'histoire et des fictions historiques contemporaines pour deux raisons. D'une part, la guerre se perpétue sous la forme du souvenir ; un souvenir transmis de génération en génération par le biais d'une mémoire familiale ou socio-politique côté français et côté algérien. Si la guerre, en elle-même, n'a plus lieu au moment de son évocation, elle demeure néanmoins présente dans les bribes mémorielles qui favorisent sa transmission à partir des souvenirs qui s'y rattachent. D'autre part, les récits liés aux mémoires de la guerre d'Algérie proposent plusieurs sens et/ou interprétations de cet événement historique si bien que l'imagination littéraire devient un lieu où se perpétue la transmission de la mémoire de ce conflit colonial. L'écriture de la mémoire, dans les fictions historiques contemporaines, tente donc de dire autrement l'histoire.

De son côté, Alexis Jenni utilise, comme trace, le titre d'un journal local algérien pour écrire la mémoire dans son roman. Rendre compte de l'ampleur des massacres perpétrés et revenir sur la mémoire de l'événement motive l'écrivain. Dans la partie intitulée *Train de Marseille, 1960 Le Père,* Jean-Paul Aerbi, raconte le périple de jeunes combattants, enrôlés dans l'armée française, et qui vont combattre en Algérie. Il décrit les conditions scabreuses d'un voyage périlleux au cours duquel « le troupeau [est] entassé dans le train de nuit de Marseille, une douzaine de gaillards par compartiment de huit » qui sont « allongés les uns sur les autres, dans un vacarme de ronflement et de soupirs[589] ». Si les conditions de voyage de la troupe française laissent sous-entendre l'incertitude qui plane sur la préparation de la guerre, l'auteur décrit comment les jeunes

---

[588] Alexis Jenni, *Féroces infirmes, op.cit*., p. 96.

[589] *Ibid.*, p. 109.

gens trouvent la mort. Afin de rapprocher davantage sa fiction historique de la réalité, Alexis Jenni cite une source parue dans un quotidien algérien :

> C'était il y a quatre ans, personne n'oublie, c'est le seul souvenir précis d'une guerre dont on ne sait rien : « Vingt et un jeunes rappelés atrocement massacrés par la population d'un douar passé à la dissidence », avait dit *L'Écho d'Alger.* Tout le monde le sait, c'est la seule chose que tout le monde sait, on s'échange les détails anatomiques atroces, égorgement, castration, éviscération, et cette étrange pratique de remplir le ventre de cailloux après l'avoir vidé de ces viscères, on ne sait pas si c'était vrai, on ne sait pas s'ils étaient vivants quand on leur a fait ça, mais penser que c'est vrai semble plus réaliste, imaginer moins que le pire ce serait fermer les yeux pour ne pas voir, ce serait se faire avoir par la censure militaire.[590]

La trace écrite du titre du journal *Écho d'Alger* est un indicateur patent d'histoire ; elle permet d'évoquer le massacre de « vingt et un jeunes » de l'armée française dans le roman. En effet, cette trace ouvre une passerelle entre le passé et le présent, elle représente le lien qui existe entre l'absence et la présence de ce terrible souvenir encore d'actualité dans la mémoire collective. Partant, l'ampleur des rumeurs liées à cet événement attestent de la prolifération de versions occasionnées par les émotions suscitées par la mort horrible de ces jeunes combattants. La trace est, ici, le lieu d'expression d'une mémoire vive ; elle incarne la dynamique d'un double mouvement où le passé n'est pas simplement raconté mais où, par l'action de la remémoration, il s'actualise dans l'imaginaire du lecteur par le biais du récit.

D'après ce qui précède, la trace se décline tel un mouvement, une dynamique qui opère un rapprochement entre le moment de la remémoration et celui de l'action vécue. L'écriture de la mémoire exige donc de saisir le mouvement des temporalités qui modélisent la trace et lui donnent tout son sens. Pour ce faire, Jacques Derrida perçoit la trace comme la continuité d'un mouvement qui, selon lui, influence la conception d'une temporalité spécifique à l'écriture de la mémoire. En effet, deux moments caractérisent le déploiement du souvenir, à partir d'une trace, dans la tentative d'écrire la mémoire : le futur, que Derrida nomme *protention* et le passé qu'il désigne par *rétention*. Ainsi, « sans une *rétention* dans l'unité minimale de l'expérience temporelle » et « sans une trace retenant l'autre comme autre dans le même, aucune différence ne ferait son œuvre

[590] *Ibid.*, p. 114.

et aucun sens n'apparaîtrait.[591]». Ainsi, écrire la mémoire dans les fictions historiques contemporaines c'est concevoir la trace comme la jonction de deux phases (*protention* et *rétention*) formant une même unité de sens voire de signification.. À cet égard, Geneviève Lloyd pense que « la signification n'est possible que si chacun des éléments apparaissant sur la scène de la présence et relié à quelque chose d'autre que lui-même », c'est-à-dire conserve « en lui la marque du passé et se laiss[e] déjà entacher par sa relation au futur[592] ». Comme Derrida, Lloyd soutient l'idée d'un double mouvement qui s'opère à partir de la trace : l'écriture de la mémoire inclut aussi bien l'idée d'une plongée mémorielle que celle d'une projection vers l'avenir. Dès lors, comment peut-on lire, dans les œuvres de notre corpus, la présence des traces qui intègrent le passé et le futur au moment de la remémoration ?

Dans *L'Art français de la guerre*, Alexis Jenni écrit la mémoire de la guerre coloniale d'Algérie à partir des objets symboliques que Victorien Salagnon utilise pour réaliser ses tableaux. Les matériaux du peintre-soldat portent la trace d'un passé orienté vers l'avenir. En effet, Victorien Salagnon se trouve au maquis, pendant la guerre d'Algérie, avec l'ensemble de la troupe ; il passe la plus grande partie de son temps à dessiner si bien que le colonel lui confie la tâche de produire des portraits qui égaient l'humeur de l'ensemble des soldats. Le narrateur raconte cet instant :

> Il [le colonel] trouvait Salagnon précieux. Les crayons et le papier donnaient du cœur au ventre. Il confiait à Salagnon une série complète de Faber-Castell, une boîte de métal plat contenant quarante-huit crayons de couleurs différentes. Elle provenait de la serviette d'un officier allemand, volée à la préfecture avec les documents qu'elle contenait. Plusieurs suspects avaient été arrêtés, sans discernement et tous torturés. Le responsable du vol fut dénoncé, puis exécuté. Les documents envoyés à Londres avaient servi au bombardement de plusieurs nœuds ferroviaires au moment où se triaient de précieux convois. Salagnon utilisa sans rien en savoir ces crayons payés de sang. Il mit davantage de profondeur dans les ombres , et utilisa les couleurs. Il fit des paysages, dessina des arbres, et les gros rochers couverts de mousse couchés à leurs pieds.[593]

---

[591] Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 91.

[592] Geneviève Lloyd, *Being in Time : selves and Narrators in Philosophy and Literatur*e, London, Routledge, 1993, p. 7.

[593] Alexis Jenni, *L'Art français de la guerre*, *op. cit*., p. 184-185.

La « boîte de métal plat » est un outil important dont Victorien Salagnon se sert pour réaliser des portraits. Ici, Alexis Jenni mentionne cette boîte comme la marque d'une trace du passé qui se projette vers l'avenir. En effet, la série des crayons de couleurs provient d'un vol commis sur un soldat allemand. L'auteur donne l'origine de la trace utilisée ; la rétention est perceptible, à travers le récit des personnes arrêtées puis torturées sans omettre l'exécution du coupable. Le passé est davantage évoqué en référence « au bombardement » des « nœuds ferroviaires » de Londres. Simultanément, le narrateur se penche sur la description de l'œuvre de Victorien Salagnon qui reflète, en filigrane, une note d'espérance portée par « les couleurs » de ces « paysages » et les « dessins des arbres ». Entre les événements sombres qui illustrent l'origine des crayons de couleurs et les portraits réalisés par Salagnon, dans la perspective d'une propension, c'est-à-dire l'attitude d'un esprit tourné vers l'avenir. Ainsi, la boîte de crayons de couleurs est la trace d'une absence et, au même moment, elle signifie l'écriture d'une mémoire particulière basée sur les dessins porteurs de joie et d'espérance dans ce contexte de guerre où la vie ne tient qu'à un fil. Ces crayons de couleurs sont donc des objets de la mémoire : ils peignent et figent l'instant dans un élan futuriste.

L'écriture de la mémoire, dans les fictions historiques contemporaines, s'appuie aussi sur l'écriture de la trace comme évoqué ci-dessus. Partant, la trace possède un rapport particulier au temps comme le rappelle Jacques Derrida, cité plus haut. Il y a que la trace est l'expression d'un mouvement, d'une dynamique où le passé et l'avenir gravitent autour du moment présent dans lequel la remémoration s'effectue par le biais d'une traçabilité. Ainsi, l'art du dessin, dans *L'Art français de la guerre*, opère comme la représentation de la mémoire par le biais des portraits, perçus comme la trace d'un passé vécu (rétention) et l'ouverture vers une autre réalité signifiant l'idée d'un bonheur espéré ou souhaité par l'artiste (propension). Dans l'œuvre, Victorien Salagnon passe une partie considérable de son temps à dessiner pendant la guerre : ses représentations distraient quelques fois ses compagnons d'armes; le vétéran retranscrit sur du papier les images marquantes de la guerre comme l'explique cet extrait :

> Pour Salagnon le temps vide était celui du dessin ; le temps qui ne bouge produisait un picotement de ses yeux et de ses doigts. Sur le papier d'emballage américain qui lui restait il dessinait des mécanos torse nu qui fouillaient dans le moteur des chars, d'autres qui réparaient les pneus des camions à l'ombre des peupliers, d'autres sous les feuillages mouvants qui transvasaient de l'essence avec de gros tuyaux qu'ils prenaient à bras-le-

> corps ; il dessina les maquisards semés dans l'herbe, couchés entre les fleurs, donnant forme aux nuages traversant le ciel. Il dessina Eurydice qui passait. Il la dessina plusieurs fois. Alors qu'il la dessinait, encore une fois, sans exactement y penser, toute son âme concentrée entre son crayon et la trace qu'il laissait, une main se posa sur son épaule mais si douce qu'il ne sursauta pas.[594]

Ici, les dessins de Victorien Salagnon figent le temps ; ces dessins expriment les images-souvenirs enfouies dans sa mémoire. Ce dernier projette sur du papier l'expression d'une mémoire vive qui permet à l'auteur d'écrire la mémoire de la guerre à travers les diverses activités menées par les soldats. De fait, « le papier d'emballage américain » devient la trace mémorielle où s'actualise la guerre ; il est aussi l'expression des sentiments secrets que Victorien Salagnon éprouve à l'égard d'Eurydice. Une « âme concentrée » peint la personne admirée : entre les images de la guerre s'immisce la douceur liée à la représentation d'une silhouette particulière qui propulse la mémoire vers des sensations subjectives d'un souvenir encore présent.

Dans les œuvres de Lydie Salvayre, la trace mémorielle, à partir de laquelle l'auteure écrit la mémoire, est aussi l'expression du passé qui émerge dans le présent, et qui débouche sur l'avenir. La trace renvoie à une réalité à la fois absente et présente. En effet, dans *Pas pleurer* et dans *La Compagnie des spectres*, deux femmes - Montse et Rose – se souviennent de séquences marquantes de leurs vies. Ces souvenirs gravitent autour d'événements historiques de la guerre civile d'Espagne (1936-1939) et de l'Occupation allemande (1940-1944). Les deux mères racontent à leurs filles les situations particulières qu'elles ont vécues en se basant sur des péripéties personnelles et/ou d'autres témoignages livresques et historiques. Lydie Salvayre se penche ainsi sur des traces sporadiques qui proviennent de la vie des protagonistes de ses romans. De ce fait, l'écrivaine focalise ses récits autour de dates historiques. Par exemple, dès les premières pages de *Pas pleurer*, la narratrice homodiégétique date la scène qu'elle s'apprête à raconter : « Le 18 juillet 1936 […] »[595] . On peut donc déceler, ici, la tentative de donner un ancrage socio-historique au récit. Car, comme l'explique Danièle Van de Velde, « une date a, sur tous les autres repères événementiels possibles, la supériorité de l'objectivité puisqu'elle appartient à un monde que les hommes ont en

[594] *Ibid.*, p. 267-268.

[595] Lydie Salvayre, *Pas pleurer*, *op. cit*., p. 12.

commun », et partant, « il est donc essentiel à la possibilité d'une histoire objective que les événements puissent être datés »[596]. Les dates constituent, de ce fait, des traces tangibles qui servent à l'écriture de la mémoire. La date est, en ce sens, un « point »[597] car « les dates fonctionnent soit directement comme point de repère soit comme étendues temporelles qui incluent de tels points[598] ». Ainsi, la date peut être perçue, ici, comme une trace : ce mouvement dynamique qui relie d'autant plus le passé et le futur que le temps de l'événement diffère de celui de l'énonciation qui débouche sur l'avenir. La narratrice précise également la date de naissance de sa mère : « Ma mère est née le 14 mars 1921[599] ». Cette information marque le point de départ de son récit ; la date mentionnée est la trace d'une vie : elle situe le point de départ des événements marquants de la vie de Montse. De ce fait, la date de naissance est le début de l'histoire personnelle de celle dont la vie se confond avec les dates historiques de la guerre civile d'Espagne. Par exemple, « l'été 36[600] » est une période particulière dans la vie de Montse qui vit au rythme de la révolution libertaire dès « le 13 août 1936 à 8 heures du matin[601] ». La précision du jour, du mois, de l'année et même de l'heure fige l'expérience de la mère de la narratrice dont la mémoire se souvient de cet été au-delà du temps qui passe.

L'importance des dates comme traces au service de la mémoire, c'est aussi la publication des extraits des *Grands Cimetières sous la lune* par le journal français *Le Figaro* « le 16 avril 1938[602] ». Cette publication marque l'aboutissement d'un travail acharné mené par George Bernanos. Installé dans la ville de Toulon, l'auteur écrit quotidiennement les dernières pages de son livre. En effet, si l'œuvre de Bernanos a inspiré *Pas pleurer* de Lydie Salvayre, la publication des *Grands Cimetières sous la lune* est, par ailleurs, un objet de discorde majeur entre les presses de gauche et celles de droite. Au-delà des clivages, l'œuvre de Bernanos influence considérablement la

---

[596] Danièle Van de Velde, « La datation des événements » dans *Langue françaises*, Paris, Armand Colin, n°179, 2013, p. 49.

[597] *Idem*., p. 55.

[598] *Ibid*., p. 56.

[599] Lydie Salvayre, *Pas pleurer, op. cit*., p. 15.

[600] *Ibid.*, p. 16.

[601] *Ibid.*

[602] *Ibid*., p. 215.

perception du conflit espagnol dans le monde. Si elle agite l'épiscopat espagnol qui voit à travers ce roman une « œuvre inspirée par Satan[603] » il n'en demeure pas moins que « Simone Weil, jeune agrégée de philosophie » écrit « une lettre d'admiration[604] » à l'auteur. Quoiqu'il en soit, les observations et les témoignages qui ont inspiré le récit de George Bernanos constituent des traces patentes qui relaient la mémoire d'une période sombre de l'histoire d'Espagne. C'est, d'ailleurs, dans cette optique que Lydie Salvayre se sert de l'œuvre de Bernanos pour compléter les souvenirs de sa mère. Entre absence et présence, les traces relatives aux atrocités commises pendant la guerre civile espagnole demeurent des canaux de diffusion d'une mémoire collective en pleine élaboration.

De même, dans *La Compagnie des spectres,* Lydie Salvayre se réfère à des dates particulières de l'histoire personnelle de sa mère qui se déverse dans l'Histoire. Plongée dans le passé, Rose Mélie raconte, en présence de l'huissier et de sa fille, sur un ton débordant et obsédant, l'épisode de la rédaction collective, par les habitants de la ville, d'une lettre adressée au Maréchal pour se plaindre du traitement particulier d'un juif exempté du travail obligatoire. La lettre commence ainsi :

> Venerque, Haute Garonne, le 12 janvier 1943, Très Vénéré Maréchal, Nous avons l'honneur d'attirer votre intention sur le cas de Robert, habitant de Venerque, soi-disant souffrant de rhumatisme, r, h, u, précisa le pharmacien, de rhumatisme, écrivit le cafetier d'une écriture biaise et contournée qui était assez à l'image de sa personne, virgule, qui a été scandaleusement reconnu inapte au service du travail obligatoire alors qu'il possède un fisique puissant et une corpulence athlétique, a, t, h, épela le cafetier.[605]

La date et le lieu d'écriture de la lettre sont des éléments que l'auteure mentionne dans son œuvre. La lettre constitue une trace pour écrire la mémoire de Rose Mélie. La remémoration de cette dernière porte sur un souvenir datant du « 12 janvier 1943 », en pleine Seconde Guerre mondiale au cours de laquelle la France a été occupée par l'Allemagne. Le maréchal incarne le visage de cette occupation qui donne des directives drastiques sur le territoire français. En mentionnant, dans son roman, le souvenir d'une

---

[603] *Ibid.*

[604] *Ibid.*

[605] Lydie Salvayre, *La Compagnie des spectres, op. cit.,* p. 69.

lettre collective, Salvayre donne à son écriture une dimension mémorielle authentique et, dont la période représentée peut être vérifiée et consultée. Elle établit, de ce point de vue, un pont entre plusieurs générations. On remarque aussi, dans l'extrait ci-dessus, une écriture qui ne respecte pas les règles d'orthographe. L'auteure tient vraiment à rendre compte de la réalité des personnages évoqués : il s'agit de personnes ordinaires, des gens qui n'ont pas nécessairement un niveau d'étude très élevé mais qui se constituent en collectif pour s'adresser au maréchal. Ainsi, la lettre évoquée est une trace majeure de la mémoire des personnes qui, dans le passé, ont contribué à l'histoire.

Lydie Salvayre, dans *La Compagnie des spectres*, écrit la mémoire exubérante de Rose Mélie, hantée par les souvenirs du passé. En effet, la mère de Louisiane pense qu'elle a un destin particulier ; elle ressent, incessamment, l'envie de révéler les aspects méconnus de l'histoire. Les traces du passé envahissent sa mémoire à partir d'une situation particulière que sa fille raconte à l'huissier :

> En 1978, un an avant ma naissance. Date inaugurale, monsieur, car ce fut cette année-là que ma mère tomba malade des nerfs. Pourquoi ? Parce qu'un certain nombre d'événements mirent en quelque sorte le feu à sa mémoire. Mais je crois comprendre, monsieur l'huissier, à l'expression de votre regard, que vous souhaitez connaître tout de suite la teneur de ces événements. Le 28 octobre 1978, donc, trente-cinq ans exactement après la mort de son frère, ma mère lut dans *L'Express* un entretien que Louis Darquier de Pellepoix, ex-commissaire général aux Questions juives, accorda à Philippe Garnier-Raymond, entretien au cours duquel il déclara que Bousquet et lui seul était responsable des rafles de 43.[606]

En remontant le temps, Louisiane dévoile l'origine des remémorations incessantes de sa mère. En effet, l'année 1978 est décisive car elle rappelle, ici, le début d'une mission particulière qui consiste à rétablir la vérité d'après la mère de la narratrice. Tout commence après la lecture d'un entretien accordé à Louis Darquier de Pellepoix par un journal. La date de la lecture et le journal cité constituent des traces qui, dans la mémoire de Rose Mélie, déclenchent des images-souvenirs enfouies depuis plusieurs années. Les propos de Philippe Garnier-Raymond apparaissent comme une contre-vérité selon celle qui a vécu les événements dramatiques de 1943. Ainsi, la mère de Louisiane

[606] *Ibid*., p. 142.

s’enferme dans ses souvenirs, dans le passé, afin d’apporter et de proposer une autre version des événements.

Conclusion

Trois moments structurent ce chapitre. Nous avons d’abord montré, dans une première partie, que la littérature est un vecteur de la mémoire dans les œuvres de notre corpus. En effet, supports mémoriels, les fictions historiques contemporaines sont des représentations de la mémoire de l’événement historique. Partant, ces fictions apparaissent comme des romans de la mémoire. Nous avons ensuite vu, dans une deuxième partie, que l’écriture de la mémoire, dans les fictions historiques contemporaines, se présente comme un dispositif de transmission de la mémoire et/ou des mémoires au contact de l’Histoire. Nous avons constaté, à cette étape, que l’écriture de la mémoire est un processus évolutif car la mémoire n’est pas une réalité opaque et définitive : elle constitue un enchaînement dynamique et variable dans le temps et l’espace. Nous avons enfin soutenu, dans une troisième et dernière partie, que la trace est au centre de l’écriture de la mémoire et que, comme telle, elle suppose une différence entre l’absence et la présence. Cette différence est l’objet d’un mouvement du passé vers l’avenir à partir du signe et/ou de l’objet de la trace. Il ressort, finalement, que ce chapitre répond à une des interrogations de notre problématique, celle relative à l’écriture de la mémoire dans les fictions historiques contemporaines de notre corpus. Pour autant, le récit mémoriel peut-il remplacer le récit historique ?

Chapitre IX : La mémoire peut-elle se substituer à l'Histoire au XXI^{e} siècle ?

Introduction

Face à la prolifération des questions mémorielles dans plusieurs domaines (social, académique et politique), une nouvelle tendance, consistant à questionner les faits historiques à partir des fictions historiques contemporaines, se fait jour. Quoique les rapports entre littérature et histoire remontent à plusieurs siècles, la particularité des fictions historiques de notre corpus, par exemple, réside dans le fait qu'elles explorent d'autres aspects de l'Histoire à l'aune de la mémoire et/ou des mémoires représentées non seulement dans les récits des narrateurs mais également dans les prises de parole des personnages. On peut, en effet, penser que les histoires individuelles – divulguées par le biais des remémorations des personnages – s'infiltrent dans l'Histoire : elles proposent d'autres axes de perception d'événements historiques par le biais de séquences mémorielle. Dès lors, comment dissocier la voix de l'auteur de celle du narrateur dans ces œuvres ? Le souvenir est-il, ici, une autre version d'un événement historique ? Quels sont les rapports entre image-souvenir et fait historique ? L'écriture de la mémoire, dans ces fictions littéraires, est-elle une tentative d'explication du présent ?

IX- 1- Auteur / Narrateur

Les œuvres de notre corpus reposent sur la fiction littéraire c'est-à-dire que les auteurs déploient un processus de création du savoir à partir de leurs perceptions, basées sur des transmissions mémorielles, de certains événements historiques. Dans ces romans, les écrivains élaborent un dispositif mémoriel fondé sur le vécu des personnages. Toutefois, plusieurs niveaux narratifs se superposent dans ces textes aux voix multiples si bien que la métalepse – l'irruption d'un niveau narratif dans un autre – permet de dissocier la présence de l'auteur de celle du narrateur. Ainsi, notre analyse, dans cette partie du chapitre, repose principalement sur l'interaction entre auteur et/ou narrateur. Nous nous intéressons donc aux notions d'« auteur implicite » et de

« narrateur non fiable[607] » formulées par Booth. La première exprime la différence entre l'auteur réel d'une œuvre littéraire et l'auteur implicite, présenté comme le « second moi[608] » de l'écrivain. Il s'agit de dissocier la personne réelle de la vie quotidienne de celle qui se met en création en adoptant une attitude spécifique dans l'acte d'écrire. L'écrivain peut, en ce sens, varier son état d'esprit selon qu'il crée[609] une fiction ou qu'il vit simplement sa vie. Quant à la seconde, elle est toujours en rapport avec la première ; en effet ; le narrateur non fiable suppose l'idée que le lecteur puisse être capable d'envisager l'influence tacite d'une autre instance narrative (l'auteur implicite) dans le texte. Comme nous l'avons précisé ci-dessus, il s'agit d'élaborer une jonction entre le monde réel de l'auteur et le monde fictionnel représenté dans son œuvre. Partant, il est possible de déduire l'image de l'auteur et son positionnement socio-politique dans les œuvres de notre corpus comme le rappelle Booth :

> […] Il est clair que l'image que reçoit le lecteur de cette présence est un des effets les plus importants voulus par l'auteur. Quelque impersonnel qu'il tente d'être, son lecteur se construira inévitablement une image du scribe officiel qui écrit de cette manière, et bien entendu, ce scribe officiel ne sera jamais neutre face à toute valeur.[610]

Plusieurs indices, dans les fictions historiques contemporaines que nous étudions, renvoient à leurs auteurs. En effet, Alexis Jenni, Lydie Salvayre et Mathieu Belezi inscrivent dans leurs textes une empreinte, qui leur est spécifique, par le biais des narrateurs (homodiégétiques et/ou extradiégétiques). Ces instances narratives dissimulent les points de vue des romanciers (en tant que personnes réelles) sur des questions mémorielles en rapport avec des événements historiques représentés. En effet, ces écrivains du XXI^{e} siècle créent des univers fictionnels ancrés dans le souvenir : la remémoration est ainsi élaborée sous l'influence du présent car les voix du passé interagissent avec celles des auteurs.

---

[607] Wayne Clayson Booth, *The Rhetoric of Fiction, Chicago*, Chicago University Press, 1961, p. 71.

[608] *Idem.*

[609] Pour Booth, l'écriture d'une œuvre est semblable à un processus de création où l'écrivain découvre lui-même son art.

[610] Wayne Clayson Booth, *The Rhetoric of Fiction, op. cit.*, p. 192.

Concrètement, dans *Pas pleurer*, la narration est, en partie, assumée par une instance intradiégétique caractérisé, par un récit à la première personne. Dès les premières pages de l'œuvre, la présence d'une narratrice intradiégétique et hétérodiégétique (car elle ne se raconte pas son histoire à elle) est perceptible : « Ma mère, le 18 juillet 1936, ouvre sa gueule pour la première fois de sa vie », et : « Ma grand-mère le remercie comme s'il la félicitait, mais moi, me dit ma mère, cette phrase me rend folle[611] ». Dans ces exemples, la personne qui raconte l'histoire écoute le témoignage de sa mère comme le montre la proposition incise « me dit ma mère ». En effet, il ne fait nul doute que les propos de la narratrice rapportés, dans son récit, proviennent de la mémoire de sa génitrice. Plus loin, dans l'œuvre, la narratrice précise :

> Je l'écoute me dire ses souvenirs que la lecture parallèle que je fais des *Grands Cimetières sous la lune* de Bernanos assombrit et complète. Et j'essaie de déchiffrer les raisons du trouble que ces deux récits lèvent en moi, un trouble dont je ne crains qu'il ne m'entraîne là où je n'avais nullement l'intention d'aller. Pour être plus précise, je sens, à leur évocation, se glisser en moi par des écluses ignorées des sentiments contradictoires et pour tout dire assez confus.[612]

L'extrait ci-dessus confirme la présence de la narratrice dans le roman. Cette présence est marquée par le « je » de l'énonciation mais, plus encore, on constate que « la lecture parallèle » de l'œuvre de Bernanos « complète » certains blancs contenus dans la remémoration de la mère de la narratrice. Les impressions de l'instance narrative sont clairement assumées par la présence d'un « trouble » : la narratrice mentionne son état psychologique au moment où elle écoute sa mère et lit par la même occasion, le texte de Bernanos. La personne qui raconte l'histoire est donc imprégnée de ce qu'elle entend et lit.

De plus, Lydie Salvayre, toujours dans *Pas pleurer*, laisse sous-entendre les marques de sa présence (auteure réelle). Elle dévoile ainsi, au lecteur, certains de ses points de vue socio-politiques personnels en employant des termes dépréciatifs et/ou mélioratifs qui renvoient à des indices de jugement. Par exemple, en se référant aux archives de l'Église, Salvayre écrit :

---

[611] Lydie Salvayre, *Pas pleurer*, *op. cit*., p. 12.

[612] *Ibid.*, p. 16.

> Le 19 mars 1937, soit neuf jours avant la naissance de Lunita, le pape Pie XI de sainte mémoire publia son encyclique DVINI REDEMTORIS, afin de rompre le silence sur le péril intrinsèquement pervers qui menaçait le monde (je cite). Ce péril menaçant, ce fléau satanique (je cite), c'était le communisme bolchévique et athée qui voulait renverser l'ordre social et saper jusque dans ses fondements la famille chrétienne. Celui-ci proclamait, entre autres aberrations, le principe de l'émancipation de la femme, se proposant d'enlever celle-ci à la vie domestique et au soin des petits enfants pour la jeter dans la vie publique (je cite) où proliféraient bactéries embusquées et influences malignes de toutes sortes.[613]

Ici, l'encyclique du pape intervient dans le contexte violent de la guerre d'Espagne alors que les prêrtes et les religieuses sont farouchement massacrés. Dans cet écrit papal, le souverain pontife dénonce les revers du parti communisme qu'il qualifie d' « athée ». Les deux précisions « je cite », entre parenthèses indiquent aussi bien la présence de la narratrice-auteure que l'utilisation des propos qui ne sont pas les siens. D'une présence assumée et remarquable, la narratrice intradiégétique, qu'on peut soupçonner, à ce stade de notre analyse, être l'auteure de l'œuvre, ne s'empêche pas de critiquer le contenu de l'encyclique papale : la précision « entre autres aberrations » montre que l'instance narrative conteste la lettre du pape Pie XI. En effet, l'auteure implicite se positionne contre l'Église après le soutien qu'elle apporte aux franquistes pendant la guerre d'Espagne (1936-1939).

La présence d'un mélange de français et d'espagnol que Salvayre désigne par le terme « fragnol »[614], dans *Pas pleurer,* renvoie également à la présence de l'auteure implicite. Partant, la retranscription des mots dérivés du français et de l'espagnol prononcés par la mère de l'auteure atteste d'une volonté de produire un effet de réel dans son texte. Ainsi, dans un entretien, à cœur ouvert, Salvayre se confie :

> J'ai eu beaucoup de plaisir à recréer ce fragnol et d'une certaine manière faire renaître ma mère, puisqu'elle n'est plus là. Et, depuis peu, je me dis aussi qu'en réalité j'écris moi-même ce fragnol depuis longtemps, mais de façon invisible, car je crois que mon français a été travaillé souterrainement par l'espagnol, à mon insu.[615]

---

[613] *Ibid*., p. 189.

[614] *Ibid.*

[615] Lydie Salvayre, « Rencontre avec Lydie Salvayre » dans *Onlalu*, site de critique et d'informations littéraires, https://www.onlalu.com/, consulté le 17 novembre 2022.

Le « fragnol » marque la présence de l'auteure dans son œuvre. Cette création littéraire est d'abord liée à une réalité : le mélange du français et de l'espagnol dans le vocabulaire quotidien utilisé par la mère de Lydie Salvayre de son vivant. L'écrivaine est, en ce sens, l'auditrice privilégiée d'un patois maternel qui, avant d'être perçu comme une richesse culturelle, dérangeait la jeune Lydie Salvayre voyant dans cette langue « le signe que [sa] mère était étrangère, mal intégrée[616] ». En lisant les termes « fragnolisés » dans l'œuvre de Salvayre, le lecteur découvre ainsi les marques d'une présence tapie dans l'ombre de la narratrice peu fiable qui progressivement révèle la présence de l'auteur implicite.

En outre, dans *La Compagnie des spectres*, la narratrice homodiégétique s'appelle Louisiane, c'est la fille de Rose Mélie. Dans un huis clos intense, les prises de parole oscillent entre mère et fille sous le regard stupéfait de l'huissier surpris par la tournure que prennent les événements dans cet appartement de Créteil. En effet, dès l'incipit du roman, la voix narrative affirme : « Et alors même que je me confondais en politesse, monsieur l'huissier par-ci, monsieur l'huissier par-là[617] ». C'est Louisiane qui parle ici ; elle raconte la stratégie qu'elle tente de mettre en place : faire preuve de politesse envers l'huissier afin de s'attirer sa clémence.

Comme dans *Pas pleurer*, l'instance énonciative intradiégétique raconte les souvenirs d'une autre personne : Louisiane, figure de la nouvelle génération, entraîne le lecteur dans les sauts mémoriels de sa mère. Cette dernière effectue des va-et-vient entre le passé et le présent sans aucune transition. Ainsi, pendant que l'huissier procède à la vérification du matériel pouvant faire l'objet d'une saisie dans le cadre d'un défaut de paiement de loyer, Louisiane décrit l'une des prises de parole de sa mère :

> Maintenant, se rappelait ma mère, Desmontes et Larzillière haussaient le ton car la discussion roulait sur ces salauds de communistes qui avaient, eux, cette particularité de ne pas être détectables au faciès et pouvaient ressembler à n'importe quel péquin ! […] Ça chauffait, dit maman, insoucieuse du drame qui se jouait entre nos murs. Le vin blanc enrouait les voix et attisait les sentiments patriotiques. Et toutes les discussions s'enflammaient contre les traites de la nation.[618]

---

[616] *Idem*.

[617] Lydie Salvayre, *La Compagnie des spectres*, *op. cit*., p. 11.

[618] *Ibid.*, pp. 61-62.

Deux temporalités se dégagent de l'extrait ci-dessus : le présent introduit par « maintenant » et le passé perceptible à partir de l'incise « se rappelait ma mère ». Ainsi, la scène de départ – la visite de l'huissier – renferme une autre scène, qui se déroule dans le passé. En effet, la narratrice intradiégétique et hétérodiégétique plonge le lecteur au cœur des souvenirs de sa mère qui remontent à la période de l'Occupation allemande (1940-1944). Deux personnages surgissent de la mémoire de Rose : Desmontes et Larzillière critiquent les « communistes » pendant une période agitée au cours de laquelle l'oppresseur sépare les uns des autres à partir du « faciès ». Ici, l'action première ne semble pas retenir l'attention de Rose Mélie dont les souvenirs décrivent la teneur « des sentiments patriotiques » d'un moment décisif de l'histoire de la France. Dans cette période incertaine, les voix (par exemple Desmotes et Larzillière) s'élèvent pour dénoncer « les traites de la nation ».

Il est, de ce fait, important de cerner, dans cette œuvre, la présence de l'auteure. Comme nous l'avons évoqué ci-dessus, l'auteure implicite influence toujours l'histoire racontée. En effet, dans *La Compagnie des spectres*, « l'éthos auctorial » intervient dans l'ensemble de l'œuvre comme le précise Lydie Salvayre dans une interview :

> […] Comment transmettre aux enfants d'aujourd'hui, dans leur corps, dans leur âme, de ce que fut 1943, et dont ils subissent, à leur insu, les effets. […] Cette transmission, ici, ne prend pas les voies de la connaissance historique, mais celle du roman familial. Mais que faire quand un parent vous en accable ? On se bouche les oreilles ? Il y a, avec des circonstances différentes, un peu de mon histoire. Pendant longtemps je n'ai rien voulu savoir des histoires dont on me rabattait les oreilles [...][619].

La transmission des événements de l'année 1943 à la nouvelle génération est au centre du roman de Salvayre. De ce fait, il n'est pas question de reprendre la version des livres d'histoire mais de proposer un savoir qui provient « du roman familial » c'est-à-dire une histoire élaborée à partir d'un lien filial qui structure le cadre de la famille. Lydie Salvayre établit un rapprochement entre son œuvre et sa propre vie ; elle parle de la présence d' « un peu de [son] histoire » dans *La Compagnie des spectres* comme pour confirmer l'existence d'une auteure implicite. À l'instar de Louisiane, Lydie Salvayre

[619] Lydie Salvayre, « Entretien avec Lydie Salvayre, réalisé par Alain Nicolas » dans *L'Humanité,* n°9, janvier 1998.

connaît la remémoration excessive d'une mère qui a vécu la guerre d'Espagne et la révolution libertaire de l'été 1936. Elle connaît la douleur d'une fille dont la génitrice possède une santé psychique défaillante à certains moments ; c'est donc, en partie, la représentation d'un aspect de sa propre vie que Salvayre peint dans cette œuvre.

Intéressons-nous maintenant aux œuvres d'Alexis Jenni dont l'une des particularités est le fait d'alterner, dans la narration, le présent et le passé. En effet, que ce soit dans *L'Art français de la guerre* ou dans *Féroces infirmes*, le récipiendaire du prix Goncourt 2011 mêle les voix du passé à celles du présent pour appréhender les fluctuations socio-politiques de notre temps. Dans *L'Art français de la guerre*, celui que nous désignons par « narrateur non fiable »[620], terme que nous empruntons à Booth, est un jeune homme vivant dans les agglomérations de la ville de Lyon, et qui apprend l'art de peindre des tableaux auprès de Victorien Salagnon, vétéran des guerres coloniales d'Algérie et d'Indochine. Ce dernier enseigne la pratique du dessin au jeune homme et, au même moment, il lui raconte son histoire. C'est donc le jeune homme qu'Alexis Jenni ne nomme pas, dans son œuvre, qui écrit l'histoire de Salagnon. La narration s'effectue à travers des parties intitulées *COMMENTAIRE* et d'autres intitulées *ROMAN*. L'auteur alterne les deux types de parties : les commentaires renvoient aux réflexions du narrateur intradiégétique sur l'atmosphère socio-politique de la ville de Lyon, en particulier, et de la France, en général.

Dans une écriture de la mémoire qui retient l'attention du lecteur, Alexis Jenni dissimule sa perception personnelle de la réalité socio-politique dans les analyses du narrateur. Comme l'auteur réel, le narrateur connaît la ville de Lyon dans laquelle il vit. Ainsi, il précise : « J'habite maintenant un élément de clapier posé sur un toit. J'ai vu sur une gravure ancienne l'abondance à Lyon des cabanes sur des toits[621] ». En effet, dans les commentaires, le narrateur se livre à une forme de critique sociale ; il revient sur l'urbanisation caduque des cités pauvres de la ville de Lyon. On peut lire à ce propos :

> Je suis presque arrivé, je crèche dans une portion de la ville ancienne que l'on ne rénove pas, car on ne trouve pas les escaliers pour y aller. Je suis par-dessus les toits ; je

[620] Wayne Clayson Booth, *The Rhetoric of Fiction, op.cit*., p. 71.

[621] Alexis Jenni, *L'Art français de la guerre, op. cit.,* p. 135.

> vois les immeubles par leurs dessus anonymes, je ne peux pas reconstituer le tracé des rues tant les toits sont désordonnés. Les installations électriques datent de l'invention de l'électricité, avec les interrupteurs que l'on tourne et des fils isolés d'une gaine de coton. L'enduit des couloirs n'est pas peint et se couvrent d'algues qui vivent de la lueur des lampes. Le sol est recouvert de carreaux de terre cuite qui se fendent, se casent, s'effritent et dégagent le parfum d'argile des tessons de poterie dans un champ de fouilles.[622]

Le narrateur homodiégétique décrit un endroit qui porte les marques du passé. Il emploie un langage familier, « je crèche », qui renvoie à l'appartenance à une classe sociale défavorisée et livrée à elle-même. L'agglomération est désordonnée, les rues manquent d'un « tracé » fiable et les habitations témoignent d'un véritable désordre. La vétusté des lieux est donc palpable car elle traduit une forme de mise à l'écart d'une partie de la population. On peut, par le biais de cette description, établir un lien avec les perceptions réelles de l'auteur réel : habitant de Lyon, Jenni n'ignore pas les réalités sociales de sa ville.

Dans l'optique de représenter le mal être social de son pays, le narrateur raconte la séquence d'une sortie nocturne afin de se procurer des médicaments dans le but d'apaiser une douleur de gorge. Il précise :

> Comment osé-je parler de mon pays ? Je ne parle que de ma gorge. Le pays, c'est la pratique de la langue. La France est l'espace de la pratique du français, et ma gorge dévastée en est le lieu le plus matériel, le plus réel, le plus palpable, et cette nuit-là j'allais dans les rues pour la soigner, pour chercher des médicaments à la pharmacie de nuit.[623]

Ici, l'interrogation de départ est un indicateur de l'intention qui sous-tend la prise de parole du narrateur. Parler de son pays se présente, en effet, comme une urgence voire comme un devoir moral auquel il ne peut se soustraire sans en assumer les conséquences. On peut, dès lors, se demander si la question que pose l'instance narrative n'est pas, en réalité, le leitmotiv du projet d'écriture d'Alexis Jenni. L'extrait ci-dessus définit la France comme un espace où seule la pratique d'une langue commune définit le pays. Par conséquent, la douleur physiologique du narrateur est la métaphore d'une douleur immatérielle plus profonde : un mal ancré dans l'imaginaire collectif qui n'est pas directement nommé.

---

[622] *Ibid.*, p. 139.

[623] *Ibid.*, p. 190.

Aussi, le narrateur, dans *L'Art français de la guerre*, raconte le déroulement des scènes violentes qui caractérisent les affrontements entre les forces de l'ordre et la population. Les manifestations sont en effet récurrentes ; elles marquent le quotidien d'une frange considérable de la population qui vit constamment au prisme des revendications. La voix narrative explique ainsi l'atmosphère tendue qui prévaut :

> Nous descendons dans la rue. Les gens à la rue c'est la réalité de tous les jours. Les gens dans la rue, c'est le rêve qui nous unit, le rêve français des émotions populaires. […] Je ne connaissais personne, je rejoignis les rangs, je me plaçai derrière la banderole et repris en chœur les slogans. Car nous portons à plusieurs de grandes banderoles avec des phrases brèves en grosses lettres, avec de gros trous pour diminuer la prise au vent. […] Quand on manifeste, on crie et on court. Oh ! Joie de la guerre civile ! Les hoplites de la police barrent les rues, rangés derrière leur bouclier, leurs cnémides, leur casque, la visière rabattue qui les rend identiques ; ils battent leurs boucliers de leur matraque et cela provoque un roulement continu, et bien sûr cela tourna mal. Nous étions venus pour ça.[624]

Cette scène représente le mal-être social qui règne dans la ville fictive de l'œuvre. Néanmoins, la description des violences urbaines, dans l'extrait ci-dessus, peut renvoyer à la présence de l'auteur réel. En effet, Alexis Jenni développe, dans *L'Art français de la guerre*, toute une réflexion sur l'identité et le langage. Selon l'écrivain lyonnais la cohésion sociale passe par la reconnaissance et le partage d'une même langue. Or, en l'absence d'un langage commun, l'identité française est menacée. Cette absence occasionne des disparités socio-politiques considérables. Par exemple, il est probable que les émeutes de 2005[625], en France, aient inspiré Alexis Jenni dans la manière de représenter la violence dans son œuvre. En effet, qu'il s'agisse de la fiction littéraire d'Alexis Jenni ou de la réalité, les émeutes interviennent à la suite d'un contrôle de police ; la population des banlieues, dans les deux cas, est opposée aux forces de l'ordre. Partant, la description des émeutes dans le texte de Jenni est une forme sous-jacente de la présence de l'auteur implicite. On peut voir, à travers les commentaires du narrateur sans nom, l'influence tacite de la figure de l'auteur. Notons que le narrateur est

---

[624] *Ibid.*, p. 192.

[625] Plusieurs émeutes éclatent dans les banlieues françaises le 27 octobre et le 17 novembre 2005 après la mort, par électrocution, de deux adolescents (Zyed Benna et Bouna Traoré) lorsqu'ils tentent de fuir un contrôle de police. Cette situation secoue la France qui décrète l'état d'urgence le 8 novembre 2005.

homodiégétique ; il participe ainsi à la manifestation violente qu'il décrit. C'est, en même temps, la voix de la contestation populaire.

En outre, la présence de l'auteur implicite est davantage perceptible par le biais des analyses de l'actualité auxquelles se livre le narrateur non fiable. Ce dernier, dès les premières pages de l'œuvre, critique la guerre du Golfe où plusieurs personnes « sont mortes en gros » et « leur nom n'a pas été gardé[626] ». Le narrateur ne cache pas la difficulté de rendre compte de la guerre. Il s'explique :

> On pourrait n'y rien voir et n'y rien comprendre ; on pourrait laisser dire les mots : il guerre comme il pleut, et c'est fatalité. La narration est impuissante, on ne sait rien raconter de cette guerre, les fictions qui d'habitude décrivent sont restées pour celle-ci allusive, maladroites, mal reconstituées. Ce qui s'est passé en 1991, qui occupa les télévisions pendant des mois, n'a pas de connaissance. Mais il s'est passé quelque chose. On ne peut le raconter par les moyens classiques du récit mais on peut le dire par le chiffre et par le nom.[627]

Derrière ces impressions du narrateur, n'est-ce pas l'auteur implicite de l'œuvre qui parle ? Le on est, ici, inclusif car le narrateur est inclus dans la tournure anaphorique qu'il emploie pour parler d'une barbarie guerrière que « les fictions » ne peuvent totalement décrire. On peut voir, ici, l'intention d'Alexis Jenni : écrire la mémoire de la guerre par le biais de la fiction pour ainsi rendre la parole aux hommes (les vétérans des guerres coloniales vivants et/ou morts) dont les actions sont tombées dans l'oubli. Ainsi, Alexis Jenni ne s'arrête pas seulement à la représentation des violences relatives à la guerre d'Algérie ; dans son œuvre, il élargit le sujet en évoquant la guerre d'Indochine et, par cette occasion, le romancier éclaire le lecteur sur l'impact actuel des guerres coloniales qu'il qualifie d' « immense violence de la conquête[628] ».

Après Lydie Slavayre et Alexis Jenni, nous nous intéressons maintenant à la présence de l'auteur et/ou du narrateur dans les œuvres de Mathieu Belezi, que nous avons choisies, dans notre corpus. *C'était notre terre* s'ouvre avec la voix intradiégétique et nostalgique de Claudia qui raconte les souvenirs qu'elle garde de

---

[626] Alexis Jenni, *L'Art français de la guerre, op. cit*., p. 28.

[627] *Ibid*., p. 28-29.

[628] *Ibid*., p. 599.

l'Algérie française à Henri son mari, rongé par la maladie. Dans sa remémoration, Claudia déclare : « […] l'État français nous avait permis de concrétiser nos rêves en nous vendant une bouchée de pain six cent cinquante-trois hectares de bonne terre africaine[629] ». Ces propos du personnage renferment le ton ironique de l'auteur implicite qui, dès l'incipit de son roman, critique l'œuvre coloniale de la France en Algérie. Offrir de grands territoires algériens aux Français et faciliter leur installation dans cette colonie a été un des objectifs de l'État français pendant la période coloniale de la France en Algérie. D'ailleurs, Mathieu Belezi, dans *Un Faux pas dans la vie d'Emma Picard,* revient sur la désillusion de plusieurs Françaises et Français, qui avaient reçu de grandes surfaces de terre en Algérie et à qui on avait promis une vie idyllique.

Précisons que Mathieu Belezi consacre, aujourd'hui, quatre romans (*C'était notre terre, Les Vieux fous, Un Faux pas dans la vie d'Emma Picard* et *Attaquer la terre et le soleil*) à la thématique de la colonisation et de la guerre d'Algérie qui en découle. S'il est vrai que l'auteur, natif de Limoges, n'a jamais foulé le sol algérien, on ne peut en dire autant de son œuvre littéraire. Par exemple, dans *Les Vieux fous*, le récit s'étend sur toute la période coloniale (1830-1961). Ainsi, le capitaine Vandel, dont la voix narrative couvre une partie du roman, se vante de ses exploits auprès d'Ouhria qui détourne son attention des propos de son patron. La voix d'Albert Vandel se rapproche ici de celle d'un narrateur non fiable dont l'intention est de divulguer ce qui n'a pas encore été dit. Pour Belezi, il y a une urgence : dire le passé en le regardant de près pour guérir de ses blessures. Ainsi, le romancier se confie :

> Cette terre [l'Algérie coloniale] n'a jamais été notre terre et pour qu'elle le devienne, il a fallu 40 ans de guerre ! Il a fallu envoyer quasiment le tiers de l'armée française […] ! Tout ce que je raconte dans le livre, je l'ai trouvé dans la les lettres des militaires [adressées] à leur famille. Un militaire comme le maréchal de Saint-Arnaud a fait toute sa carrière en Algérie. Il écrivait à ses parents, à ses enfants, il racontait tout ce qu'il faisait, au jour le jour. J'ai lu les six-cents pages de Saint-Arnaud, c'est formidable, il raconte tout ! On peut tout savoir ! Alors pourquoi ne parler que de la guerre d'Algérie quand on peut savoir tout ce qui s'est passé auparavant ? C'est incompréhensible, c'est ahurissant, ce

[629] Mathieu Belezi, *Les Vieux fous, op. cit*., p. 9.

> comportement, cette amnésie ! […] Moins on parle et plus on souffre. C'est parlant, c'est en disant les choses, que l'on arrive à se libérer. Aussi bien d'un côté que de l'autre. [630]

Ici, Mathieu Belezi révèle clairement l'origine de sa fiction littéraire. En effet, l'exubérance des propos de Vandel est le reflet d'une masse considérable d'archive notamment les lettres de Saint-Arnaud, ancien militaire qui a vécu en Algérie. Ces lettres étaient, comme l'explique l'écrivain, destinées à sa famille ; elles ont ainsi la particularité d'évoquer dans les détails la vie de ces hommes séparés des leurs. Dans *Les Vieux fous*, l'abondance des propos manifeste la volonté de l'auteur implicite de lutter contre l' « amnésie » pour guérir les fractures mémorielles. Telle une psychologie curative, Mathieu Belezi propose une parole qui dérange et « que certains préféreraient oublier[631] ».

En outre, Mathieu Belezi donne pleinement la parole à ses personnages car il n'altère pas leur discours par la peur de ne pas choquer. Au contraire, il laisse les voix narratives constater l'ambiguïté et le tragique qui émanent des événements. À ce propos Catherine Brun écrit :

> Belezi prend le parti d'embrasser le point de vue de ses personnages, d'endosser leurs mots, aussi excessifs et révulsant qu'ils puissent être, de traverser leurs ignominies sans censures ni point de vue surplombants, « de les pousser à bout pour que, dans ces espèces de crises paroxystiques, le voile de l'illusion coloniale […] se déchire de lui-même » (Lebrun). […] Sans contradiction ni contradicteurs, livrés à l'hybris colonial, les personnages donnent la pleine démesure de leur délire que le lecteur ne peut constater. [632]

Dans *C'était notre terre* et *Les Vieux fous,* Mathieu Belezi ne cesse de dénoncer une forme d'appropriation de l'Algérie par la France. Le romancier attire en effet l'attention sur la mise en place d'un système idéologique qui présente l'Algérie comme

---

[630] Mathieu Belezi, « On ne veut pas parler de l'Algérie coloniale, en France », Entretien dans *Médi@terranée,* 2011, https://www.mediaterranee.com/2112011-mathieu-belezi-ne-veut-pas-parler-de-lalgerie-coloniale-en-france.html, consulté le 20 novembre 2022.

[631] Mathieu Belezi, *Les Vieux fous, op. cit*., quatrième de couverture.

[632] Catherine Brun, « Mathieu Belezi, à l'assaut du bunker colonial algérien », dans Catherine Brun, Sébastien Ledoux et Philipe Mesnard (dirs.), *Mémoires en jeu, mémoires at stake, op. cit.,* p. 142.

une copie de la France comme l'atteste ces propos de François Mitterrand : « L'Algérie, c'est la France et la France ne reconnaîtra pas chez elle d'autre autorité que le sienne[633] ». Ici, l'identification de la colonie à la Métropole est patente car elle incarne la vision coloniale que Belezi dévoile dans *Les Vieux fous*. En effet, le capitaine Vandel prononce un discours colonialiste à l'occasion de la visite d'un ministre français en Algérie. Le colon déclare :

> -Jugez par vous-même, monsieur le Ministre, cent années durant lesquelles nous avons fertilisé des terres embourbées depuis des siècles, monsieur le Ministre, cent années durant lesquelles nous avons pioché, maçonné, combattu avec notre entêtement de colons égorgés, écorchés, éventrés pour que ce foutu pays s'ouvre enfin aux lumières de la civilisation et que le drapeau de la France flotte des sommets du Djurjura jusqu'aux sables de désert.[634]

Dans l'extrait ci-dessus, Vandel fait l'éloge de la colonisation française en Algérie. Les termes « fertilisé », « pioché » et « maçonné » renvoient à la construction d'un territoire. Autrement dit, l'Algérie, d'après les propos du capitaine Vandel, est la réalisation de la France. Ce point de vue rejoint l'approche de l'identification et/ou de la substitution que nous avons évoqué ci-dessus. Néanmoins, l'auteur implicite n'omet pas de mentionner la barbarie des Algériens qui ont aussi assassiné plusieurs colons dans le but de protester contre l'action coloniale. Le terme « lumière de la civilisation » atteste aussi, selon le narrateur homodiégétique, d'un sentiment de supériorité de la France sur l'Algérie, qualifié de « foutu pays ». Si la relation entre auteur et narrateur semble complexe, il est cependant possible de détecter, dans les œuvres de notre corpus, la présence de l'auteur implicite.

IX-2- L'événement historique au prisme du souvenir ?

Dans les œuvres de notre corpus, les personnages se souviennent d'événements marquants de leurs vies. Ces souvenirs sont rattachés à des événements historiques majeurs : la guerre civile d'Espagne, l'occupation de la France par l'Allemagne, la

---

[633] Propos de François Mitterrand, ministre de l'intérieur de centre-gauche en date du 1er décembre 1954.

[634] Mathieu Belezi, *Les Vieux fous, op. cit*., p. 81.

colonisation et la guerre d'Algérie. En effet, les fictions littéraires de notre corpus déploient, dans leurs narrations, la capacité des personnages à se souvenir de leur vécu fondé sur des expériences personnelles de vie. Ces expériences engendrent des émotions liées aux souvenirs qui proviennent de l'Histoire. Ainsi, Paul Ricœur pense que :

> Le souvenir vient à l'esprit comme une image qui se tourne spontanément comme signe, non d'elle-même présente, mais d'une autre chose absente qui, dans le cas précis de l'image-souvenir, est désignée comme ayant existé auparavant. Trois traits par conséquent : présence, absence, antériorité ; trois traits assignés à des entités différentes. [635]

Ici, Ricœur présente le souvenir comme une manifestation de la mémoire qui projette une image liée à une réalité absente qui investit néanmoins le présent. Le souvenir se distingue ainsi par trois caractéristiques essentielles « présence, absence, antériorité ». Partant, la fiction littéraire rend compte, dans les œuvres que nous étudions, de l'expression des souvenirs des personnages ; en se souvenant, les protagonistes des romans créent la présence fictive des absents au moment de la remémoration.

En revanche, l'événement historique se fonde sur une réalité palpable, il se présente comme un élément patent de l'histoire. Pour Arlette Farge, l'événement historique surgit dans le temps. Elle explique :

> L'événement qui survient est un moment, un fragment de réalité perçue qui n'a pas d'autre unité que le nom qu'on lui donne. Son arrivée dans le temps (c'est en ce sens qu'il est le point focal autour duquel se déterminent un avant et un après) est immédiatement mise en partage par ceux qui le reçoivent, le voient, en attendent parler, l'annoncent puis le gardent en mémoire. Fabriquant et fabriqué, constructeur et construit, il est d'emblée un morceau de temps et d'action mis en morceau, en partage comme en discussion. C'est à travers son existence éclatée que l'historien travaille s'il veut en saisir la portée, le sens et la ou les marques dans la temporalité. [636]

L'événement historique fige le temps car il est précédé d'un avant et suivi d'un après. Objet de toutes les attentions, il est disséqué par l'historien qui cherche à

---

[635] Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli, op. cit*., p. 109.

[636] Arlette Farge, « Penser et définir l'événement en histoire » dans *Terrain,* 38/2002, p. 68.

comprendre le passé pour mieux expliquer le présent. S'écartant du souvenir, l'événement historique suscite le débat et modèle la pensée collective. Cependant, on peut garder les souvenirs d'un fait historique marquant selon qu'il nous touche particulièrement ou de façon collective. La suite de notre propos consiste à montrer comment l'impact du souvenir, provenant de l'événement historique, s'articule autour de la narration dans les œuvres de notre corpus. Il s'agit donc de confronter la dimension subjective de la remémoration à la réalité historique de l'événement. Partant, les œuvres de notre corpus s'inscrivent dans la spécificité du roman historique. En effet, André Daspre définit ainsi la particularité de ce genre :

> Dans un roman historique – et c'est là son originalité paradoxale –, le romancier crée un monde imaginaire, un monde romanesque composé à la fois d'éléments fictifs et d'éléments réels : l'histoire réelle est dans le roman, où elle se mêle, se relie à une histoire fictive. Il ne s'agit donc plus d'envisager seulement les relations qu'entretiennent la réalité et la fiction dans le monde imaginaire du roman. Les relations entre le réel et le fictif se situent donc sur deux plans différents mais non pas indépendants.[637]

Contrairement au roman traditionnel, qui d'emblée pose le décor d'une histoire basée uniquement sur l'imagination de l'auteur, et où il convient de distinguer le monde fictif de l'œuvre du monde réel, le roman historique mêle « histoire réelle » et « histoire fictive », c'est-à-dire que la trame narrative de l'œuvre se fonde sur des événements historiques qui interagissent avec la fiction littéraire. Ainsi, ces « deux plans », au-delà d'être différents, se complètent et donnent, de ce fait, à la fiction historique une toute autre dimension qui transcende la réalité en dévoilant l'univers mémoriel des personnages dans lequel s'immisce le lecteur.

Dans l'Espagne de la guerre civile (1936-1939), on assiste à une forme de racisme intérieur qui consiste à séparer les « nationaux » des « non-nationaux[638] ». Dans *Pas pleurer*, Lydie Salvayre revient sur cette pratique à partir des souvenirs de sa mère. Montse a, en effet, vécu l' « épuration nationale » qui a sévi en Espagne pendant la

---

[637] André Daspré, « Le roman historique et l'histoire » dans *Revue d'histoire de la France, 75e année, n°2/3*, Paris, Presses Universitaire de France, p. 235.

[638] Lydie Salvayre, *Pas pleurer*, *op. cit.*, p. 77.

guerre. Elle donne son avis, en se référant à son expérience personnelle, sur ce mal profond qui a marqué un pays fracturé :

> J'incline à penser pour ma part qu'un certain nombre (car on peut, semble-t-il, avoir l'âme cocardière sans être nécessairement un fasciste), qu'un certain nombre, disais-je, de ceux qui aujourd'hui s'emparent de ce terme (lequel n'est en soi ni bon ni mauvais) et le brandissent tel un étendard, le font à seule fin de masquer leur projet d'un triangle entre les nationaux et les non-nationaux (autrement dit d'instaurer un système qui distingue et hiérarchise les hommes ; cela s'appelle, je crois un national-racisme) et de discréditer ces derniers (les non-nationaux), puis de les marginaliser, puis de s'en débarrasser comme on le fait des parasites, la nation ne pouvant les nourrir au détriment de ses propres enfants, et ce en dépit de son immense et maternelle sollicitude. […] À mon humble avis ce qu'on nommait les nationaux voulaient épurer l'Espagne de 36 de tous ceux qui ressemblaient à mon frère.[639]

Souvenir et événement historique se rencontrent dans l'extrait ci-dessus. La narratrice constate la prolifération d'un « terme » séparateur : diviser les uns des autres, dans le contexte tendu de la guerre civile, Montse ne l'a pas oublié. Témoin d'un « national-racisme », elle a gardé en mémoire la discrimination sociale et la marginalisation des « non-nationaux ». Précisons, comme le souligne Montse, que l'Espagne de 1936 est secouée par des courants idéologiques séparatistes[640] qui prônent l'épuration nationale au sein du pays. La mère de Lydie Salvayre n'ignore pas cette pratique séparatiste, elle dont le frère (José) s'oppose aux franquistes avec acharnement. Ici, le souvenir est cœur de l'événement historique si bien que l'intime se positionne par rapport à une réalité historique.

---

[639] *Ibid.*, p. 77.

[640] « De tous les conflits qui ont émaillé le cours mouvementé du XX[e] siècle, la guerre d'Espagne est sans nul doute celui qui a le plus divisé et déchiré l'opinion internationale, et celui qui a le mieux symbolisé l'affrontement idéologique de l'entre-deux-guerres entre fascisme et antifascisme. Cela est dû, bien sûr , au fait que la guerre civile espagnole a été perçue dès 1939 comme une répétition générale du deuxième conflit mondial. […] L'exaltation des Brigades internationales et le martyr du peuple espagnol à Guernica allaient ainsi marquer durablement la conscience collective et opposer de façon parfois manichéenne et simpliste la légende dorée de la République à la légende noire du franquisme. » Ces propos sont de Jean-François Berdah, « Épuration et répression politique en Espagne pendant la guerre d'Espagne et la post-guerre (1936-1945) », dans *Amnis* [Online], n°3/ 2003, http ://journal/openedition.org/amnis/460 ; DOI : http://doi.org/10.4000/amnis.460, consulté le 20 novembre 2022.

D'après ce qui précède, l'auteure s'emploie à donner une dimension didactique à son œuvre. Ainsi, déclare-t-elle :

> C'est le moment propice, me semble-t-il de réviser la petite leçon que voici :
> PETITE LECON D'EPURATION NATIONALE
> I LES DISCOURS AFFERMISSANT LES PRATIQUES D'EPURATION NATIONALE
> Nous donnerons pour exemple un extrait de l'une des déclarations que fit à la radio le général Queipo de Llano, grand nettoyeur de Séville, en juillet 1936 : « Cette guerre est une guerre à mort, il faut lutter contre l'ennemi jusqu'à sa totale extermination, et quiconque ne se rend pas compte de cela n'est pas un bon serviteur de la cause sacrée de l'Espagne. » […] Pour atteindre les buts admirables précédemment cités et délivrer la nation des éléments nuisibles, il convient de s'assurer les bons offices des délateurs.[641]

Ici, la narratrice utilise un exemple d'événement historique afin d'éclairer le lecteur sur les enjeux de l'épuration nationale mise en place au cours du conflit espagnol. Il est important de constater la précision et la véracité de l'exemple cité : le nom de l'auteur des propos, Gonzalo Queipo de Llano (1875-1951), renvoie à un général espagnol connu pour ses propos violents en faveur d'une épuration violente et sans pitié qui lui valent certainement le titre de « grand nettoyeur de Séville ». Aussi, le cadre spatio-temporel constitue une marque importante d'historicité de l'exemple de discours épuratoire évoqué par Salvayre. Cependant, il est important de garder à l'esprit que l'intérêt didactique de *Pas pleurer* s'inscrit dans la dimension testimoniale de l'œuvre, ouvrant ainsi la voie à une parfaite adéquation entre souvenir et événement historique.

En outre, le souvenir de l'été 1936 en Catalogne marque à jamais la mémoire de Montse. En se remémorant de cet événement euphorique, la mère de la narratrice ne cache pas ses émotions. On peut d'ailleurs se rendre compte des divergences considérables qui existent entre ce que retient l'histoire de cet été, marqué par la révolte populaire, et les souvenirs enthousiastes de Montse. Lorsque les quatre amis (Montse, Rosita, José et Juan) se rendent en Catalogne, la ville est dans une effervescence particulière : la liesse indescriptible qui envahit la population euphorique est encore présente dans la mémoire de Montse. Elle se souvient :

---

[641] Lydie Salvayre, *Pas pleurer*, *op. cit.*, pp. 77-78.

> Une ambiance impossible à décrire, impossible, ma chérie, de t'en communiquer la sensation vivante pour qu'elle t'aille en cœur. Je crois qu'il faut l'avoir vivi pour comprendre la commotion, le choc, el arturdimiento, la revelacion que feu para nosotro el descubrimito de esta ciudad en el mes de agosto 36. Les orphéons, les fanfares guerrières, les fiacres à chevaux, les drapeaux aux fenêtres, les banderoles tendues d'un balcon à l'autre qui déclarent la mort au fascisme, les portraits géants des trois prophètes russes, les miliciens en armes qui roulent les mécaniques avec au bras une fille en pantalon, les autobus à étages décorés des sigles rouge et noir.[642]

Le souvenir de Montse déborde d'émotions. En effet, elle cherche à transmettre « la sensation vivante » d'un moment particulier. La remémoration de ce moment historique vise non pas l'objectivité de l'événement décrit mais la transmission du sentiment d'allégresse ressenti au contact d'une ville embrasée par la révolution. C'est donc le « cœur », siège des émotions, qui est, ici, visé. Notons aussi l'emploi du fragnol, mélange subtil du français et de l'espagnol, qui exprime la subjectivité, l'authenticité linguistique de la personne qui se souvient. Lydie Salvayre veut, par le biais d'une écriture hybride toucher la sensibilité du lecteur en dévoilant les carences linguistiques de sa mère qui ne maîtrise pas totalement la langue française. Ainsi, l'écriture de la mémoire de l'événement historique de la révolution libertaire de l'été 36 intègre la dimension sociale des personnages ayant vécu ce pan de l'histoire espagnole.

Comme Lydie Salvayre, Alexis Jenni donne la parole à ses personnages dont la mémoire foisonne de souvenirs. Par exemple, dans *Féroces infirmes*, Jean-Paul Aerbi se souvient du déroulement de la guerre d'Algérie dans une partie de l'œuvre intitulée « Alger, 1961 Le Père ». Dans cette séquence, le père du narrateur raconte son expérience de militaire en Algérie pendant la guerre coloniale. Sans détours, Aerbi entraîne le lecteur au cœur d'une description troublante d'un événement historique dérangeant. Il précise :

> Nous faisions des opérations ponctuelles, des liquidations dans les rues d'Alger, dans les rues si banales d'une ville française, façades blanches, balcons de fer forgé, volets clos, nous menons guerre d'escaliers et d'appartements, une guerre des vestibules et de cours intérieures, et les morts basculent dans leur café au lait, ils d'effondrent dans un envoi

[642] *Ibid.*, pp. 88-89.

> d'enveloppes devant leurs boîtes aux lettres ouvertes, tentent de fuir par la fenêtre de la cuisine, poursuivis du sifflement des balles des impacts qui trouent le papier peint, explosent les pots de fleur, terrorisent le chat. Nous menons une guerre civile, une guerre intestine, une guerre domestique qui se fait à scooter, à travers les vitres baissées d'une voiture, à l'ouverture de a porte d'entrée, une courte rafale qui résonne dans la cage d'escalier et l'on meurt sur le paillasson.[643]

Le narrateur décrit une guerre de proximité que l'histoire de la guerre d'Algérie ne détaille pas. Alexis Jenni propose, par le biais de la fiction qui rend possible l'expression des souvenirs du vétéran Aerbi, une perception de l'intérieur qui permet au lecteur de plonger son regard dans l'atmosphère funeste d'une guerre dont il n'a eu qu'un écho expéditif dans les livres d'histoire. En effet, on a l'impression que l'écriture de Jenni offre une monstration du souvenir en rapprochant, tel l'effet d'un agrandissement spectaculaire de l'image, le fait décrit et le lecteur. Les termes choisis par l'auteur « façades blanches », « balcons de fer », « volets clos » et « escaliers » attestent d'une familiarité avec la guerre : celle-ci semble faire partie du quotidien car sous nos yeux. Ainsi, la guerre semble être domestiquée par l'homme en le rejoignant dans son espace privé où il meurt « sur le paillasson ». On peut constater, ici, l'inscription de la lutte et, de la violence dans l'être profond des survivants de cette guerre. De fait, le titre de l'œuvre « Féroces infirmes » évoque la férocité des hommes qui ont approché au plus près la violence de la guerre en laissant, toutefois, une partie de leur humanité.

Souvenir et événement historique cohabitent également dans les œuvres de Mathieu Belezi. En effet, *C'était notre terre* plonge le lecteur dans un univers fictif où l'auteur les souvenirs de ses personnages à propos du règne colonial de la France en Algérie. En effet, Fatima raconte son histoire en mettant au premier plan les actes d'atrocité d'un colonel violent et tortionnaire. Prise en otage dans une maison close, elle subit avec d'autres filles un traitement dégradant. Ainsi, un jour, alors que le colonel est absent des lieux, l'une des jeunes filles, nommée Hassiba brave l'autorité pour sortir. Fatima se souvient de la réaction du chef :

---

[643] Alexis Jenni, *Féroces infirmes, op. cit.*, pp. 188-189.

> […] Quand soudain l'ogre était apparu, rouge de colère, et l'avait attrapée par les cheveux et traînée sous le citronnier en la traitant de sale petite Kabyle. –Est-ce que tu crois qu'une chienne de Kabyle dans ton genre va faire la loi dans cette maison ? –Est que tu crois ça ? L'ogre l'avait attachée au tronc du citronnier, c'était emparé de ses seins et en avait tranché le bout. […] Le sang avait giclé sur sa robe et Hassiba s'était évanouie avant d'avoir le temps de crier, c'est nous qui avions crié, nous qui avions pleuré en tremblant de peur, nous avions été traumatisées.[644]

Ce souvenir fictif de Fatima est une tentative de représentation des violences commises pendant la période coloniale. Ici, Belezi utilise la fiction littéraire comme une forme de continuité de l'événement historique : les séquestrations d'Algériennes suivies de viols et de tueries ont constitué une pratique peu relayée. Aussi, les termes « chienne de Kabyle » témoignent-ils d'une perception raciste de la différence ethnique. En effet, Mathieu Belezi veut rendre compte d'une dimension idéologique de l'action coloniale française tachée de barbarie et de violence. Le sang versé, les cris et les tremblements attestent de l'ampleur du traumatisme dans l'extrait ci-dessus.

Toutefois, les horreurs de la colonisation et de la guerre d'Algérie ne touchent pas que l'armée française car les Algériens aussi s'organisent en milice, ils commettent des attentats et des actes violents. Depuis Montaigne, Claudia se souvient :

> -Voilà les Arabes ! Et les Arabes mettaient le feu aux voitures, à la poste, à l'école où portant tous leurs enfants avaient été admis dans les classes, à la maison du garde champêtre, et les Arabes lançaient les grenades, d'où venaient-elles ces grenades ? Ils tiraient au fusil et au pistolet, d'où viennent-ils ces fusils et ces pistolets ? [645]

Ici, les personnages de Belezi décrivent la violence exercée aussi bien par la France que celle commise par des autochtones. L'auteur est dans une tentative de représentation fictive des faits. La question de l'origine des armes utilisées par les « Arabes » n'est pas clairement posée dans les livres d'histoire. On peut percevoir dans cette rhétorique du questionnement une volonté manifeste de Belezi qui cherche à établir les responsabilités de toutes les parties dans un conflit qui hante encore les mémoires collectives des deux pays.

---

[644] Mathieu Belezi, *C'était notre terre op. cit*., p. 232.

[645] *Ibid.*, p. 409.

Dans *Les Vieux fous,* Albert Vandel se vante des territoires énormes qu'il possédait au moment de son règne de vieux colon en Algérie. Dans une écriture qui mêle la satire à l'ironie, Belezi entraîne le lecteur dans les souvenirs lointain d'un pacha qui vit ses derniers jours. D'un air fier, le capitaine Vandel se remémore :

> C'est moi oui c'est moi qui étais l'heureux propriétaire du domaine de Lafayette deux mille trois cent cinquante hectares de terre grasse et généreuse, que j'avais débarrassé de ses marécages, de ses fièvres et de ses pillards, et cultivée à la françaises. […] Et c'est moi qui possédais du côté de Tizi-Ouzou les milles deux-cents hectares du domaine de La Chartreuse. […] Et c'est encore moi qui avait la haute main sur les cigarettes Bastos, la Société algérienne des eaux, le juteux marché de l'alpha et celui des phosphates, les moulins du Chélif, les pinardiers et les cargos, la Banque industrielle de l'Afrique du Nord, la Nord-Africaine des Ciments Lafarge, sans compter les journaux que j'avais habitué à servir mes intérêts, et les urnes dans lesquelles à chaque élection j'ordonnais qu'on rajoute des paquets de bons bulletins.[646]

On a ici des souvenirs fictifs qui présentent les abus de l'œuvre coloniale réalisée en Algérie par la France. En effet, si la colonisation française en terre algérienne n'a pas que des aspects négatifs, il reste évident qu'elle a été le théâtre d'innombrables dérives. À travers le personnage démesuré de Vandel, Mathieu Belezi dessine une métaphore du pillage colonial en Algérie. L'étendu du domaine de Lafayette, « deux mille trois cent cinquante hectares » traduit l'idée d'une possession excessive qui débouche sur l'accaparation. Les termes « terre grasse et généreuse » laissent paraître l'exagération et l'abus sont les maux de la colonie. Partant, la corruption et le vice rythment le quotidien du d'Albert Vandel qui détient une partie importante des affaires. Le pouvoir colonial semble, ici, corrompu ; la fraude est de mise et la justice est absente. Dans ce tableau fictif, Belezi veut rétablir des faits non relayés par l'histoire mais susceptibles d'avoir été perpétré pendant la période coloniale en Algérie. Si le souvenir, dans les œuvres de notre corpus, est une autre version de l'événement historique, n'est-il pas envisageable que ces fictions contemporaines soient des tentatives d'explication du présent ?

IX-3- La fiction historique comme explication du présent ?

[646] Mathieu Belezi, *Les Vieux fous, op. cit*., pp. 69-70.

Les œuvres de notre corpus, à la différence des romans historiques traditionnels, se situent entre le passé et le présent. C'est en effet l'une des raisons pour lesquelles nous les désignons par le terme de « fictions historiques contemporaines ». Précisons que ces textes alternent deux temporalités, deux perceptions de l'histoire : les narrations s'enchaînent entre le passé et le présent par le biais des personnages qui ne sont pas de la même génération. Ainsi, les histoires racontées à partir des souvenirs d'un personnage plus âgé sont perçues et critiquées à travers un regard contemporain, celui d'un autre personnage moins âgé, figure tutélaire du présent. Pour illustrer nos propos, prenons, une fois de plus, l'exemple d'Alexis Jenni. Dans ses deux romans, *L'Art français de la guerre* et *Féroces infirmes*, les figures du passé sont respectivement incarnées par Victorien Salagnon et Jean-Paul Aerbi, tous deux vétérans des guerres coloniales menées par la France en Algérie et en Indochine. Les voix du présent parcourent ces œuvres par le biais de deux jeunes narrateurs homodiégétiques à qui l'auteur n'a daigné donner de nom. Jenni emmène le lecteur dans le passé en le plongeant progressivement dans les souvenirs presque vivants des deux hommes qui ont combattu dans les colonies françaises. À côté de ses souvenirs, le présent s'immisce, au fil de la narration, par le biais d'analyses et d'observations des narrateurs. D'ailleurs, dans les deux romans, l'auteur précise, par des parties distinctes, les moments d'alternance entre le passé et le présent.

D'après ce qui précède, on ne peut saisir la pertinence des œuvres d'Alexis Jenni sans établir une corrélation entre le passé et le présent d'autant plus que l'écrivain se livre à un diagnostic des questions identitaires et du climat socio-politique de la France d'aujourd'hui. C'est dans ce sens qu'Evelyne Trouillet rappelle que, dans les fictions historiques contemporaines, « la vraisemblance n'est pas essentielle par rapport au contexte historique elle est essentielle par rapport aux vérités que l'auteur choisit de représenter[647] ».

Pour dire le présent, Mathieu Belezi s'autorise une écriture crue de la mémoire de la guerre d'Algérie. Dans l'optique de dire ce qui n'a pas été dit pendant longtemps, sans doute pour ne pas remuer des souvenirs sensibles liés à la question algérienne, Belezi plonge le lecteur dans les abîmes de la mémoire fragmentée d'Albert Vandel. En

[647]Evelyne Trouillot, « Le roman historique : une quête de sens au présent », dans *CIDIHCA France*, https://www.cidihcafrance.com/wp-content/uploads/2020/12/E.-Trouillot-2019_RHH-2.pdf?, consulté le 25 novembre 2022.

se servant de la fiction, le romancier donne la parole à un personnage fictif dont les confidences faites Ouhria, sa servante, interpellent la génération présente à propos de l'œuvre coloniale française en Algérie. Néanmoins, dans *Les Vieux fous*, tout ne relève pas de la fiction. Afin de représenter le passé pour éclairer le présent, l'écrivain s'inspire des discours réels des autorités françaises. Il confie en effet dans les dernières pages de l'œuvre :

> Découvertes dans les deux volumes du Centenaire de l'Algérie, de Gustave Mercier, les discours prononcés par les personnalités de tous bords à l'occasion de la visite du président de la République française m'ont paru si édifiants que je n'ai pas résisté à la tentation d'en reproduire quelques extraits dans mon roman.[648]

Au-delà de la fiction, on trouve dans cette œuvre la représentation des discours de personnalités variées. Notons que les archives conservées par Gustave Mercier constituent une source importante dans cette fiction littéraire contemporaine qui s'adresse à notre temps saturé par les bruissements d'un passé sans cesse mugissant et dont les voix scabreuses et discordantes résonnent encore aujourd'hui. Dans l'optique de défendre le lien entre son œuvre et la réalité, Belezi se confie, dans une interview accordée au journal Jeune Afrique :

> Et pourtant, je n'en ai absolument pas rajouté. Tout ce que je raconte a existé, je n'en ai rien inventé. On coupait des têtes pour impressionner les villageois, on enfumait des tribus dans les grottes, on vendait les femmes. La colonisation a été une effroyable tragédie.[649]

L'écriture fictionnelle d'une mémoire da la guerre d'Algérie est donc pour Mathieu Belezi l'occasion de faire entendre des voix tombées dans l'oubli. Ainsi, la

---

[648] Mathieu Belezi, *Les Vieux fous, op. cit.,* p. 501.

[649] Mathieu Belezi, dans Leila Slimani « *Les Vieux fous*, ou la barbarie coloniale française revisitée par Mathieu Belezi », *Jeune Afrique*, *op. cit.*

fiction littéraire devient un moyen d'expression inédit qui s'adresse à tous en dépit du temps. Il explique :

> La littérature a tous les droits. Elle permet d'investir des lieux où l'on n'est jamais allé, de ressentir ce que ressent une femme même quand on est un homme. Et la littérature peut dire ce que les politiques et les historiens ne peuvent pas dire.[650]

Pour Leila Slimani, Mathieu Belezi est, avant tout, dans une logique de transmission qui consiste à remuer la mémoire collective de son pays ; il est, en ce sens, une voix qui alerte contre le risque d'oubli qui plane sur l'histoire. Elle précise :

> Belezi ne cherche pas à choquer pour choquer. Désireux de rafraîchir la mémoire française, il veut sortir les cadavres des placards et mettre des mots sur une violence qui a duré un siècle, qui a réuni droite et gauche et qui s'appuyait avant tout sur l'idée d'une hiérarchie entre les races.[651]

Pour cette observatrice, l'auteur des *Vieux fous* veut dévoiler un aspect peu connu de la réalité coloniale, sortir de l'ombre un aspect méconnu de l'histoire. La métaphore « sortir les cadavres des placards » exprime l'idée d'un saut temporel pour restituer la parole à des êtres fictifs qui réinvestissent le présent par le biais de la fiction.

Conclusion

Ce chapitre nous a permis de montrer comment, en ce XXI^{e} siècle, les fictions historiques contemporaines, disent une autre vérité, différente de celle de l'histoire, relativement à des événements historiques qu'elles évoquent. En effet, l'écriture de la mémoire dans les œuvres de notre corpus, s'appuie sur les souvenirs des protagonistes basés sur la représentation de l'histoire par la fiction. Ces romans, contrairement à l'objectivité recherchée par le récit historique, ont la capacité de dévoiler l'intériorité des personnages leurs peurs, leurs fantasmes et leurs joies etc.. Autrement dit, ces

650 *Ibid.*

651 *Ibid.*

œuvres révèlent la dimension humaine et subjective de l'histoire. Ainsi, notre analyse, ici, est basée sur trois moments. Dans un premier temps, nous avons évoqué les relations entre narrateur et auteur pour cerner le point de vue dissimulé de la personne qui écrit l'œuvre ; le deuxième moment a mis l'accent sur les rapports entre souvenir et événement historique ; enfin le dernier moment a été, quant à lui, consacré à un constat patent : les fictions historiques confrontent les perceptions mémorielles du passé avec le présent dans l'optique de comprendre ce présent et donc d'assumer le passé.

CONCLUSION

L'ensemble de notre étude répond à des interrogations formulées dans le cadre de notre problématique de départ dont il convient, ici, de rappeler les grandes phases. Nous avons en tout premier lieu constaté que la fiction littéraire possède des caractéristiques indispensables à l'élaboration d'un savoir. De ce point de vue, les fictions littéraires contemporaines ne reposent pas sur la distinction entre fiction et non-fiction, entre récit factuel et récit imaginaire ; ces œuvres proposent, au contraire, une représentation de la réalité fondée sur trois inflexions. Nous sommes d'abord partis du postulat que dans la mesure où l'œuvre littéraire est un dispositif du discours, le texte peut être une forme d'expression de l'histoire. Autrement dit, le roman devient une autre forme de représentation de l'histoire. Ensuite, les œuvres contemporaines que nous avons étudiées expriment la mémoire des personnages et, d'une certaine manière, celle des écrivains de notre corpus. Enfin, les personnages évoluent, dans ces textes, à partir de leur mémoire autobiographique sous-tendu par la mémoire historique des auteurs.

Nous nous sommes posé plusieurs questions, notamment celle de comprendre comment l'histoire peut être un objet du roman. Plus particulièrement, nous nous sommes interrogé sur la capacité des œuvres de notre corpus à produire un savoir autre que celui de l'histoire. Ces interrogation ont constitué un premier moment de notre thèse. Dans un deuxième temps, nous avons montré que les textes de notre corpus sont des dispositifs représentatifs d'une mémoire individuelle et/ou collective qui questionne la version des événements historiques évoqués. Dans cette phase de notre étude, nous nous sommes questionnés sur la spécificité de l'écriture de la mémoire. Dans le même sillage, nous avons cherché à comprendre si cette écriture de la mémoire implique des caractéristiques spécifiques à la littérature contemporaine, celle du XXI^{e} siècle. Après avoir analysé l'expression des souvenirs des personnages qui ont commis des massacres pendant les guerres coloniales, nous nous sommes demandé si on ne pouvait pas évoquer la présence de l'image du bourreau dans ces œuvres. Enfin, dans le dernier moment de notre problématique, nous avons questionné les rapports existants entre mémoire autobiographique et mémoire historique. En ce sens, la première étape a été de s'interroger sur la complexité de la représentation de la réalité en spécifiant les particularités qui existent entre mémoire des personnages et mémoire des auteurs. Nous nous sommes interrogé, en fin de compte, sur l'approche d'une littérature de la mémoire et celle d'une mémoire de la littérature. Notre problématique s'est achevée sur le fait de

savoir si l'écriture de la mémoire, dans les fictions littéraires contemporaines, constitue une tentative d'explication du présent. Précisons que toutes ces interrogations découlent des hypothèses formulées dans notre introduction. Nous tenons à préciser aussi que ces perspectives de recherche ne débutent pas avec ce travail, bien que nous les ayons formulées sous un nouvel angle à partir d'un corpus original.

Trois grandes parties illustrent les réflexions qui découlent de notre problématique de départ. La première est constituée de trois chapitres à partir desquels nous avons traité la question de l'écriture de l'histoire dans le roman. Panorama du roman historique et de son évolution, cette partie a permis de présenter les rapports entre histoire et littérature qui n'ont cessé de croître au fil du temps. Du roman historique classique à l'avènement des fictions historiques contemporaines, le roman semble toujours un allié incontournable de l'histoire quoique le mode de représentation du fait historique s'écarte de l'étude factuelle menée par l'historien.

Le premier chapitre s'est présenté comme une genèse des relations entre littérature et histoire. Des romans historiques des siècles passés aux fictions historiques contemporaines, nous avons observé les grandes approches de la représentation du passé dans un présent toujours fluctuant. Dans ce chapitre, nous avons aussi présenté le roman historique comme un genre littéraire toujours en pleine mutation.

Dans ce premier moment de notre étude, le deuxième chapitre nous a permis de montrer que l'écriture de la mémoire, dans les œuvres de notre corpus, peut être envisagée comme une contre-narration du discours historique. Littérature et histoire se présentent comme deux discours narratifs : narration de l'écrivain et narration de l'historien. Néanmoins, ces deux narrations ne poursuivent pas le même objectif. Quand l'historien explique le passé d'un point de vue factuel, le romancier représente le passé en incluant un ensemble de potentialités humaines. L'histoire est donc perçue, dans les œuvres de notre corpus, comme un témoignage fictif des personnages.

Le dernier chapitre de cette partie a abordé la question de la représentation de l'espace et du temps à partir de l'écriture de la mémoire dans les œuvres étudiées. Comprendre le fonctionnement de la spatialité et de la temporalité dans ces fictions contemporaines nous a permis de montrer que le dispositif mémoriel élaboré par Alexis Jenni, Lydie Salvayre et Mathieu Belezi réside dans la perception du passé. Or cette perception peut varier selon le cadre spatio-temporel de l'événement historique.

La deuxième partie de notre travail s'est focalisé sur la représentation de la mémoire des victimes et de celle des bourreaux dans les romans étudiés. L'enjeu a été, dans un premier temps, de comprendre comment les victimes se souviennent d'événements troublants de leurs vie ; il s'agissait de percevoir l'impact de ces événements sur le présent. Dans un second temps, cette partie a mis en exergue la figure du bourreau par le mécanisme de redistribution de la parole aux personnages. Trois chapitres ont été consacrés à cette phase de notre étude. En effet, dans le quatrième chapitre, nous avons abordé la mémoire des guerres coloniales en faisant ressortir l'aspect du souvenir en adéquation avec l'héritage colonial. Ici, comprendre la flambée mémorielle qui caractérise le fait historique de la colonisation et de la guerre d'Algérie a orienté les grands axes de ce chapitre. Celui-ci revient également sur le sens des relations intergénérationnelles postcoloniales et post-guerre d'Algérie. Le cinquième chapitre, quant à lui, a questionné la mémoire ou les mémoires des personnages du point vue des victime de la guerre civile d'Espagne. Nous avons, en ce sens, établit une représentation de la mémoire de l'événement en mettant en évidence les résurgences du passé qui réinvestissent le présent. Ainsi, la remémoration des personnages nous est apparu comme l'expression d'une autre histoire possible. Cette partie s'est achevée avec le sixième chapitre, consacré à l'étude de la mémoire des narrateurs dans les œuvres de Mathieu Belezi et Alexis Jenni dont l'écriture mémorielle a la particularité de relayer la figuration contemporaine des bourreaux. Nous avons constaté, dans ce chapitre, que la résurgence mémorielle des personnages, dans ce chapitre, renseigne le lecteur sur les perceptions mémorielles des auteurs par rapport aux événements représentés

Dans la troisième et dernière partie de notre travail, nous avons tenté de comprendre comment la mémoire se substitue à certains moments à l'histoire en ce siècle saturé de commémorations qui est le nôtre. Ainsi, trois chapitres ont également structuré ce moment de notre analyse. Le septième chapitre a analysé la mémoire autobiographique et la mémoire historique. Nous y avons montré que mémoire et histoire s'efforcent de dire la complexité d'événements historiques dans le présent. La mémoire est apparue, ici, comme un savoir possible du passé et sur le passé. Le huitième chapitre nous a permis d'établir un rapprochement entre mémoire et écriture. Nous sommes parti du fait que la littérature est un vecteur de mémoire pour l'élaboration d'une poétique de la mémoire. Cette poétique caractérise l'écriture de la mémoire dans les œuvres de notre corpus. Nous avons remarqué qu'on peut aussi bien

parler d'une mémoire de l'écriture que d'une écriture de la mémoire dans les textes que nous avons étudiés. Le neuvième chapitre a clos notre argumentation en abordant la question fondamentale qui consiste à savoir si la mémoire va remplacer ou remplace déjà le discours historique au regard de l'influence des fictions historiques contemporaines. Nous avons montré qu'aujourd'hui, à l'instar des auteurs des œuvres de notre corpus, la fiction mémorielle questionne autrement l'événement historique. Ainsi nos romanciers scrutent et interrogent la mémoire collective par le biais de fictions mémorielles en mentionnant un nombre considérable de précisions et de détails.

Ce travail nous autorise à répondre par l'affirmative aux questions formulées dans notre problématique. En effet, le texte littéraire est capable de produire un savoir par le biais de la représentation, biais par lequel l'écriture de la mémoire se déploie, dans les œuvres de notre corpus en élaborant des passerelles entre réalité et fiction. Le récit contemporain trouve son sens dans les fictions littéraires où le passé permet de questionner les choix du présent. Nous constatons donc que les principales hypothèses de départ ont été confirmées au cours de notre analyse et par elle. Néanmoins, nous n'avons pas la prétention d'affirmer que le tour complet des questions abordées a été réalisé. Quelques limites émaillent encore notre travail. Ces limites concernent d'éventuelles archives historiques plus précises qui auraient pu apporter davantage de précision au discours de l'historien. Partant, des axes d'amélioration sont encore possibles dans l'optique de notre recherche. On peut notamment pousser la réflexion en se demandant si les fictions historiques, au-delà de représenter l'histoire, ne la font pas ? Les écrivains peuvent-ils écrire toute la mémoire et/ou toutes les mémoires, sous le prétexte, de représenter l'histoire autrement ?

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres du corpus

BELEZI Mathieu, *Les Vieux fous*, Paris, Flammarion, coll. « Le Livre de Poche », 2011.

BELEZI Mathieu, *C'était notre terre*, Paris, Albin Michel, coll. « Le Livre de Poche », 2008.

JENNI Alexis, *L'art français de la guerre*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 2011.

JENNI Alexis, *Féroces infirmes*, Paris, Gallimard, coll. « *nrf* », 2019.

SALVAYRE Lydie, *Pas pleurer*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2014.

SALVAYRE Lydie, *La compagnie des spectres*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1997.

Autres œuvres citées

BELEZI, Mathieu, *Attaquer la terre et le soleil*, Paris, Éditions Le Tripode, 2022.

BELEZI, Mathieu, *Un faux pas dans la vie d'Emma Picard*, Paris, Flammarion, 2015.

SIMON Claude, *Histoire*, Paris, Éditions de Minuit, 1967.

LITTEL Jonathan, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 2006.

LEVI Primo, *Si c'est un homme*, [1947], traduit de l'italien par Martine Schruoffeneger, Paris, Julliard, 1987.

Travaux consacrés aux œuvres du corpus

BRUN Catherine, « Mathieu Belezi, À l'assaut du bunker colonial algérien » dans *Mémoires en jeu, numéro spécial, Quelle(s) mémoire(s) pour la guerre d'indépendance 60 ans après ?*, février 2022, pp. 140-146.

DEMEULENAERE Alex, « Narration et mémoire. Lecture comparée de *Les Bienveillantes* et de *L'Art français de la guerre* » dans *Études françaises*, vol. 57, n°2, 2021, En ligne URI : https://id.erudit.org/iderudit/1078099ar? DOI : https://doi.org/10.7202/1078099ar, consulté le 19 décembre 2022.

ESPINA Monica, « La *Compagnie des spectres*. Retour sur une création » dans BIKIOLO Stéphane (dir.), *Lydie Salvayre*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Écrivains francophones d'aujourd'hui », 2021, pp. 179-184.

GRENOUILLET Corinne, « La révolution espagnole de 1936 dans *Pas pleurer* de Lydie Salvayre : entre mémoire et histoire », *Literatūra* (ISSn 0258-0802. ISSn 1648-1143), Université de Vilnius, vol. 60, n° 4, 2018. En ligne : https://www.journals.vu.lt/literatura/article/view/12436. DOI : https://doi.org/10.15388/Literatura.2018.10.

GRENOUILLET Corinne, « Mémoire de l'événement dans *La Compagnie des spectres* et *Pas Pleurer* de Lydie Salvayre », *Études françaises*, n° 54/3, Les Presses de l'Université de Montréal, 2018, p. 109-130. En ligne : https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2018-v54-n3-etudfr04244/1055653ar/. DOI : https://doi.org/10.7202/1055653ar

GRENOUILLET Corinne, « Paysages coloniaux d'Algérie dans la trilogie algérienne de Mathieu Belezi », in *Les Campagnes et les paysages. Histoire et imaginaire, des origines aux problématiques actuelles*, textes réunis et publiés par Maciej Forycki, Agnieszka Jakuboszczak, Maciej Serwanski et Patrick Werly, Poznan (Pologne), Universytet im Adama Mickiewicza, Pozaniu/Instytut Historii, UAM, 2018, pp. 167-174.

HARZOUN MUSTAPHA, « Alexis Jenni, *L'Art français de la guerre* », dans *Hommes & migrations*,[En ligne], 1294, 2011, mis en ligne, le 29 mai 2013, consulté le 18 octobre 2022. URL : http://journal.openedition.org/hommesmigrations/605

RANNOUX Catherine, « De l'écholalie à l'altérité joueuse. Le dialogisme dans *Pas pleurer* de Lydie Salvayre » dans BIKIALO Stéphane (dir.), *Lydie Salvayre*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Écrivains francophones d'aujourd'hui », 2021, pp. 81-94.

VIART Dominique, « Aviver les cendres d'une Histoire blessée . *Pas pleurer*, le récit de la filiation dans l'énergie de la langue » dans BIKIALO Stéphane (dir.), *Lydie Salvayre* Paris, Classiques Garnier, coll. « Écrivains francophones d'aujourd'hui », 2021, , pp. 95-119.

SICARD Didier, « À propos de *L'Art français de la guerre* », Entretien avec Alexis Jenni, dans *Inflexions*, n°12, janvier 2012, pp. 143-155.

Œuvres théoriques et critiques

ASSO Annick, *Le Cantique des larmes : Arménie 1915, paroles de rescapés du génocide*, Paris, La Table Ronde, 2005.

BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.

BERNARD Claude, *Le passé recomposé. Le roman historique français du dix-neuvième siècle*, Paris, Hachette, 1996.

BERIDA François (dir.), *L'Histoire et le métier d'historien en France 1945-11995*, Éditions de la maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1995.

BORGES Jorge Luis, *L'Art de poésie,* Paris, Gallimard, 2000.

CLAYSON Wayne, *The Rhetoric of fiction,* Chicago, Chicago University Press, 1961.

CERTEAU Michel de, *L'écriture de l'histoire,* Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1975.

CHICHOCKA Marta, *Entre la nouvelle historique et le nouveau roman historique : Réinventions, relectures, écritures*, Paris, L'Harmattan, coll. « Littérature comparée », 2007.

COMPAGNON Antoine, *Proust, la mémoire et la littérature,* Paris, Odile Jacob, coll. « Travaux du Collège de France », 2009.

DARMON Pierre, *Un siècle de passions algériennes. Une histoire de l'Algérie coloniale*. *1830-1940*, Paris, Fayard, 2009.

DE CERTEAU Michel, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975.

DERRIDA Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.

D'HAENENS Albert, Théorie de la trace, Louvain-la-Neuve, CIAO, 1984.

ECO Umberto, *L' Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1979.

FOUCAULT Michel, *L'Archéologie du savoir,* Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1969.

GENETTE Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, coll. « Poétiques », 1991.

GENGEMBRE Gérard, *Le Roman historique*, Paris, Klincksieck, 2006.

GINZBURG Carlo, *Le fil et les traces. Vrai faux fictif*, Traduit de l'italien par Martin Rueff, Éditions Verdier, 2010.

GUINZBURG Carlo, *Rapports de forces. Histoire, rhétorique, preuve,* Traduit de l'italien par Jean-Pierre Bardos, Paris, Seuil, coll. « Hautes études », 2003.

GROSSER Alfred, *Le Crime et la mémoire,* Paris, Flammarion, 1991.

HALBWACHS Maurice, *La mémoire collective,* [Paris, PUF, 1950], Paris, Albin Michel, 1997.

HALBWACHS Maurice, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, Presses Universitaires de France,[1952] Édition citée, Paris, Albain Michel, 1994.

HARTOG François, *Régimes d'historicité : présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, 2003.

HIRSCH Marianne, *Family frames : photography, narrative, and postmemory*, Cambridge, Havard University Press, 2012.

HUYSSEN Andreas, *La hantise de l'oubli, Essais sur les résurgences du passé*, Paris, Éditions Kime, coll. « Histoire & Mémoire », 2015.

JABLONKA Ivan, *L'histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^{e} siècle », 2014.

KONATE Dahouda, KOMLAN GBANOU, (dir.), *Mémoires et identités dans les littératures francophones*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2008.

LACOSTE Charlotte, *Séductions du bourreau*, Paris, PUF, coll. « Interventions philosophiques », 2014.

LAURENTIN Emmanuel, *À quoi sert l'histoire aujourd'hui ?* , Paris, Bayard-France-La fabrique de l'histoire, 2010.

Lloyd Geneviève, *Being in time : selves and narrators in philosophy and literature*, London, Routledge, 1993.

LUKACS Georges, *Le Roman historique*, [1965], Paris, Payot, coll. « Petites bibliothèques Payot », 2000.

NELOD Gilles, *Panorama du roman historique*, Bruxelles, société générale d'éditions, 1969.

NORA Pierre (dir.), *Les lieux de la mémoire*, t. I, La République, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1984.

NORA Pierre, *Les lieux de la mémoire*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1997.

NORA Pierre, LE GOFF Jacques (dir.), *La Nouvelle histoire*, Paris, Retz-CEPL, 1978.

RAHMANI Zahia, *Moze*, Paris, Sabine Wespieser Editeur, 2016.

REY-GOLDZEIGEUR, Annie, *Aux origines de la guerre d'Algérie, 1940-1945*. De Mers-et-Kébir aux massacres du Nord-Constantinois, Paris, La Découverte, 2002.

RICHARD-PRINCIPALLI, Patricia, La Semaine sainte d'Aragon : un roman du « passage », Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 2000.

RICOEUR Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, coll. « Point / Essais », 2000.

RICOEUR, Paul, *Temps et récit*, Tome 2, Paris, Seuil, coll. « Point / Essais », 1991.

ROCHE Anne, *Algérie : écriture de l'autre,* Paris, Kimé, 2019.

ROMANO Claude, *L'événement et le monde*, Paris, Presses universitaire de France, coll. « Epiméthée », 1998.

RUZIBIABA Joshua, Rwanda, *L'histoire secrète*, Paris, Éditions du Panama, 2005.

STORA Benjamin, *La Gangrène et l'oubli, La mémoire de la guerre d'Algérie*, Paris, La Découverte, coll. « Poche/Essais », 2005.

TRAVERSO Enzo, *La violence nazie, une généalogie européenne*, Paris, La fabrique-Éditions, 2002.

TENCIN Claire, *Je ne suis pas un héros, j'ai jamais tué un bougnol*, Paris, Éditions du relief, 2012.

SALMON, Christian, *Verbicide*, Paris, Actes Sud, 2005.

SAMOYAULT Tiphaine, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2010.

WIEVIORKA Annette, *Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli*, Paris, Hachette, 1992.

WIEVIORKA Annette, *L'ère du témoin*, Paris, Plon, 1998.

YAINE Kateb, *Nedjma*, Seuil, 1956.

Articles, Revues scientifiques et Thèses

BARTHES Roland, « Le discours de l'histoire » dans *Essais Critiques IV. Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, pp. 153-166.

BAZIN Hervé, Entretien dans *Le Figaro* du 17 décembre 1971.

BENJAMIN Walter, « Sur le concept d'histoire » [1940], dans *Œuvres, III,* Paris, Gallimard, 2000.

BERDAH François, « Épuration et répression politique en Espagne pendant la guerre d'Espagne et la post-guerre (1936-1945) », dans *Amnis* [Online], n°3/ 2003, http ://journal/openedition.org/amnis/460 ; DOI : http://doi.org/10.4000/amnis.460, consulté le 20 novembre 2022.

BERIDA François, « Temps présent et présence de l'histoire » dans *Écrire l'histoire l'histoire du temps présent*, CNRS Éditions, 1993.

BLOCH Maurice, « Mémoire autobiographique et mémoire historique du passé éloigné » dans *Enquête*, n°2/1995, pp. 59-76.

BRINKER Virginie, « Le génocide des Tutsis au Rwanda dans les productions littéraires et cinématographiques. Construction, transmission et médiation de la mémoire face aux enjeux contemporains de la représentation de l'évènement », Thèse soutenue à l'université de Paris IV, sous la direction de Beïda Chikhi, 2011.

BROCKMEIER Jens, « Écriture et mémoire » dans Éric Guichard (dir.), *Écritures : sur les traces de Jacques Goody*, Lyon, Press de l'Enssib, coll. « Papier », 2012.

BOUMEDIANE Anissa, « 30 ans d'anniversaire » dans *EL Watan*, 5 juillet 1992.

BRUN Catherine, « Histoire, ignorances, résurgences, oublis : quel(s) savoir(s) pour quelle(s) mémoire(s) de la guerre en Algérie ? », dans Corinne Grenouillet, Anthony Mangeon (dir.), *Mémoires de l'événement, Constructions littéraires des faits historiques (XIX^{e} - XX^{e} siècle)*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2020.

BRUN Catherine, « Résurgences/oublis : l'exemple de la guerre d'Algérie » dans *French Forum*, Pennsylvanie, Presses universitaires de Pennsylvanie, vol. 41, n°1-2, 2016, pp. 63-74.

BRUN Catherine, LEDOUX Sébastien, MESNARD Philippe (dirs.), *Mémoires en jeu/Mémoire at stake, Quelle(s) mémoire(s) pour la guerre d'indépendance algérienne 60 ans après ?*, n°15-16, 2021-2022.

CHRETIEN Jean-Pierre, « Les mémoires, enjeux de l'histoire de l'Afrique » dans *Histoire d'Afrique, Les mémoires de Jean-Pierre Chrétien, Jean-Louis Triaud (dirs.)*, Paris, Karthala, 1993.

CHALIER Jonathan, « Introduction » dans *Esprit*, n°10, 2017.

CHAMBERLIN J. Edward, « Hunting, tracking and reading » in Jens Brockmeier, Min Wang and David Olson (eds.), *Literacy, Narrative and Culture*, Richmond, Curtzon, Routledge, 2002.

DELEPLACE Marc, « Le récit comme accès à la connaissance historique. Réflexions didactiques sur le récit historique » dans *Pratiques*, n°133-134, *Récits et disciplines scolaire*s, 2007, p. 33-53.

DUCAS Sylvie, « Ce que font les prix à la littérature » dans *Communications & langages*, n°179, 2014/1, pp. 61-73.

« Enseigner et transmettre les mémoires de la guerre d'Algérie : enjeux, ouvertures, interdisciplinarité », Colloque du 7 au 8 octobre 2020, Université de Caen-Normandie.

FARGE Arlette, « Penser et définir l'événement en histoire. Approche des situations et des acteurs sociaux », *Terrain*, n°38, *Qu'est-ce qu'un événement ?*, 2002, p. 67-78.

FONKOUA Romuald, « Mémoire(s) manipulé(e)(s) », dans Romual Fonkoua (dir.), *Mémoire, mémoires*, Cergy-Pontoise, Centre de recherche texte histoire de l'Université de Cergy-Pontoise,1999.

GUENEE Bernard, « Histoire, mémoire, écriture. Contribution à une écriture des lieux communs », dans *Comptes rendus des séances de l'Académie des inscriptions et Belles-Lettres*, 127e année, n° 3, 1983.

GOERGESCO, Florent, « Dix ans dans le marigot colonial » dans *Le Monde des livres*, 23 janvier 2015.

LEBOURG Nicolas, « La guerre d'Algérie comme processus de radicalisation » dans *L'histoire sociale autrement*, La Découverte, coll. « Le mouvement social », 2019/4, n°269-290, pp. 231-280, En ligne https://www.cairn.info/revue-le-mouvement-social1-2019-4-page-231.htm, consulté le 19 décembre 2022.

JAUBERT Martine, LALAGUE-DULAC Sylvie et LOUICHON Brigitte, « Les fictions historiques : un objet littéraire, éditorial et scolaire qui interroge les frontières », dans *Repères* [En ligne], 48/2013, mis en ligne le 10 mars 2014, URL : http : // journals.openédition.org/repères/588, consulté le 17 juin 2020.

KHABBAZ Lyne, « L'épreuve de l'événement supra-individuel : pour une phénoménologie de l'expérience historique », dans ALEXANDRE Didier, FREDERIC Madeleine, TOURET Miche, PARENT Sabrina (dir.), *Que se passe-t-il ? Événement, sciences humaines et littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2004, p. 19-36.

KOTEK Joël, « Camps et centres d'extermination au XXe siècle : essai de classification » dans *Les Cahiers de la Shoah*, 2003/1(n°7), pp. 45-85.

LACOSTE Charlotte, « Le témoignage comme genre littéraire en France de 1914 à nos jours », Thèse soutenue à l'université Paris 10, Nanterre, 2011.

LEBRUN Jean-Claude, entretien avec Mathieu Belezi, dans *L'Humanité,* 16 avril 2009.

MERCIER Christophe, « Walter Scott et l'invention du roman historique » dans *Commentaire* [En ligne], n°118, 2007, pp. 557-568, mis en ligne sur Cairn.info le 01 avril 2015, consulté le 20 juin 2020. URL : https : //doi.org/10.3917/comm.118.0567

MESNARD Philippe, *Témoigner entre histoire et mémoire*, n°117, mars 2014.

NORA Pierre, « Entre mémoire et histoire » dans Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de la mémoire, tome I : La République*, Paris, Gallimard, 1984.

NORA Pierre, « L'ère de la commémoration » dans NORA Pierre (dir.), *Les lieux de la mémoire*, t. 3, *Les France*, vol. 3. *De l'archive à l'emblème*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1993.

NORA Pierre, « L'événement monstre », dans *Communications*, n°18, *L'événement,* Paris, Seuil, 1972, pp. 162-172.

REMAOUN Hassan, « Pratiques historiographiques et mythes de fondation : la cas de la guerre de libération à travers les institutions algériennes, d'éducation et de recherche », dans AGERON Charles-Robert (dir.), *La guerre d'Algérie et les Algériens. 1954-1962*, Paris, Arman Colin, 1997.

RICOEUR, Paul, « Événement et sens », dans *L'Espace et le temps, Actes du XXII^e Congrès de l'Association des sociétés de Langue Française*, Dijon, Société Bourguignonne de Philosophie », 1983.

REUTER Yves, « Récits et disciplines scolaires. Présentation du numéro », dans *Pratiques*, n°133/134, 2007, pp. 3-12.

SARTRE Jean-Paul, « Le colonialisme est un système » dans *Les Temps modernes*, n° 123, mars-avril, 1956, in *Situations V*, 1964, Paris, Gallimard, 1956.

SEMUJANGA Josias, « La mémoire transculturelle comme fondement du sujet africain chez Mudimbé et Ngale » dans *Tangence*, n°75, 2004, pp. 15-39. STORA Benjamin, « La solitude des incomprises. La guerre d'Algérie dans les écrits de femmes européennes [1960-2000] » dans *Des hommes et des femmes en guerre d'Algérie,* Paris, Autrement, 2003, p. 124-150.

STORA Benjamin, « La solitude des incomprises. La guerre d'Algérie dans les écrits de femmes européennes [1960-2000] » dans *Des hommes et des femmes en guerre d'Algérie,* Paris, Autrement, 2003, p. 124-150.

STORA Benjamin, « Les questions mémorielles portant sur la colonisation et la guerre d'Algérie » [En ligne] https://www.vie-

publique.fr/sites/default/files/rapport/pdf/278186.pdf, janvier 2021, consulté le 30 mai 2022.

TODOROV Tzvetan, « La mémoire devant l'histoire », dans *Terrain*, n°25, pp. 101-112.

VAN de Velde Danielle, « la datation des événements » dans *Langue française*, Paris, Armand Colin, n°179, 2013.

VIDAL Claudine, « Le génocide des Rwandais tutsis et l'usage public de l'histoire » dans *Cahiers d'études africaines*, vol. 38, n°150-152, 1998.

Table des matières

Remerciements

Épigraphe

Sommaire……4

Introduction générale…….5

Première partie : Ecrire l'Histoire dans le roman…….28

Chapitre I : Le roman au service de l'histoire

Introduction

I-1- Les origines du roman historique…….…....29

I-2- Evolution du roman historique……..…31

I-3- Le roman historique en tant que genre littéraire……....48

I-4- Spécificités des fictions historiques contemporaines……..…50

Conclusion……....54

Chapitre II : L'écriture de la mémoire : une contre-narration historique ?

Introduction

II-1- Fiction littéraire et fiction historique……55

II-2- Imagination historique et contre-narration……62

II-3- La mémoire et l'histoire : deux versions du passé ?.....80

Conclusion……89

Chapitre III : Dire la mémoire et le cadre spatio-temporel

Introduction

III-1- La poétique de l'espace entre fiction et histoire……..…..91

III-2- Temporalité, énoncé et énonciation……112

Conclusion……..……...121

Deuxième partie : Mémoire(s) des victimes / Mémoire(s) des bourreaux……...123

Chapitre IV : Mémoire(s) des guerres coloniales : entre souvenir et héritage ?

Introduction

IV-1- « L'image-souvenir » : fantasme ou réalité ?…….……..124

IV-2- La post-mémoire : entre la passé et le présent……135

IV-3- Transmission de l'événement ou devoir de mémoire ?.....142

Conclusion……..……...…154

Chapitre V : Mémoire(s) des personnages chez Lydie Salvayre / Mémoire(s) des victimes

Introduction

V-I- Mémoire(s) et obsession du passé…… ...155

V-2- Regards croisés : l'histoire au prisme de la mémoire…… …..166

V-3- Engagement littéraire ou « pensée politique de gauche » ?.....177

Conclusion…….....182

Chapitre VI : Mémoire(s) des narrateurs chez Mathieu et Alexis Jenni / Figuration contemporaine des bourreaux

Introduction

VI-1- Représentation du bourreau dans l'œuvre romanesque de Mathieu Belezi …… ….……183

VI-2- Alexis Jenni et la représentation du bourreau……195

VI-3- Le bourreau : victime d'un système politique ?.....209

Conclusion……218

Troisième partie : La mémoire « devant » l'histoire ?..... …220

Chapitre VII : Mémoire autobiographique et mémoire historique

Introduction

VII-1- La mémoire autobiographique……..…..……221

VII-2- La mémoire historique …….…….234

Conclusion……..…240

Chapitre VIII : Mémoire(s) et littérature

Introduction

VIII-1- Mémoire(s) et littérature……..242

VIII-2- Fictions contemporaines et écriture de la mémoire…….….. ..251

VIII-3- La trace : entre mémoire et écriture…….…..…257

Conclusion…….268

Chapitre IX : La mémoire peut-elle se substituer à l'histoire au XXI^{e} siècle ?

Introduction

IX-1- Auteur / Narrateur…….…..…….269

IX-2- L'événement historique au prisme du souvenir ….. ……..…281

IX- 3- La fiction historique comme explication du présent ?.....289

Conclusion……292

Conclusion générale……294
Bibliographie……299
Table des matières……308

Université de Strasbourg

Alain OBIANG NZE, « L'écriture de la mémoire dans les fictions historiques contemporaines. L'exemple d'Alexis Jenni, de Lydie Salvayre et de Mathieu Belezi », thèse sous la direction de Corinne Grenouillet, 2023

Résumé

Le XXIe siècle se caractérise par l'essor de fictions qui proposent une reconstitution de certains événements historiques – Colonisation et guerre d'Algérie, Guerre civile d'Espagne et Occupation nazie – par le biais de l'écriture de la mémoire fondée sur la représentation fictive des témoignages de personnages. C'est le cas des œuvres d'Alexis Jenni, de Lydie Salvayre et de Mathieu Belezi. Dans une approche systémique, ce travail questionne la mémoire, l'histoire et la littérature. En analysant le mouvement qui conduit des origines du roman historique à l'avènement des fictions historiques contemporaines, et en montrant que ces fictions constituent un vecteur de la mémoire et/ou des mémoires, notre étude débouche sur l'idée que ces récits peuvent être perçus comme une autre histoire possible.

Mots clés : mémoire, fiction, histoire, contemporain, représentation, témoignage et littérature.

Résumé en anglais

The twenty-first century is characterized by the rise of fictions that propose a reconstruction of certain historical events – Colonization and War in Algeria, Civil War in Spain and Nazi Occupation – through the writing of memory based on the fictional representation of characters' testimonies. This is the case of the works of Alexis Jenni, Lydie Salvayre and Mathieu Belezi. In a systemic approach, this work questions memory, history and literature. By analysing the movement that leads from the origins of the historical novel to the advent of contemporary historical fictions, and by showing that these fictions constitute a vector of memory and/or memories, our study leads to the idea that these narratives can be perceived as another possible history.

Keywords: memory, fiction, history, contemporary, representation, testimony and literature.