

ECRIRE ET PUBLIER LA GUERRE D'ALGERIE

DE L'URGENCE AUX RESURGENCES

sous la direction de

THOMAS AUGAIS

MIREILLE HILSUM

et CHANTAL MICHEL

Ce volume est issu d'un colloque, intitulé *Silences, tabous, mémoires. Les écrivains français et la guerre d'Algérie, 1954-2008*, qui s'est déroulé en septembre 2008 à l'Université Lumière- Lyon 2, sous la direction de Martine Boyer-Weinmann, Mireille Hilsum et Chantal Michel ; et d'une table ronde, qui s'est tenue à la Bibliothèque Municipale de Lyon, grâce à Catherine Goffaux-Hoeffner.

INTRODUCTION

Introduction

Il n'y eut pas de silence des déportés à la Libération, il n'y eut pas non plus de silence pendant ni dans l'immédiat après guerre d'Algérie. Il y eut surdité. Nombreux sont ceux qui, à la suite de Benjamin Stora, l'ont montré¹. Ce livre, en deux parties, l'une contemporaine de la guerre et l'autre ultérieure, montre en outre que la littérature, au-delà même des fils et des filles, ne cesse d'interroger cette guerre, déniée dans son nom même, du côté français.

« Guerre des intellectuels », selon la formule de Jean-François Sirinelli, la guerre d'Algérie, a souvent été comparée avec l'Affaire Dreyfus. L'idée est reprise, tout au long de la première partie, intitulée : « Militantismes ? ». L'engagement, ses formes, ses domaines ou encore ses moyens, se diversifient. Impossible aux yeux de Vidal-Naquet, chargé de « l'affaire Audin », de rééditer *J'accuse* ; il faut inventer d'autres formes d'intervention, qui ne sont pas nécessairement perçues par les acteurs eux-mêmes, comme des formes de militantisme. La guerre d'Algérie fut avant tout, du côté français, « une guerre de l'écrit » : entre 1954 et 1962, autant que les informations sur la guerre, pétitions et articles engagés faisaient la une de l'actualité. Ce sont donc les journaux et les revues, *France Observateur*, *L'Express*, *Etudes*, *Les Temps modernes* qui ont alerté l'opinion sur la réalité de la colonisation et de la guerre, sur la torture, à un moment où la télévision nationale ne parlait que d'« événements » ou de « pacification »².

¹ Benjamin Stora dès *La Grangrène et l'oubli*, publiée en 1998.

² Voir Benjamin Stora, *Le Livre, mémoire de l'Histoire. Réflexions sur le livre et la guerre d'Algérie* (abrégé *Le Livre*), Le Préau des collines, 2005, p. 14 : « Le problème de terminologie n'est pourtant pas réglé concernant la dénomination de cette guerre. Le mot utilisé n'est pas le même sur les

Le premier chapitre (« L'engagement des éditeurs ») insiste sur le rôle des éditeurs et analyse les choix et les stratégies de trois maisons (Maspero, Le Seuil, Julliard), tandis que d'autres (Minuit ou Gallimard) sont présentes en filigrane tout au long de ce volume. La palette est large, de l'engagement militant de Jérôme Lindon ou de Maspero à l'engagement littéraire, examiné par Hervé Serry pour Le Seuil, ou encore à l'« engagement légaliste », « libéral » de René Julliard, qui récuse toute idée de militantisme, comme le montre Nicolas Hubert.

Les articles de Julien Hage, d'Hervé Serry et de Nicolas Hubert, sur lesquels s'ouvre le volume, esquissent une histoire des collections, nées à chaud, pendant la guerre. « Documents » de Minuit, « Frontière ouverte » du Seuil, et bientôt les « Cahiers Libres » de Maspero accueillent des documents politiques contemporains. *L'Affaire Audin* de Vidal-Naquet est peut-être l'exemple le plus célèbre de cette invention de l'histoire immédiate. D'autres échos, que les études regroupées ici font apercevoir, se tissent entre les éditeurs, entre le « Domaine Maghrébin », que Maspero confie à partir de 1967 à Albert Memmi, et la collection « Méditerranée », créée au Seuil par Roblès par exemple. C'est là que sera publié le premier roman de Kateb Yacine, *Nedjma*, sur lequel revient Charles Bonn. Mohamed Dib est de même lancé par Le Seuil, comme le rappelle également Hervé Serry. Parmi les collaborateurs des éditeurs évoqués ici, Hervé Serry s'arrête sur le rôle de Jean Cayrol, Nicolas Hubert sur celui de Christian Bourgois à l'égard de Jules Roy (Guy Dugas y reviendra). Julien Hage analyse la volonté de production, par Maspero, d'une nouvelle littérature politique, « sous une forme qui se voulait médiatique et pragmatique, mais qui correspondait aussi au projet d'une nouvelle esthétique néoréaliste ». Le terme n'aurait sans doute pas convenu au jeune Perec, mais tel est bien le projet formulé dans les articles qu'il publie dans la revue *Partisans*, lancée par Maspero en 1961. Perec en appelle à de nouvelles noces entre littérature et réalité. Il faut que la nouvelle littérature rompe avec le double échec que constituent, à ses yeux, le roman engagé sartrien et le Nouveau Roman. A l'échec esthétique du premier, le caractère apolitique et anhistorique du second ajoute un échec politique. La littérature doit réinventer ses liens avec la réalité. C'est dans le sillage

deux rives de la Méditerranée. En Algérie, il est possible d'évoquer une guerre de Libération, une guerre d'indépendance, une révolution algérienne. En France, après avoir longtemps parlé 'd'événements', d'opérations de police, reconnaît-on vraiment la guerre ? »

d'Antelme qu'une littérature à l'avant garde à la fois politique et esthétique peut renaître³. Maspero accueille ainsi dans sa revue l'un des membres de *La Ligne générale*⁴, qui n'a encore publié aucun livre.

L'exemple de Maspero, écrit Julien Hage, « aux côtés de la figure pionnière et magistrale de Lindon, montre l'importance déterminante de quelques éditeurs d'avant-garde durant la guerre d'Algérie, qui furent des “écrivains”⁵ souvent discrets mais décisifs, et qui orchestrèrent la médiation éditoriale en palliant les limites des “écrivains” ».

Le deuxième chapitre (« Retraits et engagements ») envisage, pour commencer, d'autres plumes que celles des écrivains : celle de Vidal-Naquet, jeune agrégé qui entre en histoire, par le biais d'un livre, *L'Affaire Audin*, que tout devrait opposer à la plume, collective, qui signe la *Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie* (i.e le Manifeste des 121). « Ecrire en historien », c'est décider de ne se poser ni en militant ni en écrivain. Ou peut-être opter pour un acte de militantisme paradoxal, qui allie — comme le montre Bertrand Hamelin — choix de l'objectivité, de la neutralité et décision de publier chez Minuit, autrement dit chez un éditeur précisément perçu comme militant. Dès lors, d'autres oppositions, également trop simples, méritent d'être réexaminées. Jérôme Duwa insiste, dans le cas de la rédaction du Manifeste des 121, sur le choix d'une « gravité sans pathos » qui n'est pas sans rappeler le « refus de l'émotion », analysé par Bertrand Hamelin pour le livre de Vidal-Naquet. Jérôme Duwa s'attache en outre à réévaluer le rôle de Dionys Mascolo dans la conception et la rédaction du *Manifeste*, ce qui le conduit à retracer l'histoire de la pensée politique de Mascolo, trop souvent oblitérée par la figure de Blanchot.

Le titre et la composition de ce deuxième chapitre obligent également à réexaminer l'opposition entre retraits et engagements. C'est ce que se propose de faire Catherine Milkovitch-Rioux qui redéfinit, dans cette nouvelle contribution à l'étude des

³ Voir Georges Perec, « Le Nouveau Roman et le refus du réel », *L.G., Une histoire des années 1960*, Paris, Le Seuil, 1998, p. 25-66.

⁴ Pour l'histoire de ce projet de revue, qui réunit Perec et quelques autres, entre 1959 et 1963, voir Claude Burgelin, Préface, *ibid.* p. 7-22.

⁵ Roland Barthes, « Écrivains et écrivains », *Essais critiques*, Paris, Tel Quel, 1964, p. 147-154.

littératures de la guerre d'Algérie⁶, la notion de situation, comprise « à la fois comme localisation géographique (sur le terrain ou depuis la métropole) et comme positionnement idéologique », infléchissant « radicalement la perception de l'événement : la distance est grande entre les écrits du terrain – témoignages, journaux, lettres, reportages (Jean Pélégri, Jules Roy, Jean Amrouche, Albert Camus...) et les textes polémiques écrits depuis la métropole (Jean-Paul Sartre, François Mauriac, Raymond Aron...) » ; la suite de l'étude propose une typologie fine, quasi exhaustive, des textes écrits à chaud, pendant la guerre elle-même.

La succession des articles consacrés à Mauriac et à Camus va dans le même sens, elle permet de relativiser des oppositions bien connues⁷. Dans l'étude du *Bloc-Notes* par Hélène Baty, l'accent porte sur ce que Mauriac invente : une esthétique du cri, fruit d'une « exigence intime » et d'un drame collectif, dont l'auteure analyse le long mûrissement, des années trente au début des années cinquante. On le sait, Mauriac fut l'un des tout premiers à dénoncer la torture, sur des bases initialement morales et finalement politiques, nous dit Hélène Baty. De même Camus fut l'un des premiers à condamner le terrorisme du FLN. En ouverture de son propos, Jeanyves Guérin pose

⁶ Voir Ibrahim-Lamrous et Catherine Milkovitch-Rioux dir., *Regards croisés sur la guerre d'Algérie*, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005. L'ouvrage revient sur la notion de « mise en intrigue » et se propose de répondre aux questions affichées en quatrième de couverture : « Comment les documents littéraires concernant la guerre d'Algérie sont-ils exploités par les historiens à différentes époques pour constituer les traces d'une conscience de guerre ? Selon quelles modalités les discours sur l'histoire se constituent-ils dans les oeuvres littéraires ? Quelle validité peut-on accorder à la notion de témoignage littéraire ? » Aux contributions d'historiens, de sociologues et de chercheurs en littérature s'ajoutent celles de témoins et d'écrivains, venus des deux rives de la Méditerranée.

⁷ Pour une étude plus exhaustive, voir *La Plume dans la plaie ; Les écrivains journalistes et la guerre d'Algérie*, publié aux Presses universitaires de Bordeaux sous la direction de Philippe Baudorre. Le volume envisage les deux camps de cette guerre de l'écrit. Aux articles sur les grandes figures intellectuelles de l'époque, Sartre, Camus et Mauriac s'ajoute un texte d'Alain Cresciucci sur les Hussards : Laurent, Blondin, Nimier, Déon, et sur leurs pétitions en faveur de l'Algérie française. Il retrace très précisément la chronologie des prises de position de ces « écrivains-journalistes » et permet ainsi de saisir l'évolution de leur pensée au fil de la guerre. A la lecture de cette rétrospective des articles que Camus, Sartre et Mauriac ont publiés dans les grands journaux et revues de l'époque, on perçoit aussi bien la clairvoyance de ces écrivains qui réagissent à chaud à l'actualité que leurs limites, voire parfois leurs aveuglements respectifs.

une question simple : « Pourquoi celui qui en 1939, en 1945, avait fourni une critique ferme de la colonisation s'est-il prononcé contre l'indépendance de l'Algérie ? » mais la réponse ne va pas de soi. À l'issue d'un rappel historique de la pensée politique de Camus, Jeanyves Guérin réexamine la part de la lucidité, celle des aveuglements, puis analyse la manière dont le journaliste à *L'Express* et aux *Chroniques algériennes* et l'auteur de *L'Exil et le royaume* et du *Premier Homme* envisage la relation entre Arabes et Français d'Algérie. Jeanyves Guérin revient sur des questions qui ont fait couler beaucoup d'encre (le silence des Arabes, dans *La Femme adultère*, ou l'anonymat initial des personnages arabes dans l'œuvre de Camus) avec la volonté d'éclairer la complexité d'une pensée qui « tente d'échapper à une opposition binaire, manichéenne : eux vs nous, les bons vs les mauvais ».

Faire se succéder Camus et Jean Sénac, c'est donner à entendre (ou à réentendre) le rêve d'une Algérie fraternelle qui lia, pour un temps, celui qui croyait à l'indépendance et celui qui n'y croyait pas. Jean Sénac se définit, ainsi que le rappelle au début de son article Laure Michel, comme un poète algérien, qui choisit l'engagement politique et poétique, quand Camus a choisi finalement le retrait et le silence. Mais au-delà du couple que forment l'aîné et le cadet, Laure Michel définit la place de Sénac au sein d'une gauche française anticolonialiste et paternaliste puis elle revient sur le couple Sénac/Camus, avant d'analyser ce qui lie ou distingue Sénac de Fanon ou encore de René Char. La dernière partie de son étude est consacrée à un essai, *Le Soleil sous les armes. Éléments d'une poésie de la résistance algérienne*, paru en 1957, et au recueil *Matinale de mon peuple*, qui rassemble, en 1961, l'ensemble des poèmes écrits pendant la guerre.

Laure Michel esquisse une étude de la réception de Jean Sénac en France et en Algérie, l'étude de Guy Dugas compare la réception de *Portrait du colonisé* — suivi de *Portrait du colonisateur* — d'Albert Memmi, également publié en 1957, et *La Guerre d'Algérie* de Jules Roy, publié chez Julliard en 1960. Guy Dugas donne tout d'abord une série d'informations, touchant les auteurs, les textes, le contexte : ce sont les préalables nécessaires à une comparaison entre des livres séparés par quatre années de guerre et que ni la biographie (Memmi est juif tunisien, Roy fils de petits colons) ni l'idéologie (même si les premiers extraits du *Portrait du colonisateur* paraissent dans *Les Temps Modernes* et les bonnes feuilles de *La Guerre d'Algérie* dans *L'Express*) ne

semblaient devoir rapprocher. Guy Dugas, dans la seconde partie de son étude, aborde la comparaison proprement dite, qui nous fait apercevoir deux hommes qui sont, l'un et l'autre, des « contradictions vivantes ».

Hélène Baty, Jeanyves Guérin, Laure Michel et Guy Dugas analysent donc les contradictions de chacun de ces hommes et rendent compte de la complexité même d'une guerre deux fois civile. Un dernier point commun mérite d'être souligné. L'impact considérable de Camus, souligné par Anne Simonin durant les débats⁸, est très sensible à la lecture des trois derniers articles de cette section, la plus longue du volume. Il excède les échanges entre les hommes, dont il est souvent question. Sénac, Roy, Memmi se situent et prononcent en fonction des positions de Camus, tout au long de la guerre.

Le dernier article de ce chapitre, consacré à *Meurtre* de Danielle Collobert, reprend à nouveaux frais la question du lien entre poétique et politique. D'autres articles, qu'ils appartiennent à la première ou à la seconde partie, avaient amorcé la réflexion. Le *Bloc-Notes* par exemple, tel que l'analyse Hélène Baty. Ou l'œuvre de Jean Sénac qui récuse un héritage politique (une certaine conception française de la patrie) mais se réapproprie un héritage littéraire (celui de la poésie de la Résistance) Anne Malaprade précise en quoi celle de Danielle Collobert est atypique, comparée aux œuvres contemporaines, de femmes notamment. Danielle Collobert a grandi avec le récit familial de la résistance et de l'héroïsme de la déportation. Enfin poétique et politique se nouent avec acuité au corps et à la langue de qui écrit. « Quelle langue pour le crime, à partir du moment où l'éthique impose à l'écrivain de ne pas souiller les mots en les contraignant à décrire le pire et l'abject, à savoir l'humiliation, la torture et la domination par la force et la violence ? », interroge Anne Malaprade⁹.

⁸ Qu'elle soit ici remerciée de sa présence féconde parmi nous.

⁹ Anne Malaprade a publié de nombreux travaux sur Bernard Noël, notamment sur le *Château de Cène* rédigé en partie en 1958, publié, interdit et saisi en 1969. Voir notamment Anne Malaprade, « D'un siècle à l'autre, une traversée des genres : *Le Château de Cène* du roman (1969) au théâtre (2004) », *La relecture de l'œuvre par ses écrivains mêmes*, tome 2, *Se relire contre l'oubli ? XXe siècle*, Mireille Hilsum dir., Kimé, « Les Cahiers de Marge », 2007, p. 129-144. On trouvera des échos des questions qu'elle soulève dans les propos tenus lors de la table ronde par Maïssa Bey et Virginie Buisson qui furent, l'une et l'autre, enfants, pendant la guerre.

Nous avons placé en contrepoint, à la charnière entre première et seconde partie, l'article de Charles Bonn, consacré au roman algérien, qui revient sur nombre de points et d'écrivains évoqués dans les articles qui le précèdent. Il ne s'agit pas de basculer du point de vue du colonisateur à celui du colonisé. Les études postcoloniales ont montré qu'on n'en a pas fini avec « le colonial », qu'il travaille toujours discours et mentalités, textes et représentations, mais également qu'il est nécessaire de sortir d'une vision figée de l'altérité, comme de l'opposition stérilisante du centre et de la périphérie¹⁰. C'est peut-être là, dans cette étude diachronique de la « légitimation littéraire du récit de guerre dans le roman algérien de 1954 à 1978 », qu'apparaît le plus clairement l'impossibilité de penser une poétique en dehors d'une politique. Charles Bonn analyse un certain nombre de choix qui relèvent de l'une et de l'autre « catégories » : choix d'un genre, le roman, importé en Algérie, choix du français, langue du colonisateur. Laure Michel avait déjà abordé la question pour Sénac, Maïssa Bey y revient dans la Table ronde. Plus globalement Charles Bonn analyse le clivage entre une littérature officielle qui fonctionne à partir d'une « commande idéologique d'État », marquée par un « simplisme commémoratif éloigné de la réalité des faits » et des œuvres qui, à partir de celle, fondatrice, de Kateb Yacine, parviennent à développer une « ambiguïté proprement littéraire », éloignée de tout monologisme.

Avec l'étude de Charles Bonn, nous sommes passés dans l'après 1962. Contrairement à la première partie de ce volume, axée sur des acteurs, écrivains et éditeurs, qui ont vécu pendant la guerre d'Algérie et qui, plus ou moins militants, y ont réagi dans l'urgence, la deuxième partie inclut des études sur des écrivains de la « génération des fils », qui n'ont pas connu cette guerre et ont souvent été en butte au pesant silence de leurs pères. Les textes rassemblés dans cette seconde partie portent le plus souvent sur des œuvres publiées à partir des années 80, qui appartiennent à ce que Benjamin Stora nomme, par opposition au temps de la guerre lui-même et à la période de silence qui l'a suivie, une période des « revanches imaginaires » et de « répétition du refoulé¹¹ ». Cependant l'organisation de cette seconde partie est moins chronologique qu'il n'y paraît.

¹⁰ Homi K. Bhabha, *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Payot, 2007.

¹¹ B. Stora, *La Gangrène et l'oubli*, La découverte, 1998, p 320.

Pour marquer le passage entre les écritures contemporaines de la guerre et l'exploration, deux ou trois décennies plus tard, des différentes mémoires, nous avons regroupé, sous le titre « l'après 1962 », deux articles portant sur des « littératures mineures » — la bande dessinée et le roman policier — parce que leurs auteurs abordent la guerre d'Algérie d'un point de vue diachronique et permettent ainsi d'introduire et d'embrasser de manière synthétique toute la période des années 1980-1990-2000. Anne Roche propose une lecture des *Carnets d'Orient*, de Jacques Ferrandez, bande dessinée en dix volumes publiés entre 1987 et 2009, et d'une autre BD parue en 1982, *Une éducation algérienne*, de Guy Vidal et Alain Bignon. Elle se penche aussi sur deux romans, *Les Serpents*, de Pierre Bourgeade, et *Les Soldats somnambules*, de Raymond Bozier, respectivement parus en 1983 et 2002. De même, Thomas Augais nous fait découvrir la guerre d'Algérie, dans plusieurs romans policiers parus entre 1984 et les années 2000, des « polarchives, qui combinent une intrigue et une enquête sur l'Histoire, le policier-enquêteur, souvent militant, remplaçant l'historien. Par opposition aux études suivantes qui envisagent la mémoire de guerre d'Algérie à travers des monographies et donc à un moment précis de l'histoire contemporaine, ces deux articles, qui traitent d'œuvres publiées sur trois décennies, mettent l'accent sur les grands traits de « la » mémoire française du conflit. Malgré ou plutôt grâce à ce qu'Anne Roche appelle leur « modestie », les « polarchives », comme la BD ou certains romans d'une lecture facile ont contribué à vulgariser la représentation française, après 1962, d'une guerre à laquelle s'associent presque immanquablement le poids du silence, l'horreur et les névroses, la honte et la culpabilité.

Le chapitre six regroupe sous le titre, « Mémoires mêlées », trois articles consacrés à Resnais, Modiano et Koltès, qui relie une guerre (celle d'Algérie) à une autre (la seconde guerre mondiale), interrogent la hantise de la Résistance, de la déportation ou encore de la collaboration à travers les années.

A lire nombre d'articles de ce volume, on ne peut manquer d'être frappé par la reprise des grandes questions posées par la littérature des rescapés de la seconde guerre mondiale. Comment dire encore l'horreur, la violence spécifique de cette guerre qui fit éprouver la honte d'être français à Simone de Beauvoir et à bien d'autres intellectuels¹².

¹² Honte inaperçue et pourtant récurrente de cette littérature. Voir Jean-Pierre Martin, *Le Livre des hontes*, Seuil, 2006, qui cite bien des écrivains également étudiés dans ce volume.

De nombreux écrivains, français (la Table ronde le montre encore pour les plus jeunes) et algériens, éprouvent une forme d'impossibilité à dire la guerre. Mais, comme le montre Charles Bonn pour la littérature algérienne, elle doit d'autant moins être confondue avec « l'impossibilité » de dire les camps, qu'elle tient pour une part à la confiscation de la mémoire par le pouvoir algérien. C'est d'elle pourtant que parle Mohammed Dib dans la postface qu'il a écrite, à la demande de Roblès, pour *Qui se souvient de la mer* : il s'agit, note Guy Dugas dans la Table ronde finale, d'« une espèce d'art poétique du roman de la violence et de l'horreur. Comment peut-on, si peu de temps après la première guerre mondiale, après la seconde guerre mondiale, après la découverte de la torture nazie, après la Shoah et l'Holocauste, trouver des mots pour dire à nouveau les mêmes horreurs ». Comment trouver « l'équivalent de ce que Picasso a découvert dans son célèbre tableau *Guernica* » ? Une guerre (coloniale) prolonge-t-elle l'autre, comme l'écrivait déjà Guyotat, dans *Tombeau pour Cinq cents mille soldats* ?¹³ « Qui de nous veille de cet étrange observatoire pour nous avertir de la venue des nouveaux bourreaux ? Ont-ils vraiment un autre visage que le nôtre ? »¹⁴ interroge, en 1956, Jean Cayrol à travers la voix off de *Nuit et Brouillard*. Faut-il aller plus loin et voir, dans la littérature, le cinéma, le théâtre d'après 1962, une « littérature », sinon de vaincus, du moins de rescapés, témoignant pour ceux, les engloutis, qui ne sont pas revenus ? Une nouvelle littérature de la honte et de la catastrophe, qui explorerait à son tour « la zone grise » de Primo Levi, cet espace singulier, aux frontières incertaines et ambiguës, qui séparait bourreaux et victimes dans les camps nazis¹⁵ ?

Dans *L'Espèce humaine*, le camp « émerge lentement », écrivait le jeune Perec¹⁶. L'une des originalités de la littérature et du cinéma d'après la guerre d'Algérie serait de maintenir la guerre dans les lointains¹⁷. A distance précisément. Benjamin Stora l'avait

13

¹⁴ Jean Cayrol, *Nuit et Brouillard*, Paris, Arthème Fayard (Libres), 1997, p. 42-43. C'est de même Jean Cayrol qui signe le scénario de *Muriel* sur lequel porte l'article de Martin Goutte.

¹⁵ Primo Levi, *Les Naufragés et les rescapés*, Gallimard, « Arcades », 1989. Voir aussi *La Zone grise, entre accommodement et collaboration*, Philippe Mesnard et Yannis Thanassekos dir., Kimé, 2010.

¹⁶ Georges Perec, « Robert Antelme ou la vérité de la littérature », *ibid.*, p. 96.

¹⁷ Mais c'est déjà vrai du *Bloc-Notes* des dernières années de la guerre d'Algérie, comme l'a écrit Hélène Baty : « Des cris, des angoisses, une longue terreur : c'est le reflet des événements lointains, en

déjà noté à propos de ce qu'il appelait des films « allusifs », ceux qui montrent la guerre de façon latérale. Les exemples qu'il donne s'étendent sur trois décennies¹⁸ : ils fondent la comparaison entre le cinéma américain de la guerre du Vietnam et le cinéma français de la guerre d'Algérie. Pour B. Stora, les films américains, avec leur air concret et efficace, s'opposent aux films français où l'on « souligne la *folie abstraite* de cette guerre d'Algérie en ne la situant pas. *Le Petit soldat* se passe en Suisse, *L'Insoumis* dans un appartement, en France et au Luxembourg. »¹⁹ Martin Goutte y revient tout au long de son article. Avant d'aborder *Muriel* en propre, il analyse l'entre-deux ou la tension qui caractérise la Nouvelle Vague, prise entre actualité et modernité : « À l'instar du Nouveau Roman, la Nouvelle Vague a récusé une certaine forme d'engagement traditionnel, jugé trop didactique et peu cinématographique, mais sans pour autant délaisser l'actualité dans des films dont on pourrait dire qu'ils se voulaient plus *de* leur temps que *sur* leur époque. » L'auteur de l'article rejoint *in fine* l'analyse d'Antoine de Baecque, pour qui « la Nouvelle Vague a pu saisir son temps parce qu'elle était mal à l'aise et en porte-à-faux avec lui ».²⁰

Hantés par l'Occupation, les personnages de Modiano sont souvent eux aussi en porte-à-faux avec leur temps. Maryline Heck s'arrête sur le sort de l'un d'entre eux, Victor Chmara, le héros de *Villa Triste* (1975), qui a choisi de fuir la guerre et la capitale. Le roman ne se situe donc ni à Paris, trop proche d'Alger²¹, ni à Evian, mais dans une petite ville (A.) du lac Léman. Les valises comme les dates ne réfèrent jamais, montre Maryline Heck, à une actualité que le roman évite, tout en la reliant une fois

France, que nous représente aujourd'hui le *Bloc-Notes*, témoignage brûlant et cependant si lacunaire d'une guerre oppressante dans son absence même. »

¹⁸ *Cléo de 5 à 7* d'Agnès Varda, en 1962 ; *Diabolo Menthe* de Diane Kurys en 1977 ; *Les Roseaux sauvages* d'André Téchiné en 1994, voir B. Stora, *Imaginaires de la guerre. Algérie – Viêt-nam, en France et aux Etats-Unis*, La Découverte, 1997, p. 179-180.

¹⁹ Benjamin Stora (*Ibid.* p. 102) se réfère notamment à Raphaëlle Branche, *Les Films français de fiction et la guerre d'Algérie*, mémoire de maîtrise d'histoire, Université Paris-VIII, 1994.

²⁰ Antoine de Baecque, *Histoire et cinéma, op. cit.*, p. 40.

²¹ Maryline Heck rappelle cette remarque éclairante de Modiano dans *Un pedigree* : « Ces années étranges de mon adolescence, Alger était le prolongement de Paris, et Paris recevait les ondes et les échos d'Alger, comme si le sirocco soufflait sur les arbres des Tuileries en apportant un peu de sable du désert et des plages... », *Un pedigree*, Paris, Gallimard, 2005, p. 61.

encore à l'Occupation. L'histoire des fils ne se libère jamais complètement de celle des pères chez Modiano, c'est peut-être ce qui confère à son art romanesque son parfum d'in/actualité.

Revenir sur la guerre d'Algérie, c'est pour Modiano revenir sur son adolescence abandonnée, loin de Paris. Pour Koltès, c'est revenir, un an avant sa mort, en 1988, sur son enfance en Lorraine ; Christophe Bident le rappelle dans son article :

J'ai tenu à ne pas écrire une pièce sur la guerre d'Algérie, mais à montrer comment, à douze ans, on peut éprouver des émotions à partir des événements qui se déroulent au dehors. En province, tout cela se passait quand même d'une manière étrange : l'Algérie semblait ne pas exister et pourtant les cafés explosaient et on jetait les Arabes dans les fleuves. Il y avait cette violence-là, à laquelle un enfant est sensible et à laquelle il ne comprend rien. Entre douze et seize ans, les impressions sont décisives, je crois que c'est là que tout se décide. Tout.²²

Nous sommes donc en Lorraine, mais l'OAS décrite dans *Le Retour au désert*, se trouve « littéralement implantée ». La Lorraine ressemble d'autant moins à la province si proche de la Suisse, chère à Modiano, que Koltès l'inscrit dans une histoire plus large, par le biais notamment de Mathilde qui fut tondu à la Libération. Koltès n'écrit pourtant pas une pièce engagée, militante²³ : « Celle qui pour Koltès aurait été la *bonne* désertion n'est évoquée qu'en creux, par celle qui a pu paraître incarner la *trahison*, le fricotage avec les Allemands pendant la Seconde Guerre Mondiale ». La première partie de l'article de Christophe Bident s'attache à l'étude de ces liens. La seconde relate l'entrée de Koltès au répertoire de la Comédie-Française en 2007. L'affaire — la mise en scène du *Désert* par Muriel Mayette — fut portée en justice par le frère de Koltès, mais Christophe Bident analyse ce qui méritait d'être condamné : moins le fait de ne pas respecter la volonté de l'auteur — faire jouer les personnages arabes par des acteurs arabes — que l'an historicité néo-coloniale d'une mise en scène insensible à l'humour de Koltès.

²² Bernard-Marie Koltès, entretien avec Michel Genson, *Le Républicain lorrain*, 27 octobre 1988, repris dans *Une part de ma vie*, Minuit, 1999, p. 115-116. Entretien revu par Koltès.

²³ Pour une étude du théâtre écrit à chaud, pendant la guerre, on se reportera à l'étude de Catherine Brun, « Le "théâtre" des événements », *La Plume dans la plaie. Les écrivains journalistes et la guerre d'Algérie*, op. cit., p. 257-278.

Le dernier chapitre se concentre sur la littérature de l'extrême contemporain. Peu à peu est venu au jour ce que Benjamin Stora nomme une mémoire « d'en bas »²⁴, initiée et inspirée sans doute par les très nombreux témoignages de simples soldats, qui sont souvent restés confidentiels, mais dont certains sont entrés dans le domaine public grâce au cinéma ou à la télévision²⁵. Laurent Mauvignier, dont le père a combattu pendant la guerre mais n'en a jamais parlé, offre avec *Des hommes* un des plus récents exemples de cette émergence d'une littérature des minuscules, qui s'inscrit pleinement dans la génération des années 80, analysée par Dominique Viart²⁶. Trente ou quarante ans après le conflit, on assiste bien à une « nouvelle vague » d'écrits sur la guerre d'Algérie parce que ceux qui l'ont vécue ne sont plus les seuls à se sentir concernés : ce sont aujourd'hui leurs nombreux descendants, des Français anonymes, qui revisitent cette période pour combler les silences qui l'ont jusqu'ici entourée.

Les articles qui composent ce chapitre sont consacrés à trois œuvres de femmes, les dernières pourtant à avoir voix au chapitre quand on traite de la guerre, les dernières à accéder à la parole²⁷. Ces œuvres sont construites autour ou à partir de figures anonymes : le caméraman, mort au champ d'honneur, d'Hélène Merlin (« un frère peut-être », note Catherine Brun), le père de Zahia Rahmani, qui s'est suicidé un 11 novembre, celui, enterré en Algérie, d'Hélène Cixous. Comme le dit si bien *Si Près*, le titre d'Hélène Cixous, les trois auteures ont été personnellement touchées par cette guerre. L'écriture tisse alors un lien avec ce parent disparu à qui rendre hommage voire ériger un tombeau.

Dans *Le Caméraman*, publié en 1983, chez Minuit, l'écriture, le choix de la fiction s'efforcent de pallier une Histoire « en panne » pour reprendre l'expression de Catherine Brun : la narratrice d'Hélène Merlin ignore tout, notamment, des

²⁴ Benjamin Stora, *Le Livre, op. cit.*, p. 61.

²⁵ Pour une étude de la « pluralité des mémoires » et des principales « figures emblématiques » : l'appelé, le harki, les moudjahiddines, les Pieds-noirs principalement, voir Anny Dayan Rosenman et Lucette Valensi *La Guerre d'Algérie dans la mémoire et l'imaginaire*, Bouchène, 2004.

²⁶ Dominique Viart et Bruno Vercier, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Bordas, 2005.

²⁷ Voir sur ce point « La solitude des incomprises. La guerre d'Algérie dans les écrits de femmes européennes (1960-2000) », *Histoire et littérature au vingtième siècle. Hommage à Jean Rives*. Toulouse, GRHI, Université de Toulouse –Le Mirail, 2003.

circonstances de la mort du frère. Les archives sont muettes, « la nature même — mutilation ? torture ? — de l'événement n'est pas acquise ». Quand l'histoire se dérobe, quand elle n'impose qu'incertitudes, blancs et trous, *Le Caméraman*, roman, invente une forme nouvelle de reconstitution : par l'imagination. L'article de Catherine Brun, si concentré qu'il soit sur la guerre d'Algérie, ne peut manquer de nouveau d'évoquer d'autres « fictions pour témoin », nées de la déportation et de l'extermination.

A la subtile interpellation du lecteur dans *Le Caméraman* — « C'était pendant la guerre d'Algérie. Vous souvenez-vous ? » — répond, à l'ouverture de *Moze* que Zahia Rahmani publie en 2003, une courte strophe : « Je me souviens. / Écris que tu te souviens. / Que tu t'en souviens », qui marque peut-être la distance entre les deux œuvres. Le dialogue tente cette fois de s'établir entre une fille de supplétif et un père, qui fut enfermé dans le silence. A travers *Moze*, Chantal Michel a choisi d'étudier une œuvre consacrée à l'histoire des « harkis », pour reprendre l'un de ces « mots encagés » que dénonce Zahia Rahmani. La question de la honte resurgit, honte non pas d'être français, mais d'avoir trahi les siens, d'avoir servi la France, d'en avoir été abandonné en 1962 et finalement irrémédiablement meurtri. Le livre est un réquisitoire contre l'État français, un livre d'histoire — de la France et de l'Algérie — , un mausolée, comme le montre Chantal Michel, déployant au fil de l'analyse l'hybridité de l'œuvre.

Avec Hélène Cixous, nous franchissons quarante années, « la durée d'un aveuglement humain vital. Tout ce qui aura été décisif dans l'histoire d'un individu ou d'un peuple ne montre son visage qu'après quarante ans de secret »²⁸, comme le rappelle Martine Boyer-Weinmann à l'ouverture d'un article. Avant d'en venir à *Si Près*, paru en 2007, elle retrace les trajectoires intellectuelles de ces grandes figures, juives d'origine algérienne, que furent Jacques Derrida, Hélène Cixous et Benjamin Stora, le seul de trois à être né après la seconde guerre mondiale. Martine Boyer-Weinmann met ensuite l'accent sur l'interdit maternel qu'Hélène Cixous doit braver, pour retourner, y compris par la plume, en Algérie. A travers la « dispute théâtrale » entre une mère « ni allemande, ni juive, ni française, ni algérienne ou, selon l'observateur, trop allemande, trop juive, trop française, trop algérienne » — et sa fille « sur la possibilité, la nécessité, les conditions d'un “retour“ aujourd'hui en Algérie qui

²⁸ Hélène Cixous, *Hyperrêve*, Paris, Galilée, 2006, p. 64.

ait du sens », Martine Boyer-Weinmann interroge le néologisme d'« exalgériance » qui concentre toute l'ambiguïté du rapport de l'auteur à l'Algérie. L'horizon est alors celui d'un dépassement du triple exil des juifs d'Algérie²⁹ qui permet, à partir de 1993, après quarante années d'« incubation », l'entrée de la « chose Algérie » dans les livres d'Hélène Cixous : « L'«exalgériance natale», c'est d'abord le mode d'apparition vécu d'une aporie, celui d' «une étrangeté française» (B. Stora) doublée d'une «impossibilité algérienne» (H. Cixous).

Pour Hélène Cixous, comme pour Zahia Rahmani et Hélène Merlin, silences, tabous, et plus généralement l'oubli ou le désir de « tourner la page » sont conjurés par l'écriture. « La nationalité littéraire » que s'octroie Hélène Cixous pourrait sans doute être revendiquée par les deux autres écrivaines, tant la littérature leur permet de revisiter et d'affronter l'Histoire.

L'énorme masse d'écrits³⁰ qu'a d'emblée suscitée la guerre d'Algérie s'est heurtée à une surdité qui rappelle, elle aussi, la réception des livres des rescapés des camps nazis. Tous ici y reviennent. Guy Dugas³¹ comme les écrivains réunis dans la Table ronde. Bertrand Leclair relève par exemple ce qu'aura été, avant tout, pour lui, la guerre d'Algérie : l'impossibilité de dire ce qui avait pu se produire, l'impossibilité aussi d'être entendu.

Ce livre se propose de faire dialoguer les voix de Camus et de Mauriac avec celles d'Hélène Merlin, d'Arno Bertina ou des jeunes auteurs de la littérature policière, comme Maïté Bernard. Embrasser plus de cinquante années de littérature, c'est affirmer que la guerre d'Algérie ne concerne pas seulement ceux qui, comme la majorité des auteurs analysés, ont été touchés, directement, par cette guerre, ni même seulement qui l'ont été, indirectement, par le deuil à faire d'un père ou d'un frère ou par l'existence de « secrets de famille » qui rendent le présent invivable. La guerre d'Algérie s'impose également à de nombreux auteurs en dehors de toute nécessité biographique, simplement parce que l'élucidation de cette période de notre histoire fait partie de ce

²⁹ Voir Benjamin Stora, *Les Trois exils. Juifs d'Algérie* (Paris, Hachette Littératures, coll. Pluriel, 2006), à qui se réfère l'analyse de Martine Boyer-Weinmann.

³⁰ Cf B. Stora, *Dictionnaire des livres de la guerre d'Algérie*, L'Harmattan, 1996.

³¹ Une surdité relative, rappelle Guy Dugas, dans la Table ronde.

qu'Arno Bertina, qui n'est venu à cette guerre que par ses contrecoups dans la vie politique des années 1990, nomme une « archéologie du présent », c'est-à-dire la conviction, exprimée au cours de cette même table ronde par Maïssa Bey, que « ce que nous étions [pendant la guerre civile] en train de vivre était peut-être la résultante de tout le reste ». Loin d'opérer un tarissement, le tournant des années 1980 ouvre donc une nouvelle période très féconde pour la littérature suscitée par la guerre d'Algérie, parce que cette guerre pèse encore lourdement sur le présent et qu'il est « toujours beaucoup plus simple, dit Arno Bertina, pour les générations qui viennent après de s'approprier des sujets dans lesquels elles n'ont pas été directement impliquées ».

