

**REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE**  
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique  
Université Abdelhamid Ibn Badis de Mostaganem  
Faculté des Lettres et des Arts  
Département des Langues Latines  
Section de Français

**Mémoire de Magistère en Sciences des Textes Littéraires**

**L'archéologie de la mémoire  
dans *La nuit des origines* de  
Nourredine Saadi**

Soutenu le 17 Avril 2011 par : Mlle **BENKELFAT Meriem**

Membres du jury :

**Président : Dr. ATTALAH Mokhtar** (Université de Mostaganem)

**Rapporteur : Dr. MEHADJI Rahmouna** (Université d'Oran)

**Examineurs : Dr. BENHAIMOUDA Miloud** (Université de Mostaganem)

**Dr. TIGUENIFI Mohamed ElBadr** (Université de Mostaganem)

2009-2010

## *Remerciements*

Qu'il me soit permis de remercier très chaleureusement toutes les personnes qui m'ont aidée et soutenue tout au long de ce travail, particulièrement, mes parents.

J'exprime mes plus vifs remerciements à ma directrice de recherche Mme Mehadji Rahmouna pour ses conseils avisés, sa grande sollicitude, sa compréhension, son soutien dans les moments de découragement et sa grande rigueur pédagogique.

J'adresse mes sincères remerciements à l'ensemble des enseignants de Mostaganem qui ont contribué à ma formation tout au long de mon parcours en Post-graduation.

Ma reconnaissance et ma profonde gratitude vont à tous ceux qui, de près ou de loin, ont contribué à la réalisation de ce travail.

Merci à Tous

## INTRODUCTION

Notre mémoire de magistère porte sur l'étude de l'archéologie de la mémoire dans le roman « La nuit des origines » de Nourredine Saadi. La problématique que nous nous proposons de traiter, consiste à étudier comment se fait le passage « des origines de la fiction » à celui de « la fiction des origines », dans le roman. Né à Constantine, Nourredine Saadi a enseigné à l'Université d'Alger jusqu'en 1994, date à laquelle il s'est établi dans le Nord de la France où il enseigne le droit et les sciences politiques, au demeurant il vit un « exil heureux ». Cet universitaire et écrivain est l'auteur de plusieurs romans<sup>1</sup>, d'un recueil de nouvelles<sup>2</sup>, de deux monographies d'artistes<sup>3</sup>, de nombreux textes<sup>4</sup> et articles<sup>5</sup>. Il est également chroniqueur dans le quotidien de langue française *Le Matin à Alger*. Il fait, incontestablement partie intégrante des auteurs maghrébins contemporains qui ont contribué, selon Rachid Mokhtari, au « *nouveau souffle* » du roman algérien. Dans son roman *La nuit des origines*, Nourredine Saadi plonge le lecteur dans un kaléidoscope mêlant deux êtres, deux objets et deux histoires autour d'un amour impossible. L'auteur relate l'histoire d'une jeune femme constantinoise architecte

---

<sup>1</sup> -Dieu-le-fit (Prix Kateb Yacine). Paris : Ed. Albin Michel, 1996- 267 P .

-La Maison de lumière. Paris : Ed. Albin Michel, 2000- 316 P.

-La nuit des origines (Prix Beur FM Méditerranée 2006). Alger : Ed. Barzakh, 2005- 204P.

<sup>2</sup> - Il n'y a pas d'os dans la langue. Alger : Ed. Barzakh, 2008- P.149

<sup>3</sup> - L'une consacrée à Rachid Koraichi : Koraichi, portrait de l'artiste à deux voix (Actes Sud, 1999)- 237P.

- L'autre sur Denis Martinez : La dignité en peinture (Barzakh et le Bec en l'air, 2003)- 134P.

<sup>4</sup> -Albert Camus et les écritures algériennes, quelles traces ? / Journées du 10 et 11 octobre 2003 organisée à Lourmarin (Vaucluse) par l'association Rencontres méditerranéennes Albert Camus. – Ed. Sud, 2004. - 178 P. - (Les écritures du Sud).

-Matoub Lounès, mon frère/ Malika Matoub, collaboration Nourredine Saadi. – Albin Michel, 1999.- 218P.

- Albert Camus et les écritures algériennes, quelles traces ? / Journées du 10 et 11 octobre 2003 organisée à Lourmarin (Vaucluse) par l'association Rencontres méditerranéennes Albert Camus. - Edisud, 2004. - 178 P. - (Les écritures du Sud).

- Norme sexualité reproduction / Nadir Marouf, Nourredine Saadi. - L'harmattan, 1996. - 216 P.

<sup>5</sup> -Journal intime et politique, Algérie 40 ans après / Mohamed Kacimi, Nourredine Saadi, Boualem Sansal et al. - Editions de l'Aube : Littera 05, 2003. - 237 P.

- Algériens-Français : bientôt fini les enfantillages ?/ dir. Mouloud Achour, Guy Hennebelle, Nourredine Saadi. - Corlet, 2003. - 303 P. - (Revue Panoramiques n°62)

divorcée, nommée *Abla*, venant se réfugier à *Saint-Ouen*; une ville au nord de la France, pensant pouvoir se « débarrasser » du souvenir de l'Algérie, de ses ancêtres, de ses origines, qui ne cessent de la traquer et de la tourmenter. Mais une fois à *Saint-Ouen*, elle s'aperçoit qu'elle n'était pas aussi loin qu'elle semblait l'être, en tout cas, pas temporellement. Elle emmène avec elle un manuscrit que son aïeul lui a légué. Stérile, cet objet est censée remplacer l'enfant qu'elle n'avait et qu'elle n'aura jamais, en vue de préserver la succession qui remonte à des générations. Et par hasard, elle retrouve une autre figure allégorique de ses origines, dans un ailleurs qui semblait être complètement détaché de ce passé : c'est le lit d'or à baldaquin, similaire à celui qu'elle a laissé à Constantine. Logeant au *Palais de la Femme*, *Abla* fait la connaissance de nombreux déracinés comme elle, dont *Alain* qui est subjugué par son charme et intrigué par son comportement énigmatique et ses crises spectaculaires. Elle apprend alors, à côtoyer les *Puces* ; lieu où pulsions, passions et mémoire sont interrogées. En revanche, elle songe à vendre son manuscrit à un acquéreur, mais elle devait régulariser sa situation pour le faire. Un dossier complexe lui a été demandé par la *Préfecture*, juste pour obtenir une carte de résidence provisoire. Mais en fin de compte, elle abandonne tout et préfère mourir et être enterrée dans son pays natal, que de vendre sa généalogie et ses ancêtres à une terre intruse.

Le choix de notre sujet de mémoire est motivé par la recherche d'une explication plausible à la conjonction entre mémoire et imaginaire pour dire les « origines », car l'homme, en général, et l'homme exilé en particulier, est en perpétuelle quête de ses origines. Cela implique l'étude du problème identitaire auquel l'auteur tente de trouver une réponse, en puisant dans la fiction. Par ailleurs, le titre du roman a, d'emblée, retenu notre attention et attisé notre curiosité, dans l'intention de mettre au clair, la valeur mythique et sacrée qu'il véhicule. A première vue, il interpelle le lecteur averti :

- De quelle nuit l'auteur parle-t-il ?
- De quelles origines s'agit-il ?

- Pourquoi « origines » au pluriel ?

Le titre nous confronte et nous fait adhérer à la fois à une ambiguïté et à un mystère qui fait l'originalité de cette œuvre. Il va nous conduire à faire le rapprochement avec l'expression « la nuit des temps », qui a pour point commun avec le titre : le passé. A la lecture du roman, nous allons découvrir que les « origines » ont une valeur spatio-temporelle. Par ailleurs, « origines » avec le caractère du pluriel, n'est nullement fortuite. L'auteur veut tout simplement introduire la notion de polyphonie que le lecteur va retrouver, tout au long du récit.

Nos hypothèses de recherche, dans le présent travail, visent à mettre en exergue l'impact de l'espace, du temps et de l'imaginaire sur la mémoire des personnages. Nous analyserons le sens que l'auteur donne ou veut donner à la mémoire, en mettant en action son imaginaire. Par la même occasion, nous verrons en quoi consiste la « géologie de la généalogie » dans le roman. Nous nous intéresserons à la double dimension spatio-temporelle des « origines ». Nous analyserons la mémoire fractionnée du personnage principal, ce qui conduit au morcellement spatio-temporel. Enfin, nous étudierons l'écriture fragmentaire de l'auteur qui restitue le caractère de cette mémoire fragmentée, construite avec l'imaginaire. Nous nous arrêterons sur l'interaction entre le réel et l'imaginaire, en passant par la symbolisation au moyen des différentes figures de style et de rhétorique, telles que la comparaison, la métaphore, et l'allégorie. Nous verrons comment l'exil conduit le personnage principal à un exil intérieur en raison de sa double appartenance culturelle. Nous analyserons la raison qui déclenche cette quête et ce retour aux origines chez le personnage du roman, originaire du Maghreb. Par ailleurs, nous spéculerons sur l'humeur changeante de la protagoniste, qui va de pair avec l'écriture décousue de ce récit, c'est dire que *Abla* étant un personnage tantôt extatique, tantôt nostalgique, tantôt angoissée, conduit à la fragmentation de l'histoire, donc de l'écriture.

Manifestement, c'est la raison pour laquelle il n'est question d'amour possible entre Alain et Abla, bien qu'ils aient les mêmes origines. Chacun d'eux, d'une manière ou d'une autre, évoque l'Algérie : leur pays natal.

Pour répondre à ces présupposés, nous ferons appel à plusieurs approches : l'approche structurale nous permet d'étudier la structure du texte, en focalisant notre intérêt sur l'espace et le temps. L'approche sémiotique nous aide aborder la symbolisation et la « sémantité » du texte, notamment le sens que peut engendrer le fragment à l'intérieur du récit, sans oublier l'onomastique et l'anagramme du prénom de la protagoniste. Ensuite avec l'approche linguistique nous tenterons d'aborder la notion de « fragment » linguistiquement parlant. Et enfin, avec l'approche thématique nous déplorerons tout le canevas thématique qui converge vers « Le » thème principal, qui se rapporte à l'identité de l'homme, et ses origines obscures.

Le présent travail comportera trois chapitres : le premier chapitre sera consacré au morcellement spatial du texte. Ce point nous permet éventuellement de voir en quoi consiste la « géologie » dans roman, étant donné que le lecteur a affaire à un va-et-vient entre un « ici » et un « ailleurs ». Pour une meilleure illustration de l'espace dans le roman, nous l'avons scindé en trois points : l'espace éprouvé fait référence à *Saint-Ouen* ; lieu d'accueil de tous les exilés, venus de toute part, comme espace ressenti, intériorisé et perçu par les personnages, principalement, par la protagoniste. Cet espace est à la fois utopique et matériel. Corrélativement, l'espace évoqué fait référence à Constantine ; ville natale des deux principaux personnages : *Abla* et *Alain*. Nous parlerons, alors de vécu réel, de passé et des origines du personnage. Il s'agit à la fois d'un univers mnémonique et immatériel. Enfin, le premier chapitre s'achève sur l'espace hybride. Notre analyse de cet espace visera à étudier le va et vient entre l'espace éprouvé et l'espace évoqué, ainsi que ce qu'il en résulte comme vicissitudes sur le comportement de la protagoniste : déplacement, refoulement et culpabilité ; cet espace demeure transitoire et binaire.

Nous enchaînons avec le deuxième chapitre qui, à la fois, par opposition et analogie au premier, développera le morcellement temporel dans le roman. A cet effet, nous l'avons scindé en trois points, de même que le premier : au préalable , nous développons le temps de la poursuite, qui implique la fouille et l'exploration spécifique à l'imaginaire, d'où la nécessité d'en déceler un temps constructeur et cinétique. Par la suite, nous nous intéressons au temps du retour, qui par rapprochement à l'espace évoqué, est le temps de la réminiscence, du souvenir et de la mémoire des origines. De fait, nous dégagerons un temps rétrospectif un temps statique. Et enfin, nous achevons notre analyse sur le morcellement temporel, avec le temps circulaire, qui consiste à mettre en évidence l'absence de futur dans le roman. Toute l'intrigue se traduit par l'actualisation et configuration du présent. Les personnages évoquent le passé alors qu'il sont dans le présent, et une fois dans le passé, ils sont amenés à retourner au présent. Pour ce faire, nous l'avons abordé en deux points : temps perdu et temps retrouvé

Par ailleurs, l'ultime chapitre portera sur la mise en fiction d'une mémoire fragmentée, c'est-à-dire la subversion du réel à travers : d'une l'écriture fragmentaire, qui demeure un type d'écriture qui restitue le mieux le caractère fragmentaire de la mémoire. Elle vise à démontrer en quoi consiste la poétique du fragment dans le texte. Par conséquent, la fragmentation se situe à deux niveaux : esthétique et sémantique. De deux, l'écriture symbolique, qui rend compte de l'expression de véracité que l'auteur veut donner à la mémoire en passant par l'imaginaire. Il s'agira alors, de symbolique généalogique et géologique. De trois, l'écriture archéologique, qui se situe au niveau de la quête, de l'exploration, de la reconstitution des vestiges d'une mémoire syncopée, et d'un passé oublié. Celle-ci est à double fond : quête spirituelle et identitaire.

Pour ce faire, l'auteur fait appel à la mémoire, comme seul et unique moyen résistant contre l'oubli. *Abla* emporta avec elle le manuscrit que son aïeul lui a légué dans le but de préserver la succession, à la recherche d'un acquéreur. Le hasard fait qu'elle découvre

un lit similaire au sien, laissé en Algérie, chez *Alain* ; l'antiquaire. C'est là que l'intrigue commence à se charpenter : autour du lit d'or et du manuscrit du XVII<sup>ème</sup> siècle, deux objets qui renvoient aux origines.

La trame romanesque de ce texte est menée par des rebondissements et des vicissitudes. D'une part par le double état civil des deux protagonistes : *Abla/Alba* et *Alain/Ali*, c'est ce qui produit une sorte de « voix-double » pour le même personnage, ce qui est appelé, linguistiquement parlant : anagramme. D'autre part, le comportement erratique de la protagoniste tend vers une écriture segmentée, où elle ne livre que des souvenirs parcellaires, et des fragments de scènes n'ayant « ni queue ni tête » séparées par des vides. Littérairement parlant, l'ellipse « passe sous silence »<sup>6</sup> des parties de l'histoire, visant à déconcerter le lecteur.

De fil en aiguille, l'auteur nous fait prendre conscience que chaque objet mis en scène n'est pas jugé à sa juste valeur mais à la valeur de l'histoire qu'il porte en lui, c'est dire que chaque vérité, porte en elle un côté caché, entre autres la question des origines de l'homme. Dès lors, tout se tient à des symboles. C'est ce qui nous amène à miser et à porter l'accent sur cette écriture « codique », où chaque chose est à sa place avec un rôle qui lui est assigné. Nous allons approfondir notre analyse pour dégager, à travers cette étude ce qu'il y a d'original et de spécifique dans l'écriture du fragment chez Nourredine Saadi.

Peut-être arriverons-nous, au terme de notre travail de recherche à des aspects non encore élucidés dans cette « ésotérisme littéraire » que représente l'écriture du fragment, chez cet écrivain maghrébin.

---

<sup>6</sup> Ouhibi Ghassoul Bahia Nadia, Littérature Textes critiques, Dar El Gharb, Oran, 2003, P.98



Pour une lecture plus limpide de ce présent travail de recherche, nous procédons à la définition de certains concepts clés, convoqués au cours de notre analyse du roman :

-Archéologie : n.f. Science qui, grâce à la mise au jour et à l'analyse des vestiges, matériels du passé, permet d'appréhender depuis les temps les plus reculés les activités de l'homme, ses comportements sociaux ou religieux et son environnement.<sup>7</sup>

-Cinétique : adj. En Art cinétique : forme d'art abstrait contemporain issue du constructivisme et fondée sur l'illusion optique. Le caractère changeant de l'œuvre, son mouvement virtuel ou réel.<sup>8</sup>

-Généalogie : n.f. Dénombrement, liste des membres d'une famille. Science qui a pour objet la recherche de l'origine et l'étude de la composition des familles.<sup>9</sup>

-Géologie : n.f. La géologie vise à comprendre la nature, la distribution, l'histoire et la genèse des constituants de la Terre.<sup>10</sup>

-Mnémonique : adj. Didact. Relatif à la mémoire. SYN. : mnésique.<sup>11</sup>

-Statique : adj. Qui demeure au même point, qui est sans mouvement (par opposition à dynamique).<sup>12</sup>

-Uchronie : n.f Littér. Reconstruction fictive de l'histoire relatant les faits tels qu'ils auraient pu se produire.<sup>13</sup>

- Rétrospectif : adj. Qui concerne le passé, l'évolution antérieure de quelque chose. Qui se manifeste après coup, à l'évocation d'un évènement.<sup>14</sup>

---

<sup>7</sup> Le Petit Larousse 2010- 150 000 définitions, 28 000 noms propres et 5000 illustrations, Paris, Larousse, 2009, P.62

<sup>8</sup> Ibid, P.204

<sup>9</sup> Ibidem., P.460

<sup>10</sup> Ibidem.,P.463

<sup>11</sup> Ibidem., P. 652

<sup>12</sup> Ibidem., P. 964

<sup>13</sup> Ibidem., P. 1044

<sup>14</sup> Ibidem., P.887

# CHAPITRE I

Morcellement spatial

et Hybridité

Ce chapitre liminaire se propose d'étudier le morcellement spatial à l'intérieur de l'œuvre, tout en décelant l'impact d'une mémoire fractionnée sur l'espace, en d'autres termes, ce dernier fait appel à l'imaginaire et à la mémoire, qui vont de concert dans une fiction romanesque. Il convient de dire alors que cette analyse exhaustive de l'espace est centrée principalement autour de la « géologie du roman ». « La nuit des origines » : titre véhiculant à la fois une valeur spatiale (origines) et temporelle (nuit), nous prépare à un univers textuel situé dans un espace précis et dans un temps défini. A première vue, le titre nous donne l'impression qu'il dégage une valeur mythique et sacrée de par la couverture du roman, sur laquelle figure un lit, renvoyant à la nuit, et un dessin arabesque renvoyant aux temps ancestraux, relatifs à la généalogie, donc aux origines. Et c'est en prenant connaissance du contenu référentiel que le lecteur va confirmer son impression préalable du titre.

Manifestement, nous avons affaire à deux repères antinomiques remarquables allant de pair tout au long du texte : l'espace et le temps. Le premier n'est situable que dans le temps, et inversement, le second ne peut être concrétisé que dans l'espace.

Derrière *Saint-Ouen*, ville où s'est réfugiée *Abla*, le personnage principal, se trouve Constantine, ville véhiculant son passé refoulé :

*« Elle croyait reconnaître le chemin emprunté le matin et c'est une rue semblable mais différente qui la surprenait, dans une ville s'évanouissant au crépuscule, une cité sans carte ni repère, et elle pensa inévitablement à sa ville sans dont elle avait comparé la division en deux parties, la médina et l'euro péenne, aux lobes de son cerveau. »P.131*

En effet, *Abla* l'héroïne fuit son pays l'Algérie et sa ville Constantine pour s'expatrier à *Saint-Ouen* en pensant se détacher à jamais de son passé. Cependant des « brocs » de mémoire la rattrapent, par conséquent elle est amenée à vivre entre le lieu des origines et celui des « non-origines », entre la mémoire et l'imaginaire. C'est ce qui explique le

rapprochement fait entre les deux déictiques spatiaux – piliers de l'intrigue- et les deux *lobes du cerveau*, en outre, l'accent est mis à la fois sur le degré de corrélation et de singularité de ces deux villes.

Par ailleurs, ce même espace est constitué à son tour d'autres éléments disparates. Ceci dit, le roman s'organise à l'intérieur d'un microcosme. D'une part, les *Puces de Saint-Ouen*, véritable ville à l'intérieur de Paris ; d'autre part, *Saint-Ouen*, lieu cosmopolite qui rassemble des représentants de divers pays, tous pour la plupart exilés. C'est à partir de ces repères spatiaux que nous aborderons l'espace dans toutes ses formes, ainsi que les allées et venues des personnages qui les font s'éloigner ou se rapprocher de ce centre. Dès lors, nous scinderons l'espace en deux parties : l'espace éprouvé et l'espace évoqué.

## I. ESPACE EPROUVE

« C'EST PASSE CHEZ UN ANTIQUAIRE DES PUCES[...] » P.9

Ainsi se présente l'amorce du récit. Avec ce préliminaire l'auteur situe, d'emblée, l'action romanesque dans un contexte bien défini; celui des « *Puces* » et dans un temps bien cadré ; celui du « passé », avant même de nous faire part de l'histoire. Théoriquement parlant, l'incipit est l'avant goût de l'intrigue, en prenant en compte sa fonction inauguratrice, il « *met en avant un ou des personnes (pas toujours les plus importants), des circonstances de lieu et de temps, une atmosphère, des indications de sous-genre [...] Faisant entrer le lecteur dans un univers fictif, il ménage des transitions entre cet univers encore inconnu et celui, supposé connu, où évoluent auteur et lecteur[...]* »<sup>15</sup>. Manifestement, dans le présent incipit, l'espace semble être la toile de fond de l'histoire.

Nous nous intéressons à l'espace éprouvé en tant qu'espace imaginaire ayant été imposé à l'auteur pour réinventer ou reconstituer un lieu qui existe déjà. Il s'agit alors, de l'espace ressenti, intériorisé et représenté par l'héroïne de cette création romanesque, ainsi que l'aspect sensuel qui en découle.

De fait, notre analyse de « l'espace éprouvé », se polarisera principalement sur les différentes composantes de cet espace, et cela en fonction de l'emplacement des personnages, et la nature de leurs échanges. C'est ce qui nous a conduit à en déceler des espaces sous-jacents ; tels : l'univers utopique, approprié et concret. Il convient de dire que ce genre d'espace fait appel à la symbolique de la description, et à la mythification du décor, et enfin à la métaphore substitutive.

---

<sup>15</sup> Jean Milly : Poétique des textes- Introduction aux techniques et aux théories de l'écriture littéraire. Paris : Nathan Université, 2001, P. 47 .

## 1. Univers utopique

L'espace onirique dans le roman se traduit par l'idéalisation de la ville de *Saint-Ouen* à Paris où s'est réfugiée *Abla* pour échapper au souvenir de Constantine ; sa ville natale ancrée dans sa mémoire d'enfance qui lui confère un aspect mythique. D'ailleurs l'auteur en fait l'esquisse de par la description scrupuleuse du lieu, la disposition des personnages et leur confrontation avec les objets, par-dessus tout, la vision de l'observateur ou du narrateur. Il est patent que l'utopie n'implique pas uniquement l'« abstrait », mais également l'abstrait « imaginé », parfois « reconstitué » :

« *C'est avec l'arrivée des premiers touristes aux Puces qu'il eut l'idée de créer ces décors en trompe-l'œil, donnant l'illusion au client de se faire photographier devant la tour Eiffel, un désert de dunes, un bordel de Pigalle ou grimé en un personnage de son choix : il avait ainsi imaginé un Indien d'Amérique, un cowboy, un bourgeois [...].* » P.45

De par ce présent passage, l'auteur nous fait prendre connaissance de l'univers contrefactuel des *Puces*, qui tient en partie de l'imagination. De fait, les mots employés, voire : *décor, trompe-l'œil, personnage, illusion, imaginé...* sont propices à l'univers chimérique, qui exclut toute réalité. Et plus loin, la protagoniste finit par l'affirmer :

« *Alba se dit que cette ville n'existe, au fond, que dans l'imagination de celui qui s'y trouve. Une fiction.* » P.130

Ce passage véhicule l'idée que cette ville est utopique que pour ceux qui y demeurent, ceci dit, elle peut être réelle pour d'autres qui ne s'y trouvent pas. Ici le degré de « fictionnalité » est déterminé et conditionné, et l'utopie dépend en grande partie de l'emplacement du personnage quant à ce lieu. Parallèlement, une ville ou un pays sans frontières ni limites relève de la facticité, de sorte à nous faire savoir que tout espace porte en lui une valeur « sans bornes » dans le passé :

« *Saint-Ouen renouait avec son passé. Une ville aux frontières incertaines.* » P.165

De fait, la valeur absolue et abyssale de tel ou tel endroit implique fortement son degré d'utopie, ou du moins, sa « fictionnalité ». Il est patent de dire que *Saint-Ouen* est utopique de par sa démesure étant donné que *Saint-Ouen* relève de l'imaginaire, qui par définition ne porte en lui aucune borne. Il n'en demeure pas moins que nous ne nous intéressons pas à la véracité ou non de tel ou tel lieu, mais plutôt à la manière dont l'auteur fait l'esquisse des *Puces* pour mieux donner l'effet du vraisemblable à ce lieu et le rendre moins obscur : l'auteur recourt à la toponymie des lieux en vue d'atténuer le degré de « fictionnalité », et nous retrouvons des descriptions encyclopédiques et un penchant pour l'architecture des deux villes. Cependant, selon *Florence De Chalonge* :

« *Est déclaré vrai ce que le réel consacre, ou a consacré. A portée mimétique de l'œuvre s'éprouve au contact d'éléments qui, transportés du monde au texte, auraient pu ne pas être affectés par cette déclaration ; dates, lieux, personnages, événement historique, faits socio-culturels, analyses scientifiques...tout est pour le critique matière de vérification minutieuse.* »<sup>16</sup>

Outre cela, l'utopie réside dans la fondation d'une association l'*AIR* (Audoniens Initiative Républicaine) au sein des *Puces* visant à préserver la singularité de cet endroit, tout en allouant au lecteur l'image d'une société idéale régie par un organisme sans faille :

« *Audoniens Audoniens ! Nous vous présentons notre liste de l'AIR et, contrairement aux mensonges de nos adversaires de droite, nous ne défendons pas les seuls intérêts des Puciers mais de Tout Saint-Ouen car l'avenir du marché est lié à celui de la ville ; il est même l'histoire de notre ville.* » P.164

La singularité des *Puces*, se manifeste dans le passage suivant :

« *Jeanne rougit triomphante, reine populaire régnant sur son peuple de bistrot,*

---

<sup>16</sup> Florence De Chalonge : Espace et récit de fiction- Le cycle de Marguerite Duras. Paris : Ed Septentrion, 2005,P.64

*gouailleur, fragment interlope des Puces, dont elle était l'écoute, la nourricière, la gardienne de tant d'histoires, de tant de récits de vies et de légendes qui font Saint-Ouen (...) elle fit part de sa crainte de voir la droite s'unir avec l'Association d'assainissement des Puces. S'ils prennent la mairie, ils transformeront les Puces en grande surface. »P.33*

L'auteur installe dans l'imaginaire du lecteur, l'image d'un peuple légendaire régenté par la « reine » Jeanne ; la patronne d'un bistrot qui favorisait la rencontre des exilés venus de toute part :

*« Au lieu de reconstituer la réalité et de la décrire minutieusement, ces auteurs optent pour la périphrase fictive. Un haut degré de fictionnalité leur permet distance et méditation esthétique qui remplacent l'immédiateté du témoignage et qui sont pour ces auteurs l'unique possibilité d'échapper à « l'enfer de banalité ». »<sup>17</sup>*

C'est alors, qu'en dépit de l'univers « fictionnalisé » des *Puces*, et de *Saint-Ouen*, nous y retrouvons un univers matériel, le monde des objets. C'est dire, que l'utopie impliquant l'abstraction, n'exclut pas entièrement le principe de « matérialité ».

## **2. Univers matériel**

Tout comme les personnages ont un rôle dans l'histoire, même les objets occupent une place dans l'espace qui conduit à un affrontement, un échange physique, une alchimie entre les deux. Nous parlerons, dès lors, d'espace corporel dans la mesure où « *le terme « corps » fait immédiatement appel à un objet plutôt qu'à un être animé et animant. Le*

---

<sup>17</sup> Beate Burtscher-Bechter Baumgriner et Birgit Mertz : Subversion du réel : stratégies esthétiques dans la Littérature algérienne contemporaine- Etudes littéraires maghrébines N°16. Paris : L'Harmattan, 2001, P . 13.



*corps est un « objet » et occupe de l'espace ».*<sup>18</sup>

A titre d'illustration, nous avons relevé des passages qui explicitent au mieux la cohésion entre personnages et objets car ces derniers *« ont une vie historique corrélative de celle des personnages, parce que l'homme ne forme pas un tout à lui seul. Un personnage, un personnage de roman, nous-mêmes, ce n'est jamais un individu, un corps seulement, c'est un corps vêtu, armé, muni [...] Le véritable organisme, c'est l'ensemble du corps et de ces objets qui appartiennent à l'espèce humaine comme tel nid à telles espèce d'oiseau. »*<sup>19</sup>, d'où le suivant passage qui met en évidence l'aspect sensuel proprement dit qui s'en suit. Face à l'objet, les personnages font appel à leurs sens : tactile dans toutes ses acceptions, olfactif et visuel, d'ailleurs, c'est ce qui caractérise les Puces : la valeur sacrée inhérente à tel ou tel objet :

*« [...] chacun venu en quête d'un objet particulier ou simplement vagabonder au milieu des fouillis, du fatras, s'oublier dans ce monde de merveilles ; elle s'extasiait à les regarder ainsi flâner, toucher, caresser, flairer, tourner et retourner les meubles et les pièces comme s'ils en recherchaient une mystérieuse essence cachée. » P.126-127*

Notons que le personnage ayant affaire à un objet aux Puces, ne peut être indifférent et insensible à son égard, autrement dit, il semble interroger les replis du personnage :

*« [...] les Puces resteront toujours les Puces, un immense lupanar où tout se vend, les objets, les désirs, les fantasmes : nous resterons toujours la Poubelle du monde. »P.33*

De ce fait, l'espace corporel implique, au sein des Puces, un échange indicible entre êtres et objets qui, en conséquent, accentue la singularité de ce marché, nommé comme suit

---

<sup>18</sup> Yi-Fu Tuan : Espace et Lieu, La perspective de l'expérience, Edition In Folio, 2006 , P.38

<sup>19</sup> Michel Butor : Essai sur le Roman. Paris :Edition de Minuit, 1960 pour les chapitres : « Roman comme recherche » et « intervention à Royaumont ». Paris : Minuit, 1964- pour les autres chapitres ,P.65

dans l'extrait ci-dessus : « monde de merveilles », ce qui sous-entend son aspect mystérieux. Tel est l'extrait qui le démontre :

*« il y a une secrète correspondance entre les êtres et les choses que l'on apprend dans le commerce de l'ancien. C'est cela les Puces. Les gens y viennent pour regarder, toucher, palper, caresser les objets, les tourner et retourner, les sentir et soudain quelque chose se passe et ils veulent cet abat jour, ce guéridon ou la vieille croûte accrochée depuis des années simplement parce que cela éveille en eux un souvenir. » P.72*

Il est convenu alors de parler de corporalité tacite difficile à cerner entre les objets et les êtres dans le roman . Par ailleurs, les objets véhiculaient à leur tour une histoire, une civilisation qui s'inscrit dans le temps, mais également dans l'espace. Ceci dit, l'objet dans le roman, occupe un espace de par l'histoire qu'il porte en lui.

Par ailleurs, si *Abla* et les autres personnages ont décidé de quitter leur pays natal pour aller à *Saint-Ouen*, c'est dire qu'en quelque sorte, ils ont voulu aller du connu à l'inconnu, de fait ils essayent de s'approprier l'espace qui leur est étranger en substituant quelques aspects qui renvoient à l'autre espace. Ils auront, dès lors, affaire à de l'imagination et aux rêves, qui restituent le propre de l'espace évoqué hétéroclite :

*« Le mode utopique est la faculté d'imaginer, de modifier le réel par l'hypothèse, de créer un ordre différent, parallèle à la réalité des faits. En d'autres termes, il consiste à modifier une axiomatique, donc, en l'occurrence, à changer le monde [ ...] Le mode utopique ne renie pas le réel ; il sert au contraire ) l'approfondir par l'invention de ce qu'il pourrait être. »<sup>20</sup>*

---

<sup>20</sup> Raymond Trousson : Voyages aux pays de nulle part- Histoire littéraire de la pensée utopique- 3<sup>ème</sup> édition, revue et augmentée. Bruxelles :Edition de l'Université de - faculté de Philosophie et Lettres CVIII , 1999 , P. 14.

Les *Puces* étant un endroit hétéroclite, semble intéresser *Abla* de jour en jour, nous parlerons alors d'un désir d'intégration :

*« Abla retourna plus souvent chez Alain et peu à peu se tailla une existence aux Puces. On la rencontrait partout, on aurait dit que l'espace lui appartenait (...) On ne l'appelait plus d'ailleurs qu'Alba et elle finit, par lassitude, à s'y habituer. »*

P.126

A l'instar de ce désir d'intégration d'*Abla* à cet espace éprouvé, surgit un désir de retour vers un espace déjà présent dans la mémoire du personnage, et que nous nommons : espace évoqué.

## II. ESPACE EVOQUE

A première vue, le titre *La nuit des origines* laisse d'emblée le lecteur supposer un retour vers le passé, une quête des origines et une réminiscence du vécu. Ce n'est qu'après un premier contact au texte, à travers sa lecture du roman que sa supposition prend une couleur. Pour ce cas, la « titrologie »<sup>21</sup> qui a pour but d'étudier la forme (titre) et le fond (l'intrigue), n'induit à aucun moment le lecteur en erreur, naïf ou averti soit-il ; le titre lui donne déjà un aperçu du contenu.

En l'occurrence, nous nous proposons d'étudier les « origines » dans leur dimension spatiale, ce qui nous conduit vers un travail archéologique foncièrement lié à la mémoire, d'où l'intitulé de l'œuvre « La nuit des origines » ; la « nuit » nous renvoie à un vide, un trou de mémoire, ce qui la qualifie de « fragmentée ». Cependant, nous parlerons de vide pour la simple et unique raison que la mémoire ne procède pas à une restitution fidèle du vécu d'autrui, elle est plutôt chahutée par l'oubli et comblée par de l'imaginaire et de la fiction :

*« La fiction se sait indistinctement créatrice et synchrétique et n'entend pas plus brûler le passé que le faire renaître de ses cendres. Elle laisse les figures romanesques se développer en arborescence depuis de multiples souches de tradition achevées. »*<sup>22</sup>

Le départ d'*Abla* de son pays natal, Constantine, était en vue de s'en détacher, et de tout laisser derrière elle, de garder uniquement le manuscrit que son aïeul lui a légué à défaut de l'enfant qu'elle n'a pas eu à cause de sa stérilité. Une fois à *Saint-Ouen*, elle songe à vendre cet objet, mais en revanche, elle commence à évoquer sa ville, son passé et son vécu.

---

<sup>21</sup> Christine Achour et Amina Bekkat : Les clefs pour une lecture des récits- Convergences Critiques II. Blida : Tell, 2002, P.73

<sup>22</sup>Bruno Blanckeman : Les fictions singulières- Etude sur le Roman Contemporain. Paris :Prétexte éditeur, 2002 , Paris, P .7.

A cet égard, nous décelons deux univers dans l'espace évoqué : univers mnémonique et immatériel.

## 1. Univers mnémonique

La mnémotechnie occupe une partie prépondérante dans le récit étant donné que l'histoire s'articule principalement entre le passé et le présent. L'amorce du roman s'est faite autour d'un lit, qu'a découvert *Alba* chez un antiquaire à *Saint-Ouen* similaire au sien laissé à Constantine, et du manuscrit de son aïeul. Ainsi, l'auteur consacra de l'espace à la mémoire au sein des *Puces*, telle une seconde peau qui a tendance à habiter le personnage. Il s'agit en l'espèce d'un travail d'exploration, de fouille et d'archéologie. Lors d'une interview réalisée par Bachir Aggour avec Nourredine Saadi sur la matière de son écriture, précisément dans ce présent roman, ce dernier affirme que :

*« [...] des situations ou des obsessions, des lieux retrouvés ou anticipés ici qui ont ensuite servi de décor, en quelque sorte, aux travaux plus longs. Non pas tant pour souffler, car je suis, comme on dit, sur un roman et qui me résiste ! mais plutôt comme des repères, des balises de mon parcours. Certains sont des fulgurations, des rêves, des souvenirs réinventés ; sortes de flash-back, d'autres plus élaborés, composés, plus achevés comme le sont les nouvelles ou alors des bris de vie cachés ou oubliés, venus là sous la plume, et je me suis aperçu en les reliant ensemble, qu'ils font sens, ils rendent compte de mon univers littéraire. »<sup>23</sup>*

De manière plus précise, seule la mémoire est susceptible de recourir à ces *bris de vie cachés ou oubliés* afin de les faire renaître, bien qu'elle ait affaire à des oublis qu'elle serait amenée à combler ; d'où son caractère fragmentée et hybride. A ce sujet, certains

---

<sup>23</sup> AGGOUR, Bachir. « La fiction est le bonheur de voir des personnages naître sous ses doigts ». *Le Soir d'Algérie, Quotidien Indépendant.*, 2008, n° 5497, P.10

théoriciens parleront alors de « *brocs de mémoire qui tentent de résister à la casse des origines[...] un monde bigarré où le patronyme est transformé, abrégé, coupé, haché, doublé* ». <sup>24</sup>

Il est nécessaire de mentionner que tantôt *Abla* se situait physiquement à *Saint-Ouen*, tantôt elle retournait mentalement à son lieu d'enracinement par le biais de la mémoire. Celle-ci lui permettait de se déplacer spirituellement, et d'évoquer un passé problématique sans donner de raisons transparentes. Toutefois, il existe toujours un élément déclencheur qui l'incite à se remémorer de son passé ; dans le passage qui suit, c'est *Alain* qui l'incite à le faire :

*« J'ai porté un mal sans remède, aux causes inconnues (...) Mon corps mourrait en moi, je sentais son pourrissement chaque fin de mois et, peu à peu, notre vie de couple finit par ressembler à une cordelette s'usant, rognant de vieux cuir. Je parlais de plus en plus souvent me réfugier chez mes grands-parents, ça finit toujours par rompre un jour, les vieux cordons. J'ai du reste demandé moi-même qu'on divorce (...) Peut-être qu'inconsciemment je ne voulais pas d'enfant, peut-être, qui sait, ai-je été frappée par le mauvais œil contre lequel on nous a tant prévenus pendant l'enfance !. » P.141*

A travers cet extrait, nous discernons un écart et une distance entre la protagoniste et son passé, qui tient ses racines depuis l'enfance. Ensuite, elle donne une supposition sur la raison de sa stérilité, qui elle aussi tient de l'enfance, par-delà des croyances empruntées à la société maghrébine dont elle est issue :

*« On nous dit fainéants et fêtards, buveurs et joyeux larrons, oui, mais aux Puces nous vendons des histoires et de la mémoire, du vieux du vent [...]. » P.75*

---

<sup>24</sup> Rachid Mokhtari : Le nouveau souffle du Roman Algérien- Essai sur la Littérature des années 20- Alger : Edition Chihab, 2006, P.125 .

Il va de soi que cette mémoire qui remonte les origines, génère des sentiments confus et insondables mettant *Alba* dans un état d'incompréhension, surtout lorsque la mémoire fait défaut :

« *Tu vois, je vis avec une mémoire pleine de trous, la nuit de mes origines.* » P.102

Plus loin, nous repérons un autre passage illustratif:

« *Abla s'éveilla confuse, baignant dans cet indéfinissable sentiment que l'on éprouve parfois, partagée entre remords et le plaisir. Sans doute le vide.* » P.115

Telle que présentée dans le roman, la mémoire demeure l'unique fil restant qui relie le personnage au passé. En premier lieu, l'auteur évoque le souvenir spatial :

« *A son arrivée à Paris, elle avait mis du temps à comprendre pourquoi malgré son désir de mettre de la distance avec son pays, elle retournait si souvent aimantée par ce quartier qui le lui rappelait. Elle se rendit compte qu'à son insu elle n'était immanquablement attirée par les lieux pareils à ceux qu'elle a tant voulu fuir et qu'elle recherchait là sur les visages de ses compatriotes immigrés[...].* » P.107

A lire ce passage, nous constatons que le personnage est attiré instinctivement par certains lieux semblables à ceux qui sont déjà présents dans sa mémoire.

En second lieu, dans certains passages, la mémoire se traduit par le sens du toucher, de l'odorat, de l'ouïe et par conséquent, aboutit à la mémoire tactile, olfactive et auditive :

« *C'est cela les Puces. Les gens y viennent pour regarder, toucher, palper, caresser les objets ; les tourner et retourner, les sentir, quelque chose se passe et ils veulent cet abat-jour, ce guéridon ou la vieille croûte accrochée depuis des années simplement parce que cela éveille en eux un souvenir.* » P.72

Par ailleurs, nous portons notre attention sur le penchant de l'auteur pour les objets antiques et pour le temps rétrospectif qui pourrait avoir un rapprochement avec la mémoire :

*« Devant la vitrine illuminée en plein jour de lustres vénitiens suspendus à des cordons tels des projecteurs au-dessus d'une scène de théâtre. Un décor d'objets disparates : des fioles aux formes extravagantes, des flacons de verre colorés, une bibeloterie de figurines en porcelaine, reflétés sur un grand miroir poussiéreux au train fané . »P.19*

Parmi les objets mis en scène dans le roman, le lit représente au même titre que le manuscrit les origines d'*Abla* et d'*Alain*. Juste après son arrivée en France, *Abla* munie de son manuscrit, rentre par hasard chez un antiquaire, et c'est là où elle voit un lit similaire au sien laissé à Constantine ; c'est à partir de là que l'opération de réminiscence se produit à chaque fois qu'un détail rétrospectif se présente à elle :

*« Dans sa tête défilaient ces scènes d'enfance lorsqu'elle se couchait, effrayée, dans ce lit au-dessus des grondements du Rummel, avec avec la crainte de s'endormir de peur de tomber dans l'abîme. »P.12*

Plus loin, nous relevons un autre extrait au sujet du lit, où nous retrouvons la même aura :

*« Des images naissent, s'obscurcissent peu à peu et disparaissent d'un coup, transformées en d'autres dans un kaléidoscope qu'elle ne pouvait fixer des yeux : Elle somnolait dans son lit d'Or au-dessus des ravins du Rummel (...) Juste une nuit dans ce lit. Le lit de mon enfance. » P.118*

Les deux passages relevés laissent paraître un souvenir d'enfance mythifié, d'ailleurs, il semble à première vue, générer un sentiment de crainte et de frayeur amarrée à son enfance.



## 2. Univers immatériel

Contrairement à l'univers matériel déjà vu et dégagé dans l'espace éprouvé, l'immatérialité dans l'espace évoqué réside dans le contact indirect et détourné des personnages avec les objets ; dans cette perspective nous parlerons alors de contact spirituel :

*« Ce manuscrit est une relique, des généalogies compliquées ont usé leurs yeux dessus, ont appris et répété ses versets comme des anachorètes s'échinent sur le nom de Dieu jusqu'à l'évanouissement ; comme l'enfant répète son nom pour ne pas l'oublier [...] il n'est pas question de foi, ni de mystère, car cet ouvrage n'est ni un missel de curé, ni un recueil d'imam, c'est une ellipse, il relève d'un autre ordre, de ce sacré de l'incommunicabilité des choses qui n'a pas toujours besoin de Dieu et que l'on comble par la prière ou par la poésie. » P.190*

Nous remarquons alors, que la nature de la relation qu'entreprend *Abla* avec ce manuscrit est loin d'être sacrée, bien que les prières qu'elle débite en intimité en donnent l'air :

*« Que voudraient-ils comprendre à ce pont suspendu comme une lame au-dessus du vide dans cette ville maudite, à ce vieux rocher moisi de vert- de gris, viride ? Je suis venue pour échapper à ce passé, à ses spectres, à mes fantômes, et voilà que tout me rattrape ici. Et elle expira comme on tente de chasser un mauvais pressentiment :*

*Allahouma ô mon Dieu, bénis la parenté  
Juge-moi selon Ton jugement,  
Noie-moi dans les eaux de Ta grâce. » P.47*

Nous nous apercevons que ces prières et cette spiritualité est en relation avec sa ville natale qu'elle qualifie de « *maudite* », notamment avec son passé « *spectral* » qui la hante. Pour ce faire, elle récite sa liturgie secrète afin de s'apaiser. En ce sens, ses prières

semblent avoir un effet libérateur, lénifiant et anesthésique. Il y a lieu de parler de « *religion intime, personnelle* »P.89 , liée à sa descendance et à ses ancêtres, en particulier *Moulay Abdessalam Ibn Maschich* , auteur de cette incantation ; et son aïeul *Sidi Kebir Belhamlaoui Ben Ali*, le signataire du manuscrit. Il s'agirait alors d'une psalmodie protectrice apprise depuis le jeune âge, de génération en génération ; un sempiternel culte et rituel qui ne doivent pas être rompus.

A l'issue de cette analyse, nous tenons compte de la double conception du manuscrit : la première charnelle et la seconde culturelle, et c'est dans la seconde conception que réside son immatérialité. Outre le fait qu'il s'agit d'un objet palpable et patent que l'héroïne déplace avec elle jusqu'à sa mort, il est une figure emblématique des origines, toutefois il véhicule l'idée de continuité et d'immortalité des origines, de par l'écriture qui est indélébile et de la mémoire qui est une faculté chez l'Homme.

Dans l'univers immatériel, les objets choisis par l'auteur occupent une place dans l'espace, mais portent surtout une charge sémantique rudimentaire qui explique la symbiose entre deux personnages à l'intérieur du même espace, plus précisément l'union d'*Abla* et d'*Alain* à partir d'un lit et d'un manuscrit. Ci-suit, le passage qui illustre la notion d'immatérialité et d'incorporalité dans cet espace romanesque :

« [...] *pérégrinant entre étals, ruelles et passages, en quête de cet ordre invisible qui semblait régir les choses et les êtres.* »P.130

Le terme « *ordre* » implique une cohésion, un agencement entre les choses et les êtres ; tandis que « *invisible* » renvoie à l'idée d'abstraction qui inclut l'idée de spiritisme et spiritualité dont nous avons parlé précédemment :

« *Une part charnelle opposée à une tendance à la spiritualité, une identité de contraires...Hiératique et sensuelle.* » P.144

En effet, la religion intime d'*Abla* est de l'ordre du sacré et du spirituel mais à contre courant à la religion du Maghreb, débouche sur une identité antithétique qui peut être liée au fait qu'elle appartienne à un pays oriental et réside dans un pays occidental. Toujours est-il que la religion de ses ancêtres prohibe toute relation charnelle avant le mariage, telle qu'elle la vivait avec *Alain*, il n'en est pas moins que, la visée d'*Abla* était de dormir dans le *lit d'Or* identique à celui de son grand-père, cela réveillait en elle un sentiment qu'elle connaissait auparavant, mais qu'elle voulait revivre.

De plus, cette intimité avec la religion pour ne pas dire la sienne, fait appel également à la mémoire, par conséquent spiritualité et mémoire sont inévitablement en corrélation. Afin de mieux l'illustrer, nous avons relevé l'extrait suivant :

*« La reliure damasquinée rabattue, elle poursuivit un long moment les enluminures, et se mit à lire –plutôt à psalmodier- les yeux fixant la double page, regard plongé, perdu entre les lignes, les caractères en rouge, vert, turquoise, ou les lettres disposées à la marge, isolées, mystérieuses ; à réciter ces mots appris par cœur, par le corps et la mémoire. » P.22*

Nous en inférons alors, que l'espace quel qu'il soit influe sur l'être : tantôt il l'éprouve, tantôt il l'évoque mais d'une manière plus ou moins intime et personnelle, d'où notre analyse de l'univers immatériel qui désigne quelque chose de relativement microscopique, invisible et incorporelle.

Notre analyse de ce type d'univers vise à mettre en exergue l'appartenance préalable du personnage principal à Constantine, sa ville d'origine, de naissance et subsidiairement dégager le caractère propre et personnel qui caractérise les deux espaces précédents : mnémonique et immatériel.

Le « propre » n'émerge que lorsqu'il est dans un espace impropre, cela dit la caractéristique propre de Constantine se distingue quand *Abla* se situe à *Saint-Ouen*, qui

en contrepartie, lui est impropre et tache de restituer ce sentiment d'appartenance :

*« Pas mieux de restituer l'âme d'une ville par ses mythes et sa poésie [...] » P.130*

Par ailleurs, l'univers propre implique une description topique de tout ce qui en provient, une connaissance approfondie et encyclopédique d'un objet ou d'un lieu. Dans le roman, il s'agit du manuscrit :

*« C'est justement dans l'espace de leur récits littéraires que les écrits migrants font leur « voyage de l'origine » au long duquel se dévoilent les « zones d'ombre » d'un passé refoulé /oublié. La récupération de la mémoire devient, donc, le point de départ pour la construction de l'identité rhizome ou bien nouvelles identités migrantes. Mais cette mémoire reconstruite par la littérature ou mémoire culturelle [...] se caractérise par la fragmentation, la dispersion, le refus de re-totalisation. C'est une mémoire reconstruite de forme artisanale réunissant des bribes recueillies d'un côté, dans les images de la mémoire officielle, et l'autre, dans des expériences individuelles et collectives, dans les récits familiaux, dans les souvenirs épars d'un temps vécu. »<sup>25</sup>*

Il s'agit alors du décor du récit, qu'il soit circonstant ou actant. A priori , nous aurons affaire à deux représentations symboliques inhérentes au passé : le lit et le manuscrit autour desquels se charpente l'intrigue.

---

<sup>25</sup> Charles Bonn : Echanges et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie. Paris : L'Harmattan, 2004, P.288 .

### III. ESPACE HYBRIDE

L'analyse de cet espace vise à étudier le « va et vient » entre l'espace éprouvé et l'espace évoqué, ainsi que ce qu'il en résulte comme vicissitudes sur le comportement de la protagoniste : déplacement, refoulement et culpabilité.

Il existe dans le roman, un espace médiateur qui réside dans l'aller et retour entre l'espace éprouvé et l'espace évoqué, ce qui explique par excellence l'interaction entre la mémoire et l'imaginaire : la médiation a lieu d'être en dépit de la différence qui se situe entre les deux villes, de deux continents différents, et la divergence se perpétue sur tous les plans : sociocritique, politique, religieux, linguistique...etc. A vrai dire, l'espace hybride ne fait pas référence à un lieu concret par opposition à Constantine et *Saint-Ouen* qui existent réellement, il est plutôt le produit d'un brassage des deux espaces : éprouvé et évoqué, dès lors nous avons affaire à un espace romanesque métissé. L'hybridité se manifeste en force, chez le personnage principal *Abla* dans le roman, de par son double état civil : *Abla* prénom maghrébin et *Alba* européen, qui met le lecteur face à deux identités antithétiques, bien qu'il s'agisse du même personnage :

*« Deux mémoires vont coexister désormais : celle de Abla- Alba mystique, hagiographique, spécifique, contenue dans le manuscrit du Saint patron de la ville- Citadelle, Constantine et celle de la brocante, polyphonique, multilingue, des brocs de souvenirs, deux mémoires qui vont se rencontrer, s'affronter, se défier, s'enlacer, s'aimer, s'adopter mais se repousser car le territoire de cette « généalogie de la géologie » de Abla, adoptée, pourtant par les brocanteurs qui l'appellent Alba [...]. »<sup>26</sup>*

A la relecture du roman, nous distinguons à la fois une présence physique et mentale ; tantôt *Abla* se recueille physiquement au *Palais de la Femme* en quête de solitude, tantôt

---

<sup>26</sup> Rachid Mokhtari. Op.cit. P.126

elle fait un voyage irréfléchi vers son passé ; c'est ce qui explique en partie l'hybridité de l'espace.

### 1. Univers transitoire

Cet espace se présente aux personnages comme un passage obligatoire et temporaire afin de décider de leur présent, sauf que ce présent mêlé de passé nous donne l'impression que le personnage avance à reculons. Dans le roman, le *Palais de la Femme* fut un refuge pour *Abla*, partagée entre deux cultures, deux civilisations, c'est là où elle spéculait sur son présent. Elle fuit son pays cauchemardesque afin de retrouver une vie plus paisible, sauf qu'elle ne retrouve pas la paix qu'elle désirait pour la raison qu'elle comportait des stéréotypes de son vécu néfaste :

*« Alba ne quittait presque plus sa chambre, passant ses journées la fenêtre fermée, les vieux rideaux tirés [...] Alba vivait cloîtrée, et l'air vicié de la chambre ajoutait à sa déréliction. Elle finit par occuper tous les petits coins comme un détenu de longue durée s'habitue à sa cellule. [...] Allongée, yeux mi-clos au plafond, elle semblait ainsi visionner des bouts de film de sa vie et, soudain, un arrêt sur image : elle sortait d'un vieux cartable des documents jaunis, des lettres au pliures déchirées, de vieilles photos sépia, qu'elle déversait sur le tapis comme on renverse un carton de souvenirs. [...] se perdait dans les nuages enchevêtrés, tentant de voir ces choses qui n'y sont pas, ressuscitant des formes, des visages qu'elle animait sur ses pupilles mouillées, et retournait s'allonger sur le lit, attendant les monstres de la nuit, les fantômes de sa nuit qui envahissaient la fenêtre de sa maison d'enfance en à-pic sur l'abîme du Rummel . » P. 169-170*

En quelque sorte, *Abla* vit une espèce d'exil physique et intérieur qui suscite un abandon mental et physique, et c'est à ce moment qu'intervient la mémoire sous forme de *carton*

*de souvenirs*, ainsi que l'imaginaire ayant pour fonction de *ressusciter*. Cela dit, le *Palais* l'amenait à la fois à spéculer sur son passé effrayant, mais également à inventer des scènes qui n'existent pas.

Par ailleurs, le *Palais* est un endroit qui rassemblait toutes les femmes démunies, échouées, « dont le sort les avait abandonnées » P.21. Pour *Abla*, il fut un « *logis provisoire auquel elle s'était cependant habituée* » P.21, qu'elle a fini par quitter, vu qu'après sa mort son corps a été expatrié à Constantine, lieu de sa provenance. En définitive, elle était en quelque sorte écartelée et tiraillée entre l'Europe et le Maghreb, elle avait un pied à *Saint-Ouen* et l'autre à Constantine, ainsi elle se situait au milieu ; elle vivait le passé dans le présent, et inversement.

De ce fait, le *Palais* tout comme les *Puces*, est un espace hétéroclite dans la mesure où tous deux font partie intégrante de *Saint-Ouen*, qui est représentée dans le roman telle une ville cosmopolite, invitant d'emblée le lecteur à un univers varié, soustrait à la singularité :

« *Vous savez, je suis étrangère, je n'ai même pas encore de papiers réguliers. Rassurez-vous, nous le sommes tous, n'est-ce pas Jacques ? Lui est feuj polonais, Alain un mixte d'arabe, le petit Rosenberg vient du Marais, moi c'est le Portugal, Kader Belmedi, là-bas, un kabyle, les Manouches eux ne connaissent même plus leurs origines.* » P.75

Il importe de dire que dans un espace transitoire, la situation des personnages ne peut être que précaire et incertaine<sup>27</sup>. C'est pourquoi, *Abla* se devait de régulariser sa situation d'émigrée en France, et avoir une résidence provisoire pour pouvoir le faire. Elle était amenée à passer par la *Préfecture de Police* pour se procurer un certificat de dépôt pour le manuscrit, ou encore l'Armée du Salut pour l'obtention d'une carte de résidence

---

<sup>27</sup> Et ce, nous avons eu l'occasion de le noter au moment où *Abla* se décida de vendre son manuscrit à un acquéreur.

provisoire après maintes entrevues avec une spécialiste du Maghreb ; *Mme Vernet-Ayach* à la Bibliothèque Nationale, et avec le commissaire priseur *Trakian* qui devait évaluer son manuscrit pour une éventuelle mise aux enchères. Par conséquent, *Abla* se trouve confrontée à des contraintes inattendues, qu'elle n'avait pas prévues lorsqu'elle avait pris la décision de vendre le manuscrit de son aïeul dans une terre étrangère :

« *Abla sortit quelque peu froissée, partagée entre la satisfaction de régulariser sa situation en France et le sentiment d'un malentendu. Comment leur expliquer pourquoi elle a fui le pays, sa rupture mentale, intime, personnelle ?.* »P.50

Au cours de l'analyse faite sur l'espace hybride, qui est en somme l'addition des deux espaces précédents ; éprouvé et évoqué, il nous a semblé nécessaire d'étudier le caractère psychologique de la protagoniste en relation avec cet espace dichotomique et subsidiaire, qui d'ailleurs, génère une identité faite de contradictions et de malentendus.

A ce sujet , une étudiante stagiaire en CDI nommée Elena Borgnon profite de sa rencontre avec l'auteur pour l'interroger sur son penchant pour le thème « la question des origines » dans son écriture, celui-ci souligne que l'homme est depuis toujours confronté à la question des origines, étroitement liée à celle de son identité. C'est donc, ensuite son aspect psychologique qu'il évoque, la question de l'identité, c'est-à-dire le « *moi* »<sup>28</sup>. Ceci explique en partie l'attrait de divers personnages à identités multiples pour cet espace hétéroclite et composite, qui ont comme sujet d'intérêt leurs origines. D'une part *Saint-Ouen* fut temporaire pour *Abla*, mais d'autre part, celle-ci tentait de se l'approprier pour amortir le caractère épisodique de cet endroit. Autant, elle prenait de l'écart à l'égard de ce lieu au début, ensuite il y a eu conciliation avec l'endroit, ce qui l'incitait à découvrir davantage le milieu des *Puces*, et enfin elle finit par s'éloigner à jamais de cet endroit :

« *Abla retourna plus souvent chez Alain et peu à peu se tailla une existence aux Puces. On la rencontrait partout, on aurait dit que l'espace lui*

---

<sup>28</sup> [http://www.ac-grenoble.fr/cite.scolaire.internationale/Peda/Discipli/CDI/Lecdi/IMG/pdf\\_nourredine\\_saadi.pdf](http://www.ac-grenoble.fr/cite.scolaire.internationale/Peda/Discipli/CDI/Lecdi/IMG/pdf_nourredine_saadi.pdf)



*appartenait . »P.126*

En outre, les personnages vivent des moments fusionnels avec les objets ataviques qui confèrent une touche singulière aux *Puces*. Ce faisant, il y a lieu de parler d'espace transitoire dans la mesure où il s'agit d'un contact alchimique situé dans un laps de temps circonstancié :

*« Parcourant des yeux [...] cet hétéroclite fouillis, elle se demanda intérieurement ce qui pouvait unir tous ces étranges objets [...] : cette atmosphère vous semble bizarre mais au fond, si on y pense bien, ces meubles, ces bibelots, ces statues poussiéreuses nous ressemblent ; ils sont provisoirement hébergés ici, venus je ne sais d'où et qui demain rejoindront un autre ailleurs [...]. Il y a une secrète correspondance entre les êtres et les choses [...]. C'est cela les *Puces*. Les gens y viennent pour regarder, toucher, palper, caresser les objets, les tourner et retourner, les sentir et soudain quelque chose se passe et ils veulent cet abat-jour [...] ; un objet, ça se désire. »P.72*

Il apparaît alors que tout comme l'homme, les objets ont une destinée et un parcours : ils sont *provisoirement hébergés* aux *Puces* et finissent dans un ailleurs méconnu. C'est dire que cet espace médiateur leur a été commandé afin d'être mieux guidés.

## 2. Univers binaire

La binarité de l'espace se résume en la plasticité du personnage qui est sans doute en corrélation avec sa double identité, donc avec son double état civil, sa double appartenance, ses pérégrinations virtuelles entre Constantine et *Saint-Ouen*, ses déplacements du proche au lointain, son parcours mémoriel de l'Orient à l'Occident, son présent nostalgique et son passé spectral, son contact charnel et spirituel avec les objets ataviques.

De prime abord, le lecteur a sous les yeux un personnage paradoxal et en conflit avec lui-même, dans la mesure où sa schizophrénie se distingue via « *la contradiction, qui soudain apparaît au penseur, entre deux actions jusque-là complémentaires [...]. Sa réflexion est bien une pensée « contre », une lutte contre les ténèbres intérieures. Enfin, on peut remarquer que l'opposition entre « moi » et le « prochain » se rapproche de l'antithèse moi-et-le monde qui détermine le comportement schizophrénique : elle confirme l'analogie des symboles antithétiques avec cette pathologie mental.* »<sup>29</sup>

A cet effet, pour mieux situer le comportement schizophrénique de la protagoniste, nous relevons alors un passage qui illustre sa personnalité et son caractère, faits de contradiction et de paradoxe :

*« Une part charnelle opposée à une tendance à la spiritualité, une identité de contraires... Hiératique et sensuelle...,tentant d'illustrer ces phrases trop générales par ses étranges comportements dans l'amour, ses comportements lorsqu'il la questionnait, le lien auquel il ne comprenait rien avec son fichu manuscrit, ses paroles décousues- et mille femmes s'emparaient de son imagination : elle est si proche de lui, aimante et tout à coup distante, étrangère, si*

---

<sup>29</sup> Christian Chelebourg : L'imaginaire littéraire- des archétypes à la Poétique du sujet. Paris : Edition Nathan, 2000, P.65

*versatile et fantasque, tantôt triste et ténébreuse, tantôt exubérante et sublime ; essayant encore et encore de recomposer un puzzle de glace et de feu, recoller des morceaux de sa jovialité avec son côté mélancolique, chimérique, mythique, de retrouver, sous ses caprices de petite fille enjouée, la femme qui soudain se maquillait sous un visage fermé qui l'effrayait. » P.144*

Tel est le passage qui corrobore au mieux l'identité antithétique d'*Alba* à travers des qualificatifs totalement opposés, sans oublier l'idée d'incompatibilité implicite dans le euphémisme « *un puzzle de glace et de feu* ». A cet égard, la schizophrénie du personnage se déclenchait au moment où l'intimité et le contact charnel avec *Alain* avaient lieu, et il n'en demeure pas moins qu'*Alain* n'arrivait pas à cerner son caractère versatile, ni à comprendre le changement inopiné de son comportement :

*« Il s'en ouvrit à Jacques : Parfois je crois qu'elle est folle... Comment te dire, elle est comme une feuille de papier dont le recto et le verso ne coïncideraient pas... » P.133*

En linguistique, ce « jeu entre *Abla* et *Alba* » est appelé *anagramme*. Il en est de même pour certains personnages, tel *Alain* :

*« On ne l'appelait plus d'ailleurs qu'Alba et elle finit, par lassitude, à s'y habituer [...] Résignée à ce nouveau nom, à répondre à ses sons, à sa signification de blancheur et de pureté, elle prit le jeu avec l'amusement avec lequel on se livre innocemment à des sobriquets passagers. » P.126*

Pour ce faire, nous focalisons notre attention sur ce fait linguistique qui se traduit par un jeu entre phonèmes et morphèmes, et qui peut être un « *langage codé* »<sup>30</sup> chez certains auteurs :

---

<sup>30</sup> Joelle Gardes et Tamine Marie-Claude Hubert . Dictionnaire de critique littéraire. Paris : Armand Colin, 2002. P.13.

*« S'il n'y a pas de certitude d'une intention consciente de l'écrivain, du moins peut-il y avoir, à un niveau plus trouble, une tendance spontanée de sa part ( ou, assurent les psychanalystes, une ruse de son inconscient) à entourer les mots importants de sonorités qui les rappellent, ou à évoquer ces mots, en leur absence, par les sonorités dispersées. Il n'est pas exclu non plus que ces anagrammes soient des effets de lecture, dus essentiellement à une interprétation du lecteur. »<sup>31</sup>*

S'il en est ainsi, le choix du prénom *Abla/ Alba* et *Alain/ Ali* est évocateur de deux entités culturelles : la première européenne et la seconde maghrébine. *Abla* est le seul actant qui n'a pas abandonné son prénom, et qui reprenait toute personne qui le déformait, comme si elle défendait quelque chose liée à son honneur, à sa dignité, et surtout à son identité :

*« [...] elle se donna l'impression d'une inconnue qu'on masquait sous l'identité d'une autre, et pensa à ce jeu entre Alba et Abla. Elle se dit résolue à reprendre quiconque déformerait son nom. On commence par vous modifier le prénom et, de fil en aiguille, on a le sentiment d'être placée dans la peau d'une autre, se dit-elle. » P.180*

Quant aux autres personnages, la plupart ils portent un prénom autre que leur vrais prénoms, et il semble bien vivre avec, tel le cas de *Jeanne*, dont le surnom est identique au nom attribué à son bistrot, alors que son vrai nom polonais est *Olivia* gravé sur son alliance ; objet dans ce cas significatif et symbolique d'une éventuelle alliance sous-jacente avec ses origines. *Alain* a été également concerné par cette modification apportée à son nom de famille :

*« Les Puces, c'est toi, ma famille. Cette femme, Alba...Il se ressaisit et articula Abla, elle a quitté la guerre comme ma mère l'autre guerre. Ali Abel, ils ont enlevé le H de mon nom, le nom de ma mère. » P.55*

---

<sup>31</sup> Jean Milly. Op. cit. P.172.

Les *Puces* de *Saint-Ouen* paraissaient alors être un endroit qui semble exclure l'identité première des personnages, afin de leur attribuer une autre en les conviant à la comédie.

En outre, certains passages véhiculent l'idée d'intrication par le phénomène de duplicité, à titre d'illustration le comportement changeant et lunatique d'*Abla* source de frustration et d'incompréhension :

« *Elle vivait avec le sentiment qu'elle était une femme le jour et une autre la nuit.* »

P.135

C'est ce qui renvoie à son double état civil : *Abla* et *Alba*, si bien qu'elle finira sa vie avec son prénom d'origine.

Ainsi, l'auteur place dans chaque personnage un double fond afin de mettre en exergue l'opacité de cet univers qui a tendance à dissimuler une vie autre que celle des *Puces* :

« *Elle est avec moi mais constamment ailleurs dans une vie cachée, secrète, et je me demande chaque fois pourquoi elle revient, je ne sais pas ce que je suis pour elle.* » P.143

L'ubiquité du personnage semble introduire le lecteur dans deux contextes : le premier est celui de sa présence aux *Puces*, et le second, celui du désir de revivre le passé, amorcé par la mémoire. Par ailleurs, la protagoniste donne l'impression d'être aux prises avec cette double culture qui enrichit et écartèle, d'où les rapprochement et les éloignements que nous avons situé sur le plan spatial. Autrement dit, la « binarité » de l'univers a lieu d'être dans le roman en raison de la double appartenance d'*Abla*, donc de la double culture maghrébine/ européenne.

En somme, l'espace dans le roman est singulier car l'auteur trace le circuit des personnages qui débute d'un espace d'origine sciemment fui, en s'arrêtant sur un espace

bien ciblé mais enfin retournent involontairement à leur espace de provenance, c'est ce qui peut bien être relatif à l'instabilité du déraciné aussi bien culturelle soit elle, que psychique. C'est en ce sens qu'*Abla* se dit une « réfugiée mentale », lorsqu'on l'interrogeait sur les raisons de son exil en France :

*« Il faudrait retrouver l'attestation, on reçoit tellement de demandes d'asile d'Algériens que ce serait bien utile, avec tous ces évènements, un ascendant qui a été honoré par la France. Je voudrais bien essayer d'en demander une copie, fit-elle en marquant son désappointement, mais je ne voudrais pas me valoir d'un titre qui n'est pas le mien : je ne demande d'une carte de résidence pour vivre en paix ici [...] considérez-moi comme une réfugiée mentale, lâcha-t-elle excédée. » P.60*

C'est dire qu'outre le déplacement physique dans l'exil situé dans l'espace, il y a également un trouble qui agit sur le psychique, notamment le facteur émotionnel qui détermine les humeurs de l'être. En d'autres termes, l'humeur versatile d'*Abla* n'est que la résultante de son exil, qui entraîne avec elle le conflit identitaire propre au déracinement.

A l'issue de cette analyse qui se rapporte à l'espace, nous avons dégagé trois types d'espaces et plusieurs univers qui constituent le substrat même de l'œuvre. Certes, nous parlons d'espace en tant que plusieurs unités, mais à vrai dire il ne s'agit qu'une seule : c'est l'espace romanesque. Cela signifie que l'espace éprouvé étant les *Puces de Saint-Ouen*, et l'espace évoqué étant Constantine, sont deux espaces distincts, mais en réalité ils forment un espace hybride, qui en grosso modo est le cadre de l'histoire. C'est ainsi que l'auteur débobine son récit autour de deux principaux axes spatiaux : Constantine et Paris. Un *Ici* et un *Ailleurs* ; tantôt différents l'un de l'autre, tantôt insécables dans la mesure où ils sont en permanente interaction tout au long du récit, et c'est la raison pour laquelle nous parlons d'un seul et unique repère spatial dans l'histoire romanesque.

# CHAPITRE II

Morcellement temporel

et Circularité

Une histoire, véridique ou fictive soit-elle, est de tout temps située dans un espace bien précis, et cadrée par un temps bien défini, pour ainsi dire les deux entités vont de pair, elles sont l'âme de l'intrigue. Vu sous cet angle, il appartient à juste titre de dire *que « les localisations spatiales et temporelles servent à ancrer la fiction dans un univers qui lui est propre et le caractérise (...) le lieu est dans l'étude du récit associé au moment pour y montrer le cadre de l'intrigue. »*<sup>32</sup>

Il ne peut y avoir l'un en l'absence de l'autre, la présence de l'un requiert l'existence de l'autre. A ce sujet, des théoriciens affirment que :

*« La manière dont le temps et le lieu s'imbriquent est un problème compliqué qui fait appel à différentes approches . Trois d'entre elles vont retenir notre attention ici : le temps comme mouvement ou flot et le lieu en tant que pause dans le courant temporel, l'attachement au lieu comme une fonction du temps, illustré par la phrase « connaître un lieu demande du temps » ; et le lieu comme un temps rendu visible ou le lieu comme un mémoriel des temps passés. »*<sup>33</sup>

Ce chapitre consacré au temps, nous conduit à spéculer sur « la généalogie du roman », soit la temporalité dans le roman, qui se traduit par un continuel va et vient entre le présent du récit et le passé des individus et des objets. Dans un premier temps, ce passé est éparé: nous parlerons plutôt d'un présent syncopé par des fragments du passé, et ce sera en grande partie la vie d'*Abla* à *Saint-Ouen* interrompue par le souvenir de son enfance à Constantine qui accaparera la trame romanesque. Dans un second temps, tous les personnages révèlent un passé problématique. Tous vivent le souvenir d'une perte (père, mère , enfant), tous ont un passé tronqué qu'ils cherchent à oublier.

---

<sup>32</sup> Florence De Chalonge. Op.cit. P.55.

<sup>33</sup> Yi-Fu Tuan. Op.cit. P. 180.



Pour ce faire, nous avons procédé en trois temps : étudier d'abord le temps de la poursuite, ensuite celui du retour et enfin le temps synthétique des deux. Le premier met en exergue le caractère « uchronique » et dynamique du temps dans le roman. En revanche, le second mise sur l'immobilité du temps et la rétrospection en adéquation à la prospection qui figure dans le premier point. Pour finir, le dernier point est le résultat d'un mixage des deux temps, qui renvoie uniquement à deux temps : le passé et le présent, puisque le futur est écarté.

## I. TEMPS DE LA POURSUITE

Relativement à la rétrospection intrinsèque à la mémoire, nous aurons affaire à la prospection, qui implique la fouille et l'exploration spécifique à l'imaginaire, d'où l'intitulé de notre mémoire de magistère: *l'archéologie de la mémoire dans « La nuit des origines »* :

*« Dans la plupart des cas, le narrateur raconte une histoire passée, ce qui lui procure plusieurs avantages : d'abord celui d'être censé la connaître dans son ensemble et de donner l'impression qu'il domine, la comprend, est capable d'anticiper sur la suite des événements ou de revenir en arrière, voire d'en tirer des conclusions ; c'est la procédure la plus favorable au narrateur omniscient[...]. »<sup>34</sup>*

La poursuite dans le roman se traduit par la fameuse quête des origines, dans l'acception temporelle du terme, outre leur dimension spatiale dont nous avons parlé dans le chapitre précédent. Il n'en demeure pas moins que c'est un sujet itératif dans la littérature maghrébine, particulièrement chez les écrivains exilés, parmi eux l'auteur de cette œuvre *Nourredine Saadi* qui « continue sa quête d'écriture des espaces soumis à l'errance du temps, de l'histoire et des cultures ». <sup>35</sup>

De fait, le temps de la poursuite aspire à la construction ou la reconstitution de quelque chose, ou bien alors, il renvoie tout simplement à la notion de « quête » qui est omniprésente chez les personnages, en particulier chez la protagoniste.

---

<sup>34</sup> Jean Milly. Op. cit. P.130.

<sup>35</sup> Rachid Mokhtari. Op.cit. P.130 .

## 1. Temps constructeur

Le temps, aussi constructeur qu'il le soit, octroie une valeur particulière à chaque objet. Ainsi, la présence de l'objet est quasi omniprésente dans le roman, de là jaillit une correspondance pulsionnelle et sensuelle entre le personnage et l'objet :

*« [...] il suffit de savoir caresser avec élégance les courbes d'une commode, de reconnaître le style ou la nature du bois et pour le reste de glisser au client comme dans une conversation mondaine que le cure-dent est bien de l'époque victorienne pour son ivoire reconnaissable des éléphants d'Inde [...]. » P.92*

Nous comprenons alors à travers le passage ci-dessus qu'au toucher de l'objet, la personne est projetée instinctivement dans une ère porteuse d'une culture et d'une civilisation passée. En citant l'exemple du « *cure-dent* », le narrateur veut nous faire comprendre qu'en dépit de la petitesse ou de la banalité de l'objet, il portera toujours en lui une valeur incontestable du moment qu'il appartient à une époque figurant dans l'au-delà, telle l'époque *victorienne*, de laquelle provient le *cure-dent*. Nous en inférons alors, que plus l'objet s'inscrit dans un temps lointain, plus il a de la valeur qui outrepassé l'aspect formel tel qu'il se présente à nos yeux :

*« [...] C'est comme ça qu'on fabrique de l'ancien aux Pucés, c'est le temps qui augmente la valeur des choses. Notre métier est un trompe-l'œil. Il suffit de laisser le bois ou la pierre sous la pluie, le soleil et le vent, le reste est affaire d'imagination. Plus c'est vieux, plus ça vaut : notre devise !. » P.71*

Si « *on fabrique de l'ancien* » aux *Pucés*, cela veut dire que le temps est maîtrisé et dominé par les personnages, alors qu'à priori il porte la valeur de l'incommensurabilité. Nous avons l'impression que le temps est entre les mains des personnages pour décider de la valeur des objets. Aux *Pucés*, c'est le critère temporel qui détermine la valeur de l'objet. Toujours est-il, que le temps de la poursuite est à la fois constructeur et

interrogateur, il interroge et la mémoire et l'imaginaire; autrement le présent interroge le passé d'une manière fortuite :

« Il y a une secrète correspondance entre les êtres et les choses que l'on apprend dans le commerce de l'ancien. C'est les Puces. Les gens y viennent pour regarder, toucher, palper, caresser, les toucher, palper, caresser les objets, les tourner et retourner, les sentir et soudain quelque chose se passe et ils veulent cet abat-jour [...] parce que cela éveille en eux un souvenir. C'est d'ailleurs ainsi lorsque je visite un grenier ou une cave, c'est l'inattendu, la surprise qui emporte mon choix, bien plus que l'estimation de la valeur ; un objet, ça se désire. Les vents c'est pareil, il y a des pièces dont j'ai la plus grande peine à me séparer. C'est d'ailleurs une coutume aux Puces : on dit que certains objets ne veulent pas nous quitter : ils appellent. » P.72

En effet, dans un temps prospectif, en mouvement de quête, nous trouvons une grosse part de « sérendipité »<sup>36</sup>, c'est ce que le narrateur l'a appelé « *surprise* » dans l'extrait ci-dessus. Lorsqu'il s'agit de cet endroit, les personnages sont souvent confrontés à de l'*inattendu* car lorsqu'ils s'acheminent vers les *Puces*, ils sont à la quête de pièces rares et uniques alors qu'au premier contact avec l'objet, une atmosphère spéciale s'installe, éveillant en eux un *souvenir* et une sensation particulière indicible que le narrateur appelle *quelque chose*. Cela a l'air d'interroger l'affect et le subconscient de la personne qui est en face de l'objet, de fait son choix repose sur un seul critère, c'est le désir qu'elle éprouve pour l'objet.

Toutefois, lors de l'analyse que nous avons faite sur le temps constructeur qui règne dans l'espace éprouvé et ressenti par les figurants, apparaît un temps interrogateur qui remet en question l'objet lui-même. Dire que l'*inattendu* est également une marque temporelle qui s'apparente à l'idée de hasard et de destinée, comme pour le cas de ces acheteurs qui se

---

<sup>36</sup> Est en français un néologisme dérivé de l'anglais « serendipity », pour désigner les « découvertes inattendues ».

rendent à cet endroit pour le visiter, et de but en blanc ils se voient en possession de l'objet qui a fait naître en eux le sentiment de la *surprise* .

En parallèle à cette catégorie temporelle, que le narrateur a nommée « inattendu », nous nous arrêtons sur une autre qui marque une halte dans un temps de poursuite, c'est la notion de « Destin ». Il est important de mentionner que le « hasard » constitue le régime temporel et le cœur même de l'histoire. Avant de rentrer dans le vif du sujet, il nous a semblé nécessaire de nous arrêter sur la phrase incipit qui, justement, s'ouvre sur le « destin » :

« *C'EST ARRIVE CHEZ UN ANTIQUAIRE DES PUCES- on aurait écrit comme par un complot de la destinée.* » P.9

Nous notons alors, à première vue que l'incipit est divisé en deux parties : la première en majuscule et la deuxième en minuscule. Comme nous l'avons déjà vu, l'un vise à placer l'intrigue dans un cadre spatial, à l'inverse de l'autre qui la propulse dans un temps indéfini, celui de la *destinée*. Il est probable que le changement de caractère dans le même incipit a pour but de permettre au lecteur de démêler l'espace du temps, ou du moins d'y prêter attention. Il s'agit bien, de deux acceptions distinctes, mais à l'écriture, elles s'imbriquent et s'enchâssent de façon à ce que l'un complémente l'autre.

Dans cette perspective, le destin étant de l'ordre de la prospection, il accorde une part prépondérante de mystère à l'intrigue, ce qui la rend conséquemment énigmatique. En ce sens, le destin fait que le personnage principal féminin *Abla*, munie d'un manuscrit, croise un lit à baldaquin similaire au sien laissé à Constantine, chez *Alain* l'antiquaire, le personnage principal masculin. Ainsi, une histoire d'amour impossible saillit entre ces deux figurants autour de deux conceptions symboliques : le manuscrit d'*Abla* et le lit d'*Alain* :

« *On dirait que j'attendais cette femme depuis toujours. Depuis mon départ, enfant*

*de Constantine [...] Tu sais que lorsqu'elle entra et nous parla de son lit, j'ai vite pensé à un orphelin, l'autre de la paire que l'on vient souvent rechercher aux Puces. Eh bien, quelle imagination ! Des lits jumeaux ! J'espère qu'il te portera chance après tout. C'est peut-être sa destinée. » P.67*

Cela étant, le rapprochement entre les deux personnages, dû à cette mystérieuse coïncidence, n'inclut aucunement un amour exemplaire triomphant, d'ailleurs la dernière phrase de l'extrait ci-dessus au sujet de la *destinée* sème le doute dans l'esprit du lecteur : *Abla* peut être la destinée d'*Alain*, comme elle peut ne pas l'être :

*« Partager un lieu de naissance ne suffit pas à faire unir des destinées... Je ne sais plus où j'en suis... Juste une nuit dans ce lit. Le lit de mon enfance. Chacun était dans la sienne, voilà tout. » P.118*

*« Le lit pourrait être le frère du tien, un orphelin, un solitaire, comme on dit dans le métier. J'avais pensé à ça lorsque tu es entrée la première fois chez Jacques, extasiée devant la copie de ton lit. Ici nous croyons beaucoup dans la destinée : parfois on la fabrique. » P.80*

Nous ajoutons, que la situation politique à *Saint-Ouen* est telle une réalité mythifiée, d'ailleurs lorsque Rachid Mokhtari a demandé à Nourredine Saadi pourquoi le mythe des origines s'est greffé à une réalité politique dans ce roman, ce dernier prétend que « la politique est en tant que réel, en tant que lutte entre les hommes, dans la manifestation de la cité, l'actualité, s'intègre tout à fait au mythe, c'est-à-dire à cette fonction emblématique par laquelle on voit, on examine la réalité ».<sup>37</sup> De ce fait, nous entendons par temps constructeur, un temps qui tente de mythifier la réalité, ou du moins attribuer au texte une réalité mythifiée.

---

<sup>37</sup> Rachid, Mokhtari : Entretien avec l'écrivain universitaire Nourredine Saadi. Op.cit, P.20

Ainsi, le temps de la poursuite, le temps de la quête, est comme nous l'avons vu, constructeur dans la mesure où l'imaginaire des personnages défend un certain idéal, mais en outre, il est dynamique et cinétique du moment qu'il engendre de l'action au sein de l'histoire.

## 2. Temps cinétique

L'histoire accorde une certaine dynamique au texte, particulièrement de par les déplacements que fait la protagoniste entre les *Puces*, *Saint-Ouen* et Constantine. Ainsi, ces mouvements sont inscrits dans l'espace et dans le temps, ce qui, en l'occurrence, nous a conduit à parler de temps *cinétique*.

Il nous a paru essentiel de souligner l'aspect mécanique qui caractérise la ville de *Saint-Ouen*, nommé espace éprouvé dans le premier chapitre, qui fait interagir les personnages à l'intérieur de ce même espace. Le mécanisme dont nous parlons est, systématiquement, en adéquation avec le rythme sur lequel ils vivent.

Si *Abla* fuit l'Algérie pour aller en France c'est parce qu'elle est en quête de quelque chose de latent, et que seul le temps peut assouvir ses inquiétudes par une réponse définitive, et lui seul secrète le mystère de cette quête. En d'autres termes, c'est le temps qui décide du parcours de chaque personnage :

- Pour *Abla*, il fut complexe : la jeune fille constantinoise abandonne sa ville natale pour aller ailleurs. Une fois à *Saint-Ouen*, il était question qu'elle vende son manuscrit pour se débarrasser du passé et vivre un présent vidé de tout souvenir. Mais finalement, avec le temps elle finira par abdiquer sa décision initiale, et mourir avec le manuscrit dans la main.

- La même chose pour *Alain*, dont le parcours est un peu moins mouvementé car il a quitté Constantine sa ville natale dès son jeune âge, mais la force des choses a fait qu'il rencontre *Abla* dont l'origine est commune pour vivre une histoire d'amour impossible avec elle.

Il est clair que la dynamique du récit, ne réside pas dans la durée des séquences pour la simple et unique raison que nous pouvons être face à des scènes de longue durée, et d'autres de courte durée.

Ce qui retient également l'attention du lecteur, c'est la diversité de métiers artisanaux au sein de *Saint-Ouen*. La majeure partie des personnages s'adonnent à des métiers d'art ou de simple offices leur permettant d'occuper leur quotidien aux *Puces* : *Mme Jeanne* patronne d'un bistrot, les *Pelloches* collectent les pellicules de films de cinéma, *Carlos* spécialisé dans la peinture, le vieux *Balbo* dans la photographie, les *Manouches* s'affairent dans la Politique, sans oublier *Félix Bernad'*, un collectionneur de cartes postales, *Alain* et *Jacques* des antiquaires et bien d'autres personnages s'affairant à la Politique, parmi eux : *Père Paulo*, les *Manouches*, *Ronron*, *Nez-creux*...etc. C'est ce qui, en effet, donne l'aspect énergique et actif à cette ville qui, selon l'optique du narrateur est :

*« Une île de vie dont les résidents sont rares mais à qui les véritables habitants viennent quotidiennement rendre visite comme en pèlerinage ; une ville qui entasse des siècles d'histoire, récupérant tout ce qu'ont produit le commerce et l'artisanat du monde à travers des meubles, des objets, des rebuts de vie. Une ville qui tournoie. » P.20*

Si nous reprenons la dernière phrase de ce passage, il ne s'agit pas de la ville elle-même, mais c'est plutôt une connotation pour le temps fluctuant qui gère cette ville. En ce sens, elle se veut animée par le « *commerce* » et l'« *artisanat* ».



Ce faisant, ajoutons- nous à titre de complément l'annotation que nous avons faite au gré de nos lectures, et qui illustre davantage ce temps cinétique, c'est la présence d'une phase récurrente, écrite isolément en début de ligne, et en caractère italique: *Valse des Puces* :

*« [...] guettant les présentoirs, chacun venu à la quête d'un objet particulier ou simplement vagabonder au milieu du fouillis, du fatras, s'oublier dans ce monde des merveilles ; elle s'extasiait à les regarder ainsi flâner, toucher, caresser, flairer, tourner et retourner les meubles et les pièces comme s'ils en recherchaient une mystérieuse essence cachée, s'enjouant, parfois riant aux éclats, de la gouille des brocanteurs reconnaissant le chaland ; de la jovialité, de la drôlerie avec lesquelles ils interpellaient les clients ou se lançaient entre eux des vanes, de stand en stand ou sur les seuils encombrés de leurs magasins.*

*Valse des Puces. » P.127*

A lire ce passage, nous sommes en mesure de comprendre que cette locution renvoie, par excellence, au temps cinétique qui scande le quotidien des puciers, voire des audoniens. Leur présent se résume à une *valse*, traduisant un mouvement perpétuel duquel émane l'animation, l'art, les passions...etc. En somme, le lecteur sent une vitalité au sein des Puces. De la sorte, le temps cinétique se traduit par la quête dans une aura de jovialité. Effectivement, le narrateur diffuse une atmosphère gaie au lecteur, concernant cette ville cosmopolite qui diversifie les relations, les passions et les impulsions. Donc, le lecteur ressent cette ambiance agréable et conviviale dans un lieu où tout se partage et s'accomplit en chœur, comme le révèle le passage suivant :

*« Un jour d'Or, comme on dit au Puces lorsque le soleil illumine vitrines et devantures [...] Au milieu de la rue Michelet, on aurait dit le carnaval de Saint-Ouen, malheureusement disparu depuis si longtemps, soudain ressuscité comme au bon vieux temps lorsqu'il réunissait en communication des centaines de participants venus de toute la Seine-Saint-Denis, de Paris, ou de province même [...] se répandant du marché aux puces jusqu'à la ville et se terminant tard la nuit*

*par le bal musette, la traditionnelle guinguette, où l'on s'époumonait de chansons éternisées par le Poète Paul Constantin. » P.162*

Dans cette atmosphère, les relations amicales et intimes se nouent entre les personnages, entre autres la relation amoureuse entre *Alain* et *Abla*, et l'amitié entre *Alain* et *Jacques*, ou encore ce dernier avec *Mme Jeanne* :

*« Mme Jeanne le raccompagna à la porte, égard qu'elle n'accordait à aucun autre client. Jacques, c'est une autre chose, une relation particulière tissée depuis des années, une étrange alchimie faite d'amour rentré, d'amitié de verres partagés ou tout simplement parce que, comme elle lui a dit un soir, c'est un homme taillé dans un bois noble [...]. » P.33*

En outre, la mouvance inhérente au temps cinétique réside dans la préparation des élections répandues sur plusieurs pages du roman, et organisées en plusieurs étapes, mais ce qui a retenu notre attention c'est la concorde et l'entraide qui caractérisent la ville de *Saint-Ouen*, outre le temps mouvant pendant les préparations des élections, ainsi que la régularisation de papiers pour *Abla*. Bien qu'aux *Puces*, chacun semble vivre son quotidien, voire son présent naturellement, il n'en reste pas moins qu'ils partagent une seule occupation qui est relative aux temps :

*« Buvons amis, nous sommes les seuls au monde à vendre du temps, plus c'est vieux, plus ça vaut. » P.34*

Là encore, nous déduisons que le présent étant le temps de la poursuite qui favorise la quête, il est au service du temps passé qui, en contre partie est inerte. C'est le présent qui « vend » le passé, dans la mesure où il y a toujours la relève qui s'octroie la mission de préserver les objets qui remontent à ses origines, voire lui accorder une valeur inestimable.

L'univers cinétique se rapporte d'une part, au bistrot de *Mme Jeanne*, où tous les puciers se rassemblaient, notamment pour polémiquer sur la situation politique de *Saint-Ouen*. Cela s'est fait en plusieurs étapes : ils cherchaient, d'abord, un nom pour leur campagne électorale, ensuite établir une liste des figurants, et enfin passer le premier tour des élections, suivi du deuxième animé par les manifestations et le carnaval. Ces élections qui constituent l'un des fils narratifs du roman, participent au quotidien des audoniens, elles incluaient leurs occupations à voix haute par des dialogues dans le présent. A vrai dire, ce sont les élections municipales qui animaient et donnaient vie à *Saint-Ouen*, c'est ce qui engendrait de l'activité et du mouvement chez les personnages. D'autre part, *Abla* faisait preuve de dynamisme lors de ses démarches visant à vendre le manuscrit de son aïeul en France, et c'est exactement cela qui a généré du mouvement et allées retours dans l'espace et dans le temps. Elle vivait son quotidien entre la brocante et *Saint-Ouen*, avec et autour de ce manuscrit dont la vente fut complexe, et est passée par de multiples péripéties qu'elle n'avait pas envisagées.

Si nous retraçons le parcours d'*Abla* à l'intérieur de *Saint-Ouen*, vite nous tenons compte du dynamisme qui s'y est ancré. Au départ, *Abla* cherche un acquéreur pour son manuscrit, et c'est *Alain*, le propriétaire du magasin d'armoiries qui l'aidera à en trouver un. Entre temps, la jeune femme apprend à côtoyer le bistrot de *Mme Jeanne* qui rassemble tous les puciers, et s'intéresse aux objets antiques qui se vendent aux *Puces*. Ensuite, elle fut amenée à régulariser sa situation en France pour pouvoir vendre son manuscrit. Dès lors, elle se rendait à chaque fois au rendez-vous qui lui était fixé, tantôt avec *Mme Vernet- Ayach*, spécialiste au Maghreb à la Bibliothèque Nationale, tantôt avec la Préfecture de Police pour s'emparer de la Légion d'Honneur de son grand-père en passant par l'Armée du Salut et enfin avec le commissaire-priseur *Trakian* en vue d'évaluer l'objet rare de son aïeul qu'elle avait apporté de Constantine... Tous ces rebondissements confèrent un certain dynamisme au récit et le soumet à un rythme peu ou prou mouvant.

## II. TEMPS DU RETOUR

L'évocation et la réminiscence incluent nécessairement un temps de retour sous le nom du passé. Il se manifeste en opposition à celui de la poursuite, qui est en revanche un temps du présent. Si un souvenir est inscrit dans l'espace, c'est qu'il l'est inévitablement dans le temps. Il est de même pour les « origines », dénotées préliminairement dans le titre qui, comme déjà vu, ont une dimension spatiale, mais elles remontent également dans le temps.

Tout un chacun garde des souvenirs de son enfance, de sa ville, de sa famille, en somme de son passé. Il importe de dire alors que tout le récit est principalement « contextualisé » autour de la mémoire et des origines. Il faudrait savoir aussi que les personnages qui ont le plus de contenance, ainsi que la faculté de sensibiliser et capter le lecteur, sont ceux qui font une introspection, ou une simple rétrospection sur leur passé, qu'il soit nostalgique ou pas. Les autres sont accessoires, pour la simple et unique raison que le lecteur ne connaît rien d'eux, ni de leur vie, par conséquent il leur est indifférent et imperméable.

Du point de vue de la narration, le narrateur nous fait part du parcours des figurants avec des détails donnant l'impression au lecteur de connaître de fond en comble leur vie, comme il semble être un simple spectateur au même rang que le lecteur, inapte à lui en dire long. Le personnage en tant que comédien assigné à jouer un rôle, a son *Indicible* que nul ne peut connaître, notamment le narrateur. N'en déplaise, le temps de retour nous ramène toujours à un passé défaillant :

*« [...] le récit d'une histoire passée peut au contraire faire place à des incertitudes du narrateur : manque d'informations, oubli, imagination se mêlant à la mémoire exacte ; l'avantage est cette fois, d'excuser d'avance des lacunes, des ellipses, des fantaisies ou des mensonges ; la position du narrateur est alors beaucoup plus*

*flottante : on voit se succéder des éléments d'omniscience, de focalisation interne sur ce que sait tel ou tel personnage, et de focalisation externe. »<sup>38</sup>*

Afin de mieux appréhender le fonctionnement et le principe du « temps de retour », nous avons songé à plutôt mettre en exergue son immuabilité et sa connexité avec l'antériorité.

## **1. Temps rétrospectif**

Le temps rétrospectif dans le présent roman, permet aux personnages un retour sur les événements passés, à l'instar des origines qui sont le noyau infrangible du temps passé. En termes de linguistique, ce retour a le nom d'anachronie ou analepse, appelé communément rétrospection. Il est essentiel de savoir que l'analepse :

*« désigne dans la mise en intrigue romanesque, un retour sur les événements passés. C'est donc une anachronie. L'analepse manifeste un décalage interne entre l'ordre des événements dans la narration et l'ordre des événements dans le quasi-monde créé par le roman. »<sup>39</sup>*

Les réminiscences d'Abla sont principalement centrées autour de son aïeul qui est l'auteur du manuscrit qu'elle aspirait à vendre, de sa famille, de son *lit d'Or* laissé à Constantine, de sa ville d'enfance...etc. De longs passages sont voués qu'à ses souvenirs, à titre d'illustration le passage qui se rapporte au manuscrit :

*« Ce manuscrit est une relique, des généalogies compliquées ont usé leurs yeux dessus, ont appris et répété ses versets comme des anachorètes s'échinent sur les noms de Dieu jusqu'à l'évanouissement ; comme l'enfant répète son nom pour ne jamais l'oublier [...] il n'est pas question de foi, ni de mystère, car cet ouvrage*

---

<sup>38</sup> Jean Milly. Op.cit. P.130.

<sup>39</sup> Joelle Gardes-Tamine. Op.cit. P.12

*n'est ni un missel de curé, ni un recueil d'imam, c'est ellipse, il relève d'un autre ordre, de ce sacré de l'incommunicabilité des choses qui n'a pas toujours besoin de Dieu et que l'on comble par la prière ou par la poésie. On n'a parfois pas même besoin de le lire, il est seulement là pour qu'on le regarde, qu'on le touche, qu'on se laisse pénétrer par le rayonnement des siècles qui en échappent, l'énigme de ses écritures ; il n'y a rien à essayer d'y comprendre, seulement de plonger les yeux, prononcer ses paroles et s'engloutir dans sa magie ; c'est une parabole, oui, ces écritures sont mes racines, l'enchevêtrement de mes origines [...]. » PP.190-191*

A travers ce passage, le romancier veut nous faire prendre conscience de la possibilité de renouer avec son passé et ses origines juste à travers un objet, la trace qui puisse représenter une civilisation appartenant à cette ère. Ceci dit, l'objet est là pour dépeindre une généalogie appartenant à un temps passé paraphrasé de la sorte : *relique, siècles, racines, origines*. Tout comme ces descendance qui abritent une part d'obscurité pour les nouvelles générations, les objets révèlent eux aussi un mystère. L'exemple de « *l'enfant qui répète son nom pour ne jamais l'oublier* » a été donné afin de mieux saisir le rapport qu'avait entre les généalogies précédentes et ce fameux manuscrit. Ici, le « *nom* » renvoie indubitablement à la question de l'identité à laquelle l'enfant, qui est dans ce cas allusif aux générations postérieures, s'attache machinalement. Il s'avère alors que cet objet, qui paraissait si commun et sans intérêt, est mystérieux à mesure qu'il n'est pas considéré de l'ordre du religieux, si bien que les quelques passages psalmodiques en démontrent tout le contraire. D'ailleurs, il arrivait parfois à *Abla* de réciter des versets dans l'intention de se départir de la peur qui la prenait la nuit, et en vue de chasser toutes les illusions fantomatiques qui la hantaient :

*« Elle récite par cœur, par le corps et la mémoire [...]*

*Allahouma O mon Dieu, bénis la parenté*

*Juge-moi selon Ton jugement*

*Et fais-moi connaître par une connaissance  
Qui me préserve de l'ignorance et qui m'abreuve  
Des eaux de Ta grâce  
Allahouma O mon Dieu...*

*Et peu à peu s'endormit dans la prière de ses aïeux. Elle pénétra dans le sommeil profond par la petite porte, la porte de gnome, et se retourna dans le jardin, devant le dôme voussu du tombeau, embrasse le marbre et caressa l'étendard votif, puis s'étendit sur le lit d'or de son grand-père, adossé à la fenêtre au-dessus de l'abîme.*

*Allahouma, O mon Dieu, noie-moi..... »P.22*

Nous argons alors, à la lecture de cet extrait, que seule la mémoire est à même de transporter l'individu aux fins fonds de son passé en laissant libre cours à son imaginaire qui appose à l'esprit des scènes scrupuleusement décrites. Même le sacré semble a fortiori appartenir à un rituel ancestral à partir du moment où l'esprit de la jeune femme ne sommeille que lorsqu'elle débite la prière qu'elle a apprise à l'aide de son grand-père, et que ce dernier l'a apprise de ses aïeux. De fait, il appartient à juste titre de dire que le temps rétrospectif renvoie en partie aux rites et rituel, tel est le cas pour *Abla* qui adhère à la croyance populaire du « mauvais œil » ; un rituel qui provient d'un passé lointain :

*« Peut-être qu'inconsciemment je ne voulais pas d'enfants, peut-être qui sait, ai-je été frappée par le mauvais œil contre lequel on nous a tant prévenus durant l'enfance [...]. » P.141*

Toutefois, le principe des rituels exclut la notion de véracité, qui sous-entend se soumettre à des habitudes d'autrefois sans pour autant chercher leur signification ni leur vérité :

*« [...] ces histoires-là n'ont pas besoin de raison, l'essentiel est que nous y croyons comme l'ont toujours cru les moissonneurs attendant la pluie, les femmes stériles souhaitant un fils, les aveugles priant pour la lumière [...]. » P.189*

Nous nous apercevons dès lors de la dimension du spirituel et du sacré sur laquelle l'auteur met l'accent afin de mieux exprimer ce temps rétrospectif. Certains critiques ont même noté dans les textes de Nourredine Saadi « *un regard et une sensibilité sous-jacents, ouverts avec bienveillance sur tout ce qui touche au sacré populaire. Et, en filigrane, une sorte de fil spirituel, loin d'un quelconque mysticisme, parcourt son œuvre, et procède en conséquence, et de la complexité de la quête mémorielle et identitaire* »<sup>40</sup>. Cela dit, si *Abla* se munit du manuscrit de son aïeul et récite ses prières c'est pour ne pas rompre avec le rituel ancestral d'un temps passé. Il peut même nous sembler qu'elle éprouve une certaine dépendance aussi bien pour le manuscrit que pour le lit, qui manifestement lui procurent de l'apaisement et de l'assurance, à tel point de vouloir « *se laisser pénétrer par le rayonnement des siècles qui en échappent, l'énigme de ses écritures* »P.191, il lui arrivait même de transgresser et enfreindre les normes religieuses et découcher avec Alain juste pour dormir dans le lit à baldaquin. Il est clair que pour une femme issue d'une société arabo musulmane, voire d'une famille noble et renommée à Constantine, avoir une relation charnelle ne peut être que prohibé, déplacé et mal vu. C'est en réaction contre tout ces clichés que la jeune femme tient un tel comportement, mais elle cherche par-dessus tout un avant-goût de son passé en passant une nuit sur ce lit, et non pas avoir un contact avec *Alain*. Elle cherchait à « *voleter tel un oiseau sans aile et qui continuerait à flotter comme dans un rêve* », pour enfin affirmer qu'elle avait « *couché avec lui comme on fait l'amour avec un souvenir.* »P.119

Il est à dire également que même les objets ont un passé et une valeur qui augmente avec le temps, c'est ce qui fait que chaque objet est sujet dans le roman. Nous prenons pour exemple la poupée Steiner qui a une valeur inestimable aux yeux de Jacques :

« *Regarde tiens, Alain, ça paie pas de mine mais cette poupée, c'est du fric, un authentique jouet du XVIII s, signé un ami, une véritable Steiner [...].* » P.30

---

<sup>40</sup> <http://www.johablogspotcom-kaouah.blogspot.com/2008/08/chroniques-des-2-rives-nourredine-saadi.html>



Plus loin, nous assisterons à une présentation historique du lit à baldaquin. C'est dire que le temps lorsqu'il se met à rebrousser, il ira fortuitement fouiner dans des fragments d'Histoire :

*« Le Polack confirme qu'il est bien d'époque, un oriental du XVIIIe. La bonne femme avait raison, un style ottoman mais à la mode sous le Second Empire. Paraît que Napoléon III en avait fait venir beaucoup pour ses palais, ses voyages en Algérie. » P.30*

Il importe de savoir alors que la mise en intrigue romanesque du récit est essentiellement concentrée sur deux objets symboliques : le lit et le manuscrit. Etant donné qu'ils représentent à la fois une civilisation, une culture, une génération d'antan, une part importante d'historicité s'est empreinte.

Cependant, il est essentiel de parler du rythme du temps rétrospectif dans le roman. Certes, le cours de ce temps avance en flash back récurrent et se caractérise par une certaine linéarité bien qu'elle paraisse parfois discontinue et interrompue, et ce phénomène peut être certifié dans la mesure où la mémoire par essence est fragmentée, et porte en elle des syncopes, tels que l'oubli et le reniement. Théoriquement parlant, *« il paraît que le retour vers le passé ne s'y inscrit pas dans une logique linéaire, mais que la narration devient le moyen de mise en place d'un jeu de ruptures et de discontinuités temporelles. »<sup>41</sup>*

En clair, le personnage a beau parcourir les vestiges de son passé, mais il ne pourra guère atteindre le point de départ, ni en connaître sa genèse :

*« Mais je me demande si elle n'affabule pas tout ça...ses ancêtres...Oh, après tout, nous venons tous de la nuit des origines, et qui en connaît le commencement ? » P.143*

---

<sup>41</sup> <http://www.fabula.org/revue/document1479.php>

Bien que ce temps rétrospectif soit en mouvement de retour, il fait preuve d'une immuabilité devant le temps présent de l'histoire. Parfois, nous avons l'impression que l'histoire avance jusqu'à ce qu'elle rebrousse chemin et se fige. En somme, le temps de retour est en mouvement rétrospectif, tout en étant en état de stabilité.

## 2. Temps statique

Il se peut que ce temps de retour soit en état de fixité et d'immuabilité ; il peut donc nous sembler antithétique de dire que ce même temps est statique. Mais il est important de savoir que le mouvement rétrospectif de ce temps de retour est marqué par une « anachronie » lui donnant la configuration d'un temps suspendu, arrêté ou encore immortalisé. Nous entendons par temps statique tous les moments dilatés par la souvenance du personnage d'un moment déjà vécu dont il a fait l'expérience. A ce sujet, nous citons la cas d'*Abla* qui évoquait par moment des bris de sa vie antérieure, et ce temps-là dégageait de l'inertie à mesure que le souvenir lui procurait nostalgie et affliction.

Ce qui a, justement, retenu notre attention concernant ce temps inerte, de même que l'effet qu'il a sur le personnage *Abla* plus précisément, c'est bien le phénomène des temps nocturnes qui favorisent la suspension du temps en général. Si nous devons comparer la fréquence des activités diurnes de ce même personnage, à celles de la nuit, nous dirions alors, que la seconde est en état de stabilité, relativement à la première qui est cinétique, entre un va-et-vient constant. Dans cette perspective, nous avons noté que le narrateur épiait la vie d'*Abla* à *Saint-Ouen*, et c'était manifestement le seul personnage dont il suivait ses sommeils et ses réveils. D'ailleurs, nous avons prêté attention à un détail pertinent à son sujet, qui se rapporte au fait qu'à chaque fois que le narrateur s'apprête à parler d'elle dans les parties qui lui sont destinées, il informe le lecteur aussi bien de son

réveil le jour (« *Abla s'éveilla en sursaut.* »P.47, « *Abla s'éveilla confuse.* »P.115), que de sa disposition à sommeiller la nuit. Et ce qu'il avance ne semble pas fortuit, c'est probablement pour marquer son état incompatible et inconciliable et insinuer au lecteur qu'elle était « *une femme le jour et une autre la nuit.* » P.134. Tel est le passage qui corrobore au mieux la séparation faite et déclarée par la jeune femme, entre le jour et la nuit :

« *Cette nuit j'ai...Elle l'interrompit d'un geste de l'index sur ses lèvres : il y a toujours un fil blanc qui sépare la nuit du jour, laisse cette nuit à ce qu'elle fut. Il y a des choses qui n'ont pas besoin d'être dites.* » P.115

Il est clair que la « nuit » est la partie de la journée la moins agitée, c'est à ce moment où corps et esprit sont amorphes, ce qui pourrait nous faire penser à la présence d'un temps statique. La nuit vise à explorer les « *dédales et les impasses d'une mémoire qui n'a toujours pas délivré ses secrets (...)* La nuit, c'est le lieu de l'histoire mais aussi celui de tous les fantasmes amoureux et les histoires cachées ». <sup>42</sup>

Si la nuit « porte conseil » pour d'autres, pour *Abla* elle la ramène à ses origines : il y a des nuits où elle est confrontée à un combat virtuel avec les fantômes du passé, comme il arrive parfois d'être plongée dans un souvenir mythifié de sa ville de naissance Constantine. Il se trouve qu'à chaque fois qu'elle remémore sa ville, elle cite le *Rummel*, d'une part donnant l'air d'une image cryptée dans sa tête, d'autre part on aurait dit qu'il s'agit d'un temps immobile :

« *Allahouma O mon Dieu, noie-moi...Et elle s'enfonça peu à peu dans le sommeil, emportée par le souvenir des terrasses pentues en degrés, des rochers escarpés et du grondement du Rummel qui lui parvenait à la fenêtre. Elle s'éveille très tôt dans un rêve qu'elle ne parvenait à retenir et sortit promptement dans le petit matin des Pucés, aussi vides qu'une ville morte de Syrie.* » P.81

---

<sup>42</sup> WACINY Laredj : « Le tragique complot de la destinée », El Watan, 2006, PP. 2-3.

Il en est de même pour le *lit d'Or* de son aïeul :

« *Bruits de lit d'or, musique des corps. Tout alentour s'effondre, évanoui. Bat la paupière affolée. L'œil tourne, ravi, et soudain elle crie, parcourue de spasmes, solaire, exubérante, vibrante.* » P.113

Le temps statique a tendance à soit s'arrêter sur un instant ou un moment passé, soit à immortaliser un souvenir. Dans les deux cas, le sujet « remémorateur » est amené à faire halte sur un souvenir qui se résume en un laps de temps. A cela s'ajoute le fait que, la majorité des personnages exercent un métier qui a pour objet fondamental d' « immortaliser le passé » : architecture pour *Abla*, peinture pour *Carlos*, photographie pour *Balbo*, sans oublier les diverses passions et les négoce qui occupent le quotidien de d'autres personnages : *Jacques* et *Alain* dans le commerce d'antiquaire, et *Félix Bernad'* dans la collection de cartes postales et de cartes de villes :

« *Tout en discutant, Alain jetait de furtifs coups d'œil aux rangements sous les présentoirs de verre et soudain il demanda à brûle pourpoint : Au fait, avez-vous des cartes d'Algérie, de Constantine ? Tu veux dire postales ou des cartes de la ville... ? Des cartes postales, des anciennes. Ah ! mais, mon petit, tu en as des centaines. Regarde, là, c'est classé par ordre alphabétique. D'ailleurs, je ne sais pourquoi, mais Constantine a été la ville la plus photographiée. Un pont suspendu, le plus souvent.* » P.64

Il s'agit en l'espèce d'immortaliser l'image de la ville telle qu'elle était en cette époque sur une photographie. Ainsi, photographe Constantine veut dire d'emblée la concrétiser et la maintenir vivante dans l'esprit. Il appartient à juste titre de concevoir le temps comme stabilisateur. Et si le *Thomas Bernad'*- le père de *Félix* refusa naguère une offre d'achat mirifique par une grande agence photographique envieuse de son fonds, c'est parce qu'il estime que « *La carte postale est son histoire de famille, sa généalogie.* » P.61

A vrai dire, le moment le plus statique dans le roman se situe au moment où *Alba* prend le valium, et jette son dévolu sur la fin : la sienne et celle de l'intrigue. Le détail du « valium » ne semble pas être accessoire, il a lieu d'être pour préparer le lecteur à la fin.

### III. TEMPS CIRCULAIRE

Il est clair que tout récit tisse simultanément un temps historique et un autre narratif ; celui de Nourredine Saadi ressemble à un canevas du passé et du présent. La mise en corrélation des deux temps est ostensible tout le long du récit, et sa raison d'être est relative à la combinaison entre la mémoire qui incarne le passé et l'imaginaire qui représente le présent :

*« [...] la mémoire se présente comme un mouvement simultané du présent vers le passé et du passé vers le présent. Le souvenir est sans cesse transformé, réactualisé par le présent. Une importante différence apparaît ainsi entre le souvenir traumatique, répété et subi, et la mémoire vivante, en permanente métamorphose. La mémoire n'est donc jamais un tout à retrouver : dans ses transformations, elle implique toujours une perte. »<sup>43</sup>*

En outre, cette combinaison temporelle révèle un temps « réactualisé » qui tend à passer du virtuel au réel et à mettre à jour le présent. Nous assisterons alors à un rapport circulaire entre le présent et le passé :

*« Le « temps passé » est ce passé émietté où notre personnalité s'atomise en expériences diverses ; le « temps retrouvé » est le passé reconstitué qui, en rendant à l'individu son unité, confèrera son style à l'œuvre qu'il porte en lui. »<sup>44</sup>*

Le référent temporel dans le roman se présente, grosso modo, sous deux formes : le temps perdu et le temps retrouvé. Par la même occasion, l'auteur nous présente subtilement les substrats de la tradition ainsi que ceux de la modernité tout au long du récit. Il rend à la fois hommage à l'Algérie ainsi qu'à la France.

---

<sup>43</sup> <http://www.fabula.org/revue/document1479.php>

<sup>44</sup> Pierre Louis Rey : *le Roman*, Hachette, Paris, 1992, P 117 .

## 1. Temps perdu

La thématique du temps perdu interroge inlassablement la question des origines, y compris celle des traditions, des rituels, pour ainsi dévoiler au lectorat l'aspect sociocritique et civilisationnel de la société maghrébine. Pendant notre lecture du roman, certains passages ont retenu notre attention, et ce sont ceux dans lesquels l'auteur fait une ébauche de la société maghrébine. Ils sont, par conséquent, en mesure d'interpeller tout lecteur issu de cette société. Parmi ces passages, nous en citons un où *Abla* nous fait part de la réaction de son entourage face à sa stérilité :

*« Médecins, spécialistes, tests, examens génétiques, toutes sortes d'analyses n'y firent rien. Rien. Aucune déformation organique ni empêchement biologique. On a même remonté mon hérédité pour rechercher quelque cas de stérilité. Rien. Ma grand-mère Nana m'a fait boire toutes les décoctions magiques...J'ai même eu recours à des talebs pour des rituels de fertilité : on me plaçait la main droite dans un pansement de henné, au dessus d'une petite soucoupe contenant un étrange mélange, et l'on allumait une bougie en faisant des incantations. Et tout le monde s'interrogeait : Aurais-je subi le mauvais sort, ou les médisances et les sarcasmes de ma belle-famille... ? Mon grand-père me faisait réciter tous les versets de la Maschachyia, et même Sidi Belhamlaoui ne put rien pour moi [...] Peut-être qu'inconsciemment je ne voulais pas avoir d'enfants, peut-être qui sait, ai-je été frappée par le mauvais œil contre lequel on nous a tant prévenus durant l'enfance. La seule amertume que j'en garde est la lâcheté de mon frère, tentant de me convaincre qu'on ne divorce pas dans la famille. Toujours leur honneur, l'hypocrisie qui fonde cette Ville !. » P.141*

A la lecture de cet extrait, nous constatons un ensemble de concepts utilisés par le narrateur (*décoctions magiques, incantations, mauvais œil, talebs*) qui met en évidence l'aspect sociétal de la société constantinoise, en exposant un mode de vie et des rituels

propres à cette dernière. Ce faisant, nous avons affaire à des proverbes arabes d'antan, tels que : « [...] *on ne remet pas à l'arbre le fruit tombé* » P.80 au sujet du divorce, sinon pour consoler la jeune femme de sa stérilité, son grand-père lui disait : « *A-t-on jamais vu une colombe s'accoupler avec un corbeau ?* » P.80, plus loin affirme-t-elle: « *on nous enseignait dès l'enfance que le mariage était une affaire de famille. L'huile et l'eau ne se confondent jamais* disait mon grand-père [...] *Aime celui avec qui tu vis, que le destin t'a donné, et protège sa demeure et son honneur* »P.140. Donc, s'il y a bien une notion qui revient concernant le divorce, le mariage et la stérilité, c'est bien celle de l'honneur qui doit être une qualité indiscutable chez les familles nobles de Constantine :

« [...] *il faut dire la chose est assez inexplicable quand on sait avec quelle rigueur Khelil Belhamlaoui vécut dans le respect des coutumes et continuité de la tradition familiale, écrasé par l'ombre de son arbre généalogique comme s'il ne pouvait exister qu'en actualisant le passé en éternel recommencement. Autant dire qu'il a vécu dans une mémoire sans fond.* » P.85

La notion de « perte » surgit également au moment où *Abla* recourrait à sa mémoire olfactive :

« [...] *et les mots de son enfance se bousculèrent en éruption dans la bouche d'Abla : zbel-el-haïdor, ras-el-hanout, loubane, skenjbar, gronfel, sinouj, zaafran, kafour, mesk, rihane, ouarda, sendel, kebrit...Ah ! la mémoire, quand elle confond les odeurs et les langues !.* » P.181

Ainsi, le temps passé nous fait penser au temps perdu, mais auquel il est possible de remédier et le trouver à travers l'exploration et la quête. Cela dit, un temps perdu n'est retrouvé que par la faveur de la mémoire et de l'imaginaire.



## 2. Temps retrouvé

Quant au temps retrouvé, il est tout simplement cette mémoire perdue qui revient. Entre perte et reconquête il y tout un processus, que nous appelons : quête. Cependant, la question qui se pose ne cherche pas le « pourquoi » de cette quête, mais plutôt « comment » se fait-elle. Il est important de souligner que la quête dans le roman est sous-jacente, car si à priori *Abla* fuit son passé ce n'est pas pour se mettre à sa quête. Il se trouve qu'elle l'a fui consciemment mais le quête viscéralement. Une fois à *Saint-Ouen*, inconsciemment, elle se sentait attirée par des endroits qui lui rappelaient sa ville natale Constantine. Dès lors, c'est le retour envahissant de ce passé auquel *Alba* ne peut s'arracher et qui finalement la dévore. Ainsi ce qui rend *Saint-Ouen* familier au début (les ressemblances avec l'Algérie, le lit...etc.) , finit par ramener la protagoniste à sa ville, dont il est dit qu'on veut fuir qui colle à notre identité :

*« A son arrivée à Paris elle avait mis du temps à comprendre pourquoi, malgré son désir de mettre de la distance avec son pays, elle retournait si souvent aimantée par ce quartier qui le lui rappelait. Elle se rendit compte qu'à son insu était immanquablement attirée par les lieux pareils à ceux qu'elle a tant voulu fuir et qu'elle recherchait là sur les visages de ses compatriotes immigrés [...] elle se sentait dans un morceau de Constantine qui se serait détaché pour atterrir là [...]. »* PP.107-108

Par ailleurs, c'est à travers un présent serein qu'elle retrouve un passé mouvementé en passant par des moments chimériques. C'est dire qu'à côté de ce passé perdu, il y a une lueur de présent utopique, lié à l'imaginaire :

*« Il est significatif que l'utopie n'a pas de passé, elle n'est pas devenue telle à la suite d'une évolution, ou du moins cette évolution appartient à un passé mythique, évoqué pour la forme. L'utopie est, dans un présent définitif qui ignore le passé et même l'avenir puisque, parfaite, elle ne changera plus. Edifiée, au nom du progrès*

*absolu, l'utopie réalisée renie toute possibilité de progrès ultérieur : elle est résolument fixiste, à l'abri du temps. »<sup>45</sup>*

Dés lors, le présent qui lui permet d'accomplir sa quête, est partiellement utopique. En d'autres termes, la quête qu'elle a inconsciemment menée à terme émane du présent, non pas du passé ni du futur. Tel est le passage qui atteste que la jeune femme avait abandonné son passé, pour vivre son présent en bannissant de sa tête toute idée en rapport avec le futur :

*« [...] Elle en avait marre, me dit-elle, du pays, de l'avenir, de la guerre, des siens, elle voulait pouvoir vivre dans le présent, l'instant, ici, rire à pleine gorge, jouir de la vie, de Paris [...]. » P.79*

Au surplus, si le présent d'*Abla* paraît quelques fois imaginaire, c'est parce que son passé est en quelque sorte utopique, comme lorsqu'elle évoquait sa ville natale Constantine, elle donnait l'impression qu'elle en avait gardé une image légendaire. D'ailleurs, nous retrouvons la même perception sur cette ville chez nombre d'auteurs, dont Rachid Boudjedra qui la dépeint de la sorte :

*« Constantine est constitué par un puzzle de quartiers formant un tissu urbain très morcelé qui sont autant de coupures profondes des gorges du Rhumel franchi par quatre ponts vertigineux . »<sup>46</sup>*

En comparaison à la description qu'*Abla* faisait de sa ville<sup>47</sup>, nous notons alors une convergence de perception, dans le sens où ce sont les mêmes mots qui reviennent lorsqu'il s'agit de décrire Constantine, tels que : *gorges du Rhumel, pont vertigineux*

---

<sup>45</sup> C . G.Dubois : Temps Utopique- problèmes de l'utopie, P.21 (de R.tousson : voyages aux pays de nulle part)

<sup>46</sup> Afifa Bererhi, Beida Chikhi : Algérie des langues, ses lectures, ses histoires- Balises pour une histoire littéraire, Ed Tell, 2002, P.7

<sup>47</sup> Tel que nous l'avons vu dans les extraits précédents.

*accrochés...etc.* N'en déplaise, cela demeure une forme qui lui permet de retrouver sa mémoire perdue ou de la raviver, d'une manière ou d'une autre.

En somme, si « *le présent n'est rendu complètement visible que par une connaissance sans cesse renouvelée du passé et des processus qui au fil du temps, articulent entre eux les évènements (...)* »<sup>48</sup>, c'est parce qu'il s'agit tout bonnement d'un temps réactualisé, chargé d'actualiser le passé dans un temps présent, en renonçant tout rapport avec le futur. A cela s'ajoute la critique de Shain Sinaria, qualifiant l'écrivain Nourredine Saadi de « *musicien* » et son œuvre de « *requiem* » :

*« Nourredine Saadi, tel un musicien, compose une œuvre profondément métaphorique- un requiem littéraire qui « chante » une messe d'amour nostalgique entre le passé simple, le passé composé, le présent et le conditionnel présent. Non, il n'y aura ni futur, ni futur simple, ni futur antérieur dans cette histoire. Alba et Alain, qui croient vivre dans le présent, existent en fait tous les deux dans le présent conditionnel. Ils se cherchent en vain dans le passé, mais finissent par se consoler avec un passé composé...et finalement ils deviennent victimes du présent, sans obtenir de futur... »*<sup>49</sup>

A la lumière de toutes les remarques que nous avons faites au sujet de l'espace et du temps, nous en inférons alors la présence d'une injonction entre les deux référents. De ce fait :

*« Si le temps est conçu comme un flot ou un mouvement , alors le lieu est une pause. Selon ce point de vue, le temps humain est marqué par des étapes, comme le mouvement humain dans l'espace est marqué par des pauses. L'espace, tout comme le temps, peut être représenté par une flèche, une orbite circulaire ou la trajectoire d'une pendule oscillant ; et chaque représentation possède son*

---

<sup>48</sup> Idem.id. P.1

<sup>49</sup> [http://www.boojum-mag.net/f/index.php?sp=liv&livre\\_id=767](http://www.boojum-mag.net/f/index.php?sp=liv&livre_id=767)

*ensemble caractéristique de pauses ou de lieux. »<sup>50</sup>*

A l'instar de cette injonction entre l'espace et le temps, nous relevons un extrait qui le démontre et dans lequel *Alain* est sujet :

*« [...] il finit par connaître les recoins, les histoires, les anecdotes, comme d'autres apprennent leurs pays dans les livres d'histoire et de géographique. » P.35*

A la fin de ce chapitre, nous avons démontré la présence d'un temps circulaire qui se résume à une configuration du temps en retour en temps de poursuite. Mais en réalité, cette configuration exclut complètement le temps futur, étant donné que toute l'histoire tourne autour du passé et du présent : le personnage réclame le passé une fois dans le présent, et vice-versa, une fois dans le passé, il réclame le présent. En d'autres termes, le temps du roman avance en spirale, et non pas en linéarité. Toutefois, ce qui retient notre intérêt, c'est cette jonction entre la mémoire et l'imaginaire, car il nous semble important de parler de cette mémoire fragmentée soutenue par l'imaginaire.

---

<sup>50</sup> Yi-Fu Tuan. Op.cit. P. 198.

# CHAPITRE III

Mise en fiction d'une mémoire  
fragmentée

Ce troisième et ultime chapitre se propose d'analyser les stratégies subversives du réel auxquelles Nourredine Saadi a eu recours pour donner sens à sa mémoire, pour dire l'ineffable et faire hommage d'une part à l'Algérie, plus précisément à Constantine d'où il tire ses origines, d'autre part, au Paris d'exil de nombreux écrivains maghrébins, et cela sera présenté selon diverses perspectives : culturelles, politiques, historiques et identitaires. Il tente de dresser un canevas thématique et esthétique qui puisse rendre compte des « lambeaux »- pour reprendre le terme de Mustapha Benfodil- de la société maghrébine ou autre. De ce fait, il use de sa langue pour oser dire tout cela par des mots :

*« L'écrivain joue avec les résonances historiques, politiques, scientifiques, religieuses qui imprègnent la langue et constituent, signes dans le signe, des paramètres décisifs, sinon des personnages implicites, du roman à écrire. La langue du roman énonce d'emblée le roman de la langue. »<sup>51</sup>*

De ce fait, l'écrivain est amené à explorer les strates de sa mémoire en allant au paroxysme de son imaginaire pour écrire un roman comme *La nuit des origines*. C'est ainsi que « la langue du roman » chez Saadi cherche à mettre en relief son passage des origines de la fiction à la fiction des origines.

Afin de mettre à l'écrit toute cette mémoire kaléidoscopique chargée de sens, l'auteur a préféré se servir de la fragmentation, du symbolique et de l'archéologie. Autrement dit, il procédera à la mise en fiction d'une mémoire, qui est par essence fragmentée, et que seul l'imaginaire peut combler. Dès lors, le travail dans lequel il fait succéder histoire et narration, « renvoie à des lieux vrais, mais surtout à une vérité qui est soutenue par une narration qui repose sur les mythes, les symboles, les fantasmes et sur les ingrédients enfouis dans la mémoire que seule l'écriture romanesque est capable de rendre visible ».<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> Bruno Blanckeman . Op.cit.P.95.

<sup>52</sup> <http://limag.refer.org/Textes/Semmar/Saadi.htm>

Nous envisageons alors d'aborder ce chantier archéologique en trois points :

Dans un premier temps nous présenterons une étude relative à l'écriture fragmentaire qui restitue au mieux le caractère de cette mémoire fragmentée. Dans un second temps, nous focaliserons notre attention sur l'écriture symbolique qui met en évidence l'aspect énigmatique des origines, voire de l'identité. Enfin, nous miserons sur le travail archéologique qui se traduit par une quête identitaire d'une part, et spirituelle d'une autre.

## I. POÉTIQUE DU FRAGMENT

Au préalable, nous balisons notre recherche sur l'étude fragmentaire par la célèbre citation de Michel Schneider : " *les Pensées ne sont pas des fragments écrits, ce sont des écrits fragmentés*".<sup>53</sup>

Après l'analyse que nous avons faite sur le morcellement au niveau de l'espace et du temps dans les deux chapitres précédents, nous nous proposons cette fois-ci d'opérer ce morcellement au niveau de l'écriture, et mettre, par dessus tout, en relief son caractère fragmentaire, tant au niveau sémantique qu'au niveau esthétique. « Poétique du fragment », termes empruntés à Pierre Garrigues, constituent une sentence où chaque terme assume une fonction bien définie dans le présent récit :

« [...] le mot « fragment » est lié à l'idée de « morcellement subi » alors que le mot « poétique » est lié à l'idée de « faire, construire » [...]. Le fragment suppose l'existence préalable d'un tout alors qu'une « poétique du fragment » suppose une création de fragments indépendamment d'une totalité. »<sup>54</sup>

C'est dans cette perspective, que nous rendrons compte des « vérités » que Nourredine Saadi laisse à supposer à travers son écriture fragmentaire. Nous parlerons de « poétique du fragment » dans le roman, dans la mesure, où nous « lecteurs avertis », suite à notre lecture, nous sentions une difficulté à déterminer et dégager l'idée dominante dans le récit. Il semble même que l'auteur parcourt plusieurs idées et vérités à la fois, au lieu d'une . Dès lors, nous aborderons cet aspect fragmentaire dans l'écriture de *La nuit des origines*, sous deux optiques : la première est d'ordre esthétique, et la seconde sémantique.

---

<sup>53</sup> Schneider, Michel (éd) : La mélancolie d'écrire. Le magazine littéraire. Paris : 2007, PP. 44-48. (numéro 466-470)

<sup>54</sup> <http://litterature.inrp.fr/litterature/dossiers/poesie/ecritures-fragmentaires/pierre-garrigues>



## 1.Fragmentation structurelle

Si la fragmentation est un caractère et une forme d'écriture, c'est qu'elle fait partie intégrante de, ce que nous nommons communément, le « style » de l'auteur. Et si certains critiques, comme Rachid Mokhtari voit de la *singularité dans le « tissage » du texte*<sup>55</sup> de Nourredine Saadi, c'est sans doute pour son écriture stylistique qui procède au déploiement de thèmes originaux tout en mêlant mémoire et imaginaire. La pratique d'écriture de chaque écrivain, que nous appelons souvent « style », est érigée dans une langue, à l'instar de Saadi qui recourt à cette langue pour interroger l'histoire et la mémoire. A ce sujet, l'écrivain affirme dans une interview réalisée par Bachir Aggour dans le *Soir d'Algérie* :

*« On écrit toujours contre une langue, comme un forgeron qui martèle sous la plume, qui forge son style, sa propre respiration, pour utiliser votre mot de tout à l'heure. L'écriture est un acte tellement solitaire, nécessaire, un univers mental qui vous apprend à fuir la vanité. »*<sup>56</sup>

Si nous partons du principe que « l'écriture est un acte solitaire », nous nous ferons à l'idée que chaque écrivain et romancier a des stratégies d'écriture propres à lui pour subvertir le réel, il a également une esthétique formelle et thématique que nous retrouvons, généralement, dans tous ses écrits, qui somme toute, lui est spécifique. C'est ce qui fera la particularité de ses créations littéraires. Nous ouvrons notre analyse sur l'écriture «saidienne » par la suivante réflexion:

*« La nuit des origines est un évènement littéraire mondial en ce qu'il apporte d'originalités dans sa forme esthétique . »*<sup>57</sup>

---

<sup>55</sup> Rachid, Mokhtari. Op.cit. P.123

<sup>56</sup> <http://wap.lesoirdalgerie.com/articles/2008/12/18/31-77094.php>

<sup>57</sup> Rachid Mokhtari. Op.cit. P.130

Il conviendrait alors de s'interroger sur cette « originalité » qui réside dans la pratique scripturale de ce roman. A priori, elle est d'ordre formelle dans la mesure où l'auteur enfreint la structure canonique qui stipule la présence de marques formelles lorsqu'il s'agit d'une prise de parole d'un personnage. A cet effet, au terme de notre relecture, nous avons constaté une certaine autonomie syntaxique dans la structure du récit, par-dessus tout l'absence de guillemets dans un discours direct. D'ailleurs, nous assisterons à un dialogue sans marques formelles, entre *Mme Jeanne* et *Alain* au moment des préparations des élections municipales :

*« Accoudé au comptoir devant une bière, Alain bavardait avec Mme Jeanne qui essuyait les verres tout en poursuivant des yeux le mouvement des dés qu'il faisait virevolter d'un bruit sec dans le cercle de velours vert : 5, 3, 1, raté ! ça commence à se vider. Avec cette pluie, on n'a pas arrêté. Y a eu beaucoup d'Amerloques aujourd'hui, ça finissait par faire visite au zoo ! Faut pas se plaindre madame Jeanne, les touristes, ça fait marcher le commerce. Oh ! tu sais, à part le comptoir, pour le reste j'ai pas fait quinze tables au restau. Il faut faire avec, y a des jours comme ça. Et toi, où en es-tu avec ta liste ? ça accroche, ça accroche. Beaucoup marchent avec nous. Même du côté de Saint-Ouen. Tenez, j'au rédigé le projet d'appel. Ce serait bien qu'on s'appelle Saint-Ouen Indépendant [...]. » P.16*

A la lecture de cet extrait, il y a un détail extrinsèque qui saisit notre attention : c'est l'absence de « guillemets » au moment où *Alain* ou *Mme Jeanne* parlent. Au commencement, le narrateur préparait la mise en scène entre les deux personnages en décrivant ce que chacun d'eux faisait, ensuite il s'écarte et les engage dans une conversation sans prévenir le lecteur. Ainsi, de [Accoudé...] à [velours vert] c'est le narrateur qui relatait, après ce sont *Alain* et *Mme Jeanne* qui conversent. De fait, la distinction entre le discours du narrateur et celui des figurants n'est pas vraiment patente. En termes de linguistique, le fait que la voix du narrateur et celle du personnage s'enchevêtrent est nommé : Discours Indirect Libre (DIL). A contrario, ce type de

discours, ne figure pas de façon superfétatoire, il dissimule bien une fonction qui tend à déstabiliser le lecteur :

*« Son intérêt, c'est précisément de pouvoir alterner la dénivellation entre discours citant et cité sans pour autant annuler l'autonomie du discours cité. Les paroles ou les sentiments des personnages sont évoqués directement mais ils ne rompent pas la trame narrative [...]. Le recours systématique au discours indirect libre permet de mettre à l'imparfait et à la non-personne aussi bien les descriptions du monde extérieur que celles des pensées des personnages. »<sup>58</sup>*

La « superposition de voix » est un détail auquel quelques critiques, ont à leur tour prêté attention. Citons-nous alors le compte rendu de l'essayiste Rachid Mokhtari au sujet de ce fait syntaxique :

*« [...] les dialogues sont intégrés dans le corps narratif du texte et ne sont pas signalés par des marques formelles (tirets, guillemets), comme si un méta-personnage les faisait couler dans la mémoire narrée. C'est la première fois que cette forme esthétique qui entraîne aux dialogues, leur autonomie syntaxique pour être intégrés dans le discours narratif apparaît dans le roman moderne. Les dialogues conservent leur structure syntaxique mais ne sont pas introduits par des tirets avec des retours à la ligne. Ils font partie du continuum narratif comme si un méta-personnage, celui de la Mémoire, les absorbait, les faisait couler dans l'architecture narrative, de cette mémoire sémantique (qui n'est donc plus verbale, c'est-à-dire intermédiaire). »<sup>59</sup>*

A comparer l'analyse de Maingueneau avec celle de Mokhtari, nous remarquerons alors que tous deux se sont mis d'accord sur la présence d'un « méta-personnage » qui prend en charge le récit. Selon l'essayiste, il s'agira d'une forme nouvelle dans l'écriture d'une

---

<sup>58</sup> Dominique Maingueneau : *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Nathan, 1993, PP. 106-109

<sup>59</sup> Rachid Mokhtari. *Op.cit.* P.129

œuvre romanesque; un signe de modernité dans le domaine de la fiction littéraire. Toutefois, à mesure que le lecteur avance dans sa lecture, il subodorera une domination dans le récit; une espèce d'élément latent et ésotérique qui constitue le fil conducteur de la trame romanesque, en exerçant une influence sur l'aspect formel du récit. Par conséquent, nous sommes résolus à dire que cet élément qui nous échappe, n'est que cette « Mémoire » kaléidoscopique. A cet effet, nous serons tentés de dire que la « mémoire » ne figure pas comme un simple thème dans le roman, mais elle a aussi et surtout un rôle démarcatif dans la structure du récit par les modifications qu'elle apporte au niveau formel. Dit autrement, elle est forme et fond; elle est d'ordre à la fois syntaxique et sémantique.

C'est en ce sens que nous avons focalisé notre intérêt sur la contexture de l'œuvre de Nourredine Saadi : *La nuit des origines*. Au préalable, elle est constituée de trois parties, et chacune d'elles se différencie de l'autre par un chiffre romain, et sans titre. Ensuite, à l'intérieur de chaque partie, figurent des sous parties désignées par des chiffres arabes pour chaque fragment d'histoire. Nous avons comme l'impression d'être, à chaque fois, face à une scène vers laquelle le narrateur oriente son projecteur. Tantôt il l'oriente vers *Abla*, tantôt vers *Alain*, tantôt vers *Jacques* ou *Mme Jeanne*, ainsi de suite.

Le narrateur est, pour reprendre les termes de Michel Raimond, un « *Dieu caché* »<sup>60</sup>, qui nous met au courant de la vie de chacun des personnages du récit grâce à sa perspective narrative omnisciente. C'est le seul qui ne perd pas le fil : il se focalise sur un personnage, ensuite passe à d'autres personnages dans la partie qui suit, et de nouveau il revient au premier et nous informe de la suite. De ce fait, ce mode de narration suscite des ellipses grammaticales et situationnelles, sachant que le principe de l'ellipse se traduit par « *une opération qui consiste à supprimer d'une phrase un ou plusieurs éléments dont la*

---

<sup>60</sup> Michel, Raimond : *Le Roman*, 2<sup>e</sup> édition, Armand Colin, 2008, P.116

*présence est normalement requise.* »<sup>61</sup>. A titre d'exemple, nous citons un passage qui comporte ce fait discursif :

« *Trois mois qu'elle occupe cette chambre du palais de la Femme.* » P.21

L'ellipse se trouve dans le simple fait que nous ignorons ce que *Abla* a fait durant les trois mois qui se sont écoulés à *Saint-Ouen*, hormis sa rencontre avec *Alain*. A cet effet, nous parlerons de fragments d'histoire et non pas d'histoire comme un tout homogène. Cependant, nous décelons une autre forme qui consiste à faciliter le passage à une autre partie, tout en passant outre une bonne partie de l'histoire. Cette marque formelle est sous forme de points de suspension :

« *Te le dirais-je, j'ai même eu, avec un pincement au cœur, le sentiment que ce n'était pas avec moi qu'elle faisait l'amour, que je n'étais qu'un corps, un instrument de ses fantasmes...Pourtant c'était merveilleux, cette apparition qui revenait soudain comme elle disparaissait...*

*Abla retourna plus souvent chez Alain, et peu à peu se tailla une existence aux Puces.* »PP. 125-126

Ce sont alors deux extraits relevés de deux *sous-parties* différentes : le premier met fin à la partie « A », et le second amorce la partie « B ». Visiblement, ce sont les pointillés qui les séparent, semblent sécréter une partie du récit pour attiser la curiosité du lecteur, bien que dans ce cas, le narrateur reste sur le même sujet, celui d'*Abla*. La différence, c'est que dans le premier *Alain* est en pleine remémoration de sa nuit avec *Abla*, dans le second c'est le narrateur qui reprend la parole et reste sur le même sujet. Mais l'ellipse nous conduit justement à nous interroger sur ce qui s'est passé entre temps. Il se trouve alors que l'ellipse contribue à la fragmentation de l'histoire, dans la mesure où elle n'assure pas une linéarité et un continuum narratif.

---

<sup>61</sup> Patrick Charaudeau et Dominique Mnainguenau : Dictionnaire d'Analyse du Discours, Paris, Seuil, 2002, P.209

Suite à notre entretien avec l'entretien avec l'auteur au sujet de l'écriture fragmentaire, ce dernier ce caractère scriptural dans ce qu'il appelle « la dissociation du tissage dans une trame narrative, imposée par l'enchevêtrement des thèmes, l'intrication de diverses histoires, le passage des lieux entre ici et là-bas, Constantine et Saint-Ouen, ou alors les registres d'écriture, l'essaimage dans le texte de référents culturels polyphoniques, la multiplicité des personnages porteurs de leur histoire, de leur mémoire, de leurs patronymes, de leurs noms, brisés, blessés, cette mosaïque d'exilés déposés, en marge de la Ville ». <sup>62</sup>

Après avoir étudié le fragment structurellement, et vu l'impact qu'il a sur l'aspect formel du texte, nous nous penchons maintenant sur le sens qu'il y apporte, et verrons en quoi ce style s'écriture répond au mieux à la thématique présente dans le roman.

## **2.Fragmentation sémantique**

La fragmentation dans le récit est, comme nous venons de le voir, esthétique mais elle est également sémantique dans la mesure où nous avons eu affaire à des fragments d'histoire, de mémoire et de vies des personnages. A partir du moment où la mémoire est par essence « fragmentée », l'identité du personnage qui est tributaire à cette mémoire, est elle aussi « morcelée ».

Nous nous proposons alors de nous pencher sur la représentation de la question identitaire par ce type d'écriture fragmentée. Il conviendrait alors, d'avoir d'abord un aperçu sur le fond du « fragment », et par la même occasion, souligner les effets de rupture qu'il produit dans le sens général de la trame.

Par ailleurs, pour mieux appréhender la notion de « fragmentation » dans le présent récit,

---

<sup>62</sup> Benkelfat, Meriem : « Entretien ». Courrier électronique à Nourredine Saadi. 2010, 24 Janvier. Adresse par courrier électronique : < [nourredinesaadi@hotmail.fr](mailto:nourredinesaadi@hotmail.fr) >. Voir annexe

nous avons jugé nécessaire de réviser sa forme et son fond, car « *le projet d'un romancier n'est pas de constituer un ensemble hasardeux et disparate, de coudre un habit d'arlequin ; il cherche plutôt, dans la diversité, un principe d'unité. Il entend créer une atmosphère singulière qui ait un charme bien particulier : il avoue même parfois son intention de donner à son roman une couleur dominante.* »<sup>63</sup>

Il appartient donc à juste titre de dire que rien n'est fortuit dans un roman, et que sa structure peut être partie intégrante de cette « couleur dominante » que vise le romancier. Toujours est-il, que la particularité et la singularité d'une création littéraire, est présente soit dans le contenu, soit dans le contenant, soit dans les deux.

Malgré son caractère manifeste et remarquable, l'écriture à base de « fragments », est souvent énigmatique d'une part, par la modernité dans la technique d'écriture, d'autre part, par le fait qu'en dépit du morcellement, elle fait sens. Parfois même, elle fait place nette à plusieurs vérités et idées prépondérantes, que le lectorat puisse supposer à la fin de sa lecture du roman. Il n'en reste pas moins, que chaque lecteur a une lecture interprétative et personnelle du roman, quel qu'il soit :

*« La question du fragment est par nature celle de l'énigme [...] C'est parce que le réel est fragmenté qu'il incite à l'herméneutique. Le récit de l'histoire humaine n'est sans doute qu'un montage de fragments, dont justement on a voulu interrompre l'interruption, dont on a voulu effacer les limites. Chaque document est un fragment d'une réalité qui, jointoyé tant bien que mal à d'autres, fonde un savoir qui pourtant reste parcellaire, et que viendront nourrir à leur tour d'autres fragments.[...]. »<sup>64</sup>*

S'il y a bien une identité morcelée tout au long du récit, c'est bien celle de la protagoniste

---

<sup>63</sup> Michel Raimond : Le Roman, 2<sup>e</sup> édition, Armand Colin, 2008, P.9

<sup>64</sup> <http://www.universalis.fr/encyclopedie/fragment-litterature-et-musique/>

*Abla/Alba*, qui d'emblée se manifeste à travers son prénom. *Abla* correspond à l'identité maghrébine, et *Alba* s'apparente officieusement avec l'identité européenne. Dès lors, nous poursuivrons l'histoire d'un personnage à double identités, à double mémoires, à double cultures, à double appartenance. Au demeurant, c'est la notion du « double » dans l'histoire narrative, qui est en filigrane avec l'écriture fragmentaire.

Cependant, le substrat thématique qui porte, en grande partie, cet aspect fragmentaire, et qui joue un rôle prépondérant dans le morcellement de l'histoire romanesque, c'est la Mémoire :

*« La mémoire individuelle, presque incohérente fragmentée, est ainsi le seul moyen de tenir après (et contre) la débandade de l'histoire, après la perte de sens. C'est en même temps, l'inscription dans le champ de l'écriture intellectuelle et culturel une façon d'envisager l'Histoire. Finie l'Histoire-Evènement, l'histoire-monument avec un héros collectif, le peuple. Place pour l'aléatoire et le texte singulier, pour le silencieux et l'invisible. »<sup>65</sup>*

Prenons à titre d'illustration le cas d'*Abla* qui vivait entre le présent et le passé, entre *Saint-Ouen* et *Constantine*. Ce qui explique à plus forte raison, sa mémoire fragmentée et son identité morcelée, c'est essentiellement sa double appartenance. Durant tout le récit, la jeune femme tenait un comportement schizophrénique et erratique :

*« Une part charnelle opposée à une tendance à la spiritualité, une identité de contraires...Hiératique et sensuelle [...] tantôt triste et ténébreuse tantôt exubérante et sublime ; essayant encore et encore de recomposer un puzzle de glace et de feu, recoller les morceaux de sa jovialité avec son côté mélancolique, chimérique, mythique [...]. » P.144*

---

<sup>65</sup> Beate Burtscher et all. Op.cit. P. 52



D'ailleurs au départ, cette identité paradoxale, avait grand-peine à s'intégrer à la société audonienne, c'est au fur et à mesure qu'elle s'est accoutumée au mode de vie des puciers, immigrés eux aussi. Mais à la fin, elle finit par retourner inconsciemment à ses origines, et d'une manière définitive, vu qu'elle a été enterrée dans son pays natal à sa mort. C'est en ce sens que :

«[ ...] le fragment pourrait se définir comme une pratique esthétique mélancolique. Le plaisir qu'il engendre naît au sus de la dispersion révélée, de la dissipation du sens comme réplique textuelle en l'occurrence à l'identité morcelée. »<sup>66</sup>

A l'instar de cette identité morcelée, les souvenirs, réminiscences et remémorations se feront instinctivement d'une manière morcelée aussi : c'est le cas pour la majorité des personnages, notamment *Abla*. La fragmentation réside principalement dans les allées/retours que fait ce personnage. Tantôt elle est présente à *Saint-Ouen*, tantôt elle se plonge dans ses souvenirs du passé et se met à psalmodier. C'est là où se situe la rupture inhérente à l'écriture fragmentaire. Nous retrouvons cette rupture chez *Alain* au moment où il évoquait sa mère. Même chose pour *Félix Bernad'* qui évoquait son père...etc.

Toujours est-il que la fragmentation implique de la « rupture » aussi bien au niveau structurel que thématique. Effectivement, le présent roman est composé de plusieurs passages, hors contexte, qui n'avaient pas lieu d'être. A titre d'illustration, la partie des élections municipales répandue sur plusieurs pages, mais qui se présentait au narrateur comme une occasion de plus pour dévoiler encore plus la vie à *Saint-Ouen*, et mettre le point sur la notion de liberté de loyauté et de fraternité qui régissent la ville. Incidemment, cette effervescence politique qui apportait du mouvement à *Saint-Ouen*, était la partie où l'auteur avait inséré des fragments en vue d'animer encore plus l'atmosphère audonienne, tels que : les poèmes de Raymond Queneau et Paul Constantin, la chanson de Bruant, des interprétations sur *Saint-Ouen*...etc. Ainsi, l'auteur semble faire hommage à la France

---

<sup>66</sup> Françoise Susini- Anastopoulos : L'écriture fragmentaire : Définitions et Enjeux, Paris, Puf, 1997, P.57

quand elle était à l'apogée de l'émancipation :

*« L'écriture ne fait à certains égards que calquer la texture sociale et politique ambiante, et de ce fait, elle emprunte beaucoup à la syntaxe dominante, à la syntaxe dont elle se voit peu ou prou imprégnée ou inondée. Et la vie comme texte étant un texte éclaté, fragmenté, un amalgame de discours cacophoniques enchevêtrés, l'écriture qui en capte les pulsions comme un sismographe les soubresauts telluriques de la terre, se trouve fatalement « contaminée » par ce chaos verbeux. »<sup>67</sup>*

En outre, comme nous l'avons déjà souligné, l'auteur avait créé des digressions dans son texte qui nous renvoient systématiquement à la notion de « fragmentation » : ce sont les prières liturgiques et les cantiques qui maintenaient *Abla* dans son spiritisme et qui se sont estompés en même temps qu'*Abla* meurt .

Cependant, plusieurs longs fragments dans le texte, étaient des mémorandums historiques, avec des données référentielles comme le rapport d'expertise sur la prière de *Moulay Abdessalam Ibn Maschich* qui figure dans le manuscrit en retraçant compendieusement la vie de l'aïeul d'*Abla*, *Khalil Belhamlaoui* :

*« ...Cette prière de Moulay Abdessalam Ibn Maschich connue d'ailleurs sous le nom de Maschichiya, date de la fin du Vie siècle de l'Hégire musulman au moment de l'apogée du soufisme et culte des saints en Afrique du Nord. La vie du saint nous est parvenue par des recueils hagiographiques mais il semble, c'est l'hypothèse en tout cas des spécialistes, que ces versets se transmettaient par l'oralité et que le premier support d'écriture date seulement du Xe siècle [...]. C'est le saint Abu Hassan Al Chadyli, fondateur de la célèbre confrérie, qui fut son disciple au mont Alam, qui aurait fait le premier parchemin de ce texte. L'épigraphe de Sidi Belhamlaoui, ancêtre de la zawiya du même nom, atteste par*

---

<sup>67</sup> Rachid Mokhtari. Op.cit. P.140

*la date et la formule de l'inscription du colophon que cette prière mystique, une allégorie, sert de transmission du Sîr (le secret) si chère au soufisme [...]. » P.66*

Toujours-est-il, que l'on retrouve plusieurs et différentes définitions sur l'écriture fragmentaire, mais la caractéristique qui revient toujours, c'est l'« interruption ». A cet égard, nous nous référons à la définition pertinente de François Bon, qui prétend que ce type d'écriture « ne renvoie pas à une théorie et ne donne pas lieu à une pratique qui serait définie par l'interruption. Interrompue, elle se poursuit. S'interrogeant, elle se s'arrose pas la question, mais la suspend (sans la maintenir) en non- réponse. »<sup>68</sup>

Sans oublier également, le passage qui comporte l'horoscope de la jeune femme, qui a vrai dire, ne faisait que corroborer sa personnalité contradictoire .

Il n'en demeure pas moins qu'en dépit de ces différents fragments éparpillés tout le long du texte, l'œuvre comporte une signifiante dans l'ensemble.

S'il y a bien une figure de style qui caractérise l'écriture de Nourredine Saadi dans ce présent roman, c'est bien la métaphore, qui sert à faire passer message par ricochet.

---

<sup>68</sup> François, Bon : Tous les mots sont adultes- Méthode pour atelier d'écriture. Paris : Fayard, 2002, P.32

## II. MYTHE DU SYMBOLE

Ce présent point, suggère une analyse du symbolique dans l'œuvre de Nourredine Saadi, en tant qu'expression qu'il veut donner au référentiel, en passant par l'imaginaire. Effectivement, c'est son écriture symbolique qui a retenu notre attention dans cette œuvre. Tout le récit est charpenté autour de symboles, à commencer par les deux figures allégoriques : le lit et le manuscrit, *dés lors se tissent des histoires croisées entre des êtres et des choses, des personnages et des objets, sur fond d'un amour impossible*, tel est mentionné sur la quatrième de couverture du roman.

L'écriture symbolique chez Saadi se traduit par son recours aux figures de rhétorique, et de style, en l'occurrence l'allégorie, la métaphore et la comparaison pour dire son pays d'origine : l'Algérie, et son pays d'exil : la France. Il est vrai que ce sont des moyens qui permettent à l'auteur d'être moins littéral et moins direct et de faire assimiler l'idée au lecteur le plus subtilement possible. Par ailleurs, il se sert de la description à une portée symbolique, lorsqu'il nous fait l'esquisse des *Puces*.

Afin, de tirer au clair cette écriture symbolique qui dépasse l'effet du réel et mise surtout sur l'aspect fictionnel de la mémoire, nous abordons le symbolique en deux temps : le premier est métaphorique et le deuxième est descriptif.

### 1. Symbole généalogique

De tout temps, lorsque nous parlons de récit, deux notions antinomiques nous reviennent inévitablement à l'esprit : *fictionnalité* et *véracité*. Le lecteur quel qu'il soit, cherche coûte que coûte à savoir ce qui est réel de ce qui ne l'est pas. Quant à l'écriture symbolique, elle tient plus de l'imaginaire que du référentiel, étant donné que le symbole à proprement dit,

est « *l'absence du réel, l'insuffisance de la surface, il s'intègre à une littérature du vide, alors que le réalisme est celle du trop-plein ; il est négativité, elle est affirmation* ». <sup>69</sup>

Si la mémoire est par définition syncopée, c'est qu'elle a en quelque sorte besoin de cet imaginaire qui la comble. Mais le symbolique, permet d'approcher le sens latent des choses, de dire l'indicible et de tenter l'impossible. A cet égard, l'écrivain déclare lors d'un entretien réalisé par Christiane et Tayeb Achour, que :

*« Du point de vue du travail littéraire, le symbolique et le réel référentiel sont la façon de construire une narration au sens où le second serait de l'ordre de la trame alors que le premier serait de l'ordre des fils, du tissage, de l'amplification par les couleurs et les lignes. »* <sup>70</sup>

Si *Abla* abandonne volontairement son passé en emportant avec elle le manuscrit, c'est probablement parce que ce dernier évoque une conception culturelle et symbolique. Mais la contradiction réside dans le fait qu'elle n'abandonnera jamais ses origines, grâce à cet objet, bien qu'elle avoue un sentiment de dénigrement pour son « *foutu pays* » P.40, d'ailleurs elle le révèle même à l'assistante sociale de *l'Armée du Salut* au moment de l'entrevue pour l'obtention de sa carte provisoire :

*« [...] je n'ai pas quitté l'Algérie sous des menaces. J'ai fui la maladie de la mort, l'épidémie de meurtre, peut-être ai-je voulu me fuir moi-même... »* P.50

En d'autres termes, c'est grâce au manuscrit qu'elle remonte à la nuit de ses origines, d'ailleurs si son aïeul le lui a légué c'est à plus forte raison pour ne pas rompre la lignée d'une part, et d'autre part pour remplacer l'enfant qu'elle n'avait pas eu à cause de sa stérilité. Ainsi, le manuscrit peut être symbole de fertilité. A travers cette idée, nous concluons que la présence du manuscrit dans le roman, est principalement pour

---

<sup>69</sup> Jean-Yves Tadié : *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, 1994, P.163.

<sup>70</sup> *Revue plurielles* : Entretien avec Nourredine Saadi par Christiane et Tayeb Achour, N°39-40, PP. 230-237.

représenter les origines, les racines et les psalmodies ancestrales chez la protagoniste :

*« Il fait partie de moi, ces lignes en patte de chat sont mes veines et artères et la main de mon aïeul graphiée sur ce colophon est comme l’empreinte de mon pouce sur une carte d’identité, ainsi qu’on signe chez moi un testament ; son visage est le miroir de ces pages, toujours inoublié bien qu’on n’ait jamais conservé aucun de ses traits. » P.190*

Ce passage souligne d’emblée le rapport fusionnel qui existe entre *Abla* et son manuscrit. Ainsi, pour exprimer l’intensité de la relation, l’auteur a préféré passer par des figures de rhétorique, comme par exemple la comparaison faite entre la main de son aïeul graphiée sur du colophon et l’empreinte de son pouce sur une carte d’identité. Dès lors, le symbolique ici, réside dans le fait qu’il ait eu recours à cette figure de style pour arriver à faire comprendre au lecteur le principe identitaire qui émane de ce manuscrit. En outre, l’auteur place une métaphore au début du même extrait : « Il fait partie de moi, ces lignes en patte de chat sont mes veines et artères », qui confirme une fois de plus la dépendance prononcée d’*Abla* pour son manuscrit. En effet, l’idée d’immanence que dégage le rapprochement entre les lignes du livre et les veines et artères d’*Abla*, est incontestablement liée à celle des origines. Effectivement, si *Abla* conçoit le manuscrit comme une partie d’elle, c’est parce qu’il représente sa généalogie, comportant les noms de ses ancêtres, des Saints, ainsi que des prières liturgiques, des psalmodies, des versets, des cantiques...etc. Là encore, l’extrait ci-dessous révèle le côté mystérieux et obscur du manuscrit, relativement aux origines occultes de l’homme en général. Si l’auteur parle de « légendaire provenance » concernant le manuscrit, si parce qu’en partie, l’origine de l’homme remonte à des siècles et des siècles, et nul n’en connaît le commencement, car tout ce qui est occulte n’existe forcément pas, donc il devient chimérique et « légendaire » dans l’esprit d’autrui. Tel est le cas pour *Abla*, au sujet de son manuscrit :

*« Après qu’il l’eut encouragée à lui parler de son manuscrit, elle se lança dans un interminable récit- on aurait dit qu’elle l’avait préparé-, lui présentant l’ouvrage*

*comme si elle le décrivait dans un catalogue, lui assénant d'un trait sa légendaire provenance, lui décrivant le mausolée de son ancêtre, lui déversant des noms d'aïeux comme on remonte un arbre généalogique. Il la suivait tel un enfant ébahi écoutant un conte auquel il ne croyait mot. » P.27*

A cet égard, le manuscrit se présente dans le roman comme un objet de valeur symbolisant les origines d'*Abla*, sa succession, sa généalogie. De fait, elle le connaissait de fond en comble cet objet, à tel point qu'elle semblait feuilleter un « catalogue ».

Une autre figure symbolique dans le roman, c'est le *lit d'Or* à baldaquin datant de l'époque Ottomane. Il demeure un objet qui occupe une place prépondérante dans le récit, au même titre que le manuscrit. Et si par ailleurs le lit est assimilé à un « *vrai tombeau* » P.12, c'est sans doute parce qu'il représente une conception charnelle et familiale; l'endroit où l'homme naît, fait des enfants et meurt. De ce fait, il est symbole de progéniture, donc de généalogie :

*« [...] chaque famille de la Ville s'enorgueillissait d'en posséder un, que l'on transmettait de génération en génération comme les aristocrates héritent de leur chevalière. Même les lits terminent ici, se dit-elle. » P.14*

A première vue, le « lit » véhicule l'idée d'héritage et par-dessus tout, il est symbole de noblesse, étant donné qu'il a été rapproché à la chevalière des aristocrates en raison de sa valeur exceptionnel.

Le symbolique généalogique dans le récit s'apparente à l'insertion de métaphores, de comparaisons, d'allégories pour décrire un temps passé, relatif aux origines. Et c'est en faveur d'objets symboliques et de figures allégoriques, comme le lit et le manuscrit, que la mémoire du personnage est quelque peu « fictionnalisée », tout en recelant l'idée de généalogie dans le roman. Néanmoins, le symbolique n'a pas trait uniquement au temps,

mais aussi à l'espace, que nous nommerons d'ailleurs : symbolique géologique.

## 2. Symbole géologique

Le symbolique géologique se situe au niveau des passages topographiques, où le narrateur décrit scrupuleusement l'endroit, en lui conférant des fois un effet de « trompe-l'œil ». En contrepartie, *Alain* natif lui aussi de Constantine, tente de retrouver ses origines à travers *Abla*. Il retrouve les traces de sa ville qu'il a quitté à sa naissance, avec le sentiment de *n'être né nulle part* :

*« Son corps telle une géographie. Un paysage de cette terre de naissance qu'il n'a jamais connue. Et il lui chuchota :*

*Tu es mon pays. » P.114*

Ce faisant, grâce à *Abla*, *Alain* retrouve imaginativement son pays, sa terre de naissance, d'où la métaphore filée qui consiste à faire un rapprochement entre le corps de la jeune femme et une carte géographique, ou encore la figure allégorique qui réside dans la dernière phrase, où *Alain* exprime son idée sur son pays de naissance en faisant allusion à *Abla*. Théoriquement parlant, la figure rhétorique « *Tu es mon pays* », dégage une symbolique pertinente qui désigne la représentation d'une image figurée, qui est le pays, au moyen d'une image figurative, qui est *Abla*. En d'autres termes, l'allégorie dans le présent extrait, nous saisit dans la mesure où *Alain* évalue son pays à l'aune d'*Abla*.

A ce sujet, nous notons qu'à chaque fois qu'*Abla* remémore son passé, son souvenir est exprimé avec des symboles, prend la forme d'une utopie. A titre d'illustration, nous avons relevé un passage qui démontre cette écriture symbolique :

*« [...] que voudrait-il comprendre à ce pont suspendu comme une lame au dessus*



*du vide dans cette ville maudite, à ce vieux rocher moisi de vert-de-gris, viride ? Je suis venue pour échapper à ce passé, à ses spectres, à mes fantômes, et voilà que tout me rattrape ici. » P.47*

La jeune femme compare le pont suspendu de sa ville natale, qui est Constantine, à une lame au dessus du vide. Cette comparaison pourrait éventuellement mettre en évidence l'étendue de cette ville. L'outil de comparaison « comme », introduit un rapprochement formel entre le « pont » et la « lame », en l'occurrence si *Abla* a laissé ce « pont » derrière elle, nous pourrions prétendre dans ce cas qu'elle voulait couper les relations avec son pays, d'où l'expression « couper les ponts ». Donc le concept « pont » est susceptible de désigner la notion de « rupture » avec son passé, il est par la même occasion, un moyen qui permet de passer à un autre lieu, ou alors à une autre étape. C'est exactement le cas pour *Abla* qui va de Constantine à *Saint-Ouen*, en quête d'une vie meilleure. Dès lors, l'auteur entremêle mémoire et imaginaire par le biais de symboles.

Par ailleurs, outre la valeur symbolique généalogique que comporte le manuscrit, il en inclut une autre, géologique. Tout de même, il va de soi que la géologie qui implique l'espace et la généalogie qui implique le temps, vont de pair, tel nous l'avons vu dans les deux premiers chapitres. Pour ce faire, nous avons relevé un passage qui révèle la valeur symbolique du manuscrit liée à la terre natale d'*Abla* :

*« [...] ce manuscrit n'est pas seulement une chose, un objet (...) Il est pétri de la boue de ma terre de naissance, c'est peut-être de ça que je veux me défaire, me libérer... Un pays. Une parabole... » P.191*

Ainsi, deux métaphores émaillent cet extrait : d'une part le manuscrit est une figure allégorique du pays, et d'autre part il est le secret d'une vérité. Si cet objet a été assimilé à une parabole, c'est pour ainsi dire qu'il est à la fois récit, vérité et symbole, il symbolise naturellement, les origines dans leur dimension « spatio-temporelle ».

Il importe de savoir que l'écriture symbolique dans le roman, ne figure pas uniquement dans les figures de rhétorique et de style, mais aussi dans la description, étant donné que cette dernière, lui est assignée le rôle de mythification. De la sorte, pour subvertir l'effet-réel du récit, l'auteur assène une description théâtrale aux Puces. Ci-suit, les extraits qui le soulignent :

*« Il observa longuement cette acquisition qui la fascinait poursuivant des yeux les motifs des arabesques de fer forgé des montants, le ciel de lit sous les lustres répondants leurs ors de feu en confettis lumineux [...]. La boutique s'éteignit brusquement, comme disparaît une scène de spectacle dans le noir . » P.19*

Avec les termes : *lustres*, *confettis lumineux* et *spectacle noir*, le narrateur attribue une certaine aura spectaculaire à la boutique d'*Alain* . De ce fait, c'est ce qui accentue le côté utopique et chimérique de Saint-Ouen. Nous relevons un autre passage qui révèle davantage cette touche fictionnelle :

*« [...] les tréteaux du marché se mettaient en place comme on installe un cirque. On resserrait les boulons, tirait les cadrages et tel un décor de scène, les étals, les éventaires, les présentoirs, les magasins, les entrepôts et boutiques s'apprêtaient à accueillir les vrais personnages du marché, meubles, fringues et fripes, bibelots et colifichets, objets et ustensiles. Les pièces comme on appelle ici. » P.23*

Nous constatons alors que le narrateur attribue une touche chimérique dans la description des Puces. La singularité de cet endroit réside dans le décor, assimilé au cirque, et aux personnes qui le fréquentent, nommés « personnages », car chacun a un rôle dans le marché aux Puces. Il se pourrait alors, que l'auteur fasse allusion au marché oriental ; le « Souk » dans la mémoire d'*Abla*, mais en guise de « *marché aux Puces* » dans l'imaginaire d'*Alba*.

Il existe, par ailleurs, un autre endroit mythifié à l'intérieur de la ville de *Saint-Ouen*, c'est

le bistrot de *Mme Jeanne*, qui était le point de rencontre de tous les personnages du roman, soit les échoués qui ont trouvé refuge dans cette ville cosmopolite. C'est pour cela que nous nous sommes arrêtés sur ce passage qui dévoile, une fois de plus, le monde des Puces :

*« Jeanne rougit, triomphante, reine populaire régnant sur son peuple de bistrot, gouailleux, fragment interlope des Puces, dont elle était l'écoute, la nourricière, la gardienne de tant d'histoires, de tant de récits de vies et de légendes qui font Saint-Ouen. » P.33*

Ici, le narrateur nous fait l'esquisse d'un modèle idéal de société, gouvernée par une reine afin de marquer le contraste avec la société algérienne dont fait partie *Abla*, qui en contrepartie, est loin d'être « idéale ». Le lecteur a donc affaire à une ville idéalisée et mythifiée, appuyée par l'emploi d'un lexique qui lui correspond, à savoir : reine, récits, légendes, etc.

En somme, la mise en fiction de cette mémoire fragmentée fait appel à l'écriture symbolique qui se résume à une conjonction entre mémoire et imaginaire. A ce sujet, nous rejoignons les propos de Paul Ricoeur qui affirme:

*« C'est ainsi que le discours poétique porte au langage des aspects, des qualités, des valeurs de la réalité, qui n'ont pas d'accès au langage directement descriptif et qui ne peuvent être dits qu'à la faveur du jeu complexe entre l'énonciation réglée des significations usuelles de nos mots. »<sup>71</sup>*

Au surplus, entre la mémoire et l'imaginaire, il y a toujours une médiation symbolique qui se manifeste. Ainsi, la force de leur fusion consiste à faire du lieu et du temps un mythe.

---

<sup>71</sup> Paul Ricoeur : Temps et récit, Tome 1 : L'intrigue et le récit, Paris, Seuil, 1983, P. 11

A proprement dit, c'est le symbolique qui contribue dans la véracité ou la fictionnalité de la chose par l'allégorie ou la métaphore. Mais également, le symbole a pour fonction, de mettre l'accent sur un objet, un lieu, une époque en passant par la description.

Au final, nous nous apercevrons que toutes les figures allégoriques, soit sous forme d'objets, ou de personnes, retracent les origines dans l'espace et dans le temps, ceci dit, dans les deux cas, nous parlerons de quête. Il s'agira, alors, d'un autre type d'écriture, qui a un impact sur la mise en fiction de cette mémoire fragmentée, c'est : l'écriture archéologique.

### III. L'ARCHEOLOGIE DE L'ECRITURE

Le travail archéologique chez Nourredine Saadi, se situe au niveau de la quête, de l'exploration, de la reconstitution des vestiges d'une mémoire syncopée, et d'un passé oublié. Toutefois, il jongle entre un entre-deux, c'est-à-dire entre une double culture, donc entre un ici et un ailleurs. Toute l'intrigue de *La nuit des origines* est centrée autour de la quête des origines, bien qu'elle semble complexe dans le roman :

*« Récurrente est la quête des origines ; la recherche des racines, que suscite parfois le sentiment de l'exil. La plupart du temps l'exploration puis l'affirmation identitaire s'est faite dans une langue d'écriture, le français en contact avec d'autres langues (maternelle ou de communication) loin d'être une donnée acquise une fois pour toute, la langue de l'écrivain francophone s'écrit se développe dans un contexte de bilinguisme. »<sup>72</sup>*

Saadi fait partie de cette catégorie d'écrivains francophones qui font preuve de ce métissage culturel et linguistique dans leurs écrits. Si dans le titre de son roman, « origines » est au pluriel, cela veut dire que la quête l'est aussi. Il conviendrait alors de dire qu'il ne s'agit pas d'une seule quête dans le roman.

Nous abordons la notion d'« archéologie » dans le roman en deux parties : quête spirituelle et quête identitaire. De la sorte nous mettrons en exergue le caractère composite de cette quête.

---

<sup>72</sup> Yannick Gasquy-Resch, Jacques Chevrier et Louis Joubert : *Ecrivains francophones du XXe*, Paris, Ellipses/AUF, 2001, P.5

## 1. Quête spirituelle

Derrière la quête des origines, jaillit une quête spirituelle. Au gré de notre lecture, nous avons eu le sentiment qu'*Abla*, le personnage principal était à la recherche d'un certain mysticisme et d'une spiritualité dans son passé. En effet, tout le récit est parsemé de psalmodies et de prières, qui semblaient guider, soutenir et apaiser *Abla*, et qui prennent la forme d'un rituel spirituel. La nuit, était toujours le moment où elle était absorbée par ses prières :

*« Elle mit un long moment à s'endormir, psalmodiant, ressassant encore et encore sa prière, la répétant par bribes ainsi qu'elle l'apprenait enfant chaque nuit dans le lit d'Or et qu'elle récitait en bouts rimés au réveil à son grand-père.*

*Allahouma O mon Dieu, bénis la parenté [...]*

*Et elle s'enfonça peu à peu dans le sommeil, emportée par le souvenir. »P.81*

Cependant, les moments où son mysticisme fait surface, ce sont les moments de souvenirs, de même que lorsqu'elle était en contact direct avec son manuscrit; l'objet énigmatique qui secrète les mystères de ses origines. Nous avons l'impression que cet objet ancestral, la transcendait dans un monde qui n'appartenait qu'à elle, et qui échappait à *Alain* et l'excluait. De ce fait, la transcendance d'*Abla* l'intriguait davantage :

*« Elle est curieuse ta prière, je croyais qu'en islam on s'agenouillait. Ah ! mais ce n'est pas une prière, ce sont des illuminations d'Ibn Maschich, des aourads, c'est très difficile pour moi de te l'expliquer. Une religion intime et personnelle. » P.89*

Il se trouve alors que cette religion intime et personnelle qu'elle peinait à expliquer à *Alain*, consistait en un état d'abandon physique et moral, ce qui explique en grande partie le fait qu'elle soit erratique et lunatique. Manifestement, cet isolement et recueillement lui jouait des tours dans sa relation avec *Alain*. C'était une relation étrange et complexe, un « jeu sans règle »P.88, qui aboutissait à un amour incertain. Voici un passage où *Alain*

parle de sa nuit avec *Abla* :

*« Et cette nuit fut, Jacques comment te dire, une nuit étonnement belle, comme aucune de mes nuits depuis longtemps, peut-être jamais. Elle était quoi te dire, un être fantasmatique suspendu à ses ténèbres et j'avais l'impression qu'elle était là contre moi mais d'un coup elle s'éclipsait puis me revenait [...], elle passait du déchirement érotique, charnelle, acharnée, à une brusque gravité intérieure après l'amour [...]. » P.125*

A vrai dire, si elle s'éclipsait souvent, c'est que, en quelque sorte, elle quêtait quelque chose qui lui échappait, mais qui serait a fortiori relative à ses origines et à son passé ténébreux. Elle vivait, malgré elle, une relation instable et précaire. Il est vrai qu'elle s'acharnait dans ses relations charnelles avec *Alain*, mais il n'en reste pas moins qu'elle semblait s'acharner sur quelque chose de plus profond que ce contact physique, et c'était sans doute le souvenir que lui procurait ce lit à baldaquin sur lequel ils avaient passé leur nuit ensemble. Dès lors, il la ramenait vers son enfance, et ses origines. Ceci dit, le lit fut à la fois l'objet et le moyen auquel *Abla* recourait pour accéder à son passé de façon abstraite, en se servant de sa mémoire.

Outre le lit à baldaquin en Or, similaire à celui qu'elle a laissé à Constantine, il y a un autre objet fondamental et qui était sa « seconde peau », dans la mesure où il emmagasinait ses origines, sa civilisation, sa généalogie, son histoire. Il était même convenu qu'elle le vende aux enchères, mais elle n'y était pas parvenue :

*« Et parfois il lui arrivait- malgré l'air chagriné d'Alain- d'emporter avec elle son manuscrit comme une peau dont elle ne parvenait pas à se défaire [...]. Puis elle ouvrait son manuscrit et, tel un anachorète sur son missel ou un livre des secrets, répétait inlassablement sa mystérieuse liturgie : Allahouma Omon Dieu, noie-moi...Celui qui questionne est souvent plus savant que celui qui est questionné...Qu'écrirais-je ? lui dit le Qalam. Dieu a enseigné à Adam les noms*

*de toutes choses, de sorte qu'il rendit impuissantes les créatures et que les entendements se repentissent à Son égard et que personne d'entre nous, ni prédécesseur, ni successeur ne peut le savoir...O mon Dieu, noie-moi dans l'essence de la Source de l'Océan de l'Unicité afin que je ne voie ni n'entende ni ne sois consciente ni ne sente que par Elle...Inlassablement, indéfiniment, jusqu'à ce qu'elle n'entende plus sa voix, telle une chanteuse répétant sa partition à son oreille absolue, et qui finit par écouter son silence. » P.134*

L'extrait ci-dessus, met l'accent sur l'intensité de la fusion qui se trouvait entre *Abla* et son manuscrit, au point de laisser croire au lecteur que cette fusion est de source religieuse, mais en réalité, il s'agit d'une tendance « pseudo » religieuse. Cependant, l'idée que puisse avoir le lecteur du manuscrit, est complètement infirmée après par le personnage en question, en disant :

*« Il n'est pas question de foi, ni de mystère, car cet ouvrage n'est ni un missel de curé, ni un recueil d'imam, c'est une ellipse, il relève d'un autre ordre, de ce sacré de l'incommunicabilité des choses qui n'a pas toujours besoin de Dieu et que l'on comble par la prière ou par la poésie. On n'a parfois pas même besoin de le lire, il est seulement là pour qu'on le regarde, qu'on le touche [...]. » PP.190-191*

A lire cet extrait, nous concevons mieux l'idée de spiritualité chez le personnage *Abla*. Enfin, elle définit l'ordre auquel appartient ce manuscrit, qui récuse l'inspiration religieuse intégrale, mais qui comporte plutôt un mélange de poésie et de prière. C'est là où réside le caractère énigmatique du manuscrit.

## **2. Quête identitaire**

La quête identitaire renvoie systématiquement à la quête des origines. Un retour vers le passé s'impose dans ce cas, en essayant de restituer tout ce qui appartient à l'homme et se



sent contraint de vivre avec. D'où le titre *la nuit des origines*, qui implique une fouille de ses origines obscures et énigmatiques, suivie d'une curiosité viscérale qui tend à connaître sa vraie identité, même si elle est complexe.

Mais ce qu'il faut savoir, c'est que cette quête identitaire existe généralement lorsque la personne est dans une situation d'emmêlement culturel, ethnique et linguistique... en bref, dans un entre-deux, qui l'assaillit de tout le temps, mais qui surtout le place dans une situation incertaine, qui nécessite un éclaircissement et une réponse à ses inquiétudes. A vrai dire, ce phénomène se manifeste chez les écrivains maghrébins d'expression française, qui sont en situation d'exil, mais demeurent toujours tiraillés par leurs origines, tel est le cas pour Nourredine Saadi, originaire de Constantine mais s'est exilé en France :

*« La question identitaire est au cœur de la représentation de l'immigration [...]. Elle est, en effet, toujours rupture, doublement définie vis-à-vis de la société d'origine, de sa langue, de ses codes culturels et de la société d'accueil qui tend à l'intégration, c'est-à-dire à la perte de l'identité d'origine. »<sup>73</sup>*

En effet, toute la trame thématique et la problématique du roman *La nuit des origines*, tourne autour de cette « perte de l'identité d'origine ». A la lecture du roman, nous ressentons une certaine peur et une incompréhension chez le personnage *Abla* relative à ses origines et à son identité. L'incompréhension se traduit par le fait, que, d'une part, elle avait fui son passé de son plein gré, et aspirait volontairement à vivre ailleurs, mais d'autre part elle quêtait inconsciemment, ce passé dans cet ailleurs :

*« A son arrivée à Paris elle avait mis du temps à comprendre pourquoi, malgré son désir de mettre de la distance avec son pays, elle retournait si souvent aimantée par ce quartier qui le lui rappelait. Elle se rendit compte qu'à son insu elle était immanquablement attirée par les lieux pareils à ceux qu'elle a tant voulu fuir et qu'elle recherchait là sur les visages de ses compatriotes immigrés. » P.107*

---

<sup>73</sup> Christiane Albert : L'immigration dans le roman francophone contemporain, Paris, Karthala, 2005, P.113

Visiblement, *Abla* se met à la quête de ses origines à *Saint-Ouen*, avec l'appréhension de les perdre à jamais. Il y avait comme une conscience sous-jacente qui l'incitait vers la recherche de ce « perdu » casuel.

Parallèlement, à cette mémoire spatiale visuelle, surgit une mémoire sensuelle qui peut être soit olfactive, soit tactile, soit linguistique. Cela étant que la mémoire n'implique pas que la vue, elle peut aussi réveiller l'odorat et le toucher. Pour ce faire, *Abla* se met à la recherche de cette mémoire pulsionnelle qui lui rappelait son enfance :

« [...] et les mots de son enfance se bousculèrent en éruption dans la bouche d'*Abla* : *zbel-el-haïdor, ras-el-hanout, loubane, skenjbar, gronfel, sinouj, zaafran, kafour, mesk, rihane, ouarda, sendel, kebrit...Ah ! la mémoire, quand elle confond les odeurs et les langues !.* » P.181

Cela étant, ce n'est qu'à son exil qu'elle avait ce sentiment d'appartenance à l'égard de sa ville natale, ainsi que son pays d'origine. Elle se rattache davantage à son identité au moment de régulariser sa situation en France afin de pouvoir vendre son manuscrit. d'ailleurs, lorsqu'on lui donnait la liste de papiers à fournir dans le dossier en vue d'obtenir une carte de résidence provisoire, étonnée elle s'insurge : « *Je ne voudrais pas me valoir d'un titre qui n'est pas le mien : je ne demande qu'une carte de résidence pour vivre en paix ici.* » P.60

Toutefois, le moment le plus intense de l'histoire du récit, c'est au moment où le commissaire priseur *Trakian* annonce son évaluation du manuscrit à *Abla* pour une éventuelle mise aux enchères, et qu'elle estimait qu'il avait rabaisé sa valeur inestimable qui ne se mesure pas, à partir du moment où elle remonte à des siècles et des siècles. D'ailleurs, la fin s'est annoncée juste après cette scène, et *Abla* meurt. Tout le monde est intrigué par sa mort, quelques uns disent que c'était suite à une crise de tétanie, ou encore à un délire de persécution voire hystérie. D'autres pensent directement à un suicide.

Ni le médecin, ni l'urgentiste, ni l'infirmière, ni le psychiatre n'ont pu cerner les raisons de sa mort. Cependant, elle débite une phrase saisissante lorsqu'elle est en état d'agonie, et qui met l'accent sur l'aspect hermétique de toute l'histoire :

*« De quoi voulez-vous me guérir alors que vous ne pouvez pas même comprendre, éprouver ce qui me fait souffrir ? Docteur, je vous en supplie, laissez-moi dormir, dormir, dormir... » P.198*

En somme, l'auteur nous met face à un personnage schizophrène et étrange qui semblait résolu en prenant la décision de fuir son pays, mais qui finalement vit la situation inverse une fois exilé. Indécise, incertaine, et vulnérable ; *Abla* passe son temps à tâtonner la vie à *Saint-Ouen*, mais à vrai dire, elle ne faisait que rechercher de nouveau son passé et ses origines dans une terre qui n'était pas sienne. Même *Alain* qui tire ses origines de Constantine, se met à les rechercher à travers *Abla*:

*« [...] L'exil est toujours vécu en relation avec le pays d'origine, tenu présent dans l'exil grâce à la mémoire qui permet de combler la distance d'une séparation avec le Soi laissé là-bas, tout en conservant un certain nombre de repères. La référence au pays natal, toujours présent à travers le souvenir ou la nostalgie, permet de ce fait aux personnages, de préserver leur identité qui se définit à partir d'une appartenance à un territoire. »<sup>74</sup>*

Au demeurant, il semble vouloir insister sur le fait que l'exilé a tendance à retourner instinctivement à ses origines, une fois éloigné de son pays natal, et tend à remettre en question son identité. Mais la manière avec laquelle Saadi traite ce sujet, est assez originale :

*« A une intervenante, qui lui faisait reproche de prendre à la légère la question de l'identité qualifiant d'ailleurs curieusement sa position de « réactionnaire », Nourredine Saadi a répondu, de façon très articulée, très élégante, que la finalité*

---

<sup>74</sup> Albert Christiane.Op.cit. P.116

*d'une existence est sans doute plus importante que son origine, et que, s'il est des « identités meurtrières » (Amin Maalouf), il n'est de liberté que dans un mouvement vers l'avant, qui explore les lieux et leurs potentialités. »<sup>75</sup>*

Ainsi, nous avons vu comment l'auteur « thématise » la question des origines, voire celle de l'identité. Par la même occasion, nous avons prouvé que l'écriture « fragmentaire restitue au mieux le caractère fragmentaire de la mémoire. En outre, nous avons eu l'occasion de voir en quoi le lit symbolisait la généalogie, et le manuscrit la géologie, nous parlerons alors d'écriture « symbolique ». Au final, nous avons conclu que l'écriture de l'auteur était en grande partie « archéologique » dans la mesure où les personnages, et plus précisément, le personnage principale était en quête de son identité, tant sur le plan matériel que spirituel.

---

<sup>75</sup> [http://www.imarabe.org/aujourd'hui/actualites\\_popup.php.php?i=20](http://www.imarabe.org/aujourd'hui/actualites_popup.php.php?i=20)

## CONCLUSION

Au fil des trois chapitres, nous avons examiné le morcellement spatial et temporel dans le roman, tout en mettant en exergue la mise en fiction, par l'auteur, d'une mémoire fragmentée, et nous avons démontré la possibilité de concevoir l'espace et le temps comme un tout homogène en dépit de l'effet de morcellement présent tout au long du récit, d'où la conjonction et la connexion des deux entités : espace et temps.

Dans le premier chapitre, nous avons vu que l'espace était à la fois morcelé et hybride. De fait, dans la mémoire du personnage principale, il s'agit d'une espace mythifié, qui est le produit même d'une jonction entre un espace éprouvé, celui de Saint-Ouen, et un espace évoqué, celui de Constantine. Par la même occasion, nous avons corroboré la notion de « géologie », qui a trait à la dimension spatiale des origines.

Dans le deuxième chapitre, nous avons vu que toute l'intrigue se traduisait par l'actualisation et la configuration du présent. Les personnages évoquent le passé alors qu'ils sont dans le présent, et une fois dans le passé, ils sont amenés à retourner au présent. De même, que nous avons corroboré le lien patent entre la mémoire, l'espace et le temps, sommes arrivés à conclure que la mémoire produit un effet de morcellement dans l'espace et dans le temps.

Et enfin, dans le troisième chapitre, nous avons cerné les stratégies subversives du réel auxquelles Nourredine Saadi a eu recours dans ce roman. Au demeurant, nous avons démontré la mise en fiction d'une mémoire fragmentée à travers une écriture fragmentaire, symbolique et archéologique. Au final, nous avons confirmé que la quête identitaire était au palmarès du canevas thématique déployé par l'auteur dans ce récit.

A l'issue de cette analyse répartie sur trois chapitres, nous sommes arrivés à conclure que la mémoire étant par essence kaléidoscopique et syncopée, fait inévitablement appel à

l'imaginaire. Dans le présent roman, celle-ci, interroge continuellement les origines de l'homme.

Nous en inférons alors, que chaque individu comme chaque communauté humaine est interpellée par ses origines. La fiction qui s'appuie sur l'imaginaire pour construire un cheminement aboutissant aux origines, converge vers un résultat ; en ce sens que tous ceux qui se sont essayés à la recherche de l'origine de la fiction, ont aboutit au résultat suivant : en réalité, il n'y a qu'une fiction des origines. D'où la nécessité pour nous de décortiquer ce cheminement vers l'origine de la fiction.

Donc, il serait intéressant de voir si la problématique de la mémoire des origines traitée dans le roman de Nourredine Saadi, à travers une héroïne de roman, maghrébine, est une constante chez tous les déracinés, qu'ils déclinent sous des formes propres à chaque culture.

# **BIBLIOGRAPHIE**

## Ouvrages critiques :

- ALBERT, Christiane. *L'immigration dans le roman francophone contemporain*. Paris : Karthala, 2005.
- BERERHI, Afifa et CHIKHI, Beida. *Algérie ses langues, ses lectures, ses Histoires, Balises pour une histoire littéraire*. Blida : Tell, 2002.
- BLANCKEMAN, Bruno. *Les fictions singulières : Etude sur le roman français contemporain*. Paris : Prétexte, 2002.
- BURTSCHER Beate, BECHTER Baumgriner et MERTZ Birgit. *Subversion du réel : stratégies esthétiques dans la littérature algérienne contemporaine- Etudes littéraires maghrébines N°16*. Paris : L'Harmattan, 2001.
- CHALONGE, Florence de. *Espace et Récit de fiction : Le cycle indien de Marguerite Duras*. Villeneuve d'Ascq : Septentrion, 2005. (Coll. « Presses Universitaires »).
- CHELEBOURG, Christian. *L'imaginaire littéraire : des archétypes à la poétique du sujet*. Paris : Nathan, 2000.
- GASQUY-RESCH, Yannick, CHEVRIER, Jacques et JOUBERT, Louis. *Ecrivains Francophones du XXe*. Paris : Ellipses/ AUF, 2001.
- MILLY, Jean. *Poétique des textes : Une introduction aux techniques et aux théories de l'écriture littéraire*. Paris : 2<sup>e</sup> Edition, Nathan/HER, 2001.
- REY, Pierre-Louis. *Le Roman*. Paris : Hachette, 1992.
- TROUSSON, Raymond. *Voyages aux pays de nulle part, Histoire littéraire de la pensée utopique*. Paris : 3<sup>e</sup> Edition revue et agréementée, Edition de l'Université de Bruxelles, Faculté de Philosophie et Lettres CVIII, 1999.



- TUAN, Yi-Fu. *Espace et Lieu : La perspective de l'expérience*. Paris : In-Folio, 2006.

## **Ouvrages théoriques :**

- ACHOUR, Christiane et BEKKAT Amina. *Les clefs pour la lecture des récits : Convergences Critiques II*. Paris : Tell, 2002
- ADAM, Jean Michel et PETIT JEAN, André. *Le Texte Descriptif*. Paris : Armand Colin, 2006.
- BON, François . *Tous les mots sont adultes- Méthode pour l'atelier d'écriture*. Paris : Fayard, 2005.
- MAINGUENEAU , Dominique . *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris, Nathan. 1993.
- OUHIBI GHASSOUL, Bahia Nadia. *Littérature, Textes Critiques*. Oran : Dar El Gharb, 2003.
- RAIMOND, Michel. *Le Roman*. Paris : 2<sup>e</sup> Edition, Armand Colin, 2008.
- REUTER, Yves. *Introduction à l'analyse du roman*. Paris : Nathan / VUEF, 2<sup>e</sup> édition, 2003.
- RICOEUR, Paul. *Temps et Récit, Tome 1 : L'intrigue et le récit*. Paris : Seuil, 1983.
- SUSINI- ANASTOPOULOS, Françoise. *L'écriture fragmentaire : Définitions et Enjeux*. Paris : PUF, 1997.
- TADIE, Jean-Yves. *Le récit poétique*. Paris : Gallimard, 1994.

## **Romans :**

- SAADI, Nourredine. *La nuit des origines*. Alger : Barzakh, 2005.

## **Essais :**

- BUTOR, Michel. *Essai sur le Roman*. Paris : Minuit, 1964.
- MOKHTARI, Rachid. *Le Nouveau Souffle du Roman Algérien- Essai sur la littérature des années 2000*. Alger : Chihab, 2006.
- RICOEUR, Paul. *Temps et récit, Tome 1 : L'intrigue et le récit historique, Essais*. Paris : Seuil, 1983.

## **Dictionnaires et Encyclopédies :**

- CHARAUDEAU, Patrick et MAINGUENAU, Dominique. *Dictionnaire d'Analyse du Discours*. Paris : Seuil, 2002 .
- DITCHE, Elisabeth Rallo, FONTANILLE, Jacques et LOMBARDO, Patrizia. *Dictionnaire des Passions littéraires*. Paris : Belin, 2005.
- GARDES-TAMINE, Joëlle et HUBERT, Marie-Claude. *Dictionnaire de critique littéraire*. Paris : Armand Colin, 2002.
- *Le Petit Larousse 2010* : 15 000 définitions, 28 000 noms propres et 5 000 illustrations. Paris : Larousse, 2009.

## **Journaux :**

- Le journal Quotidien National d'Information *Le Temps d'Algérie*, Entretien réalisé par Kheira Attouche, Rubrique Culture, 3-4 Avril 2009, P.13
- Le Soir d'Algérie, Quotidien indépendant, Interview de Nourredine Saadi réalisé par Aggour Bachir, N° 5497, Décembre 2008, P.10
- El Watan, *Le tragique complot de la destinée, Nourredine Saadi, La nuit des origines*, propos recueillis par Waciny Laredj, 2006, P.2-3

## **Reuves :**

- ACHOUR, Christiane et Tayeb, Entretien avec Nourredine Saadi. Paru dans les revues plurielles *Algérie Littérature/ Actions*. Numéro 39. Edition Marsa. 2000, PP.230-237
- MOKHTARI, Rachid. Entretien avec l'universitaire Nourredine Saadi. Paru dans Passerelles. Numéro 11. Edition M.K.P. 2006, PP. 18-20

## **Sitographie :**

- Compte-rendu en ligne, de la rencontre rédigé par Elena Borgnon, étudiante stagiaire au CDI 06/12/2006 :

[http://www.acgrenoble.fr/cite.scolaire.internationale/Peda/Discipli/CDI/Lecdi/IMG/pdf\\_nourredine\\_saadi.pdf](http://www.acgrenoble.fr/cite.scolaire.internationale/Peda/Discipli/CDI/Lecdi/IMG/pdf_nourredine_saadi.pdf) (consulté le 9 mars 2008).

- Compte-rendu par A.K. sur Nourredine Saadi et ses demeures :

<http://www.johablogspotcom-kaouah.blogspot.com/2008/08/chroniques-des-2-rives-nourredine-saadi.html> (consulté le 3 août 2008).

- Site Fabula, La Recherche de la Littérature :

<http://www.fabula.org/revue/document1479.php> (consulté le 17 février 2008).

- Site Limag :

<http://www.limag.refer.org/Textes/Semmar/Saadi.htm> (consulté le 17 février 2008).

- L'écriture fragmentaire de Pierre Garrigues :

<http://www.litterature.inrp.fr/litterature/dossiers/poesie/ecritures-fragmentaires/pierre-garrigues> (consulté le 14 mai 2009).

- Encyclopédie Universalis :

<http://www.universalis.fr/encyclopedie/fragment-litterature-et-musique/> (consulté le 10 mars 2010).

- Encyclopédie Libre Wikipédia :

<http://fr.wikipedia.org/wiki/S%C3%A9rendipit%C3%A9> (consulté le 26 Juin 2010).

- Site Boojum, l'animal littéraire : Revue littéraire en ligne

[http://www.boojum-mag.net/f/index.php?sp=liv&livre\\_id=767](http://www.boojum-mag.net/f/index.php?sp=liv&livre_id=767) (consulté le 12 décembre 2008).

## **Entretien inédit :**

- BENKELFAT, Meriem. « Entretien ». Courrier électronique à Nourredine SAADI. 2010, 24 janvier. Adresse électronique : <[nouredinesaadi@hotmail.com](mailto:nouredinesaadi@hotmail.com)>

# **ANNEXE**

## Entretien avec l'auteur

Nous avons contacté l'auteur du roman via courrier électronique le 24 Janvier 2010, pour lui poser quelques questions qui s'avèrent intéressantes pour notre travail de recherche.

Écoutons-le :

### **1/ Considérez-vous l'écriture comme « fragmentaire » ? Si oui, en quoi l'est-elle ?**

**Nouredine Saadi** répond : Une écriture fragmentaire ? je ne saurais le dire en l'enfermant dans ce qualificatif, mais, à bien y penser, il y a quelque chose de l'ordre de la fragmentation, assurément, si c'est dans le sens de la dissociation, du tissage dans une trame narrative, imposée par l'enchevêtrement des thèmes, l'intrication de diverses histoires, le passage des lieux entre ici et là-bas, Constantine et Saint-Ouen, ou alors les registres d'écriture, l'essaimage dans le texte de référents culturels polyphoniques, la multiplicité des personnages porteurs de leur histoire, de leur mémoire, de leur patronymes, de leurs noms brisés, blessés, cette mosaïque d'exilés déposés là à la lisière, en marge de la Ville. Les Pucelles comme Constantine faisant fonction de *cité-métaphore*, entre passé et présent, allégorie et symbole, mythes et réalité...Oui, je dirais effectivement « fragmentaire » mais dans la signification de tissage, voire même de métissage textuel, c'est la forme esthétique qui s'est imposée dans l'écriture de ce roman. Ceci dit, cela ne découle pas d'une quelconque stratégie d'écriture, d'un a priori avant texte ou théorique ou de ce que l'on appelle une intention d'auteur. Je n'écris pas à partir d'un plan, d'une composition préalable. Au moment où est née cette histoire dans ma tête, je me trouvais aux Pucelles de Saint-Ouen, je ne savais où les divers idées de roman aboutiraient ; j'aime que l'écriture soit une aventure, une jubilation à l'instant de son jaillissement sous la plume, j'écris en effet à la main, dans la sensualité de la page blanche, l'émerveillement d'être le premier lecteur de sa propre écriture, de me raconter à moi-même des histoires et de finir par y croire...C'est cette fonction d'émotion qui va donner la poésie à la fiction.

## **2/ Qu'est-ce que vous entendez par « généalogie de la géologie » (p.204) ?**

**N.S.**\_ Généalogie de géologie ... de géographie autant que d'histoire, est – il précisé ! dans cette évocation de Constantine . Géo et Géneo , c' est le rapport entre nature et culture , entre la terre et l' anthropologie, pour autant que nous sommes tous d' un lieu et d' origines . La généalogie c' est l' ascendance, les racines ,la filiation , les fondements de la Ville qui se confondent avec Abla , sa mémoire dans laquelle elle-même se confond , au risque de la confusion mentale, ce qui est symbolisé par *le manuscrit des aïeux* . Ce personnage- emblème, dans sa chute vers la folie et la mort, est , dans le récit, le bout, la fin , la mort de sa généalogie puisqu' elle ne peut enfanter, stérile ...Mais le manuscrit sera sauvé ... Géographique, au sens du sol , de la terre, référée au site majestueux, superbe, tellement insolite, de cette ville immémoriale venue de la nuit des temps . Constantine a souvent été dite( voir Nedjma de Kateb !) un ...lit d' aigle.

## **3/ En quoi consisterait la « géologie » ainsi que la « généalogie » dans le roman ? Et comment sont-elles représentées ?**

**N.S.**\_ Et l' on retrouvera votre question dans ces deux objets-personnages qui sont les embrayeurs du récit dans ce roman : le lit et le manuscrit ! Et n' est –ce pas que *le manuscrit se lit* ? Un jeu de mots entre phonème et morphème .Mais , cela nous renverrait à une autre interprétation - psychanalytique- de ce roman , à d' autres entrées , à d' autres niveaux plus inconscients de lecture ! Ce qui m' échappe en tant qu' auteur et que je ne découvre qu' à la lecture...( Il y a une très bonne analyse du prof. Afifa Bererhi de la fac d' Alger là-dessus !).

## **4/ Dans quelle intention avez-vous inséré des dialogues sans guillemets dans votre récit ?**

**N.S.**\_ Là également, ce ne fut pas , au départ, une intention, une stratégie préalable d' écriture . J' avais commencé durant les premières pages à utiliser normalement les formes classiques , en quelque sorte, syntaxiques de dialogue dans un texte , puis j' eus le sentiment , à la lecture, que cela corsetait la narration , brisait le rythme du récit . Alors

soudain, j' eus l' intuition d' enlever les guillemets aux dialogues et cela a servi à libérer l' écriture et dans une lecture à voix haute cela coulait mieux, j' ai trouvé le rythme que je cherchais inconsciemment . Avec tout de même une grande appréhension, le risque de dérouter le lecteur . Cette forme originale de syntaxe, inédite dans la littérature comme cela a été souligné par un critique , est donc une invention qui découle de cette forme de tissage entre les registres d' écriture . Dans son ouvrage sur le nouveau souffle du roman algérien( Chihab Editions, Alger) Rachid Mokhtari a bien montré cela : En intégrant les dialogues dans le corps narratif, par la suppression des marques formelles( tirets, guillemets , retour à la ligne etc...)cela enlève aux dialogues leur autonomie pour faire du continuum narratif un méta\_ personnage .Je dirais comme le récitant dans la tragédie grecque ...la course vers le tragique .Le lieu d' où parle l' écrivain disséminé à travers tous ses personnages .

**5/ « Thématiquement » parlant, quel cheminement empruntez-vous dans l'écriture de ce roman pour aller de la passion vers le tragique ?**

**N.S.** A la naissance de ce livre, il n' y avait qu' Abla et le décor des Puces, une femme qui renvoie à l' exergue de Durrell, que j' essaie de mettre en fiction dans chacun de mes romans, Bayda dans *Dieu-le fit*, Blanche dans *La Maison de lumière* et qui ressurgit également dans mes nouvelles ou dans le texte que j' écris actuellement . C' est la mise en fiction d' un souvenir intime , personnel . Dans *La nuit des ...c'* est une mélancolique , une romantique d' une sensibilité irrationnelle, indomptable , une figure de la tragédie grecque , une Antigone ou une Médée . Elle est belle dans son corps et dans son âme , elle est embellie dans ce texte comme le sont dans la passion les personnages de la tragédie . Abla est une mise en abyme de l' exil...et vous aurez observé que tous les personnages de ce roman sont des exilés . L' amour impossible entre Alba et Alain, c' est la métaphore de la relation qu' on entretient dans l' exil autant du pays quitté que du pays d' accueil.



## **6/ Comment le phénomène identitaire émane-t-il de cette mémoire chargée de sens ?**

**N.S.\_** L'identité est la marque de tous les personnages qui vont se raconter ou qui sont racontés par la narration (Alba, Alain, Jacques, Mme Jeanne, Les Pelloches, les Manouches ....arabe, juif, portugais, homosexuel, tzigane etc ...) mais c'est également référé aux objets (le lit, le manuscrit...) ainsi qu'aux lieux (les Puces, Constantine ...). Tous sont chargés d'une mémoire trop lourde.

## **7/ Y-a-t-il lieu de parler d'une mémoire individuelle et collective dans le roman ?**

**N.S.\_** Oui, tout à fait, ces mémoires s'enchevêtrent cependant dans chacun des personnages. Elle constituent une polyphonie. C'est un roman de la mémoire, pas au sens psychologique mais dans une signification symbolique.

## **8/ Comment expliquez-vous la double appellation (anagramme) des personnages Abla/Alba, et Alain/ Ali ?**

**N.S.\_** Les noms de personnages ont une fonction essentielle dans ce livre, comme dans tous mes romans. Certains sont « bisnomis » (portent deux prénoms), d'autres ont le nom coupé, un sobriquet ou un nom d'emprunt. Alba et Alain ont le nom marqué par leur histoire : Alain par sa double filiation (père français, mère algérienne) retrouve son nom d'Ali par son amour pour Abla. Celle-ci va être nommée Alba, par un lapsus d'Alain et qui lui restera aux Puces, comme une forme d'identité imposée par les autres. Elle subit ce que Khatibi appelle « la blessure du nom propre » et qu'elle finira par refuser pour imposer son nom d'Abla. Les noms sont toujours quelque chose d'autre que leur sonorité. Alba est donc la marque de signification de son identité (Il y aurait un travail intéressant à faire sur « les noms » dans ce roman comme dans mes précédents. !!!) Platon disait « Il importe d'être bien nommé ». Et nous revenons à la psychanalyse !

## Table des matières :

<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>P.2</b>
<b><u>Chapitre I</u> : Morcellement spatial et hybridité</b>	
<i>Introduction.....</i>	P.10
<b>I. Espace Eprouvé.....</b>	<b>P.12</b>
1.Univers utopique.....	P.13
2.Univers matériel.....	P.15
<b>II. Espace Evoqué.....</b>	<b>P.19</b>
1.Univers mnémonique.....	P.20
2.Univers immatériel.....	P.24
<b>III. Espace Hybride.....</b>	<b>P.28</b>
1.Univers transitoire.....	P.29
2.Univers binaire.....	P.33
<i>Synthèse.....</i>	P.37
<b><u>Chapitre II</u> : Morcellement temporel et circularité</b>	
<i>Introduction.....</i>	P.39
<b>I. Temps de la poursuite.....</b>	<b>P.41</b>
1.Temps constructeur.....	P.42
2.Temps cinétique.....	P.46
<b>II. Temps du retour.....</b>	<b>P.51</b>
1.Temps rétrospectif.....	P.52
2.Temps statique.....	P.57
<b>III. Temps circulaire.....</b>	<b>P.61</b>
1.Temps perdu.....	P.62
2.Temps retrouvé.....	P.64
<i>Synthèse.....</i>	P.67
<b><u>Chapitre III</u> : Mise en fiction d'une mémoire fragmentée</b>	
<i>Introduction.....</i>	P.69
<b>I. Poétique du fragment.....</b>	<b>P.71</b>
1.Fragmentation structurelle.....	P.72
2.Fragmentation sémantique.....	P.77
<b>II. Mythe du symbole.....</b>	<b>P.83</b>
1.Symbolique généalogique.....	P.83
2.Symbolique géologique.....	P.87
<b>III. L'archéologie dans l'écriture.....</b>	<b>P.92</b>
1.Quête spirituelle.....	P.93
2.Quête identitaire.....	P.95
<i>Synthèse.....</i>	P.99
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>P.100</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>P.102</b>
<b>ANNEXE.....</b>	<b>P.108</b>