

LE ROMAN HISTORIQUE : MENSONGE HISTORIQUE OU VÉRITÉ ROMANESQUE ?

[Gérard Gengembre](#)

S.E.R. | « Études »

2010/10 Tome 413 | pages 367 à 377

ISSN 0014-1941

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-etudes-2010-10-page-367.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour S.E.R..

© S.E.R.. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Le roman historique : mensonge historique ou vérité romanesque ?

GÉRARD GENGEMBRE

VITRINES, présertoirs, recensions, et même polémiques, tout le montre : le roman historique est à la mode. On pourrait s'interroger sur les raisons d'une telle vogue. A l'évidence, elles procèdent de notre rapport contemporain à une historicité devenue problématique, incertaine, contradictoire, obscure, etc. Ce serait l'objet d'un vaste débat. Contentons-nous de délimiter une question : quelle(s) image(s) et quel(s) sens le roman historique procure-t-il à son lecteur ?

Avant d'aborder ce sujet, et pour en mieux comprendre la constitution, il convient de rappeler rapidement l'histoire même du genre. Présente dans le genre romanesque depuis les Grecs, l'histoire, jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, vaut surtout comme décor, cadre, trame de fond d'intrigues. On peut déceler une dimension historique dans le roman de l'âge classique, dans la mesure où les personnages sont inscrits dans une Histoire dont les ressorts sont à chercher chez les individus. Avec la Révolution, la conception de l'Histoire change, et le roman va se nourrir de cette évolution, pour trouver une nouvelle forme, explicitement historique. Au XIX^e siècle, le véritable roman historique peut naître. On entre dans la grande période romantique, où va se déployer la

■ Professeur émérite de littérature française à l'université de Caen.

fécondité du roman historique, lequel va se diversifier considérablement (époques, personnages, thèmes...) et viser tous les publics, s'étageant de la grande production à la littérature populaire. Le succès du genre ne se démentira jamais. Son évolution, ses configurations successives seront en partie fonction de celles de l'Histoire elle-même, telle qu'elle se constitue en discipline autonome, élargissant ses perspectives, définissant ses objets, précisant ses modalités d'écriture. En même temps, plus l'Histoire devient une science, plus le roman historique tire sa légitimité du besoin de narration. L'amateur d'Histoire peut donc trouver son compte dans le roman historique comme mise en forme séduisante de problématiques, comme reconstitution pas trop infidèle ou simplifiée d'une époque restituée, rendue vivante et plus proche par les procédures de l'écriture romanesque.

Il importe de bien distinguer roman historique et histoire romancée. L'histoire romancée prétend raconter sous une forme plaisante les événements historiques et la vie de personnages authentiques. Elle offre un récit agréable, vivant, qui semble s'inspirer de l'Histoire narration ou de l'Histoire résurrection à la Michelet. Cette filiation doit cependant être fortement relativisée, sinon contestée. A côté du projet michelétien (dégager par le récit la marche de l'Histoire), l'Histoire romancée fait pâle figure, mais elle séduit un public désireux à la fois de se dépayser et de se plonger dans une autre époque. Cependant, cette séduction a un coût: elle adapte les personnages, les mentalités pour les rendre plus proches, elle déforme les faits, tantôt par simplification, tantôt par dramatisation, tantôt par volonté de les rendre plus pittoresques. Les propos, pour plausibles qu'ils soient, n'en sont pas moins imaginaires ou supposés. La dose de romanesque y est assez – trop? – importante. D'ailleurs, on trouve souvent des descriptifs d'ouvrages où l'appellation « histoire romancée » semble se confondre avec celle de « roman historique », alors qu'il faudrait conserver la distinction.

S'étant constamment redéfini, ayant varié ses conceptions et pratiques tout au long du XIX^e siècle, le roman historique quant à lui prend place dans l'éventail des genres romanesques au XX^e siècle, apparaissant comme l'une des modalités de l'écriture et de la thématique de la formule littéraire devenue largement dominante. Il alimente une abondante production de masse, tout en affirmant sa notoriété par d'incontestables chefs-d'œuvre. Ce phénomène est lié tant à

la pérennité d'une attente du lectorat qu'aux grands mouvements et aux grandes catastrophes historiques d'un siècle de bouleversements et de convulsions.

Une ambiguïté originelle : comment concilier véracité ou vraisemblance historique et intérêt romanesque ?

En France, tout commence avec Walter Scott, dont les traductions se multiplient à partir de 1817, mais l'expérience de la Révolution joue un rôle décisif. Se fait jour l'idée que le temps historique n'est plus réduit à une succession de moments ou d'époques, et les romantiques lui accordent une continuité interprétable, fondée sur la rupture révolutionnaire, qui a fait entrer l'humanité dans l'Histoire. De là deux conséquences : chaque période de l'Histoire est susceptible d'une appréhension particulière, qui en fait revivre la spécificité, la couleur, la saveur ; l'Histoire s'organise selon un devenir, dont les axes et les moteurs sont à dégager. Le grand homme du genre est évidemment Alexandre Dumas, qui déclare : « Notre prétention en faisant du roman historique est non seulement d'amuser une classe de nos lecteurs, qui sait, mais encore d'instruire une autre qui ne sait pas, et c'est pour celle-là particulièrement que nous écrivons. » Il aura de nombreux successeurs, comme Paul Féval ou Michel Zévaco. Le roman historique se conjugue avec le roman d'aventure et le roman de cape et d'épée. On voit bien que la question centrale du genre est celle du rapport entre contraintes d'écriture, séduction du lecteur et sens à développer.

Dès lors, quelle vérité historique le roman entreprend-il de signifier : celle des personnages ? Celle des événements ? Celle du sens de l'Histoire ? Dumas écrit une défense et illustration du genre historique dans la préface de *La Comtesse de Salisbury*, citée par Isabelle Durand-Leguern (*Le Roman historique. Récit et histoire*, Mollat, 2000, p. 84) :

[...] après avoir étudié l'un après l'autre la chronique, l'*histoire* et le roman historique, après avoir bien reconnu que la chronique ne peut être considérée que comme source où l'on doit puiser, nous avons espéré qu'il restait une place à prendre entre ces hommes qui n'ont point assez d'imagination et ces hommes qui en ont trop ; nous nous sommes

convaincus que les dates et les faits chronologiques ne manquaient d'intérêt que parce qu'aucune chaîne vitale ne les unissait entre eux, et que le cadavre de l'histoire ne nous paraissait si repoussant que parce que ceux qui l'avaient préparé avaient commencé par enlever les chairs nécessaires à la ressemblance, les muscles nécessaires au mouvement, enfin les organes nécessaires à la vie [...]

Comme le dit Claude Schopp (préface générale aux *Grands Romans d'Alexandre Dumas, Joseph Balsamo*, Robert Laffont, 1990, p. XCII) :

Se définissant contre l'entreprise balzaciennne: drame contre comédie, France contre Humanité, le principe d'unité de l'œuvre s'en différencie essentiellement par le champ temporel: diachronique chez Dumas, synchronique chez Balzac. Là où l'auteur de La Comédie humaine vient concurrencer l'état-civil, Dumas va multiplier les romans pour rivaliser avec l'histoire et lui trouver un sens par le biais de fictions. Chez l'un et l'autre, l'imaginaire est accoucheur de vérité.

Le projet dumasién dépasse le seul plaisir du bonheur romanesque. Ainsi s'explique la trop fameuse formule : « violer l'histoire pour lui faire des enfants ».

Le roman se donne donc comme un leurre pour piéger l'histoire, la rendre vivante et compréhensible.

Prenons un autre exemple, le *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo. Si l'intrigue place une figure féminine au centre de trois formes de l'amour – autour d'Esmeralda, le désir maladif de Frollo, l'amour passager et consommateur de Phoebus et le dévouement passionné de Quasimodo – les personnages masculins valent aussi pour leur symbolisation historique. L'archidiacre renvoie à l'impérieuse Eglise théocratique, le capitaine à la nouvelle monarchie que Louis XI construit contre la féodalité traditionnelle, le monstre au peuple enfant, à sa force encore mal employée et à sa laideur primitive. Alors que naît l'Etat moderne, s'affrontent peuple et Eglise, royaute et bourgeoisie, conflit qui prélude à leur redistribution dans une France nouvelle. De cette réconciliation à venir sont exclus les marginaux, truands et bohémien. Le dénouement tragique interroge la vérité morale de l'Histoire. Tous ces personnages sont pris dans une mutation, débâcle de la Tradition. Roman archéologique, *Notre-Dame de Paris* est aussi celui des convulsions. Si la dimension anticléricale est évidente, manifeste par la dénonciation de

l'Ananké (la fatalité) des dogmes d'une Eglise sclérosée, Quasimodo appartient aussi par toutes ses fibres à la cathédrale, dont il est une pierre vive. Faisant corps avec ses cloches, réplique des gargouilles, il incarne hideusement la possibilité d'une régénération. Mythe d'un Peuple à venir, il évoque l'avenir religieux de l'humanité. Les personnages collectifs et abstraits prennent le pas sur les individus. La foule grouillante, festive lors du mystère et de la fête, terrifiante lors de l'attaque épique des truands, la ville vue à vol d'oiseau, disposée autour de Notre-Dame et non pas de la Bourse moderne, mais surtout la cathédrale, véritable univers, sublime et fantastique, imposent leur dimension. Notre-Dame est une épopée. Si le livre III chante le « majestueux et sublime édifice », livre de pierre, le second chapitre du livre V, « Ceci tuera cela », ajouté en 1832, annonce qu'à l'architecture, « jusqu'au xv^e siècle le registre principal de l'humanité », succède la « révolution mère », celle de l'imprimerie. Notre-Dame s'avère « soleil couchant que nous prenons pour une aurore », alors que le livre devient « la seconde tour de Babel du genre humain ».

Le grand roman historique moderne, toutes considérations de langue, de style, de structure, de forme narrative, d'idéologie mises à part, continue dans cette direction herméneutique. Soient quelques exemples: avec *Les Mémoires d'Hadrien* (1951), puis avec *L'Œuvre au noir* (1968), Marguerite Yourcenar propose un traitement du genre fondé sur la conviction que l'Histoire est une « école de liberté » favorisant la méditation sur l'homme. Ses *Carnets de notes* (réédition 1982) accompagnant l'écriture du roman offrent une suggestive réflexion sur la documentation, forme d'ascèse, comme moyen de comprendre les mentalités, sur une éthique de la comparaison (« Se servir [...] prudemment des possibilités de rapprochements ou de recoulements, des perspectives nouvelles peu à peu élaborées par tant de siècles ou d'événements qui nous séparent de ce texte, de ce fait, de cet homme: les utiliser en quelque sorte comme autant de jalons sur la route du retour vers un point particulier du passé »), sur l'appartenance du genre à l'entreprise romanesque générale. Dans *La Route des Flandres* (1960), Claude Simon raconte la débâcle de l'armée française en 1940 et met en relation le thème de la désorganisation générale affectant tous les ordres (spatial, temporel, social) avec l'écriture même du roman en train de se (re)composer.

Il faut faire un sort tout particulier à un roman qui a complètement renouvelé le genre. Prenant comme motif central la participation du peintre Géricault à la fuite de Louis XVIII à Gand au début des Cent-Jours, *La Semaine sainte d'Aragon* (1958) met en scène une débandade dans une Histoire tumultueuse, où la véracité du détail permet une compréhension de l'époque et du moment, où, jouant sur la polysémie du titre, l'intrigue se fait métaphore de la temporalité et de la politique. En 2002, Chantal Thomas obtient un prix pour *Les Adieux à la Reine*, qui met en fiction le destin de Marie-Antoinette. Dans une conférence donnée en 2003 à l'Institut des Sciences de l'Homme, elle attribue à sa lecture du roman d'Aragon un rôle décisif, et ses propos sont ainsi rapportés :

Aragon décide de narrer au présent cette histoire passée et même très lointaine. Si le roman d'Aragon révèle un savoir minutieux et une érudition étonnante sur les détails de la vie quotidienne et le contexte politique, il sait lui restituer sa force d'inconnu. La très grande mobilité et même la fugacité dont Aragon fait le récit d'une aventure nous confrontent au caractère incompréhensible, monstrueux, de l'histoire en train de se faire. Une histoire qui se produit à l'heure actuelle, tout de suite, sous nos yeux, et par conséquent, une histoire qui nous dépasse, nous plonge dans un sentiment de confusion, au bord de la panique. "La vie est comme un crime surpris dont il rêve de donner l'image" pouvons-nous lire dans La Semaine Sainte. Cette phrase exprime exactement l'atmosphère d'angoisse, de peur et d'obscurité, de secret approché, mais non dévoilé, dans laquelle se déroule le récit. Elle dit aussi l'idéal esthétique du peintre Théodore Géricault, personnage essentiel de La Semaine Sainte. Engagé sur un coup de tête dans une carrière militaire, son idée fixe est dirigée vers son art. Son tourment est d'y avoir renoncé pour une épopée absurde. La place, marginale, décentrée de Théodore Géricault contribue à introduire dans ce récit une complexité, une incertitude. Sa présence, discontinue, mais décisive, introduit le décalage d'une réflexion esthétique, l'écart d'un regard différent.

Dès lors,

l'ouverture au présent – c'est cela qui doit permettre de lire un roman historique à la fois comme une plongée exotique dans un monde disparu et comme un récit qui nous touche d'une manière absolument contemporaine – se vit comme la dynamique d'une enquête policière.

On pourrait évoquer ici la fécondité du roman policier historique, qui se déroule à toutes les époques, de l'Antiquité à la Belle Epoque. Se créent des types d'enquêteurs, de policiers, en même temps qu'une époque se trouve évoquée de manière précise, grâce à une recherche approfondie. On renverra à l'ouvrage très informatif et éclairant de Laurent Broche et Jean-Christophe Sarrot, *Le Roman policier historique* (Nouveau Monde, 2009).

Roman historique et idéologie

Sans doute la caractéristique la plus marquante du roman historique contemporain concerne-t-elle sa portée idéologique, ou l'emprise idéologique exercée à la fois par son auteur et les grands débats de notre époque. Certes, le roman du XIX^e siècle, nous l'avons vu, était informé par les orientations et conflits idéologiques du temps, mais aujourd'hui, c'est la pensée même du sens de l'Histoire qui se trouve mise en jeu, contestée, voire suspecte.

Soit le cas du roman historique traitant de la Révolution. Alors qu'en 1874, dans *Quatrevingt-treize*, Hugo, par un jeu d'antithèses historiques et symboliques et sous forme de débat entre Gauvain et Cimourdain, posait l'insoluble question que pose la Terreur (fut-elle une tragique nécessité ou une monstrueuse dérive?), mais ne remettait pas en cause la Révolution elle-même, dans la suite d'Anatole France, qui, dans *Les Dieux ont soif*, faisait des personnages les jouets d'une implacable logique terroriste, ce sont les aspects les plus atroces de la Révolution qui semblent dominer dans la production de ces dernières années. Tout se passe comme si cet événement était relié à la lumière d'une Histoire rééquilibrée, s'intéressant aux destins des individus pris dans la tourmente, ou plus sombrement d'une Histoire toute de terreur de masse, massacres, génocides et fanatisme, notre temps douloureux en somme, dont la Révolution serait au fond la matrice autant qu'elle fut la naissance d'une nouvelle conception du politique. Les titres abondent, de Chantal Thomas (*Les Adieux à la reine*, Le Seuil, 2002) à Gildard Guillaume (*Qu'un sang impur...*, Albin Michel, 2010) en passant par Françoise Chandernagor (*La Chambre*, Gallimard, 2002), Christophe Donner (*Un roi sans lendemain*, Grasset, 2007) ou Christophe Bigot (*L'Archange et le Procureur*, Gallimard, 2008).

A sa manière, selon ses codes propres, sa mise en forme de la fiction combinée à la référence historique, le roman participe de cette révision actuelle du « moment Révolution française » dans l'histoire mondiale. Entendons-nous : il ne s'agit pas de voir dans ces romans des œuvres contre-révolutionnaires, mais comme des symptômes littéraires de nos interrogations et de nos retours sur les fondations de notre modernité, pour le meilleur et pour le pire. Pour sortir du domaine français, nous pourrions évoquer le grand cycle de Soljenitsyne, *La Roue rouge* (1972-2009), dont les 6000 pages ambitionnent de mettre en lumière les origines de la Révolution russe à partir d'août 1914, fresque grandiose qui serait l'équivalent pour notre temps de *Guerre et Paix*. Relecture de la Grande Guerre, de la légende communiste, de toute l'historiographie marxiste, dont on trouverait un équivalent dans la saga de Dobritsa Tchossitch, « roue épique » comme dit son traducteur et exégète Georges Nivat, qui suit en 7 volumes une famille à travers l'histoire de la Serbie et des Balkans. Quelles que soient les perspectives idéologiques, on s'inscrit là dans une tradition mondiale du roman comme lieu de mise en scène, de déploiement, de problématisation des conflits, jeux de force, mouvements des nations et des peuples, du *Guépard* de Lampedusa (1958) aux *Cent ans de solitude* de Gabriel Garcia Marquez (1967), du *Siècle des Lumières* d'Alejo Carpentier (1962) à la *Trilogie de Dantzig* de Günter Grass inaugurée par *Le Tambour* (1959).

Débats contemporains

Si le roman historique peut tout s'accaparer de l'Histoire, il le doit certes à sa plasticité formelle, mais avant tout à une sorte de loi non écrite qui veut qu'aucune époque, qu'aucun fait, aussi douloureux soit-il, ne peut échapper à sa mise en fiction, autrement dit à sa métamorphose fictionnelle. Or, nous vivons une époque d'obsession mémorielle qui a érigé le génocide perpétré par les nazis comme Mal absolu. Dès lors, tout roman osant aborder le sujet d'une manière originale, entendons par là en en proposant une vision littéraire de l'horreur non estampillée par les gardiens du temple, s'expose à des réactions passionnelles. On l'a vu récemment avec *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell (Gallimard, 2006) et *Jan Karski* de Yannick Haenel (Gallimard, 2009).

A ces rapides considérations sur la forme roman, sur la liberté qu'elle autorise, sur les tabous qu'elle transgresse, il importe d'ajouter quelques remarques sur les fictions historiques télévisées, un genre qui revient au goût du jour, après une période glorieuse marquée notamment par l'émission *La caméra explore le temps*. Outre les fictions mettant en scène des événements ou des personnages historiques, outre les « docudramas », on assiste également à l'explosion d'un genre nouveau, le « docufiction ». Sur ces points, on consultera avec profit deux excellentes études d'Isabelle Veyrat-Masson, *Quand la télévision explore le temps* (Fayard, 2000) et *Télévision et Histoire : la confusion des genres* (De Boeck, 2008), ainsi que l'article de Béatrice Fleury-Vilatte, « Comment la télévision écrit et réécrit l'Histoire » (*Communication et langages*, 1998, n° 116), laquelle souligne que « les liens entre le fait historique et son énoncé télévisuel confèrent [...] un sens très particulier aux notions d'exactitude ou de vérité. En effet, par sa seule transposition télévisuelle, le fait rapporté peut devenir un événement médiatique » (p. 33). Cela explique les rapports conflictuels qu'ont pu avoir en France télévision et Histoire. Aux travestissements et arrangements imposés par l'écriture fictionnelle s'ajoutent les codes propres au média. Cela ouvre la voie à toutes les facilités, à toutes les simplifications, et surtout, en raison de la résonance de la télévision, à toutes les révisions en phase avec l'air du temps, ou pire, à toutes les prosternations devant les diktats du « politiquement correct », dont la pression est incontestablement de plus en plus oppressante.

Ce serait l'objet d'un autre article, et l'on se contentera de deux exemples récents. En février 2009, dans le cadre d'une série intitulée « Ce jour-là, tout a changé », *France 2* avait diffusé *L'Evasion de Louis XVI*. Cette fiction historique suscita une vive polémique, notamment sur plusieurs sites de la Toile, comme *clioweb* ou *revolution-française.net*. En effet, si le genre implique de privilégier l'histoire événementielle sur l'analyse, déséquilibre qui indispose généralement les historiens professionnels, ce téléfilm mettait l'accent sur la vie privée, et notamment sur les amours royales, n'hésitant pas à faire de Louis XVI un amant passionné dans une scène érotique des plus fantaisiste. Là n'était pas le plus grave. On lira avec intérêt la contribution d'Aurore Chéry, « L'Evasion de Louis XVI : une leçon d'histoire paradoxale » sur le site de l'Institut d'Histoire de la Révolution française (*ihfr.univ-*

paris1.fr). Elle montre clairement que la vision du roi est informée par une interprétation anachronique, faisant de Louis XVI une sorte d'inventeur de la République, et elle conclut ainsi : « il ne s'agit nullement ici d'entériner le divorce définitif entre la télévision et l'histoire, mais bien de souligner que la réussite de leur union réside dans une vigilance d'autant plus grande face à des problématiques mémorielles de plus en plus prégnantes et auxquelles la télévision offre une formidable caisse de résonance. » De son côté, Pierre Serna, professeur à Paris I et directeur de l'IHRF, avait écrit une lettre ouverte aux Inspecteurs régionaux d'histoire et de géographie de l'Académie de Paris, lesquels avaient invité des enseignants à se porter volontaires avec leur classe pour une projection dans les locaux de la chaîne. Il y dénonçait les erreurs, et plus encore l'orientation idéologique du téléfilm, affirmant que « Le tripatouillage de la chronologie ne révèle pas seulement le mépris des faits, il signe la volonté de s'inscrire dans un courant politique qui a la faveur des médias et qui vise à déconsidérer la Révolution dès son origine » (lettre consultable sur le site *collectif-smolny.org*).

Le premier épisode de cette série avait été « L'Assassinat d'Henri IV », de bien meilleure qualité historique. Il se trouve qu'en mars 2010, *France 3* a diffusé un *Henri IV*, sujet motivé par l'anniversaire de son assassinat. Cette reconstitution historique était assez bien faite, malgré les contraintes – quasi inévitables aujourd'hui – de la coproduction (franco-allemande en l'occurrence, ce qui valut aux téléspectateurs un invraisemblable Henri III interprété par un acteur allemand doublé pour la circonstance). Cependant, même si elle était bien mentionnée, il n'était peut-être pas très clair pour le public ordinaire que la source principale était l'ouvrage d'Heinrich Mann, *Le Roman d'Henri IV* (*Die Jugend des Königs Henri Quatre* et *Die Vollendung des Königs Henri Quatre*) publié en 1935-1938 et traduit en 1972 chez Gallimard (3 tomes). On avait donc affaire à une double médiation, par la fiction romanesque et par la fiction télévisuelle. A noter que la version diffusée en Allemagne précisait plus nettement qu'il s'agissait de *Henri IV: Historiendrama nach Heinrich Mann*. Cet auteur a écrit l'essentiel de son roman durant son exil en France à partir de février 1933 et traite son sujet selon des orientations idéologiques bien repérables, comme le montre Chantal Edet-Ghomari dans son article « *Le Roman d'Henri IV* de Heinrich Mann, un roman historique ou un

roman engagé? » (L'Harmattan, *Narratologie* 7, 2008). L'écrivain allemand participe à sa manière à la perpétuation du mythe d'Henri IV. Là encore, nous sommes confrontés à la relation complexe entre Histoire, mémoire et révision. Tout se passe comme si la fictionnalisation télévisuelle aggravaient considérablement les déformations, voire les manipulations du roman historique.

Que nombre de romans historiques relèvent de la littérature de consommation est indéniable. Mais est-ce condamnable en soi? Au nom de quoi mépriserait-on un genre qui a le tort de plaire? Si pour une quantité indéterminée (et indéterminable) de lecteurs, un roman historique pèse du même poids qu'une information historique rigoureuse, ce fait est sans doute déplorable, mais ne saurait être imputé aux auteurs, sauf quand ceux-ci n'affichent pas la couleur. Il ne saurait y avoir de débat de fond que sur les éventuelles manipulations, transformant alors le roman en poison insidieux, en « mentir-faux », alors que le roman doit se donner pour un mentir-vrai.

La revue *Annales* a tout récemment consacré un numéro aux « Savoirs de la littérature » (éd. de l'EHESS Armand Colin, vol. 65, 2/2010, mars-avril 2010). Dans la perspective de l'expression d'Etienne Anheim et d'Antoine Lilti, auteurs d'une remarquable introduction à ce numéro, le roman historique participe pleinement des « capacités cognitives de la littérature ». Dans son article « Toute littérature est un assaut contre la frontière. Note sur les embarras historiens d'une rentrée littéraire », l'historien Patrick Boucheron, à propos de la polémique sur l'ouvrage de Y. Haenel, met fort en perspective la question de fond. Il souligne que les historiens ne doivent pas évaluer une œuvre de fiction en fonction de la seule vérité des faits relatés. Il convient d'interroger plus profondément la portée du texte en écho, en relation avec l'état de la mémoire contemporaine. Utiliser un roman comme un assemblage de documents est parfaitement réducteur et ne permet pas d'en saisir la pertinence, ni d'en apprécier la valeur de miroir de notre temps. Car, en dernière analyse, le roman historique de qualité ne nous parle pas du passé. Il nous parle de nous, aujourd'hui.

GÉRARD GENGBEMBRE