HAL
open science

Mises en scène fictionnelles du discours de l'Histoire chez Tierno Monénembo, Anna Moi et Abdelkader Dejmaï

Florian Alix

To cite this version:

Florian Alix. Mises en scène fictionnelles du discours de l'Histoire chez Tierno Monénembo, Anna Moi et Abdelkader Dejmaï. Vers le dépassement de la dialectique de l'Histoire et de la fiction, Ahmed Lanasri Lisa Romain, Oct 2017, Lille, France. hal-03296934

HAL Id: hal-03296934

https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03296934v1

Submitted on 26 Jul 2021

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.

Mises en scène fictionnelles du discours de l'Histoire chez Tierno Monénembo, Anna Moï et Abdelkader Djemaï

Communication présentée par Florian Alix au colloque international « Vers le dépassement de la dialectique de l'Histoire et de la fiction », organisé par Ahmed Lanasri et Lisa Romain à l'Université de Lille les 9-10-11 octobre 2017.

Les travaux consacrés au regain d'intérêt pour l'Histoire dans les littératures contemporaines françaises et européennes insistent sur la place de la subjectivité dans les romans : le roman retrouve la référentialité sans en revenir à des formes anciennes de réalisme. En ce sens, Dominique Viart insiste sur la forme de l'enquête que prend cette nouvelle écriture romanesque de l'Histoire, construite sur un écart entre le passé et le présent, sous un aspect fragmentaire[1]. Tout se passe comme si l'Histoire ne pouvait plus apparaître sans cette médiatisation par un travail du texte. A l'horizon de ce travail, c'est, si l'on suit Emmanuel Bouju, la figure du romancier qui apparaît, « en quête d'une autorité qui passe par les voies de l'historiographie pour mieux les subsumer sous une ambition d'un ordre différent »[2]. En d'autres termes, l'histoire apparaît dans le roman contemporain comme une mise en scène : il s'agit de retrouver un lien avec le passé, voire plus largement avec une référence, en exposant au lecteur le travail d'écriture qui permet l'émergence de ce lien.

Si ce travail de scénographie résulte en partie de la relative éviction de l'histoire dans le roman européen, et plus particulièrement français, dans les années 1970 où la capacité référentielle du genre est contestée, l'histoire littéraire postcoloniale semble aller dans un tout autre sens. En effet, ici le rapport à l'Histoire semble évident et absolument nécessaire : il s'agit d'« annuler les stéréotypes coloniaux » et de « se représenter soi-même comme sujet de son propre passé »[3]. Dès lors, on pensera la fiction comme « contre-discours » par rapport aux textes de savoir européens, et notamment à l'historiographie[4]. Ce contre-discours peut prendre la

[1] Dominique Viart, « Nouveaux modèles de représentation de l'Histoire en littérature contemporaine », *in* Dominique Viart (dir.), *Nouvelles Ecritures littéraires de l'Histoire*, Caen, Lettres modernes Minard, coll. « Ecritures contemporaines – 10 », 2009, p. 11-39. Voir aussi Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête*, Paris, José Corti, 2019.

[2] Emmanuel Bouju, *La Transcription de l'histoire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2006, p. 112.

[3] Elleke Boehmer, *Colonial and Postcolonial Literature*, Oxford, Oxford University Press, 2005 [1995], p. 185. Nous traduisons.

[4] Sur cette notion de contre-discours en littérature coloniale, voir Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *L'Empire vous répond. Théorie et pratique des littératures post-coloniales*, trad. Jean-Yves Serra et Martine Mathieu-Job, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012.

forme du réinvestissement en langue française de textes et de genres allogènes[5] – on peut penser au *Soundjata* de Djibril T. Niane[6] – ou bien de la constitution d'un corpus de romans historiques – on se souvient alors des romans de Pham Van Ky[7] ou de Paul Hazoumé[8]. Cependant, il s'agit dans cette création romanesque d'inscrire des formes de discours autres, par exemples les genres de littératures orales dans les contextes africains et antillais[9]. D'emblée se pose donc la question de la forme littéraire : l'enjeu est sans doute moins de retrouver un passé perdu que de recréer une manière de le raconter. De là procède une dimension politique qu'énonce Yves Clavaron :

> Face à ce chaos historique, le romancier postcolonial doit opérer une restauration, recomposer une image de la nation et de lui-même en tant qu'individu.[10]

La configuration du passé dans le texte de fiction permet donc de construire sa posture auctoriale, individuelle, mais cela va de pair avec le dessin d'une géographie collective, d'une communauté à illustrer.

Les trois romans que l'on se propose d'étudier semblent au premier abord répondre, par le biais de stratégies très différentes, à cette définition du roman historique postcolonial. Dans *Peuls*[11], Tierno Monénembo retrace l'ensemble de l'histoire du peuple peul jusqu'à la colonisation française en confiant la narration à un personnage de griot sérère[12]. On semble bien dans la logique d'un contre-discours qui cherche la voie d'une écriture oralisée pour dire une Histoire africaine selon une chronologie qui ne dépende pas de la colonisation. Dans *Rapaces*[13], Anna Moï revient sur la Seconde Guerre Mondiale et la guerre d'Indochine en épousant le point de vue d'un artiste sculpteur formé à l'Ecole Supérieure des Beaux Arts d'Indochine, qui prend parti pour le mouvement indépendantiste et y jouera un rôle de messager. Le roman propose donc un point de vue vietnamien sur une histoire qui a fait l'objet de nombreux récits,

---

[5] Sur ce type de stratégies, voir Elisabeth Arend, « Histoire, littérature et écriture de l'histoire », *in* Elisabeth Arend, Dagmar Reichardt et Elke Richter (dir.), *Histoires inventées. La représentation du passé et de l'histoire dans les littératures française et francophones*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 2008, p. 26-27.
[6] Djibril Tamsir Niane, *Soundjata ou l'épopée mandingue*, Paris, Présence Africaine, 1971 [1960].
[7] Pham Van Ky, *Perdre la demeure*, Paris, Gallimard, 1961. On note que chez cet auteur la réflexion historique s'inscrit pas dans un cadre national.
[8] Paul Hazoumé, *Doguicimi*, Paris, Maisonneuve et Larose / ACCT, coll. « Francopoche », 1989.
[9] Voir Paschal B. Kyiiripuo Kyoore, *The African and Caribbean Historical Novel in French*, New York, Peter Lang, coll. « Francophone Cultures and Literatures », 1996, p. 27.
[10] Yves Clavaron, « Des marges au centre : l'Histoire dans le roman postcolonial. Quelques exemples africains », *in* Dominique Peyrache-Leborgne et André Peyronie (dir.), *Le Romanesque et l'Historique. Marge et écriture*, Nantes, Cécile Defaut, coll. « Horizons comparatistes », 2010, p. 336.
[11] Tierno Monénembo, *Peuls*, Paris, Seuil, 2004.
[12] Pour une telle lecture du roman, voir Elisa Diallo, *Tierno Monénembo. Une écriture migrante*, Paris, Karthala, 2012, p. 209-222.
[13] Anna Moï, *Rapaces*, Paris, Gallimard, 2005.

historiographiques comme romanesques, en France[14]. Dans *La Dernière Nuit de l'Emir*[15], Abdelkader Djemaï propose, à travers un portrait d'Abd el-Kader, la réécriture du récit de la fin de la conquête coloniale de l'Algérie par la France à partir d'une figure centrale de la résistance à cette conquête.

Dans tous les cas, il s'agit de réécrire une page de l'histoire coloniale, depuis le point de vue des colonisés. Pourtant la logique à l'œuvre dans ces romans ne semblent pas pouvoir être comprise simplement comme production d'un contre-discours, fût-il nuancé. Si la fiction s'écrit ici contre une certaine historiographie, il faut comprendre ce « contre » dans sa double acception : à la fois « en opposition » et « à proximité ». On peut alors se demander si les romanciers cherchent à imposer une autre histoire ou à maintenir une certaine forme de marginalité dans la construction de leur posture auctoriale. Tout d'abord il nous semble important de questionner le rapport à l'archive que les romanciers exhibent dans ces trois textes. Ensuite on tâchera de questionner la relation qui s'établit avec le collectif.

Mise en scène de l'archive

La première question qui se pose est celle de la place et de la nature de l'archive dans ces trois romans. C'est là un point crucial. D'une part, dans sa description du « roman archéologique », Dominique Viart insiste sur deux points, la dimension rétrospective du récit et l'importance de la discontinuité, le récit s'écrivant autour d'indices dispersés du passé[16]. La fiction correspond donc à la collecte d'archive qui viennent tisser le récit de l'Histoire. D'autre part, la colonisation n'ayant pas toujours conservé les voix des colonisés, l'un des rôles du roman historique postcolonial est bien de se faire « conservatoire de l'Histoire ramenant à l'existence des fragments de mémoire en passe de se perdre »[17], en bref de construire une archive par la fiction.

Or Tierno Monénembo, Anna Moï et Abdelkader Djemaï inscrivent bien une archive dans leur roman. Les trois romanciers fournissent au lecteur une bibliographie en fin de volume.

---

[14] Sur cet intérêt pour l'histoire coloniale de l'Indochine dans le roman français contemporain, voir Sabina Panocchia, « Dire la décolonisation à la française : histoire d'un récit à traquer », *in* Gianfranco Rubino et Dominique Viart (dir.), *Le Roman français contemporain face à l'Histoire. Thèmes et formes*, Macerata, Quodlibet, 2014, p. 333-350.
[15] Abdelkader Djemaï, *La Dernière Nuit de l'Emir*, Paris, Seuil, 2012.
[16] Dominique Viart, « Nouveaux modèles de représentation de l'Histoire en littérature contemporaine », art. cit., p. 23 et p. 26.
[17] Yves Clavaron, « Des marges au centre : l'Histoire dans le roman postcolonial. Quelques exemples africains », art. cit., p. 336.

Dans *Peuls*, celle-ci renvoie aux ouvrages historiques et littéraires dont est tirée la matière du roman. Dans *La Dernière Nuit de l'Emir*, on trouve aussi bien des ouvrages historiques sur Abd el-Kader que des témoignages d'acteurs de l'époque racontée. Dans *Rapaces*, Anna Moï cite des documents d'époque qui ont nourri l'écriture de certaines scènes du roman ; par ailleurs, la dédicace de l'ouvrage reconnaît la dette de la romancière envers l'historien Philippe Papin. Dans tous les cas, en exhibant cette documentation, les romanciers relient leur fiction au réel, prétendent à la référentialité, exhibent une archive du roman, constituée de documents historiques dont on comprend qu'ils figurent comme citations dans le texte. Anna Moï cite explicitement les documents dont elle a tiré des scènes reconnaissables dans son roman ; Abdelkader Djemaï lie les extraits de mémoires ou des correspondances qu'il a inscrit dans la trame de son roman à la source historique dont il les tire ; Tierno Monénembo émaille l'ensemble de son roman de notes de bas de page qui permettent au lecteur de vérifier les documents sur lesquels il s'appuie. On retrouve ainsi dans ces trois romans le « texte *feuilleté* »[18] que constitue aux yeux de Michel de Certeau l'écriture de l'Histoire, dédoublée en un discours unifiant et interprétatif, celui de la synthèse, et en une archive constituée d'une myriade de documents cités.

Ce dédoublement se complexifie dans nos trois romans. Apparemment ce recours à l'archive et aux documents implique bien cette écriture rétrospective dont parle Dominique Viart. Pourtant les romans ne mettent pas en scène un narrateur qui recherche un passé à travers ces fragments d'archives. Les fragments documentaires sont nommés dans le paratexte : instaurant « une rupture de régime énonciatif »[19], ils sont assez clairement attachés à la parole de l'auteur. Mais celui-ci ne saurait se confondre avec le narrateur.

Dans *Rapaces*, la narration est homodiégétique : le personnage principal du roman nous relate les événements dont il est le protagoniste ; il se réfère donc aux événements de la guerre non comme aux traces d'une archive passée mais comme à une expérience dont il est contemporain. Pourtant son récit alterne entre ses souvenirs de la période de la Seconde Guerre Mondiale et les débuts de la guerre d'Indochine (les années 1940) et le début des années 1950 où il est devenu le messager du mouvement indépendantiste. Le rapport à la temporalité est complexe : au travail de la romancière sur l'archive, exhibé dans le paratexte, s'ajoute le travail du narrateur sur ses souvenirs. On serait tenté de parler de complémentarité des archives : d'un côté l'archive historienne consultée par l'écrivaine pour construire son texte, de l'autre l'archive

[18] Michel de Certeau, *L'Ecriture de l'Histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 2002 [1975], p. 130.
[19] Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 305.

fictionnelle constitué du récit lui-même qui se donne à lire au lecteur comme un témoignage fictif sur cette période.

Dans *Peuls*, le narrateur hétérodiégétique est construit comme un personnage. Il s'agit d'un griot sérère qui relate la longue histoire du peuple peul à un auditoire peul, en jouant de la structure de la parenté à plaisanterie qui lui permet de tourner son auditoire en dérision. On assiste ici aussi à une séparation : le romancier exhibe ses sources historiques, parfois en corrigeant les propos de son narrateur qui peuvent proposer des explications tendant au merveilleux ; le narrateur suit quant à lui une autre logique, celle de la généalogie mythologique, qui s'inscrit notamment dans des intermèdes du récit, en italique dans le roman, rapportant un mouvement général du peuple peul en le liant à des forces cosmiques[20]. Deux archives entrent donc en dialogue plutôt qu'en contradiction. L'archive historienne constituée par les lectures savantes du romancier, l'archive orale fictionnelle constituée par le discours du griot.

Dans L*a Dernière Nuit de l'Emir*, la narration est hétérodiégétique et bien souvent on retrouve des traits de l'écriture historiographique. L'auteur cite des sources, qu'elles soient livresques ou de témoignages contemporains, à propos d'Abd el-Kader, il précise les dates auxquelles ont eu lieu les batailles ou les décisions qu'il relate. Pourtant ces traits sont fondus avec d'autres éléments qui relèvent bien plus de l'écriture romanesque : l'accent est sans cesse mis sur la sensation. Par exemple, le chapitre 5 s'intitule « La mer, la lune et le soleil »[21] – le titre met alors en jeu des éléments propre à une description de paysage plus qu'à l'herméneutique historienne. Le texte s'ouvre sur l'évocation du traité Desmichels, qui instaurait la paix entre les troupes de l'émir et l'armée coloniale française. La suite du récit décrit les fêtes qui ont lieu durant cette période de trêve : le propos porte alors sur l'apparence des femmes ou l'atmosphère particulière régnant autour de l'émir. Le texte se poursuit en se référant à une source ; pourtant il ne s'agit plus d'un document historique mais d'un poème composé à cette période qui traité de l'oubli à travers la métaphore d'un visage. Le chapitre se clôt en revenant sur la date du départ en exil d'Abd el-Kader et de sa troupe : se mêlent alors comparaisons, métaphores et intertextualité coranique. Ainsi le discours historiographique repose sur une archive historienne, mais le roman y mêle une autre archive, littéraire celle-ci – et le romancier rappelle d'ailleurs dans sa bibliographie l'œuvre philosophique et poétique

[20] Ce travail de ressaisie de l'Histoire par le mythe chez Tierno Monénembo a déjà été mis à jour à propos du roman *Les Ecailles du ciel* (Paris, Seuil, 1986) par Pius Ngandu Nkashama (*Mémoire et écriture dans* Les Ecailles du ciel *de Tierno Monénembo*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 31).
[21] Abdelkader Djemaï, *La Dernière Nuit de l'Emir*, *op. cit.*, p. 29-32.

d'Abd el-Kader à laquelle il se réfère. La narration repose sur l'entremêlement de ces différents types de discours qui se nourrissent l'un de l'autre plutôt que de s'opposer.

Le travail des trois romans sur l'archive peut se comprendre comme la construction d'« archives en trompe-l'œil », pour reprendre l'expression qu'emploie Lucie Campos à propos des « archives fictives ou semi-fictives » qui instaurent une « instabilité référentielle » dans les textes de Sebald[22]. L'enjeu chez nos auteurs n'est peut-être pas tant de mettre en question la référentialité que de construire un texte hybride, à mi-chemin du discours de savoir historiographique et de la fiction singulière et poétique.

Mise en scène du collectif

Le travail sur l'archive dans cette oscillation entre l'histoire et la fiction induit la mise en question de la dimension collective de ces textes. Pour le dire avec les mots d'Arlette Farge, « l'attention au singulier nécessite celle de l'ajustement de chacun à autrui et puise ses forces au-delà même de la disponibilité du matériau d'archive à les faire figurer »[23]. Le rapport au collectif ne passe sans doute plus par le prisme du national comme ont pu l'analyser les critiques des œuvres publiées immédiatement après les indépendances[24]. Alors que tout porte à croire que les trois romans en question font au moyen de la fiction l'histoire de « nations », une analyse plus approfondie montre qu'ils proposent en réalité une mise en question de cette notion et du rapport au collectif.

Ainsi le roman de Tierno Monénembo semble devoir illustrer une nation peule et proposer au lecteur une histoire de ce peuple. Pourtant le pluriel du titre doit interroger, au seuil d'un roman entièrement construit sur une logique du contrepoint. Tout d'abord, le narrateur est un griot sérère qui ne cesse de prendre à partie son auditoire peul avec dérision. Au-delà de la référence ethnologique au phénomène de la parenté à plaisanterie, ce dispositif énonciatif permet une mise à distance. D'une part le griot ne cesse d'user de termes péjoratifs et l'héroïsation des personnages se trouve ainsi minimisée. D'autre part, le crédit que le lecteur

[22] Lucie Campos, *Fictions de l'après : Coetzee, Kertész, Sebald*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 180.
[23] Arlette Farge, *Le Goût de l'archive*, Paris, Seuil, coll. « Points Histoire », 1997 [1989], p. 113.
[24] Pour une perspective critique sur cette tendance, voir Pius Ngandu Nkshama, *Ecritures et discours littéraires*, Paris, L'Harmattan, 1989, p. 70-71.

porte à celui qui raconte est sujet à caution du fait de ses constantes invectives[25]. Plus encore, au début du récit, le narrateur déclare :

> C'est toi, Peul, qui le dis, moi, je ne fais que répéter. Tu as le droit de délirer, personne n'est tenu de te croire, infâme vagabond, voleur de royaumes et de poules ![26]

Ainsi toute parole est sujette à caution, aussi bien la parole du griot, distanciée et ironique, que celle de la collectivité elle-même, soupçonnée d'inexactitude.

Cette collectivité s'inscrit d'ailleurs dans un espace complexe. La carte placée en annexe du roman montre la grande extension géographique de la zone de peuplement peul, mais elle témoigne aussi de la diversité et des tensions internes : apparaissent les noms des différentes entités politiques dont le roman relate les conflits. En effet, si *Peuls* porte bien la mémoire de la colonisation, il remonte bien en amont et il s'ouvre sur la séparation symbolique de deux frères[27] qui sert d'archétype pour les conflits politiques qui se répéteront inlassablement dans le roman. Ce conflit fraternel fournit la première scène du roman ; et le chapitre qui suit relate la première expansion peule en deux pages[28] ; le chapitre suivant s'ouvre sur une scène de marché qui consacre la reconnaissance de deux membres d'une lignée que la guerre avait séparés. Le lecteur remarque une disproportion[29] : les événements historiques marquants comme les guerres et les batailles sont évoquées simplement et font l'objet de sommaires[30]. L'Histoire est saisie non pas à travers un récit englobant qui relate de longs phénomènes militaires ou diplomatiques – ceux-ci sont placés à l'arrière-plan ; le roman raconte plusieurs l'histoire à travers de petites anecdotes, il saisit le général à travers le particulier.

La Dernière Nuit de l'Emir place au cœur du récit une figure tutélaire de l'histoire nationale algérienne. Cependant ce n'est pas tant la politique de résistance d'Abd el-Kader qui intéresse l'auteur dans le roman. Il structure son livre autour du départ de l'émir vers l'exil. L'objectif n'est pas de donner à sa trajectoire une aura tragique mais plutôt de la considérer dans toutes ses dimensions. En effet le roman revient en une série d'analepses sur les années de résistance et de combat, mais il annonce aussi par prolepses le devenir de cette figure qui jouera

---

[25] Voir Bernard Mouralis, « Du roman à l'Histoire : Tierno Monénembo, *Peuls* », *Etudes Littéraires Africaines*, n°19, 2005, p. 44.
[26] Tierno Monénembo, *Peuls*, *op. cit.*, p. 12.
[27] *Ibid.*, p. 22.
[28] *Ibid.*, p. 32-33.
[29] Paul N. Touré constate le même type de stratégie dans *L'Aîné des orphelins* (Paris, Seuil, 2000) et dans *Le Terroriste noir* (Paris, Seuil, 2012) – « La résilience dans l'imaginaire de guerre de Tierno Monénembo », *in* Damien Bédé, *Tierno Monénembo, un écrivain pluriel*, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 99.
[30] On utilise ce terme dans le sens que lui donne Gérard Genette (*Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 130-133).

par la suite un rôle de penseur et de poète, retiré de la vie politique. D'une certaine manière, la structure temporelle du roman rayonne ainsi et mêle le rôle historique de son héros à son rôle culturel : il en fait à la fois l'incarnation d'une communauté et une singularité atypique. Plus encore, une page du roman propose un parallèle entre Abd el-Kader et le général haïtien Toussaint Louverture[31], inscrivant ainsi l'histoire algérienne dans une histoire plus globalisée des décolonisations. La fiction dans sa capacité à configurer ensemble différentes temporalités permet donc l'articulation du singulier, du national et du global.

Le cadre énonciatif de *Rapaces* permet la coordination de la dimension individuelle à la dimension collective. Le récit homodiégétique est lié à la construction du protagoniste principal, narrateur du récit. Celui-ci est un artiste sculpteur. C'est un homme cultivé qui appartient à une certaine élite vietnamienne. C'est aussi un homme qui finit par s'engager dans l'action politique et militaire auprès des indépendantistes. Ceci justifie dans l'économie du récit certains paragraphes qui rappellent au lecteur les événements historiques qui servent de cadre aux différents moments de la vie du personnage. Ainsi la confusion au Vietnam suite au retrait des armées japonaise d'occupation en 1945 est décrite[32] pour servir de cadre aux interrogations politiques du sculpteur ; l'échec de l'armée française à Cao Bang permet d'expliquer la progression de l'engagé sur le territoire vietnamien[33]. En même temps, la figure de l'artiste est intéressante pour la romancière parce qu'elle permet de mettre en scène un individu dans une situation de relative marginalité par rapport au collectif, en grande partie due à une situation d'entre-deux. Durant sa formation à l'Ecole supérieure des Beaux-Arts d'Indochine, il oscille entre ses conversations avec la modèle vietnamienne Maï et avec son confrère français Charles. La marginalité est d'autant plus mise en avant que suite à un bombardement en 1943, l'Ecole a déménagé à Son Thay dans une pagode[34]. Durant la guerre, le narrateur reste dans un premier temps à l'écart et gagne sa vie et sa notoriété grâce à des sculptures d'oiseaux de proie. La pratique artistique l'éloigne des préoccupations de la guerre – et même d'une certaine manière des questions humaines en se tournant vers l'animal. Paradoxalement, son engagement politique et militaire reconfigure son isolement : en tant que messager, il a pour mission de voyager seul face aux paysages qu'il traverse et à ses souvenirs. *Rapaces* s'inscrit ainsi dans une tendance du roman contemporaine :

---

[31] Abdelkader Djemaï, *La Dernière Nuit de l'emir*, *op. cit.*, p. 136-137.
[32] Anna Moï, *Rapaces*, *op. cit.*, p. 143-144.
[33] *Ibid.*, p. 15.
[34] *Ibid*, p. 23-24.

> La littérature vietnamienne francophone s'inscrit donc dans le cours de la pensée contemporaine qui consiste à réfléchir à la transmission de l'expérience commune en péril ainsi que « la fin des grands récits » pour explorer les histoires de soi ou les « petites histoires ».[35]

Dans le roman, le rapport à la communauté se comprend dans une figuration de la marginalité : le récit apparaît comme porté par une voix singulière à la trajectoire marginale que la fiction construit comme un écho à l'histoire collective du Vietnam.

Si la fiction ne s'écrit pas en contrepoint à l'archive historique mais bien dans un dialogue fécond avec elle, l'individu n'est pas tant représentant exemplaire de la communauté ou révolté en rupture de ban. Les romans écrivent plutôt des histoires singulières qui résonnent en écho avec l'histoire collective. Cet écho n'est pas lui non plus de l'ordre de l'inclusion mais bien du dialogue : la marginalité ou la singularité individuelle n'existe que dans une tension dynamique avec l'histoire collective[36].

Dans les trois romans, le rôle de la fiction ne se limite pas à la constitution d'un contre-discours : les romanciers ne cherchent pas simplement à combler une lacune de l'historiographie coloniale ou postcoloniale en remplaçant par le discours romanesque une archive manquante. Le simple fait de nommer les archives dans le paratexte rend caduque une telle lecture. Il s'agit bien plutôt de rendre aux phénomènes historiques, par la fiction, la complexité que les discours idéologiques ont tendance à effacer. Or cette complexité amène bien à lire l'histoire comme « un tissu dont les fils individuels sont inséparablement associés mais se distinguent du tout dans lequel ils ne disparaissent pas »[37] : la fiction permet de penser l'histoire non comme la construction univoque de communautés humaines, mais comme l'interaction d'individus avec des dynamiques plus générales qui mobilisent des transformations sociales.

En travaillant l'archive dans le sens de cette complexité, les romanciers récusent toute lecture de leur texte qui serait purement factuelle ou référentielle. Véronique Porra a en effet

---

[35] Pham Van Quang, « Les récits de vie d'auteurs vietnamiens francophones : un retour du sujet brisé », *Synergies Pays riverains du Mékong*, n°7, 2015, p. 120-121.

[36] Un processus similaire de reconfiguration de « la frontière entre histoire et littérature » autour d'un travail sur la polyphonie et la relation de l'individu au groupe a été mise à jour pour la littérature mozambicaine par Ana Mafalda Leite (« Quand les auteurs réinventent l'histoire et la nation », *in* Anne Begenat-Neuschäfer, Daniel Delas, Tania Macedo et Khalid Zekri (dir.), *Les littératures du Maghreb et d'Afrique subsaharienne. Lectures croisées I*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 2016, p. 23 *et passim*.

[37] Anne Douaire-Banny, *Remembrances. La nation en question ou L'autre continent de la francophonie*, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 139.

révélé une confusion possible dans les littératures francophones postcoloniales, due aux lacunes de l'historiographie. Selon elle, « la fiction mémorielle, aux yeux de nombreux lecteurs et spectateurs, tendrait alors de plus en plus à se substituer au registre référentiel et donc à faire autorité »[38]. Dès lors se pose la question d'une possible révision de l'Histoire par la fiction, que Françoise Lavocat pose en ces termes :

> Mais la correction d'une version partagée de l'histoire par la fiction (au lieu d'une autre version historique) ne risque-t-elle pas de faire régresser la fiction au stade de mensonge ?[39]

Contrevenant à ce risque, en exhibant la mise en scène de l'archive, les écrivains maintiennent la singularité de leur discours : leur autorité, une fois encore, ne consiste pas tant à dire le vrai qu'à interroger l'Histoire par la fiction, à faire la part du collectif et de l'individuel dans les processus sociaux qui se sont déroulés par le passé. Dans un certain sens, ces romans rebattent les cartes d'un partage entre l'histoire et la fiction que Françoise Lavocat voit se dessiner en ces termes dans la philosophie contemporaine : « La fiction offre l'"illusion de la présence", l'histoire donne l'explication et la distance critique »[40]. La fiction et l'histoire vont toutes deux dans le sens d'une mise à distance car les écrivains font apparaître les lignes de partage au sein de leur œuvre.

Contre toute attente, les romans que nous étudions nous paraissent alors s'inscrire dans la résurgence de la fable que Yolaine Parisot met à jour dans tout un pan de la littérature africaine des années 1990[41]. Pourtant, selon elle, ces romans s'éloignent de toute logique documentaire et événementielle, ce qui n'est pas le cas de nos trois textes. Cependant, ils semblent bien relever d'une « fiction de l'événement »[42] : les écrivains ne reconstruisent pas tant un événement passé qu'ils le construisent, l'objectif est très certainement moins la mémoire des faits que la restitution de la complexité humaine qui les tisse. Les écrivains ne sont pas – et ne prétendent pas être – les concurrents des historiens ; ils s'éloignent en ceci de la scénographie postcoloniale pour proposer une mise en scène de l'Histoire par la fiction. Celle-ci ne tient pas du registre judiciaire, ce n'est pas la mise en accusation d'un passé ; elle ressortit bien au spectacle, un spectacle qui interroge le présent du lecteur et l'amène à repenser sa place à

---

[38] Véronique Porra, « De l'oubli historique à la remémoration artistique : approches méthodologiques et limites du discours mémoriel dans le contexte francophone postcolonial », *in* Claude Coste et Daniel Lançon (dir.), *Perspectives européennes des études littéraires francophones*, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 241.
[39] Françoise Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016, p. 113.
[40] *Ibid.*, p. 88.
[41] Yolaine Parisot, « Au-delà de l'événement postcolonial… Récits de (l'éternel) retour, retours à la fable », *in* Yolaine Parisot et Charline Pluvinet (dir.), *Pour un récit transnational. La fiction au défi de l'histoire immédiate*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2015, p. 85-86.
[42] *Ibid.*, p. 99.

l'intérieur des processus sociaux dont il est le contemporain : la visée de ces romans historiques particuliers n'est pas la restauration d'un passé mais bien ce que Yolaine Parisot nomme « la modernité comme perception »[43], la construction du présent par le biais de stratégies esthétiques déployées dans la prose romanesque.

[43] Yolaine Parisot, « Force et vertu de la fiction francophone postcoloniale face à l'histoire immédiate », *in* Papa Samba Diop et Alain Vuillemin (dir.), *Les Littératures en langue française. Histoire, mythe et création*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Plurial », 2015, p. 607.