
L'identité en mouvance dans *La Nuit des origines* de Nourredine Saadi

Meriem BENKELFAT⁽¹⁾

Introduction

De nombreux écrivains de la sphère littéraire francophone se sont penchés sur la question identitaire dans leurs productions, à l'instar de feu Nourredine Saadi¹ qui fait partie intégrante des auteurs maghrébins contemporains ayant contribué, selon l'essayiste Rachid Mokhtari, au « *nouveau souffle* » du roman algérien.

Dans son récit romanesque *La Nuit des origines* grâce auquel il fut couronné du Prix Beur FM, Nourredine Saadi installe le lecteur dans un double cadre romanesque : *Constantine* et *Saint-Ouen* ; c'est ce qui l'entraîne dans un perpétuel va-et-vient entre deux aires et deux ères : passé et présent. Il s'agit de l'histoire d'une jeune femme constantinoise venant se réfugier à *Saint-Ouen*; une ville au nord de la France, pensant pouvoir se départir du souvenir de l'Algérie, de sa famille, 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 espérait l'être. Elle emmène avec elle un manuscrit que son aïeul lui avait légué. Stérile, cet objet remplaçait, d'une certaine façon, l'enfant qu'elle n'avait jamais eu en vue de préserver sa succession généalogique. Et par hasard, elle retrouve une autre figure allégorique de ses origines, dans un ailleurs

⁽¹⁾ Université d'Oran 2, Mohamed Ben Ahmed, Département de français, 31 000, Oran, École Supérieure d'Économie d'Oran, Algérie.

¹ Né à Constantine, Nourredine Saadi enseignait le droit à l'Université d'Alger jusqu'en 1994, date à laquelle il s'était établi dans le Nord de la France. Deux ans après, il s'était converti à la littérature et avait publié son premier roman intitulé *Dieu-le-Fit*. Il est l'auteur de plusieurs romans, d'un recueil de nouvelles, de deux monographies d'artistes, de nombreux textes et articles. Il était également chroniqueur dans le quotidien algérien de langue française *Le Matin*.

qui semblait être complètement détaché de ce passé : c'est le lit d'or à baldaquin, similaire à celui qu'elle avait laissé à *Constantine*. Logeant au *Palais de la Femme*, *Abla* fait la connaissance de nombreux déracinés comme elle, dont *Alain* qui était à la fois 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 au final, elle abandonne tout et préfère mourir et être enterrée dans son pays natal, que de vendre sa généalogie et ses ancêtres à une terre intrusive. C'est sur cette note tragique que s'achève le récit de Saadi.

Notre intérêt pour cet écrivain et cette œuvre est né d'une prédilection pour le thème des origines relaté par une plume singulière d'un écrivain francophone de « l'entre-deux »². Il a su, dans ce texte en question, fictionnaliser la question de l'identité en la mêlant aux mythes et symboles. Il est alors question, dans cet article, de centrer notre réflexion sur la pulvérisation des frontières spatiales et temporelles et son impact sur l'identité.

« Transpatialité »³ et identité de l'entre-deux

À 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 avec le texte que sa supposition prend une couleur. Pour ce cas, la « titrologie » (Achour et Bekkat, 2002, p. 73) ayant 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'analyser 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*. Dans ledit roman, la protagoniste évoque sa terre des origines par le truchement de la mémoire. Cette dernière occupe, dès lors, une partie prépondérante dans le récit étant donné que l'histoire s'articule principalement autour du passé et du présent. Ainsi, l'auteur consacre de la matière à la mémoire au sein des *Puces*, à telle enseigne que cette dernière tend à occuper une place à part entière dans le récit.

² Binarisme spatial et temporel dans lequel se trouvent, souvent, les écrivains en situation d'exil.

³ Réinvention spatiale du sujet résultant d'une négociation entre la terre des origines et la terre d'accueil.

L'intrigue oscille entre le « lieu des origines » et celui des « non-origines ». De cette mouvance transparait un lieu intermédiaire, un produit des deux premiers lieux. L'« Ici », étant le lieu des origines, renvoie à *Constantine*, soit l'espace tant évoqué par la protagoniste en dépit de l'éloignement. Pour ce faire, l'auteur met en place deux sortes d'univers : l'un mémoriel, dans la mesure où c'est la mémoire qui guide le personnage dans ses pas ; le second est immatériel, sous-tendu par le contact spirituel qu'elle entretient avec certains objets représentatifs de ses origines. L'« Ailleurs », étant le lieu des non-origines, correspondrait à *Saint-Ouen* qui s'avère un espace éprouvé par la protagoniste. Certains personnages baignent dans un univers à la fois utopique et matériel, les influant dans leurs états, décisions et personnalités.

Dans ce sillage, nous axons notre analyse sur l'hybridité spatiale présente dans le récit de fiction de Nourredine Saadi. Cela nous permettra de voir comment l'auteur traduit son recours à la dichotomie Orient/Occident par des allers-retours entre *Constantine* et *Saint-Ouen*.

Univers transitoire

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 et culturel. À 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 donnant naissance 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 [...] ». (Mokhtari, 2006, p. 126).

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

L'espace transitoire dont il est question se présente aux personnages comme un passage obligatoire et temporaire afin de décider de leur présent ; néanmoins, ce présent mêlé de passé nous donne l'impression que le personnage avance à reculons. Dans le roman, le *Palais de la Femme* représente un *refuge* et un *havre* pour *Abla*, partagée entre deux cultures et deux civilisations, c'est là où elle spéculait sur son présent. Elle a fui son pays cauchemardesque afin de retrouver une vie plus paisible, sauf qu'elle ne retrouve pas la paix escomptée à cause des stéréotypes et souvenirs traumatiques qu'elle avait gardés de son vécu néfaste :

« 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 aux pliures déchirées, de vieilles photos sépia, qu'elle déversait sur le tapis comme on renverse un carton de souvenirs [...] ». (Saadi, 2005, p. 169-170).

En quelque sorte, *Abla* vit un exil 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 abri pour toutes les femmes démunies, échouées, « dont le sort les avait abandonnées » (Saadi, 2005, p. 21). Pour *Abla*, il fut un « *logis provisoire auquel elle s'était cependant habituée* », qu'elle a fini par quitter, vu qu'après sa mort, son corps a été rapatrié 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 était psychiquement tiraillée par les deux terres. Elle vivait le passé dans le présent à travers ses réminiscences ; et inversement, elle vivait son présent tout en étant absente et absorbée par son passé.

Les *Puces*, en général, et le *Palais*, en particulier, 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 ». (Saadi, 200, p. 75).

Il importe de dire que dans un espace transitoire, la situation des personnages ne peut être que précaire et incertaine. 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 obligée de passer par la *Préfecture de Police* pour se procurer un certificat de dépôt pour le manuscrit, ou encore, se présenter plusieurs fois à l'Armée du Salut pour l'obtention d'une carte de résidence provisoire délivrée par une spécialiste du Maghreb : *Mme Vernet-Ayach* à la Bibliothèque Nationale (BNF). Il lui fallait rencontrer, également, le commissaire-priseur *Trakian* qui devait évaluer son manuscrit pour une éventuelle mise aux enchères. Par conséquent, la jeune femme 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 ? » (Saadi, 2005, p. 50).

Cet extrait nous renseigne sur 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.

L'ensemble des personnages *saadiens* vivent des moments fusionnels avec les objets anciens et précieux qui confèrent une touche singulière aux *Puces*. Ce faisant, il y a lieu de parler d'espace transitoire car 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 ». (Saadi, 2005, 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 qu'ils soient mieux guidés.

Le lieu transitoire de la destinée du manuscrit est, par ailleurs, la Bibliothèque Nationale. Ce lieu d'archivage qui conserve un fonds de documentation ancien, rare et précieux, allait être la destination finale du manuscrit d'*Abla*, cependant, ce lieu a servi seulement de transit du moment que la jeune femme a fini par être enterrée avec son manuscrit à Constantine.

Notons dans la foulée que la présence de bibliothèque dans l'œuvre de Saadi a particulièrement attiré notre attention. Cet espace ne se résume pas seulement en un lieu couvrant une documentation pluridisciplinaire destinée à la lecture et à la recherche, mais il est plutôt perçu comme un lieu d'archivage qui dispose de textes et d'œuvres dont la valeur est inestimable. La bibliothèque représenterait également l'endroit où l'écrit est valorisé. Cette mise en valeur de l'écrit adoptée chez Saadi serait une façon latente de brandir le drapeau du savoir placé à contre-pied de l'ignorance. Toujours est-il, ce lieu véhicule un sens discursif accentuant la dichotomie espace/temps.

Univers binaire

La binarité de l'espace se résume en la plasticité du personnage qui est, sans doute, en corrélation avec sa double identité, subsidiairement 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 antiques.

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 ». (Chelebourg, 2000, p. 65).

À 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 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

filles enjouées, la femme qui, soudain, se maquillait sous un visage fermé qui l'effrayait ». (Saadi, 2005, 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 l'oxymore « *un puzzle de glace et de feu* ». À 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...* » (Saadi, 2005, p. 133). En linguistique, ce jeu entre *Abla* et *Alba* et cette permutation des lettres dans les deux prénoms est une figure de style appelée anagramme :

« 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 ». (Saadi, 2005, p. 126).

D'ailleurs, il en est de même pour certains personnages, tel *Alain* dont le deuxième prénom est *Ali*.

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 » (Gardes et Hubert, 2002, p. 13) chez certains auteurs :

« 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 ». (Milly, 2014, p. 172).

Le choix du prénom *Alba* / *Abla* 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, donnant l'impression de défendre 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 ». (Saadi, 2005, p. 180).

Quant aux autres personnages, la plupart portent un prénom autre que leurs vrais prénoms, et il semble bien vivre avec, à l'exemple 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.* » (Saadi, 2005, p. 55). Les *Puces* de *Saint-Ouen* paraissent alors être un endroit qui semble exclure l'identité première des personnages afin de leur attribuer une autre en les conviant à la comédie.

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.* » (Saadi, 2005, 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 rapprochements et les éloignements que nous avons situés 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 : algérienne et française.

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 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 suite à sa

demande d'asile auprès du général de *l'Armée du Salut* dans le but d'y vivre en paix. Cela explique l'humeur versatile d'*Abla* qui n'est que la conséquence de son exil entraînant avec elle le conflit identitaire propre au déracinement.

Au terme de cette analyse centrée sur l'espace, nous en avons dégagé trois types et plusieurs univers qui constituent le substrat même de l'œuvre de Saadi. Certes, nous parlons d'espace en tant que plusieurs unités, mais à vrai dire, il ne s'agit que d'une seule : c'est l'espace romanesque. Cela signifie que l'espace éprouvé relatif aux *Puces de Saint-Ouen*, et l'espace évoqué à *Constantine*, sont deux espaces distincts, mais en réalité ils forment un seul hybride qui, en somme, est le cadre de l'histoire. Il est question d'un « Ici » et d'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.

Il ressort de cette analyse que la dimension spatiale dans le texte de Nourredine Saadi n'est pas monolithique, du moment que nous avons affaire à plusieurs types d'espace : clos, ouvert ; proche, distant ; connu, méconnu ; figé, mouvant ; impassible, émouvant ; abstrait, concret ; libérateur, oppresseur, *etc.* Il fait donc de son espace d'écriture un espace de réconciliation et d'universalité.

« Transtemporalité » et identité de l'entre-temps⁴

Essentiellement centré sur la mémoire et les origines, le récit de Saadi s'inscrit inmanquablement dans une dimension spatio-temporelle. Pour ce faire, il est nécessaire d'examiner l'influence et l'impact du temps sur l'identité. Il est question, en d'autres termes, de montrer comment la temporalité rend compte d'une identité aux frontières floues, et comment le temps scriptural se veut être celui de la mémoire des origines, de l'héritage et de la transmission.

Le thème des origines déployé dans le roman renvoie délibérément à une quête d'un temps passé, révolu, et quelquefois enfoui. De ce fait, l'auteur opte pour une temporalité narrative qui est concordante avec la spatialité de son récit. Le passé demeure le temps qui correspondrait le mieux au lieu des origines, voire au point d'amorce de l'intrigue. De ce fait, Saadi tente d'exhumer un passé lointain afin de donner sens au présent. En revanche, le présent se traduit par le temps de la poursuite et de la découverte. Compte tenu du processus mémoriel, il est alors question d'un présent empreint de bribes du passé. Dès lors, la machine

⁴ Nous avons choisi cette appellation dans le but de marquer la distinction avec l'entre-deux spatial. L'entre-temps renvoie simplement à un entre-deux temporel.

temporelle se caractérise par une certaine dynamique. Nous nous intéressons à la circularité temporelle qui configure le passé en présent, et se traduit par le renouement des personnages *saadiens* avec un temps antérieur et perdu. Ce temps se donne à lire comme la somme ou le fruit des deux temps. Au vu des allers-retours des protagonistes entre le passé et le présent, le temps demeure ouvert et la machine temporelle circulaire tanguant entre un temps perdu et un autre retrouvé.

Temps perdu

Il semblerait 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 ». (Hougue, 2006).

De surcroît, 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* » (Rey, 1992, p. 117).

Saadi mêle le passé au présent en ôtant les frontières entre le monde des morts et celui des vivants et fusionne les deux temps. La sépulture se trouve décidément le lieu évoqué dans les deux récits, il représente, par conséquent, un passé géographique qu'*Abla* côtoyait souvent dans son enfance :

« [...] *Abla* glissait sans une douce mélancolie et pensa qu'ici [en France] les cimetières sont coupés du monde alors qu'elle s'était habituée dans la maison de son grand-père à côtoyer les disparus, à

les retrouver chaque matin comme s'il y avait aucune frontière entre les morts et les vivants. » (Saadi, 2005, p. 100).

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. La lecture du roman interpelle le lecteur car certains passages où l'auteur fait une ébauche de la société algérienne ont, particulièrement, retenu notre attention et interpellent tout sujet lecteur issu de cette société.

En l'occurrence, nous recensons 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* » (Saadi, 2005, p. 85) 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 ?* » (Saadi, 2005, p. 85), 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* » (Saadi, 2005, p. 140). Donc, s'il y a bien une notion qui revient dans le roman 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 :

« [...] 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 ». (Saadi, 2005, p. 85).

La circularité se traduit dans l'œuvre de Saadi par un présent qui ouvre une porte au passé. En ce sens, les deux temps fusionnent au lieu de se superposer, comme au moment où *Abla* fut invitée à prendre place dans le passé dans la boutique de *Jacques* (Saadi, 2005, p. 92).

Les deux personnages *Abla* et *Alain* entretiennent une relation tellement fantasque, soumise aux caprices de la jeune femme, il y avait même « *une pudeur intimidée dans l'amour* » (Saadi, 2005, p. 136).

Leurs attentes non exprimées l'un de l'autre s'avéraient bien différentes. Lors d'une nuit purement érotique, chacun représente une allégorie pour son partenaire. Comme le passage relaté par le narrateur où « *Abla regardait cette tête [celle d'Alain] sans corps qui semblait sortir de son ventre* » (Saadi, 2005, p. 136). Cette scène est très significative et révélatrice en matière de temporalité. L'interprétation première qui en découlerait est le retournement temporel entre les deux sujets : *Abla* s'imaginant accoucher d'*Alain*, elle représenterait donc sa mère, et lui, représenterait logiquement son fils. Elle le voyait inconsciemment comme l'enfant qu'elle n'a jamais pu avoir. Comme il lui arrivait souvent de l'apparenter à sa terre natale. En d'autres termes, le présent de leur relation charnelle évoque chez chacun d'eux leur terre natale. Ce faisant, le flux et reflux temporel est justifié par le basculement circonstanciel du passé au présent à l'aide de la mémoire.

Par ailleurs, face à un temps perdu, apparaît chez certains personnages nostalgiques une tentative de le rattraper. La rencontre d'*Alain* avec *Abla* lui donne l'illusion de rattraper tout ce temps vécu sans elle. La mémoire aussi « bricoleuse » (Saadi, 2005, p. 141) soit-elle, à défaut de pouvoir restituer et rattraper le temps passé, elle le réinvente par le truchement de l'imagination.

La mémoire rétrospective n'aurait pu avoir lieu dans ce récit sans l'appui des archives, un arc-boutant qui représente le bilan d'une ère antérieure, d'un temps exclusivement passé. Elles se trouvaient dans un vieux cartable, et se composaient de différentes pièces, à savoir : des *documents jaunis*, des *lettres aux pliures déchirées*, de *veilles photossépias*, déversées sur le tapis « *comme on déverse un carton de souvenirs* » (Saadi, 2005, p. 169). Remarquons dans ce passage l'emploi d'adjectifs épithètes à double fonction : ils nous renseignent, à la fois, sur l'état de ces archives, mais également sur le temps inestimable qui s'y est reflété. Ce temps enfoui se trouve alors concrétisé et rendu tangible par le biais de ces documents rares.

Dans le récit de Saadi, le temps perdu se donne à lire comme un temps entrelacé. Il se remarque des récits imbriqués, ou alors une biographie se greffant sur une autre. À titre d'illustration, le commissaire-priseur *Gonzague Trakian* dont la biographie est suivie de celle de son père *Georgio Trakian*. Lorsque le narrateur évoque la biographie du père de *Trakian* à la sous-partie 28 de la dernière partie du roman, suivie de celle de *Trakian*-même, il emploie le temps du passé simple comme pour relater une ère révolue en la narrativisant. Ce recours au passé entrelacé se résume par une sorte de récit enchâssé, soit une forme qui rend compte au mieux du thème des origines et de la filiation. Ledit thème ne traduit

pas une quête superficielle du temps et de l'espace, au contraire, le narrateur donne parfois l'impression qu'il entreprend une sorte de fouille archéologique.

Ainsi, le temps passé s'associe à un temps perdu, mais auquel il est possible de remédier et de le retrouver à travers l'exploration et la quête généalogique. Cela dit, un temps perdu n'est retrouvé que par la faveur de la mémoire et de l'imaginaire.

Temps retrouvé

Le temps retrouvé est tout simplement cette mémoire perdue qui se manifeste à nouveau. Entre perte et reconquête, il y a tout un processus que nous appelons : quête. Cependant, la question qui se pose ne sera pas axée sur 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 *a 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 lieux 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 :

« À 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 [...] elle se sentait dans un morceau de Constantine qui se serait détaché pour atterrir là [...] ». (Saadi, 2005, p. 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. Édifiée, au nom du progrès absolu, l'utopie réalisée renie toute possibilité de progrès ultérieur : elle est résolument fixiste, à l'abri du temps ». (Trousson, 1999 : 21).

Dès 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 [...].* » (Saadi, 2005, p. 79).

De surcroît, 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 de nombreux 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 » (Bererhi et Chikhi, 2002, p. 7).

Le caractère circulaire du temps se mesure également à travers l'incipit et la clausule du récit. D'ailleurs, la dernière phrase par laquelle les deux scripteurs achèvent leurs récits trahit considérablement la circularité du temps. Ce faisant, Saadi opte pour un monologue chez le deuxième protagoniste *Alain* : « *Je signerai simplement à la plume Abla-Alba, d'ailleurs, comme je l'ai appelée la première fois* » (Saadi, 2005, p. 205). Le déictique temporel « première fois » se réfère explicitement au début du récit.

Par ailleurs, la mort d'*Abla* et son enterrement avec son manuscrit dans sa terre natale représente le début de la fin. Le livre -représentant l'écriture- rejoint son point de départ, de ce fait, le temps n'a pas cessé de couler mais avance en spirale. La mort pourrait renvoyer à une double connotation : à la fois l'arrêt du temps présent, et la naissance d'un autre

temps inconnu relevant du futur. Pour le cas de la protagoniste, sa mort ne peut être interprétée que comme le début d'un autre temps qui rejoint le point de départ, ce qui nous amène à parler de circularité. En d'autres termes ; « [...] le point de fusion imaginaire du passé et du présent, dans l'avenir, est la mort : la disparition de soi dans le cours du temps lorsque son histoire sera fixée, définitive, que l'avenir sera devenu présent, qu'il n'y aura donc plus d'avenir » (Braud, 2006, p. 135).

Il n'en demeure pas moins que la mémoire joue, à son tour, le rôle de réconciliatrice et tend alors à réparer la fracture enregistrée autrefois avec le temps passé, autrement dit, à retrouver le temps perdu.

Parallèlement à la mémoire individuelle des puciers, en l'occurrence celle d'*Abla*, se démarque une mémoire collective, et l'Histoire de l'Algérie en est une. Il s'avère que la grande Histoire est au service de la petite histoire, celle du récit. En d'autres termes, l'Histoire sert la fiction. Le souvenir de la guerre d'Algérie dans l'*Ouarsenis*⁵ (Saadi, 2005, p. 191) est toujours présent même dans la mémoire du commissaire-priseur *Louis Philippe Trakian*. Ainsi, si l'Histoire est un ingrédient du récit, c'est probablement en vue de la fictionnaliser, ou inversement, œuvrer à la représentation du réel à laquelle R. Barthes a attribué l'appellation de « l'effet de réel » (Barthes, 1968, p. 84-89), et reprise quelques années plus tard par M. Riffaterre sous le nom de « l'illusion référentielle » (Riffaterre, 1982, p. 91-118).

Toujours est-il, le temps du récit agrémenté de réminiscences et de fragments du passé qui remontent à la surface, concorderait, à vrai dire, avec celui de la mémoire en mouvement de flux et reflux. Ces moments de souvenance se produisent fréquemment chez la protagoniste qui ne parvient pas à se détacher du passé. Pour ce faire, elle fait de continuels allers-retours entre le présent et tout ce qui est antérieur dans le temps, jusqu'à plonger dans une mémoire visionnaire : « *Peu à peu remonta d'une cavité de sa mémoire une image enfouie, le visage du saint Sidi Kebir dont nul portraitiste n'a jamais fixé les traits, [...].* » (Saadi, 2005, p. 178).

Le temps devient tantôt suspendu lorsque la protagoniste effleure le chaos identitaire ; tantôt il est ranimé et enclenché par le truchement d'un objet. Citons dans cette optique la scène de la crise de tétanie (Saadi, 2005, p. 196) qu'a faite *Abla* au moment où *Trakian* lui propose de vendre son manuscrit aux enchères ; néanmoins, une fois allongée sur le lit, elle reprend connaissance. Ainsi, nous basculons d'un temps quasi mort à un temps régénéré. Faut-il préciser que la crise de tétanie se

⁵ Massif montagneux du Nord-ouest d'Algérie.

manifeste chez le personnage par un délire effréné sur l'Algérie et des personnes en rapport avec son pays natal et ses racines.

Pour finir, le temps du roman, étant le résultat d'un mixage entre le passé et le présent, avance en spirale, et non pas en linéarité. D'ailleurs, l'Homme, en général, est porteur d'un double héritage : l'un vertical composé de tout ce qui lui est donné par l'antériorité ; l'autre horizontal qu'il prend dans son époque et qui le considère comme déterminant (Chalet, 2006, p. 41-49). Ce faisant, l'entre-deux temporel s'associerait à un temps circulaire dans le roman de Saadi, se résumant ainsi par une configuration et jonction entre la mémoire et l'imaginaire.

À la lumière de cette étude, nous concluons que le franchissement des frontières spatio-temporelles et la frange mouvante de l'espace et du temps dans *La Nuit des origines* de Nourredine Saadi traduit ainsi une identité plurielle et mouvante aux origines itinérantes. Ladite identité en quête de sens se trouve être perdue et tiraillée par un entre-deux et un entre-temps.

Bibliographie

Achour, C., Bekkat, A. (2002). *Les clefs pour une lecture des récits- Convergences Critiques II*. Blida : Tell.

Barthes, R. (1968). L'effet de réel. *Communications*, 11, 84-89.

Benkelfat, M. (2019). *De l'archéologie de la mémoire à l'écriture d'une identité en quête de sens dans Origines d'Amin Maalouf et La Nuit des origines de Nourredine Saadi*. Thèse, Université d'Oran 2 Mohamed Ben Ahmed, Oran : Algérie.

Bererhi, A. et Chikhi, B. (eds.), (2002). *Algérie : ses langues, ses lectures, ses histoires. Balises pour une histoire littéraire*. Blida : Tell.

Braud, M. (2006). *La Forme des jours. Pour une poétique du journal personnel*. Paris : Seuil.

Chalet-Achour, C. (2006). Identité, mémoire et appartenance : un essai d'Amin Maalouf. *La francophonie de l'est méditerranéen, Neohelicon*, 1, 41-49.

Chelebourg, C. (2000). *L'imaginaire littéraire- des archétypes à la Poétique du sujet*. Paris : Nathan.

Gardes-Tamine J. & Hubert M.- C. (2002). *Dictionnaire de critique littéraire*. Paris : Armand Colin.

Hougue, C. (2006). Mises en fiction de la mémoire dans la littérature et les arts du monde anglophone. *Acta fabula*, Vol.7, n°4. Repéré à URL : <http://www.fabula.org/revue/document1479.php>

Milly, J. (2014). *Poétique des textes. Introduction aux techniques et aux théories de l'écriture littéraire*. Paris : Armand Colin.

Mokhtari, R. (2006). *Le Nouveau souffle du Roman Algérien. Essai sur la Littérature des années 2000*. Alger : Chihab.

Rey, P.- L. (1992). *Le Roman*. Paris : Hachette.

Riffaterre, M. (1982). L'illusion référentielle [1978]. *Littérature et Réalité*. Paris : Seuil, coll. « Points », 91-118.

Saadi, N. (2005). *La Nuit des origines*. Alger : Barzakh.

Trousson, R. (1999). *Voyages aux pays de nulle part- Histoire littéraire de la pensée utopique*. Paris : Édition de l'Université de Bruxelles