



**HAL**  
open science

## S'autoriser à écrire l'Histoire en fiction : trucs et astuces

Alice Jacquelin

► **To cite this version:**

Alice Jacquelin. S'autoriser à écrire l'Histoire en fiction : trucs et astuces. *Revue Critique de Fixxion Française Contemporaine*, 2022, 25, 10.4000/fixxion.3563 . hal-04012084

**HAL Id: hal-04012084**

**<https://hal.science/hal-04012084>**

Submitted on 2 Mar 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.

## S'autoriser à écrire l'Histoire en fiction : trucs et astuces

Une approche en recherche-crédation

Alice Jacquelin

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/fixxion/3563>

DOI : 10.4000/fixxion.3563

ISSN : 2295-9106

### Éditeur

Ghent University

Ce document vous est offert par Ecole nationale des sciences de l'information et des bibliothèques (ENSSIB)



### Référence électronique

Alice Jacquelin, « S'autoriser à écrire l'Histoire en fiction : trucs et astuces », *Revue critique de fiction française contemporaine* [En ligne], 25 | 2022, mis en ligne le 15 décembre 2022, consulté le 02 mars 2023. URL : <http://journals.openedition.org/fixxion/3563> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/fixxion.3563>

---

Ce document a été généré automatiquement le 16 février 2023.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International  
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

---

# S'autoriser à écrire l'Histoire en fiction : trucs et astuces

Une approche en recherche-crédation

Alice Jacquelin

---

## Introduction

- 1 Cet article est né d'une réflexion à partir de deux nouvelles historiques que j'ai écrites et qui ont été publiées aux Éditions du Caïman, en 2020 et 2021. Ces textes ont soulevé de nombreux problèmes d'écriture, et apporté quelques résolutions dont il conviendra de rendre compte ici. "La mort sur un plateau"<sup>1</sup> et "À la source"<sup>2</sup> étaient des commandes amicales devant être éditées dans des recueils collectifs. Pour la primo-écrivaine que j'étais, ces deux facteurs, la commande et le collectif, ont été à la fois des déclencheurs de l'écriture et des motifs d'empêchement sur lesquels je reviendrai. Mais l'obstacle le plus important fut le caractère historique et commémoratif des textes voulu par le cahier des charges. Les nouvelles devaient en effet célébrer le centenaire de l'anarchie d'une part, et les 150 ans de la Commune de Paris d'autre part.
- 2 Si l'Histoire et la Littérature entretiennent depuis longtemps des "relations consanguines"<sup>3</sup>, les deux disciplines se retrouvent sur des terrains communs particulièrement aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles. Dès le début, ces deux nouvelles me sont néanmoins apparues comme des expérimentations ardues tant je fus gênée à l'idée d'écrire l'Histoire *littérairement*<sup>4</sup>. Des questionnements ont alors émergé durant la rédaction des nouvelles : "Comment écrire des fictions historiques ? Quel regard neuf le récit littéraire peut-il porter sur des événements fondateurs ? Où se situe la légitimité de l'écrivain·e par rapport à celle de l'historien·ne ?" Ou, pour le dire avec Yvan Jablonka, comment "concilier sciences sociales et création littéraire"<sup>5</sup> ?
- 3 Dans la mesure où il s'agissait de raconter des événements historiques sur le mode de la narration littéraire, mon entreprise venait dès lors se placer précisément à la frontière entre fait et fiction<sup>6</sup>. Pour me guider, j'eus recours à deux textes qui m'offraient des solutions littéraires pour écrire l'Histoire en fiction : *Les onze* de Pierre Michon<sup>7</sup>, qui se

présente comme le commentaire critique d'un célèbre tableau historique, et le recueil de nouvelles *Le roman noir de l'Histoire* de Didier Daeninckx<sup>8</sup>. Je voulais utiliser ces textes comme des modes d'emploi mais, s'ils me livrèrent quelques outils, ils fonctionnèrent davantage comme des repoussoirs que comme des adjuvants dans ma propre pratique créative : il me fallut donc trouver mes propres "trucs et astuces" pour m'autoriser à écrire ces deux nouvelles historiques.

- 4 J'essayerai d'identifier les sources d'empêchement de l'écriture et de suivre au plus près les processus d'autolégitimation et d'auto-institution du récit. Cet article retrace donc ce passage d'une écriture empêchée à une écriture autorisée du fait historique fictionnalisé dans une démarche de recherche-crédation autoréflexive, qui examine les conditions de possibilité de l'écriture ainsi que les modalités de la création littéraire. Il s'agit dès lors de "faire en sorte que la recherche ne relève pas simplement de la citation ou du commentaire, mais de la création"<sup>9</sup>.
- 5 Je reviendrai dans un premier temps sur les conditions de production et le dispositif éditorial qui présidèrent aux deux nouvelles dans une perspective sociolittéraire, la communauté polardeuse, la commande amicale et le cahier des charges constituant à la fois des stimulations et des motifs d'empêchement de l'écriture. Cependant, l'obstacle principal de la dimension commémorative des textes et du sentiment d'illégitimité d'écrire l'histoire en fiction fut surmonté grâce aux textes modélisants de Pierre Michon et Didier Daeninckx.
- 6 J'analyserai donc dans un second temps les outils proposés par ces textes, tout en revenant sur l'impossibilité qui fut la mienne de suivre ces exemples : les modes d'autorisation du pastiche ou de la réécriture m'étaient refusés. Ne pouvant me résoudre à imiter ces figures tutélaires, je fus finalement contrainte de trouver mes propres techniques littéraires et mes propres outils d'autorisation internes, que je détaillerai dans un troisième temps en réinvestissant cette posture critique et universitaire qui est aussi la mienne.

## Le dispositif de la commande, entre émulation et empêchement de l'écriture

- 7 Pour comprendre les motifs de stimulation mais aussi d'empêchement de l'écriture des deux nouvelles historiques "La mort sur un plateau" et "À la source", il me semble important de revenir d'abord sur le contexte d'écriture et de publication de ces deux textes. Le texte ne se suffit pas à lui-même : l'analyse du dispositif est centrale pour comprendre les conditions de production d'un texte, et c'est aussi un préalable à la compréhension du texte lui-même<sup>10</sup>. Il est intéressant de remarquer que les processus d'émulation de l'écriture, que je vais détailler, devinrent aussi des motifs d'empêchement et d'inhibition, comme les deux faces d'une même pièce. Le contexte de la rencontre avec le directeur de la collection, ainsi que le dispositif de la commande et enfin les thématiques imposées par le cahier des charges fonctionnèrent à la fois comme des déclencheurs de l'écriture mais aussi comme des freins exacerbant mon sentiment d'inconfort. Tout d'abord, les deux nouvelles historiques ont été écrites dans un contexte spécifique puisqu'elles m'ont été "commandées" par le directeur de la collection "Nouvelles Noires", Patrick Amand<sup>11</sup>, au sein des Éditions du Caïman. J'avais rencontré Patrick Amand à Poitiers, lorsque j'y étais étudiante en doctorat sur le polar rural<sup>12</sup>. Il m'avait invitée à animer des tables rondes dans le cadre du festival de polars

*L'Instant Polar*, qu'il organisait à Dissay, une petite ville proche de Poitiers. Ce retour en arrière est nécessaire car il me permet de clarifier deux choses : d'abord, la sociabilité polardeuse dans laquelle se place la production des nouvelles, et ensuite le contexte politique et militant de ces sociabilités, très ancré à gauche. La sociabilité "gauchiste" était particulièrement sensible au festival de Dissay, qui s'inscrit dans l'héritage du néo-polar des années 1970-1980<sup>13</sup> ainsi que dans l'esprit des festivals historiques de la *Semana Negra* de Gijón en Espagne et de Frontignan en France<sup>14</sup>. Le festival de Dissay, à l'image de son organisateur Patrick Amand, participe de la même ligne militante que ces festivals précurseurs. Cette sociabilité festivalière et militante est propre au milieu du roman policier<sup>15</sup>. Ce sont historiquement des espaces contre-culturels de débats critiques par des militants ou intellectuels engagés, même si c'est de moins en moins le cas<sup>16</sup>.

- 8 La commande amicale de Patrick Amand pour l'écriture de deux nouvelles se situe donc dans ce contexte particulier. L'attrait pour la commande est un phénomène très répandu<sup>17</sup> qui peut être de plusieurs natures : financier ou symbolique<sup>18</sup>. Dans mon cas précis, c'est la dimension symbolique qui était en jeu puisque, dans la mesure où cette publication prendrait la forme d'un recueil collectif de nouvelles, il s'agissait d'écrire *parmi les autres*, ces autres étant des écrivain·es ou militant·es célèbres comme Didier Daeninckx, Tancrède Ramonet et Serge Utché-Royo, des historiennes politiques comme Anne Steiner ou Rachel Mazuy, des écrivain·es de polars reconnue·s comme Anouk Langaney, Eric Maneval ou Michèle Pardinielli, ou enfin des auteur·rice·s faisant partie de mon propre corpus de thèse comme Laurence Biberfeld et Patrick K. Dwedney. Cette commande me permettait donc d'*appartenir* à ces cercles que j'observais de loin depuis mon point de vue de chercheuse. Je pouvais enfin *en être*. Comme le remarque Olivier Bessard-Banquy, si la littérature de commande peut être considérée comme une production industrielle inscrite dans une logique de marché, elle peut aussi être considérée comme "une certaine forme de stimulation ou d'émulation"<sup>19</sup>, ce qui fut le cas pour moi dans un premier temps. Cependant ce dispositif d'écriture collective se transforma rapidement en motif d'inhibition. D'abord, en tant que jeune femme peu expérimentée en écriture créative, je n'osais me placer au sein de ce prestigieux palmarès. D'autre part, la couleur politique de la collection proche du communisme et de l'anarchisme, me faisait craindre d'être identifiée comme telle par mes réseaux professionnels annexes, notamment le réseau de la recherche. J'étais scindée entre deux identités : l'identité militante et créative d'une part, et la posture de chercheuse d'autre part, ce qui explique d'ailleurs l'écriture sous pseudonyme. Mon emploi précaire d'enseignante-chercheuse, ma pratique novice de l'écriture créative et mon engagement politique ne permettaient pas de faire fusionner ces postures. Il faudrait sans doute ajouter à cette analyse une dimension genrée bien connue : en tant que jeune femme, la légitimité dans tous ces secteurs m'était d'autant plus difficile à assumer.
- 9 Les textes devaient par ailleurs répondre à un cahier des charges précis, qui fonctionna pour moi à la fois comme un mode d'emploi et comme une contrainte. Le format imposé de la nouvelle me paraissait plus abordable qu'un texte long : je l'envisageai comme un exercice d'écriture sous le patronage d'auteur·rice·s reconnue·s<sup>20</sup>. En supplément du format court de la nouvelle, le cahier des charges requérait aussi des obligations génériques et thématiques. Si le format de la nouvelle ne fut pas un frein mais un déclencheur, en revanche l'écriture dans le genre criminel ainsi que la

nécessité de l'usage du matériau historique et la dimension commémorative des textes constituèrent pour moi d'importants motifs d'empêchement. Il s'agissait d'abord d'inscrire les textes dans la collection "Nouvelles Noires" relevant du polar ou de la littérature criminelle. Je respectai cette contrainte dans la première nouvelle "La mort sur un plateau" : dans le recueil consacré à l'anarchie, je traitais de la figure de Germaine Berton, jeune anarchiste ayant commis un attentat mortel en 1923 contre Marius Plateau, chef des Camelots du roi. Le sujet s'y prêtait, la figure de Germaine Berton qu'on surnomme "la Charlotte Corday des anarchistes" aussi. En revanche, dans le second recueil sur la Commune de Paris, la nouvelle "À la source" s'éloigna drastiquement de la tonalité noire pour se faire plus mémorielle : sous forme de balade rêveuse, je cherchais dans les quartiers de Belleville et Ménilmontant le lieu de la dernière barricade de la Commune, mêlant archives historiques et souvenirs d'enfance personnels. Le second frein fut la dimension commémorative des textes, au sein de recueils célébrant la Commune de Paris et l'anarchie. Le tâtonnement et l'errance historique de la seconde nouvelle rejoignait davantage mon véritable état d'esprit quant à mon rapport au matériau historique. Car ce fut là, évidemment, que le nœud principal surgit : comment ressaisir des figures ou des événements historiques sous l'angle de la fiction, et plus encore de la fiction criminelle ? Ma pudeur par rapport au matériau historique avait plusieurs fondements : d'abord, le sentiment d'illégitimité par rapport aux travaux universitaires des historien·nes dont certaines se trouvaient dans le collectif d'écriture, ensuite la dimension de commémoration d'événements fondateurs de la pensée d'extrême-gauche impliquant une rigueur d'autant plus drastique, et enfin l'impossibilité de réécrire l'histoire sous la forme d'une intrigue suivie qui rejouerait la reconstruction téléologique ou le récit national officiel. Ces trois impératifs, la fiction, la dimension mémorielle et la forme narrative, me refusaient l'autorisation d'écrire littérairement l'histoire.

## Voix de recours : les modèles littéraires de Pierre Michon et Didier Daeninckx

- 10 Pour contrer ces trois motifs d'empêchement, j'eus recours à des modèles littéraires dont j'admirais la démarche pour examiner la manière dont ils traitaient du matériau historique dans leurs textes. Je cherchai chez Pierre Michon et Didier Daeninckx des formes de résolution de mes blocages et des outils pour construire mes propres récits. Je me tournai d'abord vers le texte *Les onze* de Pierre Michon<sup>21</sup>. Dans ce court texte qui se rapproche de l'essai critique, Pierre Michon décrit le processus de création d'un célèbre tableau intitulé *Les Onze*, peint par François-Elie Corentin pour représenter les onze membres du Comité de salut public de 1794, suite à la Révolution de 1789. Il faut savoir cependant que ce tableau n'existe pas, pas plus que ce peintre fictif inventé de toutes pièces par Michon, qui entretient un rapport ludique et décomplexé au fait historique, j'y reviendrai. Sachant cela, ce texte m'interpellait pour plusieurs raisons : d'abord parce que Michon y construisait la "fiction biographique"<sup>22</sup> du peintre Corentin, qui m'intéressait grandement pour me guider dans la construction de la biographie réelle de Germaine Berton, ensuite pour l'utilisation du support visuel et enfin dans son rapport à la véracité historique. La technique biographique de Michon fut particulièrement intéressante pour ma propre pratique : ce dernier commence par chercher les représentations disponibles du peintre François-Elie Corentin pour en

saisir les traits physiques. Michon traque la représentation du peintre sous les traits de différents personnages dans des tableaux de Tiepolo, de David, de George Gabriel, de Vincent, de Vivant Denon. Cependant, les portraits sont tous des faux ou des représentations incertaines de Corentin (et pour cause !). Michon écrit que la “postérité de l'apparence”<sup>23</sup> échappe finalement à la figuration. De la même manière, je tentai de ressaisir la figure de Germaine Berton en m'appuyant sur des photographies d'archives : des “portraits biométriques” (MP : 129) issus de l'institution judiciaire, une photographie durant son procès et le photomontage qu'en font les surréalistes dans un document de soutien à Germaine Berton. Ma méthode rejoignait donc celle de Michon : nous partageons le besoin de nous appuyer sur le visuel et de *figurer* les personnages pour déclencher l'écriture, mais son matériau était pictural alors que le mien était photographique.

- 11 Tout l'essai de Michon relève de l'*ekphrasis* picturale fictive : il s'apparente à un commentaire de tableau en passant par la biographie de son auteur, les conditions de production de l'œuvre, la description de l'œuvre elle-même, et enfin sa réception dans les imaginaires collectifs. L'œuvre d'art fictive au cœur de l'œuvre de Michon est un prétexte pour interroger le rapport de l'histoire à la fiction. Le statut du matériau diffère donc entre la proposition de Michon et la mienne : là où Michon utilise le tableau fictif pour parler de la construction de l'histoire, ma réflexion portait davantage sur le statut des photographies d'archives dans un cadre judiciaire et institutionnel. Si ma démarche s'apparente donc davantage du “tournant documentaire”<sup>24</sup> de la littérature contemporaine relevée par Laurent Demanze, celle de Michon joue précisément de ce tournant, de la recherche de l'indice et de la preuve, inventant une forme de contre-enquête historique. Si la méthode diffère, les questionnements matérialistes sur la production du support visuel et sur la déconstruction des discours officiels peuvent être rapprochés. Michon se sert en effet de la critique d'art pour déconstruire le discours historique et écrire ainsi l’“envers de l'histoire”<sup>25</sup> tandis que j'utilise les documents d'archives pour questionner le discours médiatique. Si le déclencheur visuel et la démarche de déconstruction des discours sont des emprunts à Michon, en revanche je ne pus lui emprunter sa posture désinvolte vis-à-vis du matériau historique ni son rapport ludique au à la lecteur-riche, qu'il trompe allègrement en mélangeant les éléments fictifs au sein d'un cadre théorique réel et d'un univers artistique référentiel. Contrairement à ce qu'opère Michon à propos de la Révolution française, l'aspect commémoratif présent dans le cahier des charges ne me permettait pas d'aborder la Commune de Paris non plus que l'anarchie avec le même dispositif ni la même légèreté de ton.
- 12 J'avais besoin de trouver une autre manière de parler des événements historiques, qui éviterait la dimension nécessairement surplombante de la narration et qui m'offrirait une lecture militante de l'histoire. Je me tournai alors vers un recueil de nouvelles de Didier Daeninckx<sup>26</sup> intitulé *Le roman noir de l'Histoire*, qui me permit de résoudre deux écueils : celui de l'écriture militante et celui de la forme narrative, trop proche du récit hagiographique, de la reconstruction historique et du roman national. Dans cet important volume, Daeninckx réunit 77 anciennes nouvelles, publiées dans différents recueils et journaux tout au long de ses quarante ans de carrière littéraire afin d'opérer un “remontage”<sup>27</sup> : il assemble ces nouvelles de façon chronologique et périodique en onze chapitres, balayant ainsi l'histoire moderne de 1855 jusqu'en l'an 2030, cette ultime projection réaffirmant la dimension *littéraire* du recueil. Dans sa préface

intitulée “L’art de la chute”, l’historien Patrick Boucheron associe les nouvelles de Daeninckx à des “déflagrations” et des “détonations”<sup>28</sup> venant illuminer, le temps d’un éclair, la nuit de l’histoire. Boucheron adoube aussi la démarche daeninckxienne d’un point de vue historique : “Comme si l’histoire n’était rien d’autre qu’un ensemble de fictions bien composées. L’hypothèse, on le comprend, est si ébouriffante qu’elle mérite d’être explorée”<sup>29</sup>. Par ailleurs, le titre du recueil, en forme de paradoxe, rappelle la part fictionnelle de tout récit historique, et la référence au “noir” évoque l’aspect criminel de toute histoire fondée sur des guerres et la domination de peuples colonisés. La démarche de Daeninckx s’inscrit ainsi dans une démarche politique de réparation des crimes d’État. Par ailleurs, ces nouvelles relatent des événements minimes, des résistances quotidiennes et dressent les portraits d’héroïnes minuscules qu’il réhabilite, opérant un véritable travail de mémoire. Boucheron justifie là encore ce projet littéraire, car “contrairement à tant d’auteurs qui s’autorisent aujourd’hui de l’idée qu’ils se font de l’histoire pour poser sur elle un regard surplombant, il n’y a jamais chez Daeninckx de narrateur omniscient”<sup>30</sup>.

- 13 Le sentiment d’impunité et d’autorisation vis-à-vis du matériau historique, dénoncé ici par Boucheron, formule précisément ce qui me gênait dans la plupart des récits contemporains s’emparant de l’histoire. La proposition de Daeninckx me permettait donc de contourner cette difficulté en proposant “une nouvelle forme d’histoire fragmentée” écrite comme un “millefeuille” à partir de “rejets” et rebuts de l’histoire<sup>31</sup>. La technique de Daeninckx, qui fonctionne comme un récit kaléidoscopique, se rapproche en cela de la micro-histoire. Elle met en avant des portraits de militantes communistes ou anarchistes, d’ouvrières et syndicalistes comme par exemple les communards Henry Bauër et Maxime Lisbonne, le militant communiste et journaliste John Reed, l’internationaliste espagnol Francisco Asensi, le footballeur du club Red Star de Saint-Ouen et membre du groupe Manouchian Rino Della Negra ou encore le résistant communiste Émile Jansen. La démarche engagée construit une histoire alternative ainsi qu’une “mémoire politique”<sup>32</sup> et militante. La méthode daeninckxienne éclatée m’éloigna d’une narration linéaire, supposément neutre et objective, et me permit d’aborder la dimension militante attendue par le cahier des charges. J’assumai désormais la forme mémorielle et commémorative de mon travail. Cependant, et contrairement à Daeninckx, mes récits ne visaient pas à la réhabilitation, pas plus de la mémoire de Germaine Berton que de celle de la Commune. Là où le travail de Daeninckx reconstruit une mémoire collective, le mien explore une mémoire intime, qui ne peut s’autoriser à advenir que dans la mesure où l’écriture assume une voix personnelle, soumise aux erreurs et aux approximations, passant notamment par le fait de lier des souvenirs historiques aux souvenirs personnels.

## Quelques outils pour s’autoriser à écrire l’histoire en fiction

- 14 Grâce à ces deux modèles, qui me servirent à la fois d’appui et de repoussoir, j’élaborai mon propre processus d’écriture, m’autorisant à me saisir du matériau historique grâce à différents trucs et astuces personnels. La tension entre fait et fiction, entre l’archive historique et le travail littéraire, est programmatique puisqu’elle est inscrite dans les sous-titres donnés aux deux nouvelles. “La mort sur un plateau” est sous-titrée “faits romancés”. Ce sous-titre accompagne aussi d’autres nouvelles du premier recueil :

celles Normand Baillargeon sur Voltairine de Cleyre, de Laurence Biberfeld sur Lucy Parsons, de Patrick K. Dewdney sur “une infirmière de Manacor”, de Rachel Mazuy sur Marcel Vergeat et Jules Lepetit, et de Serge Utgé-Royo sur May Picqueray. L'expression oxymorique permet de maintenir l'indistinction et de créer une zone de flou entre fait et fiction : par comparaison, celle de Didier Daeninckx sur Ernst Toller est sous-titrée “nouvelle documentaire”, assumant la dimension proprement référentielle du récit, quand d'autres sont tout simplement sous-titrées “fiction”, assumant l'autre pendant. “À la source” est sous-titrée quant à elle “déambulation historique” : la déambulation évoque la flânerie mais aussi l'enquête qui fondent tous mes travaux de création. Ayant moi-même suivi une formation universitaire, je ne pouvais tout à fait me défaire d'une dimension de recherche dans mon processus de création tout en y intégrant une forme de rêverie proprement littéraire. Je voulais pouvoir m'inspirer de la méthode historienne mais sans y être assignée.

- 15 C'est pourquoi ma démarche consista davantage à poser des questions qu'à apporter des réponses. Je m'inspirai premièrement de la méthode de fouille des archives pour avancer dans une sorte d'investigation, les deux nouvelles fonctionnant comme le recollement de documents d'archive examinés les uns après les autres. Dans “La mort sur un plateau”, je passe d'une archive photographique à la suivante de manière assez systématique : sont examinés dans l'ordre les portraits de Germaine Berton, un portrait de Marius Plateau, une photographie du procès, des photographies d'archive des bureaux de l'Action française et du café-restaurant du Croissant rue Montmartre où Raoul Vilain assassina Jean Jaurès, et enfin du photomontage du soutien à Germaine Berton paru dans *La révolution surréaliste* de 1924. Tous ces documents sont accessibles en ligne ou sur Gallica. Je voulais simplement évoquer ces archives sans les reproduire, pour permettre à l'imagination de se déployer. D'autres auteures du recueil ont préféré reproduire certaines archives. De la même façon, “À la source” procède par analyse successive de différentes sources, tentant sans doute de remonter vers la source ultime : “Je m'en vais alors naviguer sur la toile à la recherche d'une lumière au milieu de la brume, pour parvenir à situer cette mémoire perdue du Belleville sous la Commune” (ALS : 167). L'enquête passe par un reportage sur Internet, une vieille carte postale, un guide d'époque, une photographie des ruines de la place de la République en 1871, puis elle quitte les documents pour s'intéresser au bâti par l'examen des rues, des statues, des plaques commémoratives et autres lieux de mémoire : “Il faut en chercher les traces et le sens en suivant le fil de l'eau et le chemin des pierres à travers la ville”<sup>33</sup>. La seconde partie de la nouvelle s'apparente donc davantage à un “trajet mémoriel”<sup>34</sup>.
- 16 Le détour transmédiateur par des supports visuels permet d'interroger les discours historien et médiatique qui construisent fantasmes et imaginaires collectifs autour de Germaine Berton et de la Commune de Paris. Le passage par le support photographique est déterminant dans le processus d'écriture : son aspect tangible, sa nature de document, entre l'archive référentielle et le dispositif artistique me permettent de jouer sur la tension entre fait et fiction. J'interroge d'ailleurs la fiabilité de ce médium qui fait ses premiers pas à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : “Mon enquête glisse sur les plaques d'argent et s'embourbe dans les vapeurs de mercure”<sup>35</sup>. Bien qu'anthropométrique, et supposément scientifique, le médium photographique lui-même m'échappe et fausse les pistes. D'ailleurs, l'archive n'a jamais un statut stable : sa signification est sans cesse questionnée et sa pertinence est remise en cause. Dans “À la source”, la recherche s'égare à de nombreuses reprises, se trompe de document, se trompe de lieu, se trompe

d'époque : "les indices étaient biaisés, la route houleuse et peu sûre, les témoignages fluctuants"<sup>36</sup>. Cette narration non fiable permet d'affirmer une démarche bien peu historienne.

- 17 L'archive n'est qu'un appui à la rêverie et à l'extrapolation : "mon imagination s'emballe"<sup>37</sup>. Dans "La mort sur un plateau", je préfèrai aussi passer par la tonalité hypothétique et conditionnelle sur Germaine Berton : "Elle pourrait avoir l'air russe" (MP : 130). Contrairement à Michon qui se sert de la reconstruction fictive de l'histoire pour tromper délibérément son lectorat et dénoncer ainsi les pouvoirs fictionnels du récit historique, j'ai choisi d'assumer l'incertitude du récit. En ce sens, cette nouvelle s'inscrit dans l'analyse de Viart sur le récit historique contemporain : "ici, plus de récit linéaire, de chronologie tendue par un sens positif, mais la reconstruction hésitante et inquiète d'expériences partielles"<sup>38</sup>. Par ailleurs, cette narration non fiable étayée par des archives fluctuantes fonctionne comme une manière de réaffirmer le statut proprement *littéraire* des textes. La nouvelle ne vise pas à apporter des réponses historiques mais à étoffer la figure de Germaine Berton, à la parer de toutes les ressemblances mythologiques qu'elle suscite :

Qui est Germaine Berton ? Un monstre meurtrier aussi effrayant que Frankenstein ? Une oie blanche au milieu des corbeaux et des vautours ? La Salomé qui fit tomber la tête des Camelots du Roy et l'apporta aux anarchistes sur un plateau ? Une aventurière dédoublée par son vilain pendant nationaliste ? Ou l'hydre à trois têtes fantasmées des surréalistes ? (MP : 139)

- 18 Les nouvelles visent à accentuer cette construction imaginaire du fait historique, en lui rajoutant des couches fantasmatiques et en y associant des souvenirs livresques dans une forme de surenchère. De nombreuses citations littéraires en italiques viennent d'ailleurs affirmer la dimension fictionnelle des nouvelles mais ces références ne sont pas sourcées et elles sont citées sans guillemets, comme pour se démarquer de la méthode universitaire : elles s'intègrent au fil du récit en surgissant comme des hoquets de la mémoire. Là encore, il s'agit d'une manière de fondre ensemble la mémoire collective et la mémoire individuelle et de mettre en valeur la forme du témoignage. Dans "À la source", il s'agit d'un témoignage personnel, les lieux du Belleville de 1870 se confondant avec le Belleville de mon enfance, plus de cent ans plus tard : "D'une étrange façon, la cartographie de la Commune se superpose avec celle de ma vie, comme une décalcomanie" (ALS : 177). Dans "La mort sur un plateau", c'est le témoignage de Germaine Berton elle-même que l'on entend : elle est d'ailleurs la seule à être citée entre guillemets et sans italiques. Berton avait en effet donné un long entretien à un journaliste dans lequel elle racontait son enfance et ses engagements politiques. Ce texte, inédit pour le moment, est seulement reproduit sous forme de fac-similé dans un recueil établi par les Archives Nationales<sup>39</sup> : la citation directe permet ainsi de faire entendre la voix de Germaine Berton, et de se demander s'il ne s'agit pas, finalement, de la seule archive "valable".

## Conclusion

- 19 J'ai voulu adopter une méthodologie de recherche-crédation pour dévoiler les coulisses de mon propre atelier d'écriture. Ce trajet m'a conduite à décrypter d'abord le contexte sociolittéraire et les conditions de production des textes dans une perspective matérialiste. J'ai pu voir comment la communauté polardeuse fonctionne comme une famille, qui peut vite devenir un carcan. En chemin, j'ai identifié les modèles littéraires

auxquels j'ai, plus ou moins consciemment, emprunté des outils. Sans doute y'en a-t-il eu d'autres que je n'identifie pas, par manque de distance critique vis-à-vis de mon propre processus de création. Ces pères tutélaires ont d'ailleurs été rapidement mis à distance, la nonchalance ludique de Michon comme la mission réparatrice de Daeninckx ne convenant pas à mon propre projet d'écriture. Pour cela, il me fallut m'affranchir des voix de recours, qui devenaient davantage des voix de garage que des issues de secours.

- 20 Je voulais laisser la place à une rêverie sur les supports pour interroger le statut de l'archive et sa pertinence dans les discours médiatiques et les mémoires collectives. J'ai ainsi pu affiner mes propres techniques narratives : la dimension d'enquête au cœur des archives, le passage par le support visuel, en particulier photographique, qui permet d'ancrer l'imaginaire dans du tangible tout en le questionnant, le recours aux citations littéraires et aux figures mythologiques pour rajouter des couches d'imaginaires aux constructions historiques, l'intégration du témoignage direct, le mien ou celui de Germaine Berton, pour faire entendre des voix féminines en alliant mémoire collective et mémoire individuelle. Je ne peux que constater que la dimension d'enquête, l'éthique de la restitution et le rôle du témoignage rapprochent ma production littéraire des analyses de Dominique Viart sur les nouveaux modèles d'écriture de l'Histoire<sup>40</sup>.
- 21 Tous ces trucs et astuces m'ont ainsi autorisée à me saisir du matériel historique pour en proposer une version incertaine, non fiable, rêveuse et déambulatoire, davantage mémorielle que commémorative. C'est parce que mon écriture était imprécise à dessein que je fus particulièrement frustrée lorsque le directeur de la collection soumit l'un de mes textes à la relecture d'un historien spécialiste de la période de la Commune de Paris. Les commentaires de ce dernier, bien que tout à fait pertinents, réintégraient le texte au cœur d'une démarche universitaire dont j'essayais à toute force de m'affranchir pour en questionner les méthodes. Cet article en recherche-crédation m'autorise ainsi à appliquer ma propre grille de lecture à mon propre travail d'écriture.

---

## NOTES DE FIN

1. Alice Jack, "La mort sur un plateau", dans *C'est l'anarchie*, Saint-Étienne, Éditions du Caïman, 2020, p. 128-140. Dorénavant *MP*.
2. Alice Jack, "À la source", dans *Vive la Commune !*, Saint-Étienne, Éditions du Caïman, 2021, p. 166-178. Dorénavant *ALS*.
3. Dominique Viart, "Nouveaux modèles de représentation de l'Histoire en littérature contemporaine", *La revue des lettres modernes. Nouvelles écritures littéraires de l'Histoire*, n° 10, Caen, Lettres modernes Minard, 2009, p. 12.
4. Ce sentiment d'empêchement et d'illégitimité rejoint des questionnements qui animent le champ de la littérature contemporaine toute entière : depuis l'avènement du Nouveau Roman, des sciences sociales et de la postmodernité, la littérature semble en effet perdre du terrain face à d'autres domaines. Le récit contemporain doit réaffirmer sa pertinence face à d'autres formes

artistiques (visuelles par exemple), d'autres discours (médiatiques entre autres) et d'autres champs des savoirs (les sciences humaines et sociales qui lui font concurrence).

5. Ivan Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Seuil, 2014, p. 11.

6. Cette frontière constitue l'un des grands problèmes épistémologiques en théorie de la fiction. Françoise Lavocat dans "Chapitre 2 : Histoire de la fiction, fiction de l'histoire" (dans *Fait et fiction : pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016) revient sur les différentes écoles : les tenants du panfictionnalisme et du *storytelling* d'une part, qui étendent le domaine de la fiction au réel, et les théoricien-ne-s de la fiction comme Marie-Laure Ryan d'autre part qui établissent une frontière nette entre fait et fiction.

7. Pierre Michon, *Les onze*, Paris, Verdier, 2009.

8. Didier Daeninckx, *Le roman noir de l'Histoire*, Paris, Verdier, 2019.

9. Ivan Jablonka, *op. cit.*, p. 11.

10. Ces approches, que l'on peut qualifier de "matérialistes", se font de plus en plus nombreuses dans la critique contemporaine, et se rapprochent en cela du "matérialisme culturel" invoqué par Raymond Williams, fondateur britannique des études culturelles.

11. Patrick Amand est, entre autres, un auteur de polar, un passionné d'histoire, spécialiste des brigades internationales et un militant très investi dans la vie locale de Poitiers, notamment dans la transmission de la mémoire de l'intellectuel communiste et pacifiste Jean-Richard Bloch.

12. Alice Jacquelin, *Genèse et circulations d'un paradigme culturel populaire en régime médiatique : le cas du Country Noir. France-États-Unis, 1996-2016*, thèse de doctorat, Université de Poitiers, 2 décembre 2019.

13. Annie Collovald, Érik Neveu, "Le 'néo-polar'. Du gauchisme politique au gauchisme littéraire", *Sociétés Représentations*, 2001, p. 77, URL : <<https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2001-1-page-77.htm>>.

14. Les premiers festivals littéraires en France ont d'abord été des festivals dits "paralittéraires", organisés par des amateur-rices érudit-es autour de domaines spécifiques des littératures de genre : on pense par exemple au festival de bandes dessinées d'Angoulême créé en 1974 ou au festival de polars de Reims créé en 1986. Ces festivals étaient souvent engagés dans une forte critique sociale, affichant parfois des orientations politiques engagées sur le multiculturalisme, l'internationalisme et le gauchisme.

15. Par exemple, Anaïs Fléchet voit davantage dans la festivalisation de la vie littéraire différents enjeux de "prescription", de promotion ou de consécration, dans Anaïs Fléchet *et alii* (dir.), *Une histoire des festivals*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2013. Dans le cadre du festival des *Correspondances* de Manosque, Gisèle Sapiro observe la "production d'une croyance" dans les pouvoirs de la littérature et la construction d'un "capital littéraire" spécifiques, dans Gisèle Sapiro *et alii* (dir.), "L'amour de la littérature : le festival, nouvelle instance de production de la croyance. Le cas des Correspondances de Manosque", *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2015, n° 206-207, p. 108-137, URL : <<https://www.cairn.info/revue-actes-de-la-recherche-en-sciences-sociales-2015-1-page-108.htm>>.

16. De nombreuses communes organisent aujourd'hui des festivals de polars en partenariat avec les institutions locales, s'inscrivant ainsi à la fois dans une "territorialisation du polar" et dans des politiques de démocratisation culturelle et d'incitation à la lecture. Voir à ce sujet les articles de Alice Jacquelin (p. 75-92) et Lucie Amir (p. 275-289) dans les actes du colloque international *Le polar dans la cité*, Pau, Presses de l'UPPA, 2022.

17. Comme le remarquent Adrien Chassain et Hélène Martinelli dans "Introduction. La commande littéraire aux XXe et XXIe siècles : territoires, discours, pratiques", *CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, 2020, n° 29, URL : <<https://journals.openedition.org/contextes/9581>> (consulté le 23 juillet 2022).

18. Bernard Lahire, *La condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, La Découverte, 2006 : “Écrire sur commande”, p. 186-188, ici p. 187 cité dans *Ibid.*
19. Olivier Bessard-Banquy, “De la commande dans l’édition littéraire”, *CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, 2020, n° 29, URL : <<http://journals.openedition.org/contextes/9607>> (consulté le 23 juillet 2022).
20. Comme l’explique Madeline Bedecarré (dans “Chapitre 8. Apprendre à écrire ? Des formations de *creative writing* aux États-Unis aux masters de création littéraire”, *Profession ? Écrivain*, Paris, CNRS Éditions, 2017, p. 158), cette façon d’envisager la nouvelle comme une expérimentation est typique de la tradition littéraire anglo-saxonne : les écrivain·e·s novices se forment souvent dans des cursus de *creative writing* organisés en *workshops* à partir de l’écriture de formats courts, comme des recueils de nouvelles ou de poésie. Par ailleurs, ces formations à l’Université permettent aux écrivain·e·s en herbe de s’inscrire sous le patronage littéraire d’une professeur·e, d’en tirer une forme de légitimité symbolique et de s’intégrer ensuite plus facilement dans les réseaux littéraires par le biais de cette figure tutélaire. Mon raisonnement inconscient dans le cadre l’écriture de ces nouvelles suivait une logique similaire.
21. Pour Laurent Demanze, et bien d’autres commentateurs, Pierre Michon est un auteur classique mais aussi un auteur intempestif et inactuel qui retranscrit une “contemporanéité inquiète”, dans *Pierre Michon : l’envers de l’histoire*, Paris, Éditions Corti, 2021, p. 15.
22. Dominique Viart, Bruno Vercier, *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005, p. 99.
23. Pierre Michon, *op. cit.*, p. 14.
24. Laurent Demanze, “Fictions d’enquête et enquêtes dans la fiction”, *CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, 2019, n° 22, URL : <<https://journals.openedition.org/contextes/6893>> (consulté le 25 juillet 2022).
25. Laurent Demanze, *Pierre Michon : l’envers de l’histoire*, *op. cit.*
26. Pour Dominique Viart, Daeninckx est l’un des premiers à s’intéresser littérairement aux “périodes obscures” de l’Histoire (p. 5). Il le classe dans la veine contemporaine du “roman archéologique” (p. 23) centré sur le motif de l’enquête, dans “Avant-propos” et “Nouveaux modèles de représentation de l’Histoire en littérature contemporaine” (p. 11-39), *La revue des lettres modernes. Nouvelles écritures littéraires de l’Histoire*, n° 10, Caen, Lettres modernes Minard, 2009.
27. Alice Jacquelin, “Didier Daeninckx’s *Le roman noir de l’Histoire* (2019): Dismantling the Official Historical Record”, dans M. Dall’Asta, J. Migozzi, F. Pagello, A. Pepper (dir.), *European History and Politics in Contemporary Crime Narratives*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, “Crime Files Series”, à paraître (2022).
28. Patrick Boucheron, préface “L’art de la chute”, dans Didier Daeninckx, *Le roman noir de l’Histoire*, Paris, Verdier, 2019, p. 20.
29. *Ibid.*, p. 10.
30. *Ibid.*, p. 20.
31. Alice Jacquelin, “Didier Daeninckx’s *Le roman noir de l’Histoire* (2019): Dismantling the Official Historical Record”, *op. cit.*, p. 72. Je traduis.
32. Anissa Belhadjin, “From Politics to the Roman Noir”, *South Central Review*, n° 27, p. 1-2, 2010, p. 61.
33. *Ibid.*, p. 174.
34. *Ibid.*, p. 176.
35. *Ibid.*, p. 170.
36. *Ibid.*, p. 176.
37. *Ibid.*, p. 170.
38. Dominique Viart, Bruno Vercier, *op. cit.*, p. 126.

39. Louis Hanny, Archives de Paris, *Germaine Berton, anarchiste et meurtrière : son procès en cour d'assises, 18-24 décembre 1923*, Paris, Direction des services d'Archives de Paris, 2014.
40. Dominique Viart, "Nouveaux modèles de représentation de l'Histoire en littérature contemporaine", *op. cit.*, p. 11.

## RÉSUMÉS

Cet article en recherche-crédation s'interroge sur le difficile processus de création de deux nouvelles noires, publiées dans deux recueils de nouvelles historiques aux Éditions du Caïman (*C'est l'anarchie*, 2020 ; *Vive la Commune !*, 2021). Les motifs d'empêchement externes à la rédaction se situent d'abord sur un plan sociolittéraire – autour de questionnements sur ma posture d'écrivaine, mon engagement politique et le dispositif de la commande –, mais c'est un obstacle interne qui se dresse, plus infranchissable encore : comment écrire l'Histoire *littérairement* ? Selon quel régime écrire des fictions historiques ? Peut-on allier la dimension mémorielle et la véracité historique ? Où se situe la légitimité de l'écrivaine par rapport à celle de l'historienne ? Comment "concilier sciences sociales et création littéraire" (Jablonka 2014, 11) ? Cette difficulté ultime est ensuite partiellement contournée grâce à la comparaison avec deux textes de référence, *Les onze* de Pierre Michon (Verdier, 2009) et *Le roman noir de l'Histoire* de Didier Daeninckx (Verdier, 2019), véritables béquilles et repoussoirs dans leurs modes de narration. Mais c'est finalement l'appui sur quelques trucs et astuces d'écriture qui libèrent l'écriture de toute entrave : le mode de l'enquête documentaire, l'usage d'archives, le passage par l'intermédialité et par l'errance testimoniale fonctionnent ici comme autant de modes d'autorisation personnels. Voici donc le cheminement intime d'une écriture empêchée vers une écriture autorisée du fait historique fictionnalisé, observé par le double regard critique de l'écrivaine et de l'universitaire.

This research-creation article examines the difficult creating process of two noir short stories, published in two collections of historical short stories by the Éditions du Caïman (*C'est l'anarchie*, 2020; *Vive la Commune!*, 2021). First, the external writing impediment is first of all socioliterary – questioning my posture as a writer, my political commitment and the system of commission –, but it is an internal obstacle that rises, even more insurmountable: how to write History in a *literary* way? According to which narrative regime should historical fiction be written? Can the memorial dimension and historical veracity be combined? Is there a specific legitimacy of the writer compared to that of the historian? How do we "reconcile social science and creative writing" (Jablonka 2014, 11)? This ultimate difficulty is then partially circumvented through a comparison with two reference texts, Pierre Michon's *Les onze* (Verdier, 2009) and Didier Daeninckx's *Le roman noir de l'Histoire* (Verdier, 2019), both crutches and push-backs in their way of writing. Finally, the support of some writing tricks liberates the writing from any hindrance: the documentary investigation as narration, the use of archives, the passage by the intermediality and by the testimonial wandering function here as some personal modes of authorization. This is the intimate journey from an impeded writing to an authorized writing of the fictionalized historical fact, as observed by the double critical gaze of a writer and an academic.

## INDEX

**Keywords :** historical short stories, contemporary literature, writing process

**Mots-clés :** nouvelles historiques, littérature contemporaine, processus d'écriture

## AUTEURS

**ALICE JACQUELIN**

Université Paris Nanterre