

KARIN SCHWERDTNER

## ENQUÊTE, TRANSMISSION ET DÉSORDRE DANS *LA SEINE ÉTAIT ROUGE* DE LEÏLA SEBBAR

*Quand on raconte, on oublie, tout vient dans le désordre.*

Leïla Sebbar, *La Seine était rouge* ([1999] 2003 : 103)

*S'il est vrai que l'écriture de l'histoire requiert de passer du désordre à l'ordre (désordre des sources, des hypothèses, des documents ; ordre raisonné de la narration), il faut savoir qu'il n'y a pas d'histoire sans reconnaissance de ce qui fait désordre, énigme, écart, irrégularité, silence ou murmure.*

Arlette Farge, « Penser et définir l'événement en histoire » (2002)

51 Le présent article, qui s'inspire de l'articulation pensée par Arlette Farge entre récit d'histoire et « silence des sources » (2002), se propose d'étudier la manifestation de ce silence dans un roman qui entend la réduire en confrontant divers moyens (enquête familiale, recherche dans le présent, film et énoncés sur le passé). Nous examinerons, dans *La Seine était rouge* de Leïla Sebbar, l'hypothèse selon laquelle toute tentative de mettre au jour un événement historique longtemps effacé (le massacre des Algériens à *Paris, octobre 1961*<sup>1</sup>) intégrerait cela même qui, pour l'historien décrit par Farge, « fait désordre<sup>2</sup>, énigme » (2002)<sup>3</sup>. La transmission des expériences de cette journée de violence, que l'on a voulu taire, passerait alors par des témoignages, inscriptions et images audiovisuelles qui rendent sensibles le silence et l'oubli.

- §2 L'œuvre entière de Sebbar est traversée par le désir de « revoir l'histoire » de la France<sup>4</sup>, de « revisit[er] les absences d'une histoire lacunaire » (Djaider, 2003 : 2), sinon par celui de combler, selon la formule de Dominique Viart, « un déficit de la transmission historique » (2011 : 16)<sup>5</sup>. Anne Donadey l'a bien signalé dans un article qui date de 2003 : « cela fait déjà plus de quinze ans que Leïla Sebbar ré-écrit fictionnellement certains aspects d'un passé et d'un présent franco-algériens, insistant sur les silences de l'histoire française officielle au sujet de la colonisation et de la décolonisation de l'Algérie » (2003 : 188). Dans *Le Chinois vert d'Afrique* (1984), par exemple, le refoulement de l'histoire se traduit par une montée du racisme antimaghrébin et par l'explosion dans les années 1980 de violences racistes en France (voir Donadey, 1996). Mais ce n'est pas tout : son œuvre témoigne également du silence qui perdure dans les familles brisées par la guerre et l'exil ; silence qui, lié à ce que Sebbar nomme « une amnésie, à la fois historique, politique et linguistique » (Bourgeois, 2003), produit des « pannes » de transmission dans les relations intergénérationnelles (Mortimer, 2005). Il en va ainsi du récit autobiographique « Si je parle la langue de ma mère » (1978) au roman *Parle, mon fils, parle à ta mère* (1984), et puis du récit « Si je ne parle pas la langue de mon père », publié d'abord dans le recueil collectif *Voies de pères, voix de filles* (1988), au récit autobiographique *Je ne parle pas la langue de mon père* (2003) et au recueil *L'arabe comme un chant secret* (2007), comprenant six textes (dont, par exemple, « Si je ne parle pas la langue de mon père ») déjà parus dans des recueils ou des revues.
- §3 Publié en 1999 aux Éditions Thierry Magnier (un éditeur parisien de livres pour la jeunesse), et republié en 2003 chez le même éditeur, sans doute afin de permettre à un nombre toujours plus important de lecteurs « une autre forme de transmission<sup>6</sup> » du passé, *La Seine était rouge* s'inscrit dans la lignée des ouvrages précédents de Sebbar quant à sa volonté de thématiser le problème de la rupture dans les liens de transmission entre les générations. Dans ce roman, qui se présente surtout comme le récit d'une « archéologie<sup>7</sup> » ou d'une enquête sur des événements ou faits historiques, trois jeunes personnages font face au silence retentissant de leurs parents et de l'État français, qui ont occulté l'histoire de la manifestation du 17 octobre 1961 et le rôle qu'ils y ont joué. Ces personnages, auxquels les éventuels lecteurs (dont des jeunes, nés après la guerre d'Algérie) s'identifieront peut-être, symbolisent toute une génération qui, pour reprendre Sebbar dans un entretien accordé à Mireille Djaider, « ne peut articuler les termes de sa propre histoire au prétexte qu'on veut lui épargner des souffrances » (2003 : 2).
- §4 Amel est une adolescente de 16 ans à qui la grand-mère Lalla et la mère Noria n'ont jamais parlé de leur participation à la manifestation du 17 octobre : « Sa mère ne lui a rien dit, ni la mère de sa mère. » (S : 13) Amel ne parle pas la langue arabe<sup>8</sup> de sa mère et de sa grand-mère, mais elle comprend qu'elles lui cachent une histoire, un moment particulièrement

douloureux de leur passé, et par la même occasion la preuve « que le malheur existe » (S : 16). Louis est un jeune cinéaste de 25 ans dont la mère, Flora, a milité du côté algérien pendant la guerre d'Algérie. Il réalise un film documentaire sur le massacre d'octobre 1961. Enfin, Omer, dont la mère vivait autrefois en banlieue, à Nanterre, est un journaliste algérien de 27 ans qui, pour échapper aux violences qui déchirent son pays, s'est réfugié en France.

- §5 L'intérêt porté aux « faits collectifs du passé colonial qui ont été oubliés ou déformés » (Laronde, 2007 : 139) se retrouve dans *La Seine était rouge* tout comme il était présent dans les premiers écrits de Sebbar, puisque ce roman offre différentes perspectives (fictives) sur une journée de violence historique dont les images et les documents journalistiques ont longtemps été censurés par l'État français<sup>9</sup> (les médias ont dû s'en tenir à une version officielle de l'histoire<sup>10</sup>). Le 17 octobre 1961, comme le rappelle le film documentaire de Louis – projet dont les différents épisodes (photos d'archives et témoignages enregistrés) organisent et ponctuent le roman de Sebbar –, une foule d'hommes, de femmes et d'enfants est arrivée à Paris, depuis des bidonvilles comme Nanterre, pour manifester pacifiquement contre le couvre-feu imposé aux Algériens par le préfet de police, Maurice Papon. Dès la sortie du métro, les manifestants sont chassés, matraqués, jetés dans la Seine ou emprisonnés par les forces de l'ordre, dans un mouvement de répression qui transporte ouvertement<sup>11</sup> la guerre d'Algérie (1954-1962) en sol parisien.
- §6 Depuis le 17 octobre 1961, comme Michel Laronde le rappelle dans un article sur les « Effets d'histoire » (2007), plusieurs personnalités en France ont osé briser le silence sur le massacre en faisant paraître des textes et des clichés photographiques, dont un bon nombre ont été censurés, ou en réalisant des documents filmés qui sont restés interdits de projection publique pendant des décennies. La répression policière d'octobre 1961 a effectivement « fait l'objet de différentes formes de mise en écriture (romans, films, essais, documents écrits et visuels divers) » (Laronde, 2007 : 143) dont la plupart sont recensées à travers les noms de personnes dans la dédicace de *La Seine était rouge*. L'auteure du livre qui nous occupe n'est donc pas la première à avoir documenté ou fictionnalisé l'événement<sup>12</sup>. Sebbar s'interrogeait, comme d'autres l'avaient fait avant elle, sur « cette journée particulière du 17 octobre : il y a l'histoire officielle et ses silences. [Elle] avai[t] besoin de comprendre. Et il n'y avait pas manière de répondre [...], sinon » (Djaider, 2003 : 2) en retraçant, par la fiction, l'enquête menée par la génération issue de celle qui a vécu la guerre d'Algérie. Face à l'énigme que représentait pour elle le massacre d'octobre 1961, il lui fallait, comme elle l'a confié dans une conversation, « donner une sépulture aux Algériens disparus [...], donner une sépulture à cette partie algérienne [de l'histoire de l'événement] qui n'a pas été reconnue pour [elle] » (Dana, 2004 : 134).

## S'interroger sur l'événement ou en chercher des traces

- §7 Le silence est donc un « effet<sup>13</sup> » quasi immédiat de l'événement, car l'histoire en est aussitôt occultée par le pouvoir en place et tue par les témoins et leurs familles. C'est aussi un effet qui se prolonge : une trentaine d'années plus tard, le 17 octobre 1961 continue à créer<sup>14</sup> du silence, les parents se taisant toujours, devant leurs descendants immédiats, sur la violence de cette journée. Dans cette perspective, le « long silence<sup>15</sup> » fait partie intégrante de l'événement, bien que lui succédant dans le temps et le surpassant en durée.
- §8 Amel veut mieux comprendre la période difficile à laquelle sa famille fait vaguement référence, mais toute confiance ouverte sur ce passé récent est sans cesse reportée à un moment ultérieur – soit « au jour dit » (S : 16), selon la formule de la grand-mère, Lalla, qui souhaiterait la protéger du malheur<sup>16</sup> : « Des secrets, ma fille, des secrets, ce que tu ne dois pas savoir, ce qui doit être caché, ce que tu apprendras, un jour, quand il faudra. » (S : 15) Pour sa part, Noria, la mère d'Amel, refuse de parler à sa fille des violences policières dont elle a été témoin à l'âge de sept ans, acceptant de « se confier » devant la caméra seulement, c'est-à-dire pour Louis, certes (« J'ai oublié de te dire... Louis » [S : 103]), mais aussi, à un autre niveau, pour des spectateurs, inconnus et immatériels au moment du tournage, qui ne se sentiront peut-être pas concernés par ce qu'on leur raconte, ainsi que Flora semble ici l'espérer et le craindre à la fois : « Toutes ces histoires [sur la guerre et le massacre] [...] n'intéresseront plus personne, seulement les vieux, les vieilles qui les auront vécues et encore, combien veulent les oublier. » (S : 26) En effet, même la mère de Louis, ancienne porteuse de valises pour le FLN, hésite à prendre la parole pour lui simplement. Quand elle questionne Louis (« Tu as vraiment besoin de faire ce film ? C'est pas ton histoire... »), il lui répond : « Justement je veux le faire, je le ferai parce que c'est pas mon histoire [...]. Je ne sais plus ce que ça veut dire être révolutionnaire, aujourd'hui, à la fin des années quatre-vingt-dix, nos années. » (S : 26) Dans ces circonstances, ce sont les parents qui, peu disposés à parler de leur passé et de leur vécu, contraignent leurs enfants ou leurs descendants à mener une investigation. Ces derniers posent des questions sur la manifestation d'octobre précisément *parce qu'ils n'y ont pas participé*<sup>17</sup> et qu'ils ne connaissent (quasiment) rien sur le rôle que leurs ascendants y ont joué, ayant été élevés dans l'ignorance à ce propos.
- §9 Désireuse de « savoir, pas tout, mais [de] comprendre un peu » (S : 26), ne serait-ce que pour éclaircir son présent, Amel, accompagnée d'Omer, d'un côté, et de Louis, d'un autre, se lance à la recherche des traces du passé (Mortimer, 2005 : 99). Face à l'énigme que représente le 17 octobre, les trois jeunes personnages mènent effectivement, comme Catherine Dana le fait observer, deux quêtes différentes. Celle de Louis « se veut historique » (Dana, 2004 : 118). Il s'agit pour lui d'accéder à la vérité sur « le “ce qui s'est passé” » (Farge, 2002) et le « comment cela a été vécu », en enregistrant

diverses « mémoires » du 17 octobre.

- §10 La première personne que Louis questionne est sa propre mère, Flora, et il prend soin de filmer sa réticence initiale comme toutes les hésitations auxquelles il aura à faire face durant la réalisation de son projet (et sur lesquelles nous reviendrons plus loin). Il sollicite également la contribution de Noria, qui lui offre alors sa perspective d'enfant, son excitation suivie de sa peur. Ensemble, les différents participants au projet de Louis, dont Flora, Noria, le patron du café l'Atlas, le harki de Papon, l'Algérien sauvé des eaux et le libraire de la rue Saint-Séverin, pour ne nommer que ceux-là, participent à l'élaboration, à partir de leurs souvenirs, d'une histoire composite.
- §11 Pour Amel qui, pendant des années, a demandé à sa famille de lui raconter le bidonville, Nanterre, la vie et la guerre, la « quête est différente, la transformation douloureuse » (Dana, 2004 : 119). Lorsqu'elle visionne le film de Louis, elle entend pour la première fois l'histoire de Noria et de sa mère Lalla (*S* : 64), et n'en revient pas. Amel ne comprend pas pourquoi sa mère a tenu à la garder dans l'ignorance au sujet de la manifestation de 1961 et de la vie dans le bidonville, alors qu'elle a consenti à en parler à Louis. En vérité, « Amel n'aurait rien su » (*S* : 19) des expériences vécues par ses proches, elle ne serait pas non plus partie à la recherche d'autres « paroles » cachées si elle n'avait pas rencontré Louis et Omer, ou si elle n'avait pas découvert, grâce à ce dernier, le film du premier. De ce point de vue, c'est le secret, symptôme d'un fossé qui s'est creusé entre les générations, ou plutôt le dévoilement même du secret qui la pousse à se lancer sur les traces de l'événement que ses proches ont voulu supprimer de la parole familiale.
- §12 Quant à Omer, qui accompagne Amel dans son obsession de retracer le parcours de la manifestation de 1961, mais qui ne s'intéresse vraiment qu'au présent (en particulier aux éventuelles empreintes laissées dans le présent par le passé), il s'étonne de l'absence de mention dans Paris du massacre des Algériens. Aucune inscription de la « partie algérienne » de l'histoire n'est visible sur les murs des édifices historiques, ni encore, sous forme de graffiti, sur les murs du métro. Comme en témoigne également le film de Louis, les monuments érigés dans des endroits où un certain nombre de manifestants ont été tués (selon les estimations actuelles, il y aurait eu des centaines de morts) ne commémorent que la bravoure des forces françaises.

### **Dans l'absence de traces : rappeler et exposer**

- §13 Plutôt que de trouver des références explicites à la disparition de nombreux Algériens et aux violences faites sur les lieux témoins visités, les jeunes personnages y découvrent effectivement le défaut de traces. Chacun se sent alors appelé à rendre présent le passé, non pas pour vivre le présent sous le signe du passé, mais plutôt pour (faire) connaître (un peu) le passé et, par là

même, donner les moyens de comprendre le présent et éventuellement d'anticiper l'avenir. Pour reprendre Jocelyn Létourneau sur la démarche de l'historien, les protagonistes entreprennent d'« assurer la réalisation effective<sup>18</sup> du passé dans le présent » (2000 : 298), soit en retraçant, comme le fait Amel, les étapes de la manifestation d'octobre 1961 à Paris, soit en prenant la charge de sa transcription ou de sa représentation, comme on le verra pour Omer et Louis, respectivement.

§14 Se lassant de chercher, lors de sa marche dans Paris, l'inscription des Algériens disparus, et supportant mal l'absence de testament dont parlait René Char dans *Feuillets d'Hypnos* (1946), Omer transforme les murs de certains édifices historiques en une sorte d'écriteau sur lequel il graffite ce qui a été perpétré par des forces de police agissant sous les ordres de Papon. Autrement dit, il s'occupe de « faire passer le passé » (le massacre d'octobre 1961) dans le présent (Létourneau, 2000 : 298), notamment aux endroits où le discours historique a été interrompu. Par exemple, sur le mur de la prison de la Santé, à la droite de la plaque rappelant l'incarcération en 1940 de plusieurs jeunes résistants français, il ajoute, à la bombe de peinture rouge : « 1954-1962. Dans cette prison furent guillotines des résistants algériens qui se dressèrent contre l'occupant français. » (S : 29) Ailleurs également, comme sur la façade de l'hôtel de Crillon, proche de la sortie du métro Concorde, il trace des mots en lettres rouges et fluorescentes : « Ici des Algériens ont été matraqués sauvagement par la police du préfet Papon le 17 octobre 1961. » (S : 81) Ce faisant, il « réinstalle dans la commémoration tous les morts, pas seulement les Français, mais également les siens » (Dana, 2004 : 121). Il accorde une place, dans la représentation historique, aux manifestants disparus, préfigurant par là ce qui adviendra en octobre 2001, à savoir la reconnaissance officielle de la répression violente de la manifestation<sup>19</sup>.

§15 Louis, pour sa part, prend le soin de filmer les corrections opérées par Omer sur les murs des édifices historiques, pour donner davantage de matérialité ou de permanence au geste impulsif de rectifier les absences (créer des traces) et sans doute par souci de transmettre le contenu même des rectifications au plus grand nombre possible de spectateurs (à ceux qui n'auront pas eu l'occasion de remarquer à divers endroits de Paris les inscriptions en rouge). Mais ce n'est pas tout : il réalise un film documentaire sur le 17 octobre afin d'entendre et de faire entendre sa propre mère (entre autres) sur *Paris, octobre 1961* et sur la guerre d'Algérie. Autrement dit, il conçoit son projet cinématographique comme un moyen de faire passer le passé en question « de l'oubli dans lequel il est tombé à partir d'une situation de silence volontaire de la part de l'Institution politique française, à un état de visibilité » (Laronde, 2007 : 145). Dans cette perspective, Louis se donne le rôle (que Jocelyn Létourneau attribue à la figure de l'historien) de « relayeur, soit celui qui facilite et accommode », ou d'« opérateur de la transmission mémorielle, qui rappelle et expose » (2000 : 298). Pour lui, comme pour Farge qui décrit le travail de faire de l'histoire, réaliser un

documentaire sur le 17 octobre est une pratique sociale « vouée au regard des pairs et à la transmission de connaissances [ici : de mémoires diverses de l'événement] vers un public » (Farge, 2002). Or, nous n'avons qu'à nous rappeler, pour nous convaincre de la bonne réception de cette transmission, l'exemple d'Amel, qui entend pour la première fois « quelque chose de ce 17 octobre 1961 » (S : 64) lorsqu'elle voit le film.

## Prendre en compte ce qui fait désordre

- §16 Ce sur quoi il importe d'insister, c'est que, dans *La Seine était rouge*, il ne semble pas pouvoir y avoir de transmission (des expériences) du 17 octobre, sinon celle où se jouent l'oubli ou le refoulement, l'incertitude ou l'hésitation. Le témoin, s'il veut continuer à faire part de ses expériences, doit « accepter d'être surpris, contrarié, contredit » (Farge, 2002) par le caractère imprécis ou fragmentaire de ses souvenirs. Il doit accepter d'être étonné par le désordre<sup>20</sup> de ses pensées, par les silences et oublis qui se glissent dans son discours – enfin, par tout ce qui rend difficile, sinon impossible, l'élaboration d'un récit lisse et ordonné, sans ruptures ni aspérités.
- §17 Voilà, dans un sens, ce que Noria suggère quand elle fait observer : « quand on raconte, on oublie, tout vient dans le désordre, je ne peux plus dire exactement » (S : 103).
- §18 Pour se convaincre de la nature discontinue ou irrégulière du discours des témoins, on n'a qu'à remarquer la place qu'occupent les points de suspension dans le témoignage de Noria :

Une manifestation pacifique pour protester contre le couvre-feu imposé aux seuls Algériens, par le préfet de Paris, Papon... celui dont on parle et qui sera jugé pour avoir envoyé des Juifs dans les camps nazis, on en parle beaucoup, c'est le même. Un matin, un jour d'octobre, on entend des cris sur la petite place, autour du point d'eau qu'on appelait la fontaine... Quand j'ai vu des fontaines à Paris... j'ai su que notre fontaine... (S : 42)

- §19 Et plus loin :

J'étais étudiante et mon père refusait de me parler de ces histoires entre le FLN et le MNA, de son frère et de lui dans ces histoires, de son frère assassiné, son corps exposé à tous, pour l'exemple... D'autres aujourd'hui assassinent, laissent pourrir les cadavres sur les places, au bord des routes, des frères, des pères, des amis... des ennemis... (S : 43)

- §20 À certains moments, dans ce passage et ailleurs, les arrêts ou les moments de réflexion marqués par les points de suspension suggèrent le caractère inexprimable d'un souvenir traumatique (« on entend des cris sur la petite place, autour du point d'eau qu'on appelait la fontaine... »). Ils traduisent la difficulté ou le refus d'expliquer de manière adéquate certaines images du passé. En même temps, les témoignages prennent chacun, par leur nature

fragmentaire ou décousue, une forme parfaitement adaptée à la représentation du massacre et du long silence fait sur lui.

§21 À d'autres moments, par exemple lorsqu'il est question du préfet de police (« Papon... celui dont on parle et qui sera jugé »), les interruptions dans la narration mémorielle sont suivies d'explications ou de commentaires qui renvoient au présent de la vie des jeunes personnages (« D'autres, aujourd'hui assassinent »). Elles laissent alors entrevoir plutôt le souci d'une mise en relation du passé (octobre 1961, fin de la guerre d'Algérie) et du présent (années 1990) pour ainsi rappeler les intentions d'écriture de Sebbar, qui explique à ce propos : « Je voulais faire le lien entre ce qui a eu lieu et aujourd'hui, pour moi c'était très important de ne pas rester dans le commémoratif. Je voulais marquer une dynamique mémorielle. » (Bourgeois, 2003) En effet, si l'on considère que souvenirs d'un passé violent et observations dans et sur le présent se succèdent en alternance, les pauses que signalent les points de suspension fonctionnent comme un trait d'union, voire comme un pont jeté entre « ce qui a eu lieu et aujourd'hui ». De ce point de vue, et dans la mesure où elle permet une médiation narrative entre passé et présent, l'inachèvement ou l'interruption provisoire des phrases se met au service de la transmission – autrement dit, du besoin de rendre le récit de souvenirs intelligible pour les éventuels spectateurs, inconnus et immatériels lors du tournage, qui pourraient s'y intéresser.

§22 On pourrait aisément croire que, dans son rôle d'opérateur de la transmission mémorielle, Louis éprouve de « l'inquiétude pour le “silence des sources” [ici : des témoins] » (Farge, 2002), ou qu'il en vienne à redouter, au fur et à mesure du tournage (le film se monte au cours du roman), le désordre et les éventuelles suspensions de la parole. Quoiqu'il en soit, il ne déplace pas la caméra lorsque le locuteur s'interrompt ou se méprend (« J'ai oublié de te dire... » [S: 103]). Il lui arrive même d'exploiter les fonctions de zoom et d'arrêt sur image (arrêt sur le visage du témoin devenu muet) pour rendre palpables les émotions et, corollairement, le silence que provoque « ce dont [l'événement] fait se ressouvenir<sup>21</sup> » : « Son visage devient grave, comme ses yeux bruns, sa belle bouche se froisse. Louis n'a pas déplacé la caméra. Le plan reste fixe sur la mère » (S: 42) ; « La mère cesse de parler. On voit une rue, la nuit. Des images d'archives où des hommes en uniforme frappent d'autres hommes en civil, des Algériens » (S: 43).

§23 Lors du montage, et comme on le remarquera dans l'extrait ci-dessous, le jeune cinéaste renonce à l'idée de lisser les témoignages, pour ainsi dire ; d'en filtrer les phrases incomplètes (« Avant d'arriver à pied, chez Flora... »), d'en omettre les répétitions (« Je t'ai déjà dit ») et les contradictions (« je voyais [Paris] pour la première fois, je ne l'ai pas vu »). Il n'est pas non plus question pour Louis d'organiser chronologiquement les scènes remémorées du 17 octobre, mais plutôt de respecter, voire de transmettre le désordre dans lequel viennent les souvenirs. Il faut attendre la fin du témoignage de Noria, par exemple, avant d'entendre la suite de son histoire sur ce qui s'est passé,



et ce qu'elle a éprouvé, enfant, près de « la fontaine » (S : 42) :

J'ai oublié la fameuse fontaine Saint-Michel. Avant d'arriver à pied, chez Flora... J'ai eu tellement peur, et ma mère aussi, même si elle ne le montrait pas. La fontaine, je l'ai vue, je t'ai déjà dit que Paris, que je voyais pour la première fois, je ne l'ai pas vu ce jour-là, mais la fontaine, oui [...]. Je l'ai trouvée majestueuse, même si j'ai à peine eu le temps de la regarder. La police a chargé... (S : 103)

- §24 Louis ne « remont[e] [pas] [s]on film dans l'ordre » (S : 103), comme on le lui conseille pourtant (S : 103), indiquant ainsi, au moins tacitement, à quel point l'oubli est solidaire, comme le dirait Ricoeur, de la narration de l'un des événements les plus censurés de la guerre d'Algérie. Comme on le devine, par ailleurs, l'écart temporel qui se creuse, dans chaque témoignage filmé, entre le commencement d'une histoire particulière et la reprise de cette histoire à un moment ultérieur, aura été pour Louis une occasion d'intercaler des morceaux d'autres histoires. Car la succession de fragments de récits différents constitue l'un des principes d'organisation du film.
- §25 Plutôt que de lisser en les paraphrasant les paroles de ceux et celles qui ont témoigné devant la caméra, le livre de Sebbar les rapporte avec exactitude, c'est-à-dire sous forme de discours direct. Ce qui veut dire que lorsqu'un silence dans le film de Louis suspend et dévie le cours d'un témoignage particulier, *La Seine était rouge* le prend en compte, que ce soit au moyen des points de suspension pour les pauses brèves, ou, pour les silences plus considérables, par le biais d'indications scéniques comme celle-ci : « Un silence. Un long silence que Louis n'a pas coupé » (S : 43), dont la syntaxe incomplète renforce la notion de rupture, de lacune ou d'inachèvement. Dans le cas du paragraphe très court qui commence par « le téléphone sonne », les espaces blancs qui l'entourent concourent à lui donner un effet d'importance, mais aussi à le séparer ou à le mettre à l'écart par rapport au reste du roman : « Le téléphone sonne. Flora décroche. Personne. Plusieurs fois dans la journée le téléphone a sonné. À l'autre bout, le silence. » (S : 69) Dans cette perspective, l'écart ou la mise en retrait constitue, comme le silence, une partie intelligible du roman, grâce aux éléments typographiques que sont les espaces blancs et les points de suspension.
- §26 Le roman rend, avec la même fidélité, les dialogues, et souvent les disputes, entre les jeunes protagonistes. Il arrive ainsi que des chapitres entiers, ou des paragraphes parfois très longs, s'organisent autour des interventions directes des personnages dont ils rapportent tour à tour les commentaires et les répliques. Or s'il est vrai que, pour éviter de confondre le lecteur, le dialogue doit suivre certaines règles lorsqu'il est inséré dans la narration (par exemple, le retour à la ligne pour chaque intervention), chez Sebbar, il y a peu de dialogues qui ne risquent pas de confondre, voire de semer le désordre. Comme on l'observera dans les échanges suivants entre Amel et Omer (extraits du chapitre intitulé « Nanterre. Amel et Omer »), un lecteur inattentif qui ne connaît pas bien l'histoire peut facilement mal identifier les

locuteurs.

« C'est la page des massacres ? Tous les jours tu lis cette page-là. Tu peux plus t'en passer... [...] » « Tu sais pas ce que je lis et tu parles, tu sais pas ce que j'ai fait ou pas fait, pourquoi je suis dans ce pays... » « Ce pays, c'est la France. » « Je sais, je sais... Toi, tu sais rien et tu parles... » « Tu dis rien. Tu veux rien dire. » « Pas maintenant. On cherche ton bidonville sans indice, sans repère, comme ça, à l'aveugle [...]. » (S : 39-40)

§27 Dans ce passage et ailleurs, les paroles échangées entre les jeunes protagonistes s'enchaînent le plus souvent sans verbe introducteur et sans alinéa, de telle sorte qu'elles suggèrent l'existence de liens entre elles, mais aussi la discorde dans ces liens. Comme les personnages, les discours s'inscrivent ici dans un rapport de dépendance et d'opposition (de désaccord) les uns par rapport aux autres. Or cette manière de rapporter les propos des jeunes nous semble des plus adaptées à la mise en discours du 17 octobre et de ses effets : le silence (« tu veux rien dire »), la rupture dans les liens de transmission ou de communication, qui engendrent tous deux l'ignorance (« tu sais rien »).

§28 Examinons maintenant l'extrait suivant dans lequel Amel, en fugue, explique ses réticences à reprendre contact et à dialoguer avec les membres de sa famille, alors qu'elle désire leur révéler tout ce qu'elle a appris sur le massacre du 17 octobre :

Amel déchire des brouillons de lettres. « J'arriverai jamais. Ils me croiront pas. Ils penseront que je suis folle, ils comprendront pas. Je veux pas expliquer... Je leur dirai, quand je reviendrai. On pourra parler enfin. Je dirai que "le jour dit" est arrivé, que je l'ai vécu, j'ai appris la vérité, pas toute la vérité, que ce jour n'a pas été un jour de malheur comme le prédisait Lalla... En attendant, qu'est-ce que j'écris ? » (S : 115)

§29 On reconnaît ici, comme dans les témoignages filmés par Louis, la place qu'occupent les points de suspension, marqueurs d'interruption. On trouve aussi, dans l'expression de la réticence à la parole, et dans la contradiction « Je veux pas expliquer... Je leur dirai », la confirmation de notre hypothèse selon laquelle, dans *La Seine était rouge*, il n'y aurait pas de parole sur la violence d'octobre 1961, sinon celle où se jouent l'hésitation, le silence ou l'autocensure.

§30 Les virgules, pour leur part, servent à la fois à séparer et à relier les phrases courtes dans lesquelles la jeune Amel articule ce qu'elle se propose de dire à sa mère et à sa grand-mère. On peut alors observer que le roman admet le principe de la rupture, et en même temps celui de la relation, jusque dans son usage de la ponctuation. Mais ce n'est pas tout : si l'on se rappelle, après Anne Donadey, que le témoignage de la mère d'Amel « est divisé en six chapitres qui sont juxtaposés à d'autres chapitres se rapportant alternativement aux événements d'autrefois (1961) ou à ceux d'aujourd'hui » (2003 : 196), la structure même de l'œuvre met en lumière, outre le va-et-vient entre « le "ce qui s'est passé" » (Farge, 2002) et le « ce qui se passe », la

discordance dans le lien entre les mémoires diverses ou entre les interprétations différentes du 17 octobre.

### **Ce que transmet *La Seine était rouge***

- §31 Considéré par Farge dans l'optique de l'écriture de l'histoire, « un événement, si tragique [...] qu'il soit, lorsqu'il émerge, c'est-à-dire lorsque des traces de lui peuvent nous parvenir, recèle en lui (ou du moins en son énonciation) la vision du futur de ceux qui viennent de le subir ou de l'appréhender » (2002). Afin de comprendre la « vision du futur » que cache la parole des personnages énonciateurs dans *La Seine était rouge*, revenons sur le passage, situé vers la fin du livre, dans lequel Amel fait part à Omer de sa peur de se faire traiter de « folle » par sa mère et sa grand-mère si elle leur expliquait dans le présent ce qu'elle vient d'apprendre sur le passé, mais aussi sa décision de tout leur dire dans un proche avenir (« quand je reviendrai »).
- §32 Si, chez Amel, nous retenons sa conception de l'avenir comme moment où l'« on pourra parler enfin » – où elle pourra « dir[e] que “le jour dit” est arrivé, qu'[elle a] appris la vérité, pas toute la vérité » –, sa vision favorise, comme valeur déterminée, la parole intergénérationnelle. Tous, y compris les descendants de ceux et celles qui ont joué un rôle dans la journée du 17 octobre 1961, pourront partager et découvrir « quelque chose » de l'événement (*S*: 64). Encore faut-il pour cela, semblerait-il, que la parole commence avec la génération des jeunes (dans la vision d'Amel, ce sera elle la première parmi ses proches à prendre la parole, à leur partager son interprétation de la manifestation d'octobre 1961) et qu'elle passe par diverses pratiques (l'enquête ou la recherche d'informations, le film documentaire, le graffiti), dont le roman de Sebbar évalue l'efficacité relative. Il semble, en effet, que chaque pratique ne suffise pas en elle-même, qu'il faille confronter et combiner les différentes démarches, désormais complémentaires, pour mieux faire face au silence, pour mieux combler le déficit de la transmission historique. Pour nous en convaincre, rappelons que Louis prend le soin de filmer les inscriptions peintes par Omer sur des murs et des édifices historiques de Paris, comme pour donner davantage de poids à l'action de son collègue, sinon plus de portée à ses énoncés écrits. Rappelons aussi que Sebbar organise son roman autour des différents épisodes du film de Louis. Elle accorde ainsi une place importante aux photos d'archives et aux récits filmés, comme s'il s'agissait de valoriser une autre forme de transmission qui passe par l'accumulation ou la mise en relation des pratiques.
- §33 Par le biais d'Amel et de ses amis Omer et Louis (dont le premier propose à la fin du roman d'écrire une pièce de théâtre et l'autre, de réaliser un deuxième film « historique »), *La Seine était rouge* n'offre alors pas d'autre message

que le suivant : la parole familiale individuelle sur le massacre d'octobre 1961 (et éventuellement sur toute histoire occultée) doit être précédée de ce que Sebbar appelle la « parole publique, collective et politique » (Bourgeois, 2003) pour désigner tout ce qu'on peut dire, présenter ou écrire autour de l'événement ; les familles n'arrivent pas à prendre la responsabilité de l'émergence de cette parole (ce que Sebbar confirmait en 2003, après la publication de son livre<sup>22</sup>). C'est alors aux jeunes qu'il revient de faire face au silence et à l'oubli, et cela, par différentes méthodes – « par le discours politique, par la création littéraire, artistique ou militante... » (Bourgeois, 2003)

§34 Nous aimerions donner le dernier mot à Arlette Farge. Se référant aux propos recueillis et conservés dans les archives de police du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'historienne affirme, lors d'un entretien accordé à Camille Deslypper et à Guy Dreux, que l'événement « émerge lorsque, attentif et sensible, on perçoit qu'à travers [l]es paroles [...] un futur, lointain ou immédiat, se dessine » (Deslypper et Dreux, 2005). De ce point de vue, et si nous admettons chez Amel ses espoirs pour un climat propice à la parole familiale, *La Seine était rouge* fait certainement événement.

---

## NOTES

1. Il s'agit du sous-titre du roman de Sebbar, *La Seine était rouge*. Désormais, les renvois à cet ouvrage seront signalés par la mention S, suivie du numéro de la page.
2. Dans le champ de l'histoire sociale (notamment celle du XVIII<sup>e</sup> siècle), le terme « désordre » s'oppose à « l'ordre » (à la tranquillité publique dont la police est chargée d'assurer le maintien) et couvre autant les attroupements tumultueux que les incidents minimes ou « micro-désordres, telle une rixe dans un cabaret » (Farge, 1997). Le désordre décrit par ailleurs, selon Arlette Farge, « la parole en archive, celle des accusés, des témoins et des informateurs » (1997). Pour cette historienne travaillant sur les comportements populaires à Paris au siècle des Lumières à partir des « procès-verbaux, des plaintes et des informations conservés dans les archives judiciaires », l'écriture de l'histoire requiert de donner du sens aux paroles inachevées, « aux fragments d'explication notés par les greffiers », et à « l'organisation même lacunaire de ces paroles ».
3. Comme Arlette Farge le fait observer, l'historien peut mal reconnaître l'événement s'il est « peu audible » ou – nous extrapolons – s'il s'agit, comme dans le cas du 17 octobre 1961, d'une affaire étouffée par l'État. De plus, l'écriture même de l'événement risque « de s'organiser malencontreusement autour du lissage des faits », soit de favoriser des moments aisément identifiables « pour une facile absorption dans ce que Michel Foucault (1996) appelait la “cuisson de l'histoire” ».

Pour éviter ce risque, comme le revendique Farge, il faut savoir prendre en compte « ce qui fait désordre, énigme, écart, irrégularité, silence ou murmure » (2002).

4. Comme l'observe Sebbar dans un entretien : « Il y a aujourd'hui un tremblement de mémoire et on a envie de revoir l'Histoire. » (Djaider, 2003 : 2) Dans ce même entretien, elle témoigne aussi de son désir de « rendre sensible une histoire "autre". Cela passe d'abord par la lecture, de la littérature française bien sûr, mais aussi des littératures dites "périphériques", que les jeunes ont à découvrir ce qu'ils ne feront pas si on ne leur permet pas [...] une autre forme de transmission ».
5. « La fin du "court XX<sup>e</sup> siècle" (de 1914 à la chute du mur de Berlin en 1989) », comme le fait observer Dominique Viart, « engage les écrivains à combler ce qu'ils éprouvent comme un déficit de la transmission historique ». Mais « ils ne se satisfont plus du roman historique, prisé au XIX<sup>e</sup> siècle, où les personnages fictifs trouvaient caution dans la réalité historique et où les personnages historiques acquéraient une dimension romanesque. La fiction veut démasquer les zones d'ombre et conteste que l'Histoire soit une matière romanesque. » (2011 : 16)
6. Voir la note 4.
7. « Que le narrateur ou le personnage-enquêteur soit policier, archéologue ou de quelque autre profession, le roman [archéologique] procède par hypothèses, recoupements d'informations, récits fragmentaires, recherches d'archives. Les objets et documents de toute nature y jouent un rôle majeur comme dans *Dora Bruder* de Patrick Modiano (1997). » (Viart, 2011 : 16)
8. Pour Amel, dans *La Seine était rouge*, la « langue secrète, clandestine » (Sebbar, 2005) – l'arabe – représente aussi la langue *des secrets*.
9. Le massacre des Algériens a été officiellement reconnu par le maire de Paris le 17 octobre 2001 (à ce sujet, voir la note 19).
10. Comme l'observe Michel Laronde, la censure qui s'applique aux archives à propos de la guerre d'Algérie « s'applique aussi dès le lendemain de l'événement aux massacres du 17 octobre et les médias devront s'en tenir à une version officielle de la manifestation » (2007 : 144).
11. Historiens et critiques littéraires nous le rappellent : « cela faisait bien longtemps que des exactions et des attentats avaient lieu à Paris et en province » (Dana, 2004 : 123).
12. Dans la dédicace, Sebbar rend hommage aux auteurs de romans comme Didier Daeninckx dont *Meurtres pour mémoire*, publié en 1984 dans la collection « Série noire » chez Gallimard, aborde la répression policière d'octobre 1961 comme sujet principal ; ce roman policier de Daeninckx serait par ailleurs l'un des fondateurs de la forme du roman archéologique (Viart, 2011 : 16).
13. Au sujet des retombées de l'événement, Farge signale : « les événements ont de considérables effets que l'historien a du mal à repérer ou qu'il omet consciemment de repérer » (2002).
14. « Morceau de temps, l'événement est encore un créateur : il crée du temps qui suit son accomplissement, il crée des relations et des interactions, des

confrontations. » (Farge, 2002)

15. Au sujet du « long silence » fait sur la violence ordonnée, au nom du gouvernement, par le préfet de police, voir, par exemple, les deux articles suivants, dont l'un a été publié avant la commémoration en 2001, et l'autre, après : Brigitte Gaiti (1994) et Brigitte Jelen (2002).
16. Il arrive également aux jeunes de passer sous silence, entre eux, tout sentiment, tout aveu qui peut nuire à leurs intérêts, soit personnels, soit communs et partagés. Devant Amel, Omer est particulièrement soucieux de ne pas trop dévoiler son passé de journaliste, ni ses actions (criminelles) en tant que réfugié politique : « Ça... c'est mon secret... T'inquiète pas, tout est en règle. » (S : 115) De même, face à la génération qui précède la leur, ils racontent la vérité, mais pas toute la vérité, selon la formule d'Amel. Il s'agit de se cantonner à l'essentiel, ou de favoriser des réponses évasives, en attendant de pouvoir tout dire, c'est-à-dire en attendant la compréhension – la réceptivité – de ceux qui devront l'écouter. Dans cette perspective, raconter la vérité, mais pas toute la vérité, c'est briser le silence, tout en faisant état du travail qu'il reste à faire pour apprendre la parole libérée, ou pour favoriser la transmission directe d'une génération à l'autre.
17. Nous pensons aux « chercheurs du défaut de traces » que sont, pour Philippe Mesnard (2007), les auteurs qui reviennent sur un événement traumatique, comme l'Holocauste, non qu'ils l'ont vécu, mais précisément parce qu'ils ne l'ont pas vécu, qu'il ne leur reste rien des expériences vécues par les parents et qu'ils ont été élevés dans l'ignorance parfois la plus totale.
18. Dans une note en bas de page, Létourneau précise (2000 : 298) : « Réalisation au sens de métamorphose, d'évolution, de mutation, de transfiguration, de régénération, etc. »
19. En octobre 2001 (c'est-à-dire après la première publication, en 1999, de *La Seine était rouge*), une plaque commémorative « à la mémoire de nombreux Algériens tués lors de la sanglante répression de la manifestation pacifique du 17 octobre 1961 » (Bernard, 2001 : 30) a été inaugurée par le maire de Paris, Bernard Delanoë, au pont Saint-Michel.
20. Voir la note 2.
21. « Aucun événement ne peut être amputé de ce dont il fait se ressouvenir. » (Farge, 2002)
22. « J'ai rencontré, après la publication de ce livre, des femmes qui avaient 40 ans, et qui disaient qu'il avait fallu l'agitation autour de l'apposition de la plaque commémorative par Delanoë à Paris, et tout ce qu'on a pu dire à ce moment de la responsabilité de Papon, pour que leurs mères leur racontent qu'elles avaient participé à cette manifestation en étant enceintes d'elles... Il aura fallu que, 40 ans après, la parole familiale individuelle soit précédée de la parole publique, collective et politique. Les familles n'avaient pas pu prendre la responsabilité de l'émergence de cette parole. » (Bourgeois, 2003)

## BIBLIOGRAPHIE

- BERNARD, Philippe (2001), « Le 17 octobre 1961, la réalité d'un massacre face à un mensonge d'État », *Le Monde* (16 octobre), p. 30.
- BOURGEOIS, Nelly (2003), « La langue de Leïla Sebbar » [entretien], dans *Citrouille*, [en ligne]. URL : <http://lsj.hautetfort.com/archive/2007/11/14/la-langue-de-leila-sebbar.html> [Site consulté le 27 août 2011].
- DANA, Catherine (2004), « Les enfants Antigone », *French Forum*, vol. 29, n° 1, p. 113-125.
- DESLYPPE, Camille, et Guy DREUX (2005), « La parole comme événement, entretien avec Arlette Farge », *Nouveaux Regards*, n° 30 (juillet-septembre), [en ligne]. URL : [http://institut.fsu.fr/nvxregards/30/30\\_Farge.htm](http://institut.fsu.fr/nvxregards/30/30_Farge.htm) [Site consulté le 1er janvier 2011].
- DJAIDER, Mireille (2003), « Faire parler les silences de l'Histoire » [entretien avec Leïla Sebbar], *La Lettre des CDI, Bulletin des Documentalistes de l'Académie de Paris*, n° 55 (avril-mai), p. 2-3. URL : [http://cdi.scola.ac-paris.fr/lettre\\_cdi/lettres/Lettre55.pdf](http://cdi.scola.ac-paris.fr/lettre_cdi/lettres/Lettre55.pdf). [Site consulté le 14 décembre 2011].
- DONADEY, Anne (2003), « Retour sur mémoire : *La Seine était rouge* de Leïla Sebbar », dans Michel LARONDE [dir.], *Leïla Sebbar*, Paris, L'Harmattan, p. 187-198.
- DONADEY, Anne (1996), « “Une certaine idée de la France” : The Algeria Syndrome and Struggles over “French” Identity », dans Steven UNGAR et Tom CONLEY [dir.], *Identity Papers: Contested Nationhood in Twentieth-Century France*, Minneapolis, University of Minnesota Press, p. 215-232.
- FARGE, Arlette (1997), « Histoire, événement, parole », *Socio-anthropologie*, n° 2, [en ligne]. URL : <http://socio-anthropologie.revues.org/index29.html> [Site consulté le 27 août 2011].
- FARGE, Arlette (2002), « Penser et définir l'événement en histoire », *Terrain*, n° 38 (mars), [en ligne]. URL : <http://terrain.revues.org/index1929.html> [Site consulté le 27 août 2011].
- GAÏTI, Brigitte (1994), « Les ratés de l'Histoire. Une manifestation sans suites : le 17 octobre 1961 à Paris », *Sociétés contemporaines*, n° 20, p. 11-37.
- JELEN, Brigitte (2002), « 17 octobre 1961 – 17 octobre 2001 : une commémoration ambiguë », *French Politics, Culture & Society*, vol. 20, n° 1, p. 30-43.
- LARONDE, Michel (2007), « “Effets d'Histoire”. Représenter l'Histoire

coloniale forclose », *International Journal of Francophone Studies*, vol. 10, n<sup>os</sup> 1-2, p. 139-155.

LÉTOURNEAU, Jocelyn (2000), « Se souvenir d'où l'on s'en va : l'Histoire et la mémoire comme reconnaissance et distance », *French Historical Studies*, vol. 23, n<sup>o</sup> 2, p. 277-300.

MESNARD, Philippe (2007), *Témoignage en résistance*, Paris, Stock.

MORTIMER, Mildred (2005), « Mémoire personnelle et collective dans *Je ne parle pas la langue de mon père* et *Mes Algéries en France* de Leïla Sebbar », *Expressions maghrébines*, vol. 4, n<sup>o</sup> 1 (été), p. 99-105.

SEBBAR, Leïla [1999] (2003), *La Seine était rouge. Paris, octobre 1961*, Paris, Éditions Thierry Magnier.

SEBBAR, Leïla (2005), « L'ombre de la langue », [en ligne]. URL : [http://clicnet.swarthmore.edu/leila\\_sebbar/virtuel/ombre\\_langue.html](http://clicnet.swarthmore.edu/leila_sebbar/virtuel/ombre_langue.html) [Site consulté le 5 janvier 2012].

VIART, Dominique (2011), « Interroger l'histoire », *TDC*, n<sup>o</sup> 1007 (1er janvier), p. 16-17. URL : [http://www.cndp.fr/tdc/fileadmin/docs/tdc\\_1007\\_roman/article.pdf](http://www.cndp.fr/tdc/fileadmin/docs/tdc_1007_roman/article.pdf) [Site consulté le 14 décembre 2011].

## NOTICE BIOBIBLIOGRAPHIQUE

[Karin Schwerdtner](#) est professeure agrégée au Département d'études françaises à l'Université Western Ontario. Ses recherches actuelles portent principalement sur la littérature contemporaine des femmes. Auteure d'une monographie intitulée *La femme errante* (Ottawa, Éditions Legas, 2005) et de plusieurs articles et chapitres sur la question de l'errance et de l'endurance au féminin, elle a codirigé un dossier dans *Studies in Canadian Literature* sur les « Femmes en mouvement ». Elle vient de faire paraître un article sur Chantal Chawaf dans *Women in French Studies* (2010).

---

### POUR CITER CET ARTICLE :

Karin Schwerdtner (2012), « Enquête, transmission et désordre dans *La Seine était rouge* de Leïla Sebbar », dans *temps zéro*, n<sup>o</sup> 5 [en ligne]. URL : <http://tempszero.contemporain.info/document1023> [Site consulté le 22 avril 2013].



## RÉSUMÉ

Le roman *La Seine était rouge. Paris, octobre 1961* de Leïla Sebbar est le récit d'une enquête sur le massacre du 17 octobre 1961 dont l'histoire a été occultée par le pouvoir en place et tue par les familles des victimes. Cet article, qui s'inspire de l'articulation proposée par Arlette Farge entre récit d'histoire et silence des sources, montre que, chez Sebbar, toute forme de représentation ou de témoignage de cette journée de violence policière rend sensibles la lacune, le silence, l'oubli.

*Leïla Sebbar's novel La Seine était rouge recounts an investigation of the October 17th, 1961 massacre, accounts of which were muted by the powers that be and hushed by the victims' families. Drawing upon Arlette Farge's work concerning the articulation of historical narratives and silent sources, this article shows that, in Sebbar's work, any attempt to represent or bear witness to this occasion of police brutality lends a palpable character to silence, oblivion, and the gaps inherent in recounting such an event.*