La présentification de l'absence historiographique : une esthétique de l'excentricité narrative

La Seine était rouge. Paris, octobre 1961 de Leïla Sebbar

The Presentification of the Historical Absence: an Aesthetic of Narrative

Eccentricity. The example of Leïla Sebbar's La Seine était rouge. Paris,

octobre 1961

Hélène Crombet

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/questionsdecommunication/11189>

DOI : 10.4000/questionsdecommunication.11189

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2017

Pagination : 355-371

ISBN : 9782814303256

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Hélène Crombet, « La présentification de l'absence historiographique : une esthétique de l'excentricité narrative », *Questions de communication* [En ligne], 31 | 2017, mis en ligne le 01 septembre 2019, consulté le 26 octobre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/11189> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.11189>

> NOTES DE RECHERCHE

HÉLÈNE CROMBET

Médiation, information, communication, arts

Université Bordeaux Montaigne

F-33607

helene.crombet@gmail.com

LA PRÉSENTIFICATION DE L'ABSENCE HISTORIOGRAPHIQUE : UNE ESTHÉTIQUE DE L'EXCENTRICITÉ NARRATIVE *LA SEINE ÉTAIT ROUGE. PARIS, OCTOBRE 1961* DE LEÏLA SEBBAR

Résumé. — À partir d'une approche narratologique, nous nous attachons à analyser un exemple de récit romanesque d'un événement de l'Histoire, en le confrontant à l'écriture historiographique. La texture narrative de *La Seine était rouge. Paris, octobre 1961* tend effectivement à *présentifier* l'absence inhérente à la représentation d'un fait de l'Histoire : par son caractère multifocal et fragmentaire, elle paraît rendre visible l'excentricité du passé qui se refuse à toute velléité d'exhaustivité relative, dans la volonté d'établir un contrat de transparence avec le lecteur. Quoiqu'elle paraisse s'opposer en ce sens à l'écriture historiographique, nous montrons que cette texture reposant sur un principe de désordre narratif apparent ne saurait faire oublier la subjectivité de l'auteure, qui préside à toute relation de faits passés.

Mots clés. — narration, histoire, discordance, excentricité, mise en récit

Un « chaos à écrire ». En ces termes, Gabrielle Napoli (2008) devait présenter la dimension éminemment sibylline de la représentation historique : « Aucun événement passé, aussi simple qu'il paraisse, n'est univoque. Il refuse la simplification, la schématisation des personnages qui font l'Histoire [...] ». Pénétré de part en part d'enchevêtrements, pétri de complexité, l'événement historique semble se dérober à toute velléité relative d'exhaustivité : essentiellement *absent*, le passé paraît faire *défaut*, *excédant* immanquablement par son caractère protéiforme la parole qui voudrait l'enserrer dans l'enclosure d'une complétude narrative. Tout discours cherchant à relater des faits du passé serait ainsi aux prises avec une difficulté fondamentale : celle du « *tiers absent* » (Certeau, 1975 : 60). Confrontée à ce chaos dont il s'agit d'offrir une cohérence, l'écriture historiographique tend à en lisser les aspérités : l'historien, écrit Marc Bloch (2006 : 839), « n'a pas pour ambition de faire revivre, mais de re-composer, de re-constituer, c'est-à-dire de composer, de constituer un enchaînement rétrospectif ». En rendant invisibles l'opacité, les irrégularités des faits qu'elle cherche à représenter, l'écriture historiographique constitue en ce sens une *réécriture* du passé, dans une « conception ordonnatrice » (Ricoeur, 1955 : 26-27) vouée à mettre en relief le caractère prééminent de la subjectivité de l'historien camouflant l'*excentricité* du passé, qui déborde immanquablement de toute parole historique.

Nombreuses sont les œuvres culturelles et notamment littéraires qui s'attellent à relater un événement de l'Histoire en s'articulant autour d'une structure polyfocalisée, dans la volonté manifeste de faire varier les points de vue sur les faits qu'elles mettent en récit¹. Parmi ces productions, nous avons choisi de nous focaliser sur un roman dont la texture narrative offre au lecteur un panorama marqué par sa multiplicité : *La Seine était rouge* (Sebbar, 1999) présente effectivement une pluralité de témoignages fictifs comme autant de visions hétérogènes sur la journée du 17 octobre 1961 à Paris, au cours de laquelle une manifestation pacifique contre le couvre-feu imposé aux populations algériennes et contre la guerre d'Algérie tourna au drame, plusieurs centaines de manifestants ayant été noyés dans la Seine. À la faveur de cette narration marquée par son caractère protéiforme, l'auteure semble mettre en évidence l'*excentricité* inhérente à la représentation de l'Histoire, dans la volonté supposée d'en offrir au lecteur une promesse (Jost, 2007 : 18) de transparence. Mais peut-on pour autant affirmer que cette écriture littéraire d'un événement historique qui se présente dans un désordre narratif apparent, « brut » et informel, devrait s'opposer à l'écriture historiographique ?

Nous formulerons l'hypothèse suivant laquelle ce roman paraît symptomatique d'une tendance qui consiste à *présentifier*, à rendre *présent* le caractère fondamentalement *absent* de la relation d'un fait du passé², à travers l'*illusion* d'une discordance narrative qui ne saurait pourtant faire oublier le caractère décisif de la subjectivité de l'auteur.

¹ On peut songer à *Meurtres pour mémoire* de Didier Daeninckx (1984), dont les premières pages relatent la soirée du 17 octobre 1961 par le biais d'une multiplicité de personnages, afin de faire varier les éclairages sur les violences meurtrières qui l'ont émaillée.

² De son œuvre, Leïla Sebbar disait elle-même : « Mon écriture est un travail de mémoire à partir [des] silences et [des] amnésies ». Propos recueillis par Nelly Bourgeois (2003).

Quoique cet exemple d'écriture littéraire de l'Histoire *semble* se distinguer de l'historiographie par sa mise en relief du caractère essentiellement dissonant de la relation historique, nous émettons effectivement le postulat qu'il fonctionne à travers une apparente *présentation* qui est en réalité *re-présentation* d'un événement du passé, à la faveur d'une mise en récit reposant sur un principe de « chaos ordonné ».

À travers une approche narratologique, nous nous fonderons ainsi sur des extraits de *La Seine était rouge* afin de confronter cette représentation littéraire d'un événement du passé à l'écriture historiographique. Nous nous attacherons d'abord à décrire le caractère enchevêtré des visions partiales qui composent la texture du roman, afin de mettre en exergue la dimension apparemment informelle de sa narration telle qu'elle cherche à rendre compte du déroulement de la journée du 17 octobre 1961 à Paris. Nous montrerons ensuite que l'auteure semble mue par la volonté de *présentifier l'absence* inhérente à toute représentation d'un fait du passé, essentiellement excentrique, à travers un exemple d'écriture littéraire qui en offre une multitude de visions contrastées : elle tend ainsi à rendre visible l'aspect éminemment dissonant de la relation historique que l'historiographie s'efforce de camoufler ; à travers l'*illusion* d'un désordre narratif qui induirait une distinction essentielle entre ces deux modes de représentation formelles du passé. En dernier lieu, nous montrerons pourtant qu'il ne saurait être question de les opposer fondamentalement : quoique cette texture narrative singulière donne effectivement l'*impression* que les faits n'auraient pas été *re-présentés*, tout se passant comme si le lecteur se devait lui-même de *mettre en récit* les faits qui lui sont exposés à l'état apparemment informel, nous montrerons que cette illusion de désordre ne saurait faire oublier le caractère décisif de la subjectivité de l'auteure comme *metteuse en scène*.

Une narration enchevêtrée de visions partiales autour de la journée du 17 octobre 1961

En premier lieu, nous mettrons en exergue l'aspect enchevêtré de la texture du roman *La Seine était rouge* (Sebbar, 1999) ainsi que le caractère partial de la pluralité des focalisations qui la composent, afin de rendre compte du déroulement de la journée du 17 octobre 1961 à Paris : le roman semble *présenter* de manière désordonnée et informelle l'événement qu'il relate, dans la volonté apparente d'en offrir au lecteur un panorama démultiplié.

Une narration enchevêtrée de la journée du 17 octobre 1961 à Paris

La Seine était rouge relate les investigations d'Amel, une adolescente qui sillonne les rues de la capitale en compagnie d'un journaliste, Omer, pour comprendre les événements qui se sont déroulés à Paris le 17 octobre 1961. La journée fut

effectivement marquée par un rassemblement pacifique contre la guerre d'Algérie et contre le couvre-feu imposé aux populations algériennes, qui tourna au drame. En réponse à cette manifestation organisée par le Front de libération nationale (FLN), eurent lieu des arrestations massives et arbitraires ainsi que des matraquages qui allèrent jusqu'au meurtre, plusieurs centaines de manifestants ayant trouvé la mort³.

Divers chapitres composent le roman, qui se présente comme pulvérisé dans le temps et le lieu. Autour du récit premier, à savoir le récit des investigations d'Amel et Omer qui se déroule dans plusieurs lieux de la capitale en octobre 1996, viennent s'intercaler différents témoignages de personnages à travers un procédé d'« enchâssement » qui consiste à « [inclure] une histoire à l'intérieur d'une autre », dans l'établissement d'un échelonnement vertigineux de « niveaux narratifs » (Todorov, 1966 : 138). Dans cette perspective sont d'une part, agrégées des narrations prises en charge par le personnage de la mère d'Amel. Elles sont systématiquement introduites dans les chapitres qui les précèdent par le biais d'un effet d'annonce, tel que « Amel entend la voix de sa mère » (Sebbar, 1999 : 24). Sont présentés d'autre part les récits d'une multiplicité de personnages dont Louis, un réalisateur, qui a recueilli les témoignages au sujet de la journée du 17 octobre 1961. Son film, visionné par Amel et Omer, se retrouve comme « incrusté » dans l'œuvre littéraire à travers un processus de mise en abyme intermédial, l'œil de la caméra semblant redoubler le regard du lecteur.

La texture de *La Seine était rouge* repose ainsi sur un principe d'enchevêtrement qui paraît livrer les faits qu'elle relate de manière désordonnée au lecteur. Mais ce roman fonctionne également à travers une narration marquée par sa dimension polyfocalisée.

Une narration multifocale

Le roman offre au lecteur la possibilité d'accéder à la « focalisation » de nombreux témoins fictifs (Walter, 2010), c'est-à-dire à une pluralité de foyers d'orientation visuelle impliquant des dimensions optiques, psychologiques et idéologiques (Rimmon-Kenan, 1983 : 71 et 79-81). Les différents personnages livrent, d'une part, leur récit à travers des « monologues narrativisés » à la troisième personne, qui se caractérisent par une « chronologie brisée » et une « relation fragmentaire » entre présent de la narration et évocation de souvenirs (Cohn, 1981 : 210-211) : c'est par ce type discursif que le destinataire est amené à prendre connaissance des points de vue d'Amel, de Louis et de quelques autres personnages dont le rôle est secondaire dans la diégèse. D'autre part, certains personnages exposent leur témoignage à la faveur de « monologues remémoratifs » à la première personne, qui consistent à « rendre la vie intérieure d'un personnage en respectant sa langue propre, tout en conservant la référence à la troisième personne ainsi que le temps de la narration »

³ Sur la répression sanglante qui eut lieu le 17 octobre 1961, on pourra consulter l'ouvrage de B. Stora (1991 : 93-100) ; mais aussi J. House (2014) ; C. Chambers-Samadi (2015), et encore le dossier que lui a consacré le journal *Le Monde* (édition datée du 17 octobre 2011).

(*ibid.* : 122) : les paroles de la mère d'Amel et de personnages interrogés par Louis sont effectivement exposées par le biais de ce type de monologue.

Le passage suivant expose par exemple le récit du personnage de « l'amant français », qui relate la découverte de l'engagement politique de sa fiancée aux côtés d'un groupe d'indépendantistes :

« Je l'ai trouvé le matin du 17 octobre 1961, près de la cafetière bleue, en évidence. Un tract politique qui appelle à la manifestation des Algériens, ce 17 octobre 1961. Elle ne m'a jamais parlé de son engagement politique, ni de ses activités à Paris. Je croyais qu'elle travaillait dans une agence de voyages. Elle me l'a dit, je l'ai crue » (Sebbar, 1999 : 69).

Dans un autre chapitre, « le libraire de la rue Saint-Séverin » livre son témoignage sur les violences qui ont étreint la nuit du 17 octobre 1961 :

« Des Algériens ont couru jusqu'au quai, la Seine n'est pas loin, juste derrière ; certains se sont jetés dans le fleuve, d'autres ont basculé par-dessus le pont... La panique. Sûrement au Pont Saint-Michel, la Seine était rouge. J'ai pas vu sa couleur. Avec Maspéro, on a secouru les blessés dans la librairie [...] » (*ibid.* : 92-93).

Le roman *La Seine était rouge* semble exposer une multiplicité de monologues sur le déroulement de la journée du 17 octobre 1961 à Paris. Cette texture polyfocalisée est susceptible de donner l'impression d'un chaos qui n'aurait pas été *re-présenté* mais simplement *présenté* par l'auteure, à travers une situation de non-agencement des témoignages fictifs livrés de manière juxtaposée au lecteur.

Des focalisations biaisées et stéréotypées

La texture narrative de *La Seine était rouge* se caractérise enfin par une forme de restriction perceptive des focalisations des personnages, qui se démarquent par leur aspect stéréotypé. L'aspect réaliste de cet angle de focalisation contraint est susceptible d'entraîner un effet de transparence que chercherait à établir l'auteure vis-à-vis des faits qu'elle relate, dans une *exposition* apparente. L'œuvre semble fonctionner à travers un principe de « caractérisation symbolisante », qui a pour objectif de « rendre compte d'une collectivité grâce à l'addition d'un nombre restreint de personnes typiques » (Molino, 1975 : 225-226). Les témoins fictifs de la journée du 17 octobre 1961 sont désignés par un trait marqué par son aspect stéréotypé : « Le Harki de Papon » (Sebbar, 1999 : 36), « L'Algérien sauvé des eaux » (*ibid.* : 48), « L'étudiant français » (*ibid.* : 81), « Le flic de Clichy » (*ibid.* : 99), etc. Le lecteur est ainsi amené à prendre connaissance des faits suivant la vision de personnages qui « réactive[nt] une opinion largement acceptée, partagée et répétée » (Tremblay, 2006 : 225).

Prenons trois exemples. L'extrait suivant invite le lecteur à accéder à la vision du « Harki de Papon ». Ce personnage fictif évoque avec fierté sa participation à la journée du 17 octobre 1961 à Paris et les services qu'il a rendus à travers sa fonction :

« J'ai travaillé à la perfection. On était content de moi. J'ai été promu. La médina de Paris, je la connais par cœur... Les réseaux FLN, j'ai aidé à en détruire, et plus d'un [...]. J'ai été mobilisé avec d'autres pour surveiller les bidonvilles de Nanterre et faire des descentes nocturnes chez les amis du FLN, on cassait tout dans les baraques. On a bloqué le pont de Neuilly, le 17 octobre 1961, et le 18, on a encerclé les bidonvilles de Nanterre, ils étaient faits comme des rats.

On a tiré sur des manifestants.

On a jeté des manifestants dans la Seine » (Sebbar, 1999 : 37).

Le personnage relate le caractère mécanique des exactions qu'il a commises dans la volonté d'atteindre la plénitude d'une perfection régie par une logique de destruction totale, dans une pleine satisfaction de soi dénuée de toute réflexion.

Le passage suivant présente le témoignage de « l'étudiant français », qui livre sa version des faits le 30 octobre 1961, en expliquant qu'il fait partie du réseau communiste :

« Quand je suis arrivé à Solferino, la station avait été désertée. Un homme était assis, tout seul, sur un banc, il était blessé à la tête. Le sang coulait. Il était hébété. Je l'ai aidé. J'ai repris le métro avec lui. Il ne voulait pas aller à l'hôpital. Il disait qu'il n'avait rien de grave. » (*ibid.* : 82).

Dans un autre chapitre, le personnage du « flic de Clichy » relate cette même nuit, de son point de vue :

« Le 17 octobre 1961, c'est un jour noir pour la police française. On peut dire : Octobre noir... Parce que la Brigade fluviale, elle en a repêché des cadavres d'Algériens, et pas seulement à Paris. Combien ? On le saura un jour. Pas trois ou quatre, j'en suis sûr, des dizaines. On saura. C'est pas possible autrement. On saura. Dans quelques années, peut-être dix, vingt, trente ans... on saura. On finit toujours par savoir. » (*ibid.* : 100).

La vision des faits offerte par chaque personnage correspondrait à une « restriction de champ » articulée autour d'une dimension résolument opposée à « l'ubiquité panoramique » du narrateur omniscient (Rousset, 1972 : 30). C'est pourquoi « ce n'est pas nous qui tenons le héros à notre portée, c'est lui qui nous garde à la sienne. Nous faisons plus que de ne pas le perdre de vue : c'est sa vision et son champ de vue que nous ne quittons guère, voyageant avec lui, mais n'abandonnant pas le poste intérieur d'où il contrôle tout » (Blin, 1954 : 115 et 149-150). Cet angle de focalisation « contraint » s'élabore à travers une narration qui se place à hauteur de vue des personnages, le lecteur n'accédant au monde fictionnel que par leur *biais*, bordé et borné. La focalisation des personnages, *resserrée sur un point de vue singulier*, pourrait être conçue comme une « vision oblique », « directe », qui « passe à travers l'écran d'une subjectivité individuelle » (*ibid.* : 65) pourvue d'un véritable « filtre » : celui-ci a pour capacité de rendre compte de la « fonction médiatrice de la conscience d'un personnage » (Chatman, 1990 : 139-144)⁴.

Dans la mesure où elle représenterait la perception nécessairement restreinte que la personne a dans le monde réel, cette focalisation serait précisément objective

⁴ « *Mediating function of a character's consciousness* » : notre traduction.

(Zéraffa, 1969 : 35). Ainsi le monde fictif serait-il *pour-soi* (Merleau-Ponty, 1945 : V)⁵, mais il pourrait être appréhendé à l'aune de multiples perspectives subjectives et singulières : « L'espace [...] est un espace compté à partir de moi comme point ou degré zéro de la spatialité » (Merleau-Ponty, 1964 : 41-42). *Chacun des personnages détiendrait son point de vue focal sur ce monde qu'il considérerait de sa propre perspective, comme la personne dans le monde réel.*

Ainsi le lecteur accède-t-il au monde fictif par le biais d'une multiplicité de singularités fictives marquées par leur aspect stéréotypé, qui lui livrent leur point de vue particulier. En resserrant leur champ de focalisation sur eux de manière *horizontale* et non *verticale*, le romancier se met à hauteur de ses personnages, qui « sont eux-mêmes soumis aux limitations humaines, y compris à l'incapacité de percevoir ce qui se passe dans l'esprit de leurs semblables, de percevoir ce que pensent les autres » (Cohn, 1981 : 187) ; c'est-à-dire à une hauteur de vue qui renverrait à la restriction du champ de focalisation, nécessairement fragmentaire et partiel, de l'individu réel. Cet aspect *réaliste* est susceptible de participer d'une impression suivant laquelle le roman chercherait à établir avec le lecteur une promesse de transparence vis-à-vis de l'événement dont il rend compte.

Enchevêtrée d'une multiplicité de points de vue biaisés et stéréotypés, le déroulement de la journée du 17 octobre 1961 dans *La Seine était rouge* semble être livrée au récepteur dans l'illusion d'un désordre narratif qui n'aurait pas été *mis en récit, reconfiguré* en vue de sa bonne intelligibilité. Dans cette perspective, nous émettrons l'hypothèse suivant laquelle cette écriture littéraire d'un événement du passé tendrait apparemment à diverger de l'historiographie : tandis que cette dernière cherche à lisser les aspérités inhérentes à toute représentation d'un événement du passé, *La Seine était rouge* paraîtrait mettre en évidence le caractère chaotique et dissonant de la journée du 17 octobre 1961, en donnant l'impression d'établir un contrat de transparence avec le lecteur.

Présentifier l'absence inhérente à la représentation de l'Histoire

Se libérant de l'impératif d'intelligibilité rattaché à l'historiographie, le roman *La Seine était rouge* semble révélateur d'une tendance qui consiste à *présentifier l'absence* inhérente à toute représentation de faits du passé : cette narration singulière paraît effectivement mettre en relief le caractère multifocal des sources, dans la volonté manifeste d'en offrir un panorama complexe et d'établir un contrat de transparence vis-à-vis du lecteur. En ce sens, elle semblerait se distinguer de l'écriture historiographique, qui tend à camoufler l'*excentricité* du passé.

⁵ « Le réel est un tissu solide, il n'attend pas nos jugements pour s'annexer les phénomènes les plus surprenants ni pour rejeter nos imaginations les plus vraisemblables » (Merleau-Ponty, 1945 : II).

Le caractère aporétique de la représentation de l'Histoire

Via un détour par des enjeux liés à l'historiographie, nous commencerons par faire émerger la béance à laquelle se heurte la parole vouée à relater des faits du passé, qui paraissent immanquablement résister à toute volonté d'exhaustivité narrative.

Lorsqu'il souhaite rendre compte d'un événement historique, l'historien s'expose irrémédiablement à son aspect inintelligible, discordant et complexe, qui « tient [...] dans le jaillissement de singularités aussi contradictoires que subtiles et parfois intempestives » (Farge, 1989 : 105). Confronté au *chaos informel de l'Histoire*, l'historien procède à une opération de découpage des faits (Certeau, 1975 : 10)⁶, mais aussi à leur agencement dans un certain ordre linéaire et causal, de telle sorte qu'ils soient intelligibles pour le lecteur qui pourrait les traduire en une « "pensée" qui n'est autre que sa "pointe" ou son "thème" » (Ricœur, 1983 : 127-129). Dans cette mesure le récit historique *mis en intrigue* mettrait de la « consonance là où il y a seulement dissonance. De cette façon, le récit donne forme à ce qui est informe » (*ibid.* : 138). Aussi, dans son impossibilité de proposer une « photographie du réel » l'écriture historiographique consisterait-elle, suivant Marc Bloch (2006 : 839), en une *reconstruction* fondée sur des « choix », une « analyse » et une « interprétation » visant un « enchaînement rétrospectif »⁷ : dans cette perspective, la subjectivité de l'historien apparaît prééminente au regard de la reconstruction des faits.

Paul Veyne (1971 : 15) utilise le terme grec de « *tekmeria* » pour définir ce que constituent les « documents » ou les « témoignages » sur lesquels repose le travail de l'historien, en vue de construire une vision subjective de l'histoire. Ce travail consiste précisément en ces « activités de préservation, de sélection, de rassemblement, de consultation, de lecture enfin des archives et des documents, qui médiatisent et schématisent, si l'on peut dire, la trace, pour en faire l'ultime préoccupation de la réinscription du temps vécu (le temps avec un présent) dans le temps purement successif » (Ricœur, 1983 : 129). La texture narrative serait donc capable de « *compose[r] ensemble des facteurs* aussi *hétérogènes* que des agents, des buts, des moyens, des interactions, des circonstances, des résultats inattendus, etc. » (Ricœur, 1985 : 334-335).

Toutefois, l'historien n'expose précisément pas ce travail réalisé en amont de l'écriture. Il ne présente pas, à travers son discours, le caractère fondamentalement aporétique, béant de la trace, relatif au vis-à-vis essentiellement étranger du passé, c'est-à-dire cette « *représentance* » ou « *lieutenance* » entendue comme la condition essentielle aux « rapports entre les constructions de l'histoire et leur vis-à-vis, à savoir un passé tout à la fois aboli et préservé dans ses traces » (*ibid.* : 183). C'est-à-dire

⁶ L'historien « opère un tri entre ce qui peut être "*compris*" et ce qui doit être *oublié* pour obtenir la représentation d'une intelligibilité présente ».

⁷ On pourra dans cette perspective, citer un recueil notable de témoignages réels réalisé par B. Stora et T. Quemeneur (2012), qui expose de très nombreux points de vue au sujet de la guerre d'Algérie, permettant de dévoiler une multiplicité d'opinions au sujet de cette période historique.

qu'il camouflerait cette opération de « représentance » comme « attente attachée à la connaissance historique des constructions constituant des reconstructions du cours passé des événements » (Ricœur, 2000 : 359), le fait que la représentation d'un événement historique consiste irrémédiablement en une « référence *indirecte* » au passé (Ricœur, 1985 : 253, souligné par l'auteur). Par conséquent, l'historien camouflerait l'excentricité inhérente au passé, qui déborde immanquablement de toute parole cherchant à le refléter.

Une esthétique du « décept » : des personnages « ordinaires »

La Seine était rouge présente le témoignage d'une pluralité de singularités dissemblables en vue de raconter un événement de l'Histoire : ce faisant, elle tendrait à mettre en évidence le caractère multifocal de ses sources, au lieu de camoufler l'excentricité du passé à l'instar de l'écriture historiographique.

Tandis que le « concept » présidant à l'écriture historiographique procéderait d'un principe « de symétrie, d'équilibre ou d'harmonie », cet exemple de régime narratif relatant un événement de l'Histoire tendrait au contraire à pencher du côté du « décept », qui renvoie précisément à l'idée antagoniste de « discordance » (Laplantine, 2003 : 200). Le « décept », c'est ce qui « s'efforce de penser ce qui désormais ne peut qu'être considéré comme ininterprétable, hors sens, hors monde : l'immonde » (*ibid.*). Induisant une renonciation à la croyance en la possibilité d'un discours total qui s'accomplirait dans une parfaite linéarisation, la narration « déceptive » procède à partir d'une situation de « non-correspondance », de « non-stabilisation » et de « non-intrication tenace » (*ibid.* : 163-168). Dans cette situation narrative « multifocale » marquée par l'idée de mosaïque, qu'il faudrait rattacher à l'émergence de la Modernité suivant Lucien Dallenbäch (2001), il ne s'agirait pas de renoncer devant le réel, mais de rendre compte du plus grand nombre de points de vue possibles sur ce dernier à travers le développement d'une anthropologie philosophique « modale » reposant sur l'appréhension du « sensible », entendu comme « de l'intelligible complexe et en devenir » (Laplantine, 2005 : 154). Est effectivement convoquée une pluralité de focalisations comme autant de réalités singulières qui *s'augmentent* mutuellement dans une mise en scène détotalisée, en vue d'offrir une vision panoramique de l'événement relaté. Cette texture se réactualise dans le (mé)tissage d'une variation décuplée qui prend en compte « ces éclats de vie, intenses et contradictoires, violents et toujours complexes, pour tirer d'eux le maximum de sens » (Farge, 1989 : 98). Ce régime de narrativité consisterait à faire parler ceux qui n'ont traditionnellement pas la parole, dans une situation de « partage du sensible » qui s'opère à travers un processus de redéploiement des « espaces et des temps, des places et des identités, de la parole et du bruit, du visible et de l'invisible » (Rancière, 2007 : 12-15). Cette esthétique semblerait ainsi correspondre à un « régime de signification » manifestant « les

témoignages que la société elle-même donne à lire, pour déterrer ceux qu'elle dépose sans le vouloir ni le savoir dans ses bas-fonds obscurs » (*ibid.* : 29). Ce ne seraient pas des « grands hommes », mais des anonymes qui seraient entendus en vue de comprendre le déroulement de la journée du 17 octobre 1961, c'est-à-dire des « paroles et témoignages ordinaires » (Fleury-Vilatte, 2000 : 167-170)⁸. La narration dans *La Seine était rouge* serait ainsi exemplaire d'une tendance qui consiste à opérer à travers un régime de narrativité microscopique, dans l'établissement d'une texture d'énonciation hétérogène des faits historiques : en consacrant l'anonyme, il lui donnerait la parole à travers un « récit d'individu » (Wrona, 2005 : 93-110)⁹. Une poétique microscopique, portée par des singularités fictives, serait mise en œuvre à travers cette forme d'« intrication » (Didi-Huberman, 2002 : 201)¹⁰ non totalisable dans un ensemble fini et homogène (Deleuze, 1993 : 76)¹¹, faisant émerger le caractère essentiellement excentrique de la relation du passé.

Plusieurs points de vue sont ainsi présentés à la faveur de cette esthétique en montage qui permet de pointer le caractère composite des différentes visions de l'Histoire en mettant en exergue son aspect irrémédiablement excentrique : pour Béatrice Fleury (2014 : 10), cette forme de mise en récit « montre l'hétérogénéité de l'Histoire et du rapport que des groupes et/ou individus entretiennent avec elle ».

Une narration tout en bribes

Le roman expose en outre les faits tels qu'ils semblent advenir à la mémoire des personnages en soulignant leurs hésitations, les trébuchements de leurs souvenirs à la faveur d'une narration fragmentaire qui participe d'une impression de désordre, de dé-rangement : cette singularité narrative tendrait à mettre en évidence la béance liée à la représentation de l'Histoire.

⁸ Nous reprenons le titre du chapitre que B. Fleury consacre à la présentification des faits de l'Histoire de la guerre d'Algérie, à travers le dispositif télévisuel des années 80 et du début des années 90 : l'on pourrait suggérer un lien de correspondance entre cette mise en scène médiatique, caractérisée par sa pluralité, et la narration telle que le lecteur est amené à l'appréhender ici.

⁹ À partir de l'analyse d'une série de portraits des disparus du World Trade Center, A. Wrona soulève l'importance de cette forme narrative centrée sur la singularité de l'individu dans le contexte médiatique et culturel contemporain.

¹⁰ « Intriquée » comme l'est l'esthétique d'Aby Warburg, telle une « configuration où des choses hétérogènes, voire ennemies, sont agitées ensemble : jamais synthétisables, mais impossibles à démêler les unes des autres. Jamais séparables, mais impossibles à unifier dans une entité supérieure » (Didi-Huberman, 2002 : 201).

¹¹ Telle l'esthétique de Walt Whitman, qui renvoie à un principe de fragmentation inhérent à la contemporanéité du monde occidental, démultiplié en une pluralité de morceaux dissensuels : « Le monde comme ensemble de parties hétérogènes : patchwork infini, ou mur illimité de pierres sèches (un mur cimenté, ou les morceaux d'un puzzle, recomposeraient une totalité) » (Deleuze, 1993 : 76).

Ce procédé est ainsi employé à travers le témoignage de la mère d'Amel qui, dans l'extrait suivant, cherche à décrire le bidonville parisien où elle vivait avec sa famille en octobre 1961 :

« J'étais petite. Sept ans peut-être. Je me rappelle. On habitait au numéro 7. Le chiffre 7 était écrit sur la porte en bois, avec de la peinture blanche. Le facteur, je sais pas comment il s'y retrouvait, pour le courrier. Des rues sans nom, des rues fantaisistes, souvent illisibles, des rues... Si on peut appeler ça des rues... Nous, c'était la rue de la Fontaine, parce que le point d'eau n'était pas loin. » (Sebbar, 1999 : 25).

Dans ce monologue remémoratif émerge le caractère chancelant et *faillible* de la mémoire du personnage, « souvent erronée », « faussée ou au moins partielle » (Margolin, 2009 : 44 et 49)¹². Ce témoin fictif fait ainsi part de ses souvenirs au moment où ils lui reviennent à l'esprit.

L'extrait suivant expose la version d'un « étudiant français » appartenant au réseau communiste, qui a soutenu l'indépendance de l'Algérie. Le personnage fait de la même manière part de ses souvenirs relativement enchevêtrés à Louis :

« On avait tiré des sortes de tracts, des "bonnes feuilles" comme on dit dans l'édition, pour faire savoir que les militaires pratiquaient la torture en Algérie. C'est Henri Alleg qui a osé écrire ce livre. Il vivait en Algérie, je crois. On était en 1958 ou 1959... déjà j'oublie les dates... la mémoire est faible... » (Sebbar, 1999 : 82).

Ces monologues remémoratifs pourraient correspondre à l'expérience du souvenir qui jaillit à la surface de la mémoire de façon désordonnée, et dont la confusion est renforcée par l'emploi d'un langage courant. Ils paraissent témoigner de cet afflux qui se déverse en rafales en s'apparentant à des « histoires potentielles », telles des « histoires "non" (encore) racontées », qui sont *en train d'être racontées* à travers un enchaînement d'épisodes brumeux, constituant « ce dans quoi nous sommes enchevêtrés » (Ricœur, 1983 : 141-144). Ce type de monologue est ainsi susceptible de participer d'une impression de brouillon chaotique de la texture du roman, qui tendrait à mettre en évidence la béance inhérente à la relation de l'Histoire.

L'auteure n'aurait ainsi pas semblé chercher à ordonner, à mettre de l'intelligibilité dans la narration de cet événement du passé, afin d'en offrir au lecteur une *présentation* transparente, à la faveur d'un panorama multifocal qui mettrait en *évidence* la dissonance liée à la représentation historique, l'*excentricité* dont elle serait constitutive en rendant *manifeste* ce qui relève de la *trace* relative à la narration d'un événement du passé, dans une promesse de transparence au lecteur. Cet exemple fictionnel, par la mise en exergue d'une multitude de points de vue, *exposerait* effectivement « l'énigme de la passéité » (Ricœur, 1985 : 284), les points d'opacité inhérents à l'Histoire en présentifiant ses irrégularités, ses aspérités, ce qui est essentiellement *autre*.

¹² « *Often skewed* », « *distorted or at least partial* » (notre traduction).

Pourtant, pourrait-on affirmer qu'elle se distinguerait par là-même de l'écriture historiographique d'un événement de l'Histoire ? En outre, quel serait l'impact d'une telle texture narrative sur la situation communicationnelle à laquelle nous sommes confrontés ? Amené à prendre connaissance du déroulement de la journée du 17 octobre 1961 à travers une multiplicité de visions, le lecteur ne serait-il pas conduit à lier de lui-même les faits qui lui sont livrés à l'état fragmentaire, induisant une remise en question du paradigme communicationnel ?

Un « chaos ordonné »

Malgré l'impression de désordre narratif que donne à lire *La Seine était rouge*, il ne saurait être question d'opposer fondamentalement cet exemple littéraire de représentation d'un moment de l'Histoire à l'écriture historiographique. Bien plutôt, il s'agirait de montrer que cette narration apparemment informelle consiste en une *mise en récit* façonnée par l'auteure dont la subjectivité apparaît ainsi prééminente au même titre que celle de l'historien, lorsqu'il cherche à représenter le passé.

La lecture comme acte de reconfiguration de l'Histoire ?

Dans cette situation narrative marquée par son aspect fragmentaire et multifocal, faudrait-il penser la lecture tel un acte de réagencement de l'Histoire, tout se passant comme si la reconfiguration de la mise en récit de l'Histoire par le lecteur devait advenir avant la mise en récit elle-même ?

Le récit de la journée du 17 octobre 1961 dans *La Seine était rouge* apparaît excentrique, en occasionnant une lecture marquée par l'idée de gravitation centrifuge : le destinataire ne pourrait qu'approcher, frôler continuellement le « cœur » des événements dont il prend connaissance. La réalité des faits évoqués serait ainsi profondément décentrée : il ne saurait être envisageable d'approcher leur « cœur » mais de graviter, exorbité, tout autour de lui. Cette forme multifocale enjoindrait ainsi le destinataire à se distancier de sa lecture, dans la mesure où il devrait faire l'effort de reconstituer de lui-même, de son propre *chef*, la narration sans cesse enrichie, *augmentée* de nouvelles focalisations. Confronté à un principe d'excentricité qui le laisserait toujours en-dehors du *cœur*, il tournerait tout autour du récit en frôlant invariablement le *centre* de la parole retranscrite dans le livre.

Ce faisant, *La Seine était rouge* mettrait le lecteur en présence des « hypothèses », des « doutes », des « incertitudes » propres au *recueillement* de l'Histoire, à travers une narration susceptible de rappeler la méthodologie employée par la « microstoria » italienne (Ginzburg, 2006 : 385), telle une « *science du vécu* » donnant toute sa considération aux « strates inférieures de la société », qui consiste à tenir compte des lacunes, des manques inhérents à l'appréhension

des faits du passé, dans le but de « découvrir la pertinence faible, et parfois nulle, des scansionnements construits à l'échelle macro-historique » (Ginzburg, Poni, 1981). Le lecteur serait amené à appréhender de l'Histoire passée ces documents, ces témoignages qui lui sont livrés sous forme de « fragments » comme « du réel morcelé, bref des traces fugaces et infinitésimales » (Candau, 2002), dont il devrait faire l'effort de reconstituer la cohérence. Cette narration qui semble se déployer sous ses yeux, *en train de se faire*, l'obligerait ainsi à *reconfigurer* de lui-même ces bribes informelles qui ne paraissent pas avoir été *réorganisées* dans un ordre linéaire et causal, en un mot concordant.

Le texte littéraire ne saurait généralement fonctionner sans l'activité performative du lecteur. Tel un « tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir », il se dévoile comme un « mécanisme paresseux » qui requiert de sa part une « initiative interprétative » : « Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner » (Eco, 1962 : 62-64). En ce sens, le destinataire serait invité « à *faire l'œuvre* avec l'auteur » (*ibid.* : 34-35). Mais le texte requerrait d'autant plus de collaboration de sa part que l'« information » qu'il lui communiquerait serait plus riche. Plus l'œuvre est marquée par son entropie, « plus la structure devient improbable, ambiguë, imprévisible, désordonnée, plus l'information augmente » (Iser, 1976 : 79). À travers la situation narrative à laquelle il est ici confronté, le lecteur apparaîtrait comme un véritable *metteur en scène* convié à adopter une posture réceptive éminemment participative : invité à changer continuellement de perspectives au regard des faits qui sont lui communiqués à l'état « brut », il serait conduit à les reconfigurer de lui-même. Confronté à un « drame de concordance discordante » qui consiste à « placer sur [s]es épaules la charge de configurer l'œuvre », il serait ainsi invité à « donner forme à l'informe » (Ricœur 1985 : 307-308) : il devrait procéder au réarrangement des faits du passé qui lui sont livrés sous une forme apparemment informelle, tout se passant comme s'ils n'avaient pas été *re-présentés*, *ré-arrangés* par l'auteur, dans une mise en évidence de l'opacité, de l'obscurité qui leur sont constitutifs. Il lui serait ainsi demandé de tisser des liens à travers les pointillés, à travers la discontinuité qui lui sont communiqués, occasionnant un processus de distanciation de la lecture.

Le paradigme classique de la communication semblerait par conséquent remis en question : le lecteur aurait à recoller les fragments lacunaires qu'il aurait sous les yeux, « tout se passant comme si l'acte de reconfiguration de la mise en récit semblait advenir avant la mise récit elle-même » (Crombet, 2016).

Un désordre chaotique apparent : la subjectivité de l'auteure

Malgré cette impression de désordre, pourrait-on pour autant opposer fondamentalement cette narration apparemment chaotique à la représentation d'un fait du passé dans l'historiographie ? Cette narration apparemment dénuée de *metteur en scène* ne consisterait-elle pas assurément en une illusion ?

Le roman *La Seine était rouge* relate donc la journée du 17 octobre 1961 par le biais d'une texture narrative qui tend à *présentifier l'absence* inhérente à la représentation d'un événement. Elle s'élabore effectivement à travers une esthétique multifocale qui livre une multitude de visions autour du déroulement de ce moment du passé, *tout se passant comme si* l'auteure n'avait pas pris la peine de reconfigurer les faits qu'elle livre au lecteur dans une exposition manifeste de leur discordance intrinsèque. L'œuvre paraît ainsi donner à voir cette résistance du passé à toute velléité de narration, à travers une mise en évidence du caractère opaque, aporétique de ces *traces* dont sa représentation procède. Ce faisant, elle paraît s'inscrire à l'avant de l'écriture historiographique qui se caractérise par un discours monologique, à la faveur d'une mise en relief du caractère multifocal de ses sources. Cette forme décousue et « polyoptique » procédant d'une ramification des perspectives qui se nuancent mutuellement vis-à-vis de l'Histoire donnerait ainsi l'impression qu'elle n'aurait pas été *re-configurée* par l'auteure, qui livrerait au lecteur les faits à l'état apparemment brut et abrupte, informe et informel afin qu'il les ré-agence de lui-même.

Néanmoins, cette mise en intrigue qu'il serait donné au lecteur de réaliser de lui-même consiste assurément en une *illusion*. L'auteure reste la « maîtresse de l'œuvre ». Elle demeure la *metteuse en scène* qui manie, qui manigance les faits qu'elle relate à travers une *organisation apparemment désorganisée* : « Même un roman dans lequel aucun narrateur n'est représenté suggère l'image implicite d'un auteur caché dans les coulisses, en qualité de metteur en scène, de montreur de marionnettes, ou comme dit Joyce, de dieu indifférent curant silencieusement ses ongles » (Booth, 1977 : 92-93).

En outre, cette narration apparemment chaotique, brute et informelle qu'il serait donné au lecteur de mettre en récit de lui-même consiste-t-elle assurément en une *illusion* qui ne saurait faire oublier le caractère béant de la représentation d'un événement du passé essentiellement *autre, absent* ; qui ne saurait être livré de façon exhaustive quand bien même il serait relaté à travers une forme de démultiplication narrative. Dans cette perspective, il ne saurait être question d'opposer fondamentalement cet exemple de narration d'un événement du passé à la mise en récit de l'Histoire par l'historien, dans la mesure où ces deux modes d'écriture se réunissent autour d'une semblable prééminence de l'auteur, et d'une même difficulté à laquelle se heurte toute parole cherchant à embrasser le récit d'un fait de l'Histoire dans l'enclosure d'une complétude narrative, dont il s'excentre irrémédiablement.

Conclusion

La tradition aristotélicienne en matière de *mimèsis* serait fondée sur le principe du « *kath'ekaston* », c'est-à-dire sur le principe linéaire et causal d'une « succession des faits, tels qu'ils arrivent, l'un après l'autre » (Rancière, 2014 : 21). En vue de la bonne compréhension de l'auditoire, la représentation mimétique devrait être conçue comme une retranscription de la réalité reposant sur une forme d'agencement

douée d'un début, d'un milieu et d'une fin (Aristote, 1990 : 1452a). En outre, elle devrait être entendue à l'aune d'un principe de téléologie qui entretiendrait l'idée d'une *tension narrative* orientée vers un dénouement final (Baroni, 2007).

Le récit sur lequel nous sommes fondée paraît procéder à une remise en cause radicale de la *mimèsis*, entendue dans une telle acception. Nous avons effectivement souligné son caractère panoramique, à travers une texture polyfocalisée qui confronte le lecteur à la pluralité d'une relation narrative qui admet les antagonismes, les logiques contraires. La mise en récit, qui repose sur un principe de discontinuité, s'opère à travers un régime de narrativité microscopique consacrant l'individu singulier à travers une logique du « décept » (Laplantine, 2003). Dans cette perspective, elle paraît instituer une lecture marquée par l'idée de gravitation centrifuge, le destinataire gravitant sans cesse tout autour du récit dans une forme de décentrement du réel exorbité, seulement frôlé, seulement approché par bribes, par fragments. Pourtant, nous avons également montré que cette narration offerte au lecteur à l'état apparemment informel et chaotique ne saurait faire oublier l'aspect prééminent de la subjectivité de l'auteur, lorsqu'il ou elle cherche à représenter le passé.

Cette esthétique fragmentaire et plurielle n'est pas nouvelle : cette forme « polyphonique » ou « multifocale » se retrouve effectivement à travers de très nombreux exemples artistiques, qu'ils soient littéraires¹³, cinématographiques et plus récemment télévisés. Jean-Marc Lachaud (2000) situe l'apparition de cet « art du collage » au *xx^e* siècle, à travers l'émergence d'« œuvres-mosaïques » où l'« interruption, la discontinuité soutiennent [...] des modalités de la représentation qui s'insurgent contre le triomphe de l'homogénéité ». Lorsqu'elles cherchent à rendre compte d'un événement historique, de telles œuvres permettent ainsi de témoigner de son caractère discordant en intégrant sa complexité dans la mémoire collective : c'est-à-dire de « donner une consistance à des catastrophes nébuleuses ou étouffées, et une parole aux muets ou aux muselés des archives » (Bernard, 1996 : 69). De la sorte, elles travailleraient des enjeux mémoriels en répondant à la nécessité d'un tombeau :

« Nous racontons des histoires parce que finalement les vies humaines ont besoin et méritent d'être racontées. Cette remarque prend tout son sens quand nous évoquons la nécessité de sauver l'histoire des vaincus et des perdants. Toute l'histoire de la souffrance crie vengeance et appelle récit. » (Ricoeur, 1983 : 143).

Références

- Aristote, *Poétique*, 1990, trad. du grec par M. Magnien, Paris, Éd. Le Livre de Poche.
Baroni R., 2007, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Éd. Le Seuil.
Bélézi M., 2008, *C'était notre terre*, Paris, A. Michel.

¹³ De nombreux romans ont cherché à relater la guerre d'Algérie suivant une telle structure : consulter par exemple J. Ferrari (2010) ; L. Mauvignier (2009) ; M. Bélézi (2008).

- Bernard C., 1996, *Le Passé recomposé. Le roman historique français du dix-neuvième siècle*, Paris, Hachette.
- Blin G., 1954, *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, J. Corti.
- Bloch M., 2006, *L'Histoire, la guerre, la Résistance*, Paris, Gallimard.
- Booth W. C., 1977, « Distance et point de vue », pp. 85-114, in : Barthes R. et al., *Poétique du récit*, Paris, Éd. Le Seuil.
- Bourgeois N., 2003, « "Mon écriture est un travail de mémoire à partir des silences" – une itw de Leïla Sebbar par la librairie L'Herbe Rouge, Paris 14 (+ itw télévisée) ». Accès : <http://librairies-sorcières.blogspot.fr/2014/02/mon-ecriture-est-un-travail-de-memoire.html>.
- Candau J., 2002, « Traces singulières, traces partagées ? », *Socio-anthropologie*, 12. Accès : <http://socio-anthropologie.revues.org/149>.
- Certeau M. de, 1975, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard.
- Chambers-Samadi C., 2015, *Répression des manifestants algériens. La nuit meurtrière du 17 octobre 1961*, Paris, Éd. L'Harmattan.
- Chatman S., 1990, *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca, Cornell University Press.
- Cohn D., 1978, *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, trad. de l'anglais par A. Bony, Paris, Éd. Le Seuil, 1981.
- Crombet H., 2016, « Penser le roman comme un dispositif narratif. Vers une subjectivation du lecteur ? », *Cahiers de narratologie*, 30. Accès : <https://narratologie.revues.org/7535>.
- Daeninckx D., 1984, *Meurtres pour mémoire*, Paris, Gallimard.
- Dällenbach L., 2001, *Mosaïques. Un objet esthétique à rebondissements*, Paris, Éd. Le Seuil.
- Deleuze G., 1993, *Critique et clinique*, Paris, Éd. de Minuit.
- Didi-Huberman G., 2002, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éd. de Minuit.
- Eco U., 1962, *L'Œuvre ouverte*, trad. de l'italien par C. Roux de Bézieux, Paris, Éd. Le Seuil, 1965.
- Farge A., 1989, *Le Goût de l'archive*, Paris, Éd. Le Seuil.
- Ferrari J., 2010, *Où j'ai laissé mon âme*, Arles, Actes Sud.
- Fleury B., 2014, *La Guerre d'Algérie, ici et là-bas. Histoires d'anonymes*, Lormont, Éd. Le Bord de l'eau.
- Fleury-Vilatte B., 2000, *La Mémoire télévisuelle de la guerre d'Algérie (1962-1992)*, Paris, Éd. L'Harmattan.
- Ginzburg C., Poni C., 1981, « La micro-histoire », *Le Débat*, 17, pp. 133-136.
- Ginzburg G., 2006, *Le Fil et les traces. Vrai faux fictif*, trad. de l'italien par M. Rueff, Lagrasse, Verdier, 2010.
- House J., 2014, « La sanglante répression de la manifestation algérienne du 17 octobre 1961 à Paris », pp. 602-605, in : Bouchène A et al., dirs, *Histoire de l'Algérie à la période coloniale (1830-1962)*, Paris, Éd. La Découverte.
- Iser W., 1976, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, trad. de l'allemand par E. Sznycer, Bruxelles, P. Mardaga, 1985.

- Jost F., 2007, *Introduction à l'analyse de la télévision*, Paris, Éd. Ellipses.
- Lachaud J.-M., 2000, « De l'usage du collage en art au xx^e siècle », *Socio-anthropologie*, 8. En ligne : <https://socio-anthropologie.revues.org/120>.
- Laplantine F., 2003, *De tout petits liens*, Paris, Éd. Mille et une nuits.
- Laplantine F., 2005, *Le Social et le sensible. Introduction à une anthropologie modale*, Paris, Éd. Téraèdre.
- Margolin U., 2009, « Focalization: Where Do We Go From Here? », pp. 41-57, in : Hühn P., Schmid W., Schönert J., dirs, *Point of View, Perspective, and Focalization. Modeling Mediation in Narrative*, Berlin, W. de Gruyter.
- Mauvignier L., 2009, *Des hommes*, Paris, Éd. de Minuit, 2011.
- Merleau-Ponty M., 1945, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.
- Merleau-Ponty M., 1964, *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 2006.
- Molino J., 1975, « Qu'est-ce que le roman historique ? », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 2-3, pp. 195-234.
- Napoli G., 2008, « L'Histoire, ce chaos à écrire », *trans-*, 6. Accès : <http://trans.revues.org/251>.
- Rancière J., 2007, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée.
- Rancière J., 2014, *Le Fil perdu. Essai sur la fiction moderne*, Paris, Éd. La Fabrique.
- Ricœur P., 1955, *Histoire et vérité*, Paris, Éd. Le Seuil.
- Ricœur P., 1983, *Temps et récit. Tome I : L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éd. Le Seuil.
- Ricœur P., 1985, *Temps et récit. Tome III : Le temps raconté*, Paris, Éd. Le Seuil.
- Ricœur P., 2000, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éd. Le Seuil.
- Rimmon-Kenan S., 1983, *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*, New York, Routledge.
- Rousset J., 1972, *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, Paris, J. Corti, 1986.
- Sebbar L., 1999, *La Seine était rouge. Paris, octobre 1961*, Paris, T. Magnier, 2003.
- Stora B., 1991, *La Gangrène et l'oubli. La mémoire de la guerre d'Algérie*, Paris, Éd. La Découverte.
- Stora B., Quemeneur T., 2012, *Algérie 1954-1962. Lettres, carnets et écrits des Français et des Algériens dans la guerre*, Paris, Éd. Les Arènes.
- Todorov T., 1966, « Les catégories du récit littéraire », *Communications*, 8, pp. 125-151.
- Tremblay I., 2006, « L'emploi du stéréotype dans le roman. Extension du domaine de la lutte ou l'extinction de l'altérité », *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 59, pp. 225-236.
- Veyne P., 1971, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Éd. Le Seuil.
- Walter J. coord., 2010, « Faux témoins », *Témoigner. Entre Histoire et mémoire*, 106.
- Wrona A., 2005, « Vies minuscules, vies exemplaires : récit d'individu et actualité », *Réseaux*, 132, pp. 93-110.
- Zéraffa M., 1969, *Personne et personnage. Le romanesque des années 20 aux années cinquante*, Paris, Klincksieck, 1971.