



Université d'Oran 2 Mohamed Ben Ahmed  
Faculté des Langues Étrangères

**THÈSE**

Pour l'obtention du diplôme de Doctorat en Sciences  
En Langue Française

**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**

Présentée par :

**BENKELFAT Meriem**

Sous la Direction de :

**PR MEHADJI Rahmouna**

Université d'Oran 2

Membres du jury:

<b>HAMIDOU Nabila</b>	Professeure	Université d'Oran 2	Présidente
<b>MEHADJI Rahmouna</b>	Professeure	Université d'Oran 2	Rapporteure
<b>BOUANANE Kahina</b>	Professeure	Université d'Oran 1	Examinatrice
<b>BELKHOUS Dihia</b>	MCA	Université d'Oran 2	Examinatrice
<b>LAZREG-HAOUAS Zahira</b>	MCA	ENP d'Oran	Examinatrice
<b>BELARBI Habiba</b>	MCA	UST d'Oran	Examinatrice

Année 2018/2019

*À la mémoire de Manil.*

*Hommage à la mémoire de feu Nourredine Saadi, une plume singulière.*

## **Remerciements**

Qu'il me soit permis de remercier en premier lieu ma directrice de thèse, Professeure MEHADJI Rahmouna, d'avoir accepté de diriger ce projet. Qu'elle soit grandement remerciée pour ses conseils avisés, son indéfectible soutien et ses incessants encouragements lorsque le doute inhibait mes facultés rédactionnelles. Merci d'avoir cru en moi jusqu'à la fin de ce laborieux périple.

J'adresse mes éminents remerciements aux membres du jury : Professeure HAMIDOU Nabila de l'honneur qu'elle me fait de présider le jury ; Professeure BOUANANE Kahina, les Maîtres de Conférences BELKHOUS Dihia, LAZREG-HAOUAS Zahira et BELARBI Habiba d'avoir accepté d'examiner et d'évaluer cette thèse.

Je remercie en outre le membre invité, Professeur MADANI Mohamed, de l'intérêt qu'il a toujours porté à mon sujet de recherche.

J'exprime mes profonds remerciements à ma famille, plus particulièrement, mes chers parents sans lesquels je ne serais pas devenue ce que je suis aujourd'hui. Qu'ils trouvent dans la réalisation de cette entreprise l'expression de ma plus affectueuse gratitude.

À tous ceux –bien nombreux pour être cités, mais ils se reconnaîtront– dont le soutien sans faille et l'aide inconditionnelle ont fortement concouru à la concrétisation de ce travail de longue haleine, et à qui il tardait de voir son aboutissement, je dis : merci.

« Le lieu d'écriture est à la fois celui de l'enracinement et du déracinement. Un ailleurs sans cesse reconquis ».

\_ Andrée Chedid

## SOMMAIRE

<b>INTRODUCTION GÉNÉRALE.....</b>	<b>6</b>
<b>PREMIÈRE PARTIE : MORCELLEMENT SPATIAL ET IDENTITÉS FRONTALIÈRES</b>	<b>15</b>
<b>Premier chapitre : L’Ici.....</b>	<b>18</b>
I. Terre des origines chez Maalouf.....	19
II. Espace évoqué chez Saadi.....	40
<b>Deuxième chapitre : L’Ailleurs.....</b>	<b>49</b>
I. Horizons quêtés chez Maalouf.....	50
II. Espace éprouvé chez Saadi.....	69
<b>Troisième chapitre : L’Entre-deux.....</b>	<b>78</b>
I. Terrain de conciliation et de réconciliation chez Maalouf.....	79
II. Espace hybride chez Saadi.....	100
<b>DEUXIÈME PARTIE : TRANSTEMPORALITÉ ET DÉCENTREMENT IDENTITAIRE</b>	<b>110</b>
<b>Premier chapitre : Le passé entre tradition et rupture.....</b>	<b>112</b>
I. Quête et préfiguration chez Maalouf.....	113
II. Temps du retour chez Saadi.....	121
<b>Deuxième chapitre : Le présent entre modernité et continuité.....</b>	<b>134</b>
I. Enquête et configuration chez Maalouf.....	135
II. Temps de la poursuite chez Saadi.....	147
<b>Troisième chapitre : L’entre-temps : à la croisée des ères.....</b>	<b>159</b>
I. Reconquête et refiguration chez Maalouf.....	160
II. Temps circulaire chez Saadi.....	171
<b>TROISIÈME PARTIE: STRATÉGIES DE FICTIONNALISATION D’UNE IDENTITÉ EN QUÊTE DE SENS</b>	<b>188</b>
<b>Premier chapitre : Œuvres au carrefour des genres.....</b>	<b>190</b>
I. Choix générique pour dire les « origines ».....	191
II. Interférences des codes génériques : œuvres protéiformes et protéigenres.....	199
<b>Deuxième chapitre : Croisement des langues et dialogue des cultures.....</b>	<b>224</b>
I. De la langue exilique à l’altérité linguistique.....	225
II. Œuvres creuset de cultures.....	242
<b>Troisième chapitre : L’écriture au service d’une dynamique identitaire.....</b>	<b>254</b>
I. Poétique du fragment entre éthique et esthétique.....	255
II. L’identité entre mythes et symboles.....	281
<b>CONCLUSION GÉNÉRALE.....</b>	<b>319</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>325</b>
<b>ANNEXE.....</b>	<b>343</b>
<b>Table des matières.....</b>	<b>348</b>

# **INTRODUCTION GÉNÉRALE**

La question identitaire constitue de plus en plus le socle de la floraison littéraire, artistique, philosophique, scientifique, *etc.* au tournant du 21<sup>ème</sup> siècle, notamment ces dernières années. L'écriture contemporaine met alors en scène une cohorte d'écrivains - de toutes origines confondues - foncièrement penchés sur la question identitaire, *a fortiori*, ceux de la sphère littéraire francophone, à l'instar d'Assia Djebar, Maïssa Bey, Yasmina Khadra, Anouar Benmalek, Salim Bachi, Aziz Chouaki, Malek Haddad, Boualem Sansal, Kamel Daoud, Tahar Ben Jelloun, Édouard Glissant, Nancy Huston, Alain Mabanckou, Jean-Marie Gustave Le Clézio, Albert Cohen, Ahmadou Kourouma, Léopold Sédar Senghor, et la liste est non moins longue. En ce qui concerne le thème de l'identité présent dans nos deux corpus d'étude, il s'avère étroitement lié à celui de la mémoire et des origines, et constitue dès lors un topos et un leitmotiv littéraire tant chez Nourredine Saadi<sup>1</sup> que chez Amin Maalouf<sup>2</sup>.

Ne jouissant pas du même degré de notoriété<sup>3</sup>, ces deux écrivains francophones présentent des similitudes sur bien de points, et ce, en dépit de leurs différences et dudit écart de statut de reconnaissance qui les distinguent. Ils appartiennent tous les deux au bassin méditerranéen et à des nations colonisées, ayant connu le même Empire, à savoir l'Empire Ottoman. Tous deux en situation d'exil, ils partagent la même langue maternelle, à savoir l'arabe, ainsi que la même langue d'écriture qui est le français. Leurs textes rendent compte de la dichotomie Orient/Occident et passé/ présent.

Ces deux écrivains francophones ont été couronnés de prix littéraires. En 2004,

---

<sup>1</sup> Né à Constantine, feu Nourredine Saadi a enseigné à l'Université d'Alger jusqu'en 1994, date à laquelle il s'était établi dans le Nord de la France où il enseignait le droit et les sciences politiques, révélant y vivre un « exil heureux ». Cet universitaire et écrivain 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 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.

<sup>2</sup> Connus sous le nom de « Monsieur l'Orient », Amin Maalouf est un auteur franco-libanais septuagénaire, né à Beyrouth, où il était rédacteur au quotidien En-Nahar avant qu'il ne s'exile en France en 1976 pendant les prémices de la guerre civile au Liban. Il devient par la suite journaliste, puis rédacteur en chef de la revue jeune d'Afrique. Issu d'une minorité chrétienne melkite au Liban, Maalouf ne manque pas l'occasion d'évoquer le « minoritarisme » qui s'inscrit à première vue dans l'éventail thématique souvent déployé dans sa production littéraire. Dès lors, cet écrivain élu en 2011 comme successeur de l'anthropologue Claude Lévi-Strauss à l'Académie française, n'est plus à présenter. Il est auteur de plusieurs ouvrages traduits en 27 langues, à savoir : huit romans, cinq essais, deux livrets d'opéra, un ouvrage autobiographique, et bien d'autres articles et discours.

<sup>3</sup> Nourredine Saadi s'avère moins connu qu'Amin Maalouf qui, lui, jouit d'une notoriété grandissante dans le marché littéraire.

le Prix Méditerranée a été décerné à Amin Maalouf <sup>1</sup> pour son récit *Origines*. Deux ans après (en 2006), Nourredine Saadi<sup>2</sup> obtient le Prix Beur FM Méditerranée pour *La Nuit des origines*.

Maalouf s'enracine dans l'écriture par une lente et tentaculaire remontée vers ses origines multiples. Dans *Origines*<sup>3</sup> l'auteur donne la parole à ses ancêtres, et tâche d'élucider le secret des origines. La matière familiale est la matière même de la création romanesque. Il tentera alors de retracer le passé de ses aïeux et incidemment dépeindre la société libanaise dont il est issu. Il y plonge les non-dits en légendes en faisant appel à la création et à la reconstruction. Dans cette autofiction, Maalouf s'octroie le rôle d'investigateur dont la déficience serait d'interpréter ces sources et ces racines, l'auteur choisit donc de se mettre en scène. La mise en abyme est d'autant plus percutante qu'elle met en scène l'auteur dans une activité de lecteur.

L'amorce de l'histoire concorde avec la présence d'un objet d'une valeur inestimable aux yeux du narrateur qui se trouve en équivalence avec l'auteur du livre : c'est la fameuse mallette remplie de lettres, de correspondances et de photographies laissées par les siens. Le jeune garçon s'avérant être Amin Maalouf dans un temps antérieur, ressent un besoin irrémédiable de remonter ses origines à travers ces écrits dans le but de déployer et de cerner les rapports qui se tissaient entre son père, son oncle, ses aïeux et ses bisaïeux. N'ayant pas eu la chance de tirer profit de la transmission orale de l'histoire de sa famille, Amin Maalouf s'adonne à la restitution et la reconstruction de sa généalogie par le biais de l'imaginaire. Il met alors en place des personnages maquillés et les plonge dans un passé lointain, leur confiant cette fine mission jusqu'au bout. Le conteur suit pas à pas le chemin emprunté par les siens

---

<sup>1</sup> Cet écrivain connu pour avoir été couronné du Prix Goncourt en 1993 pour son célèbre roman *Le Rocher de Tanios*, il truste et cumule d'autres grands prix littéraires, notamment : le Prix de l'amitié franco-arabe pour *Léon l'Africain* en 1986 ; le Prix France-Liban lui fut décerné la même année pour *Léon l'Africain* ; il décroche en 1988 le Prix des Maisons de la Presse pour *Samarcande* ; il obtient le Prix européen de l'essai Charles Veillon pour *Les Identités meurtrières* en 1999 ; un an après il reçoit le Prix Jacques Audibert-ville d'Antibes pour *Le Périphe de Baldassare*. Six ans après le prix décerné pour *Origines*, c'est-à-dire en 2010, il reçoit Prix Prince des Asturies des lettres. Le Prix du public de l'Algue d'Or décerné en 2013 pour *Les Désorientés* est le dernier Prix pour lequel a été récompensé Amin Maalouf. Pour son dernier livre intitulé *Le Naufrage des civilisations* paru en 2019 aux éditions Grasset, un doctorat honorifique lui sera remis le mardi 18 juin 2019 par l'Université d'Ottawa.

<sup>2</sup> Ajouté au Prix Beur FM obtenu pour son récit romanesque *La Nuit des origines*, Nourredine Saadi avait obtenu auparavant le Prix Kateb-Yacine en 1996, puis a été de nouveau coiffé du Prix Assia Djebar pour son dernier roman *Boulevard de l'abîme* qu'il avait publié aux éditions Barzakh juste avant qu'il ne tire sa révérence le 14 décembre 2017.

<sup>3</sup> MAALOUF, Amin. *Origines*. Paris : Grasset & Fasquelle, 2004. (Coll. Le Livre de Poche), 507 p.



autrefois, à commencer par son grand-père *Botros* et son grand-oncle *Gebrayel*. Ce dernier rêve de quitter son pays natal pour une destination lointaine, il ambitionne de vivre dans un autre continent, plus précisément dans un état insulaire dans l’océan atlantique, à l’écart du monde oriental qui, d’une manière ou d’une autre, le suffoquait. Il fait souche à *Cuba* où il semble être dans son élément, voire comme un poisson dans l’eau, à l’écart de tout ce qui avait trait à son pays natal. Contrairement à *Botros* qui, lui, s’acclimatait tant bien que mal à la vie orientale, tout en faisant preuve d’un sens de responsabilité et de famille extrêmement saillant.

À vrai dire, l’élément déclencheur de cette quête de soi provient d’une rencontre avec un ami diplomate — confiant à l’écrivain avoir rencontré un Maalouf à *Cuba* — qui déclenche ce retour sur les origines ancestrales. Il se souvient alors que son grand-oncle *Gebrayel* y avait émigré à la fin du XIXe siècle, comme en font foi ses quelques lettres remises à Amin par sa mère. À la suite d’un voyage au *Liban* effectué en 2001, l’écrivain découvre aussi des papiers et des textes littéraires de son grand-père *Botros*, qui avaient été rangés dans une vieille malle et qui témoignaient du désir de ce dernier de les voir publiés. Pour honorer la volonté de *Botros*, mais aussi pour garder bien vivante la mémoire des siens, Amin Maalouf décide alors de se faire passeur et entreprend de raconter le parcours exceptionnel de ses ancêtres, et plus particulièrement l’histoire de ces deux frères nés dans une petite ville du *Liban*, au milieu du XIXe siècle. L’auteur insiste sur le devoir de mémoire qui le conduit à la rédaction d’*Origines*, en sachant que ladite mémoire est certes une reconnaissance mais également une reconstruction<sup>1</sup>.

S’ensuit alors une vaste enquête, qui retrace les parcours de *Botros* et de *Gebrayel* à l’aide de *L’Arbre*, le livre généalogique des Maalouf, et de quelques voyages. Le premier, nourri par les idéaux des Lumières et caressant le rêve d’un grand empire ottoman moderne, tolérant et prospère, fonde l’*École universelle* en 1913, un établissement mixte et multiconfessionnel. Le second, lui, fasciné par le Nouveau Monde, quitte le *Liban* dès l’âge de 18 ans pour aller s’installer à *Cuba*. Sans revenir sur tous les événements qui ont jalonné ces destinées d’exception et qui nous éloigneraient ici de notre propos, mentionnons à tout le moins qu’*Origines* reprend à sa façon une conception de l’identité façonnée par la succession des appartenances, conception

---

<sup>1</sup> TADIÉ, Jean-Yves et Marc. *Le sens de la mémoire*. Paris : Gallimard, 2004, p.9, (Coll. Folios essais).

analysée plus en profondeur dans *Les Identités Meurtrières*<sup>1</sup>. Amin Maalouf garde le plaisir de l'enquête ainsi qu'un vif intérêt pour l'Histoire, traits distinctifs qui contribuent à donner à ses œuvres de fiction toute leur densité historique et leur richesse stylistique.

Par ailleurs, dans *La Nuit des origines*<sup>2</sup>, 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 par conséquent entre deux ères : le passé et le présent. Il s'agit alors 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 ne semblait l'être, néanmoins, pas temporellement. 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 pas et qu'elle n'aurait 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 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 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 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 intruse.

---

<sup>1</sup> Retenons de son essai (publié aux éditions Grasset en 2001. Coll. Le Livre de Poche) des passages saisissants à prégnance philosophique autour de la notion de l'identité : « [...] L'identité ne se compartimente pas, elle ne se répartit ni par moitiés, ni par tiers, ni par plages cloisonnés. Je n'ai pas plusieurs identités, j'en ai une seule, faite de tous les éléments qui l'ont façonnée, selon "dosage" particulier qui n'est jamais le même d'une personne à l'autre » (p.8). Il écrit quelques pages plus loin : « L'identité de chaque personne est constituée d'une foule d'éléments qui ne se limitent évidemment pas à ceux qui figurent sur les registres officiels. Il y a, bien sûr, pour la grande majorité des gens, l'appartenance à une tradition religieuse ; à une nationalité, parfois deux ; à un groupe ethnique ou linguistique ; à une famille [...] » (p.16). Ensuite, il précise que son but, n'est pas de retrouver en lui une appartenance dans laquelle il pourrait se reconnaître, bien au contraire : « [...] je fouille ma mémoire pour débusquer le plus grand nombre d'éléments de mon identité, je les assemble, je les aligne, je n'en renie aucun. » (p.23).

<sup>2</sup> SAADI, Nourredine. *La Nuit des origines*. Alger : Barzakh, 2005, 205 p.

C'est sur cette note tragique que s'achève le récit de Saadi.

Le choix de notre sujet de thèse 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 les deux auteurs tentent de trouver une réponse en puisant dans la fiction. Notre choix des deux auteurs et notre prédilection pour leurs deux textes sont nés depuis déjà quelques années, dans la mesure où ce sujet s'inscrit partiellement dans la même lignée de réflexion que notre mémoire de magistère qui portait sur l'archéologie de la mémoire dans *La Nuit des origines* de Nourredine Saadi. Notre choix du second auteur franco-libanais Amin Maalouf relève de notre dessein d'opérer un positionnement textuel, paratextuel et contextuel entre ces deux écrivains méditerranéens de graphie française, ainsi que leurs deux textes axés à première vue sur les origines et fondamentalement sur l'identité, recélant ainsi un « puzzle » thématique en référence à l'exil, à la mémoire, à l'amour, à la mort, *etc.*

Dès lors, la problématique que nous nous proposons de traiter dans ce projet de thèse et qui mériterait qu'on s'y attarde consiste à démontrer comment la quête des origines se traduit par une quête de l'écriture même, ce qui pourrait être appuyé par l'idée du célèbre écrivain et théoricien français du Nouveau Roman, Jean Ricardou, que l'écriture de l'aventure se meut en aventure de l'écriture<sup>1</sup>. Il nous importerait de voir comment se fait la retranscription et la restitution des origines dans un processus fictionnel et comment la mémoire exilée participe à l'écriture d'une identité en quête de sens dans sa double acception : la voie et le sens de son existence qu'elle tente de trouver.

Nos hypothèses de recherche et les questions qui guident nos réflexions dans le présent travail, visent à mettre en exergue l'impact et les retombées d'une identité égarée et la mémoire fragmentée des personnages éminents sur l'espace, le temps et l'écriture en question. En d'autres termes, nous verrons comment la quête de sens de l'identité transparaîtrait à travers l'espace et le temps, et qui résulterait ainsi à une pulvérisation des frontières spatio-temporelles, analysant accessoirement cette double dimension qui se trouverait être inhérente aux « origines ». De surcroît, nous

---

<sup>1</sup> RICARDOU, Jean. *Problèmes du nouveau roman*. Paris : Seuil, 1967, p.166.

analyserons le sens que les auteurs donnent ou veulent donner à la mémoire, en mettant en action leur imaginaire. Enfin, nous orienterons notre étude sur l'écriture qui, d'une part, traduirait l'état d'une identité en quête de voie/voix et d'autre part, restituerait le caractère de cette mémoire fragmentée, soutenue par 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, par ailleurs, comment l'exil de certains personnages s'associerait à un exil intérieur en raison de leur double appartenance culturelle, traduisant globalement un exil scriptural. Nous analyserons la raison qui déclenche cette quête et ce retour aux origines chez le personnage *saadien*, originaire du Maghreb, et chez Maalouf originaire du Levant. Dans l'œuvre de Saadi, nous spéculerons concomitamment sur l'humeur changeante de la protagoniste, qui va de pair avec l'écriture décousue de ce récit, c'est dire qu'*Abla* étant un personnage tantôt extatique, tantôt nostalgique, tantôt angoissée, conduit à la fragmentation de l'histoire, donc de l'écriture ; tandis que dans celle de Maalouf, nous tenterons d'expliquer comment sa quête généalogique - et tout ce qu'elle comprend comme vicissitudes - donnerait forme à une écriture de l'universalisme, dépourvue de frontières.

Pour répondre à ces présupposés, nous ferons appel à plusieurs approches. L'approche structurale nous permettra d'étudier la structure du texte, en focalisant notre intérêt sur l'espace et le temps ; dans l'étude narratologique, ce dernier se mesure à l'intérieur du récit à l'aune de la durée ou vitesse, la fréquence et l'ordre des événements. Une approche sémiotique nous aidera également à aborder et interpréter les procédés de symbolisation dans les textes, voire 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 dans le roman de Saadi. Ensuite avec l'approche linguistique nous tenterons d'aborder la notion de « fragment » linguistiquement parlant. Elle nous permettra de recenser le champ lexical représentatif d'une variante thématique entretenant ainsi le plurilinguisme présent dans les deux textes. Pour ladite notion de fragment, nous recourrons non seulement à l'approche sémiotique en vue d'aborder le mécanisme de fragmentation, à l'analyse thématique, mais également à l'analyse formelle et structurale qui nous permettra d'étudier la

structure de l'énoncé et de dégager tous les fragments qui composent les deux textes. En effet, avec l'approche thématique nous mettrons en exergue tout le canevas thématique qui converge vers « le » thème principal, qui se rapporte à l'identité de l'homme, et ses origines obscures. Cette approche nous permettra de rentrer en immersion dans l'éventail thématique qui s'offre à nous. L'approche sémantique nous conduira à nous arrêter sur le choix du lexique de l'auteur traduisant au mieux le ressenti, l'état d'esprit et l'état d'âme des personnages. Et enfin, nous ferons inévitablement appel à l'herméneutique comme objet d'étude de l'histoire et de la fiction, nous permettant d'interpréter les scènes diégétiques et mimétiques, bien qu'étant dans un contexte de recherche scientifique universitaire, notre critique littéraire se voudra majoritairement descriptive. Au regard de ces approches immanentes, soit internes au texte, nous ferons, par moments, appel à l'approche de la contextualisation.

Concurremment aux approches sus-citées, nous nous appuierons nécessairement sur des théories littéraires, dans la mesure où toute analyse présuppose une théorie littéraire, et inversement. Autrement dit, les coordonnées théoriques des questions majeures qui composent notre étude seront articulées selon les perspectives de certains théoriciens, et ce, en croisant plusieurs approches.

Quant à l'organisation de notre travail, il s'articulera autour de trois parties ponctuant ainsi la réflexion qui jalonna notre problématique : la première partie sera axée sur la notion de l'« espace » dans les deux œuvres se traduisant par les pérégrinations d'Abla entre *Constantine* et *Saint-Ouen* dans *La Nuit des origines*, et celles d'Amin Maalouf entre le *Liban*, *Paris*, *New-York* et *Cuba* dans *Origines*. Ce point nous permet éventuellement d'appréhender la notion de « géologie » dans sa profondeur chez les deux auteurs. Cette partie liminaire de notre travail comprendra trois chapitres : le premier portera sur l'« Ici » en tant que lieu des « origines », le second sur l'« Ailleurs » en tant que lieu des « non-origines » et enfin le troisième sur « l'entre-deux » représentant ainsi un espace hybride, de conciliation et réconciliation. La deuxième partie est centrée sur la notion du « temps » qui se traduit par le continuel va-et-vient entre le passé et le présent dans les deux textes. Cette alternance serait le produit même d'un brassage entre le travail de la mémoire et de l'imaginaire. Cette partie se scinde également en trois chapitres qui traiteront dans un premier temps du

passé en perspective de rupture avec la tradition ; il sera question, dans un second temps, d'un présent avec l'esprit de modernité en continuité avec la tradition, littéralement tournée vers l'héritage de transmission. Enfin, le troisième chapitre se donnera à lire tel le produit d'une synthèse des deux ères, soit du passé et du présent, auquel nous avons choisi d'attribuer l'appellation d'*entre-temps*<sup>1</sup>. Chez les deux auteurs, on remonte jusqu'à l'Empire Ottoman, cela crée nécessairement un glissement historique. Quant à la troisième et dernière partie, elle sera essentiellement réservée à la plume des deux auteurs qui se traduit par les stratégies scripturales subversives du réel dans les deux œuvres au service du questionnement et de la quête identitaire. Cette partie recouvre trois chapitres : le premier sera d'une part réservé au choix générique des écrivains pour dire leurs origines ; d'autre part, à l'intergénéricité et l'interdisciplinarité contenues dans les deux œuvres. Le deuxième chapitre sera centré sur la prééminence des langues et le dialogue des cultures dans les deux textes, en passant en revue l'exil scriptural des deux écrivains ainsi que leurs différentes expériences migrantes. Quant au troisième et dernier chapitre, il aura exclusivement trait à l'écriture fragmentaire et symbolique qui se veut être au service de la dynamique et question identitaire située au cœur de ces deux œuvres généalogiques<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Notre choix de ce titre a pour but de marquer la différence sémantique entre l'entre-deux qui sera développé dans la première partie axée sur l'espace, et l'entre-temps qui renvoie simplement à l'entre-deux temporel.

<sup>2</sup> Nous entendons par ce qualificatif, des œuvres dont simplement la thématique est centrée sur les origines, où les personnages entreprennent une quête de ces dernières.

## **PREMIÈRE PARTIE :**

### **MORCELLEMENT SPATIAL ET AFFRANCHISSEMENT IDENTITAIRE**

Bon nombre de critiques se sont penchés sur la question de l'espace de différentes manières ; néanmoins, ils partagent la même démarche qui vise à élucider sa fonction au sein du texte littéraire, et éclairer le lien qu'entretiennent les espaces réels avec les espaces fictifs<sup>1</sup>. Selon Charles Mauron, l'espace serait donc la « métaphore obsédante » des études littéraires<sup>2</sup>. Aujourd'hui, pense Genette, la littérature ne se dit qu'en termes d'espace, à telle enseigne que le langage s'*espace* afin que l'espace se parle et s'écrive, et devient par conséquent langage<sup>3</sup>. Autrement dit, les littéraires comprennent le texte par l'entremise de l'espace, tandis que les géographes se penchent, *a priori*, sur le texte pour comprendre l'espace<sup>4</sup>.

La partie liminaire de notre travail d'analyse qui - rappelons-le, est essentiellement centré sur les origines, soit l'identité en quête de sens - se propose d'inventorier et d'analyser l'espace dans tous ses états<sup>5</sup> et formes à l'intérieur des deux œuvres, ainsi que la manière dont il articule l'imaginaire et la mémoire ; deux entités allant de pair dans la fiction romanesque. Il est question alors d'examiner l'impact du contexte spatial sur les personnages, leurs vies, leurs destinées, en somme leurs voies et voix. Ce faisant, il nous importe de voir dans quel cas l'espace est connoté positivement, et dans quel autre il est conflictuel et négatif. Toutefois, l'espace en soi ne constitue pas l'intérêt de l'étude spatiale, du moment que le récit « [...] installe des

---

<sup>1</sup> À cet effet, des néologismes et approches se sont inscrits dans le champ littéraire, et ont été ajoutés au jargon de l'analyse textuelle. Nous citons parmi les approches de l'analyse de l'espace:

- La *géopoétique* inventée par deux poètes français : Michel Deguy l'a introduite dans *Figurations* en 1969 et Kenneth White l'a théorisée dans *Le Plateau de l'Albatros une introduction à la Géopoétique* en 1994 ;

- L'essai *Les romans-géographes* de Marc Brosseau (qui était à l'origine le sujet de sa thèse de doctorat) paru en 1996 ;

- La géocritique initiée par l'essayiste Bertrand Westphal en 2007 et élargie par Robert Tally en 2011 ;

- La géographie de la littérature développée et soutenue par Franco Moretti dans son *Atlas du roman européen (1800-1900)* publié en 2000 et Piatti en 2008 ;

- La pensée-paysage illustrée par Michel Collot, en 2011 ;

- La notion d'écocritique abordée par Greg Garrard en 2004 qui n'est autre qu'une approche écologique de la littérature ;

- La théorie de la narratologie de l'espace développée par Katrin Dennerlein en 2009 ;

- La géophilosophie de Gilles Deleuze et Félix Guattari (déterritorialisation et reterritorialisation) en 1991. Et bien d'autres théories et approches spatiales en rapport avec la littérature.

<sup>2</sup> GRASSIN, Jean-Marie. « Pour une science des espaces littéraires », in Westphal, Bertrand (dir.). *La Géocritique mode d'emploi*. Limoges : Presses Universitaire de Limoges, 2000, p.VII.

<sup>3</sup> GENETTE, Gérard. *Figures I*. Paris : Seuil, 1966, p.108, (Coll. Points Essais).

<sup>4</sup> CAMBRON Micheline et BROSSEAU Marc. « Entre géographie et littérature : frontières et perspectives dialogiques ». Dans *Sciences sociales et littérature*. Volume 44, numéro 3, septembre-décembre 2003, Université Laval, p. 525-547.

<sup>5</sup> Cette désignation fait référence à l'intitulé du 26<sup>e</sup> colloque annuel de l'Association des Professeurs de Littératures Acadienne et Québécoise de l'Atlantique (APLAQA) qui s'est tenu à l'Université de Moncton du 21 au 23 octobre 2016.



rappports dynamiques entre une série hétérogène d'éléments – des sujets, des actions, des lieux, des appartenances, *etc.* – et distribue les uns et les autres dans l'espace, les met à *leur place*, les *place*, installe entre eux des frontières plus ou moins nettes ou, au contraire, brouille les cartes et avec elles, les identités<sup>1</sup> ». Dès lors, c'est la spatialité à l'intérieur du processus littéraire qui nous intéresse.

La topologie, soit l'étude des lieux réservée à cette partie, consiste alors à mettre en exergue les différents espaces saillants dans les deux corpus. Bien qu'ils soient divergents ; l'un représentant l'univers algérien, l'autre libanais ; l'un appartenant au contexte maghrébin, l'autre au contexte levantin, ils partagent néanmoins un point commun, tant sur le plan géographique, du fait qu'ils appartiennent tous deux au bassin méditerranéen, que sur le plan thématique du moment que les deux écrivains déploient concurremment le thème des origines dans leurs textes.

D'ailleurs, l'espace s'avère la cause et la résultante du problème et du choix identitaire chez les personnages - éminents ou secondaires soient-ils -dans les deux récits. Dans ces derniers, 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. Pour ce faire, nous avons scindé l'espace romanesque de Maalouf et de Saadi en trois chapitres : l'Ici, l'Ailleurs et l'Entre-deux.

---

<sup>1</sup> CAMBRON Micheline et BROSSEAU Marc. *Loc.cit.*

# Chapitre 1

## L'Ici

Nous cernons dans les deux récits une propension des personnages vers le lieu des origines qui se trouve être l'Orient, auquel nous avons attribué l'appellation de l'« Ici ».

Vu sous cet angle, nous nous proposons d'étudier l'Orient- qui renvoie essentiellement au Liban chez Maalouf, et à Constantine chez Saadi- en tant qu'« espace-sujet » qui a un impact direct sur le projet de vie de chacun des protagonistes, mais qui, par dessus-tout, est la source de leurs déplacements, errance, nomadisme et exil.

En ce sens, nous analyserons l'Orient des origines se donnant à lire comme un lieu à la fois de brassage et de clivage chez Maalouf, et incidemment, un Orient en ouverture à l'Autre. Par ailleurs, dans le roman de Nourredine Saadi, nous nous intéresserons à l'espace évoqué par la protagoniste en faisant appel à la mémoire et favorisant l'installation d'un univers immatériel.

## I. Terre des origines chez Maalouf

La terre des origines dans *Origines* se rapporte à un Orient résolument en effervescence en raison des différences qu'il abrite, donnait ainsi naissance au dialogue lorsque ces dissemblances sont les bienvenues, et aux clivages lorsqu'elles sont les malvenues. Au confluent de cet Orient en ébullition dressé par Maalouf, point l'image d'un Orient en ouverture à l'Autre.

### 1. Orient en effervescence : clivages et brassages

*Origines* s'avère, d'une part, une invitation de Maalouf à prendre connaissance des siens, à pénétrer dans sa vie « intime » ; d'autre part, un geste salvateur des origines en voie de disparition.

En évoquant la terre de ses origines qu'est le Liban, Maalouf tente de dresser un tableau riche et nuancé de l'Orient tout en mettant sous le feu des projecteurs ses ancêtres, leurs secrets, leurs aventures et mésaventures, leurs légendes et tout ce qui s'ensuit.

De ce fait, nous nous proposons de dévoiler le substrat d'effervescence régnant dans la terre des origines de Maalouf, qui se présente à la fois comme un terrain de dialogue et de clivages. Par la même occasion, nous nous intéresserons à la structure emboîtée de l'espace, allant de l'intérieur vers l'extérieur, soit de la maison familiale à l'*Empire ottoman*, en passant par la *Montagne*, le *village*, le *Liban*, le *Mont-Liban*, l'*État turc moderne*, etc.

L'Orient décrit par Maalouf dans *Origines* est caractérisé par un bouillonnement tant sur le plan religieux, que sur le plan social, culturel, linguistique, politique et historique.

En effet, l'auteur rend compte d'un Orient en effervescence, soit un lieu de clivages<sup>1</sup> et de tensions ; tantôt entre les différentes communautés qui s'y trouvent, qu'au sein-même de la parentèle de l'auteur. De ce fait, ce dernier nous confronte à une aire assez mouvementée et agitée, ce qui résulte donc à un terrain propice à l'action, au

---

<sup>1</sup> Comme dans son roman *Les Échelles du Levant* paru en 1996, où l'écrivain met en exergue, d'une part un contact fusionnel entre ses personnages ; mais d'autre part, surgissent des conflits.

mouvement et aux déplacements incessants des personnages au sein d'un même espace, ou de plusieurs espaces.

Pour ce faire, Maalouf passe en revue l'Orient d'aujourd'hui et celui d'antan, en embrassant des pans d'Histoire, à savoir le passage de l'Empire Ottoman à l'actuel Liban en passant par la Turquie moderne. De ce fait, la multiplicité des lieux favorisent les déplacements des personnages et, par conséquent, contribuent à l'effervescence de l'Orient. Les événements tragiques tels que les massacres et les conflits familiaux contribuent à la dynamique et à la vivacité de l'espace.

L'auteur décrit le Liban comme étant une terre de confluence et de clivages, il parle alors de « région où il y a toujours eu toutes sortes de communautés qui ont vécu des moments de coexistence merveilleux mais aussi des moments de tension »<sup>1</sup>.

En effet, il nous fait part du retournement qu'a connu l'Orient dès le début du vingtième siècle. Il relate l'histoire de la ville de *Salonique* et la révolution des Jeunes Turcs *Enver* et *Niyazi* qui a marqué l'Histoire. Tout comme *Botros*, ils ont œuvré pour la réforme de l'Empire Ottoman et la promulgation d'une constitution moderne.

En ce sens, l'Orient du temps de *Botros* est assimilé à un espace révolutionnaire. C'est l'Empire ottoman qui régissait le pays qui était en pleine effervescence historique, dans le but de créer une Turquie moderne. À cet effet, les personnages *Enver* et *Niyazi* « levaient l'étendard de la révolte jusqu'à la promulgation d'une constitution moderne [...] » (*Origines*, p.127), et tentaient d'élargir leur mouvement en le nommant « Jeunes Turques. » À l'intérieur du même empire, il y avait une sorte de résistance, de rébellion et de confrontation entre les deux personnages et le sultan *Abdul-Hamid* dont l'armée ottomane a désobéi à son ordre de soumettre les insurgés. Il transparaît alors un dessein d'une « unification » de l'espace éclaté, c'est dire un même espace peut générer d'autres espaces. Voici un passage attestant l'emprise des Juifs sur les Ottomans :

[...] Le mouvement était effectivement parti de Salonique, chose qui n'avait surpris personne ; cette ville était dans l'Empire la capitale des Lumières. C'est là que se trouvaient les meilleures écoles, il y avait même une compétition entre les différentes communautés religieuses, dont chacune se vantait d'offrir un

---

<sup>1</sup> TOURNIER, Maurice. « Identité et appartenances. Entretien » (entretien avec Amin Maalouf), *Mots, Les langages du politique*, mars 1997, p.133.

meilleur enseignement que les autres. Et la palme d'excellence revenait sans conteste à la plus petite d'entre elles, à la plus curieuse, à celle dont la plupart des gens- dans l'Empire Ottoman comme dans le reste du monde- ignoraient jusqu'à l'existence : les sabbataïstes [...]. (*Origines*, p.130)

L'espace révolutionnaire est donc un espace en pleine mutation. L'orateur relate l'histoire des sabbataïstes qui, à un certain temps, n'étaient considérés ni musulmans, ni juifs, ni chrétiens, et cela en raison de l'histoire du Messie *Sabbataï Tsevi* de la ville de *Salonique*, qui sous pression des musulmans, il se convertit à l'Islam, et prend le nom de *Mehemed efendi*. Par conséquent, il devient incrédule aux yeux de ceux qui le vénéraient. Suite à cet événement qui désillusionne la quasi majorité des sabbataïstes, celles-ci deviennent résolument laïques à la fin du XIXe siècle.

Si Maalouf a réservé deux sous-parties « 21 » et « 22 » de la troisième partie de son récit, intitulée *Lumières à la ville de Salonique*<sup>1</sup> ; la ville était par ailleurs « la capitale des Lumières » (*Origines*, p.130) –d'où l'intitulé attribué à cette sous partie-, c'est parce que les différentes communautés religieuses qui s'y trouvaient concourraient vers le même objectif : offrir le meilleur enseignement. Si toute l'histoire que recèle cette ville est dépeinte, c'est justement pour faire prendre conscience au lecteur du multiculturalisme de l'Orient d'antan, et des vicissitudes qu'il a subies.

Il se trouve alors que les conflits se répandaient sur tout l'Orient, et que ce n'était pas un phénomène récent, mais qui remontait plutôt au XVIIe siècle, avec l'arrivée du Messie *Tsevi Sabbataï*<sup>2</sup> :

Comment un mouvement messianique du XVIIe siècle avait-il pu se métamorphoser, deux siècles plus tard, en un ardent vecteur de laïcité et de modernité ? C'est là un sujet qui me fascine depuis des années, [...] Cela dit, je devine – ou, du moins, je crois percevoir, avec mes antennes d'étranger perpétuel et de minoritaire – ce qu'a pu être l'existence de ces quatre cents familles *Sabbataïstes* qui, pour les musulmans,

---

<sup>1</sup> Le scripteur justifie son choix de l'histoire de cette ville de la sorte : « Je tiens à parler de ces hommes, c'est parce qu'ils ont joué, à leur insu mais pas vraiment par hasard, un rôle irremplaçable dans la diffusion des idées nouvelles dans l'Empire. C'est en effet dans l'une de leurs institutions, fondée et dirigée par un certain Chemsî efendi, qu'un garçon nommé Mustafa Kemal- le futur Atatürk- fit ses études primaires. » (*Origines*, p.131)

<sup>2</sup> Cf. l'Encyclopédie Larousse en ligne : « Faux messie juif (Izmir 1626-Dulcigno, Albanie, 1676). Mystique kabbaliste, il parcourut la Palestine en 1665, se donna pour le Messie. Cette proclamation suscita une immense espérance dans le monde juif. Venu à Istanbul, il se fit arrêter par le sultan et ne dut la vie sauve qu'à sa conversion à l'Islam. Malgré cette apostasie, il a conservé des disciples (les *sabbatiens*) ».

n'étaient pas vraiment musulmans, qui, pour les juifs, n'étaient plus du tout juives, et qui, pour les chrétiens, étaient doublement infidèles ! Pour elles, s'élever au-dessus des appartenances étroites dut apparaître comme le chemin le plus noble, le plus généreux pour sortir de l'impasse [...]. (*Origines*, p.131-132)

Dans ce passage, l'auteur donne clairement son avis sur la destinée de *Sabbataï* ainsi que sur sa décision de faire passer sa vie avant sa foi : « [...] les doctrines ont pour vocation de servir l'homme, et non l'inverse [...] béni soit l'instinct humain de *Sabbataï*. » (*Origines*, p.132). Si l'auteur réserve bien des pages à l'histoire de *Salonique*, c'est parce qu'elle l'interpelle en tant minoritaire, car la quasi-totalité des communautés qui y régnaient étaient marginales.

En effet, en parlant de *Salonique* ; ville de l'Empire ottoman, l'auteur ne manque pas d'évoquer l'histoire de *Sabbataï Tsevi* dont nous avons brièvement parlé précédemment. Il se proclamait Messie au 17<sup>ème</sup> siècle et plaidait la cause des Juifs au départ, mais fut sommé par les autorités ottomanes de se convertir à la religion musulmane au risque d'être exécuté. Il se convertit et se fait appelé *Aziz Mehemed Efendi*. Seules quelques familles lui restaient fidèles à *Salonique*. La révolution était accueillie avec enthousiasme après la disparition du mouvement des jeunes turcs, le sultan annonce qu'il se plie à la volonté du bon peuple et suspendre la constitution, mais plutard *Enver* et *Niyazi* marchent de *Salonique* à *Constantinople* et écrasent la contre-révolution et s'emparèrent du palais impérial. À ce moment-là, le cheikh *ul islam* émit une *fetwa* où il estime qu'*Abdul Hamid* doit être déchu. Après sa déchéance, le Sultan a été remplacé par son frère *Rashad*, sous le nom de *Mehemed V* et qui était favorable aux Jeunes Turcs. Ce qui a inspiré à *Botros* un poème dont tous les révolutionnaires réformistes qui se trouvaient à *Zahleh*, *Beyrouth*, *Damas*, *Alep* et même *Constantinople*, s'enorgueillissaient mais en ignoraient l'auteur. Voici son poème en question : « *Je salue l'ère de Rashad qui va restaurer de notre bâtiment ce qui a été démoli ! Je salue les épées de Niyazi et Enver, je salue la confrérie qui les a dégainées. Je salue les hommes libres de toutes communautés... .* » (*Origines*, p.136). Ce poème révèle que *Botros* était du côté des réformistes et se voulait libre de toute appartenance, qu'elle soit religieuse ou ethnique. Cependant, dans d'autres écrits, l'orateur investigateur trouve d'autres poèmes où le grand-père glorifiait et louait le sultan *Abdul Hamid*. Mais après

l'avènement de *Mehemed V*, il exprime en revanche de l'animosité envers le sultan qui, selon lui, avait répandu la haine et la sédition. Le sultan était un personnage complexe : « tout porte à croire qu'en montant sur le trône, il avait réellement l'intention de réformer l'Empire pour en faire un Etat moderne comparable aux puissances européennes qui dominaient le monde. » (*Origines*, p.138-139)

Si l'accent est mis sur cette ville, c'est parce qu'elle a été la première à être « révolutionnée », la première à connaître l'abolition de la censure, le respect des libertés et la liberté des élections. De ce fait, *Salonique* représentait un terrain de dialogue et de cohabitation d'une kyrielle de communautés religieuses et linguistiques. En ce sens, les sabbataïstes se définissent par la « non-appartenance » religieuse qui était la principale source de conflits et de guerres.

La terre des origines du narrateur s'avère être un espace varié, parsemé de différences ; d'une part, il arbore le mode de vie austère d'un arrière-grand-père, prédicateur nommé *Khalil*, en évoquant la raison de l'émigration de son fils *Gerji* et sa mésentente avec son père. Contrairement à *Gebrayel* qui, d'autre part, est issu d'une famille dont le père *Tannous* est délié et plus flexible, c'est ce qui le rapprochait davantage de ses enfants. Aussi bien *Gerji* que *Gebrayel*, ont opté pour l'émigration, mais la réaction de leurs pères était différente. Si Maalouf évoque les deux arrière-grands-pères - *Khalil* père de sa grand-mère paternelle et *Tannous* celui de son grand-père paternel -, c'est parce qu'il se dit le produit et le fruit de cette alliance :

Si je compare les deux foyers, c'est parce que mes origines remontent à l'un comme à l'autre, deux ruisseaux dissemblables qui allaient se retrouver confluents... Car le prédicateur est pour moi, au même titre que Tannous, un arrière-grand-père. L'histoire des miens est d'abord celle de ce mélange des eaux... . (*Origines*, p.79)

Ce « mélange des eaux » dont se revendique l'auteur, s'apparente à la notion de diversité et d'« hétéroclicité » propre à sa grande famille. En ce sens, nous parlerons alors d'univers multiculturel qui se veut un terrain propice au dialogue, mais inéluctablement aux clivages.

L'effervescence de ce type d'espace se confirme davantage dans les conflits « intra » et « inter » familiaux de l'époque, à savoir le quiproquo entre l'arrière grand-père *Tannous* et son fils *Botros* lorsque ce dernier avait décidé de poursuivre ses études

en dehors du village. Il y a eu également un conflit entre le prédicateur le curé *Gerjis* et son fils *Khalil*, et entre ce dernier et son fils *Gerji*. La raison de la dispute entre ces deux derniers serait due, selon l'auteur, au climat religieux austère et froid qui régnait dans la maison du prédicateur.

Il apparaît alors que la religion s'inscrit parmi l'une des causes du clivage, par conséquent, de l'exil chez les Maalouf. L'auteur met l'accent sur la recrudescence de la violence et des conflits intercommunautaires, ainsi que les persécutions qui résultent de la cause religieuse. Cette dernière n'est pas directe, mais par ricochet, étant donné que *Gerji* avait pris le large pour cause de la relation tendue avec son père *Khalil*, qui était prédicateur presbytérien. L'auteur nous conduit donc à supposer que l'espace régi par la religion ne peut pas échapper à la tension.

D'ailleurs, le rapport de *Botros* à la religion est sans importance aucune. Il se disait neutre, voire antireligieux ou « irréligieux » au point de refuser de se plier à certains us et coutumes, à savoir le baptême de ses enfants. Il n'avait donc pas d'appartenance religieuse. L'auteur commente<sup>1</sup> au passage que cette dernière devrait être un choix du moment que ce n'est pas un engagement inné : « [...] On devrait pouvoir chercher, méditer, lire, comparer, puis adhérer librement à une foi choisie en fonction de ses convictions ! Une belle idée, oui, surtout dans ce pays où le souvenir des massacres communautaires était encore dans les mémoires. » (*Origines*, p. 237). Certes, *Botros* enseignait à l'école presbytérienne des américains par obligeance et complaisance à sa belle-famille, mais une fois son diplôme assuré, il a emprunté une autre voie.

Afin de mettre fin à cette catégorisation des appartenances et croyances religieuses qui se font dès la naissance, *Botros* préfère donner à ses enfants des noms significatifs et instructifs, que d'autres désignant d'emblée le champ religieux de la personne. Il a, en quelque sorte, rompu avec la « perverse » tradition qui ne faisait qu'accentuer les tensions entre les communautés religieuses. De par son raisonnement, il se distinguait parfaitement de ses frères qui, eux, sacralisaient certaines pratiques, y compris *Gebrayel* qui se disait franc-maçon.

---

<sup>1</sup> Cet aveu pourrait laisser entendre qu'il appartient à Maalouf auteur-narrateur, ainsi qu'à ses personnages.



En dépit du fait que *Botros* baignait dans un milieu protestant, il était impassible et imperméable à tout ce qui avait trait au protestantisme en particulier, et à la religion de manière générale. Dès lors, il n'a jamais été tenté de se convertir. Il se montrait alors récalcitrant à tout changement et à toute segmentation ou appartenance d'ordre religieux ou autre.

Malgré le début de révolution, selon les archives qui étaient une sorte de mise en garde à ses compatriotes, *Botros* demeurait toujours préoccupé par la situation de l'Orient. Apparaît aux yeux du lecteur un Orient précaire, et selon lui, la corruption répandue dans la population provient de la corruption des dirigeants :

À parcourir ses carnets de l'époque, j'ai même le sentiment qu'il est demeuré imperméable à tout ce qui était religieux dans leur enseignement. Alors qu'il baignait dans un milieu où la Bible était omniprésente, inlassablement lue, relue et commentée, citée en toutes circonstances. [...] Ce n'était tout simplement pas son univers, ni son mode de pensée. Pour lui, une phrase tirée d'un livre, qu'il soit sacré ou profane, ne pouvait remplacer un argument rationnel, ni dispenser un homme de réfléchir par lui-même. (*Origines*, p.71)

L'Orient décrit par l'auteur est certes multiculturel mais finit par se déchirer en raison de l'impossibilité de dialoguer en faisant abstraction des différences. Ces dernières sont souvent de nature religieuse.

Certes, la religion fut une source de clivage au sein de la famille de l'aïeul *Botros*, mais également dans celle de l'arrière grand-père *Khalil*. Elle fractionne et scinde toute la famille. Dans le village, *Khalil*, l'ancien professeur de *Gebrayel* et *Botros* était tantôt respectable tantôt critiqué par les catholiques qui n'avaient pas digéré le penchant de *Khalil* vers le protestantisme, alors que son père *Gerjis* était curé. Le prosélytisme de *Khalil* ne semblait pas nuire aux autres communautés, et son comportement exemplaire finira par attirer vers lui tous ceux qui protestaient sa position :

[...] Il avait, en effet, l'habitude de sillonner les villages de la Montagne, pour s'enquérir de la situation des plus démunis, et pour dresser des demandes d'aide en leur faveur, soit aux missionnaires anglo-saxons, soit à quelques hommes fortunés de sa connaissance. Il ne se préoccupait pas trop de la religion des récipiendaires, et ne leur demandait rien en retour. Mais quand

ces gens, auxquels personne d'autre ne s'intéressait, voyaient mois après mois la diligence de cet homme, ils finissaient par prêter l'oreille au son de sa cloche nouvelle, et la communauté protestante s'étoffait. (*Origines*, p.142)

Parallèlement aux bonnes actions que faisait *Khalil* à l'égard des pauvres malheureux de son village, il était pionnier d'une école faite sur le modèle américain, d'une grande renommée dans le même village, parmi ses étudiants les deux frères *Gebrayel* et *Botros*, mais son rayonnement était éphémère jusqu'à sa fermeture contrainte : « [...] Ce qui fut, pour *Khalil*, pire qu'un échec, la mort d'un rêve. » (*Origines*, p.142). Voilà un autre personnage de cette époque pour qui le savoir était une valeur plus que primordiale. Son « rêve » était de diffuser le savoir afin de rattraper l'Occident :

[...] Ces personnages tombés d'une autre planète avaient une règle d'or que leurs disciples locaux, tel *Khalil*, avaient reprise à leur compte ; ici, on ne dispensera pas un enseignement au rabais, on donnera aux élèves ce qu'on leur aurait donné s'ils se trouvaient à Boston ou à Édimbourg, et on sera avec eux aussi exigeant qu'on l'aurait été avec des jeunes gens de leur âge aux États-Unis ou en Grande-Bretagne. (*Origines*, p.142-143)

Les missionnaires presbytériens ont marqué les esprits des habitants qui prévalaient la notion du savoir, grâce au modèle américain qu'ils ont voulu importer en Occident afin d'assurer un enseignement de qualité et équitable, ainsi les élèves des quatre coins de la planète, bénéficieront des mêmes droits et privilèges. L'universalisation consiste à ne pas avantager les européens et les occidentaux, et désavantager d'autres, précisément les orientaux :

L'école nouvelle ne devait donc ressembler en rien à celles que le village avait connues auparavant, et où l'on annonçait à l'infini des phrases vides de sens, déjà énoncées sur le même ton par des générations d'ancêtres illettrés, sous le bâton menaçant d'un curé au regard éteint ; *Khalil* avait mis un point d'honneur à faire venir les meilleurs manuels, les meilleurs enseignants disponibles, et à imposer aux élèves les critères les plus rigoureux. (*Origines*, p.143)

Pour le narrateur, l'école est une étape préalable et opportune à l'éducation des jeunes gens. Elle doit rimer avec savoir mais visiblement la transmission du savoir n'est

pas le fort des écoles orientales qui héritent des générations antérieures des enseignements insensés et sans fondement. Au sein même du milieu scolaire, nous remarquons une divergence entre l'Orient et l'Occident, d'où la création de l'école presbytérienne ainsi que l'école de *Khalil* qui viennent révolutionner et amender le champ d'éducation afin de garantir le progrès du pays, censé passer d'abord par l'école. Le revers de ces écoles qui étaient en nombre conséquent dans la montagne, par-dessus tout, les plus grandes, cessaient d'être soutenues par les missionnaires sous l'ordre du clergé catholique. Le pire pour *Khalil*, est qu'aucun de ses enfants n'a voulu intégrer l'école, mais bien plus, tous visaient à quitter le village et le pays. Après l'insuccès qu'il a subi, le prédicateur *Khalil* abandonne l'enseignement au détriment de la culture du ver de soie. Sa première qualité et son maître-mot était la « rigueur » :

[...], la rigueur va l'encontre du laxisme, de la nonchalance mentale, du laisser-aller, de l'à-peu-près -en somme, de tous ces fléaux qui, depuis trop longtemps, débilitent nos pays d'Orient. D'un autre côté, la rigueur est raideur, elle est rigidité morale- et en cela elle va à l'encontre de ce qui fait la suavité, et l'art de vivre, de nos contrées [...]. (*Origines*, p.144)

À vrai dire, la rigidité de *Khalil* et de sa femme *Sofiya* était un facteur déterminant dans l'émigration de leurs enfants :

[...] c'est d'abord grâce à cet homme, et à son école éphémère, que la lumière du savoir a pénétré chez les miens. Je n'ignore pas qu'il est toujours hasardeux de suggérer un commencement aux choses -rien ne naît de rien, et moins que tout la connaissance, la modernité, ou la pensée éclairée ; l'avancement advient par d'infimes poussées éclairées, et par transmissions successives, comme une interminable course de relais. Mais il est des chaînons sur lesquels rien n'est transmis, et qui, pour cela, méritent la reconnaissance de tous ceux qui en ont été bénéficiaires. (*Origines*, p.144-145)

À l'époque où *Khalil* enseignait aux villageois dont la religion était autre que le protestantisme auquel appartenait le prédicateur, *Tannous* le bisaïeul de l'orateur, avait inscrit ses enfants qui sont, en l'occurrence, le grand-père et le grand-oncle d'Amin Maalouf, et aucun d'entre eux ne s'était pour autant converti au protestantisme. Cela veut dire qu'il s'agissait d'une école de savoir et d'éducation, non pas de religion et de conversion.

Les liens se renforcent dans la famille de *Khalil* et celle *Tannous*, lorsque *Yamna*, la fille de ce dernier qui est *de facto* protestante, épousa le médecin *Chucri*, fils aîné du prédicateur. Tout le monde se réjouit de cette alliance, sauf *Théodoros* qui fut nommé prêtre, considérait humiliant de se relier à des « hérétiques », d'autant plus que *Chucri* s'accrochait au protestantisme, et résistait à tout autre religion, notamment le catholicisme, soit la religion de son beau-frère *Théodoros*. Décidément, la situation se complique pour celui-là et s'embrouille davantage, puisque son frère *Gebrayel* semble avoir des vues sur la sœur de *Chucri*, dont le père est le prédicateur et qui rappelons-le, était l'enseignant du prétendant :

[...] il avait commencé ses études à l'école son père, puis les avait poursuivies, bien entendu, chez les Américains ; qu'il était versé dans les diverses sciences, l'astronomie, la botanique, la météorologie, la toxicologie, et qu'il avait écrit des dizaines d'articles dans les revues spécialisées, avant de se découvrir, sur le tard, dans sa trentième année, une passion pour la médecine. (*Origines*, p.148)

Et plus loin :

De son élève *Gebrayel*, *Khalil* avait gardé le souvenir d'un garçon futé, débrouillard, jovial, mais trop soucieux de son apparence, peu patient pour les études, et sans grande inclination pour les choses religieuses ; depuis, les années avaient passé, et il avait entendu, à propos de sa véritable situation à Cuba, des rumeurs diverses. (*Origines*, p.149-150)

On trouve pendant l'ère ottomane, aussi bien dans la famille proche que lointaine du narrateur, des variations professionnelles qui se confondent avec l'érudition, en l'occurrence chez *Botros* et dans le présent cas chez *Khalil*.

Par ailleurs, *Maalouf* explique avec certitude la position du grand-père à l'égard de la guerre russo-japonaise<sup>1</sup>. Il fait toujours appel à l'outil rhétorique pour faire passer son message de paix et de tolérance. Le narrateur rapproche l'origine de la guerre au schisme qui s'était opéré dans la communauté chrétienne orthodoxe à laquelle il appartenait. Il se trouve que les causes sont les mêmes, c'est pour des raisons

---

<sup>1</sup> Cf. l'Encyclopédie Larousse en ligne : « Guerre russo-japonaise (février 1904-septembre 1905). Conflit qui opposa la Russie et le Japon et qui se termina par la victoire de ce dernier, consacrée par le traité de Portsmouth ».

religieuses, sans omettre de préciser que la Russie faisait partie du Moyen-Orient, et comme nous avons eu l'occasion de le démontrer, *Botros* éprouvait un amour manifeste pour l'Orient:

[...] Autrefois, notre famille entière appartenait à la communauté chrétienne orthodoxe, comme la grande majorité des Grecs, des Arméniens, des Serbes...et aussi, bien entendu, les Russes, les plus nombreux. Puis nous eûmes notre propre schisme. Il n'y a pas si longtemps, probablement à l'époque du père Tannous, ou tout au plus du temps de son grand-père, [...] Une partie des nôtres, pour des raisons obscures, décida un jour de se rallier à l'Église romaine, et de reconnaître l'autorité du pape. La chose ne se passe pas sans heurts. Dans chaque maison, il y eut des débats, des brouilles, des bagarres. (*Origines*, p.108-109)

Le passage ci-dessus laisse entrevoir un changement, des mutations dans l'Orient chrétien. Nous avons, par conséquent, affaire à un Orient ouvert qui s'est mû en Orient fermé. Cela s'explique par l'appartenance antérieure de la parentèle *maaloufienn*e à la même communauté chrétienne orthodoxe, qui s'est soldée par une désunion vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle ou à l'orée du XIX<sup>e</sup> siècle.

Conséquemment à ces violences, il y a eu même un meurtre au début du XIX<sup>e</sup> siècle à l'entrée du village par un certain *Abou-Kichk Maalouf*<sup>1</sup> pour des raisons toujours religieuses, il s'est avéré que la victime était un patriarche catholique qui incitait les orthodoxes à se séparer de l'Église, car le meurtrier en faisait partie.

Derrière cette histoire tragique, se cache une vision de l'auteur assez acerbe sur la religion. Il fait prendre conscience au lecteur que la cause religieuse a depuis toujours été une source de conflits, et ces derniers peuvent être parfois meurtriers<sup>2</sup>. De plus, cette

---

<sup>1</sup> Le meurtre commis par ce même personnage a déjà été relaté dans le roman *Le Rocher de Tanios* paru en 1993 (pour lequel il obtient le prix Goncourt). Il réserve une note finale à cette histoire, dans le but d'en attester sa véracité : « Ce livre s'inspire très librement d'une histoire vraie : le meurtre d'un patriarche, commis au XIX<sup>e</sup> siècle par un certain Abou-Kichk Maalouf. Refugié à Chypre avec son fils, l'assassin avait été ramené au pays par la ruse d'un agent de l'émir, pour être exécuté. » (p.305, version livre de Poche).

<sup>2</sup> Nous rappelons en ce sens son essai *Les Identités meurtrières*, paru en 1998, à travers lequel il nous fait part de son examen d'identité. Il se présente telle une occasion de plus pour lui de revenir sur la cause principale des conflits qui déchirent le monde. Selon lui, à cause des religions, les gens n'arrivent plus à trouver un terrain d'entente et de paix. Ils n'arrivent pas à dépasser leurs différences pour vivre en harmonie. Que finalement, la « religion » qui est censée unir et rapprocher l'humanité, elle la fractionne et l'égaille.

guerre de religions se répercute inéluctablement sur la famille en la fractionnant. Raison pour laquelle *Botros* choisit de s'en détacher et de vivre sa vie dans la sérénité.

À l'égard de ces conflits intercommunautaires qui ensanglantaient le peuple d'Orient, Maalouf corrobore en quelque sorte le « déchirement » et l'éclatement ensemencé dans le *Liban* d'antan, et par ricochet dans sa propre famille :

Quoi qu'il en soit, la déchirure fut profonde, et aujourd'hui encore, notre famille est partagée en deux ; et même en trois, si l'on ajoute la petite communauté protestante.

À présent, la plaie est, dans l'ensemble, cicatrisée. Mais au début du XXe siècle, elle était encore douloureuse. Botros, catholique de naissance mais profondément méfiant à l'égard des querelles religieuses, s'efforçait, chaque fois qu'il en venait l'occasion, de montrer qu'il était au-dessus de ces disputes. (*Origines*, p.109)

Dans l'extrait sus-cité, l'auteur pointe du doigt la « déchirure » qui a eu lieu dans sa propre famille, et qui, rappelons-le, est due à la religion.

Il se trouve, par ailleurs, que le lieu des origines n'implique pas uniquement le village d'*Abey* ou *Souk El Gharb* et la maison familiale, il comprend également la capitale libanaise où s'était installé *Botros*, plus précisément dans une école catholique cette fois-ci, afin de faire des études de droit, de langue turque et française, de comptabilité, cependant il avait saisi l'occasion pour enseigner. Encore une fois, il rejoint son cocon communautaire suite à l'obtention du diplôme d'étude.

L'année à laquelle s'est installé *Botros* à Beyrouth était mouvementée et tumultueuse. Les massacres étaient une bonne raison pour certains, voire la majorité, de quitter le pays et aller se réfugier dans les pays limitrophes, comme *Constantinople*, l'*Égypte*. D'autres ont préféré s'éloigner encore plus, traverser l'océan pour atterrir en Amérique. Mais, parallèlement à cette atmosphère conflictuelle qui régnait dans la ville, les villageois montagnards, eux, sont sereins et confiants parce qu'ils n'étaient pas dans le vif de l'hécatombe citadine.

Il est question d'espace antinomique se traduisant par un *Liban* insécurisé marqué par de multiples péripéties, et à l'intérieur de ce même lieu, un coin de sécurité et de paix, ce qui rendrait mieux compte du caractère double et contradictoire de l'Orient.

Un autre espace symbole de fusion entre l'espace des vivants et celui des morts au Levant, est traduit par la présence de tombes représentant le monde des morts, au milieu des habitations ou végétations qui représentent en revanche le monde des vivants. En ce sens, l'auteur tente de raviver la mémoire des siens en rendant hommage à un espace bigarré et hétérogène : « Dans mon village, il n'y a jamais eu de cimetière. Les sépultures sont éparpillées, au milieu des maisons, parfois sur des promontoires, parfois dans une oliveraie – comme pour mon père -, dans un vignoble en terrasses, tombes creusées dans les rochers, et auxquelles se sont intéressés les archéologues... » (Origines, p.32)

L'idée d'« éparpillement » renvoie au caractère pluriel des origines, et un villageois levantin poursuit plus loin : « [...] Ici, chaque famille a un fils enterré à Beyrouth, un en Égypte, un autre en Argentine ou au Brésil ou au Mexique, quelques autres en Australie ou aux États-Unis. Notre lot est d'être aussi dispersés dans la mort que nous l'avons été dans la vie. » (Origines, p.34)

L'idée des tombes « éparpillées » au *Liban*, ne renvoie pas simplement à un espace ouvert, elle pourrait par ailleurs véhiculer l'idée d'un espace décloisonné associé à un Orient éclaté. En contre partie, l'idée d'un cimetière abritant toutes les tombes dans un même endroit en Occident pourrait simplement sous-entendre l'union de ce dernier.

Ainsi, l'auteur met en scène dans son récit un espace éclaté, tant sur le plan religieux, que sur le plan social. Si Maalouf a choisi d'intégrer des fragments historiques dans son récit, c'est dans le but de mieux mettre en exergue le caractère hybride des origines. Il évoque l'histoire de l'Orient, et touche du doigt la pluralité et diversité des ethnies et religions.

L'Autre est foncièrement présent dans les textes *maaloufiens*. Dans *Origines*, il se traduit, à titre d'exemple, par l'union et le mariage de *Tannous* de croyance protestante et *Soussène* de confession bien opposée. Le narrateur assimile cette fusion de religions à un « mélange des eaux » (Origines, p.79) qui a perduré sur les générations suivantes, à l'instar du mariage de *Botros* et *Nazeera*, *Alice* et *Gebrayel*, Maalouf aboutit à la conclusion qu'en dépit de tous les clivages, il peut naître l'amour et

l'amitié. Il démolit ainsi toutes les barrières d'ordre religieux pour favoriser l'union et le contact, voire le partage.

Nous associons l'univers clos et fermé aux crispations identitaires qui conduisaient certaines communautés à un certain sectarisme. Conséquemment à la pression qui s'étend en Orient et à la contiguïté culturelle, le sujet se sent dans la contrainte de se déplacer, d'aller d'un espace à un autre, ou alors de s'exiler définitivement.

L'exil pourrait également, selon l'auteur, être la conséquence de l'inadaptation à une situation quelle qu'elle soit : « [...] Sans doute ai-je fini par intégrer à mon insu cet axiome familial jamais clairement formulé, mais qui dit en substance : peu importe que notre éducation ait rendu difficile notre adaptation au milieu ambiant, notre fierté réside justement dans ce refus de se laisser contaminer par la déchéance établie - plutôt souffrir, plutôt s'exclure, plutôt s'exiler ! » (*Origines*, p.454-455)

À bien analyser l'espace oriental dans tous ses états, nous sommes arrivés à conclure qu'il pouvait être tantôt fort attachant, tantôt fort répudiant pour les protagonistes. Il résulte alors que la somme de sentiments différents que les personnages de Maalouf peuvent avoir au contact ou au sein de l'espace oriental dans sa généralité, serait un facteur imparable à l'effervescence qui caractérise ce lieu.

L'Orient en effervescence décrit par Maalouf dans son récit de filiation est un espace tellement controversé et problématique, il a donné naissance à un projet d'un Orient plutôt en ouverture à l'Autre, un Orient en continuité avec l'Orient de dialogue qui existait autrefois.

## **2. Orient en ouverture à l'Autre**

Ce type d'espace est foncièrement lié au multiculturalisme et à l'universalisme pour lequel a lutté le grand-père *Botros*. En effet, l'ouverture n'a lieu que par rapport à une aura restrictive, donc à une fermeture, dont se caractérisait l'Orient en guerre.

Dans cet Orient conflictuel, *Botros* ne parvenait pas à trouver sa place, n'adhérait pas toujours à la vision et au mode de vie de ses contemporains, raison pour laquelle il vivait en marge et en dissidence. Non seulement, il avait donc son propre



univers, opposé à l'univers dans lequel il baignait, mais il ne manquait pas, à chaque fois que l'occasion se présentait à lui, d'appeler ses compatriotes à prendre conscience de la réalité d'un Orient allant de mal en pis, et d'éveiller chez eux le sens du discernement et de la critique :

En proclamant, lui, Botros, qui était issu d'une famille catholique, son soutien pour la nation orthodoxe, en affirmant que les Russes étaient dans leur droit, il « enjambait », d'une certaine manière, la frontière communautaire- une attitude œcuménique, réconciliatrice, au sein de sa parenté. Son message à ses cousins était qu'il fallait juger les événements à la lumière des principes universels, et non en fonction de leurs propres appartenances. (*Origines*, p.110)

À bien analyser le sujet, *Botros* œuvrait activement au développement de son Orient tant critiqué et controversé. Il luttait à cor et à cri contre un Orient consumé par l'ignorance et le fanatisme, d'ailleurs ces derniers s'avèrent être les thèmes les plus récurrents dans l'œuvre. Ils sont systématiquement évoqués lorsque l'auteur évoque l'Orient.

*Botros* se voit alors engagé dans la même mission de certaines icônes historiques de son époque. Il s'attelle donc à un projet qu'il avait entamé et tente de le poursuivre à sa manière.

Souffrant de la domination ottomane dans son pays, il était donc doublement minoritaire, de par sa confession d'un cocktail rare, mais également dans cette minorité, il était dissident. Par conséquent, sa vision de la vie ne concordait pas avec celle de ses compatriotes. Raison pour laquelle, il se sentait souvent incompris et en marge de la société d'antan. D'où sa réticence et sa perplexité à partir ou à rester, or il n'avait finalement trouvé son bonheur et sa sérénité ni en Orient ni en Occident, dans la mesure où il s'est exilé intérieurement<sup>1</sup>. Sa quête demeure alors en suspens et sans aboutissement.

Toujours est-il que les communautés qui résidaient en Orient étaient fermées car il arrivait que les relations les plus amicales deviennent les plus hostiles en dépit du nombre d'années de cohabitation écoulées.

Les figures d'histoire donnent, à vrai dire, encore plus de poids et de consistance au grand-père. Elles le soutiennent en quelque sorte dans sa démarche, sa

---

<sup>1</sup> Ce point sera davantage développé dans le second chapitre de cette partie, à la page 61.

vision du monde, ses principes et valeurs. C'est à ce niveau, que Maalouf mêle l'Histoire à son récit de filiation et soumet la grande Histoire à la petite histoire. L'Histoire dans ce récit sert les événements, elle les soutient dans la mesure où l'auteur s'appuie sur l'Histoire pour corroborer le caractère de ses personnages : « L'histoire a, dans son écriture, la fonction de l'exemple "didactique".<sup>1</sup> »

Parmi les événements les plus marquants, nous citons l'histoire de la figure historique *Tsevi Sabbataï*, la guerre russo-japonaise, etc. Et parmi lesdits personnages qui ont marqué l'histoire et dont le profil est sensiblement assimilé à celui de *Botros*, le célèbre *Kemal, Attatürk* tant vénéré par l'aïeul. Selon Maalouf, c'est dans la dissemblance qu'émane l'espoir du progrès de l'Orient.

*Botros* pérégrine ensuite à *Zahleh*, une petite ville, pour laquelle il éprouvait particulièrement un lien affectif car c'était la ville de naissance de sa mère *Soussène*, où il enseignait la rhétorique arabe et les mathématiques dans un collège fondé par les religieux melkites. En dépit du fait que son salaire ne soit pas alléchant, l'École Patriarcale représentait pour lui le moyen et l'endroit le plus idoine et efficient pour changer les mentalités :

[...] il insistait lourdement sur le fait que c'était là, avant tout, un engagement moral et noblement politique, le commencement d'un long combat visant à réformer en profondeur les mentalités de ses compatriotes, un combat à la fois modeste et exagérément ambitieux, puisque – comme l'écrivait alors, noir sur blanc- son objectif ultime était de « *permettre à l'Orient de rattraper et pourquoi pas dépasser l'Occident* », rien de moins !  
S'agissant du mal dont souffrait la terre des origines, le diagnostic de *Botros* n'était pas moins sévère que celui qui avait amené *Gebrayel* à s'exiler ; c'était même probablement lui qui avait inculqué à son cadet sa vision désabusée. [...] Mais son passage à l'école des missionnaires avait développé chez lui un sens pointilleux de sa responsabilité : plutôt que de quitter son pays pour un autre, où la vie serait meilleure, pourquoi ne pas œuvrer pour que son pays devienne lui-même meilleur ?  
(*Origines*, p.83-84)

À la lecture de cet extrait, nous touchons du doigt l'appréhension et l'inquiétude de *Botros* quant à la situation de la terre de ses origines. Il contrecarrait

---

<sup>1</sup> MIOK, Olivera. « D'un univers « multiculturel » à une écriture de « l'identité composée » : l'exemple d'Amin Maalouf. Mémoire de Master en Cultures littéraires européennes, juin 2010, université de Haute-Alsace, p.19.

tout dysfonctionnement. Manifestement, il ne s'y plaisait pas car ce n'était pas un terrain propice à l'évolution. Il n'en demeure pas moins qu'il y subsistait dans le but d'assouvir sa mission qui consistait à répandre le savoir en Orient, auquel il conférait souvent les expressions suivantes dans ses écrits de l'époque : *l'état pitoyable de ce pays, le délabrement de nos contrées d'Orient, la corruption et l'incurie, l'assombrissement de l'horizon, etc.* Il rêvait d'un Orient libre et prospère. De fait, « l'école » se présente tel un terrain prometteur où se fera la révolution des mentalités, afin d'égaliser, voire de surpasser l'Occident.

C'est le militantisme et le caractère combatif de *Botros* qui le distingue de son frère qui avait une propension à chercher le meilleur tout prêt ailleurs. Derrière ses bonnes intentions à vouloir révolutionner les mentalités et le pays, *Botros* se munissait d'un espoir marquant et d'une croyance déconcertante qui ne se trouvait chez aucun de ses frères. Il était prêt à « occidentaliser » l'Orient en construisant « une autre Amérique chez nous, en Orient, sur la terre des origines, plutôt que de rallier bêtement celle qui existait déjà. » (*Origines*, p.84)

Le personnage principal qui représente l'Orient est le grand-père *Botros* pour qui l'espace oriental est un espace affectif. À chaque fois qu'il décide de le fuir pour aller émigrer en Occident, il donne l'impression qu'il est retenu et condamné à rester dans le pays de ses origines : « À l'école de ces étrangers à la haute stature, *Botros* allait donc “ s'équiper ” non pour émigrer comme il en avait le désir, mais, tout au contraire, pour résister à la tentation d'émigrer [...]. » (*Origines*, p.70).

De par son caractère<sup>1</sup>, ses principes, sa personnalité et son accoutrement, il devient une sommité dans son village, où il se met à côtoyer les grands-hommes, comme le patriarche, le gouverneur, l'évêque, *etc.* Malgré son incompatibilité avec les mentalités ainsi que les valeurs de ses contemporains, ce grand-homme avait son petit monde artistique, dans lequel il écrivait des poèmes, des pièces théâtrales où il simule un dialogue entre deux personnages dont le thème porte sur l'émigration, et finit par attribuer « le beau rôle à ceux qui continuent à croire en l'avenir du pays [...]. » (*Origines*, p.87)

Le portrait singulier qu'a dressé Maalouf de son grand-père a particulièrement retenu notre attention. À cet effet, sont décrits dans les moindres détails son

---

<sup>1</sup> Le caractère de *Botros* nous renvoie à celui d'*Ossyane* dans *Les Échelles du Levant* issu d'une famille multinationale, ayant reçu une éducation interculturelle.

accoutrement, son caractère, sa vision de la vie, ses valeurs et ses principes. Il se dégage à travers son profil, ses idéaux et son statut social, un nationalisme assez vigoureux. En outre, il était consciencieux et responsable. Derrière les missives écrites à son frère qui avait émigré, laisse transparaître quelqu'un qui aurait aimé le rejoindre et faire de même, mais il se sentait tirailé par certaines choses qui relèvent de ses principes fondamentaux, à savoir son refus à abandonner sa famille dont il subvient aux besoins. Par ailleurs, il avoue abhorrer son métier, l'enseignement, mais sa conscience ne lui permet pas de les laisser livrés à eux-mêmes sans qu'il n'y ait de successeur. De surcroît, il avait pour tâche de distribuer les semences, les conserver et les consommer quand le besoin se ferait sentir pour lui, sa famille, mais aussi ses voisins villageois. Voici les passages qui témoignent du profil caractériel du grand-père : « Pour Botros, ne pas quitter le pays, s'efforcer de croire en son avenir, c'était à la fois le fruit de ses convictions, le fruit de sa situation familiale, et le fruit de son tempérament – insoumis, rageur, impatient, velléitaire, et criblé de scrupules [...]. » (*Origines*, p.173)

Par ailleurs, l'auteur rappelle les paroles poignantes d'*Enver* qui rassemblait musulmans, juifs, Grecs, Bulgares, Roumains, Serbes sous un seul Empire « car nous sommes tous frères, et sous le même horizon bleu nous nous glorifions d'être tous Ottomans » (*Origines*, p.128). Ce même discours est rappelé après par l'auteur à la page 166, lorsqu'il décrivait les clivages au sein de l'Empire, et l'œuvre du révolutionnaire turc *Enver* qui aspirait à une seule nation, avec une seule langue et un seul dirigeant.

Si l'auteur a réservé non quelques lignes, mais quelques pages à la ville de *Salonique* –ville de l'Empire ottoman- et aux *sabbataïstes*, en ayant bien mis l'accent dessus, c'est justement dans le but de donner un exemple de ville ouverte à toutes origines confondues et à un peuple qui a su passer outre les appartenances étroites et réductrices. Cet exemple aurait été, aux yeux du narrateur, comparable au dessein et à l'initiative des aïeux *Khalil* et *Botros*, celui de diffuser le savoir en Orient bien des années après :

L'autre facteur qui, me semble-t-il, a joué un rôle déterminant dans l'évolution des sabbataïstes, c'est Salonique [...] Cet environnement a évité aux sabbataïstes de se fossiliser, et les a poussés à s'investir corps et âmes dans leurs écoles.

Ce qu'ont voulu faire les sabbataïstes à Salonique, c'est à peu de chose près ce qu'ont voulu faire, à la même époque, et pour des raisons comparables, des hommes tels que Khalil et Botros : diffuser autour d'eux les Lumières du savoir afin que l'Orient rattrape l'Occident, et que l'Empire ottoman devienne un jour un vaste État moderne, puissant, prospère, vertueux et pluraliste ; un État où tous les citoyens auraient les mêmes droits fondamentaux, quelles que soient leurs appartenances religieuses et ethniques. Une sorte de rêve américain sur la terre d'Orient, pour minoritaires généreux et déboussolés... .  
(*Origines*, p.132-133)

Si l'hommage est rendu aux sabbataïstes, c'est en raison de leur minoritarisme en dépit duquel ils ont su vivre et *convivre*<sup>1</sup>. Néanmoins, l'auteur ne manque pas de témoigner son empathie envers ces personnages marginalisés, voire désocialisés qui demeurent - à l'instar des sabbatéens - étrangers malgré leur intégration, et de se revendiquer délibérément comme minoritaires.

L'ouverture selon la vision de Maalouf est, en ce sens, fondée sur le principe des appartenances multiples, décroisées. Il s'est d'ailleurs largement et souvent exprimé sur ce sujet inhérent à celui de l'identité dans ses interviews antérieures :

Ainsi, loin de s'exclure mutuellement, les appartenances s'ajoutent les unes aux autres, s'accumulent, se sédimentent [...] Les appartenances multiples peuvent coexister au sein d'une même individualité et ces cohabitations dessinent des êtres pluriels, sans qu'ils soient déchirés ou incapables de relier les fragments identitaires dont ils sont composés<sup>2</sup>.

Le trait du multiple transparaît également chez les personnages du récit. Ils sont différents dans le caractère, la situation, le statut social, les ambitions, les idéaux, la profession, *etc.*

La multiplicité des noms témoigne également de l'impossibilité de confiner et rattacher le sujet à une identité immuable et fixe. À ce titre, Maalouf déclare lors d'une interview qu'il :

[...] pense qu'une des raisons pour lesquelles les gens affirment de manière outrancière leur appartenance religieuse, c'est parce

---

<sup>1</sup> Terme employé dans le sens de « vivre ensemble ».

<sup>2</sup> ARGAUD, Evelyne. « Les appartenances multiples chez Amin Maalouf ». Dans *Le français dans le monde : la francophonie en marche*, n°343, janvier-février 2006, p.34.

qu'ils ne sont pas en mesure d'exprimer leur appartenance culturelle et linguistique [...] Quelqu'un qui n'est pas à l'aise avec sa langue d'origine ne peut pas être à l'aise avec la langue du pays d'accueil, il a l'impression de trahir sa langue d'origine et sa culture d'origine, et il en éprouve une forte culpabilité, ce qui l'amène à compenser par une affirmation appuyée de son appartenance religieuse<sup>1</sup>.

Dans ce même entretien, Amin Maalouf confie au critique Ottmar Ette que son *leitmotiv* est tout simplement la diversité et la pluralité des expressions culturelles, ainsi que l'universalité des valeurs fondamentales. De ce fait, universalité et diversité constituent le soubassement de son écriture et le matériau de son récit.

Dans ce sillage, il importerait de rebondir sur l'amorce du récit de filiation de Maalouf essentiellement centrée sur l'emploi erroné et inexact du terme *origines* substitué communément et à tort par le terme *racines*. Ce faisant, la réflexion que l'auteur fait sur les deux notions nous renvoie à celle d'Édouard Glissant lorsqu'il évoquait l'« intolérance sacrée des racines <sup>2</sup> ». Les deux auteurs conviennent de la portée fixiste et fermée des racines, inversement à celles des origines qui sont ouvertes et mouvantes.

Pour revenir à l'idée d'ouverture en Orient, il apparaît, par ailleurs, que la société que *Botros* dénonce et dont il se plaint est anémique, elle souffre de l'ignorance dont le remède est le savoir, non pas l'émigration. Voici quelques vers didactiques rédigés par l'aïeul et figurant en caractères italiques dans le texte :

*Si tu cherches ce qui ne va pas chez les peuples d'Orient, et  
pourquoi ils sont tellement fustigés,  
Tu découvriras qu'ils ont des qualités nombreuses et ne  
souffrent que d'un seul mal : l'ignorance.  
Ce mal est guérissable, mais c'est par le savoir qu'on le soigne,  
non par l'émigration !  
Le savoir est né en Orient avant de partir pour l'Occident, et il  
devrait revenir chez les siens. (Origines, p.124)*

Se poursuit le discours empreint d'ironie amère assigné à l'un des personnages de la pièce :

---

<sup>1</sup> ETTE, Ottmar. « Vivre dans une autre langue, une autre réalité ». Entretien avec Amin Maalouf. Dans *Lendemain : Études Comparées sur la France/Vergleichende Frankreichforschung*, 2008, 33 (129), p.91.

<sup>2</sup> GLISSANT, Édouard. *Poétique de la relation. (Poétique III)*, Paris : Gallimard, 1990, p.161.

*Les Orientaux ont vu que l'Occident les avait dépassés, mais ils n'ont jamais compris pourquoi c'est arrivé. Un jour, ils voient un Occidental avec une fleur à la boutonnière. Ils se disent : c'était donc cela, la raison de leur avancement ! Mettons des fleurs à nos boutonnières et nous les rattraperons ! Une autre fois, ils les voient coiffés avec une mèche qui tombe sur le front et ils se disent : c'était donc cela, leur secret ! Et ils s'appliquent à faire tomber leurs mèches jusqu'aux yeux... Quand comprendrez-vous qu'il y a des valeurs essentielles, et de vulgaires modes ? Il ne suffit pas de vouloir imiter l'Occident, encore faut-il savoir en quoi il mérite d'être suivi, et en quoi il ne le mérite pas ! (Origines, p.126)*

Cette tirade débitée et écrite par le grand-père, et retranscrite par le petit-fils a pour but de dévoiler et récriminer une façon de penser le développement qui s'avère erronée et fallacieuse. En ce sens, *Botros* n'adhère manifestement pas à l'idée que le progrès de l'Orient consiste simplement à imiter l'Occident. En effet, se cachent derrière ces apparences prétendument signes d'avancement, des valeurs essentielles. Il importe de préciser que parmi les luttes menées par l'aïeul, existe celle de maintenir la santé, soit un domaine déterminant de développement.

En évoquant les siens et leurs multiples histoires ; tantôt plaisantes, tantôt déplaisantes, le narrateur donne parfois l'impression de parler d'un univers clos, hermétique, dénué de toute transparence, tel est le cas du grand-père *Botros* dont son implication à la confrérie de franc-maçonnerie demeure un épisode quelque peu équivoque, pour la simple raison qu'il n'en parle pas clairement et spontanément dans ses correspondances. Pourtant, bon nombres de personnages appartenaient à cet espace confiné qu'est la franc-maçonnerie, notamment *Gebrayel*, *Fernando Figueredo Socarràs*, le parrain de l'enfant de *Gebrayel* ; *José Marti*, le célèbre auteur de la *Guantanamo* et l'officier dominicain *Màximo Gomez*. Il paraît selon le narrateur, que *Gebrayel* avait intégré ce monde qu'après son départ pour l'Amérique.

L'Orient des ancêtres tel qu'il est décrit par l'auteur se trouve être un espace de cohabitation malgré la divergence de confessions religieuses. À titre d'illustration le prédicateur *Khalil* est était protestant. Animé par l'envie de promouvoir les valeurs essentielles, il avait mis sur pied sa propre école en vue de diffuser le savoir pour former de bons citoyens protestants. Malgré son protestantisme, certains villageois catholiques

ne s'abstenaient pas d'intégrer leurs enfants dans cette école. Tel est le cas du bisaïeul du narrateur qui avait inscrit ses enfants à l'école du prédicateur, sans qu'aucun d'entre eux ne se soit converti au protestantisme.

Pour ce qui est de la notion de nomadisme, elle ne concerne pas exclusivement l'ascendance paternelle de l'auteur ; en ce sens, il ne manque pas d'évoquer subrepticement le mariage de ses grands-parents maternels *Virginie* et *Amin*. La femme étant la fille du magistrat ottoman *Iskandar* est née à Istanbul mais jeune s'est installée avec sa famille en Égypte.

Cette coexistence et ce dialogue de religions laissent entrevoir un affranchissement de barrières souvent présentes entre les religions. Les ancêtres de Maalouf ont su faire abstraction des appartenances religieuses de chacun d'entre eux pour faire place au savoir qui s'avérait une valeur essentielle chez les siens. Sous cet angle, Maalouf assimile le Liban à « un laboratoire où l'on essaie de faire coexister ensemble, sur un petit territoire, des communautés nombreuses et différentes. Dans un Proche-Orient en guerre, une telle expérience ne pourrait réussir. Dans un Proche-Orient en paix, le Liban peut retrouver la place et sa raison d'être »<sup>1</sup>.

Au final, l'Orient dressé par Maalouf et perçu par ses ancêtres, est un terrain qui a connu à la fois des clivages et des brassages, un Orient tantôt fermé, tantôt ouvert à l'altérité.

## II. Espace évoqué chez Saadi

L'Ici dans le roman de Nourredine Saadi 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.

---

<sup>1</sup>VERHEYEN, Günther. « Faire vivre les gens ensemble ». Entretien avec Amin Maalouf. Dans *Französisch heute. Vereinigung der Französischlehrer in Schule und Hochschule*. [Français d'aujourd'hui. Association des professeurs de français à l'école et au collège], n° 27, 1 März [1<sup>er</sup> mars] 1996, p.36-38.



## 1. Univers mémoriel

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 au texte, à travers sa lecture du roman que sa supposition prend une couleur. Pour ce cas, la « titrologie »<sup>1</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 l'imaginaire et la fiction : « La fiction se sait indistinctement créatrice et syncrétique 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 enchevêtrées »<sup>2</sup>.

La mémoire occupe, dès lors, une partie prépondérante dans le récit étant donné que l'histoire s'articule principalement autour du passé et présent. L'amorce du roman s'est faite autour de deux objets : le lit à baldaquin<sup>3</sup>, qu'a découvert *Alba* chez un antiquaire à *Saint-Ouen* similaire au sien laissé à *Constantine* ; et le 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, l'écrivain affirme que :

[...] des situations ou des obsessions, des lieux retrouvés ou

---

<sup>1</sup> ACHOUR Christine et BEKKAT Amina. *Les clefs pour une lecture des récits- Convergences Critiques II*. Blida : Tell, 2002, p.73.

<sup>2</sup> BLANCKEMAN, Bruno. *Les fictions singulières. Étude sur le Roman Contemporain*. Paris : Prétexte éditeur, 2002, p.7.

<sup>3</sup> Né chez les Ottomans et adoptés par les Occidentaux.

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>1</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. À ce sujet, certains 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>2</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 partais 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 !. (*La Nuit des Origines*<sup>3</sup>, p.141)

---

<sup>1</sup> AGGOUR, Bachir. « La fiction est le bonheur de voir des personnages naître sous ses doigts ». Entretien avec Nouredine Saadi. Dans *Le Soir d'Algérie, Quotidien Indépendant*, 2008, n° 5497, p.10.

<sup>2</sup> MOKHTARI, Rachid. *Le Nouveau souffle du Roman Algérien. Essai sur la Littérature des années 2000*. Alger : Edition Chihab, 2006, p.125.

<sup>3</sup> Les références à ce roman seront dorénavant précisées entre parenthèses dans le corps du texte par l'abréviation *LND*, suivie du numéro de page.

À 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, de l'air, de l'air ! [...]. » (*LNDO*, p.75).

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... » (*LNDO*, 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 d'après [...]. » (*LNDO*, p.115).

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

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 [...]. (*LNDO*, p.107)

À lire ce passage, nous constatons que le personnage est attiré instinctivement par certains lieux semblables à ceux qui sont déjà présents dans sa mémoire. Le topo qui s'offrait à elle était identique à celui de *Constantine*, à titre d'exemple les *figues de Barbarie* qui se vendaient aux Puces, les *bêtes sanguinolentes* qui pendaient dans les boucheries, les *senteurs d'épices*, de *suint*, de *sang frais*, de *Kouchet-er-Ziat*, l'adan du muezzin de la *Kettaniya*... la renvoyaient inlassablement au panorama de sa terre natale, et eut l'étrange sentiment d'être dans « un morceau de Constantine » (*LNDO*, p.108). Toutes ces images et odeurs qui lui reviennent l'affligent et la chagrinent.

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 tangible, 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 [...]. (LNDO, p.72)

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

[...] Devant une 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 coloriés, une bimbeloterie de figurines en porcelaine, reflétés sur un grand miroir poussiéreux au train fané [...]. (LNDO, p.9)

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, chez qui elle aperçoit 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 la crainte de s'endormir de peur de tomber dans l'abîme [...]. » (LNDO, p.12)

Nous nous arrêtons sur un autre extrait centré sur ledit 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. » (LNDO, 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 liée à son enfance.

Le départ d'*Abla* de son pays natal, *Constantine*, avait eu lieu dans la

perspective de s'en détacher, et de tout laisser derrière elle, excepté 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.

À cet égard, au cœur de cet univers régi par la mémoire, se dessine un autre immatériel, fondé sur le contact énigmatique de la protagoniste aux objets qui lui rappellent ses origines.

## 2. Univers immatériel

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 [...]. (LNDO, 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'impression :

[...] 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.* (LNDO, 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 » (*LNDO*, 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 devraient pas être rompus.

À 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 prépondérante 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. » (*LNDO*, p.130)

Le terme *ordre* implique une cohésion, un agencement entre les choses et les êtres ; tandis qu'*invisible* renvoie à l'idée d'abstraction qui inclut l'idée de spiritualité dont nous avons parlé précédemment. L'invisible entre les choses et les êtres évoqué par le narrateur renvoie, de ce fait, au soufisme dont est imprégnée *Abla* : « [...] Une part charnelle opposée à une tendance à la spiritualité, une identité de contraires...Hiératique et sensuelle... » (*LNDO*, 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, débouchant 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 avait connu auparavant, mais qu'elle désirait revivre.

De plus, cette intimité avec la religion, voire 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 déposées à la marge, isolées, mystérieuses ; à réciter ces mots appris par cœur, par le corps et la mémoire [...]. (*LNDO*, 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 de dégager le caractère propre et personnel qui caractérise les deux espaces précédents : mémoriel et immatériel.

Le « propre » n'émerge que lorsqu'il est dans un espace impropre, cela dit la caractéristique propre de *Constantine* prend forme lorsqu'*Abla* se situe à *Saint-Ouen* qui, en contrepartie, lui est impropre. Elle tente alors de restituer ce sentiment d'appartenance : « [...] on restitue mieux l'âme d'une ville par ses mythes et sa poésie qu'à travers les croquis ou la description de son urbanisme. » (*LNDO*, 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. Il appartient à juste titre de penser que c'est la mémoire qui construit une identité dite « rhizomatique »<sup>1</sup>, en tant que racine en quête d'autres racines :

---

<sup>1</sup> GLISSANT, Édouard. *Introduction à une Poétique du Divers*. Paris : Gallimard, 1996, p.30-31.

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>1</sup>

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

Par ailleurs, compte tenu de la raideur des us et coutumes et l'ensemble des rites qui composent la culture de *Constantine* -ville natale de la protagoniste-, la réduisent dans l'imaginaire du lecteur. La culture de cette ville est donc soumise à bon nombre de contraintes, à tel point que la marge de liberté devient microscopique, voire inhibée. Tel est le passage qui trahit l'étroitesse de la ville, où la protagoniste nous fait part de sa perception du mariage constantinois, où les adolescentes sont associées à : « [...] des juments harnachées de bijoux pour la reproduction endogame des générations de la Ville, ou des lices [...]. » (p.140). Les deux termes employés par *Abla* susceptibles de renvoyer au cantonnement de cet espace, c'est l'*endogamie* visant à contracter les mariages à l'intérieur de la ville et les *lices* qui signifient terrains clos.

Comme nous avons pu le démontrer, l'« Ici » dans la trame fictionnelle de Maalouf et celle de Saadi s'apparente au lieu des origines. Dans le cas du récit de filiation *Origines*, Maalouf évoque l'Orient et son microcosme qui renferme la maison familiale, le village, le Liban, *etc.* Tandis que l'« Ici », dans le texte de Saadi, renvoie à Constantine, au Rocher et au pont de cette ville qui est souvent métaphorisée par l'auteur.

---

<sup>1</sup> SOARES, Vera Lucia. « Entre mémoire et oubli : un tiers-espace d'invention d'identités migrantes ». Dans *Échanges et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie*, sous la direction de Charles Bonn. Tome 2 des Actes du colloque « Paroles déplacées », tenu dans le cadre de l'Année de l'Algérie à l'École Normale Supérieure Lettres et Sciences humaines de Lyon, du 10 au 13 mars 2003. Paris : L'Harmattan, 2004, p.288.



## Chapitre 2

### L'Ailleurs

Ce chapitre réservé à l' « Ailleurs » se propose d'analyser le lieu des « non-origines », la destination outre-mer, la terre d'accueil des personnages ayant choisi – pour une raison ou pour une autre – de s'établir ailleurs que leur lieu d'origines.

Aussi bien dans le texte de Saadi que celui de Maalouf, la terre de l'exil produit de l' « action », voire une certaine dynamique dans l'intrigue. Ce même lieu d'exil a, par ailleurs, un impact aigu sur l'identité des personnages - qui y demeurent, ou qui espéraient y demeurer un jour -, sur leurs parcours, leurs projets de vie, leurs positions idéologique, politique, culturelle, *etc.* C'est à partir de ces repères spatiaux que nous abordons 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.

Ainsi, pour corroborer au mieux l' « Ailleurs » dont il est question dans ce chapitre, nous procédons à l'étude de l'espace éprouvé chez Saadi incluant, à son tour, un univers utopique et matériel. Chez Maalouf, il s'agit d'analyser le lieu de la quête qui renferme, d'une part, le lieu de refuge à partir duquel se ressourcent les personnages ; d'autre part, le lieu de passage recelant l'exil intérieur chez le sujet.

## I. Horizons quêtés chez Maalouf

L' « Ailleurs » dans le récit de Maalouf se présente tel un ensemble d'horizons quêtés, où la terre d'accueil peut être appréhendée comme un lieu de refuge et de ressourcement pour certains sujets. *A contrario*, la terre des origines peut, elle aussi, être simplement un lieu de passage et d'exil intérieur pour d'autres.

### 1. Lieu de refuge et ressourcement

Le thème de l'exil est inventorié parmi les thèmes majeurs de l'œuvre *maaloufienne*, il en est le *leitmotiv*. Il convient de rappeler que l'exil n'est pas un simple thème que Maalouf transcrit dans chacune de ses œuvres, mais c'est son quotidien<sup>1</sup>, car il écrit en situation d'exil, même si l'auteur ne se dit pas « exilé<sup>2</sup> ». En outre, le lieu de l'exil chez Maalouf transparait chez tous les personnages – principaux et secondaires –, y compris chez l'auteur même, du moment qu'il était en position d'exil lors de l'acte scriptural.<sup>3</sup>

Afin de mieux explorer l'espace de l'exil dans *Origines* d'Amin Maalouf, nous démontrerons dans un premier temps comment chaque lieu de refuge traduit un ressourcement physique ou mental. Dans un second temps, nous verrons comment, pour certains, ce même lieu de refuge devient lieu de passage pour d'autres qui sont exilés « intérieurement ». De fait, à travers l'analyse de cet espace, nous nous pencherons inévitablement sur les différentes formes de l'exil – intérieur et extérieur – et le

---

<sup>1</sup> Rappelons que Maalouf s'est exilé en 1975 suite aux massacres qui avaient ensanglanté le Liban.

<sup>2</sup> SASSINE, Antoine. « Entretien avec Amin Maalouf : L'homme a ses racines dans le ciel ». Dans *Études francophones* 14, 2, 1999, p.29. Voici l'aveu de l'auteur sur ce sujet : « [...] j'ai toujours refusé l'idée d'exil, partant du principe que l'homme est de toute façon, par nature, capable déjà de partir. C'est pourquoi je préfère de beaucoup la notion d'origines à la notion de racines, parce que les racines, c'est pour les végétaux. [...] Mais il est vrai aussi qu'il y a spontanément chez tout être humain, et depuis l'aube de l'histoire, je ne dirais pas un instinct migratoire, mais en tout cas la possibilité de se déplacer dans un monde qui est à nous tous ; et donc j'essaie de ne pas me considérer comme un exilé, mais plutôt comme quelqu'un qui a quitté un pays pour en découvrir un autre. J'acquies une appartenance supplémentaire. Je découvre une culture supplémentaire. Je poursuis le cours de ma vie avec toutes les déviations qu'il peut y avoir dans le cours de chaque vie, mais je n'aime pas beaucoup la notion d'exil car elle suppose qu'il y a un pays auquel on est tenu d'appartenir, et qu'on est nécessairement déraciné quand on est ailleurs. Non, l'homme a ses racines dans le ciel ».

<sup>3</sup> Ce point sera abordé en profondeur dans la troisième partie de ce travail, qui sera exclusivement réservée aux stratégies scripturales des deux écrivains.

ressourcement des personnages exilés. Enfin, nous recenserons les différents horizons quêtés et la dynamique interculturelle qui s'y installe.

L'écrivain critique Ottmar Ette s'intéresse foncièrement à la notion de l'exil, en l'occurrence chez Amin Maalouf. Il l'assimile à une tension entre le *partir* et la patrie. Ouverture et « dé-territorialité » sont les deux termes qu'il emploie pour interpréter l'exil dans l'œuvre *maaloufienne*. Il s'agit en effet de l'ouverture vers de nouvelles appartenances et de nouvelles relations.<sup>1</sup>

L'*Ailleurs* dans le récit de Maalouf renvoie à l'exil de manière générale, et à la terre d'accueil. Cette dernière n'existe et n'a de sens que par rapport à un point de départ, qui est le lieu natal. De ce fait, l'« Ailleurs » est peu ou prou vaste. Il renvoie essentiellement à *Cuba*, lieu d'exil de son grand-oncle, des Amériques de manière générale, et bien d'autres destinations atteintes par sa proche et lointaine parenté.

Maalouf fonde la trame narrative de son roman sur des perspectives de quête. La présence d'un espace quêté dans son récit sied en grande partie au périple du grand-oncle *Gebrayel* qui avait fui sa terre natale pour partir Outre-Atlantique et s'établir dans le continent américain, et qui, malgré les embûches, est parvenu à se faire une place au sein de la bourgeoisie havanaise. C'est le deuxième personnage éminent dans le texte de Maalouf, mais demeure « le » personnage qui représente le mieux l'exil dans ce récit de filiation. D'ailleurs, la première lettre tirée des archives sur laquelle s'est interrogé l'auteur est celle de *Gebrayel* adressée à son frère *Botros*. Ce grand-oncle rejetant l'Orient, a préféré prendre le large et aller vivre ailleurs. *Gebrayel* se distinguait de ses deux autres frères, et avait un tout autre caractère, à tel point de ne pas parvenir à intégrer l'école des missionnaires dans laquelle était inscrit son frère *Botros*. Au détriment de l'instruction et de l'érudition, il avait un unique objet ; celui d'émigrer en Amérique : « [...], il ne croyait pas du tout à l'avenir du pays où il avait vu le jour, ni à son propre avenir sur ce pan de montagne. » (*Origines*, p.74). L'Orient représentait, dès lors, pour certains un motif et une cause d'exil.

Bien que l'intention du grand-oncle était d'ouvrir les portes aux siens pour qui l'exil était une fatalité, sa vie tant prospère avait pourtant pris une autre tournure avec le

---

<sup>1</sup> ETTE, Ottmar. « Amin Maalouf, l'exil et la littérature sans résidence fixe ». Dans *Dans le dehors du monde : Exils d'écrivains et d'artistes au XX e siècle*. Texte français Sylvie MUTET. Actes du Colloque de Cerisy 14-21 août 2006 par Jean-Pierre Morel, Wolfgang Asholt, Georges-Arthur Goldschmidt (éds.). Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p.311.

temps, jusqu'à faire appel à son frère *Botros* pour qu'il vienne à la rescousse car il était surmené par l'épaisseur du travail à faire. *Gebrayel* procédait donc au chantage affectif à son frère en le sensibilisant au sujet de sa famille, ainsi il ira l'aider à *Cuba*. Ils avaient pour but d'y demeurer si les conditions s'y prêteraient. *Botros* lui propose donc d'élargir son commerce en installant des magasins à *Beyrouth*, qu'il lui promet de superviser. *Botros* lui propose également d'acheter des terrains au pays afin d'être son associé, mais décidément tous les prétextes sont bons refuser l'offre. *Gebrayel* ne semblait pas concevoir faire sa vie ailleurs que *La Havane*. Il ne baisse pas les bras et essaie de le convaincre avec des propositions alléchantes pour qu'il aille le rejoindre à *Cuba*. Or, la raison de la réticence et l'hésitation de *Botros* pourrait, selon l'auteur, se justifier par son besoin d'indépendance et de liberté sur tous les plans, notamment financier. Le chantage financier est un terrain assez sensible aux yeux du grand-père, il risque de le dissuader :

[...] Mais il est clair qu'il y avait désormais, entre les frères, et quoi qu'en dise l'émigré, un sérieux déficit de confiance. *Botros* devait sentir que *Gebrayel* et *Theodoros* étaient en train de se consulter, à son insu, sur la meilleure manière de lui trouver une occupation convenable en le détournant des projets fumeux dans lesquels il s'était lancé. (*Origines*, p.190-191)

De plus, pour le narrateur, *Botros* n'était pas enchanté par l'idée d'aller rejoindre son frère, peut-être parce qu'il ne voulait pas changer de mode de vie, de travail. En outre, parce qu'il n'avait pas encore fondé de famille, comme ses frères et sœurs plus jeunes que lui, alors que lui, avait atteint la quarantaine :

[...] S'il n'avait pu supporter l'émigration lorsqu'il était plus jeune, comment aurait-il pu la supporter à présent ? De plus, aux yeux de tous ceux qu'il avait constamment sermonnés sur l'obligation de demeurer au pays pour contribuer à son avancement, ce départ serait apparu comme une déroute, un reniement, une trahison. Jamais il n'aurait accepté de perdre la face [...]. (*Origines*, p.191)

Ajouté à l'exil du grand-oncle *Gebrayel* à *Cuba*, le narrateur ne manque pas de trouver une empreinte orientale dans un contexte occidental. En effet, dans la maison de cet aïeul, le narrateur semble être saisi par la fusion de styles et le cocktail culturel

qu'hébergeait sa demeure<sup>1</sup>. On y retrouve des touches orientales : « [...] Sur les murs de l'entrée, jusqu'à hauteur d'homme, des azulejos aux motifs orientaux, comme une signature. La lointaine signature arabesque de mon grand-oncle sur ce coin de patrie américaine. Si je n'ai traversé l'océan que pour poser mes yeux sur ça, je ne suis pas venu pour rien. » (*Origines*, p.323).

La double appartenance du grand-oncle s'est davantage confirmée à travers la fusion du style mauresque et ibérique dans sa maison cubaine, ainsi que l'architecture de ce temps-là, à titre d'exemple : l'hôtel d'Angleterre, prestigieux palace havanais construit à la même époque portant sur les murs la devise de *Boabdil*<sup>2</sup>. De surcroît, appartenaient à *Gebrayel* deux tableaux en faïence représentant *Don Quichotte* qu'il avait accrochés en face de la salle mauresque. Ainsi, gisent différentes cultures dans sa demeure, sans se départir des marques de ses origines. Selon le narrateur, le grand-oncle « éprouvait le besoin de proclamer son appartenance à la civilisation andalouse, symbole du rayonnement des siens. » (*Origines*, p. 324)

Maalouf ne manque pas de décrire- en tant que personnage témoin et enquêteur - la résidence cubaine de son grand-oncle qui n'était pas moins ressemblante à celle de son village d'origine au Liban, ce qui sous-entendrait que le sens d'appartenance à son lieu d'origine perdure même en terre d'accueil. De ce fait, la distance dans ce cas n'éloigne pas, mais rapproche l'exilé de sa patrie. Ci-suit l'extrait qui l'illustre :

Mais le plus émouvant en « notre » résidence cubaine n'est-ce pas ce qui rompt avec les origines, mais ce qui les rappelle. La salle andalouse, d'abord ; et, sur le toit, l'immense terrasse dallée. Le nom du village d'origine de la famille, Machrah, signifie probablement, comme j'ai déjà eu l'occasion de le dire, « lieu ouvert », pour la simple raison que lorsqu'on s'y trouve, on a une vue enveloppante sur les hautes montagnes, sur les villages alentour et, à droite, sur la mer ; lointaine, certes, mais sommes logés à mille deux cents mètres d'altitude et que rien ne vient s'interposer entre elle et nous. C'est sans doute pour cela,

---

<sup>1</sup> Ce mélange de styles nous rappelle la demeure riche et variée de styles qu'a construite le père d'*Ossyane* afin de célébrer l'alliance d'une Arménienne et d'un Turc, d'une Juive et d'un Musulman : « Sa maison bâtie en pierre ocre sur la Colline des Pins, je l'ai connue... elle ne ressemblait à aucune d'autre ; ni vraiment moderne, ni montagnarde, ni ottomane – un pot-pourri de styles... Elle est restée dans les mémoires comme un haut lieu de la vie artistique au Levant dans l'entre-deux-guerres [...]. » Cf. MAALOUF, Amin. *Les Échelles du Levant*. Paris : Grasset, 1998, p.67. (Coll. Le Livre de Poche)

<sup>2</sup> Cf. l'Encyclopédie Larousse en ligne : « Nom déformé sous lequel on connaît en Occident Abu Abd Allah, qui régna sous le nom de Muhammad XI, roi de Grenade en 1482-1483 et de 1486 à 1492. Il fut vaincu par les Rois Catholiques ».

d'ailleurs que la tentation du voyage n'est jamais absente de nos pensées. (*Origines*, p.326)

*Gebrayel* perçoit le lieu où il s'était établi comme étant le cœur et le pivot du monde sur tous les plans : « Cette île, où notre chance nous a été donnée, est en train de progresser, et elle deviendra l'un des points les plus importants du globe, matériellement, politiquement, et moralement » (*Origines*, p.181). Tandis que sa vision sur sa terre natale était bien différente, elle transparait à travers une lettre qu'il avait adressée à *Botros* autour du projet de la cultivation de tabac qu'il voulait concrétiser en Orient :

*[...] je suis triste pour le temps et l'effort que tu as dépensés sur une terre qui ne te remboursera pas le prix de ta sueur, et qui ne t'offrira aucun débouché pour ta production [...] dans un pays de tabac comme Cuba ou l'Égypte [...] les compensations matérielles et la facilité des communications te font oublier la fatigue parce que tu obtiens ici infiniment plus que ce que peut te donner notre chère patrie, surtout dans l'état où elle se trouve de nos jours... .* (*Origines*, p.180)

Après avoir coupé les ponts avec sa famille, et son père, *Gebrayel* n'a décidé de rétablir le contact avec eux qu'après avoir garanti sa réussite dans la terre conquise, il finit par atteindre son objectif qui consistait à fonder une entreprise sous le nom de *La Verdad*, signifiant en espagnol « la vérité ». Ce n'est qu'à cette époque qu'il songe à renouer avec son village et à demander la main de la fille de *Khalil*.

L'exil chez Maalouf se présente sous différentes formes. Il renvoie, certes, principalement à *Cuba*, lieu où son grand-oncle – deuxième protagoniste – s'est établi. Il n'en demeure pas moins, que les autres personnages qui quittent le *Liban* pour une destination avoisinante sont eux aussi en situation d'exil. Citons le cas du *Dr Chucri* - beau frère de *Botros* et *Gebrayel* - qui s'était installé au *Caire*. L'exode du bisaïeul maternel *Iskandar* quittant *Istanbul* pour l'*Égypte* en raison de la tension qui régnait dans les provinces et les incidents qui avaient eu lieu. L'auteur enchaine l'histoire du magistrat *Iskandar* avec un souvenir d'enfance d'un cousin à sa grand-mère, fille d'*Iskandar*, qui avait un tic dû à un traumatisme vécu à la fleur de l'âge. Il avait survécu à la mort quand un soldat, du temps des massacres en Turquie vers 1909, s'appêtait à l'égorger, tandis qu'un officier ottoman l'en a empêché.

Les personnages *maaloufiens* se caractérisent par une certaine plasticité et élasticité qui se résume par leur inclination et tendance naturelle – presque viscérale – à quêter un ailleurs. Ils ne sont jamais indéfiniment cantonnés dans le terreau de leurs origines, tels des personnages figés condamnés à s'éterniser dans un seul lieu.

Les perspectives de quête chez Maalouf prennent diverses appellations en fonction de l'intention du personnage « quèteur ». On peut donc parler d'exil, de nomadisme et d'errance. Les trois partagent pratiquement la même charge sémantique, dans la mesure où ils pointent un « ailleurs ».

L'exil<sup>1</sup> peut prétendre à un déplacement volontaire ou contraint vers un lieu précis pour des raisons bien précises. Il peut prendre à son tour une double connotation : exil physique ou moral. Le nomadisme, quant à lui, il renvoie à un déplacement régulier d'un groupe de personnes avec un but bien précis. Tandis que l'errance se rapproche étroitement du nomadisme, la différence c'est que cette dernière se fait sans but.

Le narrateur tente pour sa part de trouver une explication à l'émigration en conjecturant les principales causes de ce phénomène. Il juge que :

[...] Tous ceux qui ont émigré, tous ceux qui se sont rebellés, et même tous ceux qui ont rêvé d'un monde moins injuste, l'ont fait d'abord parce qu'ils ne trouvaient pas leur place dans le système social et politique qui régissait leur patrie ; à cela venait s'ajouter, immanquablement, un facteur individuel qui déterminait la décision de chacun, et qui faisait, par exemple, qu'un frère s'en allait tandis que l'autre restait sur place.  
(*Origines*, p.173)

Cependant, le narrateur insiste sur le fait qu'émigrer d'un village à un autre continent ne fait que renforcer le regard sur l'émigré de ceux qui sont restés, ils essayeront toujours de s'enquérir de ses nouvelles, mais sont par-dessus bien curieux de savoir s'il a réussi ou pas : « [...] Et lorsqu'ils ont un brin d'orgueil- denrée qui n'est pas rare chez les nôtres- ils n'osent plus revenir au pays sans avoir fait leurs preuves, ou alors qu'ils reviennent seulement pour se cacher et mourir. Beaucoup, d'ailleurs, préfèrent encore crever sur une terre lointaine plutôt que de revenir vaincus. »  
(*Origines*, p.183)

---

<sup>1</sup> Nous développerons l'exil intérieur et extérieur dans le point suivant.

Selon l'orateur, le phénomène migratoire - dont il remonte la genèse<sup>1</sup> - implique rarement un retour, car ce dernier impliquerait à son tour une lâcheté, une trahison, une instabilité, une indécision, alors que tous les émigrés se veulent souvent résolus et déterminés, mais ils y vont pour le meilleur et pour le pire, et par fierté ils y demeureront. Comme si on parlerait d'alliance ou un pacte avec l'espace d'accueil qui leur devient familier, et celui des origines devient, peu ou prou, étranger, peut-être à cause de la distance. La réussite de *Gebrayel* fut la création de son entreprise *La Verdad* : « [...] C'est alors qu'il avait décidé de rétablir le contact avec le village, et de demander la main de la fille de Khalil. A partir de là, la dissimulation ne pouvait plus se poursuivre indéfiniment. [...] » (*Origines*, p.183)

N'empêche qu'il n'a pas cessé de dissimuler, par exemple à *Alice* qu'il avait une bonne situation, alors qu'il lui en présentait une tout autre. Toujours-est-il, que pour lui, la réussite se limitait à des fins purement matérielles, ce qui n'est pas le cas pour *Alice*, la fille du prédicateur qui s'appropriait à s'y faire avec les moyens dont elle disposait.

Il importe de rappeler, dans ce sillage, que l'« Ailleurs » chez Maalouf est constitué de micro « espaces » dont chacun recèle une micro « histoire », à titre d'exemple la maison du *Général Gomez* que *Gebrail* a pu se permettre d'acheter ; les magasins *La Verdad* ; les lieux où l'accident a coûté la vie au grand-oncle.

Il est donc nécessaire de rappeler que l'espace a un impact sur les personnages. En l'occurrence, la terre d'exil a influé, à son tour, sur le grand-oncle *Gebrayel* dont le nom oriental se meut en patronyme occidental, et est orthographié *Gebrail*. Par ailleurs, cette équivalence patronymique ne concerne pas exclusivement l'exilé, mais également sa parenté, à savoir ses parents *Tannous* et *Soussène*, ses beaux-parents *Sofiya* et *Khalil* qui ont été traduits dans les papiers civils de *Gebrayel* en : *Antonio*, *Susana*, *Sofia* et *Julian*. Quant à ce dernier, l'auteur ne manque pas de spéculer et de s'interroger sur le glissement phonétique opéré sur son prénom :

---

<sup>1</sup> « [...] Jusqu'à nos jours, on entend parfois dire que le flux d'émigration a été causé par la grande famine de l'an quinze. Bien entendu, c'est faux, le mouvement était bien amorcé déjà- vers l'Egypte, vers les diverses " contrées américaines ", comme vers l'Australie-, et depuis plusieurs décennies. Mais il allait désormais s'amplifier, et trouver, dans les horreurs de la famine, de quoi donner raison à ceux qui étaient partis, en faisant taire culpabilité et remords. [...] » (*Origines*, p.246)



[...] mais pour que mon autre arrière-grand-père, Khalil, soit Julian, il avait fallu suivre des cheminements qui m'échappent. Sans doute le son arabe « kh » est-il l'équivalent –et peut-être même l'ancêtre- de la « jota » castillane ; la métamorphose n'en demeure pas moins étonnante... . (*Origines*, p.357)

Le double patronyme des personnages véhiculent l'idée d'interculturalité, de double appartenance, soit d'identité rhizomatique<sup>1</sup>.

À un certain moment, l'auteur réfléchit délibérément en monologuant sur l'orthographe mutable de son grand-oncle, ce qui confirme, une fois de plus, la flexibilité de l'identité. Il procède, dès lors, à l'acheminement et au dénouement de la biographie de ce personnage qui mériterait une attention bienveillante :

[...] Et c'est ainsi, qu'un jour, j'eus la chance- et l'émotion !- de voir apparaître, sur un vieux registre, la silhouette de mon grand-oncle égaré. Son prénom était orthographié « Gebrail », et son patronyme ne différait guère de celui que j'ai moi-même coutume d'utiliser. Aucun doute, donc, sur l'identité du jeune homme débarqué sur l'île des illusions à la date du 2 décembre 1895. (*Origines*, p.75)

Plus loin, l'auteur affirme expressément la mise en relief et en avant des origines par le grand-oncle dans un lieu qui, malgré sa parfaite intégration, demeurerait une terre étrangère. Pour ce faire, le narrateur avance que « [...] ce n'est pas le drapeau de sa fortune que *Gebrayel* a déployé sur ces murs, c'est le drapeau de sa culture d'origine, de son identité ; il éprouvait le besoin de proclamer fièrement son appartenance à la civilisation andalouse, symbole du rayonnement des siens. » (*Origines*, p.324)

Pour ainsi dire, la présence de la marque culturelle de l'Orient à Cuba est synonyme de ressourcement et de revendication identitaire. Ce qui a le plus ému le narrateur-enquêteur dans la résidence cubaine « n'est pas ce qui rompt avec les origines, mais ce qui les rappelle. La salle andalouse, d'abord ; et, sur le toit, l'immense terrasse dallée. [...] » (*Origines*, p.326)

---

<sup>1</sup> Défendue par l'écrivain francophone Édouard Glissant- comme nous l'avons souligné précédemment-, et empruntée à Guattari et Deleuze qui conçoivent le rhizome comme une combinaison du Même et du Divers.

Le retour aux sources est propre à chacun, et peut changer d'une personne à une autre, soit en diluant dans le contexte de l'exil des références culturelles mettant en avant les origines de l'émigré ; soit en opérant un retour physique et définitif à la terre natale, comme le cas d'*Alice* l'épouse de *Gebrayel* qui, après une longue partie de sa vie passée à *Cuba*, est retournée définitivement au Liban, où est décédée et enterrée.

Pour ainsi dire, Maalouf promeut le passage de la multiculturalité à l'interculturalité qui sous-entend le contact des langues et des cultures. Dès lors, l'interculturalité « [...] réussie suppose un cheminement d'entités plurielles l'une vers l'autre. [...] L'interculturalité en littérature nous placerait-elle dans un processus qui conduirait à la fin des littératures nationales »<sup>1</sup>. Ces dernières cèderaient leur place à une « littérature-monde<sup>2</sup> » avec un projet explicite « d'ouverture, de connexion entre les auteurs, les œuvres et les langues. Elle plaide en faveur d'un télescopage des cultures, d'une hybridation d'évidence dans un monde polyphonique<sup>3</sup> ». Dès lors, elle tente d'homogénéiser, d'unifier et de décloisonner l'ensemble des littératures en vue de mieux rendre compte de la notion de pluralité et multiplicité.

Dans le processus de la transculturation aboutissant à l'interculturalité, intervient l'activité scripturaire, c'est-à-dire le scripteur et la langue d'écriture. À vrai dire, Maalouf se trouvait déjà en situation d'exil lorsqu'il entame sa quête, il vivait déjà à *Paris*. Il a rejoint ensuite les siens au Liban, où il a vécu une scène marquante relative à la mort de son propre père. Son exil est donc schématisé comme suit : résidant à *Paris*, il se rend au *Liban*. Ensuite, il retourne à *Paris*, lieu où il archive, interprète, commente, reconstitue, conjecture, hypothétise, déchiffre les archives récupérées de sa maison familiale. Puis, il se déplace à *Cuba* pour enquêter sur la vie antérieure de son grand-oncle *Gebrayel*, et par la même occasion rendre visite à certains membres mythiques de sa famille. Ainsi, il se rend physiquement au lieu qui fut essentiellement quêté par son grand-oncle et son grand-père. *Cuba* fut, en effet, la destination tant éprouvée et recherchée par la plupart des levantins de cette époque. Enquêter et faire un état des

---

<sup>1</sup> DELBART, Anne-Rosine. « Littératures de l'immigration : un pas vers l'interculturalité ? ». Dans *Carnets*, Littératures nationales : suite ou fin – résistances, mutations & lignes de fuite. Première série, 2 n° spécial printemps/été, 2010 p.99-110. Consultable en ligne : < <http://carnets.web.ua.pt/>>.

<sup>2</sup> Corroborée par la théorie du Tout-Monde d'Édouard Glissant. Ce dernier appelle à mettre fin au repli sur soi et au « ghetto identitaire », au profit d'une identité non pas unique mais décloisonnée. Lire à ce sujet : GLISSANT, Édouard. *Traité du Tout-Monde. Poétique IV*. Paris : Gallimard, 1997.

<sup>3</sup> DELBART, Anne-Rosine. *Loc.cit.*

lieux de la vie de *Gebrayel* à Cuba confère au récit une dimension investigative sous un regard scrutateur.

Il importe de souligner que, certes, *Cuba* fut un tremplin de prospérité et de réussite évanescence. Néanmoins, cet horizon quêté par les personnages avait un revers. Ces espaces de refuge n'étaient pas toujours une promesse de réussite. Pour certains, à l'instar de *Gebrayel*, sa réussite à *Cuba* fut éphémère. À cet égard, le narrateur évoque la photographie du grand-oncle recelant à la fois sa réussite et son échec : « *Cette image est la dernière que nous ayons de notre regretté Gebrayel...* » (*Origines*, 272). En raison de cela, la photo était à double fond, d'une certaine manière : à la surface, l'incroyable réussite ; au-dessous, la malédiction. D'un coup d'œil, on pouvait embrasser toute la tragédie de notre famille cubaine. » (*Origines*, p.275). La vie de *Gebrayel*, peut donc se résumer, selon l'auteur, par une réussite déguisée vu qu'elle était prospère en amont mais fatale en aval, ce qui exclut la réussite « absolue » de l'émigré, il y a lieu de parler de revers de fortune.

Tandis que pour d'autres, leur exil était synonyme d'échec, à l'instar *Nayef* qui se plaisait dans son émigration à *Cuba*, jusqu'à ce que son aventure prenne une fin tragique à cause de son engagement dans les organisations révolutionnaires.

Il convient de rappeler la présence d'un espace funèbre relatif aux tombes des aïeux. L'auteur s'est donné comme devoir de visiter même ces lieux qui portent une mémoire vivante. Il ne s'est donc pas contenté de se recueillir seulement sur la tombe de *Botros*, mais il s'est rendu également à celle de *Gebrayel* à *Cuba*, où il découvre deux de ses sépultures, l'une représenterait l'identité provisoire et l'autre l'identité confirmée et permanente :

Je demande à Maria s'il serait possible de voir la tombe. Elle me répond qu'il y eut, en fait, deux sépultures successives ; l'une louée à la hâte, où "su abuelo" avait reposé provisoirement ; l'autre, acquise en septembre de cette année-là, une concession permanente située dans le carré le plus cher du cimetière, celui des personnalités nationales et des riches marchands havanais. De fait, la première était une dalle anonyme, rectangulaire, grise, au milieu de plusieurs de dizaines de dalles identiques et numérotées [...] alors que la seconde est une véritable demeure mortuaire, pas tout à fait le somptueux mausolée que m'avait décrit l'Orateur, néanmoins une belle construction en marbre blanc. (*Origines*, p.289)

La double sépulture de *Gebrayel* marque la notion de soulignement identitaire qui passe de l'identité provisoire à l'identité havanaise confirmée. D'une part, la « provisoire » reflète son attitude des moments où il n'était pas stable, et demandait par conséquent un soutien régulier de la part son frère *Botros*, ensuite ses neveux *Nassif* et *Nayef*, et enfin son beau-frère *Alfred*. D'autre part, le fait qu'il ait été enterré à *Cuba*, dans le carré le plus cher, prouve qu'il avait une place bien marquée dans cette société-là, probablement, grâce à sa facilité d'adaptation.

Il résulte de l'analyse de l'Ailleurs occidental que la distance, contrairement à ce que l'on puisse penser, rapproche l'exilé du lieu qu'il a quitté. Parallèlement au phénomène du ressourcement de ces êtres exilés, ressurgit un autre besoin, celui de l'exil intérieur et de la marginalité représenté essentiellement par le grand-père *Botros*.

## 2. Lieu de passage et exil intérieur

Après avoir passé en revue l'exil extérieur chez certains personnages *a fortiori* chez *Gebrayel*, nous convenons que la notion d'exil s'avère équivoque. Cela sous-entend qu'elle ne peut être uniquement canalisée dans la définition du déplacement vers une terre d'accueil, celle des « non-origines ». Elle pourrait, par ailleurs, s'apparenter à un simple changement d'optique ou de perspective. À ce titre, l'écrivain africain francophone Tierno Monénembo, estime que « l'exil, c[e][n] est pas seulement sortir de soi-même, c'est changer de regard sur soi-même, sur son pays d'origine et sur son pays d'accueil... »<sup>1</sup>.

Ajouté à la quête de l'exil chez *Gebrayel*, s'offre à nous un autre espace quêté : celui de *Botros*, sauf qu'il fut intérieur chez lui en raison de sa réclusion « mentale » et de son esprit réformiste. Frustré devant l'immobilisme de ses concitoyens, il s'exile intérieurement et développe une attitude libertaire qui l'affranchit de toutes les contraintes sociales. Dès lors, son exil fut en surplus d'ordre social et culturel.

Bien qu'ils soient frères et qu'ils partagent bien de points communs, *Botros* et

---

<sup>1</sup> CHIKHI, Beïda (dir.). *Destinées voyageuses. La Patrie, la France, le Monde*. Table ronde autour des auteurs. La littérature au-delà du voyage. Paris : PUPS, 2006, p.246. (Coll. Lettres francophones) Nourredine Saadi figurait parmi les écrivains ayant participé à la discussion de cette table ronde.

*Gebrayel* étaient différents, essentiellement dans leurs visions de la vie et leurs façons de l’appréhender : l’un avait choisi de rester au Levant bien qu’il ne s’y plaisait pas, l’autre avait opté pour la facilité et décide de s’exiler. Ci-suit le passage qui atteste que les deux frères n’étaient pas toujours sur la même longueur d’ondes : « [...] Depuis trop longtemps leurs routes avaient irrémédiablement divergé, et seuls les liens du sang avaient maintenu entre eux un dialogue sans véritable complicité. Même s’ils partageaient les mêmes idéaux, chacun marcherait sur sa propre route, à son propre rythme, jusqu’à sa propre fin. » (*Origines*, p.192). Malgré, l’éventuelle nostalgie que doit éprouver *Gebrayel* par rapport à son pays d’origine, il ne s’est jamais laissé emporter jusqu’à changer d’avis et retourner au *Liban*. Contrairement à *Botros*, il semble incisif et fixé dans son esprit à ce qu’il ait des liens lointains qui se réduisent à ses souvenirs nostalgiques, rien d’autre. En outre, son union avec *Nazeera* autour du projet de l’école moderne révélait leur concordance de perceptions de la vie. Ils aspiraient tous deux à un dessein qui puisse faire avancer l’Orient, sans pour autant le fuir comme les autres membres de la famille, et le laisser dans la dérive. Le choix de l’école n’était pas anodin, parce qu’elle représente un lieu de savoir et d’éducation, ce qui faisait défaut dans leur pays:

[...], l’ultime planche de salut ; lui qui sans cesse s’interrogeait sur l’orientation que devait prendre sa vie, lui qui s’obstinait à rester au pays alors qu’il n’avait plus foi en son avenir, lui qui reparlerait de s’expatrier alors qu’il n’en avait plus le courage, lui qui avait perdu la trace de ses propres pas, voilà que sa route s’éclairait, enfin ! (*Origines*, p.196)

De ce fait, l’exil de *Botros* s’avère différent de celui de son frère. Le grand-père n’a pas opté pour l’exil physique, il a préféré rester dans le terreau de ses origines pour l’amender, tout en étant en dissonance et en dissidence. Néanmoins, il avait « les pieds en Orient et le regard vers l’Occident »<sup>1</sup>. Ce faisant, il rentre dans un exil intérieur dans la mesure où il se sentait toujours en décalage-socialement, idéologiquement, culturellement-avec ses contemporains.

*Botros* était moderne et ne vivait pas son temps. Avec ses positions idéologiques et dogmatiques, il devient vecteur de valeurs humanistes, à savoir: la tolérance et combat l’ignorance, l’acceptation de la différence et le respect de l’Autre. Il

---

<sup>1</sup> MAALOUF, Amin. *Les Échelles du Levant*, op.cit., p. 59.

prouvait son anticonformisme en sortant tête nue dans les rues à l'ère où tout le monde mettaient un turban sur leur tête ; en refusant de baptiser ses enfants malgré les tentatives à la hussarde du prêtre *Theodoros* au temps où l'on baptisait tous les nouveau-nés ; en créant une *École Universelle*<sup>1</sup> laïque et mixte dans son village à l'ère où la laïcité et la mixité étaient des notions abstraites et méconnues de tous.

L'appellation « Universelle » est relative à la mixité entre les filles et les garçons, contrairement au modèle de *Khalil*, dont l'école n'a pas longtemps tenu. Elle était universelle de par la méthode efficiente et fiable à laquelle recourait l'enseignant. Il se conclut que tout est question de méthode, que pour que l'école fasse ses preuves, il faut qu'elle révise avant tout sa méthode :

[...] Les élèves étaient enchantés, ils venaient à l'école en courant par les sentiers, pour n'en repartir, le soir, qu'à contrecœur ; et ils faisaient des progrès rapides. Notamment grâce à une méthode qui allait devenir la spécialité de l'universelle : on confiait aux meilleurs élèves de chaque classe la responsabilité de transmettre à leurs condisciples ce qu'ils avaient retenu ; une sorte de chaîne du savoir se créait, qui développait le sens de la responsabilité, et l'esprit de solidarité entre tous ; l'effet en était, semble-t-il miraculeux ; les anciens de l'école qui vivent encore continuent à en parler avec émerveillement et gratitude. (*Origines*, p.231)

La raison de l'éphémère succès de l'école de *Khalil* précédemment se rapportait à des conflits typiquement religieux, car son protestantisme attirait les non-protestants, essentiellement les catholiques qui n'étaient pas enchantés par l'ouverture de cette école. De fait, une école catholique fait son apparition au village dans le but de concurrencer l'école du prédicateur qui était jusque-là « [...] le tenant de la lumière face aux ténèbres de l'ignorance, à présent on se retrouvait dans un autre cas de figure : l'école catholique contre l'école "hérétique" » (*Origines*, p.233) dirigée par le prêtre *Malatios*. Suite à cette compétitivité, c'est l'école de *Khalil* qui sort vaincue, et se contrainte de fermer ses portes.

À côté de la pluralité religieuse qui caractérisait le *Mont-Liban* « [...] *Botros*

---

<sup>1</sup> Il importe de préciser que la réussite du projet de cette école était précédée d'un échec qui se traduisait par la victoire des catholiques affiliés à l'école de *Khalil* (*Origines*, p.233).

espérait attirer vers son école des élèves appartenant aux quatre confessions. “Universel”, au Levant, veut d’abord que l’on est au-dessus des querelles entre communautés » (*Origines*, p.234-235), ce qui signifie que son école dépassait ces conflits religieux et tâchait d’unifier les différentes communautés en une seule unité. Ainsi, « [...] tous les élèves, quelles que fussent leurs appartenances, devaient réciter ensemble tous les matins une même prière, qui n’était autre que le *Pater Noster*<sup>1</sup>. Chacun était censé l’apprendre en quatre langues : l’arabe, le turc, l’anglais et le français. [...] » (*Origines*, p.235). En outre, la célébrité de *Botros* au village prend de l’ampleur grâce à sa sollicitation d’une aide financière publique envers son *École Universelle*, et cela est dans l’intérêt des villageois qui vont de nouveau pouvoir bénéficier de l’enseignement de qualité qu’on dispensait.

L’espace universel consiste à ne pas tenir compte des religions, ni des langues, ni des appartenances, pour estomper les différences, la prière était commune à tous, une prière universelle :

En dépit de cette volonté œcuménique, Botros ne parvenait pas à apaiser ses détracteurs. D’autant que cet homme d’ouverture et de rassemblement était aussi un homme de principes, et même un homme d’entêtements ; il en donnera en ces années-là une démonstration éclatante, dont ses adversaires seront ravis, dont tous ses proches seront embarrassés, et dont ses descendants ne pourront jamais surmonter le traumatisme : il refusera obstinément de baptiser ses enfants ! (*Origines*, p.236)

Parmi les stéréotypes du grand-père sur la femme moderne : *s’instruire, travailler, parler en public, rire, fumer...* Contrairement à ce qu’était la femme de son temps : conformiste et *coupeuse d’ailes*. Selon le narrateur, « [...] il se méfiait de tout ce qui pouvait le fixer au sol. » (*Origines*, p.197). Ce dernier passage appuie le caractère flexible et le mode de vie évolutif que voulait mener l’aïeul.

D’après le témoignage de la cousine *Léonore*, le profil de femme convoité par *Botros*, correspondait aux femmes qui le conforteraient dans ses principes, mais surtout qui n’iraient pas à l’opposé de sa liberté et de son indépendance sur lesquels il ne s’abstenait pas à mettre à chaque fois l’accent. Ce profil de femmes paraissait moindre dans la mesure où il n’avait trouvé chaussure à son pied qu’à l’âge de quarante-quatre

---

<sup>1</sup> Locution latine dont la traduction est « Notre Père » est une prière chrétienne.

ans. En revanche, Amin Maalouf émet une autre hypothèse sur le mariage tardif de son grand-père. Il trouve qu'il avait le profil de l'homme idéal aux yeux des femmes, et donc excluait l'idée qu'il n'ait jamais connu de femme dans sa vie antérieure :

Je suis ravi de constater qu'en dépit de ses scrupules, de ses désillusions, son existence de jeune homme n'avait été terne. Élégant, brillant, admiré, jonglant avec les idées de son temps, à l'aise avec les langues, parcourant le monde avec un paquet de dollars en poche, il ne devait pas déplaire aux dames, et ne devait pas être pressé de "se ranger". (*Origines*, p.199)

Selon le narrateur, si *Botros* s'est résolu à demeurer sur le sol natal conséquemment à ses convictions, sa situation familiale, son tempérament à la fois rebelle, insoumis, colérique, velléitaire et scrupuleux. Il s'est donc efforcé sans démordre de croire en l'avenir de sa patrie, même si paradoxalement « [i]l a constamment douté de l'émergence de cet Orient nouveau qu'il appelait de ses vœux, et constamment douté aussi de la profession qu'il avait choisie [...]. » (*Origines*, p.174)

*Botros* militait pour des valeurs recherchées, comme à l'occasion de la fête de promulgation de la Constitution ottomane, appelée « Fête de Liberté », il discourait sur les notions de Liberté, Fraternité et Égalité, et a mis en place un dialogue entre deux personnages virtuels, l'un *Ottoman*, l'autre *Étranger*, à travers lequel il fait passer le message aux ottomans, afin qu'ils prennent conscience de certaines réalités, en voici un extrait :

*[...], pour avoir un sens, la Constitution devrait être imprimée dans les mœurs, pas seulement sur du papier. J'attends par-là que les gens devraient apprendre à se comporter comme des citoyens, que chacun jouisse de ses droits, que chacun puisse vaquer à ses occupations l'esprit tranquille. Est-ce le cas ? La vérité, c'est que vos mœurs sont encore celles de vos ancêtres les Arabes de l'âge de l'ignorance, qui pratiquaient l'insulte et l'agression, qui se liguèrent en clans pour s'attaquer et se piller les uns les autres. [...] si vous ne vous débarrassez pas rapidement de ces dirigeants, votre régime constitutionnel se corrompra. Or, c'est le dernier régime qu'il vous reste à expérimenter, vous n'en connaîtrez pas d'autre. Vous tomberez entre des mains étrangères et vous serez traités comme des esclaves. Sortez donc de l'orgueil de l'ignorance, cessez de dédaigner la franchise et la vérité, cessez de soutenir ceux qui vous conduisent à votre perte, et cessez donc ces célébrations et ces jouissances qui ne riment à rien !* (*Origines*, p.162)



Le discours de l'étranger semble se calquer parfaitement à la vision de *Botros* et à sa lutte à vouloir réviser et amender les mentalités. Plus loin, se trouve un passage dans son passage qui révèle sa vision : « *Nous sommes une nation volage, que le vent des passions entraîne par-ci par-là... .* » (*Origines*, p.163)

Au moment où il avait conçu un dialogue entre *l'étranger* et *l'ottoman*, *Botros* avait pris la décision de quitter de nouveau l'enseignement au *Collège oriental* à cause « [...] *d'une mésentente avec les religieux qui dirigeaient l'école, mais également d'une interrogation plus ample sur l'orientation à donner désormais à sa vie.* » (*Origines*, p.174). Il poursuit plus loin :

[...] À vrai dire j'en ai plus qu'assez du travail des écoles, du moins tel qu'on le pratique. Et c'est avec amertume que je songe à toutes ces années que j'ai perdues entre cahiers et encriers dans un pays de futilité et de superficialité ! [...]. (*Origines*, p.176)

La réponse de *Gebrayel* à sa lettre porte à savoir qu'il s'oppose au lancement du projet en Orient, et sous-entend que pour réussir sa vie, il faut aller s'essayer en Occident, parce qu'il garde une image rédhibitoire de son Liban.

Dans un avant-propos des actes du colloque de Cerisy en 2006 consacré essentiellement à l'exil, le critique littéraire Jean-Pierre Morel conçoit l'exil<sup>1</sup> intérieur comme une variante ou une résultante de l'exil « extérieur », il affirme à ce sujet :

[...] loin de toute séparation douloureuse d'avec la patrie, apparaît comme une disposition psychique, parfois développée de façon pathologique : le sujet y est banni de ses rêves d'enfant ou laissé en souffrance par rapport à tout projet d'avenir, en définitive étranger à lui-même. C'est l'état que des psychologues ont décrit sous le nom d' "exil intérieur" [...]<sup>2</sup>.

L'espace que *Botros* se fraie au sein de la société de son époque semble se démarquer foncièrement du reste. Il appartient à une communauté minoritaire<sup>3</sup> de

---

<sup>1</sup> Au sujet de l'exil extérieur et intérieur, l'éminent écrivain Jacques ATTALI a, lui aussi, publié un article dans *l'Express*, le 24 septembre 2012, où il avance son avis sur la conjugaison de ces deux mouvements dans le contexte français.

<sup>2</sup> MOREL, Jean-Pierre. « Penser l'exil, écrire l'exil ». Dans *Dans le dehors du monde : Exils d'écrivains et d'artistes au XX e siècle*. Actes du Colloque de Cerisy 14-21 août 2006 par Jean-Pierre MOREL, Wolfgang ASHOLT, Georges-Arthur GOLDSCHMIDT (éds.). Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p.18.

<sup>3</sup> C'est le cas également d'Amin Maalouf.

religion chrétienne et de langue arabe, tentant de trouver sa place de citoyen libre dans l'Empire ottoman.

Maalouf façonne l'univers de son grand-père en l'éloignant et le disjoignant de la religion qui régissait les familles d'antan. Libre et solitaire, il ne convenait pas que l'on s'appuie sur l'irrationnel, pour lui l'Homme doit se fier à la logique qui se trouve en lui.

L'auteur souligne avec insistance l'envie pressante du grand-père de quitter son pays au sein duquel il tentait coûte que coûte de trouver sa place. De fait, l'appel d'urgence qu'a signalé *Gebrayel* à *Botros* à travers une lettre – qui s'avère être la première correspondance, parmi les centaines d'archives déployées, constituant l'objet d'analyse de l'auteur- pour aller à sa rescousse, ne serait pour le narrateur, qu'un prétexte pour aller vers cet ailleurs qu'il semblait tant envier. Ou alors, il hypothétise sur son allée mais doute qu'il se soit acclimaté au mode de vie américain : « [...] Sans doute n'était-il pas fait pour émigrer, après tout... L'émigrant doit être prêt à avaler chaque jour sa ration de vexations, il doit accepter que la vie le tutoie, qu'elle lui tapote sur l'épaule et sur le ventre avec familiarité excessive. » (*Origines*, p.100)

L'auteur recourt à la personnification dans le passage ci-dessus, en vue de mieux rendre compte des conditions de l'exil. Par conséquent, il met en exergue un contexte assez contraignant, où l'émigré devra endosser les situations de servilité et d'avilissement inhérents à l'exil.

Conséquemment à l'enquête menée par l'auteur sur *Botros* par l'entremise des archives, il se trouve que le grand-père n'était pas aussi dubitatif et désapprobateur à l'exil comme il l'insinuait dans ses discours. Ainsi, le narrateur a l'intime conviction qu' « aux moments les plus pénibles, [*Botros*] allait se remémorer avec une immense nostalgie son séjour dans “ les contrées américaines ” » (*Origines*, p.113). De ce fait, le sentiment nostalgique découle d'une envie inassouvie de regagner l'Amérique. Pour le narrateur, le grand-père se devait être crédible sur sa position quant à l'émigration, même s'il avait changé d'avis par la suite, il n'oserait renouveler son expérience même si elle était bonne, il s'est lui-même « *ligoté les ailes* » (*Origines*, p.113). Même s'il a peut-être tenté d'émigrer, cependant ses propos sous-entendaient qu'il n'avait jamais eu l'intention de prendre le large.

En dépit de la famine qui s'est emparée du *Mont Liban*, La situation de *Botros*

semblait avantageuse dans un village qui souffrait de famine. Nonobstant, il pense autant faire se peut, nourrir aussi les autres, par exemple des cousins, des élèves, leurs parents, *etc.* C'est encore, là, un acte qui dégage pour de bienveillance et de clémence envers autrui. Saisissant cette occasion, *Theodoros* tente, tant bien que mal, de persuader son frère *Botros* à changer de créneau et pourquoi pas décamper de ce village, en lui proposant un poste de juge d'instruction à *Zahleh* et d'autres encore, jusqu'à ce qu'il a été contraint de fermer l'école à cause de la pauvreté qui surplombait le village.

Lors d'une interview d'Egi Volterrani à Amin Maalouf, ce dernier opère une analyse qui traduisant le sentiment exact d'un exilé, tout en effleurant le cas de l'exil intérieur qui concerne « tous ceux qui sont exilés dans leur propre pays, dans leur propre maison, et aussi dans leur propre corps <sup>1</sup> ». Il se trouve que les origines de la blessure intime sont diverses. Il estime qu'elles « sont liées à la peau, à la nationalité, à la religion, à la condition sociale, aux rapports familiaux, à la sexualité, *etc.* Pour moi, elle est liée à ce sentiment, acquis depuis l'enfance, d'être irrémédiablement minoritaire, irrémédiablement étranger, où que je sois »<sup>2</sup>.

Les traces que l'auteur a sur le passage de son grand-père en Amérique, plus précisément à La Havane, c'est son prénom *Botros* anglophonisé en *Peter* sur sa carte visite de « professeur de rhétorique arabe et de mathématiques au Collège Oriental » (*Origines*, p.103) à *Zahleh*. Le double patronyme, souligne une fois de plus, le caractère équivoque de l'identité du protagoniste.

Au détriment de son abstinence à quitter son terroir natal, *Botros* œuvre à occidentaliser l'Orient et le mythifier, mais pas uniquement occidentaliser l'idéal, et conditionner sa vision de l'idéal, ce qui sous-entend qu'il veut aller plus loin que l'Occident<sup>3</sup>. En ce sens, l'auteur met en place clichés occidentaux tant sur le plan vestimentaire, que comportemental.

---

<sup>1</sup> VOLTERRANI, Egi. « Autobiographie à deux voix ». Entretien d'Amin Maalouf : <<http://www.aminmaalouf.net/fr/sur-amin/autobiographie-a-deux-voix/>>, 2001. [Consulté le 30/11/2013]

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> Maalouf résume l'emprise de l'Occident sur le monde dans son essai *Les Identités meurtrières*. Paris : Grasset, 2001, p.83. Il estime que l'emprise de l'Occident sur le monde est saillante : « [...] l'Occident est partout. A Vladivostok comme à Singapour, à Boston, Dakar, Tachkent, Sao Paulo, Nouméa, Jérusalem et Alger. Depuis un demi-millénaire, tout ce qui influence durablement les idées des hommes, ou leur santé, ou leur paysage, ou leur vie quotidienne est l'œuvre de l'Occident [...] »

Les contrées américaines représentent le lieu de passage pour certains personnages, en l'occurrence pour *Botros*. Ce dernier s'est déjà rendu en Amérique sans y demeurer. De ce fait, il a eu un avant-goût du mode de vie occidental :

[...] Mais il est clair que la légende familiale ne dit pas toute la vérité : non, mon grand-père n'avait pas traversé l'Atlantique pour aller sauver un frère dans la détresse, il avait pris la mer parce qu'il était lui-même dans la détresse, que le pays des origines ne lui apportait que des déceptions, et qu'il était fortement tenté d'aller respirer ailleurs. (*Origines*, p.96-97)

Plus loin, un autre extrait sur le passage de *Botros* à New York :

La posture qu'il adopte dans ses notes new-yorkaises n'est pas celle d'un nouvel arrivant à la recherche d'un emploi, mais celle d'un invité de marque, d'une personnalité éminente venue du Vieux-Pays pour « inspecter » avec un sourire désinvolte les merveilles de l'Amérique et les misères de la diaspora. [...]. (*Origines*, p.105)

Le séjour de *Botros* s'est traduit par une visite d'une fabrique de cigarettes à *New-York*, où on lui demande de composer des slogans publicitaires.

Figure dans le récit, un autre personnage exilé intérieurement, c'est le deuxième grand-oncle *Theodoros*, qui s'est enrôlé, comme son frère *Gebrayel*, dans le catholicisme, ce qui fait de lui un exilé dans la religion.

Enfin, il se remarque qu'ayant un idéal révolutionnaire et étant en quête de liberté, *Botros* était exilé socialement et culturellement. De par le rôle moteur qu'il avait au sein de la société de son temps, lui est assigné le profil de l'intellectuel organique de Gramsci<sup>1</sup>, ce qui impliquerait un exil intérieur.

Il importe de rappeler que les personnages de Maalouf sont plurilingues car pour cet auteur, « la langue est souvent l'élément essentiel de l'identité d'un peuple, et

---

<sup>1</sup> L'auteur de la notion d'intellectuel organique est le philosophe marxiste critique Antonio GRAMSCI (1891-1937). Selon lui, la famille, l'école, l'Église, les partis, les professions, les institutions scientifiques, universitaires, artistiques, les moyens de communication de masse constituent une forme de domination de classe. Celle-ci se réalise au sein d'un mode de vie et de pensée, d'une forme de la culture et des rapports sociaux. Dans les plis et replis de l'existence quotidienne se fabriquent l'adhésion et le consentement qui assurent l'hégémonie. Pour le théoricien marxiste, le pouvoir de l'État n'est donc pas la source de l'hégémonie, mais son résultat. MÜLLER, Denis. « Le théologien, "intellectuel organique" et chercheur indépendant : quelle loyauté, quelles tensions, quelle liberté ? ». Dans *Théologiques*. 14/1-2, 2006, p.61-74. Consultable en ligne : < <https://www.erudit.org/fr/revues/theologi/2006-v14-n1-2-theologi1453/014310ar.pdf> >

dans la “jungle” qu’est le monde d’aujourd’hui, il est à la fois indispensable et difficile de préserver sa place. Il faut aussi comprendre que c’est en s’ouvrant aux vents du monde entier qu’on préserve le mieux l’avenir de sa culture [...] »<sup>1</sup>. Son passage signifie qu’on préserve mieux son origine en se frottant à d’autres origines et cultures.

Cependant, le narrateur insiste sur le fait qu’émigrer d’un village à un autre continent, ne fait que renforcer le regard sur l’émigré de ceux qui sont restés dans la terre natale. Ils essayeront toujours de s’enquérir de ses nouvelles, mais sont par-dessus tout curieux de savoir s’il a réussi ou pas. Le narrateur ne manque pas de nous faire part de sa vision sur l’exil chez les siens : « [...] Et lorsqu’ils ont un brin d’orgueil- denrée qui n’est pas rare chez les nôtres- ils n’osent plus revenir au pays sans avoir fait leurs preuves, ou alors qu’ils reviennent seulement pour se cacher et mourir. Beaucoup, d’ailleurs, préfèrent encore crever sur une terre lointaine plutôt que de revenir vaincus. » (*Origines*, p.183)

L’exil est, pour Charles Bonn, un thème que déploient bien d’écrivains maghrébins, il y a lieu de parler de « l’exil de l’écriture », ce qui amène le critique à rapprocher l’émigration à « un indicible en littérature »<sup>2</sup>.

Nous avons vu comment l’exil interrogeait le lieu. L’exil intérieur chez *Botros*, dans ce cas, le personnage est partagé entre un vécu oriental et un imaginaire occidental. Tandis que l’exil extérieur pour lequel a opté *Gebrayel* et bon nombre de ses contemporains l’installe dans un vécu occidental et dans un imaginaire oriental. S’ensuit l’inévitable ressourcement du personnage exilé. L’expérience exilique et le franchissement des frontières nourrit l’œuvre de Maalouf.

## II. Espace éprouvé chez Saadi

L’ « Ailleurs » dans le roman de Nourredine Saadi correspondrait à 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 personnalité.

---

<sup>1</sup> VOLTERRANI, Egi. *Op.cit.*

<sup>2</sup> TALAHITE-MOODLEY, Anissa. *Problématiques identitaires et discours de l’exil dans les littératures francophones*. Ottawa : Presses de l’Université d’Ottawa, 2007. Dans la préface de cet ouvrage critique, Charles Bonn cible essentiellement les grands écrivains maghrébins, mais dans le cadre de notre analyse de l’exil chez Maalouf, nous nous permettons de répandre sa réflexion sur le champ de la francophonie littéraire.

## 1. Univers utopique

Ce type d'espace est constitué dans le récit de Saadi d'éléments disparates. Cela 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 PASSE CHEZ UN ANTIQUAIRE DES PUCES [...] » (LNDO, p.9). C'est ainsi que se présente l'amorce du récit. Avec ce préliminaire écrit en lettres capitales en caractères italiques, 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>1</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 conduits à en dégager des espaces sous-jacents, à savoir : l'univers utopique, approprié et concret. Il convient de dire que ce genre d'espace fait appel à la symbolique de la description, à la mythification du décor, et enfin à la métaphore substitutive.

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.

---

<sup>1</sup> MILLY, Jean. *Poétique des textes. Introduction aux techniques et aux théories de l'écriture littéraire* Paris : Armand Colin, 2014 [1992], p.47. (Coll. Cursus)

D'ailleurs l'auteur en fait l'esquisse de par la description minutieuse 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 [...]. (LNDO, 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, soit : *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. » (LNDO, p.130)

Ce passage véhicule l'idée que cette ville est utopique seulement pour ceux qui y demeurent ; cela 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 dans 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. » (LNDO, p.165)

L'incertitude des frontières de *Saint-Ouen* fait en effet référence à la ville qui se situe à la périphérie de *Paris*, abritant des immigrants. Même ceux qui pérégrinent, finissent par demeurer dans cette « cité » apparentée à « un bout de Seine ».

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 évident de dire que *Saint-Ouen* est utopique de par sa démesure, étant donné qu'elle relève de l'imaginaire, qui par définition ne porte en lui aucune limite. 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. Il 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. Il convient, dans ce sillage, de préciser que dans certains cas, les lieux du récit peuvent « ancrer » ce dernier dans le réel, donner l'impression de le refléter. En revanche, certains récits utilisent l'espace en vue de construire une dimension universelle et parabolique de par l'absence de description ou la réduction à des lieux symboliques<sup>1</sup>. À ce propos, une réflexion assez pertinente est émise par Florence De Chalonge :

Est déclaré vrai ce que le réel consacre, ou a consacré. La 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, évènement historique, faits socio-culturels, analyses scientifiques... tout est pour le critique matière de vérification minutieuse.<sup>2</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. » (*LNDO*, p.164)

Pour ce qui est de la singularité des *Puces*, elle est manifestement traduite dans le passage suivant :

Jeanne rougit triomphante, reine populaire régnant sur son peuple de bistrot, 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. (*LNDO*, p.33)

---

<sup>1</sup> REUTER, Yves et BERGEZ, Daniel (dir.) *Introduction à l'analyse du roman*. [3<sup>ème</sup> édition 1991]. Paris : Armand Colin, 2009. (Coll. Lettres Sup.), p.49.

<sup>2</sup> CHALONGE, Florence de. *Espace et Récit de fiction : Le cycle indien de Marguerite Duras*. Villeneuve d'Ascq : Septentrion, 2005, p.64. (Coll. Presses Universitaires)



Le narrateur associe les *Puces* à un lieu de jouissance dénué d'interdits, imprégnant à la fois le luxe dans une aura d'humilité et de partage. Il s'agit, selon *Carlos*, du seul lieu où l'on boit du *whisky dans du cristal* (LNDO, p.46). L'ambiance qui y règne s'avère loin d'être calme. Cet endroit n'est pas exempt d'agitation et est souvent décrit par l'emploi des termes suivants : *touffeur de bruits, assourdissant brouhaha, cohue, etc.* (LNDO, p.95)

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. Quant à la réalité, elle n'est pas retranscrite fidèlement, elle est y est présentée de façon travestie :

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>1</sup>

Les *Puces* s'avèrent de surcroît un espace idéalisé par certains *Audoniens*, qui espéraient y mener un même combat à l'approche des élections municipales. Ils aspiraient en faire un lieu qui rassemble les générations et communautés dans le but de « consolider la solidarité » (LNDO, p.57). D'ailleurs même les noms suggérés aux fins de la liste des élections trahissent non seulement les principes d'union, mais aussi de liberté que promeuvent les *Puciers*, notamment les habitués du bistrot. Le premier nom auquel a pensé *Père Paulo* est celui d'*Indépendants, Ensemble. AIR*, est l'autre nom acronymique qui résonne dans la tête d'*Alain*, signifiant Audoniens pour l'Intégration Républicaine. Ce dernier laisse sous-entendre que les habitants de *Saint-Ouen*, dont la plupart sont en situation irrégulière, revendiquent la même considération que les citoyens français. Le même acronyme est proposé par la gérante du bistrot *Jeanne* en songeant à *Audoniens Initiative Républicaine*.

Les *Puces* est un espace dépeint comme un lieu propice à l'amour et à la politique, dépourvu de tout frein, ce qui lui confère une atmosphère constamment festive et effervescente. En effet, les *Puces* s'avèrent l'endroit le plus approprié à la

---

<sup>1</sup> BURTSCHER-BECHTER Beate et MERTZ-BAUMGARTNER Birgit. *Subversion du réel : stratégies esthétiques dans la Littérature algérienne contemporaine*. Paris : L'Harmattan, 2001, p. 13. (Coll. Études littéraires maghrébines).

politique aux tendances pacifiques, telle la manifestation mémorable qui y a été organisée le 14 juillet 1941 contre les nazis. Ses habitants s'indignent contre les erreurs de l'Histoire qui ont marqué la mémoire collective. Ce *memoriam* serait une sorte d'appel ou d'invitation au brassage ethnique et un rappel à l'anéantissement et à la répulsion de tout mouvement ou régime nationaliste. D'ailleurs, *Bayrre*, *Alain* et *Carlos* déclamaient dans la ville l'appartenance antérieure des membres de la liste électorale d'extrême droite à un gang qui œuvrait au service des Allemands. Encore faut-il préciser le combat électoral se tenait au niveau de la ville de *Saint-Ouen*, dont les Puces n'est qu'une partie. Les deux lieux sont imbriqués du moment que les *Puciers* font partie des *Audoniens*.

Le narrateur ne manque pas de décrire en monologuant la particularité de la Seine, comme étant le seul fleuve coulant entre deux rangées de livres. Il admet – avec l'emploi de modalisateurs de doute - avoir emprunté cette constatation à l'un des deux bouquinistes *Lanoizelée* ou *Gibert*. Au moment où *Abla* longeait ce « serpent de livres » (*LNDO*, p.59), elle imaginait que l'arbre généalogique de son manuscrit pouvait achever là-bas, tel un *saule pleureur*.

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 monde matériel, qui n'est autre que celui des objets qui s'y trouvent.

## 2. Univers matériel

Contrairement à l'univers immatériel -déjà vu et dégagé dans l'espace évoqué, il est également question de matérialité dans le texte. 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 corps est un “objet” et occupe de l'espace »<sup>1</sup>.

À titre d'illustration, nous avons relevé des passages qui explicitent au mieux

---

<sup>1</sup> TUAN, Yi-Fu. *Espace et Lieu : la perspective de l'expérience*. Paris : In Folio, 2006, p.38.

la cohésion entre personnages et objets. Les uns ont une vie historique corrélative de celle des autres, à partir du moment où l'homme ne peut former un tout à lui seul. Ce faisant, peu importe le personnage, celui du roman, ou nous-mêmes, il ne s'agira jamais d'un corps simplement, cependant il est question d'un corps armé, pourvu muni. Pour cela, le véritable organisme recèle un ensemble composite, corps et ces objets qui appartiennent à l'espèce humaine comme tel nid à telle espèce d'oiseau<sup>1</sup>, d'où le suivant passage qui met en évidence l'aspect sensuel proprement dit qui s'ensuit. 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*, à savoir 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 [...]. (*LNDO*, p.126-127)

Notons que le personnage en contact des objets aux *Puces* ne peut y rester indifférent et insensible. Autrement dit, les objets exercent un effet déconcertant sur eux, au point d'interroger les replis des personnages : « [...] 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. » (*LNDO*, p.33)

De ce fait, l'espace corporel implique, au sein des *Puces*, un échange indicible entre les êtres et les objets qui, en conséquence, accentue la singularité de ce marché, nommé comme suit dans l'extrait ci-dessus : « monde de merveilles », ce qui sous-entend son aspect mystérieux. Tel est le passage qui l'illustre :

[...] 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. (*LNDO*, p.72)

---

<sup>1</sup> BUTOR, Michel. « Philosophie de l'ameublement ». Dans *Répertoire II*. Paris : Minuit, 1964, p.55. (Coll. Critique). Il s'agit d'un essai sur le roman.

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. Cela 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 à l'approfondir par l'invention de ce qu'il pourrait être.<sup>1</sup>

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. » (*LNDO*, p.126)

À 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 avons nommé : espace évoqué. L'hétérocliticité des *Puces* rend ce lieu cacophonique de par le tintement et le charivari des objets qui s'y trouvent résonnant au toucher, ainsi que celui des rideaux métalliques et des marteaux. Le tintamarre des *Puces* renvoie donc implicitement à la dissonance et à la disparité qui caractérisent cet endroit. Ses habitants y vivent en harmonie sous la condition de la différence.

L'autre espace matériel auquel se rendait *Abla* est la bibliothèque. En effet, la matérialité réside dans les livres qui s'y trouvaient et qu'elle consultait en s'arrêtant sur des extraits sibyllins, qui la rendaient extrêmement pensive et préoccupée.

---

<sup>1</sup> TROUSSON, Raymond. *Voyages aux pays de nulle part- Histoire littéraire de la pensée utopique*. [1975]. Paris : 3<sup>e</sup> Edition revue et agrémentée. Bruxelles : Édition de l'Université de Bruxelles, Faculté de Philosophie et Lettres CVIII, 1999, p.14.

*Abla* étant profondément traquée par les souvenirs de son passé, elle vivait une sorte d'exil intérieur avec le sentiment de « vivre dans le mauvais sens » (*LNDO*, p.78), d'ailleurs il lui arrivait souvent de comparer des topos de sa terre natale à ceux de sa terre d'accueil, comme *le quai aux Fleurs* situé le long de la Seine à la rue Nationale de Constantine. Par ailleurs, le grand-père de *Félix Bernad'* pour qui les chemins de Peyssac étaient aussi familiers que les oasis, les dunes et rochers du *Tassili*.

*Constantine* étant la ville la plus photographiée, parmi les paysages les plus repris dans les cartes postales : *Bains de Sidi M'cib*, *Place de la Brèche*, *Statue de Constantin*, *Vue sur le Rummel*, etc. Les *Puces* regorgent de micro-espaces, comme la boutique de *Félix Bernad'* où les collectionneurs pourraient trouver de vieux portulans, des cartes routières, des plans de métro du monde entier, d'anciens guides touristiques, etc. De plus, ce lieu paraît surdimensionné de telle sorte que certains personnages vivent les *Puces* « dedans comme dehors » (*LNDO*, p.149), tel est le cas de *Jeanne* la patronne du bistrot dont la maison était garnie de meubles d'antiquité (*une commode, une table, un guéridon*) qui lui ont été offerts par son ami *Jacques* l'antiquaire. De ce fait, les *Puces* étaient bien au-delà d'un lieu, un esprit de vivre ensemble sans jugement<sup>1</sup>, un décor que l'on retrouve à l'intérieur et à l'extérieur des maisons, en somme, une aura spécifique aux *Puces*.

Outre la micro-spatialité des *Puces*, le lieu considéré comme « l'âme de Saint-Ouen » (*LNDO*, p.151) réserve une place considérable à la femme, bon nombre de rues portent des prénoms féminins, tels que : *Marcelle*, *Clotilde*, *Ernestine*, *Valentine*, etc. Le narrateur ne manque pas de dresser la liste de marchés parisiens situés tous à *Saint-Ouen*, à savoir : *Vernaison*, *Biron*, *Malassis*, *Paul-Bert*, *Jules-Vallès*, *Malik*, *Cambo*, *le Passage*, *le Hall de la Brocante*, *les Rosiers*. (*LNDO*, p.128).

À l'issue de cette analyse, il se trouve que la quête dans les deux récits se fait toujours sur la base d'un ailleurs conditionné par un « ici ». Devant un topoï riche et pléthorique d'espaces et de micro-espaces, les personnages *maaloufiens* et *saadiens* cherchent un certain idéal- indissociable de leur terreau d'origine - qui les conforterait dans leur quête identitaire. Le tiraillement entre l' « ici » et l' « ailleurs » auquel ils se trouveront confortés les installera dans un inévitable « entre-deux ».

---

<sup>1</sup> Telle est la déclaration qu'a faite *Jeanne* à *Abla* afin de la rassurer en essayant de la persuader à parler de ses sentiments et de sa relation avec *Alain* : « [...] Ici aux *Puces* chacun vit naturellement, je ne te juge pas, tu sais. » (*LNDO*, p.150).

## Chapitre 3

### L'Entre-deux

Ce chapitre se donne à lire comme une synthèse des espaces précédemment répertoriés et étudiés. L'intitulé choisi indique une position entre l'Ici et l'Ailleurs. Nous démontrerons comment l'Ici refait surface dans l'Ailleurs, et inversement, comment l'Ailleurs se greffe sur l'Ici.

En ce sens, nous verrons, sous d'autres rapports, comment Maalouf se veut médiateur entre l'Orient et l'Occident, et comment l'entre-deux dans son texte se traduit par sa position de passeur entre les deux aires. Par ailleurs, nous nous intéresserons à l'hybridité spatiale présente dans le récit de fiction de Nourredine Saadi, et verrons comment il traduit son recours à la dichotomie Orient/Occident par des allers-retours entre *Constantine* et *Saint-Ouen*.

## **I. Terrain de conciliation et de réconciliation chez Maalouf**

L'éclatement et morcellement spatial dans *Origines* d'Amin Maalouf donne naissance à un terrain de conciliation, dans lequel le sujet est animé par un besoin de rechercher la trace de ses origines entre les archives et vestiges, en transcendant toutes les frontières. À l'issue de cette conciliation, l'espace scriptural se meut alors en terrain de réconciliation chez Maalouf.

### **1. À la recherche de la trace : entre archives et vestiges**

Dans l'amorce de la première partie de son récit, intitulée *Tâtonnements*, l'auteur qui est en même temps narrateur, évoque une scène qui se présente à ses yeux comme un « faux commencement ». Il y était présent en compagnie de sa grand-mère paternelle et redoutant le pire : elle a demandé des nouvelles de son père, c'est-à-dire, le fils de la grand-mère, alors que lui, venait de décéder. La date de sa mort coïncidait avec celle de la mort du grand-père. L'orateur avait depuis son jeune âge quelques échos sur son grand-père, sur son caractère, sur sa vie d'antan, mais il n'a jamais été attisé par la curiosité de confirmer ou d'infirmer ces ouï-dire, jusqu'au jour où le destin a entrecroisé son chemin avec celui de ses ancêtres.

L'auteur cadre son intrigue par une situation qui aurait pu être l'élément déclencheur de sa quête des origines, mais elle n'en était pas vraiment, c'est la destinée qui y était pour beaucoup. C'est à la faveur d'une personne dont il se liait d'amitié, et qui voulait connaître le lien de parenté existant entre lui et un responsable cubain dont le nom était commun, qui avait semé chez Amin Maalouf l'envie ardente de connaître ses vraies origines en sillonnant le parcours des siens.

Le récit commence par annoncer sommairement ce qui a dû avoir lieu au Levant comme en Occident, selon les échos qu'il a gardés à l'esprit. Ce n'est qu'après l'annonce laconique de certaines histoire, qu'il se met sérieusement à la quête. Amin Maalouf se préparait déjà à investiguer et à enquêter sur ses origines libanaises. Il avait fait une recherche abstraite à travers les correspondances, et les archives qui étaient entre ses mains, et maintenant il voudrait concrétiser sa recherche en allant sur les lieux,

tel un archéologue :

Il était grand temps pour moi de partir pour Cuba. Un peu en pèlerinage, un peu en repérage. Il y avait tant de lieux que j'avais besoin de connaître, mais je savais par lequel je devais commencer. Je l'ai su tôt, dès mes premiers tâtonnements dans cette recherche lorsque j'avais posé au cousin de mon père, celui que j'ai pris l'habitude d'appeler l'Orateur, quelques questions préliminaires sur son oncle Gebrayel, sa fortune, sa mort tragique [...]. (*Origines*, p.276)

En effet, l'investigation de l'auteur assimilée au sentiment de « chasse au trésor » (*Origines*, p.282) ne commence à prendre forme qu'à la moitié du récit, dans la cinquième partie du livre, intitulée *Demeures*. En ce sens, le narrateur, l'orateur et l'auteur qu'est Amin Maalouf, se transforme d'acteur passif en acteur actif, du moment qu'il devient le personnage principal dans le vif de l'action.

L'espace revisité dont il est question dans le roman d'Amin Maalouf, est un espace qui implique ses ascendants du premier, du deuxième mais aussi du troisième degré ; il cite tantôt sa famille maternelle, tantôt sa famille paternelle sur laquelle il s'attarde d'ailleurs. Le lieu revisité qu'il a lui-même fui, renvoie au lieu de ses origines, y compris celles de ses ancêtres.

Le fait que le narrateur soit loin de son pays d'où il tire ses origines, il s'en rapproche étrangement, à croire que grâce à la distance, se tissent des liens proches avec ledit lieu lointain. Telle est l'explication exacte de l'auteur :

Est-ce dire que ma montagne de ne manque pas ? Si, bien sûr - Dieu m'est témoin !-, elle me manque. Mais il est des relations d'amour qui fonctionnent ainsi, sur le mode de l'éloignement. Tant qu'on est ailleurs, on peut maudire la séparation et vivre dans l'idée qu'il suffirait de se rejoindre. Une fois sur place, les yeux se dessillent : la distance préservait encore l'amour, si l'on abolit la distance on prend le risque d'abolir l'amour. En raison de cela, depuis de longues années je cultive l'éloignement comme on arrose à sa fenêtre des fleurs tristes. (*Origines*, p.31)

Le premier lieu fréquenté par l'auteur lors de son passage au Liban, c'est la tombe de son grand-père, personnage éminent de cette autobiographie. Ce lieu funeste



appartient à des êtres qui ne font plus partie de ce bas monde, là déjà se traduit l'idée du passé enterré. Mais, il compte le déterrer en menant sa propre enquête sur les principaux personnages qui ont eu un rôle non moins marquant dans l'épopée familiale :

La présence de ces anciens, au lieu de rendre plus palpable le souvenir de l'aïeul, faisait flotter au-dessus de ce pèlerinage comme un nuage d'irréalité. La scène était cocasse, et elle aurait pu, en d'autres circonstances, paraître distrayante. Mais ce jour-là, « l'émigré » que j'étais ne voulait surtout pas qu'on le distraie des émotions tardives qu'il était venu recueillir [...]. (*Origines*, p.32-33)

Le deuxième lieu dont parle l'auteur tout le long de son histoire, c'est le village. Son village est resté présent dans sa mémoire et représenterait même une mémoire affective sous prétexte que c'est le lieu de son enfance. Un village, qui représente un « micro-espace », est antinomique à la ville qui, en revanche, est un « macro-espace ». Le premier recèle une certaine intimité et transparence entre les habitants.

Par ailleurs, l'autre lieu microscopique est la maison familiale que visite occasionnellement le narrateur. C'est une maison qui remonte à des générations lointaines, du moins à ses ancêtres directs qui « étaient toujours restés dans leurs pierres » (*Origines*, p.36). C'est dans cette maison que se trouve un objet très précieux, qui recèle toute l'histoire familiale cristallisée sur des correspondances, des images, des poèmes, des notes personnelles : il s'agit de la fameuse malle des ancêtres, contenant des archives appartenant essentiellement à *Botros*.

Nous pourrions étudier en nous basant sur la perception des personnages, y compris celle de l'auteur, leur ressenti lorsqu'ils y sont à l'intérieur, ou lorsqu'ils s'y frottent seulement. Le retour physique de Maalouf sur la terre des origines fluctue d'émotions et de sensations : « [...] Mais ce jour-là, “ l'émigré ” que j'étais ne voulait surtout pas qu'on le distraie des émotions tardives qu'il était venu recueillir ; il arrive que la vie manque de tact, et qu'elle déploie ses incongruités au mauvais moment, quand nous n'avons aucune envie de sourire. » (*Origines*, p.33). Un peu plus loin, l'auteur évoque son passage dans son village et nous fait part du sentiment équivoque qu'il éprouvait :

[...], c'était presque un réconfort pour moi que de subir les

intempéries – je « lui » devais bien cette légère mortification pour expier tant d'années d'oubli et de négligence ! Je me tins donc droit, le visage ruisselant de gouttes de pluie qui auraient pu être des larmes. [...] Il faisait froid en cette fin de journée, il pleuvait et ventait de plus belle, le village n'était pas ainsi dans mon enfance ; il est vrai que je n'y montais pas souvent en hiver. Mais je l'aimais ainsi ; j'aurais moins bien supporté que tout ressemble à l'environnement de mon bonheur et que seul mon bonheur n'y soit plus. (*Origines*, p.35)

Lors de son recueillement sur la tombe de son grand-père *Botros*, l'auteur qui était dans une posture d'émigré éprouvait une sorte de nostalgie qui le rongait de l'intérieur.

Dès lors, le choix de l'auteur de l'emplacement à partir duquel il interprète et démêle ses origines inscrites sur papier, trahit considérablement sa position d'entre-deux. Il pouvait bel et bien rester mener cette tâche au *Liban*, lieu source qui abritait les tas d'archives que contenait la malle. Il a, en revanche, choisi de retourner à *Paris*, lieu de l'entre-deux à partir duquel il recompose son histoire. Il en résulte alors que l'espace scriptural de Maalouf s'assimile à un espace d'entre-deux.

Il convient de préciser que toute quête est déclenchée par un stimulateur, sous forme de sentiment lancinant qui se manifeste dans le « for intérieur » de l'écrivain, ou alors d'événement qu'il a personnellement vécu et l'a sensiblement secoué. Pour le cas d'Amin Maalouf, il prend la forme d'un défi personnel : celui d'arriver à reconstituer en « puzzles » ses origines en passant par la fiction. Il se donne comme défi de percer le mystère des siens.

De surcroît, sa situation d'entre-deux constituerait -consciemment ou inconsciemment- un motif plausible pour mieux se comprendre. À ce propos, nous nous référons à l'aveu du critique Dominique Viart sur les filiations littéraires assurant que « le sujet cherche à reconstruire l'Histoire dont il est issu, afin sans doute de mieux comprendre sa propre situation »<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> VIART, Dominique (dir.). « Filiations littéraires. États du roman contemporain ». Dans *Écritures contemporaines 2*. Actes du colloque de Calaceite, 6-13 juillet 1996. Paris-Caen : Minard, 1999, p. 134-139. (Coll. Lettres modernes).

Géographiquement, Paris - ville adoptive de l'auteur – est un entre-deux situé entre l'Orient et l'Occident, entre le Liban et Cuba ; elle se trouve donc au milieu des deux villes.

En effet, Paris constitue l'espace scriptural de l'auteur, souvent taxé de « passeur de ponts », soit le lieu où se produit son activité scripturale. Il fait de cet espace à la fois un lieu de ressourcement en raison de sa quête des origines et un lieu d'exil, étant donné que sa « seule patrie c'est l'écriture ». Il nous importe alors de voir comment l'écriture ou l'espace romanesque chez Maalouf devient un espace de refuge, de confession, d'inspiration, d'expression et d'imaginaire. Pour ainsi dire, l'auteur se ressource et s'exile par le truchement de l'écriture.

Maalouf s'inspire du modèle archéologique en explorant en souterrain les indices de ses origines dédaléennes : il exhume les archives, interprète les reliques et explore les vestiges.

Il semble accorder une valeur et un intérêt irrémédiables à l'écrit qui sert à perpétuer le passé. L'écrit est un espace d'archivage, c'est donc ce qui reste de concret du passé. Il peut sauver ce dernier de l'oubli. De ce fait, l'écrit qui est considéré comme un matériel portant en lui toute une histoire, raison pour laquelle il occupe dans le récit un espace à part entière. C'est grâce aux supports écrits trouvés dans la malle, que l'auteur est parvenu à ficeler l'histoire de ces aïeux.

À ce sujet, Derrida estime que le non-dit ou l'aspect latent de l'archive ne pourra être déchiffré et décodé que dans les temps à venir, tout à l'heure ou peut-être jamais : « Une messianicité<sup>1</sup> spectrale travaille le concept d'archive et le lie, comme la religion, comme l'histoire, comme la science même, à une expérience très singulière de la promesse »<sup>2</sup>. En ce sens, l'archive<sup>3</sup> ne s'inscrit pas uniquement, contrairement à ce que l'on pense, dans le passé, mais elle interroge également, voire en grande partie le

---

<sup>1</sup> Le concept de « messianicité » employé par Derrida, n'a aucun rapport avec le messianisme de la religion, qui consiste à croire en un messie (un sauveur ou rédempteur).

<sup>2</sup> DERRIDA, Jacques. *Mal d'archive : une impression freudienne*. Paris : Galilée, 1995, p.60. (Coll. Incises).

<sup>3</sup> Citons dans ce sillage la vision d'Arlette, FARGE concernant l'archive dans son livre *Le goût de l'archive*. Paris : Éditions du Seuil, 1989, p. 13 : « L'archive est une brèche dans le tissu des jours, l'aperçu tendu d'un événement inattendu. En elle, tout se focalise sur quelques instants de vie de personnages ordinaires, rarement visités par l'histoire, sauf s'il leur prend un jour de se rassembler en foules et de construire ce qu'on appellera plus tard de l'histoire [...] »

futur, dans la mesure où nous ne saurons qu'à l'avenir le sens que véhiculent ces archives.

La quête et l'enquête de Maalouf ressemblerait à un parcours labyrinthique, une voie sans issue, une aventure en boucles quant à l'écriture du récit en question. Citsuit le passage qui l'illustre : « Moi qui étais venu chercher en ce lieu une clé pour ma porte, je voyais se dresser devant moi mille portes sans clés. Que faire de cet amas de vieux papiers? Je ne pourrai jamais rien écrire à partir de cela ! Et, ce qui est pire : tant que ces reliques encombreront ma route, je n'écrirai rien d'autre non plus ! » (*Origines*, p.39)

La métaphore finement employée par l'auteur dans l'extrait ci-dessus schématise parfaitement la situation déconcertante et sans issue dans laquelle il se trouvait impliqué. Pour exprimer son ressenti, il associe la « clé » aux archives et la « porte » à la quête de ses origines, ce qui voudra simplement dire qu'il s'est retrouvé face à ses origines sans pour autant trouver le moyen de les reconstituer vu le nombre de *reliques*<sup>1</sup> qui se dressaient à lui comme une entrave qu'il fallait passer outre pour arriver à ses fins.

Dans ce sillage, nous ne manquerons pas d'évoquer l'historienne française Arlette Farge qui nous fait part du ressenti de celui qui s'attelle au travail des archives. Voici un extrait de son livre intitulé *Le Goût de l'archive* :

L'archive [...] est difficile dans sa matérialité. Parce que démesurée, envahissante comme les marées d'équinoxes, les avalanches ou les inondations. La comparaison avec des flux naturels et imprévisibles est loin d'être fortuite ; celui qui travaille en archives se surprend souvent à évoquer ce voyage en termes de plongée, d'immersion, voire de noyade [...].<sup>2</sup>

Pour la part de Maalouf, il évoque plutôt les termes de « fardeau trop pesant » (*Origines*, p.38), dont les ancêtres s'étaient déchargés, et dont lui seul n'aurait jamais le « lâche courage » de se défaire.

---

<sup>1</sup> Cf. l'Encyclopédie Larousse en ligne : « Dont le sens littéraire est l'objet témoin d'un passé auquel on attache le plus grand prix ». Le sens propre est ce qui reste du corps des saints, des personnages sacrés, ou objet leur ayant appartenu, et qui fait l'objet d'un culte.

<sup>2</sup> FARGE, Arlette. *Le goût de l'archive*. Paris : Seuil, 1989, p. 10.

Par ailleurs, l'emploi du terme *reliques* pour désigner les archives laissées par ses ascendants témoigne de la valeur sacrée accordée à ces documents qui concernaient de près l'auteur. Lesdites reliques représenteraient à la fois un obstacle si elles ne sont pas déchiffrées et une clé pour l'avenir si elles le sont.

L'auteur fait parler les archives de telle manière qu'elles occupent une place à part entière dans le récit. Elles constituent le socle de sa saga familiale :

Ce qui se trouvait dans cette malle, c'était sa vie, sa vie entière déversée là en vrac, toutes les années confondues, pour qu'un jour un descendant vienne la démêler, la restituer, l'interpréter – tâche à laquelle je ne pouvais plus me soustraire. Plus question de « refile » cette malle à la génération suivante. J'étais l'ultime station avant l'oubli ; après moi, la chaîne des âmes serait rompue, plus personne ne saurait déchiffrer. (*Origines*, p.40-41)

La malle représente donc un passé matérialisé, recelant toute la vie de tant d'années du grand-père *Botros*. Et le fait que Maalouf procède au démêlage, à la restitution et à l'interprétation, son geste s'avère salvateur. Il sauve l'histoire des siens de l'oubli. Il se trouve que la « malle » devient donc un personnage actant inanimé :

En l'absence de tous les témoins, ou presque, j'étais forcé de tâtonner, de spéculer, et de mêler parfois, dans ma relation des faits, imaginaire, légende et généalogie –un amalgame que j'aurais préféré éviter, mais comment aurais-je pu compenser autrement les silences des archives? Il est vrai que cette ambiguïté me permettait, en outre, de garder à ma pudeur familiale un territoire propre, où la préserver, et où la confiner aussi. Sans la liberté de brouiller quelques pistes et quelques visages, je me sentais incapable de dire « je ». Tel est l'atavisme des miens, qui n'auraient pu traverser tant de siècles hostiles s'ils n'avaient appris à cacher leur âme sous un masque. (*Origines*, p.41)

À travers ce passage, l'auteur a fait un aveu, celui d'avoir eu recours à l'imaginaire afin de combler le silence des témoins et de faire parler les archives. D'ailleurs, cela soutient davantage le caractère fictif de l'œuvre :

Pour n'avoir pas été consignés par écrit, tant de poèmes, tant de récits, véridiques ou imaginés, sont tombés en poussière ! Que nous reste-il du passé, d'ailleurs - celui de notre parenté, comme celui de l'humanité entière ? Que nous est-il parvenu de tout ce qui s'est dit, de tout ce qui s'est chuchoté, de tout ce qui s'est

tramé depuis d'innombrables générations ? Presque rien, juste quelques bribes d'histoires accompagnées de cette morale résiduelle que l'on baptise indûment "sagesse populaire" et qui est une école qu'impuissance et de résignation. (*Origines*, p.66)

Le contact du narrataire aux archives s'avère très délicat. Il les palpe avec tendresse et attention. À la fin du récit, il communique clairement son ressenti :

[...] Je n'ai éprouvé une émotion comparable à la lecture du journal d'un écrivain, ou de quelque autre personnage, lorsque je connaissais le jour de sa mort et que je le voyais s'en approcher les yeux bandés. Sauf qu'il y a ici, pour moi, une dimension supplémentaire, qui n'est pas seulement liée à la parenté, mais également à la nature du document que je possède : ce n'est pas un ouvrage imprimé, c'est un exemplaire unique, et il est la propre main de l'homme qui va mourir, de son encre propre ; je pourrais même trouver sur ces feuilles des empreintes digitales, et d'infimes traces de sueur ou de sang. (*Origines*, p.423)

Le narrateur reste en contact des archives tout le long du récit. Par moment, il décrit l'impact sensoriel qu'ont laissé sur lui, l'échange tacite, l'interaction qu'il eut avec des *témoins en papier* : il s'en dégage dès lors une valeur sacralisée.

Sous cette optique, citons de nouveau les propos d'Arlette Farge sur la fonction et l'impact de l'archive sur l'archiviste :

Ainsi naît le sentiment naïf, mais profond, de déchirer un voile, de traverser l'opacité du savoir et d'accéder, comme après un long voyage incertain, à l'essentiel des êtres et des choses. L'archive agit comme une mise à nu ; ployés en quelques lignes, apparaissent non seulement l'inaccessible mais le vivant. Des morceaux de vérité à présent échoués s'étalent sous les yeux : aveuglants de netteté et de crédibilité. Il n'y a pas de doute, la découverte de l'archive est une manne offerte justifiant pleinement son nom : source.<sup>1</sup>

Le travail de Maalouf est un celui d'un historien, enquêteur. Il ne se contentera pas d'exhumer les archives, mais il va jusqu'à explorer les vestiges de sa parenté.

Aux archives qui jouent le rôle d'élément déclencheur de quête chez Maalouf, s'ajoutent la séquence de la visite des vestiges par l'enquêteur filial. Il fait preuve, tout

---

<sup>1</sup> FARGE, Arlette. *Op. cit.*, p. 14-15.

le long de son récit, d'une grande habileté à ressentir l'espace dans lequel il se trouvait. À chaque fois qu'il se rend aux lieux qui lui rappellent ses origines orientales et occidentales, il décrit dans les détails son ressenti. Pour ainsi dire, le voyage de Maalouf se fait en deux phases : en premier lieu, il se rend à sa terre natale, soit le *Liban* ; en second lieu, il se déplace dans le lieu de ses origines occidentales, soit *Cuba*. Cependant, son séjour au *Liban* était plus court, mais aussi riche que celui passé à *Cuba*. En effet, sa mission a été accomplie en neuf jours, allant du jeudi au vendredi.

En vue de mieux prouver son équité quant à l'hommage rendu à ses origines oriento-occidentales, l'auteur-narrateur réserve la moitié de son récit à son enquête passive par l'entremise des archives, et l'autre moitié à son enquête active et physique en outre-Atlantique, en précisant que chacune des deux renferme –textuellement parlant- quatre sous parties.

Pour ce qui est du lieu des origines de l'auteur qu'est le Liban, et à bien analyser cet espace dans le récit, il y a lieu d'en parler en deux phases et sous deux optiques: la première est lorsque l'auteur se rend lui-même au Liban pour visiter sa maison familiale, et la deuxième est l'espace dans lequel baignait sa parenté. Pour ainsi dire, nous aurons le témoignage direct, celui de Maalouf, et indirect celui des archives :

À mon retour de Cuba, le soir même, assis par terre sur un coussin, je déballai tout autour de moi les photos, les cahiers, les enveloppes, persuadé d'avoir établi avec le passé des miens une liaison nouvelle. Non que j'aie appris mille choses de plus, mais il fallait que je m'approche ainsi de la légende, que je touche de mes propres mains les pierres de là-bas, que je feuillette les journaux d'alors, que je pénètre, le cœur battant, sous le toit qui fut le nôtre, pour pouvoir me replonger avec sérénité, avec confiance et légitimité, dans les archives familiales.  
Où en étais-je, déjà ? (*Origines*, p.379)

Bien qu'il soit né à Beyrouth, l'auteur évoque essentiellement sa maison familiale, le village et la montagne pour parler de ses origines, pourtant il y passait une petite partie de ses vacances pendant son enfance.

Sur la base d'une fouille géologique et généalogique, Maalouf ne se contente pas de parler uniquement du Liban et de son village, il remonte aux origines de l'Orient, et décrit l'Empire Ottoman qu'a connu sa parentèle en parlant d'un territoire multiculturel où cohabitaient différentes communautés, des peuples de différentes

appartenances religieuses, linguistiques. Vivaient ensemble des communautés chrétiennes, musulmanes, avec chacune ses us et traditions.

La séquence où le narrateur nous mène non moins timidement dans les méandres de ce qu'il a sur le cœur, est bien entendu lorsque qu'il se déplace personnellement à la Havane à la recherche des vestiges de sa parenté cubaine. Il délibère : « [...] Trop d'images viennent se déposer les unes sur les autres, trop d'émotions s'enchaînent, j'ai besoin de laisser décanter. Et de savoir où j'en suis de mon pèlerinage. Des sentiments contradictoires m'agitent ; celui d'avoir déjà mission accomplie et celui d'avoir à peine effleuré la peau des choses passées [...]. » (*Origines*, p.331)

La présence de l'auteur dans ces lieux qui représentent, par excellence, ses origines, ne le laisse en aucun cas indifférent. De ce fait, il nous fait part de ses impressions, de ses émotions, de son ressenti, en décrivant l'aura qui y règne dans les détails. À Cuba, par exemple, l'auteur nous invite à adhérer au monde dans lequel il se trouvait. En ce sens, il décrit l'atmosphère et tout ce qui l'entourait : *le noir, les cris des chiens, la voix hargneuse d'une mégère, etc.*

L'auteur va jusqu'à se mettre dans la peau de son grand-père et imagine un avant-goût de son ressenti, notamment lors de sa mort : « J'imagine qu'en se frottant le corps, en agitant les bras, mon grand-père avait pu ressentir une douleur, ou une raideur, un élanement, une gêne, du côté gauche. Mais j'imagine aussi qu'il éprouvait depuis longtemps des sensations similaires et qu'il y était accoutumé. [...] il avait ouvert devant lui ce cahier, ce même cahier que je viens d'ouvrir à mon tour devant moi, à la même page... » (*Origines*, p.433)

Il convient, par ailleurs, de conclure que le retour au terroir des origines se traduit par un processus de réappropriation de soi. D'ailleurs, il emploie souvent les pronoms personnels de la première personne du singulier et du pluriel et des adjectifs et pronoms possessifs « Cette maison est aujourd'hui la mienne... » (*Origines*, p.146), « notre maison d'Istanbul » (*Origines*, p.169) qui n'était autre que la maison de la grand-mère maternelle de l'écrivain. Il importe de retenir que l'appropriation de Maalouf des espaces qui lui rappellent ses origines ne concerne pas exclusivement la maison orientale, mais également celle de Cuba qui appartenait autrefois à son grand-



oncle, ainsi qu'à une douzaine de cousins lointains « "Notre maison", je murmure, alors qu'elle n'est d'aucune manière la mienne [...]. » (*Origines*, p.321)

Quelques lignes plus loin, l'auteur entreprend la description de la même demeure pour ainsi mettre en exergue le contraste de styles : la discrétion cubaine et l'indiscrétion levantine. Le sens latent de cette mise en opposition serait une tentative de mettre - une fois de plus - l'accent sur la divergence culturelle des deux aires en recourant à la description de l'architecture. Voici le passage en question :

"Notre maison à La Havane" est une solide bâtisse bourgeoise à colonnades, semblable à celles que l'on trouve en nombre dans les quartiers résidentiels de la capitale, de couleurs blanche et crème, plus élégante que voyante, comme si mon grand-oncle, brusquement enrichi, avait su malgré tout éviter l'écueil de l'étalage indécent. C'est pour moi une bonne surprise, et un réconfort. Vu l'exubérance levantine de son papier à en-tête, je m'attendais à autre chose. Cette retenue s'explique très certainement par l'influence modératrice de l'épouse presbytérienne, que son éducation avait rendue rétive à toute ostentation- pour avoir "pratiqué" ma propre grand-mère, la sœur d'Alice, pendant plus de trente ans, je n'ai pas le moindre doute à ce propos. (*Origines*, p.322)

Ces déictiques de possession existeraient aussi bien chez l'auteur que chez son grand-père, tel est le passage qui l'illustre concernant le projet de *Botros* quant à la cultivation du tabac en Orient, dans *la plaine de la Bekaa* :

[...] il se serait demandé pourquoi on ne pourrait pas faire la même chose « chez nous » - une interrogation qui revenait constamment sous sa plume, comme un leitmotiv, et comme un acte de foi : qu'il s'agisse de politique, de pédagogie, ou d'industrie, il partait toujours du principe que ce qui avait réussi en Occident devait pouvoir réussir en Orient, les hommes étaient fondamentalement les mêmes [...]. (*Origines*, p.178-179)

Maalouf fait, par moment, mention d'une intervention métatextuelle au sujet des lieux qu'il évoque sans les appeler, mais justifie par le caractère indéfini de l'identité au temps où règne un clivage identitaire<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Il estime dans son essai *Le Dérèglement du monde* publié en 2010 aux éditions Grasset que : « [...] nous sommes passés d'un monde où les clivages étaient principalement idéologiques et où le débat était incessant, à un monde où les clivages sont principalement identitaires et où il y a peu de place pour le

Avant d'aller plus loin dans mon récit, une parenthèse. Pour tenter d'expliquer pourquoi je manifeste, depuis le commencement, cette curieuse tendance à dire « mon village » sans le nommer, « ma famille » sans la nommer, et souvent aussi « le pays », « le Vieux-Pays », « la Montagne » sans plus de précision... Il ne faudrait pas voir en cela un quelconque goût du flou poétique, mais plutôt le symptôme d'un flou identitaire [...]. (*Origines*, p.58)

Notons que dans les endroits inconnus par l'auteur, une dynamique s'installe, contrairement aux endroits connus, placidité, fixité et sédentarité s'établissent.

À l'issue de son enquête physique, Maalouf avoue avoir été apprivoisé par Cuba au même titre que son grand-oncle éprouvait dans le passé un attachement intime et profond pour ce pays :

[...] On me lance des clés par les balcons, on me confisque mes livres, on me tutoie dans les rues, on me sourit, on me courtise, on m'aide, on me punit. Je suis bousculé de toute mon âme de mâle levantin et d'adulte européenisé. [...]. Je suis né d'une succession de rencontres, et si l'une d'elle avait été manquée je ne serais pas né et je n'aurais manqué à personne... je cherchais simplement à dire que cette île m'inspire une profonde tendresse ; en une autre vie je l'aurais volontiers faite mienne, et j'aurais eu plaisir à l'aimer. (*Origines*, p.307)

De cet extrait, se traduit la satisfaction de Maalouf à renouer avec toutes les origines qui constituent son identité, notamment orientales, mais également occidentales, et plus précisément cubaines. L'entre-deux dans lequel se positionne l'auteur est certes fondé sur le principe de conciliation et de réconciliation résulte à une propension à bannir ou transgresser les frontières.

## **2. L'au-delà des frontières**

Dans la quasi production littéraire d'Amin Maalouf, nous retrouvons le binarisme ici/ailleurs, ce couple antinomique qui constitue un déictique spatial, tel un sous bassement pour son intrigue. En effet, il met souvent en évidence l'opposition qui

---

débat », p.23.

gît entre ces deux points cardinaux qui incluraient une charge sémantique nuancée, tant sur le plan culturel, géographique, politique, *etc.*

Le récit de filiation *Origines* met effectivement en scène différents types d'espaces, en fonction de la position du narrateur ainsi que celle de ses personnages. En effet, le narrateur occupe deux angles dans le récit : lorsqu'il se déplace en personne pour aller en quête de ses origines, en visitant sa maison familiale, il est actant à telle enseigne que l'intrigue est centrée sur lui au début de l'histoire. Ensuite, il devient actant « passif » lorsqu'il procède à l'analyse, l'interprétation, la reconstitution du vécu de ses ancêtres, par-dessus tout celui de son grand-père et de son grand-oncle. En revanche, il redevient en aval actif dans la mesure où il se déplace de nouveau à Cuba en vue de mener sa quête sur les traces de ses ancêtres. Si nous devions schématiser tout cela, on parlerait de quête active en Orient, suivie d'une quête passive à Paris et achevée par une quête active à Cuba.

Sous prétexte qu'il méconnaît certaines pistes de ses origines et de l'histoire de ses ancêtres, Amin Maalouf tente d'écarter l'ombre qui sied au-dessus de ses mystères et énigmes familiaux. La révélation et la reconstitution se font donc à travers l'écriture qui s'avère, pour la quasi majorité des écrivains-romanciers, le moment et l'espace opportuns pour dire l'indicible dans le but de se libérer de tout ressenti antérieur qui perdure à peser sur le présent. Motivé par l'épopée familiale, il s'arme de ténacité et de longanimité intellectuelle pour aller à la conquête de ces zones d'ombre qui l'empêchent de traduire son identité et ses origines. Cependant, il nous importe de voir comment Maalouf fait de son espace scriptural un terrain de conciliation et de réconciliation. Nous analyserons, par le même temps, l'impact décentralisant des archives et la mouvance des vestiges.

L'entre-deux dans lequel se trouvent ses personnages lui est familier. Il est, lui aussi, entre l'Orient et l'Occident. Originaire du Liban et résidant en France depuis 1976, il ne se dit pas plus Libanais que Français. Il assume pleinement cet entre-deux.

En évoquant ses origines entre l'Ici et l'Ailleurs, Amin Maalouf se retrouve, pour sa part, dans une situation d'entre-deux. Le linguiste français Dominique Maingueneau a attribué à cette position d'« entre-deux » la dénomination de « paratopie » que l'on pourrait paraphraser par l'« impossible appartenance ». Il estime que « l'appartenance au champ littéraire n'est donc pas l'absence de tout lieu, mais

plutôt une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser. Cette localité paradoxale, nous la nommerons paratopie »<sup>1</sup>.

Le critique estime qu'un auteur en situation paratopique est quelqu'un qui a perdu son lieu, mais qui tente, en errant, d'en définir un autre à travers son œuvre<sup>2</sup>.

Lors de notre analyse de l'espace dans ce récit, nous avons décelé une mosaïque spatiale, ce que le philosophe français Michel Foucault nomme « hétérotopie <sup>3</sup> » dont le préfixe signifie la différence et « topie » le lieu, c'est-à-dire espaces multiples. En effet, nous avons retenu chez Maalouf l'idée d'une patrie « déterritorialisée » qu'il refuse de la relier à un seul et unique espace, ce qui confirme la mouvance de ce dernier, et ce qui donne par la suite une illusion d'espace ouvert échappant à toute frontière.

Certes, le Levant qu'évoque Maalouf se caractérise par une certaine plasticité qui rendrait compte des origines multiples et de l'identité plurielle. De ce fait, à l'égard des multiples noms des villages qui renvoient la terre natale du narrateur, ce dernier met davantage en relief le caractère mouvant de son lieu natal. En ce sens, il avoue qu'une :

[c]ompllication supplémentaire, en ce qui me concerne : la maison que j'ai pris l'habitude d'appeler mienne ne se situe ni à Aïn-el-Qabou, ni à Machrah, mais dans un troisième village encore, qui ne figure plus sur aucun panneau, ni sur aucun document d'état civil, et que seuls connaissent par son vrai nom ses propres habitants, ainsi que de très rares initiés : Kfar-Yaqda. (*Origines*, p.59)

La plasticité de l'espace qui transparait dans le passage sus-cité se confirme non seulement à travers la multiplicité de villages natals, mais également via l'absence d'inscription officielle du nom du village qui abritait la maison familiale des Maalouf.

Descendant d'une filiation ottomane et cubaine, il se revendique dans ce récit le produit de deux origines : orientales et occidentales: « Si je compare les deux foyers,

---

<sup>1</sup> MAINGUENEAU, Dominique. *Le Contexte de l'œuvre littéraire : énonciation, écrivain, société*. Paris : Dunod, 1993, p.28

<sup>2</sup> MAINGUENEAU, Dominique. *Op.cit.*, p.185.

<sup>3</sup> FOUCAULT, Michel. « Dits et écrits 1984. Des espaces autres ». Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967. Dans *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, p.46-49.

c'est parce que mes origines remontent à l'un comme à l'autre, deux ruisseaux dissemblables qui allaient se retrouver confluents... » (*Origines*, p. 79)

En ce sens, l'auteur-narrateur clame son appartenance à un tiers espace<sup>1</sup> où Orient et Occident sont imbriqués et conjugués. Cela sous-entendrait dans ce cas que « chaque Arabe porte en lui un brin de l'Occident<sup>2</sup> ». Ce tiers-espace que nous avons intitulé *entre-deux* retranscrit et décrit la situation dans laquelle se trouve l'auteur, et qui ne peut exister que par rapport à un point de départ et un point d'arrivée. À ce propos, il n'est pas moins judicieux de se référer à la position de l'illustre psychanalyste français Daniel Sibony, ayant réservé l'intégralité d'un essai à la position d' « entre-deux », et qui l'associe à : « [...] une épreuve où l'on s'affronte à l'Origine - perdue ou redonnée, morcelée ou en bloc. On s'y affronte à la fois pour la retrouver et pour s'en dégager. Et l'origine est une dynamique à laquelle on a affaire chaque fois qu'il s'agit de se déplacer [...]»<sup>3</sup>. Par conséquent, l'« Ailleurs » n'existe que par rapport à l'« Origine ». Et incidemment, sans cette dernière la position d' « entre-deux » ne peut avoir lieu.

Ni la montée dans le temps, ni le déplacement et l'enquête dans l'espace ne furent un obstacle pour l'auteur, il a su faire abstraction de toute forme d'entrave. Il a dès lors entrepris un périple riche en émotions et en découvertes, et devient le personnage pivot du récit :

[...] Un pèlerinage à l'avenue Maximo Gomez, pour un nouveau coup d'œil à l'endroit où s'élevait son palais, le nôtre ; à présent je vois bien quel immeuble a été construit à sa place, en retrait, et je le trouve, naturellement laid. Un déjeuner familial chez William, en compagnie de notre parenté retrouvée, comme si tous les obstacles élevés entre nous par l'espace et le temps s'étaient soudain évaporés, et que seul demeurerait l'obstacle de la langue – Dieu que je souffre de ne pas assez comprendre l'espagnol [...]. (*Origines*, p.373)

---

<sup>1</sup> Dans l'acception que le critique littéraire Homi Bhabha donne au tiers-espace qui l'apparente à l'hybridité donnant naissance à « d'autres positions [...] à quelque chose de différent, quelque chose de neuf, que l'on ne peut reconnaître, un nouveau terrain de négociation du sens et de la représentation. ». BHABHA Homi K. et RUTHERFORD Jonathan. « Le tiers-espace ». Dans *Multitudes*, n° 26/3, 2006, p.95-107. Consultable en ligne : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2006-3-page-95.htm>

<sup>2</sup> BICHARA, Khader. « Stereotipuri occidentale cu privire la Orient ». [Stéréotypes occidentaux sur l'Orient]. Dans *Secolul XX*, n°1-3, 1996, p.57- 62.

<sup>3</sup> SIBONY, Daniel. *Entre-Deux : l'origine en partage*. Paris : Seuil, 1991. (Coll. Points Essais). L'extrait en question figure sur la quatrième de couverture.

L'emploi du terme « pèlerinage » par le scripteur ne serait pas anodin, dans la mesure où il s'arrange à conférer une valeur sacrée aux lieux qu'il visite. En effet, le pèlerinage dans son acception commune, sous-entend un voyage sensationnel vers un lieu de dévotion, ce qui confirme, une fois de plus, la valeur sentimentale des vestiges chez Maalouf :

Ainsi s'achève donc mon pèlerinage vers cette patrie éphémère qu'aura été pour les miens l'île chaleureuse. Du jour où Luis Domingo a secoué en moi les poussières endormies, j'ai su que je devais me rendre un jour à la Havane. Sans doute n'y-ai-je trouvé aucune trace de cet Arnaldo dont mon ami Diplomate m'avait parlé – je suis résigné maintenant à considérer ce cousin fantôme comme un hameçon du destin, un leurre salutaire ; peu importe qu'il ait joué un rôle dans la dernière en date des révolutions cubaines, peu importe même qu'il existe ou qu'il n'existe pas... C'est grâce à lui que je me suis enfin décidé à entreprendre cette patiente remontée vers les origines. (*Origines*, p.374)

Par ailleurs, l'auteur ne manque pas d'exposer *ex professo* au lecteur sa vision sur l'Orient et de l'Occident, sur les deux différentes voies empruntées par les deux frères. *Gebrayel* se dirige vers l'Occident et *Botros* vers l'Orient.

[...] Cet Orient dénué d'horizon, l'un des deux continuait à y vivre, alors que l'autre lui avait résolument tourné le dos. Sans doute y avait-il encore, dans les lettres de l'émigré, quelques allusions nostalgiques au pays, à l'air qu'on y respire, aux réunions familiales ; mais il ne s'y attardait guère, car son choix était fait. Sa vie se déroulerait à Cuba, et nulle part ailleurs. (*Origines*, p.181)

Le texte est parsemé de passages qui éveillent des doutes chez le lecteur-narrataire sur l'identité de l'auteur du discours. Autrement dit, l'écrivain nous met face à des sentences et réflexions que l'on pourrait croire sorties de la bouche de *Botros*, de *Gebrayel* et de l'auteur-même. Cette confluence d'idées renforce davantage la position d'entre-deux de Maalouf. Ils ont comme point commun une sorte de « gène transmissible<sup>1</sup> » - pour reprendre les termes d'Alexandra Lemasson - qui est celui de l'exil. L'entre-deux s'explique, d'après le narrateur, par un dilemme et une négociation

---

<sup>1</sup> LEMASSON, Alexandra. « Amin Maalouf, retour aux sources ». Dans *Magazine littéraire*, n° 430, 04, 2004, p.74-75.

entre la volonté de partir et de rester. Voici un extrait qui témoigne *a fortiori* du tiraillement et les raisons de ceux qui ont choisi la voie de l'émigration :

[...] Tous ceux qui ont émigré, tous ceux qui se sont rebellés, et même tous ceux qui ont rêvé d'un monde moins injuste, l'ont fait d'abord parce qu'ils ne trouvaient pas leur place dans le système social et politique qui régissait leur patrie ; à cela venait s'ajouter immanquablement un facteur individuel qui déterminait la décision de chacun, et qui faisait par exemple qu'un frère s'en allait tandis que l'autre restait sur place. (*Origines*, p.173)

Vient s'ajouter au thème de l'exil, un autre thème aussi substantiel dans l'œuvre *maaloufienne*, à savoir : le multiculturalisme. Ce terme - désignant la coexistence de différentes cultures - renferme une acception différentialiste et multiplicative, contrairement au pluriculturalisme qui renfermerait l'acception d'unification de plusieurs entités culturelles. On retrouve dans tous les écrits d'Amin Maalouf aussi bien la notion/ le vocable du communautarisme, que le multiculturalisme et que le pluralisme<sup>1</sup>. Ces notions soutiennent le principe de tolérance qui représente pour Voltaire « la première loi de la nature »<sup>2</sup>.

Si l'écrivain remonte aussi loin le temps pour parler de ses origines, c'est sans doute pour mettre en relief le glissement « pernicieux » de l'Orient (Moyen ou Proche), le Liban à proprement parler dont l'amenuisement ou l'absence du multiculturalisme dans cette société l'a conduit au déchirement<sup>3</sup>. L'auteur décrit cette société du temps de son grand-père sombrant dans le déclin et la décadence pour des raisons religieuses, sociales, politiques, *etc.* Il s'y produit des conflits et des guerres qui ont marqué l'histoire.

De ce fait, si le multiculturalisme doit être de mise, c'est justement afin d'effacer toute frontière qui pourrait exister entre les différentes communautés et laisser le terrain ouvert au mélange culturel.

---

<sup>1</sup> À ce sujet, l'auteur du *Dérèglement du monde* affirme qu' : « [...] [a]ccepter l'autre n'est ni plus ni moins naturel que de le rejeter. Réconcilier, réunir, adopter, apprivoiser, pacifier, sont des gestes volontaires, des gestes de civilisation, qui exigent lucidité et persévérance ; des gestes qui s'acquièrent, qui s'enseignent qui, se cultivent. Apprendre aux hommes à vivre ensemble est une longue bataille qui n'est jamais complètement gagnée. Elle nécessite une réflexion sereine, une pédagogie habile, une législation appropriée et des institutions adéquates ». *Op.cit.*, p.294-295.

<sup>2</sup> VOLTAIRE. *Œuvres complètes*. Édition numérique Arvensa, p.7382

<sup>3</sup> À titre d'illustration, c'est la guerre civile qu'a connue le Liban en 1975 qui a été la cause du départ définitif d'Amin Maalouf vers l'Occident.

Le multiculturel sous-entendrait - selon le célèbre sociologue et politologue Stuart Hall, pionnier de l'anthropologie culturelle britannique - vivre avec les différences des communautés, trouver un terrain d'entente dans le respect des différences, sans « s'entredévorer », et par conséquent tomber dans le piège des peuples belliqueux et « repliés » sur eux-mêmes<sup>1</sup>.

La question qui constitue la quintessence de l'œuvre *maaloufienne* est « comment faire vivre ensemble ces hommes, ces groupes humains, sans violence, sans oppression, sans génocide, sans haine<sup>2</sup> ? » en tenant compte de toutes les différences, tant sur le plan linguistique, culturel, social, religieux, *etc.*

Nous cernons dans l'univers romanesque de Maalouf d'une part, un égard et un respect manifeste pour les communautés minoritaires ainsi que pour les femmes ; d'autre part, une quête d'autonomie et de liberté traduite par la transgression chez ses personnages. Il convient donc d'assimiler l'espace quêté à une quête de liberté chez les personnages *maaloufiens*.

Cet entre-deux se traduit, par ailleurs, par une tentative de transgression, voire d'effacement des frontières. Maalouf amorce, manifestement, son récit de filiation par une affirmation sur son identité mouvante et itinérante :

Je suis d'une tribu qui nomadise depuis toujours dans un désert aux dimensions du monde. Nos pays sont des oasis que nous quittons quand la source s'assèche, nos maisons sont des tentes en costume de pierre, nos nationalités sont affaire de dates, ou de bateaux. Seul nous relie les uns aux autres, par-delà les générations, par-delà les mers, par-delà le Babel des langues, le bruissement d'un nom. Pour patrie, un patronyme ? Oui, c'est ainsi ! Et pour foi une antique fidélité ! (*Origines*, p.8)

Cet extrait est certes chargé de sens, où la première personne du singulier employé en amont cède sa place au bout de la deuxième phrase à la première personne du pluriel en référence aux siens. Le thème de nomadisme se dégage de ce passage où la notion de muabilité prévaut par excellence. Dans cette optique, l'auteur a recouru à la figure métaphorique, où il assimile leurs *pays* aux *oasis*, leurs *maisons* aux *tentes*, leurs *nationalités* aux *dates* ou *bateaux*. La seule chose qui relie sa parenté répandue sur les

---

<sup>1</sup> HALL, Stuart. « La Question multiculturelle ». Dans *Stuart Hall, Identités et Cultures, Politique des cultural studies*. Paris: Éditions Amsterdam, 2008, p.373.

<sup>2</sup> VERHEYEN, Günther. *Op.cit.*, p.37.



quatre coins de la planète, c'est leur patronyme : Maalouf. L'espace qui y est décrit, est ouvert, béant et pourrait - selon l'auteur - être clos par simplement le *truchement d'un nom*.

Le narrateur remonte par ailleurs les origines de son patronyme sur trois pages. Il en fait même une étude phonétique et met en évidence sa richesse sémantique. Chaque son renvoie à une langue, ce qui nous rappelle encore une fois la multiplicité et la richesse des origines<sup>1</sup> que recèle le patronyme des Maalouf :

[...] Ainsi le nom offre-t-il à l'auteur une identité où le signifiant patronymique est non assignable à une racine univoque. Son nom, au contraire, est déjà une invitation à l'ouverture, au pluriel des langues, au divers, à l'exogène. C'est pourquoi, la configuration du récit de Maalouf est essentiellement celle d'une dissémination de l'écriture, voire des écritures, de l'esseulement des lettres à la masse des archives, tout semble attendre le dévoilement<sup>2</sup>.

Ainsi, l'espace proposé par Maalouf pourrait être interprété – suivant la perception *ricoeurienne* - tel un monde lui servant de demeure, dans laquelle il pourrait projeter ses pouvoirs les plus propres<sup>3</sup>. Les pouvoirs dont il serait question dans cette œuvre sont la restitution, la reconstitution et la réappropriation.

Comme nous l'avons démontré, l'absence de frontières spatiales donne naissance à un multiculturalisme, et par ricochet à un plurilinguisme.

Pour cette raison, Maalouf accorde une valeur prééminente dans son récit à l'apport de la langue et sa fonction conciliante. Il ne cesse de rappeler que son grand-père avait appris l'espagnol, en plus de l'arabe, du français, de l'anglais. Il souligne l'importance d'apprendre et de parler plusieurs langues. La langue s'avère une source de richesse intellectuelle, sociale, culturelle. Elle occupe un rôle d'une importance considérable dans l'installation ou l'effacement des frontières. Soit, lorsqu'elle est partagée, elle ouvre les portes au dialogue culturel, mais dans le cas où elle ne l'est pas,

---

<sup>1</sup> D'où la forme plurielle du titre de l'œuvre qui constitue le corpus de ce travail de recherche.

<sup>2</sup> HOPPENOT, Éric. « Bénédiction des archives : propositions pour une lecture d'Origines d'Amin Maalouf ». Dans *Amin Maalouf. Heurs et malheurs de la filiation*. Paris : Passiflore, 2016, p.66. (Coll. Présence de l'écrivain)

<sup>3</sup> RICOEUR, Paul. *Temps et Récit. Tome 1 : L'intrigue et le récit*. Paris : Seuil, 1983. p.122.

elle ne pourra favoriser le contact des cultures. Il en résulte que c'est la langue qui contribue à mise en place de l'entre-deux.

Maalouf fait de la langue le sous-bassement de tout dialogue. Pour lui, « [...] la question linguistique est fondamentale. On ne peut pas connaître l'Autre si on ne désire pas connaître sa langue »<sup>1</sup>. De ce fait, la langue s'avère la clé de l'altérité. Dès lors, elle pourrait servir – comme dans le cas de ce récit - de passerelle entre le monde oriental et occidental, donc entre deux cultures littéralement différentes.

L'entrecroisement linguistique se donne à lire dans ce récit tel un moyen pour rapprocher les contrées orientale et occidentale. Elles sont donc jointes dans un même espace –celui de l'écriture – par le fait même que le texte intégralement écrit en langue française soit nimbé de quelques mots arabes. Il confie dans un entretien que :

[...] Le français a donc été la langue de ma scolarité et, si je ne l'ai pas choisi, je suis entré dans son univers et je l'ai adopté. [...] le français est devenu pour moi la langue de la vie courante. Il est, aussi, devenu la langue de la connaissance, de la poésie, celle dans laquelle je pouvais exprimer mes sentiments les plus personnels et intimes. Je suis sensible au fait que la langue française rassemble des pays du Nord et du Sud, d'Orient et d'Occident, qui ressentent un lien particulier entre eux et trouvent un espace de dialogue<sup>2</sup>.

Dans l'optique d'estomper toute tension inhérente aux deux espaces – soit entre l'Ici et l'Ailleurs -, l'auteur conforte la coexistence des deux langues en ne manquant pas d'opérer la traduction en français de l'ensemble des mots arabes. Il les place dans un terrain de dialogue.

L'instabilité linguistique assignée à l'identité est, par conséquent, suivie d'une instabilité géographique, c'est-à-dire l'impossibilité de vivre dans un seul et même lieu. De ce fait, il trouve sa stabilité dans les voyages. D'ailleurs, il confie dans un entretien qu' « [il] parle de voyage comme d'autres parlent de leur maison »<sup>3</sup>.

Dans son essai *Les Identités meurtrières*, Maalouf confie qu' : « Avant de devenir émigré, on est un émigré ; avant d'arriver dans un pays, on a dû quitter un autre,

---

<sup>1</sup> ETTE, Ottmar. « Vivre dans une autre langue, une autre réalité ». *Op.cit.*, p.91.

<sup>2</sup> EL-TIBI, Zeina. « Amin Maalouf : Identité et appartenances ». Dans *La Revue du Liban*, n°3954, du 19 au 26 juin 2004.

<sup>3</sup> RABOUIN, David. « Amin Maalouf : “Je parle du voyage comme d'autres parlent de leur maison” ». Entretien avec Amin Maalouf. Dans *Le Nouveau Magazine littéraire*, 1, n°394, janvier 2001, p.98.

et les sentiments d'une personne envers la terre qu'elle a quittée ne sont jamais simples. Si l'on est parti, c'est qu'il y a des choses que l'on a rejetées – la répression, l'insécurité, la pauvreté, l'absence d'horizon »<sup>1</sup>.

Maalouf se veut réconciliateur entre les membres de sa famille en froid. Exemple, il rendra visite à son oncle aîné aux USA, à la place de son père. En outre, il profite de sa quête à Cuba pour aller voir avec le fils d'*Alfred, Nassif* car toute la famille de *Botros* avait coupé le cordon avec eux.

L'écrivain marocain Abdelkader Khatibi corrobore parfaitement bien la situation d'« entre-deux » caractérisée par la différence culturelle et l'altérité : « [...] l'hétérogénéité éclate : je suis partagé entre les deux rives de la Méditerranée. Passer, faire passer, être un passeur errant »<sup>2</sup>.

L'auteur de *Léon l'Africain*, pour sa part, s'oppose aux frontières et délibère : « [...] N'hésite jamais à t'éloigner, au-delà de toutes les mers, au-delà de toutes les frontières, de toutes les patries, de toutes les croyances »<sup>3</sup>.

Le cocktail de vocables que Maalouf emploie pour désigner sa terre natale révèle à plus forte raison sa propension à aller au-delà des frontières en vue de soutenir la mouvance de l'espace. Voici l'extrait où le narrateur révèle la connotation des micro-espaces :

À l'évidence, une clarification s'impose, au sujet de cette cascade de noms comme au sujet des nombreux vocables que j'emploie depuis le commencement de ce récit pour désigner le pays des ancêtres. C'est que notre géographie est mouvante, et j'ai souvent eu recours à des subterfuges – “ la Montagne ”, “ le Vieux-Pays ”, etc. – pour éviter d'utiliser telle dénomination qui, pour l'époque de mes aïeux, aurait été anarchique, ou telle autre qui, de nos jours, serait source de confusion d'amères polémiques. (*Origines*, p.267)

La dénomination à laquelle fait référence l'auteur, c'est Machrah, Beyrouth, Syrie, Turquie. Il précise que cette dernière est née après la première guerre mondiale, sur les décombres de l'Empire ottoman. Par conséquent, son grand-père se disait

---

<sup>1</sup> MAALOUF, Amin. *Les Identités meurtrières*. Op.cit., p.48.

<sup>2</sup> KHATIBI, Abdelkader. *La Mémoire tatouée*. Paris : Union Générale d'Éditions, 1979 [1971, édition Denoël], p.206. (Coll. Les Lettres Nouvelles)

<sup>3</sup> MAALOUF, Amin. *Léon l'Africain*. Paris : Jean-Claude Lattès, 2000 [1986], p.349. (Coll. Le Livre de Poche).

Ottoman libanais du village de Machrah, appartenant au peuple Syrien et résidant en Turquie. Cette fusion spatiale témoigne appuie foncièrement le franchissement des frontières chez Maalouf.

## II. Espace hybride chez Saadi

Au cœur des réminiscences et de ces pérégrinations virtuelles qu'opère la protagoniste entre sa terre natale et celle d'accueil, se dessine au final un espace abstrait médiateur entre l' « ici » et l' « ailleurs », à la fois transitoire et binaire de par la double appartenance et le patronyme des personnages, et la précarité dans laquelle ils vivent.

### 1. Univers transitoire

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.* 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 : 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>1</sup>

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 irréflecti 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, 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* représente un *refuge* et un *havre* pour *Abla*, partagée entre deux cultures, 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 :

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 dérégulation. 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 aux 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. (*LNDO*, 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

---

<sup>1</sup> MOKHTARI, Rachid. *Op.cit.*, p.126.

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 » (*LNDO*, 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 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. (*LNDO*, p.75)

Il importe de dire que dans un espace transitoire, la situation des personnages ne peut être que précaire et incertaine<sup>1</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 provisoire après maintes entrevues avec une spécialiste du Maghreb ; *Mme Vernet-Ayach* à la Bibliothèque Nationale (BNF), et avec 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

---

<sup>1</sup> Et cette caractéristique, nous avons eu l'occasion de la noter au moment où *Abla* s'était décidée de vendre son manuscrit à un acquéreur.

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 ? » (*LNDO*, 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.

À ce sujet, une étudiante stagiaire en CDI profite de sa rencontre avec l'auteur en personne 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>1</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 appartenait. (*LNDO*, 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

---

<sup>1</sup> BORGNON, Elena. Compte-rendu en ligne de la rencontre avec Nourredine Saadi, rédigé par Elena Borgnon, étudiante stagiaire au CDI, le 06/12/2006 : < [http://www.acgrenoble.fr/cite.scolaire.internationale/Peda/Discipli/CDI/Lecdi/IMG/pdf\\_nourredine\\_saa di.pdf](http://www.acgrenoble.fr/cite.scolaire.internationale/Peda/Discipli/CDI/Lecdi/IMG/pdf_nourredine_saa di.pdf) > [Consulté le 06/01/2008]

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. (LNDO, 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.

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 qui allait être la destination finale du manuscrit d'*Abla*, cependant ce lieu a servi seulement de transit du moment qu'il a fini par être enterré avec elle à Constantine.

Soit dit en passant, la présence de bibliothèque aussi bien dans l'œuvre de Saadi et celle de Maalouf 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 les deux auteurs serait une façon de brandir le drapeau du savoir placé à contre-pied de l'ignorance.

## **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 mentale.<sup>1</sup>

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 fille enjouée, la femme qui soudain se maquillait sous un visage fermé qui l'effrayait. (*LNDQ*, 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'euphémisme « *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

---

<sup>1</sup> CHELEBOURG, Christian. *L'imaginaire littéraire- des archétypes à la Poétique du sujet*. Paris : Nathan, 2000, p .65.

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... » (LNDO, 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. » (LNDO, 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>1</sup> 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.<sup>2</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. (LNDO, p.180)

Quant aux autres personnages, la plupart ils portent un prénom autre que leurs

---

<sup>1</sup> GARDES-TAMINE Joëlle et HUBERT Marie-Claude. *Dictionnaire de critique littéraire*. Paris : Armand Colin, 2002. p.13.

<sup>2</sup> MILLY, Jean. *Op. cit.*, p.172.

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. » (*LNDO*, 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.

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. » (*LNDO*, 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. » (*LNDO*, 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 maghrébine/européenne.

Derrière *Saint-Ouen*, ville où s'est réfugiée *Abla* 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 dont elle avait comparé la division en deux parties, la médina et l'euro-péenne, aux lobes de son cerveau. (*LNDO*, 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.

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 suite à sa demande d'asile auprès du général de *l'Armée du Salut* dans le but d'y vivre en paix:

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. (*LNDO*, 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.

Il appartient à juste titre de conclure de ce chapitre que la quête identitaire - telle qu'elle se présente chez les personnages *maaloufiens* et *saadiens*- n'est pas

univoque mais se traduit forcément par un va-et-vient entre un ici et ailleurs. Il apparaît en d'autres termes que l'ensemble des personnages exilés ou simplement séparés de leur plein ou contre leur gré de leur terre natale se trouvent inévitablement dans un entre-deux.

Il ressort de l'analyse de l'Ici, l'Ailleurs et l'Entre-deux dans les œuvres de Maalouf et Saadi que l'interaction et la collision entre deux mondes d'apparence antithétiques -Orient/Occident- donne naissance à un espace d'échange dynamique entre l'*un* et l'*autre*, ce qui impliquerait une négociation entre le centre et la périphérie en vue de rendre compte d'une identité aux frontières floues.

Au terme de cette analyse centrée sur l'espace, nous en avons dégagé trois types et plusieurs univers qui constituent le substrat même des œuvres. 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. C'est ainsi que les deux auteurs débobinent leurs récits autour de deux principaux axes spatiaux : *Constantine* et *Paris* dans *La Nuit des origines* ; *Paris*, *Liban* et *Cuba* dans *Origines*. 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 les deux œuvres.

Remarquons alors que la dimension spatiale chez les deux auteurs n'est pas monolithique à partir 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.* Ils font donc de leur espace d'écriture un espace de réconciliation et d'universalité.

Nous achevons cette analyse par le constat de l'artiste peintre allemand Paul Klee sur les rapports complexes qui gisent entre ces deux entités majeures considérant ainsi que l'espace est lui-même une notion temporelle.

## **DEUXIÈME PARTIE :**

### **TRANSTEMPORALITÉ ET DÉCENTREMENT IDENTITAIRE**

Nos deux corpus d'analyse, essentiellement centrés sur la mémoire et les origines, s'inscrivent inmanquablement dans une dimension spatio-temporelle. Cette partie réservée à l'étude temporelle dans les deux récits de fiction se propose alors d'appréhender le temps et la temporalité, d'analyser les transformations temporelles, et de décrire le mécanisme qui organise le roman. De ce fait, nous nous intéressons en aval à la temporalité narrative qui renferme les temps de l'histoire, ainsi que ceux de la narration réservée au lieu natal des personnages.

L'objectif premier à travers cette étude du temps est d'examiner l'influence et l'impact du temps sur l'identité ; il est question, en d'autres termes, de montrer comment la temporalité dans ces récits rend compte d'une identité aux frontières floues, et comment le temps scriptural se veut le temps de la mémoire des origines, de l'héritage et de la transmission. Pour ainsi dire, l'étude du temps dans les deux récits, étant l'étude de leur *architecture*<sup>1</sup>, a pour principal objet de mettre à plat et d'examiner l'ensemble des événements - référentiels ou pas- qui soutiennent l'intrigue. Il sera question d'examiner l'ordre dans lequel ils sont relatés et leur position sur le plan temporel, et enfin cerner le sens qu'ils donnent lorsqu'ils sont mis en relation.

Aux fins de l'analyse temporelle des deux textes, nous recourons à l'approche narratologique qui consiste à examiner la temporalité narrative en fonction du mode, de l'instance et du niveau narratifs<sup>2</sup>.

Cette partie est organisée autour de trois chapitres : le premier est axé sur le temps passé recelant une ère traditionnelle avec une perspective de rupture avec la tradition. Le second chapitre est, en revanche, réservé au temps présent qui -quant à lui- renferme une ère moderne avec l'esprit de continuité tournée vers l'héritage et la transmission. Enfin, le troisième et dernier chapitre, il se donne à lire comme une synthèse du passé et du présent, telle un *entre-temps*<sup>3</sup> situé à la croisée des ères.

---

<sup>1</sup> TADIÉ, Jean-Yves. *Proust et le roman*. Paris : Gallimard, 1986 [1971], p.236. (Coll. Tel.)

<sup>2</sup> Distance qui se trouve dans le discours narratif instaurant une distance entre le narrateur et l'histoire.

<sup>3</sup> Nous avons choisi d'attribuer cette appellation au troisième chapitre de cette partie d'analyse dans le but de marquer la différence sémantique entre l' « Entre-deux » qui a été développé dans la première partie centrée sur l'espace, et l'entre-temps qui renvoie simplement à un entre-deux temporel.

# Chapitre 1

## Le passé entre tradition et rupture

Le thème des origines déployé dans les deux corpus renvoie délibérément à une quête d'un temps passé, révolu, et quelquefois enfoui. De ce fait, les deux auteurs optent pour une temporalité narrative qui soit concordante avec la spatialité de leurs récits. Le passé demeure le temps qui correspondrait le mieux au lieu des origines, voire au point d'amorce de l'intrigue. Ce temps recèle l'ère des traditions, parfois du passéisme, advenant en opposition à l'ère de la modernité.

Maalouf et Saadi tentent d'exhumer un passé lointain qui, parfois, remonte à bien des générations en arrière afin de donner sens au présent. Pour ce faire, nous procéderons en deux temps : en premier lieu nous aborderons la quête opérée par Maalouf, et analyserons le passé qui prend la forme de quête et *préfiguration*<sup>1</sup> dans son récit agrémenté de pans historiques avec une perspective de rupture avec la tradition. En second lieu, nous nous intéresserons à la temporalité du retour dans le texte de Saadi où la mémoire donne lieu à un temps à la fois rétrospectif et statique.

---

<sup>1</sup> Terme emprunté au philosophe français Paul RICOEUR qu'il a employé dans *Temps et récit*. L'emploi de ce terme vise à désigner la position du narrateur à l'aune de l'intrigue.



## I. Quête et préfiguration chez Maalouf

Le passé dans l'œuvre de Maalouf se traduit par une perspective de quête, à travers une mémoire ponctuée de pans historiques d'une ère traditionnelle avec des tendances modernistes.

### 1. Mémoire aux jalons historiques

Nous entamons notre analyse consacrée à l'Histoire, -soit l'autre régime référentiel dont relève le texte de Maalouf - par la saisissante formule du géographe français Élisée Reclus qui résume totalement et souverainement notre réflexion : « La Géographie n'est autre chose que l'Histoire dans l'Espace, de même que l'Histoire est la Géographie dans le Temps »<sup>1</sup>.

En effet, 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>2</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. À 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>3</sup>

---

<sup>1</sup> Épigraphe de l'œuvre *L'Homme et la Terre*, Livre 1 : Les ancêtres. Lyon : ENS Éditions, 2015, p.42. (Coll. Bibliothèque idéale des sciences sociales). Jacques Élisée Reclus est un géographe et anarchiste français de la moitié du XIXe siècle. (Selon l'Encyclopédie Universalis).

<sup>2</sup> CHALONGE, Florence De. *Op.cit.*, p.55.

<sup>3</sup> TUAN, Yi-Fu. *Op.cit.*, p 180.

Le cadre inscrit l'intrigue dans un contexte historique ; dès lors, s'infiltrèrent dans le récit des séquences qui regorgent d'effervescence historique. Dans la partie consacrée essentiellement au grand-père *Botros*, Maalouf ne manque d'appuyer, ou d'expliquer la position de l'aïeul en recourant à l'Histoire. En effet, cette dernière est au service de la petite histoire.

Ce faisant, est relatée l'histoire d'un Orient en guerres, ayant connu des conflits intercommunautaires, et souvent interreligieux. Ces histoires mouvementées se présentent tel « un exemple parmi tant d'autres des convulsions qui secouaient alors l'Empire agonisant ». (*Origines*, p.171)

Amin Maalouf n'apparente pas l'Histoire au passéisme, ni à la nostalgie, il la perçoit plutôt comme une somme de « tout ce qui s'est bâti au cours des siècles, la mémoire, les symboles, les institutions, la langue, les œuvres d'art, choses auxquelles on peut légitimement s'attacher [...] »<sup>1</sup>.

La « reconstruction de l'Histoire » dont parle l'essayiste Dominique Viart s'apparente à la réécriture de l'Histoire. Maalouf injecte dans sa quasi production littéraire des pans d'Histoire. Dans *Origines*, l'Histoire est moins présente comparé au reste de ses œuvres, bien qu'il adopte une méthode historique qui soit au service de sa quête généalogique. D'ailleurs, l'écrivain Jean Bessière<sup>2</sup> qui, propose une réflexion sur le roman contemporain et les littératures émergentes<sup>3</sup> - parlerait de « réappropriation » de l'Histoire :

Les jeux sur l'Histoire, les faits, les personnages de l'Histoire, sur la symbolique conventionnelle qui leur est attachée, la réinvention de l'Histoire, ne valent pas essentiellement comme des allégories [...] mais comme des fictions de réappropriations de l'Histoire, qui se savent fictions et qui ont pour fonction d'ouvrir la symbolique de l'Histoire et de donner cette ouverture comme la propriété possible de tous les agents d'une culture<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> MAALOUF, Amin. *Les Identités meurtrières. Op.cit.*, p.50.

<sup>2</sup> Professeur de Littérature Générale et Comparée à l'Université Sorbonne Nouvelle Paris III. Il est à la fois critique et théoricien, avec qui nous nous sommes entretenus le 11 janvier 2016 à l'Université de la Sorbonne.

<sup>3</sup> Cette notion que BESSIÈRE qualifie de « discutable » a été largement corroborée et précisée à travers des notes publiées dans le *Forum* Jean BESSIÈRE consultables en ligne. Cf. [http://media.virbcdn.com/files/1c/ea7f2f44f0432d8f-JBESSIERE\\_Penser\\_les\\_litteratures\\_emergentes.pdf](http://media.virbcdn.com/files/1c/ea7f2f44f0432d8f-JBESSIERE_Penser_les_litteratures_emergentes.pdf)

<sup>4</sup> BESSIÈRE, Jean. « Penser les littératures émergentes. Émergence et institution symbolique ». Paris : éd. Press, 2004, p.56-57.

La réécriture de l'Histoire chez Maalouf se manifeste par la présence des archives dans le récit de filiation. La mémoire individuelle se traduit par l'appétence de l'auteur à retranscrire la vie de ses ancêtres en recourant à des documents tombés dans l'oubli, et qui n'ont jamais été déchiffrés auparavant. Incidemment, la mémoire collective se traduit par la réécriture de l'histoire sociale et politique de certains lieux, à savoir la ville *Salonique*, de certains personnages, tels qu'*Attatürk*, et de certains événements, notamment la chute de l'Empire Ottoman. En ce sens, la grande histoire est au service de la quête généalogique de l'auteur.

Si le nom d'*Attatürk* et sa biographie sont balayés par le narrateur, c'est parce que cette icône de l'Histoire de l'Orient inspirait fortement le grand-père *Botros*. Mustapha Kamal, le futur *Attatürk* a fait ses études dans l'une des institutions des Saloniciens, ne se limitant pas à l'école coranique traditionnelle, il prodiguait un enseignement à l'euro péenne. Grâce à ce personnage, l'aïeul nourrissait des aspirations modernistes.

Par ailleurs, parmi les convulsions historiques de l'Orient, 1908 est répertoriée parmi les dates qui symbolisent les premières tentatives de rupture avec la tradition, étant donné que cette date évoque la révolution de *Niyazi* et d'*Enver* pour instaurer une constitution moderne. Les deux appartiennent à une société secrète à *Salonique* appelée « Comité Union et Progrès ». Le nom du comité trahit d'emblée les principes du règne de l'Empire ottoman empruntant la voie de la dissidence et de la décadence. Le soulèvement des révolutionnaires incite l'armée ottomane à l'insoumission aux ordres du Sultan monarque *Abdulhamid*. De ce fait, la victoire des *Jeunes Turcs* à *Salonique* conduit à la fin de l'Empire et la mise en place d'une Institution moderne prônant la liberté.

Concernant la ville de *Salonique*, le narrateur a eu recours à un synopsis historique en vue d'en ressortir la particularité et la spécificité. Pour cela, il opère une introspection dans le but de retracer les prémices de la Révolution au sein de l'Orient, qui ont pris effet à *Salonique*, appelée « Ville des Lumières » située en Turquie dont sont originaires les sabbataïstes. Ces derniers sont en effet des partisans du messie *Tsevi Sabbataï* en 1665 qui s'est converti à l'Islam après sa capture et fut nommé *Mehemed Efendi*. Entre temps les traditionalistes considèrent ces révolutionnaires athées, infidèles et renégats comme appartenant à la franc-maçonnerie.

Œuvrant à une quête de ses origines, l'ordre de la narration est essentiellement analeptique et rétrospectif, pour autant que la distinction est aisément établie entre le « je narrant » et le « je narré » représentant - au niveau de l'étude des voix narratives - un narrateur qui se/relate au présent une histoire inscrite dans le passé. Cette stratégie narrative concorde convenablement avec la problématique de la fouille généalogique et la question identitaire qui constitue le pivot des préoccupations littéraires de Maalouf.

L'auteur amorce son récit de filiation en relatant une scène qu'il avait vécue à l'âge de trente ans et qu'il a désignée de « faux commencement ». S'ensuivra, des années après, un « vrai commencement » de sa quête. Ce jeu temporel entre le faux et le vrai commencement de l'intrigue renverrait explicitement à la combinaison fiction/véracité formée dans le récit dont nous ferons l'analyse dans la troisième partie de ce travail, et implicitement à l'identité en quête de sens qui constitue notre problématique.

Cette double amorce opère par conséquent une entorse sur le plan temporel, installant d'emblée le lecteur dans une hétérogénéité, voire une subversion temporelle :

Il y avait eu, d'abord, pour ma recherche, un faux commencement : cette scène que j'ai vécue à l'âge de trente ans, et que je n'aurai jamais dû vivre- qu'aucun des protagonistes, d'ailleurs, n'aurait dû vivre. Chaque fois que j'avais voulu en parler, j'avais réussi à me persuader qu'il était encore trop tôt. Bien entendu, il n'est plus tôt. Il est même presque tard.  
(*Origines*, p.11)

Lors de son enfance, il était fasciné par le tic d'un cousin à sa mère. Celle-ci expliqua que son fils Amin Maalouf que le tic était une séquelle du temps des massacres en Turquie : « [...], un soldat l'avait pris par les cheveux, lui avait posé un couteau sur le cou, s'appêtant à l'égorger. Fort heureusement, un officier ottoman vient à passer par là, qui reconnut l'enfant. Il hurla : « Lâche-le, misérable ! C'est le fils du docteur ! ». Il se remarque à travers cette scène les séquelles des massacres à travers le temps, par ricochet, l'omniprésence des stigmates de l'histoire individuelle et collective.

Il arrive, par ailleurs, que l'auteur situe délibérément une micro histoire de son récit dans le temps, ce qui confère à ce dernier un aspect dédaléen remontant à la moitié du dix-neuvième siècle et imbriqué :

Le récit se situe à l'une des époques les plus sombres du passé de la Montagne, celle des massacres communautaires de 1860, au cours desquels des milliers de personnes furent égorgées dans des conditions atroces. Le traumatisme causé n'a jamais pu être surmonté ; les plaies, mal cicatrisées, s'ouvrent encore à chaque nouveau conflit. (*Origines*, p.53)

Le récit dont il est question se rapporte à la « seule » histoire dont disposait Maalouf au sujet de son arrière-grand-père *Tannous*, et qu'il tenait à consigner. À lire l'extrait, il apparaît alors que l'histoire devient dans ce cas à la fois sujet et objet.

Par ailleurs, la notion de temps prend chez Maalouf une ampleur considérable, il va jusqu'à calculer la distance entre de Zahleh et un village de la montagne : « A pied, de notre village jusqu'à Zahleh, il faut six bonnes heures à travers les sentiers de la montagne. [...] » (*Origines*, p.54).

Compte tenu du retournement historique et des vicissitudes de l'Histoire, notamment ses retombées sur la mémoire individuelle de la parentèle de Maalouf à l'ère traditionnelle du dix-neuvième siècle, poignent des regards croisés et des négociations sociales, culturelles et idéologiques convoitant l'ère moderne.

## 2. L'appel à la modernité

Le binarisme tradition/modernité est fort présent dans le récit de filiation de Maalouf. Il tâche d'ailleurs de reproduire sur un ton à propension philosophique la tension présente entre les deux ères culturelles dans la plupart de ses écrits<sup>1</sup>, et ce probablement dans l'optique de conscientiser ce problème majeur chez les Orientaux.

Eu égard à l'effervescence historique dans laquelle baignaient les aïeux du narrateur représentant ainsi la mémoire collective de l'Orient, apparaît une mémoire individuelle appelant à la modernité en rupture avec la tradition. L'acception que renferme la notion de modernité dans le texte de Maalouf est relative à plusieurs

---

<sup>1</sup> MAALOUF, Amin. *Les Identités meurtrières*. *Op. cit.*, p.55-96. Citons spontanément l'exemple le plus probant « Quand la modernité vient de chez l'autre », titre qu'Amin Maalouf a donné à la deuxième partie de son essai. Le titre en soi illustre clairement l'absence de modernité en Orient, ce dernier se la procure d'ailleurs, chez son voisin l'Occident.

paramètres, à savoir culturel, linguistique, ou même religieux.

L'accoutrement se compte parmi les critères qui révèlent soit des tendances modernistes soit traditionnalistes chez le citoyen du temps de *Botros*. En effet, les vêtements en disaient long sur son appartenance culturelle : s'il s'habille de manière occidentale, il est moderne aux yeux de la communauté, mais s'il est vêtu en apparence orientale, à ce moment-là, il passe fortement pour un inculte et ignare.

Le narrateur n'hésite pas à comparer son grand-père à une figure politique incontournable de l'Histoire de l'Orient, un homme –représentant la modernité par excellence - qui avait contribué à la fondation de la Turquie moderne dans la période qui s'étend entre 1881 et 1938 :

Lorsque Botros s'en prenait aux turbans, il était dans le ton des révolutionnaires modernistes de son époque. Quelques années plus tard, Atatürk allait justement proscrire ce couvre-chef traditionnel, à ses yeux symbole d'ignorance, pour arborer fièrement le chapeau occidental, gage de modernité. (*Origines*, p.125)

La comparaison non moins anodine entre *Botros* et *Atatürk* met en relief le rapprochement entre l'Orient et l'Occident, cependant elle implique *a fortiori* que les « grands » existent aussi bien au Ponant qu'au Levant :

Nous avons constamment deux visages, l'un pour singer nos ancêtres, l'autre pour singer l'Occident [...] Les Orientaux ont vu les Occidentaux les ont dépassés, mais ils n'ont jamais compris pourquoi c'est arrivé. [...]... Quand comprenez-vous qu'il y a des valeurs essentielles, et de vulgaires modes ? Il ne suffit pas de vouloir imiter l'Occident, encore faut-il savoir en quoi il mérite d'être suivi, et en quoi il ne le mérite pas ! (*Origines*, p.126)

À comparer les temps antérieurs avec les temps présents, il y a déjà aux yeux du narrateur un changement radical au niveau des valeurs : autrefois, on accordait un intérêt particulier et une considération distinguée à l'enseignant, ce qui a changé depuis, et que toutes valeurs en relation avec la science se sont transformées en valeurs pécuniaires : « [...] En raison de cette banalisation et aussi en raison de cette distorsion dans l'échelle des valeurs qui nous fait dédaigner les activités socialement utiles au profit des activités pécuniairement rentables, l'enseignement a beaucoup perdu de son

prestige.» (*Origines*, p.123)

Les aspirations modernistes chez le grand-père ne se résumaient pas seulement à des discours et des allocutions adressés abstraitement et théoriquement à ses compatriotes. Cependant, il les concrétisait et les mettait en pratique à travers son projet d'ouverture de l'école universelle, ce qui provoque d'ailleurs un déséquilibre et une distorsion au sein de la même aire et durant la même ère.

En effet, l'école universelle de *Botros* prône comme son nom l'indique l'universalisme en défendant des valeurs non envisagées, ni considérées par les traditionnalistes. Ce lieu d'enseignement sert à la promotion du savoir en vue de mettre à bas l'ignorance qui régnait. Elle milite également contre l'obscurantisme religieux en optant pour la voie de la laïcité, ainsi afin d'éviter toute tension et tout conflit au nom de la religion. Ce même endroit favorise la mixité qui n'étant littéralement pas cautionnée du temps des traditionnalistes. En somme, l'école universelle a été créée dans le but de promouvoir la tolérance et l'ouverture à l'Autre, caractéristique et signe de développement qui était d'ors et déjà présent chez les Occidentaux, et défailant chez les Orientaux. La méthode de cette école a porté ses fruits dans la mesure où l'on assignait aux meilleurs élèves la fine mission et la responsabilité d'assurer la transmission du savoir à leurs condisciples : « [...] ; une sorte de chaîne du savoir se créait, qui développait le sens de la responsabilité, et l'esprit de solidarité entre tous ; l'effet en était, semble-t-il, miraculeux ; les anciens de l'école qui vivent encore continuent à en parler avec émerveillement et gratitude ». (*Origines*, p.231) Il en résulte alors que la valeur substantielle qu'est le savoir abriterait d'autres valeurs dont ne dispose pas l'Orient, à savoir la responsabilité et la solidarité.

Le narrateur remonte davantage dans le temps en opérant la description de son aïeul à l'âge de l'adolescence en vue de mettre l'accent sur la particularité de cette époque-là où la religion occupait un rôle même dans l'apprentissage :

[...] mon futur grand-père avait quatorze ans. Il était éveillé, ambitieux, capable de réfléchir et manifestement doué pour apprendre, mais jusque-là, il n'avait pas appris grand-chose. A l'époque, les enfants du village passaient leurs journées aux champs ; tout au plus allaient-ils de temps à autre chez le curé pour acquérir les rudiments de l'écriture ; seuls pouvaient aller plus loin dans leurs études les garçons que l'on destinait à une carrière ecclésiastique. (*Origines*, p.49)

Dans la première moitié du récit, le passé prend le dessus sur le moment présent du narrateur, s'y affrontent dès lors l'ère des traditions et celle de la modernité. De ce fait, pour l'auteur-narrateur, le temps des traditions s'avère majoritairement passif, excepté la séquence où il relatait son déplacement physique au Liban en vue de récupérer la mallette d'archives, durant laquelle il avait vécu des moments intenses chargés en émotions.

Dans ce récit généalogique, l'auteur fait appel aux modalisateurs de doute et de certitude, en vue d'émettre ses hypothèses, et les faire suivre de conclusions. Pour ce faire, un cocktail de temps verbaux s'offre à nous : l'imparfait, le plus que parfait pour décrire un passé duratif, le passé simple employé pour octroyer à un événement antérieur une valeur quelque peu mythique, et enfin le présent que Maalouf emploie pour faire vivre au lecteur le présent de son enquête, il sert alors à démythifier un passé abscons et tentaculaire.

Il revient à préciser que le champ de recherche de l'orateur sur la tracée de ses origines s'est délimité aux ascendants de troisième degré sans vouloir s'étaler car leur passé est lointain, voire plus lointain que celui des grands-parents. Donc, il s'est contenté d'examiner ses ancêtres proches.

De plus, le binarisme tradition/modernité se reflète également sur l'espace, à titre d'illustration les constructions que le narrateur trouvait sur son passage, notamment l'immeuble dont l'architecture est à moitié ancienne, à moitié moderne.

L'auteur réserve quatre pages (p.123-126) de la séquence 20 du chapitre *Lumières*, au sujet de la distorsion entre tradition et modernité, en référence à l'Orient et l'Occident, en mettant l'accent sur la dissimilitude de l'ensemble des valeurs qui les séparent, notamment le savoir et l'ignorance.

Encore faut-il préciser que la mission de la propagande du savoir du sein d'une société foncièrement conservatrice et traditionaliste n'a pas été scandée exclusivement par le projet de l'*École Universelle* par l'aïeul *Botros*, cependant le projet de ce dernier a été précédé de celui de son beau-père *Khalil* qui fut le premier à avoir mis en place un établissement trente ans plus tôt s'étant soldé par un insuccès et un échec irrévocable. Le motif de l'avortement de son dessein était essentiellement à caractère religieux vu le clivage et les querelles qui régnaient autrefois entre les catholiques et protestants. Le



prédicateur, auteur du projet, était à la base de confession catholique, ce qui avait provoqué d'ailleurs l'hostilité des hérétiques : « [...] Mieux valait le risque de l'hérésie que la certitude de l'analphabétisme » (*Origines*, p.233). En effet, le projet de l'école de *Khalil* avait engendré un conflit interreligieux. À ce sujet, l'auteur exprime clairement sa prise de position qui consiste à octroyer indiscutablement le privilège et la primauté au savoir. Cela étant, *Nazeera* était la seule parmi les enfants de *Khalil* à s'être fixé l'objectif d'assurer la pérennité du projet de son père qui n'avait pas abouti. Enfin, la quête chez Maalouf se traduit par une tendance de rupture avec la Tradition et une aspiration de faire appel à la Modernité.

## **II. Temps du retour chez Saadi**

Le passé dans l'œuvre de Saadi s'associe à un retour et une rétrospection dans le temps, conférant ainsi à ce dernier un caractère statique et figé. La mémoire revêt chez la protagoniste non seulement une fonction rétrospective mais également statique.

### **1. Temps rétrospectif**

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.

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. Ce temps mise sur l'immobilité du temps et la rétrospection en adéquation à la prospection qui figure dans le premier point.

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.

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, il s'agit donc d'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>1</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 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 [...]. (*LNDO* p.190-191)

À travers ce passage, le narrateur veut nous faire prendre conscience de la possibilité de renouer avec son passé et ses origines juste à travers un objet, la trace qui

---

<sup>1</sup> GARDES-TAMINE Joëlle. *Op.cit.*, p.12.

puisse représenter une civilisation appartenant à cette ère. Cela dit, l'objet est là pour dépeindre une généalogie appartenant à un temps passé paraphrasée de la sorte : *relique, siècles, racines, origines*. Tout comme ces descendances 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 viscéralement. 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] récit[e] 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 Ô 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, Ô mon Dieu, noie-moi... (LNDO, p.22)*

Nous comprenons 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 [...]. » (*LNDO*, p.141)

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>1</sup>

Le récit de Saadi s'avère agrémenté de moments de souvenir ou de rétrospection des personnages, ce qui sous-entendrait l'effacement inopiné du narrateur, à titre d'exemple le souvenir d'*Abla* de l'échange avec son grand-père *Sidi* sur le contenu de la prière qu'elle coutume de récitait la nuit et au réveil étant enfant.

Sans oublier le dialogue entre *Jacques* et *Alain* quand ce dernier relate à son ami la soirée passée avec *Abla*. Et plus loin, il lui évoquait le souvenir de la dernière nuit qui avait pris une mauvaise tournure augurant la fin de leur relation fondée sur un amour équivoque, voire impossible. En ce sens, les souvenirs d'*Alain* sont intrinsèques au récit, dans la mesure où il remémore une nuit décrite antérieurement par le narrateur dans cette fiction. En revanche, les souvenirs d'*Abla* ne figurent pas en référence à un fait déjà produit dans le récit.

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 [...]. » (*LNDO*, p.189)

---

<sup>1</sup> MILLY, Jean. *Op.cit.*, p.130.

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>1</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 » (*LND0*, 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 ». (*LND0*, 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 [...] ». (*LND0*, p.30)

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

---

<sup>1</sup> KAOUAH, Abdelmadjid. « Chroniques des deux rives : Nourredine Saadi ». Compte-rendu sur Nourredine Saadi et ses demeures, 30 août 2008. Consultable en ligne : <http://www.johablogspot.com-kaouah.blogspot.com/2008/08/chroniques-des-2-rives-nourredine-saadi.html> [Consulté le 16/03/2009]

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. » (*LNDO*, 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. Étant 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. Il se trouve alors que le retour au passé s'inscrit dans une logique inconstante et non-linéaire, et qu'un jeu d'entorse et de rupture temporelle est mis en œuvre par l'intermédiaire de la narration.

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 ? » (*LNDO*, p.143)

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.

L'ancrage temporel de l'histoire est plus ou moins explicite dans le texte. L'auteur situe son histoire, notamment le départ de la protagoniste se produisant temporellement juste après les événements sanglants de l'Algérie post-indépendante. Il s'agit de l'époque qui succède la guerre civile en Algérie, dite « décennie noire », ou alors « année de braise<sup>1</sup> ». Ces « années de plomb » et de grande violence politique ont débuté en 1991. *Abla* avoue au chef de bureau des étrangers avoir quitté ce pays qui a connu un épisode sanglant, en tentant d'échapper à *la maladie de la mort* et à *l'épidémie*

---

<sup>1</sup> BOZARSLAN, Hamit. *Cent mots pour dire la Violence dans le Monde Musulman*. Paris : Maisonneuve & Larose, 2005, p. 141.

*du meurtre*, ou peut-être elle voulait *fuir elle-même*. Le narrateur paraphrase son état par *rupture mentale, intime et personnelle* (LNDO, p.50).

La protagoniste ne s'est pas étendue sur le sujet de l'Algérie dévastée par le terrorisme, toutefois le tableau y afférent est résumé par quelques scènes stéréotypées et l'idéologie qui y prévalait, telles que le fœtus qui se fait égorger à sa naissance, et « l'égorgeur tue en croyant mériter le ciel » (LNDO, p.197). Ces aveux ne figurent qu'en aval du récit, au moment où l'on hésitait à interner *Abla*.

Ce retour au passé provoquait systématiquement un renfermement et une introspection chez la protagoniste. Lorsqu'*Alain* évoquait le passé d'*Abla*, cette dernière devenait triste et se recroquevillait sur elle-même : « [s]es yeux se faisant clos comme si elle enfermait des secrets » (LNDO, p.89).

La mémoire du pays des origines se fait à travers le moindre indice ou coïncidence d'événement ou de date, tel la scène où *Jacques* propose à *Abla* : « Un vin de votre pays, un Paul-Robert 1962, buvons un verre d'histoire. [...] » (LNDO, p.93). Notons dans ce passage que l'auteur a fait appel au procédé stylistique la métonymie ou la synecdoque, soit des figures de substitution qui consistent à désigner à la fois le contenant pour le contenu et la partie pour le tout « un verre d'histoire », en référence à l'année de l'indépendance de l'Algérie en 1962. Cela étant, en disant *le vin de votre pays* Jacques entendait par cela le vin coïncidant avec une date emblématique de l'Histoire du pays de naissance de la jeune femme.

La rétrospection se produit également chez *Jacques* lorsqu'il évoquait son passé à *Abla* avec une note de nostalgie, remémorant tous les moments de joie et de bonheur qu'il avait vécus étant enfant. Pour ce faire, il s'est mis à décrire la tenue vestimentaire de ce temps-là, ainsi que la chanson qu'on jouait dans une atmosphère regorgeant de jovialité et d'enjouement. Le passé le rendait non seulement nostalgique, mais aussi confus. Selon le narrateur, ce personnage tentait de « chasser des images de sa mémoire » (LNDO, p.94).

Le passé dans le roman de Saadi est un temps qui n'est pas condamné à le demeurer et ne se suffit pas à lui-même, il est dans certaines circonstances ranimé par le présent à l'aide d'imagination, comme lorsqu'*Alain* évoquait sa mère à *Abla*, et cette dernière tentait d'imaginer son visage pusillanime, ses joues et yeux clairs ; de retrouver son accent et tatouage frontal. Dans un temps présent, *Alain* ne manque pas de faire

appel au passé en remémorant dans les détails sa mère *Mme Aïcha*. Il procède ainsi à la description physique et morale de ce personnage charismatique finissant sa vie dans un hospice et lui à la *DDASS*. Séparée très jeune de sa mère, ses souvenirs de jeunesse sont dénués de *soleil* (*LNDO*, p.99). Il garde en mémoire des souvenirs décousus qu'il assimile à de la *dentelle*, contrairement à *Abla* qui, elle, se souvient de tous ses ancêtres, telle une chaîne de noms la reliant au commencement du monde. N'ayant pas connu son père, *Alain* a grandi seulement avec sa mère, et son passé amputé le conduisait à imaginer cet être qui lui était inconnu : « [...] j'y pense, je l'invente. » (*LNDO*, p.102). Puis, il lui fait un aveu : « [...], je vis avec une mémoire pleine de trous, la nuit de mes origines... ». Ce passage se donne à lire telle une interprétation du titre de l'œuvre, en sous-entendant les trous de mémoire relatifs à nos origines, et qui nécessitent tant bien que mal d'être colmatés.

Le passé dans le roman de Saadi se présente sous forme non seulement d'anecdotes évoquées par ses personnages, tel le jour des premières règles d'*Abla*, mais aussi de douloureux souvenirs des siens (*LNDO*, p.104), comme celui d'*Alain* par rapport à sa mère, et d'*Abla* de ses parents, notamment la mort de son père qui lui a désormais procuré le sentiment de n'avoir aucune famille, ni à sa ville qu'est Constantine, comme si son père était le seul lien qui la maintenait proche de ses origines. Ainsi, la figure paternelle apparaît dans ce texte tel un vecteur filial assurant une progéniture. Cependant, son sentiment n'est pas aussi mélancolique qu'elle en donne l'air, elle ressent en effet un sentiment de liberté et d'indépendance suite au décès du père.

Le processus de réminiscence chez *Abla* éveille, stimule et libère ses facultés d'imagination en se figurant « dans son lit d'or au-dessus du Rummel » (*LNDO*, p.118) avec les moindres détails architecturaux : les ruelles, escarpements du rocher, la couleur des toits de tuile, la cigogne sur le minaret, les murs chaulés, *etc.* Elle s'évertue même à comparer les assemblages à « des escaliers menant au ciel. » (*LNDO*, p.118)

La jeune femme pense se détacher du passé en prenant le large, sauf qu'il s'est avéré que le détachement de l'espace ne conduit pas forcément à l'oubli du temps, bien au contraire la distance de sa terre natale n'a fait que remuer son passé, les désagréments y afférents, ainsi que tout ce qui constituait ce passé: « J'ai traversé la mer pour oublier, oublier cette ville, les ténèbres de l'enfance, oublier tout, oublier ce maudit



pays... » (*LNDO*, p.142). La solution d'émigrer pour oublier ses origines n'a donc abouti qu'à un résultat inverse qu'*Abla* n'avait pas présagé.

## 2. Temps statique

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.

Il se peut que ce temps de retour soit en état de fixité et d'immutabilité ; 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. À ce sujet, nous citons la cas d'*Abla* qui évoquait par moment des bris de sa vie antérieure, et ce temps-là dégagait 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* » (*LNDO*, p.47), « *Abla s'éveilla confuse* » (*LNDO*, 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* » (*LNDO*, 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'interrompt 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. » (*LNDO*, p.115-116)

Tout le récit est charpenté sur deux moments importants de la journée : le matin et la nuit. D'ailleurs, si le mot « nuit » figure même dans le titre du roman, cela trahit son importance dans le corpus. Ce moment de la journée - étant un moment fort en émotions - procure souvent un sentiment de peur à *Abla* quand elle se sentait esseulée : « elle avait toujours peur de la nuit » (*LNDO*, p.135). En dépit du fait qu'elle était souvent solitaire, elle préférait quelquefois la compagnie d'*Alain* en gage de sécurité et d'assurance. Cela dit, ses divagations ne se produisaient toujours au même moment de la journée. Il lui arrivait souvent d'élucubrer la nuit, mais aussi le matin.

La nuit est le moment qui rapprochait les deux personnages en quête de leurs origines, ils finissent par se retrouver sur le lit d'or que pendant la nuit ; d'où le choix du titre *La Nuit des origines*, recélant le sens d'une nuit pendant laquelle les origines de chacun des deux protagonistes sont interrogées et quêtées. De ce fait, la rencontre des deux sujets la nuit autour du lit s'avère hautement symbolique. De ce fait, la nuit des origines renverrait à l'aspect inconnu et sombre des origines dont on ignore la source et le commencement.

De surcroît, la nuit laisse place aux cauchemars, comme celui qu'*Abla* a fait : « on me tripatouillait l'intérieur du corps, je voyais mes organes un à un sortir de moi, mes cuisses saignaient et je hurlais de douleur... » (*LNDO*, p.142). Les organes saignants symboliseraient l'identité bafouillée dont souffrait la jeune femme.

De plus, les nuits de veille passées entre les deux personnages s'avéraient parfois bien longues sans aucun aboutissement, ce qui incite *Alain* à ressasser son désespoir, « son heure noire de la nuit » (*LNDO*, p.174). Cet extrait laisse entendre l'existence d'un moment nocturne inopiné augurant un renversement de situation. Il se trouve par ailleurs que la nuit n'était point un moment de répit pour la jeune femme, bien au contraire « *Abla* s'endormit peu à peu, la première fois depuis longtemps, aussi profondément jusqu'au lendemain [...] » (*LNDO*, p.178)

Quant au réveil du matin chez la jeune femme, il se faisait toujours « en sursaut » ou « brusquement », notons l'emploi fréquent de ces adverbes après le verbe

*se réveiller. Aux yeux d'Alain, Abla « était une femme le jour et une autre la nuit ». (LNDO, p.136)*

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>1</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 lui 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 ses souvenirs, 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. (LNDO, p.81)

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. » (LNDO, 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. À 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*

---

<sup>1</sup> WACINY, Laredj. « Le tragique complot de la destinée : Nourredine Saâdi, La Nuit des origines ». *El Watan*, le 06 avril 2006, p. 2-3.

*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. (*LNDO*, 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, photographeur 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. » (*LNDO*, p.61)

À 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.

Bien que la luxurieuse nuit passée dans le lit évoquait l'enfance pour les deux personnages, *Abla* semblait perdre tout contrôle d'elle-même, se sentait comme désorientée et s'interdisait donc de revoir *Alain* en monologuant que : « Partager un lieu de naissance ne suffit pas pour 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. Un baiser qui a réveillé mon corps. » (*LNDO*, p.118). La vision chimérique qu'elle a eue, celle de « voleter tel un oiseau sans aile » (*LNDO*, p.119), est exprimée à l'aide d'une comparaison qui consiste à se comparer à un oiseau, et d'un oxymore traduit par le sens contradictoire de « voleter sans aile », dans la mesure où un oiseau sans aile n'est point apte à voler.

La jeune femme représentait à la fois la cinélicité et la staticité lorsqu'elle demeurait à *Saint-Ouen*. D'ailleurs, en raison de sa mémoire et son état d'esprit

résolument tournés vers le passé, elle semblait vivre à rebours du temps, à telle enseigne que « [...] chaque nuit qui passait semblait lui enlever un peu de la vie d'Abla. Et il se levait chaque matin attendant la succession de jours vides. » (*LNDO*, p.121)

Par moment, le temps narratif se dilate par rapport au temps de l'histoire, ce qui confère au récit une certaine « staticité » qui le met en suspens, telle la séquence descriptive du contact de *Trakian* au manuscrit d'*Abla* qui est relaté en une page (p.188).

Finalement, dans nos deux corpus d'analyse, le passé se donne à lire comme le fruit de la mémoire. D'une part, Maalouf fonde la trame narrative de son récit sur la perspective de quête, en raison de ses origines obscures et emmêlées qu'il se défie de démêler. D'autre part, Saadi met en place le mécanisme de rétrospection et de retour au passé enclenché par la quête des origines. Il revient alors à dire que l'ère traditionnelle prônant le conservatisme est impure, à telle enseigne que l'on note - peu importe l'époque- l'infiltration de tendances modernistes allant à contre-courant des traditions.

## Chapitre 2

# Le présent entre modernité et continuité

Il nous importe à ce niveau de voir comment le mécanisme de constitution des origines s'apparenterait à une prospection d'une ère entre modernité et continuité. 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 thèse. Pour cela, nous nous intéresserons, dans un premier temps, à la perspective d'enquête et de *configuration*<sup>1</sup> chez Maalouf impliquant une double enquête ainsi qu'un retour à la tradition. Dans un second temps, nous centrerons notre analyse sur le processus de prospection et la temporalité de poursuite dans le texte de Saadi, impliquant une certaine cinécticité et utopicité propre au temps présent.

---

<sup>1</sup> Terme emprunté au philosophe français Paul RICOEUR qu'il a employé dans *Temps et récit*. L'emploi de ce terme vise à désigner la position du narrateur à l'aune de l'intrigue.

## **I. Enquête et configuration chez Maalouf**

Le présent dans *Origines* prend la forme d'une enquête, aboutissant à une configuration narrative. Dès lors, le processus d'enquête se scinde en deux types : passive et active. Cette recherche de la trace se conjuguerait avec un retour à la Tradition.

### **1. De l'enquête passive à l'enquête active**

L'enquête chez Maalouf se traduit par une quête passive qui se meut en quête active. Cette forme double d'enquête se reflète délibérément sur la charpente narrative et textuelle du récit, de telle manière que la première moitié du texte est réservée à la quête passive, et l'autre moitié à la quête active. La première moitié est donc constituée de quatre chapitres intitulés *Tâtonnements*, *Longitudes*, *Lumières* et *Combats*, à travers lesquels le narrateur entreprend sa fouille généalogique par l'entremise des archives longtemps entourées de silence recélant le passé de sa parentèle.

Si la quête est passive c'est parce qu'elle n'implique pas un déplacement physique de Maalouf, ni une investigation active sur les lieux et les vestiges des siens. En effet, il ne s'est déplacé qu'une seule fois au Liban pour récupérer la malle d'archives personnelles représentant un passé matérialisé qu'il a dématérialisé et démystifié dès son retour à *Paris*.

Ces archives monceaux de lettres, de photographies, de poèmes, de télégrammes, *etc.* sont à vrai dire un moyen de liaison avec ses origines, soit un instrument filial.

L'auteur s'étale sur deux pages (p.270-271) pour justifier sa quête des origines. Il entame cela avec une série de questions visant à remettre en cause le fait de s'intéresser aux aïeux, au passé de manière générale, ensuite il y répond en étayant avec des arguments plausibles de certaines sources, mais à la fin il remet en question ces derniers arguments jusqu'à emporter le lecteur dans son raisonnement. Il va jusqu'à interroger les moindres actions primaires entreprises par l'homme et fondées sur l'engendrement et la transmission. Sa démarche entreprend à recadrer un raisonnement

qui existe déjà.

Maalouf interroge non seulement la voix des vivants, mais également celle des morts afin de procéder à la restitution et reconstitution de sa généalogie. La voix de la mémoire qui n'est autre que la voix des morts résonnait dans la panoplie d'archives dont disposait l'enquêteur, nécessitait d'être appuyée, réfutée, confirmée, infirmée par la voix des vivants.

L'intrigue est certes soutenue par une enquête passive autour des archives, cependant l'auteur a mis en place un personnage chargé exclusivement de seconder le narrateur dans sa quête filiale. La mère s'avère être le premier personnage adjuvant désigné pour lui acheminer ces précieux documents du Liban à Paris. Par ailleurs, plusieurs adjuvants se manifestent lors de son exploration cubaine, parmi eux *Marie de los Angeles* la généalogiste cubaine est le second personnage l'*Ange-Noir* – surnommée ainsi par le narrateur - qui se manifeste au cœur de l'exploration du narrateur à Cuba, dans l'intention de l'aider à mettre la main sur certaines archives. Consciencieuse, elle cherche dans ces dernières pour recenser tous ceux qui portent le même patronyme que l'auteur et qui ont vécu à Cuba, en prenant compte du glissement orthographique, quoique sa tâche n'est pas très importante au regard du narrateur, mais il ne devait pas faire de manquement car elle s'était résolue à l'accompagner chez l'historien de la ville afin d'affiner son enquête. Les autres personnages sont l'écrivain cubain *Rubén* et le cousin de sa femme *Ambrosio* qui l'aident à trouver la loge franc-maçonne à laquelle appartenait son grand-oncle *Gebrayel*. Il convient de préciser que même le cousin lointain *William* résidant à *Cuba* détenait certains documents précieux, tels qu'une photo de Hada sa mère vers la fin de sa vie, son acte de décès, et l'acte de mariage de ses parents en arabe, *etc.*

Il importe de souligner que l'ensemble des documents qui constituaient en soi un récit, ont servi à Maalouf de telle sorte à ce qu'il en fasse un à son tour. De ce fait, il détenait un document d'appui – soit des photographies, des faire-part, des poèmes, des lettres, des allocutions transcrites, des brouillons, *etc.* - pour chaque événement relaté : « Pour tous ces événements, des documents subsistent, que de fois je les ai alignés devant moi, [...] ». (p.275).

En effet, Maalouf accorde un intérêt particulier à l'écrit. Il convient que c'est la seule trace fiable du passé. Le seul moyen de cristalliser le moment présent et de le



consigner pour qu'il reste aux générations prochaines. Il s'engage dans un interminable questionnement sur l'importance de l'écrit et la nécessité d'en assurer la transmission :

Pour n'avoir pas été consignés par écrit, tant de poèmes, tant de récits, véridiques ou imaginés, sont tombés en poussière ! Que nous reste-il du passé, d'ailleurs- celui de notre parenté, comme celui de l'humanité entière ? Que nous est-il parvenu de tout ce qui s'est dit, de tout ce qui s'est chuchoté, de tout ce qui s'est tramé depuis d'innombrables générations ? Presque rien, juste quelques bribes d'histoires accompagnées de cette morale résiduelle que l'on baptise indûment « sagesse populaire » et qui est une école qu'impuissance et de résignation. (*Origines*, p.66)

Le temps de l'enquête régi par de récurrentes analepses<sup>1</sup>, des allers-retours entre les affirmations, les confirmations et infirmations, des aveux et désaveux ou simplement les hypothèses laissées en suspens ne peut être linéaire et soutenu par une chronologie. Dans ce récit de filiation, il n'est pas question de chronologie de l'existence – de la naissance à la mort- ; le point d'honneur est mis, *a fortiori*, sur certains moments qui en sont symptomatiques.

Par conséquent, la maîtrise temporelle incombe ponctuellement au narrateur autodiégétique qui détient la dominance de l'instance narrative, et par ricochet, la temporalité du récit :

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>2</sup>

L'auteur suit une démarche d'enquête et d'investigation qui consiste à remettre en question les points ou détails pour lesquels il tire une conclusion vers la fin. Ce sont les points saillants de la vie des ascendants :

Une parenthèse : pour la première fois, j'ai ici la confirmation que Botros avait effectivement une sérieuse formation de juriste, ce qui rend moins absurde la légende familiale selon laquelle il serait allé défendre Gebrayel devant les tribunaux cubains. Mais

---

<sup>1</sup> Dont le rôle, selon Gérard Genette, est de rendre présent le passé de la narration.

<sup>2</sup> MILLY, Jean. *Op. cit.* , p.130.

ce nouvel élément m'aide à comprendre la genèse de la légende [...] Je referme la parenthèse, et reviens vers la lettre de Theodoros. (*Origines*, p.243)

Il ouvre souvent une parenthèse pour commenter, corroborer, illustrer, faire des rappels, confirmer une information p.243, ou « dissiper un malentendu p.244 » ; ensuite il la referme.

Quant au temps de l'histoire dans le récit de Maalouf, la nuit est souvent le moment propice à la réflexion, l'analyse et à la reconstitution chez l'auteur, ce qui se dissoudrait avec le temps de l'écriture, donnant ainsi l'impression au lecteur ou narrataire que le récit s'écrit en même temps qu'il se relate : « Peut-être devrais-je profiter de la sérénité de la nuit pour élucider un point que, dans mon compte rendu de la journée, j'avais laissé en suspens... » (*Origines*, p.293). Les monologues interrogatifs sont le premier indice de cette mise en abîme temporelle.

Pour ainsi dire, les archives au cœur de la quête passive représentent quelquefois un tremplin de mémoires, soit un espace d'interconnexion entre la mémoire privée et la mémoire publique, à telle enseigne qu'Amin Maalouf se voit en détention d'un ouvrage transgénérationnel publié sur l'histoire de ses ancêtres abritant ainsi l'individuel et le collectif.

La visite du narrateur de la terre qui a servi de refuge et d'accueil pour quelques uns de ses ancêtres serait un pas vers un terrain d'entente entre le passé et le présent. Au regard de Maalouf, le pays d'accueil n'est ni une page blanche, ni une page achevée, c'est une page en train de s'écrire.<sup>1</sup>

Il revient à conclure que l'écriture des archives est configurée en écriture de Maalouf, et de ses origines. Autrement dit, c'est à partir de l'écriture préexistante des archives que Maalouf écrit *Origines*.

De la quête passive découle une quête active conduisant le « géniteur tardif » à mener une enquête sur terrain afin d'investiguer sur le vécu de son grand-oncle *Gebrayel*.

Devant une pléthore d'archives déroutantes et décentralisantes, Maalouf ne se

---

<sup>1</sup> MAALOUF, Amin. *Les Identités meurtrières*. *Op.cit.*, p.50.

contente pas d'interroger les morts, mais interroge même les vivants. Toute enquête sondant le moindre indice, requiert la collecte de témoignage de différentes sources. Il tâche dès lors de donner une voix à sa parentèle éteinte par l'entremise de son enquête auprès de quelques membres encore en vie, parmi eux l'*Orateur*, souvent évoqué par le narrateur.

À la moitié du récit, commence l'aventure havanaise pour l'auteur, son enquête physique sur les lieux des origines cubaines. À cet effet, quatre chapitres sont consacrés à l'Orient, et quatre autres à l'Occident, intitulés : *Demeures*, *Ruptures*, *Impasses* et *Dénouements*. L'Occident dont il s'agit implique tantôt l'éphémère pèlerinage du narrateur à *Cuba* relaté dans les deux premiers chapitres, tantôt son retour à sa ville de cœur *Paris* raconté dans les deux derniers chapitres. Structurellement parlant, une proportion est établie, ce qui assurera une proportion thématique.

Lors de son déplacement à *Cuba*, l'auteur fait vivre au lecteur son enquête, sa « chasse au trésor » (p.282) plus précisément d'une décade s'étendant du mercredi soir au vendredi, et ce, à travers l'emploi du temps verbal du présent de l'indicatif. Il décrira ses faits et gestes dans les moindres détails : « je fais quelques pas dans le quartier ... j'arrête un taxi...je répète... j'articule... j'ouvre le plan et pose le doigt sur... » (*Origines*, p.283). Afin de donner vie à son enquête qui consiste à prospecter les vestiges des siens, le narrateur passe du « je narré » au « je narrant », en intégrant le narrataire au vif de son enquête, de sorte à ce qu'il soit totalement absorbé par l'intrigue truffée de suspense. Le récit se trouve alors chargé d'anticipations « certaines », telles que Mieke Bal les a appelées, dans le but de « créer l'attente<sup>1</sup> ».

Le narrataire devient dans ces conditions acteur et participant de l'histoire relatée et de l'enquête menée par le narrateur qu'est Amin Maalouf en question. D'ailleurs, la métaphore qui traduirait au mieux la relation entre le duo temporel histoire/ récit, et le maniement entre le temps raconté et le temps racontant est le recto-verso d'une page.

Dans les quatre dernières parties du récit, l'auteur alterne entre la pause et la scène. La temporalité narrative va de pair avec l'intrigue et la trame romanesque. La pause a pour effet d'arrêter le temps du récit, elle s'associe au moment de description et

---

<sup>1</sup> WEINRICH, Harald. *Le Temps*. Paris : Seuil, 1973, traduction de Michèle Lacoste, p.47.

de commentaire faits par le narrateur. Contrairement à la scène qui donne l'effet inverse, où l'auteur raconte dans les détails le déroulement de l'action. Dans le cas du voyage de l'auteur à Cuba, le rythme du récit vacille entre la pause et la scène, pour faire exactement vivre au narrataire ce qui vécu par le narrateur.

Ce temps est vécu, donc il est concret par rapport au premier temps. Il s'agit, en d'autres termes, d'un passé ranimé et revivifié. Concret dans la mesure où l'auteur s'est rendu à Cuba et a essayé de revivre les sentiments et émotions qu'aurait vécu son grand-oncle. Il est certes actif face à ce temps mais ce dernier l'habite et le hante pleinement.

À l'inverse de *Botros*, le grand-oncle *Gebrayel* représentait la modernité par excellence. Il augurait une vie prospère en compagnie de sa femme qui le reflétait quelque peu :

[...] Tandis que Gebrayel avait des allures urbaines, tout propre, bien léché, sans un poil qui dépasse, et posant sur la photo en réprimant son impatience. Sa femme a elle aussi un air de riche citadine, que sa sœur, ma grand-mère, n'a jamais eu - sauf peut-être dans ses photos de jeune élève à *l'American school for girls*. (*Origines*, p.272)

La continuité dans *Origines* se transpose sur la temporalité qui sous-tend le récit. En effet, la temporalité de la deuxième moitié du récit est chronologique en raison de l'enquête active journalière que le narrateur a effectuée. Dès lors, le récit de son pèlerinage à Cuba est relaté dans deux parties - parmi les sept (7) que comprend le récit - sous forme d'un journal intime, dans lequel il expose délibérément son Soi.

Le déplacement à Cuba du narrateur qui devient exclusivement autodiégétique se fait dans la quatrième et cinquième partie, intitulées *Demeures* et *Ruptures*. Dans la première, il se donne pour tâche de repérer l'ensemble des vestiges qui rappellent sa parenté cubaine, notamment la maison de son grand-oncle *Gebrayel*, ses magasins *La Verdad*, le lieu où s'est produit l'accident qui lui a coûté la vie, sa tombe, etc. d'où le choix du titre. Quant à la deuxième partie, il s'en tient aux archives qu'il détenait, et poursuit leur interprétation. Toutefois, il continue à se faire seconder dans ses recherches pour cerner certaines vérités concernant les aventures et mésaventures de sa parenté cubaine. Le choix du titre *Ruptures* au pluriel renvoie à plusieurs événements

désignant des désunions et séparations au sein de la famille des Maalouf, à savoir le conflit familial entre la famille de Botros et celle des frères *Alice* et *Alfred*, ainsi que le désaccord entre ces derniers pour une question d'héritage. L'énigmatique décès de *Gebrayel* est considéré également comme une rupture. Cette dernière pourrait par ailleurs être traduite par la perte d'attache spatiale sur cette terre, lorsque la prestigieuse maison de *Gebrayel* avait cessé de leur appartenir.

Bien que l'histoire relatée s'inscrive dans un temps antérieur, le narrateur l'actualise et le ravive de sorte à conférer un certain degré de véracité à son enquête aux yeux du lecteur. La scène où mène une enquête sur les circonstances de l'accident de son grand-oncle renverrait foncièrement au mécanisme de « présentification » du passé :

[...] La route allant vers La Havane rétrécit brutalement à ce niveau ; roulant trop vite, Gebrayel s'en serait rendu compte trop tard, en tentant de braquer, il aurait dérapé sur la chaussée boueuse et serait tombé dans le ravin, qui n'est pas « vingt mètre plus bas » comme le disait le journal, tout au plus six ou sept – assez cependant pour tuer les passagers d'une voiture qui s'y serait précipitée à toute allure. (*Origines*, p.309)

Le narrateur imagine et suppose les conditions et la manière dont s'est produit l'accident de *Gebrayel*, pour cela il emploie le présent du conditionnel. En dépit de son imagination, il rectifie l'information sur la hauteur qui a été pour cause de la mort de son aïeul, car il était sur place et avait pu le vérifier.

Il se remarque alors que la relation entre les temps du récit et ceux de l'histoire s'avèrent complexes dans le récit de Maalouf, à telle enseigne qu'il est difficile de les démêler. Cela en raison du caractère fragmenté du texte et de la multiplicité des séquences et des micro-récits relatés de façon anachronique. Le narrateur tente d'interroger sa mémoire qui lui communiquait des bribes d'histoires, mais en sus, il devait interroger la voix des morts, à défaut de celle des vivants. Elle émanait d'un passé lointain, enterré, révolu, enfoui et refoulé.

Entre la quête passive et l'enquête active, nous assistons dans la même diégèse à une mutation du narrateur, tantôt il est hétérodiégétique en faisant partie de la diégèse sans en être personnage, tantôt il occupe le devant de la scène et se met à relater le récit

tout en étant personnage, et devient alors homodiégétique, voire autodiégétique :

Lorsqu'au bout de trois heures, je me lève enfin pour partir, il me demande avec une angoisse non feinte combien de temps je compte encore rester à La Havane. Seulement jusqu'à demain, hélas. A quelle heure je pars ? Dans la soirée. Alors pourquoi ne pas revenir déjeuner chez lui, histoire de rattraper un peu de ce siècle perdu ?

Sur le chemin du retour, je songe encore à lui, et je songerai à lui longtemps, longtemps [...]. (*Origines*, p.367)

L'enquête cubaine de Maalouf s'est soldée par des retrouvailles et un renouement avec un membre d'une parentèle autrefois déconsidérée et dénigrée par la parenté levantine. De ce fait, ce « géniteur tardif » joue le rôle de réconciliateur au sein de sa propre famille dans la mesure où il entend « atténuer la faute de [s]a famille » (p.362). Le temps devient précieux lorsque Maalouf se rend à la Havane chez *William* le fils de *Hada* et *Alfred* beau frère de *Gebrayel*. L'extrait ci-dessus renferme divers indicateurs temporels qui nous donne une idée sur le désir naturel du narrateur de rattraper un temps perdu et oublié, de ce fait, il tente de rattraper le temps passé d'un siècle à travers le temps présent qui se mesure en heures. La fin du périple cubain est par ailleurs délibérément marquée dans le texte présageant la fin d'un voyage aux tonalités utopiques et augurant un retour à la réalité chez Maalouf : « Je regarde ma montre, il est tard, un siècle s'est terminé et l'avion de Paris ne m'attendra pas ». (*Origines*, p.374). Le rôle fonctionnel du temps dans la quête active vise l'étirement dans le but d'installer le suspense.

En effet, le temps a une fonction symbolique dans un récit. Selon le théoricien Yves Reuter, il peut contribuer à la dramatisation des événements en alternant entre l'immobilité et l'accélération. Ce qui produira, bien entendu, l'effet de suspense<sup>1</sup>.

L'émotion du narrateur ne synchronise pas toujours avec l'aura des lieux sur lesquels il s'est recueilli, notamment la tombe de son grand-oncle *Gebrayel*. Cet espace sépulcral hébergeant que des mémoires éteintes, et regorgeant d'affliction et de mélancolie procure paradoxalement une sensation de survivance des siens et un sentiment euphorique chez l'enquêteur filial. Étrangement, pour ce dernier, le cimetière

---

<sup>1</sup> REUTER Yves et BERGEZ Daniel (dir.) *Introduction à l'analyse du roman*. 3<sup>ème</sup> édition. [1991]. Paris : Armand Colin, 2009, p.150. (Coll. Lettres Sup.)

évoque « la sérénité plus que la désolation, et la pérennité plus que la mort » (*Origines*, p.288). Par conséquent, il se trouve que l'enquête active opérée par Maalouf laisse place à un sentiment de régénérescence d'un passé havanais d'origine levantine.

L'enquête active et physique du narrateur sur une terre qui constitue l'autre moitié de ses origines lui procure notamment un lent sentiment d'assouvissement et d'appartenance qui perdure. Paradoxalement à la courteur de son périple en Amérique, le temps s'étire en outre-mer. De ce fait, le temps réel et vécu par Maalouf laisse place à un temps invraisemblablement démesuré :

[...], j'ai le sentiment usurpé de me trouver au milieu des miens, dans une Amérique que mes aïeux auraient secrètement redécouverte et reconquise. Ce doit être l'euphorie du voyage, cette même euphorie qui me fait toujours sentir que mes premières heures et mes premières journées outre-mer s'épaississent comme une lave, pour s'écouler avec une infinie lenteur. (*Origines*, p.283)

Il se trouve alors que l'enquêteur filial qu'est Amin Maalouf vit un moment présent très riche en découvertes et submergé d'émotions teintées de contradiction, le conduisant ainsi à l'égarement dans son bilan et sa mise au point quant à la mission qu'il s'était assignée et le pèlerinage qu'il avait entrepris. L'emploi du mot « pèlerinage » revêtirait un quelque sens de sacralité et d'absoluité qu'il entend octroyer à sa quête généalogique. La visite d'un territoire conquis par ses aïeux le conduit par conséquent aux découvertes effrénées contribuant à l'élasticité du temps présent :

Je me suis promis de ne rien découvrir ce matin. Trop d'images viennent se déposer les unes sur les autres, trop d'émotions s'enchaînent, j'ai besoin de laisser décanter. Et de savoir où j'en suis de mon pèlerinage. Des sentiments contradictoires m'agitent ; celui d'avoir déjà mission accomplie et celui d'avoir à peine effleuré la peau des choses passés. (*Origines*, p.331)

Héritant du culte de la trace, Maalouf rend hommage aux siens à travers un temps éphémère et un espace provisoire : « Nous, les âmes nomades, avons le culte des vestiges et du pèlerinage. Nous ne bâtissons rien de durable, mais nous laissons des traces. Et quelques bruits qui s'attardent. » (*Origines*, p.281). L'inclinaison de l'auteur pour le caractère transitoire trahit son rejet de l'absoluité qui concorderait parfaitement avec l'identité plurielle, décroisonnée et muable. Dans ce sillage, il y a lieu de parler

d'itinérance tant sur le plan temporel que spatial.

C'est au confluent de cette perspective d'investigation et d'enquête que naît une propension de retour au passé et à l'ère traditionnelle chez Maalouf.

## **2. Le retour à la tradition**

On dénote l'esprit de continuité tout d'abord chez l'auteur qui s'est donné pour mission de perpétuer la tradition et assurer la transmission de ce que ses ancêtres ont laissé derrière eux. Il parle d'ailleurs de « devoir de mémoire ».

Au cœur de sa démarche exploratrice de la maison de *Gebrayel*, le narrateur se trouve confronté à un retournement temporel où le passé rejaillit et prend le dessus sur le présent. La scène qui corrobore au mieux cette transmutation du temps, c'est le nom d'une avenue mentionnée dans le courrier du grand-oncle sous le nom de *Maximo Gómez* que les Havanais continuent à l'appeler ainsi en dépit du fait qu'elle soit renommée l'avenue de la *Monte*. Cela laisse penser que le présent est tributaire du passé et qu'il existe toujours des lueurs de ce dernier dans le présent.

Paradoxalement, le grand-père *Botros* était considéré tant bien que mal l'ambassadeur de l'ère de la modernité que celle des traditions, et ce, à travers la description de « montagnard endimanché » (*Origines*, p.272) que lui confère son petit-fils sur sa tenue vestimentaire. Au même titre que la modernité, l'ancrage des traditions transparaisait à travers l'habillement.

Le retour à la tradition se traduit également par une virée au passé à travers la visite d'un lieu hébergeant le passé. Le recueillement de Maalouf sur la tombe de *Botros* au Liban et celle de *Gebrayel* à Cuba trahit un appel d'alerte chez l'enquêteur filial. D'ailleurs, les cimetières et cités mortuaires renferment certes une dimension spatiale, mais également temporelle, dans la mesure où ils renvoient délibérément à la place et le poids du monde passé au cœur du monde présent.

La visite de Maalouf au cimetière Christophe Colomb à Cuba, quête la tombe de son grand-oncle procure chez lui une émotion filiale le conduisant ainsi à s'approprier au nom de sa parentèle ledit sépulcre : « notre caveau » (*Origines*, p.289).



Dans ce récit, l'auteur nous fait part de plusieurs visions concernant l'Orient : la sienne, celle de *Botros* qui diffère sensiblement de celle de *Gebrayel*. Nous avons également le regard de la cousine – témoin oculaire – lors de son témoignage au sujet *Botros*. Elle évoque en ce sens certaines expressions qui révèlent la passivité du citoyen en Orient, ou alors l'intérêt accordé à des superstitions:

Dans un pays comme le nôtre, tu imagines ! Un pays où l'on a l'habitude de tout accepter avec un haussement d'épaules ! Un pays où l'on n'arrête pas de répéter : “Ne cherche pas à redresser un concombre courbe !”, “Ne porte pas l'échelle dans le sens de la largeur !”, “Rien n'arrive qui ne soit déjà arrivé !”, “La main que tu ne peux pas casser, baise-la et demande à Dieu qu'il la casse !”, “L'œil ne résiste pas à une perceuse !”, “Tout homme qui prendra ma mère deviendra mon beau-père !”... .  
(*Origines*, p.198)

Le regard qu'a la cousine *Léonore* sur l'Orient s'avère critique et réprimant, l'abrégant ainsi par quelques adverbes juxtaposés appartenant à la tradition orale de l'Orient d'antan portant majoritairement la négation « ne...pas » ou « rien » se terminant tous par un point d'exclamation. En ce sens, le retour à la tradition serait de surcroît associé à l'oralité qui perdure et résiste au temps.

La visite provisoire de l'auteur sur la terre d'accueil de ses ancêtres a ressuscité chez lui – au même titre que son grand-père *Botros* et son grand-oncle *Gebrayel* - le même sentiment d'appartenance : « Je ne suis pas insensible au fait d'éprouver à mon tour [...] le sentiment d'être chez moi à La Havane, ne fût-ce qu'un instant de ma vie ; et d'offrir mon visage aux caresses d'une brise caraïbe. » (*Origines*, p.285). Vu sous cet angle, l'esprit de continuité avec le passé est très présent chez Maalouf du moment qu'il œuvre à une quête et enquête généalogique.

Le retour à la tradition se traduit chez Maalouf par un éclaircissement apporté au sujet de son patronyme. Il ne s'est pas abstenu de faire part au lecteur d'une explication détaillée répartie sur quasiment quatre pages (*Origines*, p.293-294-295-296) essentiellement centrée autour de son nom abrégé. Ce tour de la question fait par l'auteur au sujet de l'abréviation patronymique *M.M.* qu'il a spontanément reproduite au moment où il tentait de réécrire l'inscription tombale de son grand-oncle *Gebrayel*. De ce fait, il lui a fallu qu'il soit loin de son pays natal pour élucider la particularité de son patronyme.

Par ailleurs, Maalouf en plein cœur de *Cuba*, a éprouvé le besoin d'investiguer sur la trace de la franc-maçonnerie qui était autrefois présente chez sa parenté cubaine. Avec l'aide d'autres personnages à savoir l'écrivain cubain *Rubén* et son cousin *Ambrosio*, il a pu démêler ce fragment obscur d'un passé enfoui. Il appartient à juste titre de dire que le retour au passé et le désir de le dévoiler n'a pu se faire qu'à l'instant présent. La manifeste présence et l'ostentation de la franc-maçonnerie à *Cuba* révèle l'esprit de conservation et le maintien de certaines valeurs secrètes héritées d'un passé lointain qui continuent à attiser la curiosité des descendants à l'heure actuelle. La visite du narrateur du musée maçonnique d'*Aurelio Miranda* lui évoque délibérément d'autres noms de libérateurs maçons éminents de l'Amérique latine, à savoir *Simon Bolivar* et *José Martí*. Ainsi, le rappel historique dudit pays se fait spontanément chez l'auteur. Cela dit, ce recours à l'Histoire et à la mémoire collective de *Cuba* se fait sur la base d'une mémoire individuelle, celle de *Gebrayel* qui se frottait à ces dirigeants révolutionnaires ayant marqué l'Histoire de cet État insulaire de l'Amérique.

Il importe par ailleurs de préciser que l'épisode relatif à la franc-maçonnerie n'a été développé qu'à partir de certains indices présents dans certaines photos trouvées dans les archives. La preuve n'a été découverte qu'à la suite des recherches de Maalouf sur le tas.

La mainmise de Maalouf sur certains documents tels que les certificats de naissance de *Taufic Gabriel Martin Theodoro Maluf Maluf*, qui est le fils d'*Alice* de *Gebrayel* ; ainsi que celui de *William Jefferson Gabriel* qui est le fils d'*Alfred* et de *Hada*, et par la même occasion neveu d'*Alice* trahit le renouement de l'auteur avec sa parentèle. Ledit renouement a eu véritablement lieu lorsque le narrateur s'est rendu chez ce cousin lointain *William* qui –y compris ses parents – ont été écartés pendant de longues années par la parenté libanaise. En ce sens, Amin Maalouf fait non seulement un état des lieux du passé, mais en plus il renoue avec ce dernier ; de ce fait, il sert de conciliateur et réconciliateur entre la parenté levantine et cubaine.

La scène qui illustre par excellence le renouement du présent avec le présent est l'emblématique poignée de main entre les deux membres de la même famille appartenant à deux générations distinctes : « Nous nous sommes regardés, lui et moi, nous nous sommes tenus des deux mains, fermement, comme pour sceller la fin de notre séparation » (p.364). C'est à ce niveau que le narrateur fait preuve d'un esprit de continuité. D'ailleurs, en quittant *Cuba*, il se résigne à ne plus oublier ce parent perdu

en outre-Atlantique et longtemps ignoré des siens : « Sur le chemin du retour, je songe encore à lui, et je songerai à lui longtemps, longtemps » (*Origines*, p.367). De fait, sa résolution est exprimée d'une part, par l'emploi du même verbe au présent et futur ; d'autre part, par l'« épiphore », soit la figure de style impliquant la répétition lexicale de l'adverbe temporel « longtemps ». Il se fait la promesse de conserver – nonobstant l'obstacle du temps, de l'espace et celui de la langue - un contact permanent avec lui qui, en réalité, représente l'autre moitié de son identité.

La continuité dont il est question est qu'en dépit de l'écoulement du temps, il reste toujours quelques attaches culturelles ou linguistiques enracinées, comme le cas du cousin octogénaire *William* dont la partie est Cuba, la langue est l'espagnol mais le nom du lait caillé en arabe *laben* est ancré dans sa mémoire. De plus, quoiqu'il ne maîtrise pas cette langue, il garde précieusement le livre de sa généalogie levantine *L'Arbre* rédigé entièrement en langue arabe. Cet objet assure indubitablement le sentiment de filiation et d'héritage.

La présence du style andalou et les fétiches dans la maison cubaine trahit l'intention de perpétuer la tradition héritée de l'Orient. Encore, faut-il noter que le destin et la fin tragique de *Gebrayel* pourrait également être interprété comme un retour à la case de départ, dans la mesure où après sa mort, toute la fortune et les biens qu'il possédait ne lui appartenaient plus.

## **II. Temps de la poursuite chez Saadi**

Dans le roman de Nourredine Saadi, le présent se traduit par le temps de la poursuite et de la découverte. Compte tenu du processus mémoriel, il sera alors question d'un présent empreint de bribes du passé. Dès lors, la machine temporelle se caractérise par une certaine dynamique.

### **1. Temps constructeur**

Le passé évoqué dans le chapitre précédent étant épars, il impacte foncièrement sur le présent. Nous parlerons dès lors 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.

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 [...]. » (*LNDO*, 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 appartienne 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 !. » (*LNDO*, 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'*a 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 Pucés. 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. (LNDO, p.72)

En effet, dans un temps prospectif, en mouvement de quête, nous trouvons une part conséquente de « sérendipité »<sup>1</sup>, c'est ce que le narrateur l'a appelé « *surprise* » dans l'extrait ci-dessus. Dès qu'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.

*Abla* s'intéresse en tant qu'architecte même à l'histoire du *Palais de la Femme* (LNDO, 105-106), ainsi que l'ensemble des transformations qu'il a subies. Le cloître, restauré en couvent, puis transformé en hôtel destiné aux ouvriers célibataires, ensuite converti en hôpital militaire avant qu'il ne soit vendu à *l'Armée du Salut* qui en a fait un Palais, soit un abri pour toutes les femmes abandonnées, ou en situation critique. L'hétérogénéité et la diversité architecturale que renferme cet endroit nous renvoie aux origines plurielles de l'Homme, d'où le choix du titre de l'œuvre. En d'autres termes, l'humain subit au même titre que l'espace des changements importants inhérents au temps cumulant au final une richesse que seul le temps passé fabrique.

Certes, le passé altère l'espace quel qu'il soit, cependant il lui substitue une valeur d'échange qui sera à son tour surannée au fil du temps. 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>1</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. » (*LNDO*, 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'enchaînent 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 Pucés. Eh bien, quelle imagination ! Des lits jumeaux ! J'espère qu'il te portera chance après tout. C'est peut-être sa destinée. (*LNDO*, 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 en conjecturant qu'*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. » (*LNDO*, p.118).

Le lit se présente tel l'instrument médiateur entre les deux protagonistes de par sa valeur sacrée au regard de la jeune femme exilée et du brocanteur. En ce sens, la brocanterie héberge la paire des objets uniques dont l'autre paire se trouve quelque part ailleurs, à l'instar du lit à baldaquin dont la copie existe à *Saint-Ouen*. Ainsi, *Alain* attise chez *Abla* l'envie de demeurer dans cet endroit présent tout en étant ancrée dans le passé : « 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. » (*LNDO*, p.80)

Nous ajoutons, que la situation politique à *Saint-Ouen* est telle une réalité mythifiée, d'ailleurs lorsque Rachid Mokhtari a interrogé à Nourredine Saadi sur la raison de greffer le mythe des origines 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>1</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.

Même le commissaire *Trakian* collectionneur d'objets rares se nourrit de la valeur de l'ancien – qu'il associe à l'art – faisant l'objet de transmission : « Quand on a vécu de génération en génération avec d'aussi belles pièces comme la vôtre [...]. » (*LNDO*, p.186)

Le regret d'une époque antérieure fait naître dans certains cas des fantasmes et rêves chez quelques personnages, tel est le cas du cinéphile *Garbo* dont le plus grand fantasme est « d'acquérir un jour des photos érotiques de la collection de Michel Simon, des porte-jarretelles, des corsets, des dentelles, des slips parfumés [...]. » (*LNDO*, p.159-160). Quelques lignes plus loin, il se présente à *Abla* en lui confiant : « Je peux

---

<sup>1</sup> MOKHTARI, Rachid. *Op.cit.*, p.20.

vous résumer ma vie en cinq minutes, vous savez, un vrai *pitch*, je suis un authentique être filmique ! ». En effet, *Garbo* se définit comme étant être de contradictions en employant l'oxymore « authentique être filmique », au point où il a mené en bateau la jeune femme en lui relatant « un roman », soit un récit imaginaire de sa vie.

Le personnage *Garbo* est résolument habité par le cinéma, qu'il semble parfaitement maîtriser ce domaine, au point de communiquer la date exacte de la sortie du premier film français *L'arrivée du train en gare de La Ciotat* le 28 décembre 1895 (*LNDO*, p.161).

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 conduits 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, *ipso facto*, 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*, *Nezcreux*...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. » (*LNDO*, 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 interpellèrent les clients ou se lançaient entre eux des vanes, de stand en stand ou sur les seuils encombrés de leurs magasins. *Valse des Pucés*. (LNDO, p.127)

À 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 Pucés. 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 Pucés 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. (LNDO, 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 [...]. (LNDO, p.33)

La dynamique temporelle réside par ailleurs dans le changement de position traduisant la transition entre le passé et le présent, tant sur le plan idéologique chez certains personnages, que sur le plan émotionnel et sentimental chez d'autres, à titre d'exemple le peintre *Carlos* qui tente de dissuader *Alain* de s'engager dans une relation amoureuse sincère en faisant allusion à *Abla* en lui avouant qu'il ne fréquentait plus les bonnes femmes, il privilégiait cependant toute relation érotique, passagère en recourant aux : « [...] les putes du boulevard *Ney*, une fois les couilles vidées [...] » (*LNDO*, p.46).

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. » (*LNDO*, 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. À 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'aide 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, *etc.* Tous ces rebondissements confèrent un certain dynamisme au récit et le soumet à un rythme peu ou prou mouvant.

La trame romanesque chez Saadi se situe sur deux moments de la journée : la nuit et le jour. Pendant la nuit, les personnages s'affranchissaient et se libéraient de ce qui les rongait, leurs mémoires montent ainsi à la surface :

[...] La nuit dans ces bistrots on rencontre une humanité si peu visible le jour. Des créatures déchues dont les mains tremblotantes prennent la forme de verres, des insomniaques éternellement effrayés par la nuit, des êtres dont la vie est à l'envers, des anciens de ceci ou cela, épaves du sport, du show-biz ou des révolutions, échoués, accrochés à une barre de cuivre d'un comptoir, des émigrés dont le sol vacille sous les pieds, une humanité qui rappelle combien chaque vie est une énigme et pour chacun un accident du hasard. [...] (*LNDO*, p.54)

L'unité de mesure du temps la plus récurrente dans le roman se fait sur la base de jours. Suite à la nuit passée avec *Alain*, *Abla* s'éclipsait pendant quelques jours, puis se manifestait de nouveau, bien qu'elle ait un « besoin inné de solitude »<sup>1</sup> (*LNDO*,

---

<sup>1</sup> Qui pourrait être justifiée par la solitude dont font preuve les soufistes pour une meilleure spiritualité.

p.134). Dès lors, le temps qu'elle passait au *Puces* dépendait fortement de son degré d'appropriation à ce lieu et à ses habitants. Tantôt, ils y vivaient des moments de bonheur et d'intimité, tantôt des moments de rupture et de silence. Par ailleurs, les nuits passées avec ce garçon semblaient l'entraîner à un temps antérieur, comme si elle renaissait aux yeux d'*Alain* qui parcourait sa « posture fœtale » (*LNDO*, p.132).

Au début, elle y demeurait beaucoup moins longtemps que lorsque qu'elle commençait à s'y plaire dans la troisième et dernière partie du roman. Vu sous cet angle, nous remarquerons alors que le temps va *crescendo* jusqu'à cesser de fonctionner à la séquence finale du récit, lorsque le personnage éminent meurt.

Conjointement au dynamisme qui régissait les *Puces* de *Saint-Ouen*, il se produit par moment une halte qui ralentit, parfois freine l'aura cinématique qui y règne, en y injectant le sentiment d'ennui et de monotonie chez les protagonistes : « Durant deux à trois semaines, elle ne donna pourtant plus signe de vie. Le monde semblait vide à Alain, et ses journées, monotones, interminables, aussi répétitives d'ennui que le mouvement quotidien de la Terre autour du Soleil. [...] » (*LNDO*, p.88). Les journées pour *Alain* étaient moins intéressantes que les soirées pour l'unique raison qu'il ne vivait une relation concupiscente avec *Abla* sur le lit à baldaquin qui se trouvait chez lui que la nuit. Les journées lui étaient monotones et ennuyeuses car elle s'éclipsait, et ne se passait donc rien de captivant et d'attrayant.

Au confluent de ce dynamisme temporel, se produit par moment la suspension. Le temps semble être suspendu dans les moments de mutisme et de silence de la protagoniste : « Allongée, yeux mi-clos au plafond, elle semblait ainsi visionner des bouts de film de sa vie [...] » (*LNDO*, p.169) Le film de sa vie est ainsi rembobiné à l'aide de la mémoire qui ne peut livrer que des fragments décousus. Parmi les archives, se trouvait la photographie de sa mère qui a plongé *Abla* dans les psalmodies.

Dans le *Palais* qui abritait *Abla*, la monotonie régnait au paroxysme. Elle imaginait la vie des pensionnaires là-bas : « comptant à longueur de journée les fleurs jaunies du papier peint des murs, poursuivant du doigt la marque du crucifix au-dessus du lit qu'on aurait dit arraché par une occupante protestante contre Dieu et sa destinée [...] » (*LNDO*, p.169). À lire ce passage sous-tendant un décor sombre et lugubre du lieu où elle logeait à *Saint-Ouen*, il en découle un besoin de vivre au jour le jour laissant penser que ses jours étaient comptés, et qu'elle savait indirectement au fond d'elle que

son séjour n'était que provisoire : « Elle semblait désormais vivre comme si chaque jour n'attendait plus le jour à venir » (*LNDO*, p.170). Cet extrait augure la fin de la vie parisienne de la jeune femme.

Le temps s'arrête chez *Abla* en éprouvant l'envie de sommeiller et de sombrer dans un état de torpeur continu, d'ailleurs elle l'exprime via l'emploi de verbes juxtaposés à la forme infinitif en recourant à la figure de l'amplification qu'est la répétition : « [...] Docteur, je vous en supplie, laissez-moi dormir, dormir, dormir... » (*LNDO*, p.198). L'emploi itératif du verbe « dormir » suivi de points de suspension annonce le besoin de la jeune femme de fermer les yeux à jamais, donc de mourir.

L'atemporalité pourrait également se constater dans la quinzième séquence (*LNDO*, p.145-145) où *Alain* consulte une voyante, ensuite la description du signe astrologique d'*Abla*. Il tente alors de comprendre la jeune femme à l'instant présent en faisant appel à un temps médiumnique, qui paraît suspendu dans la trame narrative du récit. L'univers de la voyance et de la prescience serait connecté au temps de la divination ne s'inscrivant ni dans le futur, ni dans le présent, ni dans le passé.

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 la partie précédente. 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>1</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. Le temps présent met en exergue le caractère « uchronique » et dynamique du temps dans le roman.

À l'issue de l'analyse du présent dans les textes de Maalouf et Saadi, il en découle des aspirations modernistes mais avec une perspective de continuité -avec la tradition et le passé - inhérente au processus d'enquête et de poursuite des origines constituant ainsi la quintessence des deux œuvres, de notre problématique y compris.

---

<sup>1</sup> MOKHTARI, Rachid. *Op.cit.*, p.130.

# Chapitre 3

## L'entre-temps :

### à la croisée des ères

Après avoir analysé les temps de quête et d'enquête dans le récit de Maalouf, ainsi que la temporalité du retour et celle de la poursuite dans le roman de Saadi, s'impose à nous un troisième temps qui se donne à lire comme la somme ou le fruit du passé et du présent. Nous allons, dans un premier temps, suivre Maalouf en tant qu'intermédiaire et médiateur, œuvrant à la reconquête des îlots d'un passé soumis au silence et à l'oubli à travers un retournement filial et une transgression temporelle. Ce processus de reconquête des origines concorderait avec une *refiguration*<sup>1</sup> narrative. Dans un second temps, nous nous intéresserons à la circularité temporelle se traduisant par le renouement des personnages *saadiens* avec un temps antérieur et perdu.

---

<sup>1</sup> Terme emprunté au philosophe français Paul RICOEUR qu'il a employé dans *Temps et récit*. L'emploi de ce terme vise à désigner la position du narrateur à l'aune de l'intrigue.

## **I. Reconquête et refiguration chez Maalouf**

Entre la perspective de quête et d'enquête de Maalouf dans son récit de filiation se démarque un tiers temps, celui de la reconquête et l'appropriation des origines par le sujet. Dans cette optique, ce dernier lève le voile entre les générations de sa parenté et procède ainsi à un retournement filial et une transgression temporelle.

### **1. Retournement filial ou transgénérationnel**

Maalouf redonne vie aux archives et vestiges, ce qui résulte à un passé revivifié. Il ranime et ressuscite un temps révolu en opérant un renversement de points de vue narratifs, et ce, lorsqu'il se dit le père de ses ancêtres, et inversement, eux ses fils.

Si l'auteur emploie exactement quatorze fois l'appellation « mon futur grand-père » et une fois « ma future grand-mère », cela n'est certainement pas un choix hasardeux. Effectivement, la mise en avant du grand-père pourrait convenir à l'idée de transmission et d'héritage qui se fait plus par l'entremise de la gent masculine que féminine, d'où l'emploi itératif de l'aïeul comparé à sa grand-mère qui occupe une place moins importante dans le récit.

L'oxymore « mon futur grand-père » est étrangement suivi d'un temps verbal composé s'inscrivant dans un temps antérieur, à savoir le plus que parfait : « mon futur grand-père avait décidé » (*Origines*, p.246), ce qui constitue d'ailleurs une incohérence syntaxique créant un ancrage sémantique chez le narrataire. En effet, ce retournement filial sciemment exprimé par l'auteur n'est qu'une façon prodigieuse et détournée pour régénérer un temps tombé dans l'oubli. À ce propos, le narrateur à la fois homodiégétique et extradiégétique interpelle le lecteur à travers une série d'interrogations centrées autour du sujet de l'oubli dans le but d'éveiller sa conscience sur l'importance de devoir de mémoire que tout un chacun doit entretenir, ainsi que sur la finalité de tout nos faits et gestes s'ils sont condamnés à demeurer sans le silence et l'indifférence :

[...] Mais alors, si tout est destiné à l'oubli, pourquoi bâtissons-nous, et pourquoi nos ancêtres ont-ils bâti ? Pourquoi écrivons-



nous, et pourquoi ont-ils écrit ? Oui, dans ce cas, pourquoi planter des arbres et pourquoi enfanter ? A quoi bon lutter pour une cause, à quoi bon parler de progrès, d'évolution, d'humanité, d'avenir ? A trop privilégier l'instant vécu on se laisse assiéger par un océan de mort. A l'inverse, en ranimant le temps révolu on élargit l'espace de vie. Pour moi, en tout cas, la poursuite des origines apparaît comme une reconquête sur la mort et l'oubli, une reconquête qui devrait être patiente, dévouée, acharnée, fidèle. [...] de toute manière, peu importe ce qu'il avait pu espérer lui-même ; du moment que les seules traces de sa vie sont à présent dans mes mains, il n'est plus question que je le laisse mourir d'oubli. (*Origines*, p.270-271)

En effet, étant l'antidote de l'oubli, la mémoire de Maalouf se doit de ranimer le temps passé de ses ancêtres en vue de le maintenir en vie. Pour ce faire, nous assistons à une circonstancielle transition du niveau diégétique de narration en basculant du narrateur hétérodiégétique au narrateur homodiégétique en concentrant l'objet de l'énonciation sur lui-même, et ce, à travers l'emploi de l'emphase « pour moi ». Il délibère ainsi que la poursuite de ses origines s'avère une forme de reconquête sur la mort et l'oubli. Il se donne alors pour mission de déterrer ses origines pour ensuite leur redonner vie.

L'identité de Maalouf se trouve être une composante de différentes appartenances, à savoir : socioculturelle, linguistique, religieuse, *etc.* Selon lui, sa présente identité n'est qu'un héritage intégral de l'identité de ses ancêtres. Le renversement filial intervient au niveau de la transmission de cet héritage qu'il le doit à ses aïeux auxquels il rend dignement hommage :

Ni lui, ni aucun de ceux à qui je dois la moindre parcelle d'identité- mes noms, mes langues, mes croyances, mes fureurs, mes égarements, mon encre, mon sang, mon exil. Je suis le fils de chacun des ancêtres et mon destin est d'être également, en retour, leur géniteur tardif. Toi, *Botros*, mon fils asphyxié, et toi *Gebrayel*, mon fils brisé. Je voudrais vous serrer contre moi l'un et l'autre et je n'embrasserai que vos ombres. (*Origines*, p.271)

L'auteur se réapproprie le temps et inverse le temps du récit. Il se met dans la peau d'un ascendant qui s'adresse à ses descendants : « [...] Toi, *Botros*, mon fils asphyxié, et toi, *Gebrayel*, mon fils brisé. Je voudrais vous serrer contre moi l'un et l'autre et je n'embrasserai que vos ombres ». (*Origines*, p.271) Dans cet extrait, le

narrataire perd sa place face à un narrateur qui devient intradiégétique se mettant ainsi à s'adresser directement à ses aïeux. Ces derniers deviennent interlocuteurs dans un dialogue unilatéral sous forme d'interpellation dans lequel Maalouf apostrophe son grand-père et son grand-oncle. Les adjectifs verbaux attribués à chacun sont connotés négativement renfermant ainsi un sens passif, chacun de son côté avait subi la vie, et ne parvenait pas à concrétiser totalement leurs buts escomptés. Maalouf, à son tour, axe son attention sur leur réussite dans cet échec et se revendique fièrement et ouvertement leur descendant et leur « géniteur tardif », la formule qui renvoie manifestement au renversement filial et générationnel.

L'entre-temps dans le texte de Maalouf se résume, de ce fait, en un jumelage de plusieurs ères et générations. La dialectique temporelle passé-présent étant la fusion des époques donne lieu à un présent est résolument tourné vers le passé, et à un passé greffé sur le présent, c'est ce qui aboutit à un temps cyclique. La conception de la filiation et de son renversement réside plus précisément, selon le narrateur, dans la l'interaction entre le passé et le présent, et le futur devient dès lors le temps de l'atonie et de la passivité d'un temps circulaire :

Tout cela, tout ce que j'ai glané ici, demeure fragmentaire, je le sais. Mais il serait illusoire de vouloir autre chose. Le passé est forcément fragmentaire, forcément reconstitué, forcément réinventé. On n'y récolte jamais que les vérités d'aujourd'hui. Si notre présent est le fils du passé, notre passé est le fils du présent. Et l'avenir sera le moissonneur de nos bâtardises. (*Origines*, p. 352)

À lire cet extrait, il appartient à juste titre de dire que l'épaisseur du présent et le passé est omniprésente jusqu'à ombrager le temps de la postériorité. La conjecture émise par le narrateur sur la conversion hiérarchique et la superposition des deux temps appuie davantage le retournement filial délibérément exprimé par l'auteur via l'expression « mon futur grand-père ».

Dans *Origines*, l'objet qui fait excellemment référence à la filiation se trouve être l'arbre généalogique dénommé simplement l'*Arbre* dans le récit. Sur cet ouvrage « transgénérationnel » qui recèle tous secrets ancestraux et histoires familiales, figurait l'inscription en caractères italiques adjointe de la traduction suivante : « *L'Arbre aux branches si étendues et si hautes qu'on ne peut espérer en cueillir tous les fruits.* »

(*Origines*, p.48). Ladite inscription révèle une filiation tentaculaire dont la genèse demeure jusqu'alors insondée.

Recensons, de surcroît, l'indice qui trahit la perspective de reconquête et réappropriation filiale par le narrateur : il s'agit de l'emploi itératif de pronoms<sup>1</sup> et adjectifs<sup>2</sup> possessifs, ainsi que les pronoms personnels<sup>3</sup> sujets au pluriel mis quelquefois entre guillemets (« notre », notre, « nous », mon, mien). L'emploi insistant de l'adjectif possessif par le narrateur, par-dessus tout dans l'épisode où est relaté le pèlerinage à Cuba, traduit distinctement son intention d'appropriation ou de réappropriation des origines havanaises, comme dans le passage où il murmure à répétition : « Notre maison » (*Origines*, p.321) ensuite « Notre maison à La Havane » (*Origines*, p.322) en se référant à la maison de *Gebrayel*.

Le passage qui traduit par excellence le retournement filial dans *Origines* est lorsque Maalouf reprend une citation d'un historien Marc Bloch « Les hommes sont plus les fils de leurs temps que de leurs pères.<sup>4</sup> »

En effet, avec un passé vicié et sombre, son présent ne peut être que flou aussi. De ce fait, il tente de remédier aux blessures du passé et donner sens à son présent uniquement à travers l'acte scriptural qui permet à l'auteur de jongler entre les deux temps. Le présent interroge le passé et ce dernier répond et donne sens au présent.

## 2. Entrelacs et transgression temporels

La transgression temporelle dans *Origines* se traduit par la dialectique « concordance-discordance », ce qui renverrait au jeu passé-présent. De ce fait, Maalouf

---

<sup>1</sup> « [...] , comme si cela faisait partie des usages normaux entre leur univers et le mien. » (*Origines*, 304).

<sup>2</sup> Nous recensons l'emploi d'adjectifs possessifs au pluriel et au singulier, en voici quelques exemples : lorsque Maalouf justifie son enquête durant son séjour à La Havane procédant par priorité : « [...] j'avais hâte de contempler d'abord le palais qui, pour mon imaginaire, représente le mieux l'accomplissement de « notre » rêve cubain... » (p.292). Quelques lignes plus loin : « [...] Gebrayel appartient encore à notre famille. [...] » (p.298). Ou alors lorsque Maalouf évoque l'accident de son grand-oncle *Gebrayel* : « “notre” accident » (p.361). Quant à l'adjectif possessif singulier, le narrateur autodiégétique l'emploie par exemple au moment où il s'est recueilli sur la tombe de son grand-oncle : « [...] , je me suis recueilli à nouveau devant les marbres familiaux, et mon émotion n'était pas feinte » (p.298).

<sup>3</sup> Maalouf en parlant de *Gebrayel* : « L'emplacement précis, il ne « nous » l'a pas indiqué, c'est à moi de le découvrir » (p.284). Cependant, une fois qu'il s'appretait à quitter Cuba, il emploie la troisième personne du pluriel en parlant des siens. Cette substitution pronominale pourrait traduire un sentiment de non-appartenance à cette partie fraîchement éprouvée par l'enquêteur filial.

<sup>4</sup> MAALOUF, Amin. *Les Identités meurtrières*. *Op.cit.*, p.117.

traduit le passé de ses ancêtres avec la langue du présent. Il réunit toute sa parentèle répartie sur plusieurs générations dans son écriture.

Le narrateur ouvre son récit d'abord sur l'histoire du décès de son père pour ensuite retracer l'histoire de son grand-père. Il aborde ainsi sa remontée qui va du temps le plus proche représenté par son père au temps le plus lointain représenté par son grand-père. L'amorce se résume par la parfaite coïncidence de la date du décès de ce dernier avec celle du premier. Il se trouve alors que le narrateur qui jusque-là est autodiégétique ainsi que sa grand-mère partageaient le même déchirement, cependant dans la forme pas dans le fond : « [...] Si nous avons au cœur le même deuil, nous n'avions plus à l'esprit les mêmes images » (*Origines*, p.14). Procédant ainsi en flash-back, il laisse entendre qu'il entreprend de refaire pas à pas avec le narrataire qui a été d'ors et déjà accomplie.

La transgression temporelle dont il s'agit dans le présent récit de filiation se résume par une tangence entre le vraisemblable et l'invraisemblable. Ce jeu entre le référentiel et le fictionnel se situe dès les premières pages de l'œuvre, au moment où le narrateur évoque la scène vécue avec sa grand-mère le jour de la mort de son père, l'achevant hâtivement par une tournure allusive à une longue aventure inscrite dans la fiction ponctuée par un point d'exclamation :

[...] Sa disparition était pour moi, comme pour les miens, une sorte de cataclysme affectif ; le fait qu'il ait eu « rendez-vous », en quelque sorte, avec son propre père à date fixe ne fut, pour ceux à qui je l'avais signalé alors, que l'occasion d'une méditation brève et banale sur l'ironie du destin et les arrêts insondables du Ciel. Voilà, c'est tout, fin de l'épisode ! (*Origines*, p.14)

L'autre indice de l'ancrage référentiel et fictionnel dans le texte réside dans la double amorce du récit exprimée par l'emploi de l'adjectif « faux » et « vrai » commencement. Le lecteur se trouve ainsi face à une entorse au niveau du temps historique, le positionnant entre fausseté et véracité :

Après ce faux commencement- mais des années après !-, il y en eut un autre, un vrai. [...] Mais rien qui ressemble à cette rage obsessionnelle qui s'emparait régulièrement de moi quand je m'adonnais à mes véritables recherches. Comme si, dès que mes

propres origines étaient en cause, je retrouvais une certaine placidité héréditaire, et la stérile dignité du silence. (*Origines*, p.17)

C'est l'ami diplomate *Luis Domingo* -l'ayant connu à Beyrouth- qui a été la source du déclenchement de la recherche généalogique chez narrateur, à travers sa question qui avait pour but de savoir si le narrateur avait un lien avec un certain responsable cubain portant le même patronyme que lui. Le narrateur autodiégétique médite sur l'indifférence paraphrasée par « placidité héréditaire » dont il faisait toujours preuve lorsqu'il s'agissait de ses origines. Cela étant, c'est le présent de Maalouf qui remet en question son passé.

Dans cette lignée, le temps qui fait le plus surface dans cette œuvre est celui du regret et des remontrances du narrateur quant à un passé soumis au silence :

J'aurais encore mille raisons de crier mea culpa, je m'en abstiendrai- à quoi bon ? Qu'il me suffise de dire que je serais probablement resté figé pour toujours dans la même ignorance si la route des ancêtres n'était pas venue croiser la mienne, à Paris, par un détour.

Après ce faux commencement- mais des années après !-, il y en eut un autre, un vrai. Ce n'est pas à moi qu'en revient le mérite, ou si peu [...]. (*Origines*, p.16)

Le caractère passif qui se perpétue de génération en génération chez les « Maalouf », va à l'encontre de l'engagement de l'auteur qui consiste à rompre ce silence et à interrompre l'impassibilité et le flegme qui régnaient dans sa famille. Son engagement se traduit par une investigation minutieuse pour subsumer son identité authentique, non pas celle qu'on nous l'inculque. Il tente alors d'établir le pont entre ses origines levantines et occidentales. En ce sens, les origines s'avèrent être un élément de fond de l'identité, elles ne se savent pas donc sans qu'il y ait d'engagement personnel ou de curiosité obsessionnelle qui nous assaillit et ne nous quitte pas jusqu'à la découverte de la vérité.

Sont restés dans la mémoire de l'auteur certains flashes de son histoire familiale qui méritaient toutefois d'être revérifiés, « je fis l'effort de rassembler toutes les bribes d'histoires qui m'étaient parvenues au cours des années, et découvris ainsi, non sans étonnement, que des trajectoires entières étaient déjà là, dans ma mémoire, en

pointillé... » (*Origines*, p.18)

La perspective de reconquête chez Maalouf implique une refiguration à l'issue de sa fouille généalogique accompagnée d'un ressenti assez présent, celui du remords et des repentances. Il appartient à juste titre de dire que Maalouf « nous tend sa mémoire pour boussole et, pour lanterne, les lueurs de son récit des temps passés, une merveilleuse lampe d'Aladin »<sup>1</sup>.

En effet, le sentiment de regret se manifeste chez le géniteur qu'à l'issue de sa fouille généalogique et qu'après avoir compensé le hiatus lié à sa filiation et dépoussiéré le passé des sien :

Un comportement étrange, qui doit pouvoir s'expliquer dans le jargon des sondeurs d'âmes, mais que je me reprocherai jusqu'à mon dernier jour. Moi qui suis par nature fouineur, moi qui me lève cinq fois de table au cours d'un même repas pour aller vérifier l'étymologie d'un mot, ou son orthographe exacte, ou la date de naissance d'un compositeur tchèque, comment avais-je pu me montrer, à l'égard de mon propre grand-père, d'une incuriosité aussi affligeante ? (*Origines*, p. 15)

Le narrateur, en proie au remords et aux repentances, il se résout devant un passé lacunaire de ne plus jamais manquer l'occasion de collecter les aveux non seulement des vivants, mais également ceux des morts en vue d'appréhender ses origines :

[...], je passai le reste de la journée à me reprocher d'avoir laissé s'éteindre tous les anciens de ma famille l'un après l'autre sans avoir jamais pris la peine de recueillir leur paroles. Et à me promettre de ne plus en rencontrer un seul sans le faire parler abondamment. [...] : puisqu'il ne servait plus à grand-chose d'interroger les vivants, j'allais interroger les morts. Du moins ceux qui avaient laissé des témoignages. N'y avait-il pas, dans l'armoire de ma mère, une malle entière qui bruissait de leurs voix ? (*Origines*, p.30)

Le sentiment de remords chez le narrateur est perceptible seulement en amont du récit, et en aval à travers l'emploi du conditionnel passé, de l'infinitif passé, du plus

---

<sup>1</sup> SEKSIK, Laurent. « Amin Maalouf : le conteur d'Orient ». Dans *Le Point*, n°1649. Littérature, jeudi 22 avril 2004, p.106.

que parfait, du futur et simple et antérieur, exprimé par le biais de phrases interrogatives : « En songeant à ce que le cousin lointain aurait pu m'apprendre, comment ne pas ressentir la brûlure d'un remords ? Mais c'est un remords qui vient s'ajouter à tant d'autres, plus justifiés encore... Je ne m'y attarderai plus ! » (*Origines*, p. 358).

La structure romanesque d'*Origines* d'Amin Maalouf est en effet circulaire. Maalouf finit par rejoindre son point de départ. Cette technique du temps circulaire aboutit à une structure textuelle qui se referme sur elle-même, on parlera dès lors d'analepse complète. La temporalité narrative dans ce récit s'ouvre alors sur une scène inscrite dans le passé dont il relate la fin et achève son récit avec la même scène dont il relate le début. En d'autres termes, Maalouf relate la même scène avec laquelle il amorce et termine son récit, en le closant par une phrase monologale suivie de trois points de suspension : « Nous étions aussitôt revenus vers le silence, notre sanctuaire... » (*Origines*, p.500), cela confère au récit une suite sous-jacente et annule l'impression d'interruption du temps vu que ce dernier est soumis la tradition ancestrale propre aux Maalouf.

La figure de narration l'« épanadiplose narrative », appelée également « anaplodiplose » consiste à configurer le récit, à l'achever par le début, c'est dire la séquence du début (incipit) revient à la fin (clausule). Cette figure contribue à la fermeture de la structure textuelle sur elle-même et accentue, par conséquent, l'aspect cyclique du temps dans le récit et la structure romanesque circulaire, dont la première fonction est d'abolir le facteur temporel et de nier les progrès de l'intrigue en fermant sur lui-même le monde d'une enfance morte, voire d'un passé enterré.<sup>1</sup>

L'entrelacement temporel chez Maalouf traduit une considérable interconnexion des ères, soit entre le passé et le présent, tout en transitant par un passé lointain, un passé proche et un présent *passéifié*. D'ailleurs, l'acception que confère l'écrivain à l'Histoire révèle l'interdépendance et la relation tributaire qu'entretiennent les deux déictiques temporels :

*L'histoire*, pour moi, n'est pas que l'histoire, le passé que pour le passé. Il s'agit toujours de préoccupations liées à aujourd'hui, aux questions de coexistence, aux affirmations exacerbées d'appartenance, aux conflits proches, qu'il s'agisse du Liban, de la Palestine et d'Israël, du Proche-Orient en général. L'histoire

---

<sup>1</sup> TADIÉ, Jean-Yves. *Le Récit poétique*. Paris : Gallimard, 1994, p.119. (Coll. Tel).

est un réservoir immense d'événements, de personnages, dont on peut tirer toutes sortes d'enseignements. On la reconstruit, à chaque époque, selon ses propres besoins d'explication du monde.<sup>1</sup>

La perception de l'auteur de l'Histoire repose sur une relativisation inhérente à l'ère et à l'interprétation qu'on consent lui octroyer en vue de construire sa propre explication du monde. Cela dit, l'Histoire est certes tributaire et soumise aux caprices du présent, mais demeure son meilleur maître. Pour corroborer cela, penchons-nous sur le postulat extratextuel d'Amin Maalouf sur l'Histoire, à savoir le conflit israélo-arabe, plus précisément la grande question israélo-palestinienne qui constitue un événement historique pas des moindres depuis approximativement la deuxième moitié du dix-neuvième siècle. Bien que ledit conflit soit inscrit dans le passé, il figure toujours dans les débats d'actualité et continue à remuer les esprits et les consciences.

Outre la temporalité circulaire dans le récit de Maalouf, notons une ouverture temporelle s'étendant à une pléthorique d'événements produits dans le monde, répandus sur bon nombre de continents et de pays. Il s'étend à tous les individus à travers tous les groupes de chacun des pays<sup>2</sup>. Cette bordure mouvante du temps donne naissance chez cet ambassadeur de l'interculturalité à un temps universel, qui œuvre pour l'inclusion, non pour l'exclusion.

La transgression temporelle inhérente à la fouille généalogique dans le récit de Maalouf se résume simplement par l'émergence du passé et l'immersion du présent en vue d'exhumer des origines ténébreuses. Dans cette perspective, le narrateur autodiégétique et homodiégétique confie au narrataire le sentiment d'intimité et de proximité d'un passé dont il s'était longtemps distancié. De ce fait, il résulte de son présent un passé relativement proche : « [...] Le passé pour moi aujourd'hui n'est plus lointain, il s'est habillé de lumières présentes, de brouhaha contemporain, et de murs attentifs. Je rôde, j'apprivoise, je m'oublie, je m'imagine, je m'approprie. Je traîne de pièce en pièce mon obsession d'égaré : ici, jadis, les miens... » (*Origines*, p.328).

La reconquête des origines chez Maalouf se fait, comme nous l'avons illustré

---

<sup>1</sup> TOURNIER, Maurice. *Op.cit.*, p.121.

<sup>2</sup> HALBWACHS, Maurice. *La mémoire collective*, 1950. Document produit en version numérique (PDF) par AUDY Lorraine et TREMBLAY Jean-Marie, 2001, p.62. (Coll. Les classiques des sciences sociales) : [https://www.psychanalyse.com/pdf/memoire\\_collective.pdf](https://www.psychanalyse.com/pdf/memoire_collective.pdf)



dans le point précédent, par le biais du retournement et renversement filial résultant ainsi à une transgression temporelle amenant le narrateur à avancer dans sa quête généalogique en s'immergeant dans un temps antérieur. Il opte ainsi pour un juste milieu ou une position modérée entre le passé et le présent qui puisse le conforter dans sa mission et sa tâche ardue. Il convient que faire appel au passé devrait être soutenu par l'intention de régénérescence : « [...] À trop privilégier l'instant vécu, on se laisse assiéger par un océan de mort. À l'inverse, en ranimant le temps révolu on élargit l'espace de vie. [...] » (*Origines*, p.271). Il se trouve que ce renfermement dans le passé -onirique et poétique- ne serait que le refus et le rejet du réel dans lequel cependant on baigne et où l'on existe<sup>1</sup>. En effet, si Maalouf se recroqueville sur un passé ancestral, c'est justement dû à l'impression d'un présent encore imparfait et incomplet qu'il a. Le remède au sentiment d'un soi non encore entier est l'immersion dans le passé des siens. Nous sondons dès lors les frontières chancelantes et peu solides entre l'univers de la fiction et celui de l'authenticité.

Il appartient à juste titre de dire que la fiction apparaît tel un instrument pour interroger le passé et l'explorer, dans le but de devoir des explications au présent. Si les frontières temporelles dans le récit de filiation de Maalouf sont totalement affranchies, c'est parce que :

Le roman<sup>2</sup> se présente à la fois comme une plongée dans le passé et une quête du sens puisque le passé doit venir expliquer le présent : c'est là le sens des constants va-et-vient entre différentes strates historiques qui établissent une circulation ininterrompue entre le passé et le présent, mais aussi des changements du point de vue narratif et discursif, qui apportent différents éclairages sur un même objet. [...]<sup>3</sup>.

Le constat fait sur le rapport et l'apport de la fiction dans les strates temporelles se reflète et se confirme par excellence dans notre corpus d'analyse. Nous avancerons qu'il est d'autant plus tangible et flagrant dans un récit de filiation structuré autour d'une montée généalogique où l'interconnexion temporelle est inévitablement de mise. Finalement, Maalouf a eu l'occasion de renouer avec le passé à travers la fiction qu'est

---

<sup>1</sup> ZÉRAFFA, Michel. *La Révolution romanesque*. Paris : Union générale d'éditions, 1972, p.105.

<sup>2</sup> Voire, tout récit de fiction.

<sup>3</sup> VIGIER, Stéphanie. *La fiction face au passé : Histoire, mémoire et espace-temps dans la fiction littéraire océanienne contemporaine*. Limoges : Pulim (Presses Universitaires de Limoges), 2011, p. 215. (Coll. Francophonies).

son œuvre *Origines*.

L'esprit de transgression de Maalouf conduit à un égarement temporel par le truchement de la littérature en opérant un lien indissociable entre le passé et le présent. Le passé peut certes se donner à lire quelques fois comme une évidence, mais demeure tributaire de la mémoire dans la mesure où cette dernière l'actualise et le réactive.

Il importe finalement de préciser que la réécriture de l'Histoire donne lieu à un entre-temps dépourvu non seulement de balises temporelles, mais encore ne délimitant pas de lisières entre l'espace et le temps. Paul Ricoeur a su d'ailleurs corroborer sa théorie sur le rapport entre l'Histoire et le « tiers-temps » :

Ma thèse est ici que la manière unique dont l'Histoire répond aux apories de la Phénoménologie du temps, consiste dans l'élaboration d'un "tiers-temps" – le temps proprement historique – qui fait médiation entre le temps vécu et le temps cosmique. Pour démontrer la thèse on fera appel aux procédures de connexion, empruntés à la pratique historique elle-même, qui assurent la réinscription du temps vécu sur le temps cosmique [...].<sup>1</sup>

Finalement, la transgression temporelle dans le récit de Maalouf n'est autre que la résultante du temps scriptural de l'auteur se traduisant ainsi par la mise en abîme diégétique. Il est narrateur hétérodiégétique ou homodigétique, mais se greffent au texte de courtes séquences métanarratives sous forme de monologues axés non pas sur la trame romanesque, mais plutôt sur la matière scripturale de l'auteur, donnant ainsi l'impression au lecteur-narrataire d'assister, et indirectement de participer, à la mise en œuvre du récit. À titre d'exemple, le passage où le narrateur confie et justifie le manque de matériau quant à l'écriture du paragraphe en question, ainsi sa prise de connaissance des raisons qui l'ont amené à retarder la visite d'un lieu durant son pèlerinage à *Cuba* : « je n'ai rien découvert qui puisse justifier que j'ajoute encore des à ce paragraphe [...] Pourquoi, alors, n'y suis-je pas allé de suite [...] Pour deux raisons, que je ne découvre que maintenant, en écrivant ces lignes ». (*Origines*, p.291).

La métanarration se traduit par une entorse au niveau de l'instance narrative qui se présente double. En d'autres termes, une seconde voix – celle de l'*Orateur* – se superpose et s'adjoint à celle d'Amin Maalouf. Ce personnage désigné - sur la base du

---

<sup>1</sup> RICOEUR, Paul. *Temps et récit 3 – Le Temps raconté*. Paris : Seuil, 1985. p.181. (Coll. Points Essais)

procédé d'antonomase inverse – par un nom commun transformé en nom propre n'est dévoilé qu'en aval<sup>1</sup> du récit : « [...] dans ces pages, je l'appelle simplement l'Orateur, ayant pris pour règle de ne pas donner leurs véritables prénoms aux proches qui seront encore en vie à l'achèvement de ce livre ». (*Origines*, p.212-213), et quelques pages plus loin le narrateur met au fait, séance tenante, le lecteur de son changement d'avis quant à la révélation de certains données passées jusque-là sous silence et méconnues du narrataire. L'impression qui est assurée au lecteur est celle d'assister - et indirectement - de participer à l'écriture de ce récit de filiation : « Je m'étais fixé pour règle de ne pas présenter sous leur véritable identité ceux qui seront encore en vie à l'achèvement de ce livre. Mais je viens de changer d'opinion [...] » (*Origines*, p.441). Il se trouve que la métanarration se situe même au niveau du choix des mots par le narrateur et le commentaire qu'il y adjoint : « Miracle ? Le mot est sans doute trop excessif » (p.287).

Si l'on a affaire à une linéarité brisée du discours c'est essentiellement dans l'intention de l'auteur de reproduire le caractère pluriel d'une identité *rhizomatique* et des origines kaléidoscopiques. Maalouf nous fait vivre son enquête et sa fouille généalogique.

## **II. Temps circulaire chez Saadi**

Au vu des allers-retours des protagonistes entre le passé et le présent dans *La Nuit des origines* de Nourredine Saadi, le temps demeure ouvert et la machine temporelle circulaire tanguant entre un temps perdu et un autre retrouvé.

### **1. Temps perdu**

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

---

<sup>1</sup> « [...] Il s'agit donc de Nasri... Jusqu'ici, je l'avais appelé "l'Orateur" - un surnom qui m'avait été inspiré justement par l'épisode que je viens de citer, à savoir sa prise de parole lors du premier anniversaire de la mort de Botros, son oncle, alors qu'il était encore adolescent ». (*Origines*, p.441)

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>1</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>2</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.

Remarquons dans le roman de Saadi un temps hypothétique, situé au moment où la jeune femme conjecture en plein monologue sur la destinée du manuscrit, et par ricochet celle du récit : « [...] Et si je l'oubliais sur la banquette ? Il aurait une drôle de fin. Comme un roman inachevé. » (*LNDO*, p.180)

Dans l'œuvre de Saadi, le passé se mêle également au présent. Les frontières entre le monde des morts et des vivants sont désormais inexistantes de sorte à fusionner 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 sa 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

---

<sup>1</sup> HOUGUE, Clémentine. « Mises en fiction de la mémoire dans la littérature et les arts du monde anglophone ». Dans *Acta fabula*, Vol.7, n°4, août-septembre 2006. URL : <http://www.fabula.org/revue/document1479.php> [Consulté le 22/10/2014]

<sup>2</sup> REY, Pierre Louis. *Le Roman*. Paris : Hachette, 1992, p. 117.

aucune frontière entre les morts et les vivants. » (LNDO, 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. 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 !. (LNDO, p.141)

À 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 » (LNDO, 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 ?* » (LNDO, 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* » (LNDO, 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 :

[...] 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. (LNDO, p.85)

La notion de « perte » surgit également au moment les senteurs des épices éveillent chez *Abla* une 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 ! » (LNDO, p.181)

Cette mémoire olfactive ressurgit même quand la jeune femme se trouve dans un état d'inconscience et d'euphorie sous l'effet du Valium, *Abla* met le parfum *Deci Delà* (p.179) qu'elle mettait autrefois pour les soirées à Constantine. Ce type de mémoire se note également chez le commissaire priseur *Trakian* que l'odeur de la cire le transporte à son enfance (p.184). Autrement dit, il revient à conclure que la mémoire du passé est avant tout sensorielle.

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

Les deux personnages *Abla* et *Alain* entretiennent une relation tellement fantasque, soumise aux caprices de la jeune femme qu'il y avait même « une pudeur intimidée dans l'amour » (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 » (LNDO, 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. Un peu plus loin, elle confie à *Alain* son rêve éveillé: « les lèvres de mon sexe entrouvertes comme une grotte débouchant sur une pièce de la maison de mon grand-père, une chambre qu'on n'ouvrait jamais et me donnait une telle frayeur [...] jusqu'à ce que soudain éclate le lustre de cristal suspendu au ciel du lit ». Dans cet extrait structuré autour d'une métaphore annoncée, nous nous arrêtons sur la licencieuse comparaison du sexe de la femme à la grotte qui conduit à une pièce fermée de sa maison familiale. À bien analyser le passage sus-cité, il s'en déduit que c'est par le truchement de la passade et l'engouement passager rapprochant subrepticement les deux personnages que remontent à la surface leurs origines communes. 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.

L'empreinte laissée sur les draps suite à la relation charnelle et concupiscente des deux êtres perdus est exprimée par le narrateur hétérodiégétique à travers l'emploi d'une tournure métaphorique qui consiste à associer leurs corps aux morceaux d'histoire, ce qui sous-entendrait que l'Histoire jouerait dans ce cas le rôle d'aimant dans le mécanisme de la quête identitaire : « La trace de leurs corps encore dessinés formait deux morceaux d'histoire qui se seraient livrés à un âpre combat avant de se séparer, épuisés. » (*LNDO*, p.174)

La perte de contrôle du temps chez les personnages, pourrait être associée à la méconnaissance de la vérité. Dans *La Nuit des origines*, certains personnages se fient au hasard en jouant à la loterie. Ce jeu traduit, par excellence, le temps incontrôlé qui dans le cas d'*Alain*, se présente tel un remède à son expectative quant à sa relation avec *Abla*. Il veut par n'importe quel moyen obtenir une réponse univoque à son questionnement sur le comportement de cette femme tant fantasque : « Sors-moi un 421, vieux frère, j'en ai vraiment besoin. Ça ne va pas ? Elle est encore partie, Jacques, cette fois-ci elle m'a quitté, je le sens. » (p.168). Ou encore : « [...] elle me sait tellement superstitieux – 7, le chiffre de sa naissance [...] d'ailleurs sa date d'anniversaire, elle n'y avait même pas pensé. » (p.171). Juste le fait qu'elle ait oublié sa date de naissance, cela annule le

facteur temporel chez ce personnage. Son omission d'une date si importante, soit un repère temporel inoubliable déterminant son existence, renseigne irrémédiablement sur son état totalement désorienté et désemparé. S'étant oubliée, le temps se réduit par conséquent au néant. Au demeurant, nous remarquons paradoxalement une amnésie dans le processus mnémonique qui pourrait être associé à l'oubli de ses origines, de soi, donc de son identité.

Ne supportant demeurer dans l'expectative, et n'ayant le contrôle ni du temps ni de la vérité, *Alain* recourt dans ce cas à la superstition et aux jeux de hasard.

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 (p.140). La mémoire aussi « bricoleuse » (p.141) soit-elle, à défaut de pouvoir restituer et rattraper le temps passé, elle le réinvente par le truchement de l'imagination.

Ce temps perdu semble être inguérissable chez certains personnages. Il apparaît que l'embrassement politique dont les *Audoniens* étaient acteurs, notamment *Alain*, n'a pas pu colmater le hiatus entre lui et ses origines, ni guérir les blessures que le temps n'a pu cicatrifier, et qui ont, *a contrario*, été ravivées et réanimées suite à sa rencontre avec *Abla*. De ce fait, l'engagement foncièrement actif du jeune homme dans l'ensemble des événements ayant trait à la politique n'était qu'une échappatoire, une occupation qui lui permettait d'atténuer sa préoccupation pour sa relation avec l'énigmatique *Abla* : « Aucune victoire, fût-elle politique, ne peut effacer, même un soir, les blessures de l'âme. » (p.174). Il semblerait dire alors que rien ne comble le sentiment de mal-être occasionné par des origines ténébreuses.

Manuscrit serait le symbole de transmission généalogique, il s'agit d'un bien successoral et culturel depuis le XVII<sup>e</sup> siècle. Cet objet-personnage se présente dans le récit tel un médiateur entre *Abla* et sa filiation, il assure en ce sens la succession à défaut du fils qu'elle n'a pu avoir : « [...], je ne pouvais lui donner le fils qui poursuive son nom [...] Ce manuscrit est un peu comme l'enfant que je n'ai pas eu [...]. » (p.142). Encore, faut-il préciser que la transmission n'est pas seulement temporelle, mais elle est aussi spatiale, dans la mesure où *Trakian* console la jeune femme en lui promettant de faire en sorte que son manuscrit demeure en terre d'Islam en ciblant des acquéreurs arabes, tels que les princes.



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. Ce faisant, les archives que détenait la protagoniste se rapprochent sensiblement – du point de vue forme et contenant - de celles dont disposait Amin Maalouf dans son récit de filiation. 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 photos sépia*, déversées sur le tapis « comme on déverse un carton de souvenirs » (*LNDO*, p.169). Remarquons dans ce passage l'emploi d'adjectifs épithètes à double fonction : à la fois ils nous renseignent 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 biographique se greffant sur une autre. À titre d'illustration, le commissaire-priseur *Gonzague Trakian* dont la biographie était enchaînée par 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 le récit du récit, soit une forme qui rend compte au mieux le thème des origines et de la filiation dont il est question dans ce roman. Ledit thème ne favorise pas une démarche superflue du temps et de l'espace, bien au contraire, le narrateur donne parfois l'impression qu'il entreprend une sorte de fouille archéologique.

Par la voix de *Trakian*, le décalage entre l'ère traditionnelle et moderne est claire mis en avant. Il estime que les tendances actuelles ne s'intéressent que très peu à l'art et aux collections dont la valeur était autrefois inestimable. Il apparaît alors que le passé prend de la valeur que dans le présent, d'où le manuscrit de la jeune femme qui devient le précieux objet appâtant les amateurs d'art, en l'occurrence les amoureux des pièces antiques et rares.

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 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* Alba 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 :

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 était inmanquablement 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 [...]. (*LNDO*, 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.<sup>1</sup>

Dès lors, le présent qui lui permet d'accomplir sa quête, est partiellement

---

<sup>1</sup> TROUSSON, Raymond. *Op.cit.*, p.21.

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 [...]. » (*LNDO*, 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>1</sup>.

En comparaison à la description qu'*Abla* faisait de sa ville<sup>2</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 accrochés, etc.* N'empêche, 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 événements (...) »<sup>3</sup>, c'est parce qu'il s'agit tout simplement d'un temps réactualisé, chargé d'actualiser le passé dans un temps présent, en renonçant tout rapport avec le futur. À 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

---

<sup>1</sup> BERERHI Afifa et CHIKHI Beida (dir.). *Algérie : ses langues, ses lectures, ses histoires. Balises pour une histoire littéraire*. Blida : Tell, 2002, p.7

<sup>2</sup> Tel que nous l'avons vu dans les extraits précédents.

<sup>3</sup> *Idem.id.*, p.1

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>1</sup>

À 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 ensemble caractéristique de pauses ou de lieux.<sup>2</sup>

À 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. » (*LNDO*, p.35)

Le caractère circulaire de la temporalité 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 » (*LNDO*, 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 ne s'est pas arrêté mais avance en spirale. La mort pourrait essuyer 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

---

<sup>1</sup> SINARIA, Shain. Compte rendu sur *La Nuit des origines* de Nourredine Saadi. Dans le site Boojum, l'animal littéraire : Revue littéraire en ligne. URL : [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 20/03/2006]

<sup>2</sup> TUAN, Yi-Fu. *Op.cit.*, p.198.

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 »<sup>1</sup>.

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. Compte tenu de l'intrigue romanesque de Saadi, son texte est ponctué d'extraits faisant essentiellement objet de réminiscences chez l'ensemble des personnages, citons-en le souvenir d'enfance de la protagoniste :

Je me souviens toujours des retours de voyage de son père car il me rapportait chaque fois une poupée du pays de son séjour. Je les gardais longtemps, elles dormaient dans mon lit, le lit d'or de mon grand-père ; je les habillais, les nourrissais comme des bébés et, lorsque j'en étais lasse, je les déclarais mortes et j'allais les enterrer dans le cimetière de famille de mes aïeux [...]. (*LNDO*, p. 124-125)

Le temps narratif est non-linéaire dans la mesure où les personnages évoquent des souvenirs même dans leurs dialogues, comme les confidences que se font *Jacques* et *Alain*, lorsque ce dernier raconte à son ami la première nuit passée avec la jeune femme. Ou alors, lorsque que la jeune femme se mettait à lui livrer quelques informations personnelles sur son passé, notamment son mariage forcé qui avait duré douze ans et s'est soldé par un divorce, en n'épargnant pas les détails sur sa tenue portée ce jour-là, le déroulement de la cérémonie. Ainsi, le temps vacille entre le présent et le passé.

Le temps fictif de l'histoire dans *La Nuit des origines* de Nourredine Saadi est extensible en raison de l'intervention de la mémoire des personnages. En effet, le temps fluctue entre plusieurs générations, allant du passé lointain (l'ère des aïeux) à un présent mâtiné de passé en passant par un passé proche (guerre civile algérienne).

La mémoire aide le passé à empiéter sur le présent jusqu'à lui faire de l'ombre et paraître incommensurable et démesuré, transgressant toutes les limites qui se posent sur son chemin, jusqu'au point de calquer deux pays différents appartenant à deux

---

<sup>1</sup> BRAUD, Michel. *La Forme des jours. Pour une poésie du journal personnel*. Paris : Seuil, 2006, p.135.

continents distincts : « [...] Ici, comme à Belleville ou au marché de Bicêtre, elle avait le sentiment que l'Algérie n'avait pas de géographie ni de limites territoriales et qu'elle continuait à se déplacer sous ses pieds comme une peau dont elle n'arriverait jamais à se défaire. [...] » (*LNDO*, p.108). La mémoire s'octroie en ce sens la fonction de fusionner les temps et espaces.

Outre la consistance de la matière mnémonique dans *La Nuit des origines*, les rêves occupent eux aussi une place importante dans le roman de Saadi. En effet, le seul personnage qui est prédisposé à faire des rêves récurrents, c'est la protagoniste qui est en difficile négociation entre le passé et présent, entre sa terre natale qu'elle avait laissée derrière elle, et la terre qui l'a accueillie. Néanmoins, le rêve d'*Abla* joue le rôle d'élément déclencheur ou perturbateur dans le schéma narratif<sup>1</sup>. En effet, c'est suite à un cauchemar qu'elle avait fait, que le projet initial de la jeune femme avait pris une autre tournure, elle voulait revoir son manuscrit de peur de s'en défaire. En d'autres termes, le rêve avait changé son rapport et sa décision quant au manuscrit. Le rêve frustrant était une sorte de vision allusive de toute sa parenté qu'elle avait appelée « les fantômes de la famille » (p.122), à savoir son grand-père, ses parents, son frère et son ancien mari aux visages à l'envers, et celui d'*Alain* ridé. Le narrateur compare son état à celui d'un somnambule qui agit inconsciemment, pour dire que tout ce qui a rapport au manuscrit n'interroge pas le conscient, mais plutôt le subconscient.

L'autre élément déclencheur de folie chez la protagoniste en aval du récit, il s'agit de l'estimation de *Trakian* d'un quart de million comme prix de réserve aux enchères concernant le manuscrit. Suite à l'expertise et devis du commissaire-priseur, la jeune femme « eut le sentiment que sa voix ne correspondait plus à son corps » (p.193). Ainsi, la discordance entre la voix et le corps trahit considérablement le déchirement identitaire opéré chez le personnage.

Nous avons noté l'emploi itératif de « les fantômes de sa mémoire » qu'on pourrait paraphraser par l'illusion ou l'imagination sans borne de la mémoire. Le terme « fantômes » pourrait, par ailleurs, avoir une connotation péjorative enfermant un

---

<sup>1</sup> Rappelons que le schéma narratif se compose de cinq phases : la situation initiale, l'élément ou l'événement déclencheur ou perturbateur, les péripéties, la résolution ou le dénouement, la situation finale.

sentiment de peur, débouchant sur le sens d'une mémoire traumatique.

L'époque regrettée par certains personnages dans le récit de Saadi, à l'exemple de *Rosenberg* est celle des « années coco » -en référence à Coco Chanel-, soit l'année 1920. Il avait un intérêt invétéré pour le cinéma ancien, notamment les films muets : « un truc des années vingt totalement oublié, il y a de si beaux visages de femmes marins, des yeux d'une telle tristesse, de vrais paysages brumeux... Ça fait longtemps que je ne regarde plus le cinéma récent – il faut attendre qu'un film résiste au temps, c'est comme le bon vin. » (p.159). Ce personnage régénère et ressuscite une ère perdue et enterrée. La métaphore où il compare un film qui résiste au temps au bon vin traduit irrémédiablement l'inéluctable retour du passé et la valeur qu'il renferme.

Il se remarque dans le récit de Saadi que tous ses personnages véhiculent une mémoire qui finit par faire surface, comme pour *Abla* et *Alain*, chacun renoue à sa manière avec son passé et ses origines. Les *Pelloches*, pour leur part, célèbrent leur mémoire à travers des fêtes et des bals : « La mémoire des Audoniens, ces fêtes que l'on n'oublie jamais, mêlant les chants révolutionnaires au jazz et à la java. Saint-Ouen renouait avec son passé. Une ville aux frontières incertaines [...] » (*LNDO*, p.165). La mémoire s'associe dans cet extrait à l'esprit et l'aura présente dans cette ville cosmopolite hébergeant diverses origines et nationalités.

La mémoire aussi infidèle et défaillante qu'elle puisse être, elle fait appel à l'imaginaire qui incite la jeune femme à « y voir des 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 envahissent la fenêtre de sa maison d'enfance [...] » (*LNDO*, p.170). Ainsi, les monstres et fantômes -employés à maintes reprises dans récit de Saadi- font en effet référence au passé, à l'enfance de la jeune femme.

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*<sup>1</sup> (*LNDO*, p.191) est toujours présent même dans la mémoire du commissaire-priseur *Louis Philippe Trakian*.

---

<sup>1</sup> Massif montagneux du Nord-ouest d'Algérie.

Le narrateur établit un parallélisme entre le carnaval à l'occasion d'une manifestation de soutien témoigné à l'AIR à la manifestation contre la guerre d'Algérie, de Corée ou du Vietnam (p.161). Ainsi, l'Histoire se mêlant au récit converge aux conclusions suivantes : l'intention du narrateur serait soit de *fictionnaliser* l'Histoire, ou inversement, d'authentifier la fiction.

Quel que soit l'espace ou le lieu où l'on se trouve, il fait renaître un pan de notre passé qui nous plonge dans la nostalgie, tel est le cas de *Jeanne* qui s'était éclipsée du bal pour ne pas être prise par ses souvenirs d'enfance. Elle l'a cependant été en passant par une rue où sa vie avait basculé : « Tous les chemins ramènent à l'enfance, parfois à un moment, un seul, de l'existence » (*LNDO*, p.166). Ce passage trahit une fois de plus la connexion et la jonction entre le temps et l'espace, et à quel point l'un interroge l'autre.

Les rêves que fait *Abla* remontent dans la plupart des cas à l'enfance. Ce sont des rêves mêlés à la mémoire, au point de s'imaginer petite fille jouant à la marelle au moment où une statue bifrons s'écrasait sur elle, dont les deux têtes – assimilées aux damnés pétrifiés- se scindent. En ce sens, le type de statue « bifrons » dont les visages sont généralement opposés ne serait pas anodin dans le songe, elle traduit spontanément l'identité équivoque et conflictuelle de la rêveuse.

Toujours est-il, le temps du récit agrémenté de réminiscences et des fragments du passé qui remontent à la surface, synchroniserait 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 continuel aller-retour entre le présent et tout ce qui 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, [...] » (*LNDO*, p.178).

Par ailleurs, le temps ancestral, celui des origines est soumis aux yeux d'*Abla* à la croyance, non pas à la raison : « Mais n'est-ce pas que la seule vérité d'une histoire est qu'on la croie » (*LNDO*, p.161) atteste-t-elle. Ces propos attestent de l'absence de vérité quant à un fait inscrit dans un passé lointain.

Les histoires relatées au sujet du lien entre le saint tutélaire et son aïeul sont inscrites dans un passé lointain et n'ont pas besoin d'être régies par la raison, il suffit



juste d'y croire « comme l'ont toujours cru les moissonneurs attendant la pluie, les femmes stériles souhaitant un fils, les aveugles priant pour la lumière. » (p.189). Ce faisant, cette méconnaissance de la vérité et de la raison s'apparenterait à un temps dont le commencement n'est pas circonscrit, ce qui traduit d'ailleurs des origines occultes et obscures dont on ne connaît pas l'origine.

Eu égard à la thématique du roman de Saadi centrée sur les origines, le processus mémoriel chez l'ensemble des personnages, *a priori*, *Abla* favorise un retour incessant au passé, c'est d'ailleurs ce qui confère au texte une temporalité irrégulière ponctuée de réminiscences, tel le retour en arrière que la jeune femme fait au sujet de son aïeul en retraçant la genèse du manuscrit comme pour faire connaître ses origines au commissaire-priseur *Trakian* dans la sous-partie 28 de la dernière partie du roman.

L'autre scène traduisant par excellence le retour et le renouement de la jeune femme avec ses origines et son passé en vivant pleinement dans le présent est lorsqu'elle s'est vue assaillie par les souvenirs d'enfance, en l'occurrence celui du célèbre cours d'eau de Constantine le *Rummel*. Suite à cela, elle opère une introversion et fait un retour sur soi :

[...] et peu à peu ses paupières se refermèrent lentement sur ces images lancinantes, celles qui naissent lorsque le regard se tourne vers l'intérieur, ces apparitions entêtantes qui dès l'enfance ne vous quittent plus, deux précipices terrifiantes enserrant le bouillonnement tumultueux du Rummel dans lequel elle noyait ses larmes. (*LNDO*, p.197)

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

Néanmoins, la suspension du temps chez la protagoniste se trouve être tout le long du récit passive jusqu'à ce qu'elle décide de son gré de mettre fin à sa vie en opérant une tentative de suicide, et à ce moment là, la suspension du temps devient

active.

Pour finir, il revient à dire que le temps du roman avance en spirale, et non pas en linéarité. En d'autres termes, le dernier temps est le résultat d'un mixage des deux temps, qui renvoie uniquement à deux temps : le passé et le présent, tandis que le futur est écarté. À vrai dire, si cette configuration exclut complètement le temps futur, c'est parce 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.

Dans les deux récits, la temporalité de transmission et d'héritage est clairement décelable. Suite à notre analyse de l'incipit et la clause des deux œuvres, nous avons remarqué que la temporalité dans les deux textes ne reste pas béante et se referme en boucle, dans le sens où le début et la fin finissent par se rejoindre. Dans leurs textes, les deux auteurs transgressent la dualité temporelle passé/présent et culturelle relative à un croisement des ères entre tradition/modernité, pour aboutir à un temps circulaire.

Dit de manière concise, l'auteur franco-libanais aux origines et appartenances multiples se veut – à l'instar de l'Homme en général - 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<sup>1</sup>.

À la fin de ce chapitre, nous déduisons que le mécanisme de reconquête chez Maalouf concordant avec sa position de refiguration n'est que la résultante de sa quête identitaire après la phase de quête et d'enquête. Nous avons également démontré la présence d'un temps circulaire qui se résume par une configuration du temps en retour en temps de poursuite chez Saadi. 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.

Le franchissement des frontières temporelles et la frange mouvante du temps dans *Origines* d'Amin Maalouf et *La Nuit des origines* de Nourredine Saadi traduit une identité perdue en quête de sens en puisant dans le passé et le présent.

À l'issue de l'analyse répartie en trois chapitres, nous concluons que le temps

---

<sup>1</sup> CHAULET-ACHOUR, Christiane. « Identité, mémoire et appartenance : un essai d'Amin Maalouf ». Dans *La francophonie de l'est méditerranéen*, Neohelicon, revue publiée par l'Akadémiai Kiadó, Budapest, XXXIII, 2006, 1, p.41-49.

dans le récit de filiation d'Amin Maalouf et le récit romanesque de Nourredine Saadi se présente comme hybride et circulaire. Ils font renaître le passé de leurs origines en l'actualisant, tel une configuration en poupée gigogne qui tend vers l'infini jusqu'à l'effacement des frontières temporelles. En effet, nous avons vu que le jeu, l'entrelacement temporel et la correspondance entre le passé et le présent que vivent les protagonistes n'est autre que le reflet du passé sur le présent et la subordination de ce dernier au passé. Il se trouve que les personnages *maaloufiens* et *saadiens* sont tirillés entre un temps abstrait et un autre concret, entre un temps remémoré et un autre vécu, ce qui implique une inévitable et sempiternelle connexion entre la mémoire et l'imaginaire. De surcroît, les rapports de la tradition et de la modernité, et les perspectives de rupture et de continuité y afférentes semblent être les préoccupations des deux écrivains. Ces derniers interpellent la mémoire pour faire un retour sur soi.

Il en résulte que la quête généalogique, voire identitaire dont il est question dans les deux corpus se traduit certes par un éclatement de frontières à la fois temporelles et spatiales, mais elle transparait également à travers la matière scripturale des deux auteurs.

**TROISIÈME PARTIE :**

**STRATÉGIES SCRIPTURALES DE  
FICTIONNALISATION D'UNE IDENTITÉ EN  
QUÊTE DE SENS**

Cette troisième et ultime partie, consacrée essentiellement à l'écriture, se propose d'analyser les stratégies scripturales subversives du réel auxquelles Saadi et Maalouf ont eu recours pour donner sens à leur mémoire, et exprimer l'ineffable. Il nous intéresse de voir comment cette dernière se révèle comme moyen et outil de questionnement /quête identitaire. L'un rend hommage d'une part à l'Algérie, plus précisément sa terre natale Constantine ; d'autre part, au Paris d'exil de nombreux écrivains maghrébins, et cela sera présenté selon diverses perspectives : culturelles, politiques, historiques et identitaires. L'autre, œuvre à la restitution, la reconstitution et la régénérescence de ses origines oriento-occidentales à travers une remontée horizontale et verticale. Pour ainsi dire, les deux écrivains tentent de dresser un canevas thématique et esthétique qui puisse rendre compte des « *lambeaux* »- pour reprendre le terme de Mustapha Benfodil- de la société maghrébine et levantine. De ce fait, ils usent de leur langue pour dire leurs maux. Ils explorent les strates de leurs mémoires en allant au paroxysme de leurs imaginaires pour écrire un récit comme *Origines* ou *La Nuit des origines*. C'est ainsi que *la langue du roman*, aussi bien chez l'un que chez l'autre, vise à mettre en relief le passage des origines de la fiction à la fiction des origines.

Dans le but de mettre par écrit ces mémoires kaléidoscopiques chargées de sens, les deux auteurs ont opté pour deux genres littéraires quelque peu différents, mais en toile de fond la fiction. Nous tenterons de voir comment leur écriture se veut d'une part, un terrain ouvert, favorable à l'hybridité générique et au dialogue des langues et cultures ; d'autre part, un projet de dynamique identitaire, qui confèrera à leur écriture un caractère fragmentaire et symbolique. Autrement dit, ils procèdent à la mise en fiction d'une mémoire qui par essence est fragmentée, et que seul l'imaginaire peut combler.

Nous envisageons alors d'aborder l'analyse de l'écriture *archéologique* dans les deux textes en trois chapitres : dans un premier temps, nous nous pencherons sur l'intergénéricité et l'interdisciplinarité contenues dans les œuvres. Dans un second temps, nous nous intéresserons à la prééminence du croisement des langues et du dialogue des cultures. Et dans un dernier temps, nous centrerons notre analyse sur leur écriture mise au service d'une dynamique identitaire située au cœur du projet. Au gré de notre analyse, nous ne manquerons pas de mettre en contexte ces deux œuvres généalogiques.

# **Chapitre 1**

## **Œuvres au carrefour des genres**

Ce chapitre se propose de mettre en relief l'hybridité générique présente aussi bien dans le texte de Saadi et dans celui de Maalouf. Les deux œuvres se recoupent sur plusieurs points et se situent en effet au carrefour de plusieurs genres, ce qui leur confère d'ailleurs un genre et une forme pluriels. Pour démontrer cela, il importerait en premier lieu de faire un tour d'horizon sur le choix générique des deux auteurs ; et recenser en second lieu l'interférence des codes génériques à l'aune de la nature de la transmission à laquelle on les associerait, orale ou scripturale soit-elle.

## I. Choix générique pour dire les « origines »

Le choix du genre littéraire par Maalouf et Saadi n'est pas moins intéressant à étudier. Il n'est ni anodin ni aléatoire, cependant sciemment fait par le scripteur. Le choix générique<sup>1</sup> chez les deux auteurs est soutenu par le canevas thématique déployé, requérant l'analyse de quelques éléments paratextuels.

Certes, nous nous abstenons de faire de la question générique le palmarès de notre questionnement, cependant nous nous intéresserons au choix générique des deux écrivains qui constitue l'objet de la présente analyse. Ce qui nous importe dans cet axe de réflexion, c'est de vérifier si le choix du genre fictionnel chez ces deux auteurs est un soubassement pour le dessein discursif de l'auteur. Dans cette lignée, nous procédons à un positionnement entre le récit de filiation *maaloufien* et le récit romanesque *saadien* en en déclinant les convergences et divergences.

### 1. Récit romanesque chez Saadi

L'étude du genre en tant que tel devrait laisser place au concept de « généricité » selon les derniers travaux et recherches textualistes du linguiste Jean-Michel Adam. Ce concept nouvellement introduit dans le lexique de la linguistique textuelle corrobore par excellence l'ouverture d'un texte à plusieurs catégories génériques, dans la proportion où « un texte n'appartient pas, en soi, à un genre, mais il est mis, à la production comme à la réception-interprétation, en relation à un ou plusieurs genres<sup>2</sup> ». En d'autres termes, la notion de généricité nous mène à concevoir le texte comme le fruit d'une fusion de genres<sup>3</sup> générant une diversification de contrats de lecture.

---

<sup>1</sup> Dont Marielle MACÉ a fait l'analyse dans son ouvrage intitulé *Le Genre littéraire*. Paris : Flammarion, 2004. (Coll. Corpus) centré essentiellement sur six axes, à savoir : La genèse des genres ; Le genre : une notion dans l'histoire ; L'identité des genres ; Les fonctions des genres ; Les transformations génétiques ou les événements littéraires et la haine du genre : une histoire cyclique de la littérature ?.

<sup>2</sup> ADAM Jean-Michel et HEIDMANN Ute. « Des genres à la généricité. L'exemple des contes (Perrault et les Grimm) ». Dans *Langages* n° 153, 2004, p. 62-72. Consultable en ligne, URL : [https://www.persee.fr/doc/lgge\\_0458-726x\\_2004\\_num\\_38\\_153\\_934](https://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_2004_num_38_153_934)

<sup>3</sup> D'où la difficulté à laquelle nous sommes souvent confrontés lorsqu'il y a lieu de catégoriser une œuvre quelle qu'elle soit, en l'occurrence *Origines* d'Amin Maalouf.

Quant aux caractéristiques du genre romanesque, Bakhtine estime que le roman est l'unique genre en mutation et en devenir, reflétant à la fois plus vite, substantiellement, sensiblement et avec profondeur la réalité elle-même.<sup>1</sup>

Il importe dans ce sillage de nous pencher sur l'intitulé de l'œuvre étudiée. En effet, *La Nuit des origines* s'avère être un titre thématique métaphorique, qui renseigne plus ou moins le lecteur sur le thème de l'œuvre en question. Ce titre incitatif constitué d'un groupe nominal expansé, décrit le texte de façon symbolique.

Le titre du roman a, d'emblée, retenu notre attention et attisé notre curiosité sur la valeur mythique et sacrée qu'il véhicule. À première vue, il interpelle le lecteur averti, et le conduit à se poser les questions suivantes :

- 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 nous conduira à établir le rapprochement avec l'expression « la nuit des temps », qui a pour point commun avec le titre : le passé. À la lecture du roman, nous allons découvrir que les « origines » ont une valeur spatio-temporelle. En effet, l'expansion nominale « des origines » inscrite au pluriel n'est nullement fortuite, l'auteur veut tout simplement introduire la notion de polyphonie que le lecteur retrouvera tout au long du récit.

Nourredine Saadi fait délibérément appel à la fiction, pour évoquer la question de la généalogie. Il a mis en place une intrigue romanesque, répondant au schéma actanciel et narratif, impliquant ainsi deux protagonistes, des personnages adjutants et opposants autour d'une quête relatée par un narrateur extradiégétique. Son récit constitué d'une phase initiale, d'un élément perturbateur, de péripéties, de dénouement et de situation finale, concorde exactement avec le modèle d'un récit romanesque. L'auteur a choisi notoirement le genre romanesque pour exprimer la question et le problème identitaire qui constituent la quintessence de son œuvre.

---

<sup>1</sup> BAKHTINE, Mikhaïl. *Op.cit.*, p.444.



Si on orientait notre analyse sur un élément du paratexte éditorial « la première de couverture du roman », on remarquerait que le choix d'un meuble prestigieux, à savoir le lit à baldaquin d'or, drapé de part et d'autre d'une voilure entrouverte en référence aux origines, laissant ainsi transparaître une lumière quelque peu obscure en référence à la nuit. Cette mystérieuse image, recelant une énigme romanesque, renseigne *a priori* le lecteur sur l'appartenance générique de l'œuvre qui est manifestement précisée juste en dessous du titre, à savoir Roman. De ce fait, le lecteur qui deviendra narrataire n'est confronté à aucun doute sur la catégorie générique de ladite œuvre.

## 2. Récit de filiation chez Maalouf

Tandis que le texte romanesque d'Amin Maalouf est, peu ou prou, complexe du moment que ce dernier lève le voile entre la fiction et la réalité tout le long de son récit. D'ailleurs, l'auteur s'ingénie même lors de son activité scripturale à appeler son texte : « récit ».

Bon nombre de critiques tâtonnent<sup>1</sup> sur l'appartenance générique du texte de Maalouf. Certains parleraient d'essai<sup>2</sup>, d'autres de roman historique, d'autres encore le catalogueraient dans le genre d'autobiographique. Néanmoins, ce texte revêt toutes les caractéristiques d'un récit de filiation à prégnance autobiographique dont la démarche va à contre-courant de celle du nouveau roman qui, lui, démêle et isole le sujet –soit l'auteur moteur- de l'écriture, et s'intéresse alors uniquement à cette dernière. Dominique Viart, parrain<sup>3</sup> de l'appellation de ce genre de récit, il propose de le lire comme « des symptômes de l'époque et comme autant de portes d'entrée pour saisir les traits esthétiques de la littérature contemporaine »<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Face à la prolifération des genres qu'a connue le domaine de littérature ces dernières années (littérature de l'exil, littérature de soi, littérature du moi, littérature de l'intime, littérature du dévoilement, littérature postcoloniale, *etc.*)

<sup>2</sup> Notamment Joseph MAALOUF dans son ouvrage monographique : *Amin Maalouf – Itinéraire d'un humaniste éclairé*. Paris : l'Harmattan, 2014. (Coll. Pensée religieuse et philosophique arabe).

<sup>3</sup> Il fut le premier à appeler ce genre de récit : récits de filiation dans sa critique « Filiations littéraires ». *Op.cit.*

<sup>4</sup> DEMANZE, Laurent. « Le récit de filiation aujourd'hui ». *Écritures contemporaines. Atelier de recherche sur la littérature actuelle*. Consultable en ligne. URL : <http://ecrit-cont.ens-lyon.fr/spip.php?rubrique39>

Le flou générique ou *l'indécidabilité générique*<sup>1</sup> qui caractérise *Origines* peut être essentiellement interprété comme étant la résultante d'un choix thématique à visée représentative, celui de l'identité plurielle, ou encore du flou identitaire.

Les auteurs contemporains versés dans ce type de récit, plongent dans les dédales du passé, et cherchent à différencier le vrai du vraisemblable du faux. Leur préoccupation première est donc d'authentifier leurs récits en comblant les pages blanches de l'histoire. Dans le cas de Maalouf, il tente d'opérer l'inverse, c'est-à-dire de fictionnaliser ses origines.

Se situant au croisement du roman absolu et de l'autofiction, la différence entre cette dernière et le récit de filiation repose sur un seul détail propre au premier récit : c'est « l'enquête » et la recherche de l'auteur, à l'appui d'archives et de témoignages, de son ascendance, voire d'un quelconque mal-être qui a eu raison de l'acte scriptural. Néanmoins, la similitude qui existe entre les deux genres, c'est l'écriture de soi. Ils empruntent tous deux aux formes biographiques. Il importe, par ailleurs, de préciser qu'un récit de filiation coïncide forcément avec le genre autofictif, tandis que l'autofiction n'est pas systématiquement un récit de filiation.

Dans le récit de filiation, se remarquent l'évolution et la mutation de l'être humain, ce dernier ne peut contourner le changement, dans la mesure où il baigne dans un contexte kaléidoscopique ; il est, par conséquent, influencé par l'espace, le temps, l'entourage, le milieu socioculturel, son histoire, *etc.* En effet, le récit de filiation « obéit ainsi à un désir de réparation des existences passées, non seulement en insérant ces figures souvent ordinaires au sein de la littérature, mais souvent en ayant recours aux outils de la fiction ou de la rêverie pour exaucer de manière hypothétique ou fabuleuse les désirs irréalisés de l'ascendance »<sup>2</sup>.

Le récit de filiation de Maalouf appartient à la littérature du moi, c'est dire l'autofiction, dans la mesure où il se choisit comme élément de discours. En ce sens, *Origines* pourrait, bien entendu, se lire comme une autofiction dans la mesure où « [...] en voulant jouer tous les rôles – narrateur, personnage, analyste, romancier de soi -,

---

<sup>1</sup> VILAIN, Philippe. *L'Autofiction en théorie : Suivi de deux entretiens avec Philippe Sollers et Philippe Lejeune*. Chatou : Éditions de la Transparence, 2009, p.38. (Coll. Cf. essais d'esthétique). Locution employée par l'essayiste pour corroborer la notion d'autofiction, en interrogeant les limites, d'une part, entre l'autobiographie et la fiction ; d'autre part, entre l'auteur et le narrateur qui prétend dire la vérité et relater des faits réels.

<sup>2</sup> DEMANZE, Laurent. *Op.cit.*

l'autofictionneur (e) explose et cherche en même temps à se trouver : ce mouvement à deux temps fonde sa machinerie narrative, à la façon d'un moteur à explosion »<sup>1</sup>. Il serait question, en l'occurrence, de la restitution de soi en s'enracinant dans son écriture, ce qui nous amènera à parler d'*autoscription* – terme emprunté au critique Bruno Blanckeman - où « [...] le passé en soi est une fiction : il résulte d'une opération de construction (collecte des faits de façon signifiante), de narration (les transposer de manière expressive), de mémoire (les doubler par les souvenirs substitutifs). Son principe même est fictif en cela qu'il ne passe jamais – quand bien même on semble l'oublier [...]»<sup>2</sup> »

La « mise en fiction de la vie personnelle » telle que l'a théorisée Serge Doubrovsky à la fin des années 1970, peut être avouée ou refoulée. L'autofiction avait déjà commencé avec Rousseau dans ses *Confessions*. Le plus grand spécialiste de l'autobiographie ou de l'écriture de l'intime, appelée aussi l'écriture de soi est Philippe Lejeune qui estime qu'il existe d'autres moyens que l'écriture pour parler de soi. Ce dernier associe l'écriture autobiographique à une pratique préalablement individuelle et sociale, qui n'est pas le seul fait des écrivains.<sup>3</sup>

Du moment que l'autobiographie est un plaidoyer<sup>4</sup>, avant même qu'elle ne soit un projet de connaissance de soi<sup>5</sup>, Maalouf y a recours pour plaider la question de l'identité plurielle approuvée et soutenue par peu de personnes.

Sur le sujet de la question générique, *Origines* et *La Nuit des origines* pourraient appartenir à la catégorie de ce qu'on a simplement appelé « romans interculturels [où] [l]eurs sujets concrets – narrateurs comme protagonistes – participent d'une manière nouvelle au mouvement interculturel [...] Ils deviennent dans le sillage de la modernité et de la post-modernité, les porteurs narratifs d'une conscience dont les déficits expriment aussi les confrontations entre les cultures [...]»<sup>6</sup> »

---

<sup>1</sup> ARNAUD, Claude. « L'aventure de l'autofiction ». Dans *Magazine Littéraire*. Mars-avril 2007, hors-série, n°11, *Les Écritures du moi : autobiographie, journal intime, autofiction*. p.22-26.

<sup>2</sup> BLANCKEMAN, Bruno. *Op.cit.*, p.129-130.

<sup>3</sup> DELON, Michel. « Entretien avec Philippe Lejeune. Une pratique d'avant-garde ». Dans *Magazine Littéraire*. Mars-avril 2007, hors-série, n°11, *Les Écritures du moi : autobiographie, journal intime, autofiction*. p.6-11.

<sup>4</sup> À l'instar de Rousseau qui, jugé à tort, se défend et se confesse pour faire part au lectorat sa bonne foi.

<sup>5</sup> GOULEMOT, Jean-Marie. « L'autobiographie face à l'Histoire ». Dans *Magazine Littéraire*. Mars-avril 2007, hors-série, n°11, *Les Écritures du moi : autobiographie, journal intime, autofiction*. p.12-15.

<sup>6</sup> SCHMELING, Manfred. « Le moi dissocié : Modernité et hybridité culturelle dans la littérature du XXe siècle ». Dans RINNER, Fridrun (dir.) *et all. Identité en métamorphose dans l'écriture contemporaine*.

Qu'il s'agisse d'une fiction, d'une autofiction, d'une autobiographie romancée, d'une autobiographie imaginaire, d'une autobiographie fictive, d'un récit de filiation ou d'un « roman interculturel », on n'échappe pas à l'imagination et à la reproduction ou l'imitation du réel. Le genre du texte de Maalouf est aussi ouvert que son écriture, que l'espace et le temps, que l'identité, *etc.* Pour ainsi dire, ces récits de fiction « interculturels » seraient des lieux de représentation de soi et de l'Autre. C'est donc dans cet espace fictif que se produit l'interaction entre la représentation identitaire de soi et celle de l'altérité.<sup>1</sup>

Le récit autobiographique d'Amin Maalouf est coiffé d'un titre à la fois incitatif et racoleur de par sa concision et sa charge sémantique ; ainsi, le lecteur, avant même qu'il ne devienne narrataire, est face à un seul mot, dont la nature grammaticale est un substantif au pluriel sans être précédé d'un déterminant<sup>2</sup>, ni suivi d'un adjectif qualificatif ou un complément. Par ailleurs, l'absence de déterminant possessif conduit le lecteur à se poser les questions suivantes : de quelles origines il s'agit ? Pourquoi « Origines » à la forme du pluriel ?

Il ne fournit donc aucune précision sur le contenu en dehors du fait qu'il nous donne un avant goût thématique, celui des origines ; cependant, dès que l'on plonge dans le corps du texte, on remarquera alors que le titre est en partie informatif. Parmi les titres de la production littéraire maaloufienne, *Origines* s'avère être le seul<sup>3</sup> titre formé d'un seul mot, dont la nature est un nom commun.

En plus du titre accrocheur, l'auteur a choisi une photographie familiale, dépourvue de couleurs, en noir et blanc pour rester fidèle à l'époque des siens dont il est question dans son texte. Il enchaîne ensuite avec un long incipit<sup>4</sup> étalé sur deux pages sur la notion des origines. Néanmoins, l'auteur ne tient pas longtemps en haleine son lecteur, ce dernier trouve les réponses à ses questions dès les premières lignes de l'ouvrage. Eu égard aux diverses fonctions de l'incipit -introductive, attractive,

---

Aix en Provence : Publications de l'Université de Provence, 2006, p.16. (Coll. Textuelles littérature).

<sup>1</sup>AHNOUCH, Fatima. *Littérature francophone du Maghreb : Imaginaire et représentations socioculturelles*. Paris : L'Harmattan, 2014, p.208. (Coll. Espaces Littéraires).

<sup>2</sup> Nous entendons par « déterminant » l'ensemble des articles (définis ou indéfinis, par exemple : des origines ou les origines), les possessifs et les démonstratifs (par exemple : mes origines ou ces origines), les indéfinis (par exemple : plusieurs origines, toutes les origines), *etc.*

<sup>3</sup> Il existe un autre, celui de son roman historique *Samarcande* publié en 1988 qui est plutôt un nom propre.

<sup>4</sup>Tout lecteur « maaloufien » établit un parallélisme entre l'amorce d'*Origines* et celle des *Identités meurtrières* où l'écrivain émet une réflexion approfondie sur l'identité.

informative (il doit répondre à 3 questions : qui ? où ? quand ?) et adhésive-, cette partie du texte littéraire s'avère la plus décisive avec laquelle l'auteur noue ou pas un contrat tacite avec le lecteur.

Le commentaire d'Alexandra Lemasson sur la quatrième de couverture résume expertement l'œuvre de telle manière à faire jaillir sa quintessence. Elle écrit : « Avec *Origines*, il réussit un double exploit. Élever ses ancêtres éparpillés aux quatre coins du monde au rang de héros romanesques et les réunir dans un livre, offrant pour la première fois refuge à « cette tribu qui nomadise depuis toujours ». Elle délibère que « si la famille est la première patrie de l'auteur, *Origines* est la plus belle preuve que la littérature est la seconde ».

Pour revenir à l'incipit, l'amorce du récit accrocherait le plus grand nombre de lecteurs à travers une confusion courante que le narrateur en question soulève et éclaire. Maalouf émet une réflexion sur le terme « racines » habituellement utilisé pour faire référence aux origines de l'Homme. Il assimile ce terme plutôt à la botanique, et plus précisément aux « arbres ». En effet, seul l'arbre a des racines tenaces. Pour désigner les « origines » chez l'Homme, il s'arrête sur le terme « route », au sens de « voie ». De ce fait, il sous-tend, par ricochet, que l'Homme a des origines et non pas des racines :

*D'autre que moi auraient parlé de "racines"... Ce n'est pas mon vocabulaire. Je n'aime pas le mot "racines", et l'image encore moins. Les racines s'enfouissent dans le sol, se contorsionnent dans la boue, s'épanouissent dans les ténèbres ; elles retiennent l'arbre captif dès la naissance, et le nourrissent au prix d'un échange : "Tu te libères, tu meurs !" [...] Pour nous, seules importent les routes. Ce sont elles qui nous convoitent – de la pauvreté à la richesse ou à une autre pauvreté, de la servitude à la liberté ou à la mort violente. Elles nous promettent, elles nous portent, nous poussent, puis nous abandonnent. Alors nous crevons, comme nous étions nés, au bord d'une route que nous n'avons pas choisie. A l'opposé des arbres, les routes n'émergent pas du sol au hasard des semences. Comme nous, elles ont une origine. Origine illusoire, puisqu'une route n'a jamais de véritable commencement [...]; avant le premier tournant, là derrière, il y avait déjà un tournant, et encore un autre. Origine insaisissable, puisqu'à chaque croisement se sont rejointes d'autres routes, qui venaient d'autres origines. S'il fallait prendre en compte tous ces confluent, on embrasserait cent fois la Terre. (*Origines*, p.7-8)*

En effet, le narrateur - qui est à la fois personnage et auteur - réserve la partie liminale de son récit à cette réflexion analytique sur la notion des « origines » déployée sur deux pages écrites intégralement en caractères italiques, pour parler ensuite de « ses » origines avant d'entamer l'histoire. À cet égard, il parle à la première personne du singulier lorsqu'il parle de lui-seul, et à la première personne du pluriel lorsqu'il parle des siens :

*S'agissant des miens, il le faut ! Je suis d'une tribu qui nomadise depuis toujours dans un désert aux dimensions du monde. Nos pays sont des oasis que nous quittons quand la source s'assèche, nos maisons sont des tentes en costume de pierre, nos nationalités sont affaire de dates, ou de bateaux. Seul nous relie les uns aux autres, par-delà les générations, par-delà les mers, par-delà le Babel des langues, le bruissement d'un nom. [...] Je n'ai jamais éprouvé de véritable appartenance religieuse –ou alors plusieurs, inconciliables ; et je n'ai jamais ressenti non plus une adhésion totale à une nation –il est vrai que là encore je n'en ai pas qu'une seule. [...] mon identité est adossée à une mythologie, que je sais fausse et que néanmoins je vénère comme si elle était porteuse de vérité. (Origines, p.8)*

Curieux de connaître de fond en comble ses origines, Amin Maalouf se met à parler longuement de ses origines, il refuse de leur conférer l'appellation de « racines », qui d'après lui n'égalait point le sens du mot « origines ». Il procède alors à la comparaison dans l'intention de réajuster et préciser le sens des deux notions souvent emmêlées et employées à tort.

Il associe les racines à l'arbre dont la nuance réside dans la longévité, ainsi que dans le type de relation que l'on noue avec l'une comme l'autre. Il précise qu'il est impossible que l'arbre puisse vivre sans racines, alors que ce n'est pas une condition *sine qua non* pour l'homme. Les racines véhiculent donc des impératifs que les origines ne présentent pas ; de celles-ci se découle en quelque sorte une relation d'indépendance malgré notre propension à dire que tout à une « origine », ce n'est pas faux mais nos origines ne nous sont pas une vitalité, elles font partie intégrante de nous, de notre identité mais l'on peut vivre sans se rappeler sans cesse et avec obsession que l'on a des origines que l'on doit acheminer. La comparaison entre les deux notions s'avère éminemment percutante, pertinente et moralisante.

Quand bien même le lecteur est face à une œuvre littéraire où histoire et fiction

font corps, il n'est pas censé démêler le vrai du faux, soit le réel vraisemblable du fictif invraisemblable, mais plutôt suivre le cheminement de Maalouf dans sa recherche de la vérité<sup>1</sup>. Notons dès lors, à l'issue de cette analyse, que la subversion générique et le choix de l'histoire se révèlent tel un moyen d'expression chez Maalouf.

Il résulte de cette analyse que le roman s'avère être un genre mouvant, en perpétuel devenir, ouvert à d'autres genres et à d'autres disciplines. En ce qui concerne les deux textes qui constituent le socle de notre recherche, certes ils appartiennent à deux genres littéraires bien différents, ils partagent cependant le même arrière-plan, ou soubassement, celui de la fiction. En d'autres termes, le choix de la fiction constitue le mode d'expression des deux auteurs.

## **II. Interférences des codes génériques : œuvres protéiformes et protéigenres**

À l'issue de l'analyse spatio-temporelle où nous avons corroboré le franchissement des frontières aussi bien sur le plan de l'espace que sur celui du temps, il n'est pas moins important de faire ressortir le glissement et l'hybridité générique<sup>2</sup> présente dans les deux récits. Il s'agit, certes, de fictions littéraires – nul besoin de le rappeler –, mais qui demeurent ouvertes à d'autres genres, voire à d'autres domaines. Nous y trouvons des allusions génériques. Les deux auteurs nourrissent leur écriture de références littéraires, et non littéraires, ce qui renvoie à plusieurs types d'intertextualité : culturelle, artistique, historique, religieuse, psychologique, orale, *etc.*

Bien que les deux textes versent dans le récit de fiction, ils mordent sur d'autres formes. En effet, les écrivains empruntent à l'Histoire, à la poésie, au théâtre en tant que genre dramatique, à la chanson, à la psychanalyse, à la médecine, à la religion, au cinéma, à l'essai en tant que littérature d'idée, au conte, à la photographie, à la

---

<sup>1</sup> Maalouf a un souci constant de vérité.

<sup>2</sup> Cette problématique a déjà été développée dans un mémoire de master 1 dans *La Nuit des origines* de Nourredine Saadi. Cf. FRANCISCO, Clothilde. « Villes et identités dans *La Nuit des origines* de Nourredine Saadi ». Littératures, 2016, Université Stendhal Grenoble. Consultable en ligne. URL : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01340168/document>

peinture, au journal intime, à tradition orale, *etc.* En d'autres termes, nous nous intéresserons aux multiples facettes et aux différentes dimensions de l'intertextualité<sup>1</sup>. Pour ce faire, les deux œuvres protéiformes et « protéigenres » revêtent plusieurs formes et brouillent différents genres, soit des codes génériques pluridisciplinaires<sup>2</sup>, appartenant à plusieurs domaines (cinéma, religion, histoire, conte, essai, photographie, psychologie, médecine, peinture, poésie, le théâtre, *etc.*). Nous allons voir comment les œuvres fusionnent et entrelacent ces formes génériques pour donner à lire un texte hybride et hétéroclite.

En vue de mettre en relief l'hétérogénéité de la matière scripturale de ces deux écrivains, nous avons jugé nécessaire de départager ces formes génériques en deux catégories : certaines relèvent de la transmission orale et d'autres de la transmission écrite.

### 1. Transmission scripturale

Parmi le matériau de mise en fiction et les embrayeurs de l'intrigue dans les textes de Saadi et Maalouf, nous recensons des supports scripturaux multidisciplinaires. Dans leurs œuvres, nous relevons des codes génériques appartenant à divers domaines, à savoir : le cinéma, la religion, l'Histoire, le conte, l'essai, la photographie, la poésie, la peinture, la psychanalyse, le théâtre, *etc.*

**Peinture :** Vers la fin du récit de Maalouf, le narrateur fait le parallélisme entre deux portraits du protagoniste *Botros* : le faux et le vrai portrait (p.448-449).

En revanche dans le récit de Saadi, les références de l'art plastique occupent une place conséquente, par l'entremise du personnage peintre nommé *Carlos*, qui a œuvré à la reproduction en peinture du célèbre poème de Rimbaud l'ayant sous-titré *La Chercheuse de Poux* (p.42). Ainsi que son tableau délirant baptisé *Bazar à 13 sous*

---

<sup>1</sup> Tout en gardant à l'esprit que : « [...] L'intertextualité littéraire peut aller de la pure et simple copie (plagiat) à la paraphrase (production d'énoncés sémantiquement équivalents) et à des reprises plus subtiles qui laissent une place plus grande à l'originalité du descripteur ». MILLY, Jean. *Op.cit.*, p.147.

<sup>2</sup> Découlant des sciences sociales - à l'instar de l'histoire, de la sociologie, *etc.*- ainsi que des sciences de la psychologie.



(p.42) acheté par compassion par son ami *Jacques*, illustrant une lettre adressée par Rimbaud à sa mère lui décrivant le marché indigène du Harrar.

Le nom du célèbre peintre, sculpteur et plasticien du vingtième siècle est cité par le narrateur, celui du franco-américain *Arman* ou *Fernandez Armand*. Par ailleurs, est cité par *Trakian*, l'autre tableau universellement célèbre *Les Tournesols* (p.186) de l'illustre peintre *Van Gogh*, et ce, dans l'objectif d'insinuer que l'ère et la culture vont de paire. Ce tableau qui a fait –jusqu'à l'heure actuelle- grand succès en France, serait déjà désuet dans des pays dont le développement est exponentiel et le but premier est la production, comme le Japon.

La photo de la mère d'*Alain* sur la commode devant laquelle il a fait l'amour à *Abla* (p.139).

**Photographie :** Le roman de Saadi regorge de noms de photographes, à savoir la copie d'une photographie agrandie de *Nadar* de son vrai nom *Félix Tournachon*, photographe, caricaturiste, écrivain et aéronaute français du dix-neuvième siècle. Dans l'avant-dernière sous-partie du récit, au moment où le psychiatre diagnostique la psycholepsie d'*Abla*, il lui insinue qu'il la comprend en évoquant la photo de Madone (représentant la Vierge) pleurant ses enfants.

Par ailleurs, la présence de la photographie n'est pas moins remarquable dans le récit filial de Maalouf. Les archives familiales sont composées entre autres de vieilles photos de la parenté permettant au narrateur de « mettre des visages sous les prénoms » (p.56). D'ailleurs, même le choix de la première de couverture d'*Origines* désigne l'une des photographies saisissantes trouvées dans la malle d'archives. Le narrateur semblait vouloir revivifier et redonner vie à certaines photos où figuraient les siens, en l'occurrence le grand-oncle *Gebayel* :

[...] L'un comme l'autre devait se dire en s'immobilisant face au photographe : Est-ce bien moi ? Ne serais-je pas en train de rêver? Est-ce bien moi qu'on entoure ainsi, que l'on fête, que l'on honore? Est-ce moi qui trône au milieu de ces nobles *señoras* et de ces hommes célèbres ? (*Origines*, p.275)

Le narrateur conjecture et « probabilise » le monologue qui aurait pu advenir chez *Gebayel* et de son épouse *Alicia* lors de la prise de cette pose. Il tente de leur

adjoindre le questionnement qui aurait pu leur traverser l'esprit à ce moment-là. L'autre photo sur laquelle s'est arrêté le narrateur, c'est bien celle de son grand-père *Botros*. La particularité de cette photographie, elle était dupliquée et par conséquent il analysait et comparait scrupuleusement entre le vrai et le faux *Botros*, le premier figurant réellement sur la photo, le second était juste un portrait peint après sa mort. Maalouf se voit saisi par le contraste qui s'en dégageait :

Le faux Botros arbore le fez local, le tarbouche, ne laissant apparaître sur les tempes et à l'avant du front que des cheveux gris, lisses, peignés; il porte une cravate étroitement nouée sur une chemise à col raide, fixée par deux épingles comme par des clous ; sous sa moustache impeccablement taillée, il a les lèvres sévères du directeur d'école qui s'apprête à gronder un élève. Alors que le vrai Botros est tête nue, col ouvert, avec une chemise fantaisie, bouffante; il se trouve dans un cadre champêtre, sa femme est assise devant lui, appuyée sur ses genoux; c'est lui qui tient dans sa main le biberon de leur fils; sous sa moustache broussailleuse, un rire épanoui et espiègle. En observant son visage de près, on croit deviner qu'il louchait légèrement; mais pas sur le portrait officiel, bien entendu. (*Origines*, p.448-449)

Juste à partir de la photographie, le narrateur parvient à distinguer la vraie, réelle et « officielle » représentation de son grand-père, en soulignant tous les détails qui s'offraient à lui. Ce faisant, il opère une description définie sur sa physionomie, son accoutrement, sa posture, *etc.* Là encore, il revivifie l'image en essayant de deviner la nature de son rire.

**Histoire :** À comparer l'épaisseur du matériau historique dans l'ensemble de la production littéraire<sup>1</sup> de Maalouf, le texte de Maalouf *Origines* laisse place à seulement quelques fragments historiques qui servent de points de repères au récit. Le narrateur – étant le double de l'auteur - achemine ce dernier en relatant certains événements qui font partie intégrante de la vie de ses ancêtres, *a priori*, celle du grand-père.

Ces faits et événements historiques sont évoqués de façon peu ou prou chronologique. Ainsi, il raconte préalablement sur trois pages l'histoire d'un village

---

<sup>1</sup> Bon nombre de ses romans ont un rapport étroit avec l'Histoire, à savoir : *Les Croisades vues par les Arabes* (1983), *Léon l'Africain* (1986), *Samarcande* (1988), *Les Jardins de lumière* (1991), *Le Rocher de Tanios* (1993), *Les Échelles du Levant* (1996), *Le Périple de Baldassare* (2000).

incendié au Liban appelé *Kfar-Yaqda* du VIIe siècle (p.60-61-62) où se situait la maison familiale. Quelques pages plus loin, il évoque l'assassinat d'un patriarche à la fin du XVIIIe, début du XIXe siècle par *Abou-Kichk* pour une cause religieuse, car le patriarche était catholique et incitait les fidèles orthodoxes à quitter l'Église (p. 109). Le narrateur enchaine avec la Guerre russo-japonaise 1904-1905 en s'appuyant sur l'une des archives de son grand-père (p.110). Il parle, ensuite, longuement de la Révolution des Jeunes Turcs *Niyazi* et *Enver* et du chamboulement qui a eu lieu en Orient (p.127-128 [...] p.129-130).

Dans ce même contexte, un *flash-back* s'impose pour remémorer une figure emblématique de l'apparition du multiculturalisme au XVIIe siècle avec l'apparition du messie de Smyrne *Tsevi Sabbataï* en 1665 qui a marqué l'Histoire de l'Orient. Captivé par les ottomans, il s'est converti, sous pression, à l'Islam et s'est fait appeler *Mehemed Efendi*. Soit dit en passant, le garçon *Mustafa Kemal* (futur Atatürk) fut inscrit par son père *Ali Reza* dans l'une des institutions de saloniens à sa tête *Chemsî Efendi* + mouvement messianique du XVIIe (p.130-131- 132-133). Le narrateur passe en revue la suite de la révolution du comité Union et Progrès à Salonique en 1908, la déchéance du souverain *Abdul-Hamid* (p. 134-135-136), sa destitution et l'avènement de son frère *Mehemet Rashad V* (p.138-139-140), pour enfin aboutir sur le premier anniversaire de la promulgation de la Constitution ottomane 24 juillet 1909 (p.159), soit une date marquante de l'histoire du Levant qui correspond à l'avortement de l'ère des traditions et l'accueil de la modernité.

Parallèlement, point un autre clivage entre les Turcs et non-Turcs pour des raisons d'appartenances culturelles et religieuses (p.165-166-167). Après plusieurs pages, l'énonciateur-sujet s'attelle à la recherche encyclopédique sur la franc-maçonnerie dont faisait partie - explicitement ou implicitement - son grand-oncle et grand-père (p.272), d'ailleurs le narrateur évoque le Musée à la mémoire d'Aurelio Miranda grand historien de la franc-maçonnerie cubaine (p.354-355).

Conséquemment à la désintégration de l'Empire ottoman qui a eu lieu en 1918, c'est donc la France qui prend la relève au Liban et en Syrie (p.382-383). Et la création du « Grand Liban » fut faite par le Général français *Gourauden* réunissant la *Montagne, Beyrouth, Tripoli, Saïda, Tyr* plaine *Bekaa* en 1920 (p.388).

L'année qui suit, c'est-à-dire 1921, on fait appel à la modernité et on met à bas le passéisme, et c'est un officier ottoman né à Salonique nommé *Kemal Atatürk* qui fut à l'origine de ce bouleversement, qui s'est soldé par une victoire contre les armées européennes qui occupaient la Turquie (p.400-401).

Un autre moment historique rétrospectif sur lequel s'est arrêté Maalouf, c'est l'hymne de 1893 à la gloire du patriarche grec-catholique Gregorio 1<sup>er</sup> (p.411).

Il cite ensuite une date phare, celle de l'application de la laïcité, en mai 1924 victoire au Cartel des gauches, notamment dans l'enseignement. Au Levant, le catholique Maxime Weygand a été remplacé par le haut-commissaire Maurice Sarrail, héros de la Grande Guerre et franc-maçon. (p.421). Ce dernier provoque une révolte sanglante en pays druze (p.422).

Une autre date est mise en avant, celle du recensement de la population du Liban, en 1932, constituée de 55% chrétiens et 45% musulmans. L'auteur souligne à cet effet la richesse et diversité que recèle son pays natal, car chaque groupe était composé à son tour de maronites, grecs-orthodoxes, grecs, catholiques, sunnites, chiïtes, druzes, *etc.* (p.461-462)

Dans *Origines*, on retrouve des allusions et des rappels de l'Histoire de l'Orient, mais aussi celle de l'Occident. Si le narrateur s'intéresse à cette dernière, c'est en raison des vestiges et de l'empreinte de la parenté qui s'était établie en Amérique, notamment à la Havane et à Cuba. Ce faisant, Maalouf découvre un texte sur le déclenchement de la guerre d'indépendance cubaine, avec la mention de certaines figures emblématiques de la révolution à Cuba, à savoir : *José Martí*, *Fernando Figueredo Soccaras* et *Maximo Gomez*, qui appartiennent par la même occasion à la franc-maçonnerie, au même titre que le grand-oncle *Gebrayel*. (p.153-154).

Dans *La Nuit des origines*, on retrouve également le référent historique qui couvre tantôt des dates, des événements, des noms de personnalité, *etc.* Comme l'exil qui a suivi la guerre du temps du dictateur portugais *Salazar* (p.151).

Comme nous pouvons le remarquer, derrière chaque fragment ou pan historique, un message est véhiculé.

**Psychanalyse :** Le narrateur d'*Origines* s'essaie à l'interprétation psychanalytique des différentes acceptions métaphoriques du mot « cœur » (p. 428-429), ingrédient des vers que son grand-père avait autrefois écrits.

**Pièce théâtrale :** Dans *Origines*, le grand-père a fait appel même au théâtre pour faire part à ses compatriotes sa vision sur l'Orient et l'Occident, ainsi que sur le dilemme de rester ou partir qui taraudait la quasi majorité. À cet effet, il a écrit une longue pièce théâtrale intitulée *Les Séquelles de la vanité* (p.86 [...], p.126) en fusionnant la prose et les vers, dans laquelle le meilleur rôle est réservé à celui qui croyait à l'avenir de l'Orient. Dans la même pièce théâtrale, est établie une conversation entre deux interlocuteurs imaginaires l'*Etranger* et l'*Ottoman* sur le thème de la liberté en Orient (p.160-161-162-163).

**Discours :** Parmi les archives qui ont servi de matériau pour la rédaction du récit de filiation de Maalouf, il existe huit allocutions du grand-père. Dans le premier discours, *Botros* fait la promotion de la langue anglaise à ses compatriotes (p.67-68). Son deuxième discours est axé sur la liberté de la presse au Levant et lance un appel à la population pour amender le pays (p.112). L'objet de son troisième discours porte sur le Savoir tout en déplorant l'ignorance en Orient (p.124). Son quatrième discours poétique fut à l'occasion de la clôture de l'année scolaire au Collège de Zahleh les invitant à rattraper l'Occident (p.125). Pleinement engagé, *Botros* ne manque pas de donner son avis sur son regard sur l'Empire ottoman dans son cinquième discours (p.128-129 [...], p.413). Son sixième discours élogieux fut à *Zahleh* sur la figure historique fils du sultan *Abdul-Hamid Khan* (p.137). Dans son septième discours, *Botros* évoque la destitution d'*Abdul-Hamid* et l'avènement de *Mehemet Rashad* (p.138). Le huitième et dernier discours du grand-père est un hommage au nouveau sultan et aux officiers révolutionnaires (p.159).

**Poésie :** Le récit de filiation de Maalouf est constitué de vingt et un (21) poèmes, dont l'auteur est le grand-père *Botros*, excepté un seul qui appartient au fils de ce dernier, soit le père du narrateur. Ils sont disposés de manière éparse et anachronique embrassant

un large éventail thématique: dans ses premières médiations poétiques, *Botros* louange la femme, ainsi que sa poitrine (p.71, 200, 201). Son deuxième poème est au sujet d'un cadeau qu'il a reçu des contrées américaines (p.95). Son troisième poème est dédié à son cousin Salim qui s'était établi à New-York (p.97). Son quatrième poème ou prose est un slogan pour des cigarettes (p.105). Par ailleurs, il réussit même à poétiser les sujets belliqueux, notamment la guerre russo-japonaise dans son cinquième poème (p.106-107) et l'après-guerre dans son douzième poème (p.257). Son sixième poème porte sur le chasseur vantard *Youssef* (p.111). Son septième et neuvième poème sont réservés à la figure historique *Rashad* qui se disait favorable aux Jaunes Turcs (p.136 et p.157). Son huitième poème est également un hommage et une somme d'éloges au sultan *Abdul-Hamid* (p.137-138). Son dixième poème, il l'assigne à l'Ottoman dans la pièce théâtrale (p.163), et en fait également le rappel en aval (p.413). L'amour et les révélations amoureuses est aussi un thème qu'on trouve dans son onzième poème (p.199, 200). Son treizième poème est adressé à son frère *Gebrayel*, alors que ce dernier avait déjà tiré sa révérence (p.332, 333, 334). Même le thème de la religion et son opposition à cette dernière est poétisé dans son quatorzième poème (p.409, 410). Son quinzième poème tourne essentiellement autour de l'Orient (p.413). Son seizième poème est une élégie, un poème gorgé de tristesse (p.417-418). On trouve par ailleurs des vers sur la jeunesse (p.423-424), sur le cœur (p.428-429), sur les anges dans son avant-dernier poème (p.432). Quant au dernier poème soit le vingt et unième, qui est en revanche celui du père d'Amin Maalouf *Ruchdi*, revêt la forme d'une prière à l'occasion de la Fête des mères (p.475).

Il importe de préciser que *Botros* écrivait, comme à son accoutumée, des poèmes au gré des événements qui s'y prêtaient, comme l'occasion funèbre de la mort de son frère *Gebrayel*

En contre partie, le texte de Saadi abrite à son tour quelques références poétiques, tel le tableau copie de peinture de *Carlos* reproduisant le poème d'Arthur Rimbaud *Les<sup>1</sup> Chercheuses de Poux* (p.42). En outre, le portrait du grand écrivain et poète français du dix-neuvième siècle *Gérard de Nerval* (p.45) de son vrai nom *Gérard Labrunie* trouvé dans l'atelier de du photographe *Bablo*.

---

<sup>1</sup> Il importe de préciser que l'auteur a employé dans son texte la marque du singulier, au lieu de celle du pluriel comme c'est mentionné dans le titre originel.

En revanche, dans le roman de Saadi, on retrouve une forme poétique nouvelle appelée « la poésie des rues » (p.153) prend la forme de graffitis sur le mur. L'inscription griffonnée par les *Audoniens* le jour de la manifestation est à vrai dire le un morceau du poème *Saint-Ouen's blues* de *Raymond Queneau*, dans lequel il louange cette ville en la personnifiant. Plus loin, *Alain* poursuit son allocution par la suite du poème<sup>1</sup> de *Queneau*, des vers qui prônent le multiculturalisme de la ville de *Saint-Ouen*. Dans le répertoire des *Pelloses*, figure même le poème de *Paul Constantin* (p.162) lors du bal musette à l'occasion de la manifestation de soutien à l'*AIR*. Quant au commissaire-priseur *Trakian* de formation juridique mêlée à l'art et à la littérature affectionnait particulièrement un vers du célèbre poète français Paul Eluard<sup>2</sup> : « *ces affreux nœuds de serpent que font les liens du sang* » (p.185).

**Épigramme traduit par l'auteur :** Maalouf œuvre à la traduction de vers satiriques de son grand-père concernant les tendances et propensions religieuses de certains concitoyens, plaidant en contrepartie l'œuvre révolutionnaire de Mustapha Kemal Atatürk (p.400). À ce niveau, le narrateur spéculé sur l'affinité et l'admiration qu'avait *Botros* pour ce héros, et conjecture les raisons de l'influence de ce dernier sur l'aïeul.

**Papier souvenirs embrouillés :** le narrateur *maaloufien* découvre un témoignage laconique de son père sur son grand-père *Botros* (p.407). La concision du témoignage trahit la pauvreté des ressources émanant du père qui représente la filiation de premier degré. Cela explique et justifie le rappel peu présent de Maalouf à son père.

**Correspondance :** L'œuvre généalogique de Maalouf est structurée en grande partie autour du genre épistolaire qui se traduirait par les trente-deux (32) lettres échangées par la parentèle du narrateur, dont le grand-père *Botros* est tantôt le sujet – expéditeur ou destinataire – tantôt l'objet. Ce sont des lettres échangées entre *Gebrayel* et *Botros*, son

---

<sup>1</sup> « *Un vague vive la Franche  
Par un Auvergnat d'Avranche  
Les Kabyles, les Sidis  
Et mon cœur qui a tant pris  
À Saint-Ouen près de Paris* » (*LNDO*, p.164)

<sup>2</sup> Notons dans le texte la mention exclusive du vers en caractère italique, sans en préciser l'auteur ni le nom du poème *Oser et l'espoir*.

père *Tannous*, son frère *Theodoros*, l'ami levantin, l'oncle de *Botros* notable à *Zahleh*, l'ami haut dignitaire franc-maçon.

En effet, la première correspondance est écrite par *Gebrayel* adressée à *Botros*, et est la plus longue mais de *Gebrayel* à *Botros* répartie sur plusieurs pages (p.23-24, p.25, p.26, p.98-99, p.282). La deuxième lettre est un échange de *Botros* à son père *Tannous* (p.45-46). La troisième lettre est un retour de ce dernier à son fils *Botros* (p.63-64). La quatrième lettre enferme les traces de l'inquiétude de *Botros*, *Theodoros* et *Tannous* pour *Gebrayel* (p.74). La cinquième lettre est la réponse de *Botros* à la première lettre de *Gebrayel* répartie également sur plusieurs pages (p.87-88 [...] p.89-p.90 [...] p.91-92). La sixième lettre est expédiée par *Botros* au sujet de la reprise au collège oriental (p.94). La septième lettre est destinée à *Botros* au sujet de la conversation nocturne de deux levantins sur la liberté (p.119, [...], p.155-156). Le sujet de la reprise au collège par *Botros* refait surface dans la huitième lettre envoyée par *Botros* et adressée à son oncle, frère de *Soussène* notable à *Zahleh* (p.122). La neuvième lettre est celle d'un ami haut dignitaire franc-maçon à *Botros* (p.158). La dixième lettre est celle grand-père adressée à *Chucricri* (p.174 [...] p.175-176) et en fait le rappel en aval du récit (p.412). La onzième lettre est celle *Theodoros* à *Botros* (p.177). La douzième lettre, qui s'avère être la plus longue, est celle de *Gebrayel* à *Botros* fragmentée sur plusieurs pages (p.178, p.180 [...] p.181 [...] p.182, p.186 [...] p.187-p.188 [...] p.189 [...] p.190). La treizième lettre est un échange entre *Gebrayel* à *Botros* sur l'achat de la maison Gomez (p.208-209 [...] p.210). Quant à la quatorzième lettre évoque un quiproquo familial entre *Gebrayel* et son neveu *Nassif* (p.214-215-216). La lettre qui suit est un retour de *Nassif* à *Botros* se plaignant de *Gebrayel* qui occupé quelques pages (p.217-218-219-220-221-222). La seizième lettre est encore un échange entre *Chucricri* et *Botros* après défection de ce dernier et le conflit avec *Nayef* et *Nassif*, il se rapproche d'*Alfred* (p.225). La dix-septième lettre est une proposition de poste par *Theodoros* à *Botros* (p.242-243[...] p.244). Quant à la dix-huitième lettre, est une réponse indirecte du grand-père aux autorités ottomanes (p.250 [...] 251). Dans la dix-neuvième lettre, *Botros* annonce le décès de *Khalil* à *Gebrayel* et son épouse *Alice* (p.258-259 [...] p.260-261-262). La vingtième lettre est un échange entre *Nazeera* et *Phebe* (p.265 [...] p.266). La vingt et unième lettre est une correspondance entre *Theodoros* et *Botros* fractionnée sur plusieurs pages (p.335-336-337 [...] 338-339 [...] 340). La vingt-deuxième correspondance est envoyée par le grand-père à *Nazeera* et son



frère *Chucri* (p.381-382). Dans la vingt-troisième lettre se produit un échange de protagonistes, c'est l'oncle d'Amin Maalouf, c'est-à-dire le fils aîné de *Botros* qui écrit à son père le rappelant à retourner en urgence d'*Alep* en raison de la situation précaire de son école (p.384). La vingt-quatrième lettre est adressée à un Haut commissaire français *Gouraud* par *Botros* pour laquelle cinq pages consécutives ont été réservées (p.386 [...] p.387 [...] 388-389-390). La vingt-cinquième lettre est une correspondance du grand-père à son ami dans le but qu'il intervienne auprès de la propriétaire du terrain (p.392). Toujours ce même sujet, une autre lettre a été envoyée du cousin de *Botros* à ce dernier afin de négocier le prix de ce terrain (p.394). La vingt-septième lettre est comprise des persifflages du cousin *Sabeh* à *Botros* (p.395). Quant à la vingt-huitième lettre dont l'expéditrice est la tante de *Maalouf Kamal*, et c'est l'auteur-même qui en est le destinataire et *Botros* en était l'objet (p.407 [...] p.408). La vingt-neuvième lettre et l'ultime correspondance écrite par *Botros* adressée à l'aîné de ses enfants et ceux restés au village (p.430-431). La trentième lettre est assez émouvante car elle est destinée à *Botros* alors que ce dernier était déjà décédé, elle a été envoyée par un ancien élève de *Botros* (p.437-438 [...] 439-439). La trente et unième lettre est écrite par *Ruchdi* –père d'Amin Maalouf- à sa mère *Nazeera* (p.469). Et enfin la dernière lettre exploitée par l'auteur et placée en aval du récit est de l'oncle aîné de l'auteur au père de ce dernier (p.490-491-492).

Comme nous l'avons pu remarquer, certaines lettres sont écrites sur un ton plaintif, d'autres sur un ton funèbre et sinistre, urgent et alarmant, victorieux, glorieux, *etc.*

**Courrier électronique :** Parmi la quantité pléthorique de correspondances dont regorge le texte de Maalouf, remontant au temps de ces aïeux, n'excluant pas la correspondance moderne de type moderne présentée sous forme de courriel (courrier électronique) envoyé à Maalouf par l'ami diplomate (p.292). Ce faisant, on note que le choix des correspondances se recoupe avec le contexte et l'époque des deux acteurs l'échange – écrit papier ou numérique – à savoir l'expéditeur et le destinataire.

**Journal intime :** Dans le texte de Maalouf, nous rencontrons même la forme du journal intime dans les deux parties intitulées *Demeures* (p.279-328) et *Ruptures* (p.329-375). Il

y a recouru, plus précisément, lors de son enquête active à *Cuba*, et ce, en vue de redonner vie à ce moment si précieux : celui de la découverte de ses origines occidentales.

**Journal :** Le volet journalistique a, lui aussi, sa place dans le récit de fiction de Maalouf, à titre d'exemple les deux dépêches sur l'accident qui a coûté la vie à *Gebrayel* (p.299, 300), suivies de deux textes (p.300, 301).

Ensuite le narrateur découvre un long compte-rendu des funérailles de son grand-oncle dans un autre numéro (p.317-318-319). Un autre article de presse a été publié sur le fils aîné de *Nazeera* et *Botros* qui était étudiant à *Harvard* et devenu prêtre par la suite (p.480-481).

Dans *La Nuit des origines*, nous retrouvons également des références journalistiques, à savoir les journaux *L'Humanité* et *Le Figaro* dans lesquels a été relatée la victoire du plan de campagne d'*Alain* (l'*AIR*) grâce à leur stratégie unitaire. Ainsi, le volet médiatique est présent dans le récit de Saadi.

**Magazine :** Saadi agrmente son roman même de références d'une célèbre revue spécialisée dans la vente aux enchères, appelée *La Gazette de l'hôtel Drouot* (p.184) qui est une revue hebdomadaire française créée en 1891. Cette mention a été évoquée par le narrateur dans le but de mettre en relief le fil et l'hybridité patronymique du commissaire priseur de son vrai nom *Gonzague Trakian* et *Louis Philippe*, le surnom qui lui a été familièrement attribué par les antiquaires et dans le milieu des enchères.

**Dictionnaire :** Dans le texte de Saadi, on trouve même une référence de dictionnaire biographique, tel que le *Who's who* qui contient les biographies des personnes vivantes en France, notamment le nom du commissaire-priseur *Louis-Philippe*, de son vrai nom *Gonzague Trakian* (p.184).

**Faire-part :** Parmi le matériau qui a servi à la reconstitution généalogique de Maalouf, se trouve des faire-part des funérailles de son grand-oncle *Gebrayel* (p.316, 317), le

protagoniste du récit. Le narrateur tombe également sur le faire-part qui annonce le décès de *Khalil* (p. 379). Le narrateur met également la main sur des faire-part du baptême du fils aîné d'*Alice* et de *Gebrayel* prénommé *Taufic Gabriel Martin Theodoro* (p. 357). Il retrouve aussi le faire-part de naissance du fils de *Hada* et d'*Alfred* prénommé *Henry Franklin Benjamin* né au début du vingtième siècle (p. 359).

**Monologue :** La discussion qu'a eue le narrateur d'*Origines* avec l'archiviste cubaine *Maria* sur la date de décès de *Gebrayel* enclenche chez Maalouf un monologue intérieur, constitué de phrases décousues, suivies de points de suspension, ainsi que des réponses à des questions latentes : « Je faillis rectifier, préciser que ce n'était pas exactement mon grand-père... Mais à quoi bon s'attarder aux détails ? Mieux valait faire simple. Si, c'est bien mon aïeul... Gabriel M... Oui, en 1918. Non, je ne sais pas en quel mois. Pas avant le 16 juin, en tout cas, et pas après décembre [...] ». (p.287)

**Photos :** Afin de mieux représenter et figurer sa parentèle, Maalouf exploite et décrit minutieusement les huit photos trouvées dans les archives, parmi lesquelles celle qui figure sur la couverture du livre, datant de l'automne 1913 à l'occasion d'un déjeuner champêtre au *Khanouq* entre certains membres de sa famille, à savoir *Nazeera*, *khalil*, ... (p.229-230). Le narrateur détient des photographies d'autres ancêtres, dont l'arrière grand-père maternel *khalil* (p.260), *Phebe* la femme de son grand-oncle maternel *Anees* (p.264), le grand-oncle paternel *Gebrayel* qui lui consacre bien des pages (p.272-273 [...] p.274-275), *Hada* – l'épouse du grand-oncle maternel *Alfred* – et de son fils *William* (p.372). Cette photo était la plus émouvante et saisissante pour le narrateur. Ce dernier a eu, bien entendu, entre les mains la photo de son grand-père *Botros*, sa grand-mère *Nazeera*, leurs enfants dont l'oncle aîné (p.399), une autre photo de *Nazeera* en compagnie de *Sofiya*, *Nelie* et *Carl* (p.464), sans oublier la photo de la cérémonie maçonnique (p.237).

**Carte d'identité :** Parmi les archives dont disposait Maalouf, se trouvait une sorte de carte d'identité du grand-oncle *Gebrail* (p.75) attestant de son long séjour à New-York avant de s'établir à La Havane. Le narrateur corrobore cela en y apportant une

interprétation historique qui consistait à rappeler que l'île newyorkaise *Ellis Island* était à la fin du dix-neuvième siècle la terre d'accueil de bon nombre d'émigrés européens et levantins.

**Certificat de naissance :** L'archiviste cubaine *Maria de los Angeles* a pu livrer le certificat de naissance du fils de *Gebrayel* et d'*Alice* avec l'inscription des patronymes des parents, ainsi que des grands-parents paternels et maternels résolument en espagnol (p.357).

**Brouillon :** Maalouf tombe sur le brouillon de son grand-père *Botros* attestant de son passage et séjour à New-York (p.104).

**Notes d'Amin Maalouf :** L'archiviste *Maria de Los Angeles* dicte à l'enquêteur filial les conditions de décès du grand-oncle depuis un registre antique. De ce fait, Maalouf prend des notes des informations livrées de ce livre des enterrements (p.288).

**Circulaires :** La première circulaire se réfère à l'École de *Botros* datant de 1924 dans laquelle il interpelle les parents d'élèves désireux d'inscrire leurs enfants à l'*École Universelle* en leur souhaitant la bienvenue (p.232). Tandis que dans la deuxième circulaire, il s'agit d'un long document expédié par *Botros* en 1917 dont la requête est adressée aux autorités ottomanes leur demandant d'octroyer une aide publique à l'*École Universelle* qu'il s'apprêtait à mettre sur pied dans son village natal *Machrah*. (p.252-253-254).

**Prière :** Soucieux d'instaurer chez ses élèves la notion de l'union et du rassemblement, le grand-père *Botros* leur apprenait à réciter la prière du *Pater Noster*<sup>1</sup> (p.235) chaque matin. Cette même prière gravée sur une plaque d'argent en langue arabe a été retrouvée par Maalouf au milieu des archives familiales.

---

<sup>1</sup> L'appellation latine de la prière chrétienne « Notre Père », en référence à Dieu.

**Questionnaire d'immigration :** Parmi les archives qu'avait entre les mains Maalouf, figurait le livret d'épargne de *Botros*, ainsi que sa réponse à un questionnaire destiné aux immigrés, établi par l'Office de l'Immigration des États-Unis « United States Immigration Officer » (p.117, p.118). Ce document renseignait davantage le narrateur sur le passage et le nombre de séjours de l'aïeul aux États-Unis.

**Médecine (Ordonnance prescrite) :** Même l'ordonnance prescrite (p.425) au grand-père s'est glissée dans les archives de Maalouf, attestant ainsi de l'état de santé de *Botros*. Face à une ordonnance hermétique et incompréhensible, le narrateur fait appel à un parent chevronné en chimie médicinale pour une explication détaillée qu'il a adjoint à l'ordonnance en question (426, p.427). Cela dit, la transmission scripturale que représentent les archives donne naissance à d'autres écritures, sous forme de commentaires, d'explications, d'interprétations.

Dans l'œuvre de Saadi, on retrouve également des références médicales, comme le psychosédatif *Gardénal* (p.198) que le psychiatre a prescrit à la jeune femme. Même le sigle *TS* appartenant au jargon médical est employé en référence à « la tentative de suicide » (p.199) faite par *Abla* en avalant un cocktail de barbituriques susceptibles d'apaiser ses tourments, tels que les analeptiques, antidépresseurs, anxiolytiques, ataraxiques, *etc.* Dans la même page, l'infirmière paraphrase le fait qu'*Abla* ait avalé un mélange de boîtes de médicaments par une figure de rhétorique consistant à exprimer le tout pour la partie en se référant au dictionnaire médical le *Vidal* (p.199) qui comporte les caractéristiques descriptives d'un ensemble de médicaments. Cette figure d'exagération a pour but de mettre l'accent sur le geste autodestructeur de la jeune femme tentant de mettre sa vie en péril.

**Récit des cahiers d'écolier du père d'Amin Maalouf adressé à Nazeera** (p.470-471-472)

**Cinéma :** *Balbo* trouve à son tour à *Alba* une forte ressemblance avec l'actrice *Romy Schneider* dans le film *L'important c'est d'aimer*. Le personnage *Rosenberg* est comparé au cinéaste français *Godard* (p.159). *Garbo* le cinéphile, lui, rêvait d'acquérir

des photos érotiques de la collection de l'acteur suisse *Michel Simon* qui était par la même occasion collectionneur de peintures, de photos, d'objets, *etc.* Et suggère à *Abla* d'essayer les tenues des actrices *Chanel de Moreau* et *Ava Gardner* (p.160). Ce même personnage parle du premier film centenaire au monde qui l'avait tant marqué *L'arrivée du train en gare de La Ciotat*<sup>1</sup> (p.161)

*Abla* aurait pu être comparée par *Garbo* à *Katharine*<sup>2</sup> *Hepburn* filmée en *Sylvia Scarlett*, en vue de mettre en relief l'androgynie dont elle donne l'air. (p.179)

Le personnage *Rosenberg* s'intéresse exclusivement au cinéma ancien, il visionne et analyse le film muet *Pêcheurs d'Islande* de *Baroncelli* (p.159) où les actrices sont de jolies femmes de marins au regard triste.

**Cartes postales :** Dans le roman de Saadi, *Alain* était en quête de cartes postales d'Algérie, sa terre natale, ainsi que de Constantine, car cette ville était la plus photographiée (p.64), ce détail en révèle le côté mythique et légendaire.

**Rapport d'expertise du manuscrit :** Mme Vernet-Ayach a livré à la protagoniste dans le récit romanesque de Saadi un rapport d'expertise du manuscrit qu'elle a hérité. De ce fait, un examen précis a été réalisé sur son contenu, notamment sur la prière de *Moulay Abdessalam Ibn Maschich* datant du septième siècle (p.66). Un peu plus loin, *Abla* poursuit sa lecture de la description esthétique du manuscrit qu'a faite l'experte, à savoir : les caractères, le style, les signes, les ornements, *etc.* (p.112). Cela dit, toutes ces lignes graphiées en italique dans le texte de Saadi, révèlent d'une part, l'aspect ésotérique et mythique de l'objet, et d'autre part, elles revêtent une explication encyclopédique sur le soufisme, souvent mis en avant par l'auteur.

**Design :** Parmi les meubles qui achalandaient la boutique de l'antiquaire *Jacques* dans le récit de Saadi, concentrant ainsi les pièces rares, se trouvait un lampadaire de *Pierre Paulin*, un célèbre designer français du 20<sup>ème</sup> siècle (p.70). On assiste dès lors à un substrat artistique, fusionnant les styles et les époques.

---

<sup>1</sup> Film français réalisé en 1895.

<sup>2</sup> Orthographié « Katherine » dans le texte de Saadi.

**Antiquité :** En vue d'accréditer l'univers de l'antiquité dans lequel baigne l'ensemble des personnages du roman de Saadi, ce dernier fait mention de certaines références de galeries ou lieu qui regorgent de pièces rares, datant de siècles antérieurs, à savoir *Lefur-Pouigny* ou *Louvre des antiquaires* (p.70).

**Copie du carton d'invitation :** attestation de chevalier de la Légion d'honneur du grand-père de la protagoniste *Khelil Belhamlaoui* (p.83).

**Citation :** Le contact des personnages aux livres est manifeste, notamment chez *Alain* qui a recopié sur un bout de papier une citation d'un vieux livre (p.20).

**Religion :** La religion dans le texte de Maalouf demeure un thème, soit un signe d'appartenance de taille dans la société que l'auteur dépeint. La religion se présente tel la source de discorde familiale, comme par exemple celle qui a eu lieu entre le protestant *Khalil* et l'antireligieux *Botros*, entre ce dernier et le curé *Malatios* sur la question d'ouverture de l'école, une autre entre le prédicateur *Khalil* et son fils *Georges* appelé *Gerji*, la même dispute qui s'était produite entre *Khalil* et son propre père le curé *Gerjis*. Dès alors, la religion fut dans la plupart des cas une source de schisme entre les individus, particulièrement entre les religieux et les agnostiques, et parfois même entre les protestants et les catholiques.

Tandis que le texte de Saadi est scandé de passages à prégnance religieuse. En effet, le vieux manuscrit à « reliure damasquinée rabattue » (LNDO, p.22) que détenait *Abla* était une somme de prières ancestrales, des psalmodies – qu'elle récitait machinalement en situation de détresse ou d'égarement - introduites en caractère italique et marquées par des points de suspension à la fin :

*Allahouma Ô 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 Ô mon Dieu... (LNDO, p.22)*

De nombreux passages font en effet référence au mysticisme religieux, qu'est le soufisme en Islam, qu'*Abla* a paraphrasé en « religion intime et personnelle » (p.89).

Cela dit, on relève dans cette lignée, bien de métaphores revêtant une connotation mystique et religieuse dans le texte de Saadi, comme celle où *Jacques* compare *Abla* aux *mormons d'Utah* et aux *Saints des Derniers Jours* (p.143), lorsqu'elle se mettait à énumérer le nom de ses ascendants. Ou alors, la comparaison qu'établit *Garbo* entre *Jeanne* et la mère éplorée devant Jésus en croix dans *l'Évangile de Pasolini* (p.176).

**Linguistique :** Même le domaine de la linguistique ne fait pas défaut dans le texte de Saadi. Deux noms de linguistes y sont mentionnés, notamment les premiers spécialistes de langues arabe et berbère *Ben Sedira* et *René Basset* (p.86).

**Littérature :** chez Saadi on trouve par exemple des références de romans, comme *La chouette aveugle* de l'écrivain iranien suicidé *Sadeq Hedayat* qui faisait partie des lectures d'*Alain* (p.101). Ou alors des références d'autres genres de livres, tel que le *Guide des Puces* de Jean Calmus (p.107) qu'*Alain* avait prêté à *Abla* dans le but qu'elle se familiarise avec les labyrinthes de la ville de Paris, en l'occurrence Saint-Ouen. L'auteur achève son récit par un intertexte de la célèbre œuvre *Anna karénine* de *Tolstoï* en mettant en caractères italiques le passage en question, dans l'optique de rapprocher le suicide du personnage tolstoïen à celui d'*Abla* : « *La lumière qui pour l'infortunée avait éclairé le mystère de sa vie, ses tourments et ses souffrances brilla soudain d'un plus vif éclat. Tostoï dit n'avoir écrit les huit cents pages de son roman que pour le termine par cette phrase.* » (LND0, p.200).

**Architecture :** Lorsqu'*Abla* se souvient de ses cours d'architecture en évoquant le nom de célèbre architecte du XVIème siècle Mercier. Et son ancien professeur architecte *Jean-Jacques Deluz*<sup>1</sup> qui disait : « *La figure paradigmatique de toute culture, de toute civilisation, c'est l'architecture* ».

---

<sup>1</sup> Parmi les figures les plus marquantes de l'architecture algérienne.



**Voyance :** Saadi a réservé la sous-partie 15 de la partie III de son roman à la voyance et l'astrologie à laquelle s'intéresse *Alain* dans le but de mieux comprendre *Abla*. (p.144-145).

**Musée :** le narrateur compare *Jeanne* et *Jacques* en train d'attendre *Alain* aux personnages du musée Grévin. Quelques pages plus loin, le commissaire-priseur *Trakian* propose la vente du manuscrit dans des conditions aussi gratifiantes que ne le sont les expositions du célèbre peintre français du XIXe siècle *Delacroix* (p.192) en catalogue, et enchaîne avec une autre référence picturale, celle de *l'Orient* de *Flaubert*.

**Parfum :** La mémoire olfactive est également référencée dans le texte de Saadi, à titre d'exemple le parfum *Deçi Delà* de *Nina Ricci*, qu'*Abla* avait coutume de porter à Constantine (p.179). Ce détail confère davantage de consistance à la mémoire, dans toutes ses formes.

**Autre :** Le commissaire-priseur *Trakian* chargé d'expertiser le manuscrit d'*Abla* évoque ses ventes récentes chez les plus grandes sociétés internationales de ventes aux enchères londoniennes *Christie's* ou *Sotheby's* (p.193) pour estimer la vente du manuscrit à un quart de million comme prix de réserve.

Parallèlement à la transmission écrite qui est fondée sur les archives trouvées dans la malle récupérée du Liban, notamment *l'Arbre*, soit le livre qui recèle toute la généalogie *maaloufienne*, il n'existe une transmission orale, qui repose sur la tradition orale.

## 2. Transmission orale

Conjointement au registre matériel, existe un registre immatériel correspondant à la transmission orale. En effet, l'oralité occupe une place indéniable primaire dans la transmission du moment que c'est l'oral qui est *scripturalisé*.

Maalouf communique sans ambages dans son texte sa déconsidération quant à la tradition orale, en insistant sur la valeur de l'écrit :

Hommage à la tradition orale, entend-on souvent ! Pour ma part, je laisse ces pieux ébahissements aux coloniaux repentis. Moi, je ne vénère que l'écrit. Et je bénis le Ciel que mes ancêtres, depuis plus d'un siècle, aient consigné, rassemblé, préservé ces milliers de pages que tant d'autres familles ont jetées au feu, ou laissé moisir dans un grenier, ou tout simplement omis d'écrire. (*Origines*, p.66)

En effet, les codes génériques de la transmission orale s'étendent sur plusieurs genres, domaines ou disciplines.

**Histoires :** Les deux histoires qui ont été racontées au narrateur depuis son enfance, qui constituant ainsi un matériau du récit. L'histoire de la lettre brûlée aux quatre coins envoyée de Cuba à *Botros*, ce dernier avait appris l'espagnol en quarante jours sur le bateau au point de pouvoir prendre la parole aux tribunaux (p.15) ; cette histoire je l'entends depuis que je suis né, et je n'avais jamais essayé de savoir si c'était autre chose qu'une légende vantarde... on me disait aussi.... (p.16) ; autre murmure persistant : *Botros* n'a jamais voulu baptiser ses enfants :

On me disait aussi : “ Ton grand-père était un grand poète, un penseur courageux, et un orateur inspiré, on venait de très loin pour l'écouter. Hélas, tous ses écrits sont perdus ! ” [...] Mon aïeul, avait tout rassemblé, daté, soigneusement calligraphié ; jusqu'à la fin de sa vie il s'était préoccupé de ses textes [...] Autre murmure persistant : *Botros* n'a jamais voulu baptiser ses enfants ; il ne croyait ni à Dieu ni à Diable, et il ne se gênait pas pour le hurler fort ; au village c'était un scandale permanent [...]. (*Origines*, p.15)

Pour avoir plus de détails sur la mort intrigante de son grand-oncle, le narrateur a contacté *Léonore* sa cousine de quatre-vingt-neuf ans. Cependant, sa mère lui communique une autre version : « [...] la plus répandue chez les nôtres : “Un attentat ! C'est ce que ton père m'a toujours dit. Un sabotage, ou quelque chose de cet ordre...” » (p.21).

Le matériau historique dans *La Nuit des origines* est peu présent, quand bien même l'ancrage spatiotemporel de l'histoire renvoie à l'Algérie post-indépendante. Saadi situe son récit plus précisément pendant ou après la décennie noire, qui fut la raison d'exil d'*Abla* la protagoniste.

**Prières :** L'oralité dans l'œuvre de Nourredine Saadi se présente dans les psalmodies et prières mystiques qu'*Abla* répétait machinalement en état de détresse :

*Allahouma Ô 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 Ô mon Dieu... (LNDO, p.22)*

C'est exactement la même prière que la jeune femme débitait à chaque fois qu'elle vivait une circonstance qui lui rappelait ses origines.

**Proverbes :** Dans *Origines*, Maalouf recourt à bon nombre de proverbes, de sentences, de dictons, d'aphorismes, d'adages, d'expressions libanaises, *etc.*

L'oralité dans l'œuvre de Saadi se traduit également par des proverbes qu'on apprend de génération en génération, comme celui que le grand-père débitait à *Abla* pour résumer son divorce « on ne remet pas à l'arbre le fruit tombé » (LNDO, p.85) en vue d'exprimer pudiquement ses sentiments, ou alors « *le feu ne donne malheureusement que de la cendre* » (LNDO, p.86). Il trouvait également, à la manière des sages, de vieux dictons pour chaque situation « *A-t-on jamais vu une colombe s'accoupler avec un corbeau ?* », (p.85). « *L'huile et l'eau ne se confondent jamais* » (p.140) disait le grand-père en parlant du mariage à Constantine (adage). Adage destiné aux jeunes filles constantinoises : « *Aime celui avec qui tu vis, que le destin t'a donné, et protège sa demeure et son honneur* » (p.140). Ou alors, *Abla* reprend la maxime de sa grand-mère lorsque Jacques lui avait adressé un compliment : « c'est dans la bouche du complimenteur que se trouve plutôt la beauté. » (p.183).

**Contes :** L'oralité couvre également les contes, comme celui qu'on racontait à *Abla* autour du feu du brasero ou kanoun : « Et Nana la berçait de ses chants ou racontait

encore et encore une histoire : Que Dieu me les couse si ces lèvres disent un mensonge, ma fille, peut-être ce n'était qu'un rêve, mais les rêves que l'on ne raconte pas sont comme des livres qu'on ne lirait pas : une fois, oui, dans cette maison, l'ogresse Ghoula... » (p.157)

**Scènes dialoguées :** Outre les dialogues - direct et indirects libres- entre les différents personnages, sont intégrés dans le récit même les dialogues téléphoniques, en faisant apparaître uniquement la prise de parole d'*Abla* lors de son échange avec *Jacques* donnant la potentialité au lecteur de deviner le contenu du discours de ce dernier : « Allô ! Jacques... Moi aussi... Ça va, oui... Pardonnez-moi de ne pas parler plus longtemps... Non, non, juste une migraine... Je voulais vous dire que je viendrais avec le manuscrit, mais bien entendu... Vous êtes bien aimable, ne vous dérangez pas, je prendrai un taxi [...]. » (p.177). Si la parole de *Jacques* est éludée, c'est dans la probable intention de dévier la focalisation du narrataire sur le discours de la jeune femme dont l'importance prime, vu l'objet du dialogue. L'autre dialogue téléphonique (p.195) qui marque la fin du récit est lorsque *Jacques* appelle le SAMU leur demandant du secours concernant la crise de tétanie et la psycholepsie d'*Abla*. Figure dans la page suivante le dialogue entre l'infirmière et la jeune femme sur le point de se faire examiner par un psychiatre.

En contrepartie, le récit de Maalouf est clairsemé de dialogues, essentiellement en amont et en aval du récit, avec quasiment le même interlocuteur, qui est le narrateur homodiégétique. Le premier s'opère en tout début du récit avec la grand-mère au sujet de la coïncidente date de décès du grand-père avec celle du père de Maalouf (p.12-13-14). Un autre dialogue se fait avec l'ami diplomate *Luis Domingo* au sujet de la parenté cubaine de Maalouf (p.18-19). Ensuite, le narrateur dialogue avec la cousine *Léonore* qui demeure un témoin oculaire le secondant ainsi dans sa quête généalogique (p.21). Puis, il s'oriente vers sa mère avec qui il dialogue au sujet des archives familiales qu'elle les lui a apportées du *Liban* (p.22). Un autre dialogue téléphonique s'opère avec *Léonore* afin qu'elle l'éclaire davantage sur la date du séjour du grand-père *Botros* chez son frère *Gebrayel* à *Cuba* (p.29-30). On note également un dialogue entre le narrateur et la généalogiste cubaine *Maria de los Angelos* qui à son tour l'assiste dans sa quête, et à démêler le faux du vrai, notamment sur l'éventuelle existence sur cette terre outre-

Atlantique du fameux *Arnaldo* qui constitue le sujet-embrayeur de ladite quête chez Maalouf (p.342) et plus loin sur les vestiges de *Gebrayel* (p.360), notamment les circonstances de l'accident qui lui a coûté la vie. S'ensuit un dialogue avec un autre personnage adjuvant *Dolorès* (p.346-347). Puis un autre long dialogue direct se fait entre le narrateur et le parent *William* qui demeurant toujours à *Cuba*, représente lui aussi le témoin oculaire de la parenté cubaine (p.360-361-362-363). Vers la fin du récit, l'auteur installe un dialogue concis entre son oncle et son beau-frère, le premier résolument catholique s'essaie sans succès à convaincre le second né orthodoxe à se convertir (p.479). Ensuite, le narrateur entreprend un échange direct avec son oncle qui demeure au Massachusetts au sujet de son frère, s'avérant être le père d'Amin Maalouf (p.493-494-495), suivi d'une conversation téléphonique interrompue avec ce dernier (p.495). Enfin, le récit s'achève sur le même dialogue - opéré entre le narrateur et sa grand-mère - par lequel l'auteur a amorcé le récit (p.499-500).

**Témoignage :** Ne se contentant pas uniquement des archives et de l'écrit, Maalouf a pu recueillir onze témoignages dont la plupart sur le grand-père *Botros*, son idéologie, son mode de vie, sa personnalité, *etc.*

Le premier témoignage qu'il avait eu provient de la petite-fille de *Khalil* sur sa mère et sa grand-mère *Sofiya* (p.77-78). Le deuxième fut celui du fils aîné de *Botros*, soit l'oncle du narrateur (p.95). Le troisième est celui l'auteur de l'Arbre sur son ami le Docteur *Chucri*, fils de *Khalil*. (p.148).

Cependant, c'est de sa tante *Kamal* que l'auteur a pu recueillir le plus de témoignages : d'une part sur ce que sa mère *Nazeera* lui avait dit au sujet de la santé de son père *Botros* (p.427) ; d'autre part, sur la mort de son père (p.433-434). Mais également sur la cérémonie du 1<sup>er</sup> anniversaire du décès de *Botros* (p.440-441), ainsi que sur son portrait (p.447 [...] p.448).

Le cinquième et le huitième témoignage sont celui de l'Orateur *Nasri*, neveu de *Botros*, sur la mort de ce dernier (p.433, [...] p.443). Le dixième témoignage est celui du père d'Amin Maalouf sur les circonstances de la composition de son poème pour la Fête des mères (p.474). Et enfin, le dernier témoignage est celui de la grand-mère *Nazeera* sur son fils aîné devenu catholique et engagé dans un combat politique (p.477-478).

Les témoignages se sont fait de leur vivant, cependant pas tous les témoins sont en vie.

**Musique :** Dans le roman de Saadi, on trouve de nombreuses références de la chanson française, à savoir le nom du Jazz français *Django Reinhardt* (p.48), ou encore *Bruant* (p.54). On trouve également dans la page suivante le titre de la célèbre chanson *Bessame mucho*. Un peu plus loin, *Jacques* évoquait à *Abla* son enfance passée à la rue de *Lappe* où l'on jouait à l'accordéon la chanson de Marie de Fréhel *C'est la valse des costauds, des beaux gosses aux gros biscotos* (p.94). Soit précisé en passant que l'auteur s'est contenté de mentionner seulement le titre de la chanson, le nom de la chanteuse faisant défaut laisserait sous-entendre au lecteur qu'il est face à un répertoire célèbre de la chanson française de l'entre-deux-guerres. Nous relevons, par ailleurs, quelques références du patrimoine musical algérien, à savoir le chant de *Fergani* et *Simone Themmar* lors de la nuit des noces dans les rites constantinois (p.140).

Dans la séquence 17 de la dernière partie du roman de Saadi, la patronne du *Bistrot Mme Jeanne* confie à *Abla* avoir eu un chagrin d'amour suite à une aventure amoureuse avec le musicien andalou *Beau José* (p.149), frère de *Django Reinhardt*, soit de célèbres guitaristes du jazz manouche qui est le fruit d'une fusion de genres musicaux. Dit autrement, il est question d'une relation entre un personnage fictif et une célébrité du jazz français. Ainsi, sont levées les barrières entre l'univers artistique et littéraire. L'auteur laisse le champ libre entre la chanson et la fiction, de sorte à les maintenir en connexion. Soulignons à titre de complément la mention des noms de ces deux musiciens à deux reprises, c'est ce qui confère d'ailleurs une âme artistique à l'œuvre.

Le prénom *Jeanne* choisi par les puciers se trouve être le titre de l'une des chansons de l'icône de la chanson francophone *Brassens* : « *Chez Jean-n-ne, la Jeanne...* » (p.151).

*Les Manouches* jouaient le jour de la manifestation *La Valse des Pucés* de *Schönberg* (p.158). On y chantait également la chanson populaire *À Saint-Ouen* de *Bruant*, en hommage à cette ville si chère aux *Audoniens* (p.163-p.164).

Ainsi, la présence remarquable de la chanson exclusivement dans le texte de Saadi lui confère une dimension artistique qui rend l'œuvre dépourvue de frontières dès l'instant qu'elle est perméable au registre musical populaire.

En conséquence, ces textes à la lisière des genres rendent compte d'une littérature à la fois plurielle et perméable à diverses disciplines, comme l'a si bien souligné Professeure Ouhibi Nadia : « Le roman est un véritable chantier »<sup>1</sup>.

On assiste dès lors à un refus et une abolition de frontières génériques dans les textes des deux auteurs. En s'ouvrant à plusieurs genres, ils font de leurs œuvres un réceptacle d'un cocktail artistique, où est mêlé le poétique au narratif et au discursif. Par ailleurs, ce cocktail générique abrite un chassé-croisé linguistique et culturel qui renforce davantage le caractère ouvert d'une écriture toujours en quête de sens.

---

<sup>1</sup> OUHIBI GHASSOUL, Bahia Nadia. Notes de cours du module de *Lectures Critiques*, à l'Institut des Langues Étrangères d'Oran, Département de français, année universitaire 2003/2004.

## **Chapitre 2**

# **Croisement des langues et dialogue de cultures**

Ce chapitre s'interroge sur les faits et effets de la langue dans les deux récits, ainsi que la médiation interculturelle qui constituent la problématique de notre recherche. De ce fait, il a pour objet de sonder les stratégies scripturales mises en œuvre par les deux écrivains en vue de mettre en évidence la mixité linguistique –de sujets en situation de l'entre-deux – et le plurilinguisme dont le but est de rendre compte de l'hétérogénéité du réel. Il est question, *a priori*, dans ce chapitre, de passer en revue nécessairement la situation d'exil linguistique des deux auteurs de nos corpus d'analyse, et de démontrer comment l'entre-deux dans lequel ils se trouvent se reflète irrémédiablement sur l'écriture.

Les stratégies d'écriture varient d'une époque à une autre et d'un auteur à un autre. En l'occurrence, Maalouf arbore une fresque de la société orientale du temps de ses ancêtres. Quant au roman de Saadi se veut un témoignage d'une identité maghrébine sujette au tiraillement. Afin de mettre en exergue la mixité culturelle qui s'additionne à la mixité linguistique dans les deux textes, nous avons jugé nécessaire de rappeler préalablement l'expérience exilique des deux écrivains, avant d'analyser le métissage linguistique qui en résulte.



## I. De la langue exilique à l'altérité linguistique

Afin d'appréhender les résonances de la langue d'exil des deux écrivains sur leur production littéraire, nous nous pencherons dans un premier temps sur leur exil linguistique qu'est le français. Dans un second temps, analyserons les traces de cet exil dans leurs textes, prenant la forme de plurilinguisme

### 1. Exil linguistique des scripteurs

À l'issue de l'exil géographique et temporel des écrivains, nous nous intéresserons à leur exil linguistique. Arrivés à cette analyse avancée, il nous a semblé fondamental d'interroger la place de la langue française chez les deux écrivains.

En effet, l'un des points communs entre Maalouf et Saadi est leur recours à la langue française pour dire leurs origines, bien qu'ils appartiennent à deux contextes culturels bien différents : l'un maghrébin et l'autre levantin. Le milieu socioculturel dont ils sont tous deux issus recèle les traces du colonialisme français qui, en conséquence, transparait dans leur matière scripturale.

Inscrits dans le panorama littéraire dit francophone, ces deux auteurs refusent toute catégorisation littéraire qui est *a priori* linguistique. Maalouf, pour sa part, n'adhère pas à la notion de francophonie<sup>1</sup> dont il est souvent taxé. Il préfère l'emploi du syntagme nominal littérature-monde<sup>2</sup> à celui de littérature francophone, puisque celle-là tend à opérer un clivage entre la littérature française et celles d'expression ou de langue française, or il s'agit du même outil linguistique : le français.

Maalouf et Saadi font partie de cette catégorie d'écrivains que l'éminente écrivaine algérienne Assia Djébar qualifie de « francographes<sup>3</sup> » au lieu de francophones, car elle estime qu'il y a lieu de parler plutôt de « mode d'écriture » que

---

<sup>1</sup> Terme employé pour la première fois en 1880 par le géographe français Onésime Reclus, et qui a été supplanté, par la suite, par le concept « francité ».

<sup>2</sup> La fin de la francophonie donne naissance à la littérature-monde. Ce concept a été employé pour la première fois en mars 2007 dans un manifeste dans le quotidien *Le Monde* intitulé « Pour une "littérature-monde" en français » signé par quarante quatre (44) signataires aspirant à légitimiser cette notion, parmi lesquels Amin Maalouf. Cet article s'est suivi d'une publication d'un ouvrage collectif se composant de vingt-sept (27) contributions d'écrivains de langue française. BRIS Michel Le et ROUAUD Jean (dir.). *Pour une littérature-monde*. Hors série Littérature. Paris : Gallimard, 2007. (Coll. Nrf Essais)

<sup>3</sup> DJEBAR, Assia. *Ces Voix qui m'assiègent*. Paris : Albin Michel, 1999, p.29.

de « mode d'expression ».<sup>1</sup>

Si Maalouf plaide pour une *littérature-monde* c'est, probablement, pour éviter que la langue de ne devienne, pour ceux qui l'ont - bon gré ou mal gré - choisie, un autre<sup>2</sup> lieu d'exil<sup>3</sup>. À ce sujet, l'écrivain franco-libanais estime qu' « il ne faudrait tout de même pas que la langue française devienne, pour ceux qui l'ont choisie, un autre lieu d'exil »<sup>4</sup>.

De ce fait, la francophonie devrait, selon lui, servir à des fins politiques, parce qu'elle a une portée discriminatoire et ségrégationniste. Il appuie son point de vue en citant l'exemple d'un écrivain d'origine russe installé à Paris, faisant de la langue française sa langue d'écriture n'est jamais considéré comme écrivain francophone, contrairement à un écrivain algérien de nationalité française, ayant toujours vécu en France qui est considéré « francophone » au vu du prénom arabe qu'il porte.<sup>5</sup>

Ce paradigme s'inscrit dans la logique de l'exclusion au lieu de l'inclusion : « « francophone », en France, aurait dû signifier « nous » : il a fini par signifier « eux », « les autres », « les étrangers », « ceux des anciennes colonies »<sup>6</sup> ». En ce sens, Maalouf contrecarre l'emploi équivoque, voire erroné du terme, dans la mesure il est devenu un instrument de discrimination alors qu'il est censé unifier et rassembler.<sup>7</sup>

La production de cet auteur pourrait se situer dans ce que l'écrivain allemand cosmopolite Goethe avait appelé la littérature *universelle* hébergeant l'ensemble des littératures nationales et locales.

Pour sa part, Ottmar Ette catégorise l'écriture de Maalouf dans ce qu'il a appelé « littérature sans résidence fixe »<sup>8</sup> et qu'il définit comme étant une littérature qui d'une part traverse des espaces culturels ; d'autre part, elle transcende la notion de nationalité et de territorialité, sans même se fondre simplement dans une littérature mondiale. Il est question alors de parler de littérature non territorialisée<sup>9</sup>.

---

<sup>1</sup> AHNOUCH, Fatima. *Op.cit.*, p.19.

<sup>2</sup> Ajouté à leur exil physique.

<sup>3</sup> PIQUER DESVAUX, Alicia. « Relectures d'Amin Maalouf ». Dans *Annales de filologia francesa 20. Francophonies*. Universidad de Murcia, 2012, p.237-249.

<sup>4</sup> MAALOUF, Amin. « Contre la littérature francophone ». Dans *Le Monde*, Paris, 10.3.2006, p.2.

<sup>5</sup> ETTE, Ottmar. « Vivre dans une autre langue, une autre réalité ». *Op.cit.*, p.93.

<sup>6</sup> MAALOUF, Amin. *Loc.cit.*

<sup>7</sup> ETTE, Ottmar. *Loc.cit.*

<sup>8</sup> ETTE, Ottmar. « Amin Maalouf, l'exil et les littératures sans résidence fixe ». *Op.cit.*

<sup>9</sup> ETTE, Ottmar. « Vivre dans une autre langue, une autre réalité ». *Op.cit.*, p.94.

Le professeur spécialiste de littératures francophones délibère que ce type de littérature est la conséquence des colonisations. Étant donné que ces littératures francophones sont nées dans un contexte de tiraillement entre l'indépendance et l'expression peu libérée, elles constituent en quelque sorte le lieu de « négociation » entre la mémoire et le devenir, entre passé et présent. Il s'agit alors de littératures de désenchantement et de dénonciation. Ces littératures recèlent aussi la question de leur lien à un pays, ou à un lieu de manière générale, et traitent de l'identité malgré leur constante échappée aux assignations identitaires. La langue d'écriture s'avère ainsi être un lieu d'hybridation, de métissage, et également de tensions.<sup>1</sup>

Le choix du français en tant que langue d'écriture n'est point arbitraire chez les deux auteurs désormais installés en France depuis déjà 1976 pour Maalouf et 1994 pour Saadi. Chez le premier, le français est la langue « secrète<sup>2</sup> », et chez le second est la langue de « pulsion<sup>3</sup> ». En effet, Maalouf estime qu'une langue doit être à même de répondre aux attentes de tous ceux qui la parlent, la lisent et l'écrivent, et est censée leur offrir tout ce que leur époque peut leur offrir ; le cas contraire, elle perd ses fils, et incidemment sa place dans le monde.<sup>4</sup>

Pour ainsi dire, Maalouf affirme dans un entretien qu'il serait primordial que tout un chacun maîtrise au moins trois langues : une langue identitaire, une langue de communication internationale et une langue d'adoption, soit une langue de cœur<sup>5</sup>. Il conçoit la langue comme un matériau élémentaire dans le processus de construction identitaire. Il trouve que de toutes les appartenances que nous nous reconnaissons, l'appartenance linguistique est presque toujours l'une des plus déterminantes<sup>6</sup>.

Bien que l'arabe soit la langue maternelle de l'auteur franco-libanais, il ne peut y recourir pour produire un texte versé dans la fiction. En s'essayant à écrire ce genre de texte en arabe, il avoue être gêné par la différence entre la langue parlée et la langue écrite essentiellement dans un dialogue, et n'être jamais parvenu à surpasser la barrière psychologique, celle de faire parler un personnage dans une langue que personne ne

---

<sup>1</sup> ALI-BENALI, Zineb. « Entre l'ici et l'ailleurs... ». Dans *Le français dans le monde : la francophonie en marche*. N°343, janvier-février. 2006, p.29.

<sup>2</sup> VOLTERRANI, Egi. *Loc.cit.*

<sup>3</sup> BORGNON, Élena. *Loc.cit.*

<sup>4</sup> VOLTERRANI, Egi. *Loc.cit.*

<sup>5</sup> Il s'agit d'une proposition officielle du Groupe des intellectuels pour le dialogue interculturel.

<sup>6</sup> MAALOUF, Amin. *Les Identités meurtrières*. *Op.cit.*, p.152.

parle présentement.<sup>1</sup>

La double<sup>2</sup>, voire triple<sup>3</sup> appartenance linguistique des deux écrivains transparaît clairement dans leurs textes. L'arabe étant leur langue maternelle, constitue le référent linguistique de leur origine méditerranéenne. En ce sens, Maalouf revendique son appartenance linguistique : l'arabe et l'anglais qui sont sa langue maternelle. Quant au français, c'est sa langue familiale et sa langue d'écriture.

Ce décloisonnement et cette ouverture linguistique est également présente chez Saadi qui ne semble se référer à aucune identité géolittéraire<sup>4</sup>. La richesse du panorama littéraire algérien s'explique par la modalité sociolinguistique du contact des langues, en l'occurrence le contact des langues arabe et amazigh à la langue française, celle du colon.

## 2. Plurilinguisme ou cohabitation et métissage des langues

L'exil linguistique des deux scripteurs impacte incontestablement sur leur matière scripturale et transparaît par conséquent à travers leurs textes qui deviennent, par excellence, hybrides de par la cohabitation des langues. Contrastant avec le monolinguisme appelé également l'unilinguisme, le plurilinguisme traduit une certaine hétérogénéité et une réalité cosmopolite.

Il nous importe alors de voir comment les deux scripteurs réfléchissent la langue française et comment instaurent-ils leurs propres codes qui représentent un transit entre leur langue originelle et la langue française.

Bien que les stratégies d'écriture de Maalouf et de Saadi se manifestent par des pérégrinismes, xénismes, emprunts, *etc.* Il n'en demeure pas moins que leur univers socio-linguistico-culturel revient toujours à la surface.

Il importerait, par ailleurs, de cerner la nuance qui gît entre le plurilinguisme et

---

<sup>1</sup> SOLON, Pascale. « Écrire l'interculturalité : l'exemple de l'écrivain francophone Amin Maalouf ». Dans LÜSEBRINK Hans-Jürgen (éd. et introd.) et STÄDTLER Kartharina (éd.). *Les Littératures africaines de langue française à l'époque de la postmodernité : état des lieux et perspectives de la recherche*. Oberhausen : Athena, 2004, p.173.

<sup>2</sup> À l'instar de Nourredine Saadi qui est partagé entre l'arabe et le français.

<sup>3</sup> À l'instar d'Amin Maalouf qui est issu d'un milieu à la fois arabophone, francophone et anglophone.

<sup>4</sup> BENIAMINO Michel et GAUVIN Lise. *Vocabulaire des études francophones : les concepts de base*. Limoges : Presses universitaires de Limoges, 2005, p.36.

multilinguisme. Ce dernier implique la coexistence de plusieurs langues dans un seul territoire, ou nation. Tandis que le plurilinguisme, il renvoie à la capacité langagière de tout individu à maîtriser plusieurs langues au sein d'une société quelle qu'elle soit. Les deux écrivains mettent plutôt en avant ce métissage linguistique dans leurs textes.

Afin de mieux rendre compte de cette mixité linguistique présente dans les deux œuvres, nous avons recensé dans deux tableaux distincts l'ensemble des termes ou locutions terminologiques accompagnés ou pas de leur traduction dans nos deux corpus d'analyse.

Le tableau que nous avons mis en place reprend l'ensemble des unités linguistiques qui rendent compte du croisement des langues dans notre premier corpus d'analyse *Origines* d'Amin Maalouf :

<b>Mot</b>	<b>Traduction</b>	<b>Page</b>	<b>Partie</b>
« <i>Tajawab aleih</i> »	« Il lui a été répondu »	p.28	Tâtonnements
« Chitân »	« Satan », et sens atténué de « Diable »	p.33	
<i>Ustaz</i> Eliya	Titre habituel pr les professeurs, les avocats et les lettrés en général.	p.34	
« <i>ustazi</i> »	« mon maître »	p.50	Longitudes
fiançailles	<i>Khotbeh</i>	p.56	
Khanouq	« Étouffoir »	//	
Aïn... « Qabou »	« source »... désigne une chambre voûtée	p.58-59	
<i>Zajjal</i>	Le poète en langue dialectale ; un personnage généralement futé, mais souvent incapable de consigner sur papier ses propres poèmes.	p.65	
Georges	Gerji dans les documents familiaux en langue arabe.	p.76	
le fez ... le tarbouche, soit le fez court, qu'on appelait maghrébin, soit encore la keffieh arabe...		p.84	
« Un » ami, « l'être	« <i>al-habib</i> »	p.96	

aimé »			
« Botros M. » en arabe	« Peter M. » en anglais	p.103	
« <i>Traveling at present in the Unites States</i> »	« En voyage actuellement aux États-Unis »	//	
...Chez les tenants de la tradition, celui qui dispensait de savoir, prêtre, pasteur, rabbin, cheikh ou mollah, avait de l'ascendant et du prestige au sein de sa communauté...		p.123	Lumières
En turc, on les appela longtemps <i>dönme</i>	« ceux qui se sont retournés », au sens « convertis », appellation dédaigneuse qui a été abandonnée dernièrement au profit de celle de « saloniens », tout simplement.	p.131	
<i>Le cheikh-ul-islam</i>	Un homme favorable aux thèses réformistes	p.136	
...juste au-dessous de l'enseigne du magasin... la mention <i>Distintivos masonicos</i>	« Insignes maçonniques »	p.155	
« homme libre »  « les francs-maçons »	<i>Al-ahrar</i> , est souvent utilisé en arabe comme une abréviation usuelle pour désigner <i>al-massouniyoun al-ahrar</i>	p.156	
<i>Ajnabi</i> <i>Ajnabieh</i>	« étranger »...qqn qui vient de plus loin, d'Europe, d'Amérique, ou encore –plus rarement- d'Extrême-Orient  Une personne « européenne » au sens ethnique du terme.	p.160 (une demi page)	
« <i>mouazzibati</i> »	-littéralement : « ma persécutrice »	p.200	Combats
Botros	Peter en anglais...Pierre en français	p.209	
Gebrayel	Gabriel en espagnol	//	
Alice	Alicia	//	

Tannous	Tom	//	
Farid	Fred	//	
Nadim	Ned	//	
« Etats-Unis »	<i>Al-Wilayat al-Muttahidah</i>	//	
Wilaya	province	//	
« NON IMMIGRANT »	« ETRANGER NON IMMIGRANT »	p.227	
« <i>moallem</i> Botros »		p.237	
<i>l-madraseh</i>	« l'école »	p.239	
Bardawil	Transposition arabe de Balduinus, ou Baudouin	p.244	
<i>señoras</i>		p.274	
<i>Janua sum pacis</i>	« Je suis la porte de la paix »	p.286	Demeures
« <i>Su abuelo</i> »	Je faillis rectifier, préciser que ce n'était pas exactement mon grand-père [...]	p.287	
<i>Eso es que lo queremos de las futuras generaciones, que sepan consecuentes</i>	« Ce que nous demandons aux générations futures, c'est qu'elles sachent être conséquentes »	p.293	
<i>Jebb</i>	Littéralement « puits »	p.295	
<i>Beit</i>	« maison »	//	
Mort « par écrasement »	<i>Por aplastamiento</i>	p.297	
Elle prononça <i>el historiador de la ciudad</i>		p.306	
<i>Biblioteca nacional</i>		p.308	
<i>Yagruma</i>		p.309	
Mazo del Loma	« Coteau du Maillet »	p.319	
« La Vibora »	« La Vipère »	p.320	
<i>Superación</i>	Concept un peu plus ambitieux que « développement », « promotion » ou « avancement »	p.323	
<i>La ghaliba illa-llah</i>	« Pas d'autre vainqueur que Dieu »	//	
Quotidien de l'époque	<i>Diario de Cuba</i>	p.299	

« <i>la certificaciòn de nacimiento</i> »		p.342	Ruptures	
« <i>matrimonios</i> »		//		
<i>Viva el dia des Constructor</i>	« Vivre la journée du Bâtitseur »	p.348		
Libérateur	<i>Liberador</i>	p.355		
<i>Estrella de Oriente</i>		//		
J'entendis « <i>archivo</i> » et « <i>Estados Unidos</i> »		p.356		
<i>Laben</i>	C'est le nom du lait caillé prononcé comme au village	p.367-368		
« ( <i>hearsay</i> ) »	« l'entendu-dire »	p.404		Impasses
« <i>jeddo Botros</i> »		p.405		
Des <i>ekonomos</i>		p.411		
« Guépard »	Fahd	p.418		
« Lion »	Assad	//		
« Fauve »		//		
<i>Sawt el-Ahrar</i>	« La Voix des Hommes libres »	p.436		
<i>al-Barq</i>	« L'Eclair »	//		
al –Watan	« La Patrie »	//		
<i>al –Aalam al-Israïli</i>	« Le Monde Israélite »	//		
<i>al-Chaab</i>	« Le Peuple »	//		
<i>al –Dabour</i>	« Le Frelon »	//		
<i>al –Ghosn al-Nadhir min Kitab al-Rabb al-Qadir</i>	« La branche verdoyante du Livre du Seigneur Tout-Puissant ». Le seule livre de lecture durant l'enseignement à la Montagne.	p.442		
« <i>Smah !</i> »	« Ecoute »	p.452	Dénouements	
<i>al-marhoum</i>		p.457		

Le constat que nous pourrions faire sur le plan linguistique, c'est que le texte de Maalouf abonde en arabismes, quasiment toujours accompagnés d'une traduction. Il est également nécessaire de noter que tous les mots arabes sont mis en italique du moment qu'ils sont intégrés dans un texte écrit en français. Ils sont dès lors considérés comme des termes étrangers.



Dans le tableau suivant, nous avons prélevé l'ensemble des unités linguistiques qui appuieraient la trace du plurilinguisme dans notre second corpus d'analyse *La Nuit des origines* de Nourredine Saadi :

<b>Mot</b>	<b>Traduction</b>	<b>Page</b>	<b>Partie</b>
<i>Allahouma</i>	<i>Ô mon Dieu</i>	p.22	I. 6
Onze chawal		p.39	I. 14
<i>yemma</i>		p.52	I.19
<i>Allah</i>		p.52	I.19
Les Z'indiens des Puces		p.54	I.20
<i>Sîr</i>	<i>secret</i>	p.66	I.24
pourquoi	<i>Wallach</i>	p.78	II.3
oukil judiciaire		p.86	II.6
La baraka	Si la traduction est absente dans le texte c'est parce que le mot est un emprunt de la langue arabe, voulant dire chance en français.	p.89 p.138 p.189	II.7 III.12 III. 28
huile du four	Kouchet-ez-Ziat	p.108	II.12
gandoura	Pas de traduction. Mot berbère voulant dire tunique sans manche portée sous le burnous au Maghreb	p.139	III.13
<i>maqias</i>	« bracelet serti, qui nous sert d'alliance, notre menotte au poignet »	p.140	III.13
talebs		p.141	III.13
tag	Emprunt mot américain	p.153	III.18
pattern	Anglicisme	p.155	III.18
brasero	emprunt espagnol	p.157	III.19
kanoun	Mot arabe emprunté au grec	p.157	III.19
ogresse	Ghoula	p.157	III.19
script-girl	anglicisme	p.158	III.19
<i>pitch</i>	Emprunt anglo-saxon	p.160	III.20
Folklore	Emprunt anglicisme	p.163	III.21

snack	Emprunt américain	p.170	III.23
<i>Zbel el-haidor, ras el-hanout, loubane, skenjbar, qronfel, sinouj, zaafraan, kafour, mesk, rihane, ouarda, sendel, kebrit...</i>		p.181	III.27
la baraka		p.189	III.28

À bien analyser les termes recensés dans le tableau ci-dessus, on y remarque non seulement des arabismes –pour désigner entre autre le lexique de la mémoire olfactive et quelques termes religieux-, mais aussi quelques anglicismes ou hispanismes - dont la quasi totalité - ne sont pas suivis d’une traduction. Néanmoins, la présence de ces termes étrangers demeure peu abondante au regard du texte de Maalouf.

En effet, le fond langagier dans *Origines* et *La Nuit des origines* est riche : tantôt des arabismes sont introduits dans le corps du texte. Tantôt des anglicismes. Tantôt des termes en espagnol. Fida Dakroub parle d’ « hétérolinguisme » quand elle évoque l’écriture *maaloufienne*. Cette notion renferme, en effet, le « pérégrinisme » et le « xénisme » que Lawson-Hellu, 2003 : 318 définit comme suit :

[...], le pérégrinisme s’insère dans un texte comme un élément étranger, sans toujours être suivi d’une traduction ou d’une note métalinguistique. Au contraire, le xénisme indique la présence d’un élément étranger dans une langue quelconque, suivi ou non d’une explication métalinguistique. Ainsi, le xénisme sera plutôt “une insertion d’origine étrangère souvent accompagnée – sinon toujours – d’une glose qui annule l’impression de faute”.<sup>1</sup>

Si l’on se réfère au dictionnaire de linguistique et de sciences du langage, les définitions attribuées à ces deux notions se rapprochent sensiblement des précédentes, résumant ainsi les deux éléments de manière concise et simplifiée :

Le xénisme est un mot étranger, mentionné avec référence au code linguistique d’origine et aux réalités étrangères, [le] pérégrinisme renvoie encore à la réalité étrangère, mais la connaissance de son sens est supposée partagée par

<sup>1</sup> Définition reprise par DAKROUB, Fida. « Hétérolinguisme dans les romans d’Amin Maalouf ». Dans *L’Orient d’Amin Maalouf*, le 2 juillet 2014. Consultable en ligne. URL : <http://amaalouf.hypotheses.org/415> . D’après elle, ces deux paradigmes pourraient créer à leur tour des frontières entre l’énoncé du personnage et celui du narrateur.

l'interlocuteur.<sup>1</sup>

Il appartient à juste titre de rappeler que le français n'est pas la langue maternelle de Maalouf. Effectivement, il est issu d'une famille où l'on parlait uniquement l'arabe et l'anglais ; de ce fait, nous retrouvons la couleur locale dans son récit écrit essentiellement en français. Le glissement linguistique de l'auteur et son recours aux mots arabes dans son texte romanesque serait en quelque sorte une façon d'ôter les frontières entre les langues, et indirectement entre les cultures.

En ce sens, nous remarquons un intérêt particulier pour l'étude des mots dans le récit. L'auteur s'attarde sur leur signification, leur résonance phonétique qui interroge les sens et réveille en lui des souvenirs. Voici les extraits qui portent sur la phonétique de certains topoï de sa terre natale :

« [...] D'ordinaire, je finis par répondre Aïn-el-Qabou, ou plus exactement, selon la prononciation locale, Aïn-el-Abou, un nom qui ne figure pourtant nulle part sur mes papiers d'identité [...] ». (*Origines*, p.58)

« [...] Kfar-Yaqda, altéré dans le parler local en Kfar-Ya'da par adoucissement du *q* guttural sémitique, et que j'ai parfois transformé en Kfaryabda, croyant ainsi le rendre plus prononçable ». (*Origines*, p.59)

Le narrateur emploie, par ailleurs, plusieurs appellations et « subterfuges » (*Origines*, p.267) pour désigner le Liban : le village, le Mont-Liban, le pays, le Vieux-Pays, l'Orient. Par ailleurs, il recourt à la figure de rhétorique synecdoque qui consiste à désigner le l'Empire Ottoman par un substituant partiel « la Sublime Porte » qu'est, autrefois, le siège du gouvernement du sultan de cet Empire-là, ou plus simplement, la porte ottomane.

Quelques pages plus loin, le narrateur s'arrête sur le nom de certains personnages, et apporte plus précision sur la prononciation de leurs prénoms, notamment son aïeule, sa grand-mère : « Nazeera – à prononcer « Nazîra » [...] ». (*Origines*, p.196)

Sur le cousin *Anees* :

---

<sup>1</sup> DUBOIS, Jean et al. *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*. Paris : Larousse, 1994, p.512.

[...] ; ainsi qu'Anees – à prononcer « Aniss » -, le plus jeune fils du défunt, et son épouse américaine Phebe. Je ne les ai pas mentionnés jusqu'ici, et j'aurais sans doute omis d'en parler – n'ayant pas l'intention de recenser tous les membres de notre ample famille – si le destin n'avait pas associé leurs noms, cette année-là, à celui du prédicateur, et de la manière la plus cruelle qui soit. (*Origines*, p.263)

Sur l'arrière-grand-père *Khalil* en établissant un rapprochement entre l'arabe et l'espagnol, ainsi que l'influence de l'une sur l'autre, et ce à travers le parallélisme qui existe entre la syllabe phonique « kh » en arabe correspondant au « j » -appelé « jota<sup>1</sup> »- en langue espagnole :

[...] ; mais pour que mon autre arrière-grand-père, Khalil, soit devenu Juliàn, il avait fallu suivre des cheminements qui m'échappent. Sans doute le son arabe « kh » est-il l'équivalent – et peut-être même l'ancêtre – de la « jota » castillane ; la métamorphose n'en demeure pas moins étonnante... . (*Origines*, p.357)

Selon Fida Dakroub la désharmonie au niveau de l'énonciation créée par le xénisme et le pérégrinisme rend la voix du truchement « visible ». C'est ce qui établira une frontière entre les différents énoncés<sup>2</sup>.

S'ajoutent aux extraits portant sur la phonétique, d'autres dans lesquels le narrateur reprend l'étymologie de quelques termes. À titre d'illustration, nous nous sommes arrêtés sur l'extrait qui traite des origines des devises, à travers lequel, est communiquée l'idée de mouvance et de glissement inhérents à la machine temporelle:

Une note, en passant : le “riyal” en question n'est autre que le dollar américain ; il n'est pas rare, dans le courrier de l'époque, que la monnaie des Etats –Unis soit rebaptisé ainsi ; orientalisation toute relative, à vrai dire, puisque “riyal” vient lui-même de “réal”, ou royal – une origine parfaitement latine ; tout comme le “dinar” est issu des *denarii* romains, et le “dirham” de la drachme » grecque... . (*Origines*, p.209)

À ce propos, il convient de rappeler que ces interférences linguistiques où se produit un contact de langues, sous-entend dans le même temps un dialogue de cultures,

---

<sup>1</sup> Que l'on transcrirait « khota ».

<sup>2</sup> DAKROUB, Fida. *Loc.cit.*

à l'instant où une langue est le reflet de la culture, et cette dernière ne peut exister sans la présence d'une langue.

La manière de s'exprimer d'un personnage pourrait donner des indications sur le milieu socioculturel et linguistique dans lequel il baigne, et sur son environnement.

Ce qui pourrait justifier la présence de plurilinguisme textuel chez tel ou tel écrivain, c'est la présomption qu'il appartienne déjà à plusieurs univers linguistiques :

[...] Grâce à ce plurilinguisme et à la plurivocalité qui en est issue, le roman orchestre tous ses thèmes, tout son univers signifiant, représenté et exprimé. Le discours de l'auteur et des narrateurs, les genres intercalaires, les paroles des personnages, ne sont que les unités compositionnelles de base, qui permettent au plurilinguisme de pénétrer dans le roman [...]<sup>1</sup>.

*Botros* apprend l'espagnol en quarante jours, et a pu même prendre la parole devant les tribunaux afin d'extraire son frère, qui s'était exilé à Cuba, d'une situation pernicieuse.

Outre le métissage linguistique mis en évidence dans les deux œuvres, il est à souligner le registre familier qui demeure assez présent dans l'œuvre de Saadi, au moment des dialogues entre certains personnages des *Puces* de *Saint-Ouen*. Ce niveau linguistique confère à cet espace une aura intimiste et populiste, regroupant toutes les catégories sociales.

Nourredine Saadi met en relief l'hétérogénéité de la langue française en démontrant qu'elle peut être perçue comme « impure », et montre ses différents registres et facettes. Le récit *La Nuit des origines* est donc parsemé de termes tantôt familiers, tantôt populaires.

Parmi les mots populaires, nous relevons : couilles (p.46), putes (p.46), mômes (p.44), vannes (p.127), gueule (p.159), cinoche (p.159), ça bouffe (p.167).

Parmi ceux du langage familier, nous relevons : tétons (p.46), baraque (p.44), foldingue (p.42), vachement et mégot (p.48), causer (p.49), gosses (p.51), dégueule (p.55), pédés (p.55), blablater (p.57), feuj (p.75), Manouches (p.75), cool (p.93), la transcription orale pat' d'ef' (p.94), glouglou (p.95), loufoque (p.95), bobs (p.128),

---

<sup>1</sup> BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Trad. DARIA, Olivier. Paris : Gallimard, 1978 (pour la traduction), 2013, p.89, (Coll. Tell).

quidam (p.128), rejeton (p.150), cerbère (p.158), baratin (p.165), [manger] à tous les râteliers (p.167), pieds nickelés (p.168), bof (p.176), un p'tit noir (p.176), show-biz (p.185), une tocante (p.185), ce toc et ce fric (p.186), machin (p.199).

Nous trouvons même quelques passages obscènes de par l'emploi de certains termes appartenant au registre argotique, comme : marlou (p.45), putain de vie (p.120), *chatte adoptée*<sup>1</sup> (p.126).

Le narrateur s'ingénie même à inventer des mots, tels que l'adjectif *garboesque* (p.159) attribué au personnage *Garbo*. Par ailleurs, on cerne même l'opposition entre la langue écrite et parlée dans le récit de Saadi, par exemple, l'élosion orthographique renvoie au français parlé par les jeunes ces dernières années : *p'tit noir, pat' d'ef'*.

La présence des différents niveaux que nous venons de relever amenuise la pureté du français en tant que langue académique soutenue. L'auteur choisit donc d'écrire avec une langue riche et parfois mixte en raison de son bilinguisme. Nous déduisons par là que le français de Saadi s'avère être une langue ouverte au mélange des langues et langages, c'est ce qui atteste d'ailleurs les caractéristiques propres au roman dit francophone.

Même le jargon des brocanteurs, appelé par le narrateur « langue des brocs » (p.129) est mis en relief par les personnages, à savoir l'adjectif ou le substantif « orphelin » ou « solitaire » (p.80) attribué au lit, signifiant un objet dont la copie existerait quelque part dans le monde. En effet, les *Puces* « exhibaient la mémoire dans un langage tissé d'une langue inventée [...] un nouveau vocabulaire, un dictionnaire particulier aux brocs, lui enseignait le mystérieux secret entre les mots et les choses » (p.128).

Par ailleurs, pour appuyer l'aspect hétéroclite des *Puces*, Saadi fait appel à un champ lexical spécialisé, comme pour le présentoir des pierres de la boutique de *Jacques* : *hyacinthe, chrysolite de la tourmaline, grenat de manthoïde, kunzite des Indes, apatite jaune d'Indonésie* (*LNDO*, p.91). La valeur de l'objet, selon *Jacques*, se

---

<sup>1</sup> Il est à préciser que l'expression a été mise en italique dans le texte d'origine. L'auteur des propos argotiques se trouve être toujours *Carlos*. C'est le même personnage qui a tenu des propos sexistes et misogynes sur les femmes : « [...] Les femmes, c'est comme ces mannequins désarticulés, j'en ferais bien une série de bustes sans tête ni jambes, avec des patères de rideaux en guise de bras, la peau patinée en percaline de rose cru, avec un étiage de gorges, de seins, de tétons passés au vernis, des ventres rembourrés de coton et engagées, bouffies de graisse... » (*LNDO*, p.46)

mesure à l'aune des connaissances qu'on a à son sujet. On trouve même le jargon spécialisé dans la brocanterie qui serait symbole d'authenticité: *camelote bidouillée, drouille chinée, orphelin récupéré, fourgué, cloqué, marié...* (LNDO, p.128).

Plus loin, le narrateur énumère le nom des différents instruments joués dans l'orchestre lors de la manifestation des *Audoniens*. Il met, de ce fait, en relief la richesse de ce lieu, en évoquant l'émotion émanant du mélange musical donné grâce à la fusion de plusieurs instruments - à vent et à cordes -, regroupant les plus et les moins connus, tels que les *violons, guitares, accordéons, clarinettes, trombones, hautbois, binious* et *bandonéons tziganes* (LNDO, p.163).

Donnant l'exclusivité aux *Puces* en matière de plurilinguisme, le narrateur résume ce dernier par « une musique de langues aux consonances si variées de sonorités qu'aucun autre lieu au monde ne doit égaler » (LNDO, p.130). Étant donné que chaque langue se caractérise par des intonations qui lui sont propres, cet extrait se veut une illustration de la richesse des langues, et par ricochet des accents qui résonnent dans ce lieu cosmopolite.

Notons également dans la sous-partie 15 de la dernière partie du roman un riche lexique propre à l'astrologie, suite au passage d'*Alain* chez la voyante afin qu'il essaye de comprendre sa bien-aimée *Abla*. Par ailleurs, le narrateur dresse un éventail de termes inhérents à ce domaine : *lignes de la main, tarot, pendule, chiromancienne, etc.* Ensuite, le jeune homme s'intéresse au signe astrologique Cancer –celui d'*Abla*- en consultant un livre d'astrologie.

S'offre au narrataire quelques pages plus loin, le lexique de la campagne électorale d'*Alain* : *affiches, banderoles, pancartes, brochures, tracts, appels, dossiers de présentation, programme et calicots, etc.* (LNDO, p.175).

Saadi fait de son texte un espace ouvert, où la langue s'écrit et se chante, comme lorsque la patronne du bistrot Mme Jeanne se mit à chanter la chanson de Brassens dont est tiré son prénom : « *Chez Jean-n-ne, la Jea-a-nne...* » (LNDO, p.151). Le narrateur ne s'est donc pas contenté de recopier la graphie du refrain, cependant il a procédé même à la transcription phonétique telle qu'elle est chantée par le personnage, et ce, en découpant le mot selon sa consonance. En d'autres termes, l'écrit se trouve dans le texte de Saadi « oralisé ».

La richesse linguistique gît notamment au niveau phonétique, voire la variété d'accents qui résonnent à *Saint-Ouen*, en particulier aux *Puces*. Compte-tenu de la pluralité culturelle dont se caractérise ce lieu abritant toutes origines confondues, se démarque une pluralité linguistique et langagière comme pour le cas d'*Abla*, dont la langue « se mit à rouler le *r* comme si elle se glissait sur sa langue autre » (*LNDO*, p.191). Le roulement du « *r* » renvoie à sa langue maternelle l'arabe. Ou alors l'accent audonien « *ouin, ouin* que seuls les Audoniens savent prononcer ». (*LNDO*, p.164)

Il apparaît que la langue maternelle d'*Abla* fait surface et prend le dessus sur dans certaines circonstances, comme lorsqu'elle se met en état de nervosité suite à l'ultime nuit passée avec *Alain*. Et le fait que la jeune femme se soit donc mise à proférer des jérémiades en arabe qui interpellent instinctivement *Alain* et lui rappellent sa mère. Par conséquent, tout ce qui a trait à ses origines ressurgit et la remue.

Parallèlement, à la mémoire spatiale visuelle chez la protagoniste, surgit une mémoire sensorielle qui est à la fois olfactive, tangible, et linguistique. Cela étant que la mémoire n'implique pas que la vue, elle peut aussi ranimer l'odorat, le toucher et la langue. 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 !. » (*LNDO*, p.181). En ce sens, c'est la langue maternelle, la langue d'enfance qui fait surface chez la jeune femme.

De plus, le lieu le plus cosmopolite dans le roman de Saadi, c'est le *Palais de la Femme* qui abrite des *immigrées*, des *paysannes* et *provinciales* aux différents « accents ». Au milieu de ce mélange culturel et langagier, *Abla* oubliait parfois « le pays où elle se trouvait » (*LNDO*, p.118). Le terme « accents » employé dans le texte ne se limite pas aux traits articulatoires des ces femmes-là, mais bien au-delà : il s'agit non seulement de la caractéristique langagière qui distingue l'accent des habitants de la province de ceux de la campagne, mais aussi les langues des immigrées aux origines diverses. Pour ainsi dire, ce brassage linguistique recèle indubitablement une pluralité culturelle « intra » et « extra » France.

L'hétérolinguisme dans *La Nuit des origines* réside d'une part par l'emploi d'équivalent ou plusieurs appellations du même mot, à savoir le *Palais de la Femme*



qu'*Abla* appelait un *Famelistère*, un *harem*, un *gynécée*. D'autre part, par le déploiement soit du champ lexical, soit d'hyponymes en référence à leur hypéronyme. Ainsi se fait sentir la maîtrise du sujet tantôt par le narrateur, tantôt par ses personnages.

D'origine partiellement algérienne (de mère), *Alain* se montre fort désireux d'apprendre la langue arabe, en dépit du fait qu'il vivait dans une société où il pourrait ne pas ou peu la parler. Il ne s'était cependant pas abstenu à avouer à *Abla* que sa mère ne la lui avait pas apprise. Cette envie non moins obsessionnelle à apprendre la langue qui devait être maternelle pourrait être associée à un désir de renouer avec ses origines. D'ailleurs, le retour instinctif à sa langue maternelle se fait au moment où elle fut tétanisée dans la vingt-neuvième sous-partie de la troisième partie du roman, soit la scène qui augurait la fin de la protagoniste et celle du récit.

L'altérité linguistique se traduisant par une langue étrangère est toujours le passage vers l'Autre, pour ainsi dire que « la multiplicité [...] des langues parlées est là pour témoigner de cette impossibilité de rattacher le personnage à une identité unique, stable et définitive »<sup>1</sup>. Par ailleurs, les personnages s'enrichissent dans les voyages, tel est le cas de *Botros* qui avait une prédilection pour les voyages dans *Origines*.

Enfin, Maalouf jauge la langue et la culture telles des composantes de l'identité d'un peuple. Il estime qu'elles pourraient être préservées dans le monde d'aujourd'hui associé à une "jungle", que sous réserve de s'ouvrir aux vents du monde entier.<sup>2</sup>

La multiplicité des langues des personnages -qu'ils soient *maaloufiens* ou *saadiens*-, et dans certains cas la variation des registres de langue trahissent *ipso facto* la dimension plurilingue des deux textes. En ce sens, le métissage linguistique présent dans les deux corpus traduit les différents espaces et temps constitutifs de l'identité des deux écrivains Maalouf et Saadi. À travers leurs textes, les deux auteurs rendent compte et mettent en relief d'une part, l'impureté de la langue française demeurant une langue perméable aux autres langues et dialectes ; et d'autre part, le dialogue des cultures qui en découlent.

---

<sup>1</sup> ARGAUD, Evelyne. *Op.cit.*, p.33.

<sup>2</sup> VOLTERRANI, Egi. *Loc.cit.*

## II. Œuvres creuset de cultures

Les textes de Nourredine Saadi et celui d'Amin Maalouf constituent un véritable tremplin de cultures. La richesse culturelle et le multiculturalisme qui y sont mis en relief s'avèrent être les effets de leur expérience migrante, le premier ambassadeur de l'algérianité et le second de la libanéité.

### 1. Double expérience migrante : libanéité et algérianité

Une présentation de la matière du Levant et celle du Maghreb s'impose à nous, en vue de mettre le doigt sur les raisons de l'exil physique et linguistique des deux scripteurs. Nous passerons en revue le cheminement de ces deux contrées lourdement occupées par le Nord. Nous nous intéresserons dès lors à la notion d'exil dans deux contextes différents : algérien et libanais.

Vu que le contexte est placé à l'intérieur du texte, comme attesterait le critique Dominique Maingueneau : « [...] le texte, c'est la gestion même de son contexte<sup>1</sup> », nous proposons alors de contextualiser les deux œuvres et d'opérer un petit détour historique des pays d'origine de Maalouf et Saadi.

Le point commun entre ces deux écrivains, ils appartiennent d'une part au bassin méditerranéen; d'autre part, aux pays colonisés, notamment par l'Empire colonial français. L'Algérie, étant le pays natal de Nourredine Saadi, s'est vu colonisée durant une période de 132 ans par les colons français, d'où la place et la reconnaissance du français au sein de ce pays en période postindépendance. Par ailleurs, les États du Levant, tels que la Syrie et le Liban ont eux aussi une mémoire coloniale, car entre la fin de la première et la seconde guerre mondiale, le Liban - qui est, rappelons-le, le pays natal d'Amin Maalouf - était sous mandat français.

Ces deux écrivains étant enfants de la guerre, cette dernière leur sert de matrice dans l'écriture de leurs récits respectifs. Dans le texte de Maalouf, la narration est précisément documentée puisque l'on retrouve des données référentielles et des faits vérifiables concernant l'Histoire de l'Orient, plus précisément du Liban, avec un regard

---

<sup>1</sup> MAINGUENEAU, Dominique. *Op.cit.*, p.24.

rétrospectif sur l'Empire ottoman. Néanmoins, selon l'illustre Edward Saïd, l'un des succès de l'impérialisme a été de rapprocher le monde.<sup>1</sup>

De surcroît, les deux pays dont sont originaires les deux écrivains Amin Maalouf et Nourredine Saadi ont connu la guerre civile. En effet, le Liban a été en proie à de profonds déchirements en 1975 se poursuivant au cours des années 80, et ce en raison des hostilités et de la confrontation entre les milices chrétiennes et musulmanes. L'Algérie a souffert à son tour de la guerre civile traumatique dénommée différemment : années de plomb, de braise, connue communément sous le nom de « décennie noire ». Un conflit sanguinolent était né entre le gouvernement algérien et des groupes islamistes. Vu sous cet angle, il est à noter que le déclenchement des guerres civiles que ce soit en Algérie ou au Liban remonte à la même source, et relié au même facteur qu'est religieux. Effectivement, la religion est le paramètre qui explique la montée des tensions aussi bien dans la société algérienne que libanaise, et le déchirement qui en résultent.

La notion de l'exil chez Nourredine Saadi s'avère démesurée, elle va au-delà du pathos :

[...] Nous avons chacun une histoire avec une langue. Mais la langue elle-même a une histoire et dans cette histoire il faut que la France la violence coloniale, revisite le fait d'avoir été un empire... et quand l'empire se rétrécit, il ramène dans les soutes du navire des gens qui seront là et d'autres qui viendront plus tard, et comme je l'ai dit il faut faire avec, c'est tout ça l'exil ; ce n'est pas de l'ordre de « j'ai quitté mon pays », pour une raison toute simple, c'est que mon pays, je peux y retourner demain. Le problème n'est pas là, on n'est plus dans le dolorisme, dans le *pathos*. On est dans quelque chose qui nous interroge plus profondément, car il nous rappelle notre histoire et on essaye de l'écrire, voilà pour moi<sup>2</sup>.

Au regard de cette expérience traumatisante, l'exil renvoie toujours à un « ailleurs » perdu, mais constamment évoqué, voire convoqué par la mémoire. C'est ainsi que cette dernière devient le lieu d'existence de l'exilé. En somme, il n'y a d'exil

---

<sup>1</sup> SAÏD, Edward. *Culture et Impérialisme*. Paris : Fayard/Le Monde Diplomatique, 2000, p. 24.

<sup>2</sup> CHIKHI, Beïda (dir.). *Destinées voyageuses*. *Op.cit.*, p.243.

sans un continuel travail de mémoire, sans une activité qui rassemble, reconfigure et cultive les traces.<sup>1</sup>

Malgré la présence de ces quelques éléments en référence à l'Algérie post-colonisée, cet écrivain qui a connu les ravages de la colonisation française en sa terre natale, ne se montre donc pas anticolonial par le truchement de son écriture.

L'exil chez les deux écrivains, n'est pas seulement d'ordre linguistique et géographique, mais également d'ordre culturel. En termes de généralités, « 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>2</sup> » D'où l'intérêt de disposer de quelques éléments biographiques afin de mieux comprendre l'œuvre et l'écriture de chaque auteur. Une œuvre vise toujours un écho, un retour de l'autre.

L'expérience migrante de chacun des deux écrivains - l'un prônant l'algérianité et l'autre la libanéité - influe inévitablement sur leur écriture qui devient par conséquent un réceptacle de cultures et un terrain de dialogue et de médiation culturels.

## **2. Multiculturalisme et médiation culturelle**

Pour comprendre une œuvre, il faudrait d'abord étudier son ancrage sociologique, et saisir les allusions culturelles auxquelles a eu recours l'écrivain. Pour ce faire, il importe de rappeler que le bassin méditerranéen dont sont originaires Maalouf et Saadi est un creuset de cultures, de civilisations transparaissant manifestement dans leurs écrits.

En ce sens, les deux textes véhiculent une diversité et un dialogue culturels, à savoir un mélange des cultures, traditions<sup>3</sup> et religions. La somme de cultures est inévitablement fondée sur une hybridité qui se situe dans « la rencontre inhabituelle des

---

<sup>1</sup> KUAN Peter et SABBAN Danièle. *Mémoire et exil*. Frankfurt am Main : Peter Lang GmbH, 2007, p. 7-12, (Coll. KZ – memoria scripta 3).

<sup>2</sup> BLANCKEMAN, Bruno. *Op.cit.*, p.95.

<sup>3</sup> Pour Bhabha, toutes les formes culturelles sont continuellement dans un processus d'hybridité. Pour Glissant et Chamoiseau, le métissage est universel, la créolisation du monde est « irréversible »,

signes culturels, dans la juxtaposition de répertoires habituellement tenus séparés [...] Le texte hybride interroge les imaginaires de l'appartenance, en faisant état de dissonances et d'interférences de diverses sortes »<sup>1</sup>.

Vu sous cet angle, Amin Maalouf joue le rôle de médiateur culturel et fait de son écriture un terrain favorable au contact et au dialogue des cultures. Les deux cultures majeures dont il s'agit dans son récit sont d'une part, la culture orientale qui en parle le long de la première moitié de l'œuvre ; d'autre part, l'autre moitié l'a essentiellement consacrée à la culture occidentale. Pour ce faire, il agit comme interprète, historien, décodeur, en mettant le doigt sur les spécificités de chacune des cultures, ainsi que sur les éléments de l'Autre qui composent le soi-même, et ce dans le but « d'engager une dynamique en faveur d'une entente interculturelle durable. Cela veut dire que le médiateur cherche à établir des contacts entre différents systèmes culturels, qui reposent sur la compréhension mutuelle »<sup>2</sup>.

L'auteur se veut également médiateur culturel dans le but de rapprocher sa parenté disséminée sur trois générations, en une seule, celle de l'écriture. Il convertit des années et siècles d'un temps passé à un temps présent. Il œuvre, par ailleurs, à travers son écriture à apaiser les conflits en trouvant des hypothèses, des plaidoyers, des explications, des justifications à chaque circonstance conflictuelle du temps de ses ancêtres. Quant à *Botros*, était à son époque, lui-aussi, un médiateur culturel, militant toujours pour un monde ouvert et perméable aux cultures. Il était, certes, favorable au multiculturalisme qui renferme l'idée de cohabitation, mais il s'avère insuffisant pour établir la communication et la compréhension mutuelles stimulées par le principe d'identité composée aux multiples appartenances.

Maalouf se sert de la fiction pour véhiculer et transmettre sa vision d'un monde idéal et d'une identité plurielle ouverte à la différence. Pour ainsi dire, il aspire à « faire vivre ensemble des hommes, des groupes humains, sans violence, sans oppression, sans génocide, sans haine... »<sup>3</sup>. Il promeut ainsi la différence et le multiculturalisme et réserve une place pour des êtres pour assurer l'interculturalité et la médiation. Ainsi, l'interculturel revêt le sens de « [...] désenclavement des cultures et des individus.

---

<sup>1</sup> SIMON, Sherry. *Hybridité culturelle*. Montréal : l'Île de la tortue, 1999, p.44-45. (Coll. Une encyclopédie vivante).

<sup>2</sup> SOLON, Pascale. *Loc.cit.*

<sup>3</sup> VERHEYEN, Günther. *Op.cit.*, p.37.

L'interculturel consiste à privilégier l'unité fondamentale des hommes et des femmes en tant qu'êtres humains avant d'explorer leur différence incontournable.<sup>1</sup>»

Le professeur Hans-Jürgen Lüsebrink définit l'interculturalité en l'assimilant à un ensemble de processus de communication comprenant et liant différentes cultures qui ne peuvent être considérées comme culture de départ et culture d'arrivée seulement dans le cas d'un transfert culturel<sup>2</sup>.

Le critique Ottmar Ette recense dans ce genre d'écriture qu'il répertorie dans ce qu'il appelé « la littérature sans résidence fixe », soit une « écriture entre les mondes, où [...] se développent des phénomènes translinguaux de grande densité tout comme des processus transculturels, au centre desquels se trouve un savoir sur le vivre ensemble »<sup>3</sup>.

L'interculturalité chez Maalouf s'avère double dans la mesure où il établit :

Une passerelle entre “ l'interculturalité textuelle ”, l'interculturalité inscrite dans les textes, et “ l'interculturalité vécue ” de l'auteur, sa biographie interculturelle. Cette double dimension de l'interculturalité chez Amin Maalouf est constitutive de la stratégie argumentative de l'auteur qui se veut un médiateur interculturel et conduira à poser la question de l'appartenance littéraire de l'auteur.<sup>4</sup>

Dans le but de faire ressortir l'aspect culturel, Maalouf s'attelle à décrire minutieusement les lieux qu'il visite.

Le lieu de la culture dont parle Homi Bhabha dans *The Location of Culture* est associé à la flexibilité identitaire, il entérine l'idée de pluralité de l'espace culturel. Cette pluralité culturelle est proéminente dans le texte de Maalouf. Le narrateur ne manque pas de mettre en relief la richesse et le cosmopolitisme culturel qui régnait au Liban dans un temps antérieur :

[...] Dans les huit villages concernés, et dans toute cette partie du Mont-Liban, la population était, en ce temps-là, exclusivement chrétienne, mais comprenait des grecs-orthodoxes, des grecs-

---

<sup>1</sup> ASGARALLY, Issa. « Enjeux de l'interculturalité. Migrations et métissages ». Paris : Éditions Complicités, 2008, p.25-39.

<sup>2</sup> LÜSEBRINK, Hans-Jürgen. « Les concepts de “Culture” et d’“Interculturalité”. Approches de définitions et enjeux pour la recherche en communication interculturelle ». Dans *Bulletin* de l'ARIC, n°30, février 1988, p.18.

<sup>3</sup> ETTE, Ottmar. « Amin Maalouf, l'exil et la littérature sans résidence fixe ». *Op.cit.*, p.327.

<sup>4</sup> SOLON, Pascale. *Op.cit.*, p.164.

catholiques melkites, des maronites, ainsi que – plus récemment – des protestants. Botros espérait attirer vers son école des élèves appartenant aux confessions. « Universel », au Levant, veut d'abord dire que l'on est au-dessus des querelles entre communautés. (*Origines*, p.234, 235)

L'auteur recadre le sens l'acception du terme « universel » pour vouloir dire outrepasser toute sorte de catégorisation, essentiellement sur le plan religieux.

Une place conséquente est réservée à l'altérité dans l'œuvre de Nourredine Saadi, et ce, à travers la copie de photographie de *Nadar* et le portrait de Gérard de Nerval faits par *Balbo*. Ce qui a appuyé l'altérité dans ledit portrait est la signature avec la mention indéfinie « C'est l'autre ». Certes cette signature n'est pas anonyme, mais elle renvoie à une personne qui est différente de l'auteur, dans la mesure où ce dernier s'identifie à une autre personne. Ou alors, le mode présentatif pourrait également faire référence à la figure du poète même qu'*Alain* considérant son père défunt.

Dans l'œuvre de Saadi le paramètre interculturel se situe *a fortiori* au niveau des personnages puciers venus de toute part. *Les Pucés* abritent et unissent diverses origines et cultures, à l'instar de *Jacques* qui est juif polonais, *Alain* à moitié arabe, *Jeanne* polonaise, *Kader Belmedi* kabyle, les *Manouches* dont l'origine est inconnue. Si nous nous arrêtons sur le cas de *Jacques*, nous constaterons que ses deux origines sont historiquement antithétiques, car la Pologne étant l'un des rares pays européens où la religion occupe une place sacrée dans la société, les Juifs y sont minimes comparativement à une majorité catholique<sup>1</sup>. L'union et l'alliance du centre et de la périphérie de Saint-Ouen se révèle notamment à travers le discours d'*Alain* : « Les artisans et commerçants, comme tous les Audoniens, ne sont pas les figurants d'un théâtre pittoresque dont les Pucés seraient le zoo... Union des Audoniens des Pucés et de la ville... » (p.163). De surcroît, la pluralité de cet espace se traduit indirectement via un cocktail musical joué par l'orchestre de variété, confondant différents instruments *hautbois, clarinettes, violons, trombones, guitares, accordéons, binious, bandonéons*

---

<sup>1</sup> Cet état de fait est relatif à l'holocauste des Allemands et Ukrainiens après la Seconde Guerre Mondiale, car entre 1933 et 1939, les Juifs allemands ont tenté d'émigrer, mais presque tous les pays leur ont fermé les frontières, y compris les États-Unis et le Royaume-Uni. La plupart s'est dès lors réfugiée temporairement en Pologne.

*tziganes, etc.* (LNDO, p.163) dont certains sont peu connus.

La richesse culturelle représentée dans *La Nuit des origines* se traduit également par la présence de quelques passages relatifs à certaines pratiques culturelles et religieuses, comme la photo de son fils que *Jacques* a enfouie sous le marbre qu'*Abla* assimile à un « second enterrement après la mort » (LNDO, p.93). Il a comparé cette action à un rituel juif qui consiste à enterrer les vieux livres hébreux, en l'occurrence la Torah. Dans le même contexte, il délibère sur la double mort<sup>1</sup> de l'Homme selon la croyance rabbinique en Judaïsme. En ce sens, le lecteur acquiert d'emblée quelques notions de religion, *a priori*, l'islam et le judaïsme.

On trouve également dans le texte de Saadi la présence de personnages aux différences manifestes et patentes. La différence des caractères, personnalités, valeurs, principes, vision du monde est souvent mise en relief par le narrateur, comme le cas de *Barreyre* qui prend de l'eau minérale *Perrier* à la place de l'alcool au bistrot du quartier. Si certains ne s'abstiennent pas d'exhiber leur aversion pour cette boisson regorgeant de symboles<sup>2</sup>, s'avère assez polémique, voire prohibée dans certaines religions.

Par ailleurs, certaines tenues vestimentaires révèlent l'appartenance culturelle du personnage. Citons dès lors l'exemple d'*Abla* qui noue un foulard sur sa tête pour accompagner *Alain* à se recueillir sur la tombe de sa mère. En effet, le signe de se couvrir les cheveux dans un contexte de deuil chez la communauté arabo-musulmane dont elle tire ses origines pourrait être un symbole de compassion et de tristesse.

La conjoncture interculturelle dans laquelle se trouve *Abla/Alba* est synonyme d'acculturation scandée à la fois par la distance et la proximité de ses origines, mais qui s'achève par une folie, ce qui appuie l'instabilité et la précarité de son identité psychoculturelle. Le bouleversement culturel que la protagoniste a vécu découle d'une reconstruction psychique suite au trauma d'une mémoire collective. Le cauchemar des visages inversés de sa parentèle - que nous avons analysé dans la deuxième partie de notre travail - en est la preuve, puisque l'interprétation que nous avons attribuée au détail du renversement des visages ainsi que la brisure du miroir serait un signe d'acculturation. Deux figures s'opposent dans le rêve : celle de sa famille à celle d'*Alain*, ce qui sous-entend une confrontation préétablie entre la culture des origines et

---

<sup>1</sup> « [...] une fois physiquement à notre mort, et la seconde lorsque les vôtres ne vous enterrent pas [...]. » (LNDO, p.93).

<sup>2</sup> La boisson alcoolisée est interdite en Islam en raison de l'effet psychotrope qu'elle procure au buveur.



celle du pays d'accueil.

On assiste de ce fait à l'intégration progressive d'*Abla* aux *Puces*, à tel point qu'elle est parvenue à s'approprier l'espace, et on l'appelait désormais que par le patronyme occidental *Alba* : « [...] peu à peu se tailla une existence aux *Puces*. On la rencontrait partout, on aurait dit que l'espace lui appartenait [...] » (*LNDO*, p.126). L'impression de s'approprier l'espace sous-entend une capacité d'adaptation indéniable.

On constate alors un affrontement entre la culture d'origine et celle d'installation qui donne lieu à une acculturation dont le profil est soit l'assimilation suivie d'intégration, soit la séparation suivie de marginalité. Vu sous cet angle, certains personnages *saadiens* sont des exemples d'assimilation, à savoir les puciers ; tandis que qu'*Abla* est l'exemple par excellence de séparation et de marginalité bien qu'elle se faisait violence de s'y intégrer.

Il nous intéresse également de dégager le recensement par *Barreyre* – à la page 128 et 129 - de marchés les plus célèbres dans certaines villes se mesurant aux *Puces*, tels que le *bazar* d'Istanbul, la *médina* de Tunis et la *souika* de Constantine, *khan khalili* au Caire, le souk d'Alep et de Marrakech, *Landen Lock*<sup>1</sup> de Londres, le *Waterlooplein* d'Amsterdam, les *Mercados des Puelgas* de la Havane ou *Canal Street*<sup>2</sup> à New York. Ces endroits situés aux quatre coins du monde confèrent aux *Puces* de Paris une dimension universelle en laissant croire que la référence culturelle des marchés aux *Puces* existe un peu partout.

Ce faisant, le narrateur universalise la brocante en évoquant le langage codé employé au sein de cet univers régi non seulement par un jargon, mais également par une façon de faire tacite présente dans toutes les brocanteries, voici le passage en question: « La langue des brocs est partout aussi simple : on déballe et on remballe, on marchande parce que c'est un échange d'homme à homme, un bras de fer, un tête-à-tête, en discuter le prix n'est pas seulement avoir la chose à moindre coût mais la désirer, en parler avec amour ». (*LNDO*, p.129)

La médiation culturelle dans l'œuvre de Saadi est assez dominante. Comme nous l'avons déjà vu, les *Puces* demeurent le lieu de vie, une « agglomération cosmopolite » (*LNDO*, p.129), unissant toutes les disparités culturelles et origines

---

<sup>1</sup> Le marché qui se trouve dans le célèbre quartier atypique de Londres appelé Camden Town. Nous tenons par la même occasion à préciser que l'appellation telle qu'elle est inscrite dans le texte est mal orthographiée.

<sup>2</sup> Il s'agit du marché chinois Chinatown à New York.

confondues, d'ailleurs, ses habitants aussi hétérogènes soient-ils, le narrateur les assimile à des « acteurs ». Y cohabitaient alors des *brocanteurs, débardeurs, camelots, bistrots, artistes, ambulants d'un jour, fidèles de toujours, foules des grandes journées ensoleillées, etc.*(LND0, p.129). Tous, ils se ressemblent dans leurs différences. Le seul fait que cette population hétérogène et composite soit unie sous le signe de la différence, serait une manière de mettre en exergue le multiculturalisme parisien. Encore que, on remarque une distinction entre le centre et la périphérie de *Paris. Saint-Ouen* étant une commune française située dans le département la Seine-Saint-Denis, elle se trouve dans la périphérie de la capitale française. C'est là où règne le cosmopolitisme tel qu'il est décrit dans le récit. La locution *Valse des Puces* graphiée exclusivement en caractère italique et mentionnée pas moins d'une fois dans le récit met davantage l'accent sur la diversité ethnoculturelle et l'ouverture des frontières qui caractérise *Saint-Ouen* la périphérie de Paris.

Il appartient à ce niveau d'analyse de discerner le pluriculturalisme du multiculturalisme du cosmopolitisme. Il importe à juste titre de souligner la distinction entre les trois termes employés - à tort - de façon substituable. Les préfixes *multi* et *pluri* confèrent une portée sémantique bien différente au radical *culturalisme*. Le premier porte le sens de « multiplicateur différentialiste<sup>1</sup> », qui juxtapose des éléments singuliers sans pour autant qu'ils soient liés et combinés. Ce vocable s'inscrit pour ce faire dans l'approche quantitative. En revanche, la notion de pluriculturalisme désigne plutôt un « facteur unificateur »<sup>2</sup> où tous ces éléments distincts sont globalisés. Ainsi, nous appréhendons mieux les deux notions et délibérons que le texte promeut *a fortiori* la culturalité plurielle, équivalant au pluriculturalisme qui caractérise *Saint-Ouen* ; et le multiculturalisme qui renvoie à la culturalité multiple présente dans le centre parisien. Il n'en demeure pas moins que ces deux notions promeuvent la notion de diversité et de différence. Cette différence pourrait d'ailleurs se noter à travers les senteurs variées provenant des quatre coins du monde embaumant les *Puces*, telles que le poivre de Yémen, le gingembre de Mascate, la cannelle des Indes, le poivre rouge de Syrie, *etc.* (p.181). Quant au vocable cosmopolitisme, il recèle une dimension universalisante avec une propension transfrontalière, mondialisée, que certains considèrent comme la

---

<sup>1</sup> KOUBI, Geneviève. « Distinguer multiculturalisme et pluriculturalisme ? Brèves remarques à propos d'une distinction entre multiculturalisme et pluriculturalisme ». Dans *Revue hellénique des droits de l'homme*, 2005, n° 28, p.1177-1199.

<sup>2</sup> KOUBI, Geneviève. *Loc.cit.*

continuité et le prolongement<sup>1</sup> du multiculturalisme, tandis que d'autres la situant au-delà de ce dernier, le considèreraient plutôt comme un dépassement<sup>2</sup>. Au final, le cosmopolitisme culturel « est ultimement un pluralisme qui plaide en faveur de l'existence à l'échelle mondiale de "multiples rationalités" »<sup>3</sup>.

Dans la troisième partie du roman, *Abla* finit par confier quelques épisodes intimes de sa vie, notamment de son mariage échoué avec son ancien mari *Mokhtar*. Elle profite de l'occasion pour lui faire part de la description du costume nuptial de la femme constantinoise qui se transmet de génération en génération. Il se trouve donc constitué de *gandoura* en velours de couleur pourpre, brodée et galonnée d'or, d'une ceinture de louis d'or, de *maqias*, de bijoux, *etc.*(*LNDO*, p.139-140). Ensuite, elle énumère les noms des deux chanteurs dont le chant célèbre est incontournable dans leurs cérémonies, à savoir : *Fergani*<sup>4</sup>, *Simone Thammar*<sup>5</sup>. Les larmes, les youyous<sup>6</sup> et les clameurs du matin sont partie intégrante de la cérémonie. Elle voit le mariage et le divorce comme une « destinée » (p.140) de la femme constantinoise en particulier, et de la femme algérienne en généralité, dont la finalité est de produire des générations endogames dans sa ville natale. Elle a résumé son histoire de douze ans de mariage en quatre pages de narration, soit la sous-partie 13. De ce fait, ce décalage entre le temps de l'histoire et celui du récit pourrait laisser penser au narrataire que le sujet n'est pas tellement d'importance primordiale, mais vu son aveu à *Alain* sur la souffrance que lui procurait ce sujet, le narrataire réalise à ce moment qu'elle s'était déjà suffisamment dévoilée sur un sujet aussi sensible qui aurait pu être tronqué et être relaté en seulement quelques mots ou quelques lignes. Le divorce est culturellement vu, selon *Abla*, comme un « opprobre » (*LNDO*, p.140) naissant des mésalliances ou des répudiations dans la société constantinoise. Cependant une page plus loin, elle avoue avoir porté « un mal sans remède, aux causes inconnues... » en parlant de sa stérilité. L'inconnu et l'incapacité de remédier au mal crée un trou noir dans la psyché de la jeune femme, ainsi que dans sa lignée généalogique.

---

<sup>1</sup> Il s'agit là du cosmopolitisme européen.

<sup>2</sup> Il s'agit en revanche du cosmopolitisme américain.

<sup>3</sup> CASANOVA, José. « Cosmopolitanism. The Clash of Civilization and Multiple Modernities », *Current Sociology*, vol. 59, n° 2, 2011, p. 252-267. Cité par THÉRIAULT, Joseph Yvon. « Au -delà du multiculturalisme : le cosmopolitisme ? ». Dans *Sociologie et sociétés*, vol. XLIV, n°1, printemps 2012. Les Presses de l'Université de Montréal, p.20.

<sup>4</sup> Maître du malouf constantinois.

<sup>5</sup> Diva juive du malouf constantinois au féminin.

<sup>6</sup> Étant le cri des femmes arabes lors de certaines cérémonies.

De ce fait, *Abla* polarise son récit sur le remède de l'infertilité adopté par sa société en faveur des femmes stériles. Un schéma du rituel culturel est ainsi dressé au narrataire, comme boire les *décoctions magiques*, le recours aux *talebs*<sup>1</sup> dans le but de provoquer la fertilité chez ces femmes. Par conséquent, l'infertilité lui procurait le sentiment que son corps pourrissait *chaque fin de mois*<sup>2</sup>. Cette description s'avère une invitation tacitement adressée à *Alain* afin qu'il ait un aperçu de la culture méconnue du pays de ses origines.

Il importe, par ailleurs, de souligner que le nom de l'ancêtre vénéré *Sidi Belhamlaoui* était toujours invoqué dans les rituels enfantins d'*Abla*, il faisait partie des rites de sa famille : « son grand plaisir, enfant, était de craquer l'allumette dans le brasero, le kanoun décoré de sa grand-mère, en faisant un vœu. Ces pactes enfantins que l'on fait avec soi-même. » (*LNDO*, p.157). Nous déduisons donc une symbolique positive du feu suivi d'un vœu dans les rites enracinés de la protagoniste.

Certains personnages à l'instar de *Mme Jeanne* sont issus d'un bain culturel où la religion et la politique ne sont pas forcément discordants et incompatibles. La dame avait grandi dans une famille multiculturelle, entre *la croix* d'un père portugais et *la faucille et le marteau* (*LNDO*, p.151) d'une mère audonienne. Ce faisant, la croix fait référence à la religion catholique foncièrement dominante au Portugal<sup>3</sup>, tandis que la faucille et le marteau symbolisent le communisme revendiqué à *Saint-Ouen*.

L'épisode qui met en relief la richesse culturelle de la brocante est celui dans lequel le narrateur expose une notice biographique de *Trakian* et de son père. Ce dernier brocanteur, et ayant été foncièrement imprégné des ébénistes alexandrins, s'est frotté aux objets et meubles provenant des coins les plus perdus du monde. Dans un atelier de brocanterie, on peut trouver ceux en provenance de *Philadelphie*, de *Faubourg Saint-Antoine*, de *Boston* ou de *Greenwich Village, etc.* (*LNDO*, p.185). Sa brocanterie devient en ce sens un tremplin de cultures. Dans *La Nuit des origines*, chaque objet ou meuble recèle les secrets de la famille du possesseur.

Notre analyse du multiculturalisme et de la médiation culturelle serait inachevée si l'on n'évoque pas l'Orientalisme qui occupe une place indéniable dans les

---

<sup>1</sup> Elle explique : « [...] 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. » (*LNDO*, p.141)

<sup>2</sup> La fin de chaque mois correspondrait à vrai dire au cycle menstruel d'une femme.

<sup>3</sup> Notons au passage que ce pays est laïc.

deux œuvres. En effet, on note un l'intérêt de l'Occident pour l'Orient, entre autre l'Algérie, un pays du couchant et le Liban, soit le pays du Levant. Dans celle de Saadi, le narrateur fait à la quatre-vingt-sixième page digression en effleurant la biographie du grand-père *Khalil Belhamlaoui*. Il évoque concisément son parcours, celui de ses ascendants et le décrit comme figurant dans le dictionnaire des orientalistes, suivi de quelques autres noms tels que : *Georges Marçais, Emile Dermenghem, etc.* L'autre personnage *saadien* qui éprouve une vive prédilection pour l'orientalisme, c'est le commissaire-priseur *Trakian*, en raison du fait que ce mouvement littéraire et artistique lui rappelle instinctivement ses origines, c'est ce qui d'ailleurs explique son intérêt vif et son attention particulière pour le manuscrit d'*Abla*.

Au carrefour du cosmopolitisme éminemment présent dans l'œuvre de Maalouf, existent des passages portant exclusivement la réflexion sur le minoritarisme. Homme éclectique, et plaidant pour la tolérance et la coexistence, Maalouf va à contre-courant du « minoritarisme<sup>1</sup> » fondé sur l'esprit exclusif. Il serait d'ailleurs plausible de penser que le cosmopolitisme émerge de la dissonance et de la dissidence que traduit le minoritarisme.

Dans les deux corpus d'analyse transparait le binarisme le « Soi » et l'«Autre ». Et dès qu'il s'agit de culture, c'est le processus de déconstruction ou reconstruction qui intervient. Il s'agit là des symptômes d'une crise identitaire. Les langues et les cultures travaillent les œuvres de l'intérieur ; de ce fait, le dialogisme littéraire réside au cœur des textes de Maalouf et Saadi. Il se trouve que l'hybridité générique ainsi que le dialogue des langues et cultures libèrent l'écriture de toute frontière, en vue de penser l'identité.

---

<sup>1</sup> MILLET, Richard. *Le Dernier Écrivain*. Paris: Fata Morgana, 2005, p.17.

## Chapitre 3

# L'écriture au service d'une dynamique identitaire

La plasticité de l'espace, soit la transpatialité et la circularité du temps donne naissance à une identité plurielle. L'identité est au cœur de la réflexion littéraire de bon nombre d'auteurs, et constitue l'un des champs avancés de la recherche contemporaine scruté -isolément ou conjointement- par plusieurs domaines et disciplines, en l'occurrence la psychologie, la sociologie, l'Histoire, l'anthropologie, la philosophie, l'archéologie, les sciences économiques, humaines, *etc.* Les écrivains contemporains<sup>1</sup> se lancent, quant à eux, souvent dans une quête identitaire par le truchement de la fiction. Écrire ses origines aujourd'hui, c'est rompre des lances avec l'identité conflictuelle.

La dynamique identitaire est en ce sens placée au centre du projet littéraire de ces deux auteurs, d'autant que l'identité culturelle – à savoir la revendication et le l'écartèlement identitaire - est un *leitmotiv* dans la production littéraire francophone. Nous allons voir comment se fait l'écriture d'une identité en quête de sens dans les deux œuvres. Et afin de répondre à cette question, nous nous intéresserons d'abord à l'écriture fragmentaire, ensuite à l'écriture symbolique dans les deux œuvres, tout en analysant la question identitaire qui en constitue le focus.

---

<sup>1</sup> Citons parmi les auteurs critiques de la question générique littéraire : Gérard Genette ; Jacques Derrida ; Jean-Louis Borges ; Hegel ; Benveniste, la naissance du genre autobiographique dans *Confessions de Saint-Augustin* ; Jean-Marie Schaeffer avec *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ? etc.* Parmi les critiques : *La Confusion des genres* de Louis Aragon ; genre nouveau avec le poème en prose de Charles Baudelaire ; Aristote, Stendhal, Simenon ; le moi lyrique de Kate Hamburger, *etc.* La fracture épistémologique entre la pensée de Platon et celle d'Aristote (dont la notion de tragédie s'articule autour du mythe).

## I. Poétique du fragment : entre éthique et esthétique

Après l'analyse précédemment faite sur le morcellement au niveau de l'espace et du temps dans nos deux corpus d'analyse, nous nous proposons d'étudier ce morcellement au niveau de l'écriture, et mettre, par dessus tout, en relief le caractère inévitablement fragmenté des deux textes, tant sur le plan sémantique que sur le plan esthétique.

En guise d'amorce à ce sujet, nous évoquons la célèbre citation de l'écrivain psychanalyste français Michel Schneider sur l'analyse du fragment : « les Pensées ne sont pas des fragments écrits, ce sont des écrits fragmentés »<sup>1</sup>.

*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>2</sup>.

C'est dans cette perspective, que nous rendrons compte des « vérités » que les deux écrivains laissent à conjecturer à travers leur écriture fragmentaire. Nous parlerons de « poétique du fragment » dans les récits, dans la mesure, où nous avons appréhendé-en tant que « lecteurs avertis » 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 seule. Dès lors, nous aborderons cet aspect fragmentaire qui restitue au mieux le caractère de cette mémoire fragmentée dans l'écriture d'*Origines* et *La Nuit des origines*, sous deux optiques : la première est d'ordre esthétique, et la seconde d'ordre éthique.

---

<sup>1</sup> SCHNEIDER, Michel (éd). « La mélancolie d'écrire ». Dans *Le magazine littéraire*. Paris : 2007, p.44-48.

<sup>2</sup> GARRIGUES, Pierre. *Poétiques du fragment*. Paris : Klincksieck, 1995. Cf. URL : <http://litterature.inrp.fr/litterature/dossiers/poesie/ecritures-fragmentaires/pierre-garrigues>. Compte-rendu de lecture établi par Martine MARZLOFF, chargée de recherche, INRP

## 1. La pensée du fragment

Les formes romanesques subissent continuellement des changements. Cette œuvre en prose, appelé roman, passera du genre figé visant le modèle canonique balzacien du XIXe siècle, pour être ensuite remodelée, au XXe siècle, par des auteurs de grande renommée, à l'instar de Sartre, Proust, Gide, *etc.* En ce sens, nous assistons, avec l'apparition du Nouveau Roman, au passage du roman en tant que champ de description, au roman en tant que terrain de questionnement, autrement dit, la forme laisse place au fond. Dès lors, il nous importe d'orienter notre analyse sur le renouveau esthétique contenu dans les deux œuvres, notamment la mise en abyme des formes structurales, et ce, dans l'optique d'étudier tous les aspects de la fragmentation esthétique.

Si la fragmentation est un caractère et une forme d'écriture, elle fait donc partie intégrante des stratégies scripturales de l'auteur. Pour analyser la pensée du fragment que nous pourrions paraphraser par fragmentation structurelle dans les deux récits, il importe d'en opérer l'analyse formelle, en nous penchant sur quelques éléments du paratexte et l'architecture du texte. De ce fait, nous étudierons le fragment en tant qu'unité dans une entité.

Ne pouvant nous intéresser dans notre analyse à tous les éléments qui composent le paratexte, nous avons donc restreint notre champ d'investigation à seulement quelques éléments du paratexte auctorial<sup>1</sup>.

Si l'on compare le péri-texte -composante du paratexte auctorial- des deux corpus d'analyse, on remarquera alors la mention de l'élément paratextuel de dédicaces chez les deux auteurs. En revanche, la différence paratextuelle réside dans la présence de certaines composantes du péri-texte figurant exclusivement dans chacune des deux œuvres, en l'occurrence l'épigraphe chez Saadi, les notes et remerciements chez Maalouf.

*La Nuit des origines* porte en épigraphe<sup>2</sup> un extrait du premier tome intitulé *Justine* de l'œuvre romanesque *Le Quatuor d'Alexandrie* (dont le titre original est *The*

---

<sup>1</sup> Dans la mesure où l'étude du paratexte éditorial des deux œuvres ne serait plus éclairante pour notre présente analyse, d'autant qu'elle ne cadre pas avec la problématique de notre sujet de recherche.

<sup>2</sup> Écrite en caractères italiques entre guillemets : « *Il n'y a que trois choses que l'on puisse faire avec une femme : on peut l'aimer, souffrir pour elle, ou en faire de la littérature.* »



*Alexandrie Quartet*) de l'écrivain et poète britannique Lawrence Durrell. Ladite épigraphe est substantiellement axée sur la figure féminine ainsi que sur son rôle passif, et sa fonction en tant qu'objet. Cet élément paratextuel achemine le lecteur vers un incipit suspensif et laconique caractérisé par une raréfaction informative, suivi d'un prologue progressif répandu sur deux pages au seuil d'entrée de la fiction, introduisant l'intrigue *a priori* centrée sur la protagoniste résolument anonyme via l'emploi du troisième pronom personnel singulier « elle », en vue de la démasquer dès la première ligne du premier chapitre du récit. Ainsi, son identité patronymique (*Abla*) est dès lors connue du lecteur/narrataire.

Tandis que Maalouf amorce son œuvre par un prologue mis exclusivement en caractères italiques, d'une longueur de deux pages sur la question des origines, avant d'amorcer son récit par le truchement d'un incipit suspensif retardant la dramatisation, et caractérisé par une restriction et raréfaction informative. En d'autres termes, le narrataire ne subit pas une saturation d'information sur le récit en question, de plus il n'est placé séance tenante au cœur de l'intrigue, voire de la dramatisation. Le prologue *d'Origines* fait l'objet d'une mise en relief, peu ou prou, détachée de l'énoncé narratif.

À première vue, la distribution des deux récits en parties et séquences numérotées compose structurellement le caractère fragmentaire des deux œuvres.

Le roman de Nourredine Saadi -écrit en 205 pages-<sup>1</sup> est scindé en trois parties : la première composée de vingt-cinq séquences (soit de la page 9 à la page 67) ; la deuxième se compose de douze séquences (soit de la page 70 à la page 109), et enfin la dernière étant la plus dense est constituée de trente-deux séquences (soit de la page 112 à la page 200), ce qui équivaut à la quasi moitié du récit.

Quant au récit de filiation de Maalouf -écrit en 507 pages-<sup>2</sup> est encore plus fragmenté que celui de Saadi. Il est composé de huit chapitres respectivement sous-titrés de substantifs au pluriel, et chacun d'eux est constitué de séquences avec une numérotation continue : *Tâtonnements* (de la page 9 à la page 41) ; *Longitudes* (de la page 43 à la page 113) ; *Lumières* (de la page 115 à la page 192) ; *Combats* (de la page 193 à la page 277) ; *Demeures* (de la page 279 à la page 328) ; *Ruptures* (de la page 329 à la page 375) ; *Impasses* (de la page 377 à la page 444) et *Dénouements* (de la page 445

---

<sup>1</sup> La version éditée chez Barzakh en 2005.

<sup>2</sup> En version Livre de Poche (dépôt légal 1<sup>ère</sup> publication 2006).

à la page 500). Contrairement au texte de Saadi dont le découpage séquentiel est marqué de rupture, ce qui rend la numérotation discontinue.

Certes, la fin ou les dernières lignes des deux œuvres qui font l'objet de notre analyse se recourent sur le thème de la mort et de l'absence, cependant leurs excipits (par opposition à incipits) se distinguent et se différencient.

L'œuvre de Saadi s'ouvre et se clôt respectivement sur un prologue et un épilogue. L'auteur opte alors pour une fin fermée, en intégrant un épilogue<sup>1</sup> accompagné d'une épigraphe<sup>2</sup> éclairée par une citation empruntée au poète grec du dix-neuvième siècle Constantin Cavary. Il achève ainsi son récit sur le destin scellé de la protagoniste en soulignant l'authenticité de la scène relatée, en lui donnant la forme d'un récapitulatif des personnages - éminents et secondaires - qu'il a réunis dans une circonstance funèbre lors des obsèques de la protagoniste, de sorte que le destin de cette dernière synchronise avec la fin de la fiction et de l'intrigue romanesque.

Dans le roman de Saadi, l'excipit est de type dramatique. L'auteur boucle son récit par l'entremise d'une clôture narrative<sup>3</sup> sous forme de citation empruntée à l'écrivain et poète français du dix-neuvième siècle Gérard de Nerval : « *D'ailleurs, elle m'appartenait bien plus dans sa mort que dans sa vie* »<sup>4</sup>. Cet intertexte synthétise manifestement l'amour équivoque et la relation complexe entre les deux protagonistes *Abla* et *Alain*, ainsi que le destin de chacun d'eux.

En contre partie, la fin d'*Origines* de Maalouf s'annonce différente de celle de Saadi. L'épilogue de ce récit est stylistiquement décalé du texte et se démarque de ce dernier, quand bien même l'auteur ne lui a réservé aucun chapitre qui figurerait dans la table des matières, à l'exemple de l'œuvre de Saadi. *In extremis*, le narrateur de ces dernières lignes réapparaît résolument homodiégétique, dans la proportion où il relate la

---

<sup>1</sup> Dont la disposition graphique est mise en relief, dans la mesure où l'auteur a réservé exclusivement un chapitre en y apposant la mention « épilogue », et ce, en vue de préparer d'une part le lecteur à la fin du récit tout en nourrissant ses attentes ; et d'autre part, à appeler son attention en y semant un brin de suspense.

<sup>2</sup> Écrite en caractère italiques entre guillemets, à l'exemple de celle du prologue : « *Ta ville te poursuivra toujours et aucun bateau ne t'amènera jamais loin de toi.* »

<sup>3</sup> Qui renferme un but escompté par l'auteur. À ce propos, le critique de cette notion estime que « la fin en tant que terminaison est aussi fin en tant que but ». KOTIN MORTIMER, Armine, *La clôture narrative*. Paris : Corti, 1985, p. 31.

<sup>4</sup> Qui se consolait par l'idée que le décès de sa bien-aimée *Aurélia* n'allait que le rapprocher d'elle dans l'au-delà. Ce raisonnement l'a par conséquent revigoré et empêché de la rejoindre en dépit de la mélancolie qui le rongait et allait le conduire à la folie.

même scène avec laquelle il a amorcé son récit, en procédant à un complément d'éléments d'information. Cette technique confère un aspect circulaire à l'œuvre, comme nous l'avons démontré dans la partie précédente de notre étude. En d'autres termes, le texte ne demeure pas béant, il se referme sur lui-même de telle manière que le point d'arrivée est lui-même point de départ. Ce schéma concorde manifestement avec celui d'une identité perdue en quête de sens, qui constitue le centre de notre problématique de recherche. Il ressort de ce schéma une double interprétation plausible : soit la quête est aboutie dans le cas où l'identité trouve son/un sens, soit elle est inaboutie dans le cas où aucun sens n'est trouvé à cette identité désorientée<sup>1</sup>.

À ce niveau, il revient d'étudier le fragment et la fragmentation dans toutes ses formes en basculant du paratexte au texte en question, en vue d'en dégager l'impact esthétique, et par ricochet, éthique.

Le texte de chacun des deux écrivains se caractérise par une esthétique formelle et thématique que nous retrouvons, généralement, dans l'ensemble de leurs créations littéraires.

Si certains critiques, à l'exemple de Rachid Mokhtari, voient de la *singularité* dans le « tissage » du texte<sup>2</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 vulgarisée sous l'appellation de *style*, est érigée dans une langue, à l'instar de l'auteur qui recourt à cette dernière pour interroger l'histoire et la mémoire. À ce sujet, Nourredine Saadi estime qu'« on écrit toujours contre une langue, comme un forgeron qui martèle sous la plume, qui forge son style, sa propre respiration, [...] L'écriture est un acte tellement solitaire, nécessaire, un univers mental qui vous apprend à fuir la vanité<sup>3</sup> ». Si nous nous reposons sur le principe que l'écriture est *un acte solitaire*, il revient en conséquence à chaque écrivain de recourir à des stratégies propres à lui pour subvertir le réel.

---

<sup>1</sup> Évoquons dans cette lignée le roman d'Amin Maalouf *Les Désorientés* dont l'histoire se rapproche sensiblement de celle de ce présent récit de filiation, relatant ainsi les retrouvailles amicales d'un exilé résolument égaré et dés/orienté qui retourne au pays de ses origines, dans le but de renouer contact avec ses amis d'antan. En effet, le jeu de mots présent dans le titre offre une double lecture : il se donne à lire tantôt tel un adjectif nominal en référence aux êtres perdus, tantôt comme un mot formé d'un radical et d'un préfixe exprimant l'idée de négation et de privation, dont la dissociation renverrait aux exilés s'étant éloignés de l'Orient, et l'ayant perdu.

<sup>2</sup> MOKHTARI, Rachid. *Op.cit.*, p.123.

<sup>3</sup> AGGOUR, Bachir. *Loc.cit.*

Nous ouvrons notre analyse sur l'écriture *saadienne* par la suivante réflexion empruntée au critique Rachid Mokhtari : « La nuit des origines est un évènement littéraire mondial en ce qu'il apporte d'originalités dans sa forme esthétique<sup>1</sup> ». Il conviendrait alors de s'interroger sur cette *originalité* qui réside dans la pratique scripturale de ce roman. *A priori*, elle est d'ordre formel dans la mesure où l'auteur enfreint la structure canonique qui stipule la présence de marques formelles lors de la prise de parole d'un personnage. À cet effet, au terme de notre relecture, nous avons constaté exclusivement dans le texte de Saadi une certaine autonomie syntaxique dans la structure du récit, notamment 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'ai rédigé le projet d'appel. Ce serait bien qu'on s'appelle Saint-Ouen Indépendant [...]. (LNDO, p.16)

À 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 un dialogue sans que le lecteur ou narrataire en soit avisé. Ainsi, de [Accoudé...] à [velours vert] c'est le narrateur qui relate, après ce sont *Alain* et *Mme Jeanne* qui conversent. De fait, la démarcation entre le discours du narrateur et celui des figurants n'est pas vraiment distinguable. En termes de linguistique, le fait que la voix du narrateur et celle du personnage s'enchevêtrent est un procédé narratif nommé discours indirect libre (DIL), d'ailleurs même le registre de langue est familier de sorte à engendrer le dialogue et

---

<sup>1</sup> MOKHTARI, Rachid. *Op.cit.*, p.130.

l'action au fil du récit. Remarquons, dans un autre extrait, l'intervention de la protagoniste simplement mentionné entre deux tirets cadratins, sans verbe introducteur à l'intérieur même du discours narratif : « [...] repoussant les cintres comme on feuillette une revue, hésita sur la bleue en crêpe – merde l'ourlet ! – puis revient à la blanche, [...] ». » (*LNDO*, p.179).

En revanche, dans *Origines* les discours – aussi peu nombreux et clairsemés soient-ils- sont directs, mis entre guillemets et accompagnés d'un verbe de locution selon les règles typographiques. Même la parole dialogale est mise en relief à l'aide de tirets cadratins en chaque début de parole, marquant ainsi le changement de locuteur. Encore faut-il préciser que les dialogues – sous forme d'échanges physiques ou téléphoniques - sont dénombrables, et situés essentiellement en amont et en aval du texte de Maalouf. Citons à titre d'exemple le manifeste dialogue, qui a servi de boucle au récit, opéré entre le narrateur et sa grand-mère spéculant à haute voix sur la coïncidence de la date de décès du grand-père et celle du père du narrateur, et ce, en début et à la fin du récit :

- Comment va ton père ce matin ?
- Ma réponse était prête, je m'y étais entraîné tout au long du trajet :
- Je suis venu directement de la maison, sans passer par l'hôpital [...].
- Si tu pouvais seulement m'approcher l'appareil [...].
- Oui, je suis assise. [...] Puis elle m'avait dit :
- Je croyais qu'on allait m'annoncer que ton père s'était réveillé.
- Non. De l'instant où il est tombé, c'était fini. (*LNDO*, p.12-13)

A *contrario*, le type de discours indirect libre ne figure pas de façon superfétatoire dans le texte de Saadi, 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>1</sup>

---

<sup>1</sup> MAINGUENEAU, Dominique. *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris : Nathan, 1993, p.

La « superposition de voix » est un procédé auquel quelques critiques se sont intéressés, citons-nous dans cette lignée le compte-rendu éclairant 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>1</sup>

À comparer l'analyse de Maingueneau avec celle de Mokhtari, nous remarquerons alors que tous deux convergent sur le même constat, et conviennent de 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 œuvre romanesque ; un signe de modernité dans le domaine de la fiction littéraire.

Toutefois, à mesure que le lecteur avance dans sa lecture, il flairera 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. À 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. En d'autres termes, 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 *La Nuit des origines* de Nourredine Saadi. Au préalable, elle est constituée de trois parties, et chacune d'elles se différencie de l'autre par un chiffre romain, et sans

---

106, 109.

<sup>1</sup> MOKHTARI, Rachid. *Op.cit.*, p.129.

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>1</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 présence est normalement requise »<sup>2</sup>. À titre d'exemple, nous citons un passage qui comporte ce fait discursif : « Trois mois qu'elle occupe cette chambre du palais de la Femme. » (*LNDO*, p.21)

L'ellipse se trouve dans le simple fait que nous ignorons ce qu'*Abla* a fait durant les trois mois qui se sont écoulés à *Saint-Ouen*, hormis sa rencontre avec *Alain*. À 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. (*LNDO*, p.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 ». Il nous importe à ce niveau de nous pencher sur la marque itérative d'un signe de ponctuation, à savoir les points de

---

<sup>1</sup> RAIMOND, Michel: *Le Roman*, 2<sup>e</sup> édition, Armand Colin, 2008, p.116.

<sup>2</sup> CHARAUDEAU Patrick et MAINGUENAU Dominique. *Dictionnaire d'Analyse du Discours*. Paris : Seuil, 2002, p.209

suspension qui impliquent l'absence d'une suite, ou l'interruption volontaire ou pas de l'énoncé. Visiblement, ce sont les pointillés qui séparent les parties dites « A » et « B », qui semblent secréter 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.

Suite à notre analyse, nous avons noté l'emploi de ce signe de ponctuation en aval d'une réminiscence ou d'un épisode lié à l'enfance, ou d'un sujet douloureux qui réduit le locuteur au mutisme. Comme à l'instant où elle devait s'entretenir avec le commissaire priseur *Trakian* au sujet manuscrit pour la vente aux enchères, et qu'elle a fait part à *Jacques* son indécision et son irrésolution quant à cette vente : « [...] Mais Jacques, je voudrais vous dire tout de même que je ne suis pas sûre de moi, je ne sais plus, je ne sais pas... » (p.184).

Maalouf, pour sa part, emploie généreusement l'ellipse dans son texte au moyen de points de suspension. Cet élément de la fragmentation esthétique pourrait dans certains cas être employé pour désigner un discours éludé, ou des paroles interrompues : « - Si tu pouvais seulement m'approcher le téléphone... » (p.12). Dans d'autres cas, cette ellipse pourrait faire allusion soit à un non-dit, soit à une suite qui peut être devinée par le lecteur, ou alors elle consiste tout simplement à créer le suspense au sein de l'intrigue : « [...], il est inconcevable que les deux faits ne soient pas liés, même s'il m'est difficile de dire par quelle voie sinueuse... » (p.483). Il importe d'ailleurs de préciser que le texte de Maalouf s'achève par cette marque elliptique qui conférerait une suite tacite au récit, donnant l'impression que ce dernier se recroqueville sur lui-même tout en sous-tendant une certaine béance : « Nous étions aussitôt revenus vers le silence, notre sanctuaire... » (p.500).

La fragmentation structurelle dans *Origines* va de pair avec le choix thématique de l'auteur. En effet, la construction généalogique engage des coupures, des témoignages, des oublis, des réminiscences, des projections, des hypothèses, des interprétations, des commentaires, *etc.* qui constituent par conséquent des fragments



dont l'unicité fait sens et concorde avec le projet de l'auteur. Dans ce sillage, il importe de mettre l'accent sur la mise en texte dans *Origines* : ce qui figure en italique, ou entre guillemets ne fait pas partie du discours de l'auteur, c'est ainsi qu'il a procédé pour isoler le discours narratif des autres discours, notamment ceux d'autres personnages. De ce fait, le texte de Maalouf se trouve être par excellence fragmentaire.

Suite à notre entretien antérieur avec l'écrivain Nourredine Saadi au sujet de l'écriture fragmentaire, il a associé le caractère scriptural à « 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>1</sup>

La remise en question de l'objet d'écriture est à l'aune de l'ère et du milieu socioculturel de l'écrivain, du message véhiculé et de la thématique abordée. En effet, le lecteur n'a plus affaire à un personnage typifié autour d'une intrigue bien charpentée, soutenue par une temporalité chronologique, en présence d'un narrateur hétérodiégétique<sup>2</sup>, l'instance narratrice s'avère dès lors impersonnelle. Le récit de fiction serait donc en quête d'une nouvelle forme d'expression et d'une esthétique qui figure la réalité par le truchement de récits homodiégétiques.

Parmi les signes de fictionnalité dans les techniques narratives et les stratégies stylistiques, et outre le style indirect libre contenu dans le texte de Saadi présupposant l'absence de narrateur, il existe le monologue intérieur qui reste foncièrement présent dans le texte de Maalouf. Ces réactions monologiques et dialogales sont à vrai dire des codes basés sur la liberté et s'avèrent être à l'origine de ladite fragmentation structurelle.

Effectivement, le récit d'Amin Maalouf est ponctué de passages métadiscursifs

---

<sup>1</sup> BENKELFAT, Meriem. « Entretien avec Nourredine Saadi ». Courrier électronique, le 24 janvier 2010. Adresse par courrier électronique : < [nourredinesaadi@hotmail.fr](mailto:nourredinesaadi@hotmail.fr) >. Voir Annexe.

<sup>2</sup> Les principaux noms qui rappellent cette mise en abyme et cette rupture avec les formes romanesques traditionnelles sont : S. Beckett, A.R. Grillet, N. Sarraute, *etc.* Cette dernière nomme cette épreuve marquée de mutations « l'ère du soupçon ».

qui interrompent le fil narratif, offrant à l'écrivain l'opportunité de s'interroger sur son écriture qui est soumise au doute en raison de sa démarche d'enquêteur. Il se met à la fois en position de narrateur et de lecteur : « [...] mais je fais un petit pas en arrière pour revenir à la lettre de ma grand-mère [...] Un peu plus haut, lorsque j'ai mentionné la carte [...], j'ai failli reproduire l'adresse entière, puis je me suis abstenu, en attendant de pouvoir l'accompagner d'un commentaire » (p.267). Pour ce faire, dans son acte d'écriture, Maalouf aspire à communiquer et prouver au lecteur ce qu'écrire veut dire, fondé sur des doutes, des convictions, des hypothèses, des affirmations et infirmations et ce qui s'ensuit : « [...] Il est possible que je trompe, mais telle est, en cet instant, ma conviction intime. » (p.310).

La mise en abyme dans *Origines* se traduit non seulement par un franchissement des frontières de l'instance narrative, mais aussi celles de l'espace et du temps, comme nous l'avons démontré dans les deux parties précédentes de ce travail de recherche. Cet éclatement de balises n'est autre que le reflet d'une identité perdue, égarée qui se cherche par le biais de la fiction. En ce sens, la mise en abyme implique :

[...] l'introduction de voix narratives plurielles et contradictoires, productrices d'univers multiples contenus dans l'unicité de l'œuvre. Cette plongée vers d'autres temps et d'autres espaces remet en question la notion même de *mimesis* : ce jeu de réverbérations et de miroirs tend vers l'infini, échappant ainsi à toute définition figée et unilatérale de la réalité. La mise en abyme fait éclater tous les cadres, toutes les frontières entre "le dehors et le dedans", et ouvre les voies de communication entre les espaces<sup>1</sup>.

La compréhension de la littérature contemporaine, selon le philosophe et sociologue français Lucien Goldmann, est tributaire de la nature des mutations sociales. Le besoin de donner un nouveau souffle au genre romanesque naît de la société. En d'autres termes, ce sont les transformations sociales qui sont souvent à l'origine de formes romanesques nouvelles, à l'instar de Nathalie Sarraute et d'Alain Robbe-Grillet, dont les œuvres expriment une certaine réalité humaine<sup>2</sup>. La société dans ce cas devient

---

<sup>1</sup> GANDELMAN TEREKHOV, Véra. *Jeu d'échecs : littérature et mondes possibles* : Perec, Nabokov, Zweig, Lewis Carroll.... Paris : L'Harmattan, 2013, p.61. (Coll. L'Ecarlate)

<sup>2</sup> GOLDMANN, Lucien. *Pour une sociologie du roman*. Paris : Gallimard, 1992 [1964], p.287. (Coll. Tel).

un terrain d'investigation et d'exploitation<sup>1</sup>.

On pourrait assimiler la mise en abîme dans *Origines* au roman du roman, du fait que le narrateur décrit la source de son récit, et pose des questions proprement techniques. Si Maalouf superpose des images de si dans le récit, c'est justement pour permettre l'identification profonde entre l'auteur réel responsable du texte et son double auteur du discours fictionnel. Dès lors, se dégage, d'une part, l'instance responsable du récit, à savoir *l'ethos* du narrateur premier et les secondes voix des récits enchâssés. Par conséquent, la coupure métaleptique, concourt à l'invasion des personnages au lieu que le récit soit maîtrisé par une seule instance, celle du narrateur. D'autre part, il importe de discerner le narrateur-auteur égaré de l'auteur implicite qui se charge de la gestion du chaos narratif.<sup>2</sup>

Dans l'œuvre de Saadi, il existe également certaines réflexions et sentences dont l'on ignore l'auteur : il pourrait être soit *Abla*, soit le narrateur soit l'auteur même. Les propos étant sous forme d'interrogation, avec l'emploi de la première personne du pluriel à croire que c'est adressé au lecteur en sous-entendant une confirmation à une vérité inhérente à tout un chacun : « N'est-ce pas qu'il y a des choses qui demeurent irrémédiablement en nous au fond de la gorge ? » (*LNDO*, p.90).

La mise en abyme de cette œuvre réside dans le fait qu'en dehors du fait que la protagoniste soit un personnage émanant de la fiction, elle s'imprègne elle-même de l'univers romanesque en se rapportant à des références littéraires, ce qui accentue d'ailleurs le degré de fictionnalité du texte, il devient par conséquent doublement fictionnel. Nous avons, en d'autres termes, l'impression d'être face à une fiction imbriquée dans une autre fiction.

La mise en abyme se remarque également sur le plan narratif. Certes, on constate la présence d'une seule voix narrative chargée de relater les faits du récit, il s'agit donc du narrateur. Il est donc omniprésent, et s'efface au moment des dialogues. Cependant, il lui arrive par moment de prendre le dessus sur la narration en adoptant

---

<sup>1</sup> *Ibidem*.

<sup>2</sup> BOKOBZA KAHAN, Michèle. « Métalepse et image de soi de l'auteur dans le récit de fiction ». Dans *Argumentation et analyse du Discours*, 3 /2009. Consultable en ligne. URL : <https://aad.revues.org/671>

une voix méta-narrative, ce qui donne d'ailleurs au lecteur l'impression qu'il s'adresse directement à lui, souvent via des questions : « Difficile de dire comment cela recommença. » (p.122). Ou lors des démarches entamées en vue de régulariser sa situation en France, le narrateur semble incarner *Abla*, vivre son mal-être dû à son passé et devient à son tour impliqué dans la question de l'indicible : « Comment leur expliquer pourquoi elle a fui le pays, sa rupture mentale, intime, personnelle ? » (p.50)

Dans certains passages auto-réflexifs de *La Nuit des origines*, le narrateur déborde sur une métafiction, qui conduit le narrataire au corollaire suivant, le laissant ainsi penser que le manuscrit se veut être le sujet du roman de Nourredine Saadi : « Aux Puces, chaque objet est une histoire, chaque pièce un sujet de roman. » (p.129)

Le discours auto-réflexif du narrateur du texte de Saadi se trouve être ambivalent, axé sur un éventail de thèmes. Tantôt, il met l'accent sur l'appel et retour inconscient à la mémoire qui a la potentialité de faire jaillir et remonter à la surface certaines scènes qui ne s'oublient pas (p.154). Tantôt il s'adonne à une spéculation à prégnance philosophique sur la relativité de la vérité, incitant ainsi le lecteur à s'interroger sur les limites et la lisière entre le réel et le fictif : « Mais n'est-ce pas que la seule vérité d'une histoire est qu'on la croie » (p.161). Ou plus loin alors, il émet une réflexion moralisante sur l'absence de succès sans accros :

« Mais malheureusement, même dans les vies à succès, il y a des mésaventures [...]. » (p.186) en parlant du parcours de *Trakian* qui s'était fait un nom dans l'univers show-biz des collectionneurs et avait réussi en dépit de certaines mésaventures qui lui ont auraient valu la prison à cause d'une comtoise d'*Alep* du XVIIe siècle.

Par ailleurs, la phrase qui a attiré notre attention : « Mais ici tout est singulier, l'espace comme le temps » (p.129), renferme également une mise en abyme au niveau de la voix énonciative qui demeure imprécise, confondant la voix d'*Abla* à celle du narrateur. Ladite phrase comporte une appréciation de singularité quant au contexte spatio-temporel qui peut être soit des *Puces*, soit du texte final, c'est-à-dire l'œuvre en question. La proposition précédant ce passage se trouve être une phrase remémorée par *Abla*, mise en caractère italique car elle appartient au à son professeur d'architecture. De plus, nous soulignons l'absence d'un autre verbe mettant fin au souvenir pour introduire les propos de la protagoniste, d'où la réticence sur l'identité de l'auteur de cet extrait. Cela dit, l'interprétation dépendra de l'auteur de cette réflexion.

Dans l'ultime partie du roman de Saadi, nous a saisis un passage qui aurait pour but d'interpeller tout narrataire, et tout lecteur, l'invitant à remettre en question et en cause ses origines. Il s'agit d'un extrait méta-narratif où la voix de *Jacques* pourrait être mêlée à celle d'*Alain* ainsi qu'à celle du narrateur/auteur : « Oh, après tout, nous venons tous de la nuit des origines, et qui en connaît le commencement ? » (p.143). Ces paroles déguisées en défi lancé à quiconque qui prétend connaître la source de ses origines.

Nous remarquons dans les deux corpus de notre recherche l'existence de micro-récits en guise de soubassement au grand récit. Le fait que ce dernier soit agrémenté de récits de personnages, cette polyphonie narrative accentue davantage le caractère pluriel des deux œuvres. La pluralité de ces récits gît –comme nous l'avons vu – dans l'espace, le temps, la narration et l'écriture.

Dans le but de rendre compte du caractère fragmentaire de la mémoire et pluriel des origines, l'auteur use du texte, voire de sa matière scripturale. En d'autres termes, le chaos identitaire d'*Abla* transparaît à travers son écriture traduisant stylistiquement des phrases fragmentées, non verbales et souvent accompagnées de points de suspension. Non seulement, la jeune femme tétanisée débitait des phrases décousues mais entendait aussi que des mots détachés du diagnostic du psychiatre « *délire de persécution...hystérie...illuminisme...* » (p.197). En ce sens, en état psycholeptique, elle produisait et percevait des fragments.

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

## **2. Le fragment de la pensée**

La fragmentation dans les deux récits est, comme nous venons de le voir, d'ordre esthétique mais aussi sémantique, dans la mesure où il est question d'une mémoire éclatée des personnages. Nous avons dès lors affaire à des fragments d'histoire, de mémoire et de vies des personnages, avec un panel de thèmes. À partir du moment où la mémoire est par essence « fragmentée », l'identité du personnage qui y est tributaire, est elle aussi « morcelée ».

Arrivés à ce niveau d'analyse, il appartient à juste titre de rappeler l'hétérogénéité du roman soulignée par le théoricien russe Mikhaïl Bakhtine. Il se trouve que le roman abrite des phénomènes pluriels qui le rendent - comme nous l'avons déjà démontré- non seulement un produit plurilingual, pluristylistique mais également plurivocal, et ce, au regard des différentes unités linguistiques soumises à diverses règles stylistiques<sup>1</sup>.

Cela étant, l'étude des notions *bakhtiniennes* de polyphonie et de plurivocalité dans nos corpus d'analyse a pour objet de montrer comment Maalouf et Saadi ont fait de leurs textes un essaim de voix et de points de vue sur différents sujets, et ont pu établir une alternance vocale et un équilibre entre les différents niveaux de leurs textes pour faire passer leur message. En ce sens, nous démontrerons comment le récit marque l'alternance de vision dans divers fragments et cernerons le type de rapport qui existe entre le narrateur et le personnage. En effet, le jeu des instances a permis de mieux voir le fonctionnement de la structure et les endroits où opèrent les transformations narratives (qui parle ? qui agit ? qui raconte et dans quel sens ?...). L'étude a permis de voir également les moyens qui relient les instances entre elles pour assurer la cohérence du texte.

Nous nous penchons par ailleurs 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, 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>2</sup>

Il appartient donc à juste titre de dire que rien n'est fortuit dans un récit, et que

---

<sup>1</sup> BAKHTINE, Mikhaïl. *Op.cit.*, p.87.

<sup>2</sup> RAIMOND, Michel. *Op.cit.*, p.9.

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, ou alors 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'elle fasse sens en dépit du morcellement. Parfois même, elle fait place nette à plusieurs vérités et idées prépondérantes, que le lectorat pourrait 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 récit, 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>1</sup>

Nous avons affaire à deux récits où la notion du « double » chez les personnages est en filigrane avec l'écriture fragmentaire. Les deux histoires narratives sous-tendent des personnages à double identité, à double mémoire, à double culture et à double appartenance. Dans les deux textes, on note la présence de jeu patronymique chez l'ensemble des personnages *maaloufiens* et *saadiens*. Au demeurant, s'il y a bien une identité foncièrement morcelée dans le roman de Saadi, c'est celle de la protagoniste *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.

Le double patronyme de la protagoniste peut relever du jeu, car l'inversion de seulement deux lettres a suffi pour discerner un prénom arabe représentant la culture orientale et l'autre européen représentant la culture occidentale. D'ailleurs, une fois qu'elle s'est adaptée à la vie audonienne, elle se faisait désormais appelée *Alba* dont la signification de « blancheur et pureté » (p.126), telle a été précisée par le narrateur. La

---

<sup>1</sup> Définition du fragment extraite d'un article de l'Encyclopédie en ligne Universalis : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/fragment-litterature-et-musique/>

différence s'opère certes au niveau de la connotation, mais également sur le plan phonétique. Le postulat qui découlerait de cette analyse onomastique littéraire est que le prénom va de pair avec l'appartenance culturelle, ce qui nous amène à dire que le patronyme est la vitrine de la culture et cette dernière reflète une strate de l'identité. 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. Tout le long du 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 [...]. (*LNDO*, p.144)

D'ailleurs au départ, cette identité paradoxale avait grand-peine à s'intégrer dans 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>1</sup>.

Par ailleurs, même la patronne du bistrot des *Puces* *Mme Jeanne* porte un prénom qui n'est pas le sien, son vrai nom est *Olivia*, il a été choisi par son père, en hommage à sa grand-mère et sa mère enterrées au Portugal, un pays qu'ils ont quitté après la guerre et auquel elle n'était jamais retournée. À l'instar de tous les personnages du récit, l'identité de *Jeanne* s'avère également biaisée et ses origines enfouies une fois aux *Puces*. Le prénom *Jeanne* c'est celui qui lui a été attribué par les puciers qui est le fruit d'inspiration d'une chanson de *Brassens*, il représente alors la présente identité audonienne ; en revanche celui d'*Olivia* il évoque son identité native omise. De ce fait, tout comme *Alba*, *Jeanne* s'est vue substituer son vrai patronyme par un faux.

---

<sup>1</sup> SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise. *L'écriture fragmentaire : définitions et enjeux*. Paris : Puf, 1997, p.57



L'autre personnage qui porte un double nom, l'un authentique et l'autre lui a été attribué par les puciers, c'est le commissaire-priseur de son vrai nom *Gonzague Trakian*, appelé familièrement aux *Puces Louis Philippe*. Le narrateur fait mention de la notice biographique du père, c'est justement pour établir un parallélisme avec son fils dont l'amour des objets le tient de son père qui était brocanteur. L'itinérance de ce dernier entre Istanbul qu'il a fuie à cause du génocide, Marseille, Paris en passant par le Caire - et s'était d'ailleurs formé grâce aux ébénistes d'Alexandrie - contribue à mettre en lumière les origines disséminées du commissaire *Trakian*. Le deuxième prénom *Louis Philippe* fut choisi par son grand-père qui prisait l'époque du meuble français Louis Philippe, il s'en est donc inspiré pour nommer officieusement – car il n'est pas inscrit à l'état civil - son petit fils. Rappelons qu'à l'instar des autres personnages, tels qu'*Alba*, *Alain*, *Jeanne*, *Jacques*, *etc.* *Trakian* porte lui aussi deux patronymes : l'un propre à l'univers de la brocante ; l'autre authentique et officiel qui est pour sa part le choix de sa mère.

De surcroît, l'identité « mutilée » des personnages *saadiens* transparaît à travers leur patronyme tronqué, comme celui du personnage principal *Alain Abel*<sup>1</sup> à qui on a enlevé le « H » du nom. Il appartient à juste titre de préciser qu'en phonétique arabe, cette lettre se prononce légèrement, contrairement à sa translittération en phonétique française. Compte tenu de l'absence d'équivalent phonétique exact de cette lettre en français, on a tendance à substituer au moment de la prononciation le « H » par la voyelle qui le suit, ce qui le rend d'ailleurs muet. En ce sens, le patronyme d'*Alain* représente donc son identité orientale/algérienne qui s'avère biaisée en raison de la suppression de cette lettre qui fait toute la différence et marque, *a priori*, son appartenance culturelle. Il importe également de préciser que toutes ces révélations sur son patronyme sont sorties de la bouche avinée d'*Alain*-même. Se trouvant dans un état d'ivresse, il se met à dévoiler des vérités sensiblement liées à son identité.

À 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 *saadiens*, notamment *Abla*. La fragmentation réside

---

<sup>1</sup> Ce prénom tient sa racine de deux origines : arabe issue du mot *habel* qui signifie « fils ». Et hébraïque « *helvel* », faisant référence à l'« air » ou encore au « vent ».

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.*

L'écriture fragmentaire et transgressive donc permet la redondance des idées, permet des flashbacks, produit des interférences des codes génériques, une polyphonie littéraire et linguistique. Selon le critique Bruno Blanckeman, l'écriture fragmentaire restitue - par le truchement de l'ellipse et la discontinuité - des lieux, des situations, des atmosphères, sous forme d'univers hétéroclites<sup>1</sup>.

En contrepartie, le récit de filiation de Maalouf abrite plus de personnages aux appartenances multiples, dont le patronyme est double, ou quelquefois tronqué, d'ailleurs l'identité plurielle constitue le leitmotiv de son écriture. À *Cuba*, *Gebrayel* était devenu *Gabriel*, et *Alice* était devenue *Alicia*, *Tom* pour *Tannous* devenait, *Fred* pour *Farid*, et *Ned* pour *Nadim*, *etc.*

L'absence de patronyme tel que l'anonymat de l'orateur dans *Origines* d'Amin Maalouf appuie son effacement, ce qui insinue l'éclatement du personnage traditionnel chez les auteurs réalistes, à leurs têtes le modèle canonique balzacien. Même le patronyme du narrateur en question enferme une certaine mouvance et notoriété désignant un patronyme avec une portée universelle, à telle enseigne qu'il pouvait même être orthographié à l'aide d'initiales « dessinées comme des lianes enserrant le globe terrestre... » (*LNDO*, p.24).

La fragmentation éthique se remarque également à travers la plurivocalité. Notre étude de cette dernière requiert une analyse du niveau diégétique des deux œuvres. Au début du récit de filiation *Origines*, le personnage-narrateur Amin Maalouf est homodiégétique car il prend part aux événements de l'histoire ; ensuite il devient hétérodiégétique lorsqu'il procède à la reconstitution de l'histoire de ses ancêtres ; et enfin, il redevient avant la fin homodiégétique car il se déplace lui-même à *Cuba* pour

---

<sup>1</sup> BLANCKEMAN, Bruno. *Op.cit.*, p.157.

effectuer son enquête sur le vécu de son grand-oncle *Gebrayel*. Nous parlerons dans ce cas de métadiégèse ou d'hypodiégèse dans la mesure où la diégèse<sup>1</sup> contient elle-même une diégèse. En ce sens, le narrateur est tantôt spectateur, tantôt acteur. Quant au narrateur de *La Nuit des origines* n'étant pas personnage du récit, il est donc externe, quand bien même sa voix est dominée par les dialogues opérés entre les différents personnages. Ainsi, le narrateur du texte de Saadi est d'une part extradiégétique du moment qu'il s'adresse directement au lecteur ; d'autre part, hétérodiégétique car il fait partie de la diégèse mais n'est pas personnage du récit.

Le narrateur de *La Nuit des origines* est par moment omniscient au point où il arrivait à décrire les émotions et sentiments des personnages, *a fortiori*, dans certaines situations plongeant la protagoniste *Abla* dans la méditation, voire dans un état d'esprit d'affliction ou d'égarément : « [...] elle aimait beaucoup se réfugier dans le calme de ce lieu lorsqu'elle se sentait mélancolique ou agitée » (p.51). Ce narrateur-dieu parvenait même à nous faire prendre connaissance de ses pensées en recourant au pléonasme : « [...] un cimetière mort, avait-elle pensé, la première fois » (p.51). Il parvenait même à décrire le ressenti le plus profond du personnage, comme au moment où elle s'était rendue au bureau du chef de service des étrangers : « [...] Des regards de la file d'attente lui transpercèrent le corps » (p.59).

Compte tenu de la multiplicité des personnages dans le texte romanesque de Saadi, nous avons, ce faisant, une polyphonie constituée de plusieurs points de vue. D'ailleurs, l'emploi du discours indirect libre a pour dessein de brouiller les voix. La polyphonie dans le texte de Saadi est par conséquent soutenue par le nombre conséquent de personnages qui atteignent la trentaine. Citons à titre d'exemple, la focalisation d'*Abla* et l'explication définitoire qu'elle attribue à la notion de « bonheur ». À l'aide de l'outil de comparaison « comme », elle le met sur le même piédestal que la fortune et la richesse bien qu'elle avoue s'en méfier : « certains le vivent dans la certitude des patrimoines accumulés par les siècles, d'autres comme un jeu de hasard, le gain d'une nuit qu'ils peuvent reprendre le lendemain » (p.115). Le bonheur, selon elle, est soumis au temps, il peut donc être éphémère, comme il peut, le cas inverse, perdurer. Sa méfiance du bonheur se confirme davantage à travers son abhorration de « la naïve image de bonheur familial lui tendant le bras » (p.117) qu'elle croisait sur son chemin.

---

<sup>1</sup> Qui se traduit par l'univers d'une œuvre, soit le monde qu'elle évoque.

Elle ne croyait guère à ce bonheur « que seul le marbre doit faire » (p.180). La jeune femme a, en effet, été saisie par la sculpture de la mère sortant les bras de la pierre. La figure maternelle ici pourrait renvoyer à la terre natale, et aux origines.

Le lieu de mysticisme pour *Abla* est principalement le *Palais de la Femme* qui sert de refuge pour des femmes qui sont en quête de liberté et d'amour à Paris. Bien qu'elles soient toutes solitaires, ce lieu sert justement à faire croiser leurs solitudes, tel « un maillon de longue chaîne des échouées de la vie » (p.117) dont faisait bien évidemment partie la protagoniste. *Carlos* pour sa part, n'a pas manqué de dévoiler sa pensée sexiste à l'égard des femmes<sup>1</sup>.

Dans la séquence où *Abla* se met à parler sans réserve de son mariage inabouti, elle n'a pas manqué d'émettre son avis et sa perception du mariage et de l'amour à Constantine: « le mariage est le lien sacré que seule la mort défait. On s'aime sans amour [...] » (p.140). L'oxymore de s'aimer sans amour trahit l'absurdité, voire l'inexistence de l'amour selon la jeune femme qui a connu un échec sur ce plan.

Parallèlement à ces prises de paroles et dialogues entre les personnages, est intégré même des monologues souvent d'*Abla* afin d'accentuer l'incommunicable et d'indicible qui sous-entendent l'incompréhension de soi et de l'Autre. La jeune femme se ne parvenait pas à se faire comprendre du moment qu'elle ne pouvait s'expliquer et s'exprimer sur le mal qui l'altérait et la minait de jour en jour. Le monologue suppose l'absence de retour de l'Autre, d'où la le besoin de soliloque.

Parmi les voix narratives qui résonnent dans ce récit, nous nous arrêtons sur celle de *Garbo* au sujet du cinéma : « [...] le vrai cinoche pour moi se passe autour, c'est la chine, les vieilles pellicules, les décors, les costumes, les accessoires, tout est là. [...] » (p.159)

D'autres, donnent leur point de vue sur un sujet assez sensible qu'est la politique, à l'instar de *Carlos* qui estime qu'en politique, on tire profit sans scrupule de chaque situation pour des intérêts personnels. Quant *Alain*, étant « habitué aux ingrédients de la cuisine électorale » (p.167), objectait l'avis de son ami en délibérant être intègre.

---

<sup>1</sup> Lire l'extrait intégral mentionné en note de bas de page dans le deuxième chapitre centré sur le plurilinguisme, voir p.225.

Fervent amateur d'art et amoureux des objets, le commissaire-priseur *Trakian* ne se fait pas faute - lors de son échange avec *Abla* - de discourir sur son métier de collectionner. Ses propos édifiants misent par la même occasion sur le changement de valeurs coïncidant avec le changement d'ère : « Le vrai connaisseur ne s'arrête pas à la valeur d'argent, le vrai collectionneur est un être de désir, il veut telle pièce, il monte alors les enchères comme on va au combat pour ses idées ou à la conquête d'une femme désirée ; au fond il veut l'objet qu'il sera seul à posséder [...]. » (p.186-187)

Par ailleurs, l'objet-personnage qu'est la manuscrit autour duquel est articulée l'intrigue romanesque chez Saadi, suscite de par sa complexité et sa profonde symbolique des appellations équivoques changeant de personnage en personnage, comme par exemple la perception de l'infirmière qui décrit approximativement l'objet trouvé sur le corps de la jeune femme en agonie, et ce en employant des modalisateurs de doute, la forme verbale négative et le mode du conditionnel, et l'associant à plusieurs désignations : « [...] ce machin, des écritures arabes, on dirait un parchemin, je ne sais pas, tenez, un talisman peut-être » (p.199).

Le problème des points de vue réside dans le déplacement du point de vue en fonction des personnages. Ce déplacement permet l'alternance de la vision interne (externe lors du passage d'un niveau temporel à l'autre). L'analyse des points de vue a permis de dégager et dévoiler la conception du monde de chaque acteur.

La voix du « je » dans le discours urbain est constamment pénétrée par la voix de l'« autre », c'est ce qui confère au récit une dimension polyphonique<sup>1</sup>. Deux voix résonnent et raisonnent différemment, celle du narrateur-truchement et du personnage.

À l'instar des focalisations folkloriques des différents personnages *saadiens* et *maaloufiens* la voix tacite du lecteur en fait indéniablement partie. Il fait lui aussi du dialogue et devient dès lors participant à partir du moment où il fait acte de compréhension (Bakhtine, 336). De ce fait, il interprète selon sa vision.

L'orchestration polyphonique narrative présente aussi bien dans le récit de Maalouf que dans celui de Saadi donne en effet lieu à diverses focalisations, à une multiplicité de récits et par conséquent à une identité plurielle.

La fragmentation transparait également à travers l'éventail de thèmes abordés

---

<sup>1</sup> MONDANA, Lorenza. « Paroles urbaines et figures de la ville. La polyphonie urbaine produit des ordres multiples de la ville ». Dans *Urbanisme*, 19, 2003, p.8-15.

dans les deux œuvres. Cependant, le substrat thématique qui porte, en grande partie, sur cet aspect fragmentaire, et qui joue un rôle majeur dans le morcellement de l'histoire romanesque, c'est la « mémoire », individuelle ou collective soit-elle :

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-Évènement, l'histoire-monument avec un héros collectif, le peuple. Place pour l'aléatoire et le texte singulier, pour le silencieux et l'invisible.<sup>1</sup>

Toujours est-il que la fragmentation implique une « rupture » aussi bien au niveau structurel que thématique. Effectivement, le roman de Saadi est composé de plusieurs passages qui ne concorderaient pas explicitement avec le thème de la mémoire et celui des origines. À 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 davantage la vie à *Saint-Ouen*, et rendre hommage aux valeurs de liberté, de loyauté et de fraternité qui régissaient la ville. Incidemment, cette effervescence politique qui apportait de la dynamique à *Saint-Ouen*, s'avère être la séquence 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 rendre hommage à l'Hexagone quand il 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>2</sup>

En outre, comme nous l'avons déjà souligné, l'auteur avait créé des digressions qui appuient davantage le caractère fragmentaire du texte, il s'agit donc des prières

---

<sup>1</sup> BURTSCHER, Beate et al. *Op.cit.* p. 52

<sup>2</sup> MOKHTARI, Rachid. *Op.cit.*, p.140.

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 VI<sup>e</sup> 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'épigraphie de Sidi Belhamlaoui, ancêtre de la zawiya du même nom, atteste par 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 [...]. (LNDO, p.66)

Quant au récit d'Amin Maalouf, il foisonne de thèmes variés, dont certaines traduisent des préoccupations singulièrement orientales datant du 19<sup>ème</sup> siècle, et perdurant jusqu'à l'ère actuelle, pour peu que l'auteur - étant un homme d'Orient et d'Occident - partage les mêmes préoccupations que ses ancêtres. Parmi les thèmes répertoriés dans *Origines*, figure celui du « savoir », qui demeure le leitmotiv de l'écrivain. Souvent, un commentaire ou un éclaircissement positif et appréciatif est accolé à cette notion thématique. Le narrateur ne manque d'ailleurs pas de mettre l'accent sur la distorsion des valeurs dans l'enseignement (p.123). L'autre thème mis en exergue, étant aux antipodes du savoir, est celui de « l'ignorance » (p.124) qui est souvent considérée parmi les causes principales du déclin de l'Orient. De ce fait, Amin Maalouf est le fruit d'une union basé sur un projet de vie tournant autour du savoir : création d'une école moderne, et pour la grand-mère *Naazera* qui avait le devoir d'assurer la pérennité du projet de son père *Khalil* : « Sans doute y avait-il des interrogations sur le caractère de Botros, sur son goût de la provocation ou sur sa

propension à l'instabilité ; mais nul n'avait jamais contesté ses qualités de pédagogue. Si un homme pouvait faire renaître, dans son village, le vieux rêve civilisateur, ce ne pouvait être que lui » (p.207). Dans la même lignée, on trouve des passages prônant le plurilinguisme, notamment la promotion de l'apprentissage de l'anglais par l'aïeul *Botros*. On parcourt également des passages axés sur le binarisme tradition/modernité (p.123), Orient/Occident (p.125-126-129), ainsi que de nombreux extraits sur la religion jaugée dans la majorité des cas comme source de déchirure familiale chez les Maalouf. Vu sa vocation d'historien, l'auteur nourrit son récit de filiation de quelques pans d'Histoire au-delà de toute frontière, allant de l'ère du combat entre les Byzantins et les Omeyyades au septième siècle à la révolution des Jeune-Turcs en début du vingtième siècle, en survolant la mutation de l'Empire ottoman en État turc, ainsi que l'histoire de la ville de Salonique, l'indépendance cubaine en 1895, la guerre russo-japonaise en 1904 ainsi que le cataclysme qui s'ensuit, la disette et la grande famine qu'a connue le Mont-Liban en 1915, *etc.* Il n'en reste pas moins que le thème majeur, ayant servi d'amorce au récit, est celui de la critique nuancée et la confusion opérée entre les deux notions « origines » et « racines » explicitée sur deux pages (*Origines*, p.7-8).

Ce faisant, les thèmes qui se recoupent entre les deux textes, sont relatif à la mort, à la religion –quand bien même elle est représentée différemment par les deux auteurs-, l'exil, l'amour qui s'avère certes précaire dans le récit de Saadi, tandis qu'il est non moins viable dans celui de Maalouf. La mort est un thème phare dans le récit de ce dernier. Il ouvre et scelle son histoire avec la mort de son propre père. Il évoque plus loin la mort de l'arrière-grand-père *Khalil*, et décrit avec minutie les préparatifs et le déroulement des funérailles. Par la suite, il évoque (à la page 224) la mort tragique de *Nayef*, neveu de *Botros* et *Gebrayel*, en exil, lors des manifestations. Et quelques pages plus loin, il s'attarde sur la mort violente du grand-oncle *Gebrayel*, *etc.*

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 ». À 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 ne s'arroge pas la question, mais la suspend (sans la maintenir) en



non- réponse<sup>1</sup> ». Sans oublier également, le passage qui comporte l'horoscope de la jeune femme qui, à vrai dire, ne faisait que corroborer sa personnalité contradictoire.

Il n'en demeure pas moins qu'en dépit de ces différents fragments disséminés tout le long des deux textes recèlent 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.

Les deux auteurs adoptent des stratégies d'écriture novatrices, et ce à travers l'entrecroisement des récits, l'éclatement de la structure, et le décentrement de la focalisation. Arrivés à ce niveau d'analyse, il importerait de voir comment se fait la transcription d'une identité en quête de sens à travers le processus de fictionnalisation entre les mythes et symboles.

## **II. Identité entre mythes et symboles**

À la lisière du fictionnel et du réel, l'identité dans les deux œuvres est exprimée par le biais d'une écriture symbolique empreinte de mythes. Au croisement du symbolique généalogique et géologique qui ponctue les textes, prévaut une identité mouvante aux frontières floues et incertaines.

### **1. Symbolique géologique et généalogique**

Dans le présent point, nous focaliserons notre attention sur l'écriture symbolique qui met en évidence l'aspect énigmatique des origines, voire de l'identité mouvante dans les œuvres d'Amin Maalouf et de Nourredine Saadi. Nous nous intéresserons à l'expression qu'ils entendent conférer au référentiel, en passant par l'imaginaire<sup>2</sup>. Effectivement, ce qui a retenu notre attention dans les deux textes, c'est

---

<sup>1</sup> BON, François. *Tous les mots sont adultes- Méthode pour atelier d'écriture*. Paris : Fayard, 2002, p.32.

<sup>2</sup> CHAULET ACHOUR, Christiane. « Méditerranées littéraires : Algérie 1937-2007 ». Allocution

l'hybridation des symboles, et la tangence entre le discours référentiel et le fictionnel. L'entrelacs entre le réel et le fictif, le factuel et le fictionnel, le vraisemblable et l'invraisemblable qui y domine foncièrement.

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 à partir des métaphores et des descriptions. Pour ce faire, nous procéderons en deux étapes : dans un premier temps, nous nous intéresserons au symbolique généalogique relatif au temps en référence aux origines verticales, et au symbolique géologique relatif à l'espace, et ce, par rapport aux origines horizontales.

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. À 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>1</sup>

*La Nuit des origines* est un récit charpenté fondamentalement autour de symboles, à commencer par les deux figures allégoriques : le lit et le manuscrit, dès 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 les deux auteurs se traduit par leur recours aux figures de rhétorique, et de style, en l'occurrence l'allégorie, la métaphore et la comparaison pour dire une vérité, du moins la leur, sans négliger la présence prééminente de la description qui est à son tour « le lieu de la rhétorique : pas seulement parce qu'elle en constitue une figure classique, mais parce que les images

---

prononcée à Alger, en avril 2007, dans le cadre des conférences de l'Association « Mémoire de la Méditerranée ». Consultable en ligne.

URL : <http://www.christianeachour.net/images/data/telechargements/2017/mediterraneeslitteraires>

<sup>1</sup> ACHOUR Christiane et Tayeb. Entretien avec Nourredine Saadi. Dans *Revue plurielles*, n°39-40, p. 230-237.

s'y condensent. [...] »<sup>1</sup>.

Le discours métaphorique intervient essentiellement pour briser l'illusion du discours du « propre » sur le monde. En effet, c'est par le truchement du discours métaphorique que l'on maîtrise le monde par le langage<sup>2</sup>.

Saadi use des figures de rhétorique pour dire son pays d'origine, qui est accessoirement celui de la protagoniste : 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*.

Si *Abla* a abandonné 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 quelle 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). Le passage métaphorique qui consiste à établir une alliance troublante entre la mort et la maladie<sup>3</sup>, ainsi qu'entre le meurtre et l'épidémie, est à vrai dire une allusion aux années de plomb où justement la mort et le meurtre étaient un vécu quotidien de tout algérien. Ce passage en question renferme une autre figure de style, appelée l'euphémisme, qui a pour but d'atténuer l'expression de la tragédie : effectivement la protagoniste sous-entend le terrorisme en Algérie en recourant aux deux expressions équivalentes *maladie de la mort* et *épidémie de meurtre*.

Il importe de rappeler que 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

---

<sup>1</sup> COMPAGNON, Antoine. *La Seconde main ou le travail de la citation*. Paris : Seuil, 1979, p.51.

<sup>2</sup> MARCHAL, Pierre. « Discours scientifique et déplacement métaphorique ». Dans *La Métaphore. Approche pluridisciplinaire* de JONGEN, René (dir.). Bruxelles : Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 1980, p.108.

<sup>3</sup> Cette locution métaphorique « La Maladie de la mort » nous renvoie à titre identique de l'un roman de Marguerite Duras publié en 1982 aux Éditions de Minuit.

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, mais également pour substituer le nom de son père absent par celui de son grand-père maternel qui « a peut-être ainsi voulu combler le trou que fit en moi la mort de ma mère, sa fille, alors que j'avais trois ans » (p.190) suppose la protagoniste. Ainsi, le manuscrit peut être symbole de fertilité, d'ailleurs il lui arrivait de le bercer tel un enfant dans ses bras (p.178). À travers cette idée, nous concluons que la présence du manuscrit dans le roman est principalement pour 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 [...]. (*LNDO*, 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 recourir à 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, la 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 la jeune femme 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, c'est 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. (*LNDO*, p.27)

Le rapport qu'a *Abla* avec son manuscrit s'avère assez mystérieux et énigmatique. Il repose ce faisant sur l'indicible et est soutenu par des croyances ancestrales présentes dans le soufisme : « Ce manuscrit ne se lit pas de manière linéaire et cursive, il suffit de l'ouvrir au hasard d'une page et de se plonger dans un passage [...] c'est ça sa baraka » (p.138). Selon *Abla*, la lecture aléatoire du manuscrit conduirait donc à la chance et ce geste serait une aubaine grâce à la bénédiction divine. Tout semble reposer sur le hasard et guidé par une force suprême, telle est la doctrine de ce mouvement religieux. De surcroît, cet objet ancestral procure chez elle un effet lénifiant, exerçant sur elle une fonction particulière, celle de colmater le vide de ses origines.

La valeur du manuscrit est formulée par l'entremise d'un parallélisme établi entre le manuscrit et « le cliché du dîner mondain » (p.187) sous le couvercle d'argent. Il s'agit dès lors d'un objet qui attise l'appât des experts et fins connaisseurs de par sa valeur, sa rareté et sa singularité, d'ailleurs *Trakian* caresse la pièce comme si l'on « auscultait un bébé » (p.188).

À 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 ».

L'autre figure symbolique généalogique 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)

À 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 exceptionnelle. De surcroît, cet objet ancestral revêt une fonction régénératrice dans la mesure où lorsqu'*Abla* fut placée suite à sa crise de tétanie sur le lit de fer similaire à celui de son grand-père laissé à *Constantine*, elle se réveille comme si que ce lit la revivifiait.

Maalouf pour sa part, a usé lui aussi d'un magma de symboles qui confère d'ailleurs à son écriture un trait poétique. Le symbolique généalogique dans son texte est soutenu par l'*Arbre*, soit un ouvrage précieux à l'écriture indéchiffrable, recélant toute sa généalogie et filiation, d'ailleurs, « [...] l'entreprise scripturaire de Maalouf vient se greffer à l'immense arbre généalogique dont les fruits sont, selon la référence abrahamique, innombrables et se perdent, malgré leur survivance assurée par l'écriture, dans des lieux et dans des temps en partie effacés »<sup>1</sup>.

Afin d'appuyer la valeur sacrée de cet objet datant depuis près d'un siècle, d'une part l'auteur l'inscrit en tant que nom propre avec un « A » majuscule ; d'autre part, il l'apparente à la « bible<sup>2</sup> » de sa trajectoire familiale. En effet, cette association est axée sur l'esprit de transmission et d'héritage que renferme toute l'œuvre. Concernant l'héritage, qu'il soit « revendiqué ou mis à distance, assumé ou rejeté, tout écrivain fait un choix d'expression qui l'oblige et oblige son lecteur à “changer de route”, du moins à se poser autrement les questions de son origine, de son présent et de son futur »<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> HOPPENOT, Éric. *Loc.cit.*

<sup>2</sup> Cette métaphore apparaît dans les dernières pages du récit, réservées aux notes et aux remerciements (*Origines*, p.505), où l'auteur cite toute contribution ou support l'ayant aidé dans son travail sur les origines.

<sup>3</sup> CHAULET-ACHOUR, Christiane. « Aziz Chouaki : entre héritage et dispersion. Le contemporain métis ». Dans *Insaniyat*, 33-33 2006, Métissages maghrébins, p.141-154.

L'autre objet qui recèle une symbolique généalogique dans le récit de Maalouf, se sont les archives contenues dans la malle. Elles englobent des traces écrites, et des oraux transcrits des ancêtres ne faisant plus partie du monde des vivants.

Le narrateur d'*Origines* recourt à une figure de rhétorique du contraste appelée « oxymore », qui consiste à créer l'effet de surprise chez le lecteur à partir d'une contradiction pleine de sens, en opposant deux termes de sens contraires, et ce, à travers le renversement et le retournement filial qu'il exprime en délibérant que ses ancêtres sont sa progéniture, sa descendance au lieu d'ascendance : « [...] Nos ancêtres sont nos enfants, par un trou dans le mur nous les regardons jouer dans leur chambre, et ils ne peuvent pas nous voir. » (p.24). L'emploi de l'oxymore dans cet extrait revient à appuyer le principe de transmission qui piloterait tout un chacun.

Le symbole généalogique dans l'œuvre de Saadi se remarque également à travers la représentation de la femme, et les perceptions mitigées à son sujet. Par exemple, le peintre *Carlos* ternit foncièrement la figure de la femme en raison de sa tendance misogynie prononcée. Dans le passage suivant, on dénote l'emploi généreux des figures de styles, à titre d'illustration la comparaison fait entre les femmes et les *mannequins désarticulés* : « [...], j'en ferais bien une série de bustes sans tête ni jambes, avec des patères de rideaux en guise de bras, la peau patinée en percaline de rose cru, avec un étiage de gorges, de seins, de tétons passés au vernis, des ventres rembourrés de coton et engainées, bouffies de graisse... » (*LNDO*, p.46)

Toutefois, *Abla* n'est pas le seul personnage en situation d'exil avec un antécédent familial sensible en possession d'un objet en référence à sa généalogie, le collectionneur *Félix Bernad'*, collectionne lui-aussi, les cartes postales. Ces dernières représentent la mémoire des siens : « [...] je ne vends pas mon père [...] La carte postale est son histoire de famille, sa généalogie ». (*LNDO*, p.61). Bien que ce personnage n'ait jamais connu son père, il tenait à son fonds en dépit de l'offre alléchante qu'il avait reçue d'une grande agence photographique. *Félix Bernad'* a lui-aussi, à l'instar d'*Alain*, une histoire qui le lie avec l'Algérie, car son grand-père y avait fait son service militaire dans les années trente. *Jacques* a lui aussi un *trou* dans sa vie depuis la mort de son fils dont le portrait au visage disparu se trouvait dans le magasin d'antiquité qu'il gérait.

Nos deux corpus d'analyse se recoupent parfois sur les mêmes lieux, en guise

de symbole généalogique, à titre d'exemple les cimetières qui abritent toute une progéniture. En effet, s'adonnant à la restitution et à la reconstitution généalogique, le narrateur filial d'*Origines* rend visite aux siens morts ou vivants. De fait, il se recueille en amont du récit, à son retour au Liban sur la tombe de son grand-père *Botros* (p.32), et en aval sur la tombe de son grand-oncle *Gebrayel* à *Cuba* au cimetière Christophe Colomb (p.289).

Tandis que le narrateur de *La Nuit des origines* décrit les tombes des ascendants que le grand-père montrait à sa petite-fille, au point où certains noms lui sont restés gravés dans sa mémoire d'enfant : *Sidi Othmane*, *Sidi Lakhdar*, *Sidi Mohammed*, *Lala Baya* et le vénéré *Sidi Kebir* « [...] l'ancêtre scholiaste, le glossateur du livre dans lequel tenait tout leur univers et dont le nom commande aux moissons et aux destinées, guérit les malades et abrite les démunis lorsqu'on embrasse son tombeau chaulé au dôme arqué » (p.84). Vu la lointaine remontée généalogique du personnage, les us et coutumes de la culture algérienne aboutissent sur la légende d'un marabout<sup>1</sup> apportant plein de vertus. Notons, de surcroît, l'empreinte de la culture maghrébine résidant dans les titres honorifiques donnés aux hommes et aux femmes : *Sidi* et *Lala*. Ce qui sous-entend que seule une certaine catégorie de lecteurs est en mesure d'assimiler ce code langagier, car tout lecteur de culture occidentale ne serait pas à même de déceler cette distinction.

Lorsque le narrateur étale la biographie du grand-père *Khelil Belhamlaoui*, il cite par l'occasion tous ses ascendants : son grand-père *Sidi Bachir*, son père parmi les plus grands juristes de droit musulman, l'ancêtre *Sidi Kebir*, ainsi que le fondateur *Abdessalam Ibn Maschich*.

L'autre symbole généalogique concernant la protagoniste, c'est son maquillage particulièrement des yeux « comme une comédienne s'apprêtant à un rôle » (p.179). Le maquillage outrancier de cette partie du visage n'est que du « paraître » (p.183) confie la jeune femme à *Jacques*. Ce détail esthétique pourrait être interprété comme la mise en avant d'une identité qui n'est pas sienne, et l'occultation de sa vraie identité. De ce fait, elle donnait -selon le narrateur- l'impression « d'une inconnue qu'on masquait sous l'identité d'une autre » (p.180), d'où le jeu patronymique *Abla-Alba*. À ce sujet, elle émet une réflexion en soliloquant : « on commence par vous modifier le prénom et, de

---

<sup>1</sup> Perçu au Maghreb comme un Saint musulman dont le tombeau fait l'objet d'un culte populaire.



fil en aiguille, on a le sentiment d'être placée dans la peau d'une autre. » (p.180).

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.

En effet, le symbolique géologique se rapporte au lieu des origines tel un lieu intemporel chargé d'Histoire. Ces symboles se situent au niveau des passages topographiques, où le narrateur décrit scrupuleusement l'endroit, en lui conférant des fois un effet de *trompe-l'œil*.

Le personnage *Alain* dans *La Nuit des origines* qui est lui aussi natif de *Constantine*, tente de retrouver ses origines à travers *Abla*. Il retrouve les traces de sa ville qu'il a quittée 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. » (*LNDO*, 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*, et l'associe instinctivement à sa mère ainsi qu'à la ville de ses origines qu'est *Constantine*. Nous relevons, dans ce sillage, un autre extrait pertinent constitué d'une allégorie révélant l'état d'esprit et d'âme défaitiste d'*Alain* et sa position défaillante au contact du lit à baldaquin qui leur servait de terrain d'alliance nocturne. Le narrateur le décrit ainsi : « [...] s'accrochant aux arabesques de fer forgé comme un noyé et s'étendit sur les draps défaits de leur dernière nuit, retournés comme un champ de

bataille » (p.174). À lire cet extrait, il semblerait que le jeune homme était en guerre et luttait contre quelque chose dont il n'avait pas le contrôle.

À 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. À 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). La dimension symbolique de cette pièce transcende son contenu en tant relique et contenant en tant qu'objet. 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.

L'exil étant un thème *pilote* dans l'œuvre de Maalouf, il en parle en recourant à des figures de rhétorique symbolisant ainsi la géologie, telle que la comparaison afin de souligner le corollaire de l'absence de distance résultant à l'absence d'amour, en faisant allusion à l'espace, plus précisément à la terre des origines : « [...] la distance préservait encore l'amour, si l'on abolit la distance on prend le risque d'abolir l'amour. En raison de cela, depuis de longues années je cultive l'éloignement comme on arrose à sa fenêtre des fleurs tristes » (*Origines*, p.31). En ce sens, l'amour se trouve conditionné par la distance, et par conséquent la présence de l'un conduit à celle de l'autre, et inversement. La métaphore de « fleurs tristes » reflèterait par excellence l'état d'âme d'un exilé.

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 Pucés. 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. (*LND0*, 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. Elle tenait la mémoire de chacun d'eux et chaque nouvel arrivant elle ouvrait un *tiroir à archives* (p.75). 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, 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. » (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.*

Le récit de filiation de Maalouf est également constitué de passages éminemment descriptifs.

Le cimetière revêt comme nous l'avons vu non seulement une symbolique généalogique mais également géologique, dès l'instant qu'il imprègne Maalouf, l'enquêteur filial d'un sentiment et d'une émotion totalement contraires à l'aura qui s'en dégage. Au moment où il se recueille sur la tombe de *Gebayel à Cuba*, il éprouve « [...] une joie de chercheur qui ne convient guère à l'événement consigné dans le registre [celui du décès], ni, bien entendu, à l'endroit où je me trouve, même si ce cimetière sous le soleil évoque pour moi la sérénité plus que la désolation, et la pérennité plus que la mort » (p.288). Cet extrait renferme une représentation antagoniste quant au cimetière, et ce, dans le but de le travestir, et le convertir en un lieu de vie abritant des mémoires et des histoires.

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. À ce sujet, nous rejoignons les propos de Paul Ricœur 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>1</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.

On note, de surcroît, le recours insistant aux figures de style en vue d'exprimer le symbolique géologique, entre autre la comparaison, en l'occurrence lorsque la protagoniste compare le pont de Constantine à « une lame au-dessus du vide dans cette ville maudite » (p.47). Ce rapprochement dépréciatif trahit considérablement son rapport à sa ville natale.

Ce même narrateur nous fait, par moment, prendre part de l'imagination et souvenirs de ce même personnage : « [...] Elle aurait aimé y rencontrer des enfants qui rendraient cet endroit plus gai, plus vivant, et elle l'imaginait ainsi rempli de gosses qui joueraient aux noyaux ou à la marelle, se rappelant ses jeux d'enfants, et le square devenait un décor à la dentelle de ses souvenirs : jardin Vallée » (p.51). Tantôt il prend ses distances par rapport aux personnages, et bascule du statut de narrateur omniscient à celui de narrateur externe se limitant à décrire une action, et par moment à émettre des hypothèses, à titre d'exemple le passage où le narrateur décrit *Jacques* : « Il fit tinter leurs verres, se frottant furtivement la paupière comme s'il ôtait une poussière. Sans doute voulait-il seulement détourner la conversation. » (p.94)

Le texte de Saadi contient également des passages où le narrateur établit un parallélisme entre le lieu des origines et celui d'accueil à l'aide de comparaison, comme l'extrait suivant qui traduit la similitude opérée par le narrateur entre les *Puces* et *Constantine* : « [...] il lui racontait les Puces, leur mystère, des aspects de l'histoire

---

<sup>1</sup> RICŒUR, Paul. *Temps et récit 1. Op.cit.*, p.11.

comme les vieux citadins de Constantine évoquent leur ville par des mythes et anecdotes » (p.127). Ce rapprochement consiste à mettre le degré d'ancienneté de la ville de *Constantine* au même piédestal que celui des *Puces* de *Saint-Ouen*, et ce, dans l'optique d'en faire ressortir l'aura mythique et ésotérique que revêtent ces deux villes quand bien même distancées, elles se recourent sur cet esprit d'héritage et de transmission.

Par ailleurs, la portée symbolique des roses éparpillées desséchées se confondant progressivement avec des tulipes fanées du papier mural de la chambre provisoire du *Palais* où logeait *Abla* à la page 171, traduit considérablement une imminente « inviabilité », augurant une existence éphémère dans cet endroit qu'elle commençait à adopter.

De surcroît, la poupée au crâne brisé qui trônait sur le lit doré qu'*Alain* avait déménagé dans la boutique de *Jacques*, symboliserait le déchirement identitaire dont souffre *Abla*.

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.

À 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.

De tout temps, lorsque nous parlons de récit, deux notions antinomiques nous reviennent inévitablement à l'esprit : *fictionnalité* et *vérité*. Le lecteur quel qu'il soit, cherche coûte que coûte à savoir ce qui est réel de ce qui ne l'est pas. D'ailleurs, chaque univers abrite une constellation de mondes autour d'une base<sup>1</sup>. En d'autres termes, le « monde réel » est entouré de « mondes alternatifs<sup>2</sup> ». 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

---

<sup>1</sup> PAVEL, Thomas. *Univers de la fiction*. Paris : Seuil, 1988, p.69.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.84.

littérature du vide, alors que le réalisme est celle du trop-plein ; il est négativité, elle est affirmation ».<sup>1</sup>

Il s'agirait soit de relater des faits réels et vérifiables au moyen de techniques romanesques, soit de romancer une vie, ou alors un récit basé sur une vie une expérience vécue mais dont l'authenticité ne peut être vérifiée. En ce sens, la fiction flirte avec l'histoire, pour peu que le texte ne peut évoluer dans le vide, ni même fonctionner indépendamment d'un contexte donné. Il est tout simplement le produit de la réalité qu'il exprime.<sup>2</sup>

Dès lors, le travail dans lequel Saadi 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>3</sup>.

La critique littéraire Marie-Laure Ryan conçoit la frontière entre le discours référentiel et le discours fictionnel selon trois modèles : le premier conteste l'existence de frontière considérant que tout discours historique est une forme de fiction. Le second cerne une frontière floue et poreuse considérant à la fois une distinction et une relation entre les deux discours. Il admet une intersection et une hybridation de formes auxquelles emprunte l'univers textuel. Quant au troisième et ultime modèle<sup>4</sup>, il met clairement en relief la division binaire entre les deux pôles<sup>5</sup>. Ryan assimile la relation binaire entre ces deux univers aux deux couleurs analogiques contrastes le « blanc » et le « noir », l'un représente le faux, l'autre le vrai. Elle estime que notre jugement des différentes teintes dégradées (à savoir le dégradé de gris qui en ressortent ne peut se faire qu'à partir de ces deux couleurs totalement opposées).

Parfois, les frontières entre la réalité et l'imaginaire, l'univers empirique et l'univers fictionnel sont floues et poreuses dans les deux textes, dans la mesure où « [...] un univers est composé d'une base – un monde réel – entourée par une

---

<sup>1</sup> TADIÉ, Jean-Yves. *Le Récit poétique. Op.cit.*, p.163.

<sup>2</sup> KHEMRI, Hocine. *Poétique de la fiction : Approches sémiotiques du roman algérien*. Constantine : Elamiya, 2011, p.34.

<sup>3</sup> SEMMAR, Abderrahmane. « Nouredine Saâdi : L'Art comme quête des origines ». [Consulté le 10/10/2016]. URL : <http://limag.refer.org/Textes/Semmar/Saadi.htm>

<sup>4</sup> À ce niveau, le lecteur est conscient et sait faire de la distinction entre les mondes factuel et fictionnel.

<sup>5</sup> RYAN, Marie-Laure. « Frontière de la fiction : digitale ou analogique ? ». Article en ligne sur *Fabula*. URL : <http://www.fabula.org/forum/colloque99/211.php>

constellation de mondes alternatifs<sup>1</sup> ». Comme dans toute œuvre littéraire, on trouve une part de vérité et fausseté, cependant ce qui nous intéresserait c'est de nous pencher sur l'indistinction entre le vrai et le faux, de voir comment le réel est dilué dans la fiction. Le récit comme tout texte, présente « un tissu de non-dit »<sup>2</sup> locution empruntée à Umberto Eco.

Dans ce « mémorial des ancêtres<sup>3</sup> », Maalouf s'appuie sur la fiction pour passer en revue toutes les problématiques qui l'interpellent au plus profond de lui-même, mais en sus pour se raconter à travers ses ancêtres, tout en dressant le bilan de la vie de ces derniers. En d'autres termes, il revendique un univers factuel allant au-delà de l'histoire et de l'imaginaire social.

Parler de soi à travers les autres constitue toute l'originalité de cette œuvre *maaloufienne*. Ainsi, « le lieu romanesque est [...] une particularisation d'un "ailleurs" complémentaire du lieu réel où est il évoqué<sup>4</sup>. » (p.43). En d'autres termes, « [l]a littérature d'imagination ne dépeint pas le monde tel qu'il est mais tel qu'il devrait être ou tel qu'il pourrait être<sup>5</sup>. » (p.11). À spéculer sur le rapport de la fiction au réel, il s'agit plutôt de figuration que de représentation.

Amin Maalouf « défictionnalise » ses personnages au moment où il évoque les noces de *Botros* et *Nazeera*, ainsi que le baptême de leur fils (p.229-230), il s'appuie sur une photo – qui se trouvait être la photo de la page de couverture du livre- sur laquelle figuraient sa grand-mère, son grand-père, son arrière-grand-père maternel et son oncle. En résumé, sur la photo, étaient rassemblées les trois générations. L'auteur n'hésite pas à émettre un avis subjectif sur *Botros* : « [...] Sa silhouette évoque pour moi l'un de ces instituteurs farouchement laïques qu'en France on appelait naguère « les hussards noirs de la République ». Comme en témoigne le passage précédent, l'auteur fait appel à des références historiques pour comparer son grand-père et lui conférer de la consistance, ou alors pour marquer l'influence de l'Occident sur *Botros*.

Ensuite, Maalouf « hypothétique » sur la saison pendant laquelle a été prise la

---

<sup>1</sup> PAVEL, Thomas. *Univers de la fiction*. Paris : Seuil, 2017 [1988], p.84. (Coll. Poétique)

<sup>2</sup> ECO, Umberto. *Lector in fabulo. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. Trad. BOUZAHER, Myriam. Paris : Grasset, 1979, p.65.

<sup>3</sup> JOUBERT, Jean-Louis. « Le français dans le monde », n°331 à 336. Collaborateur : Fédération internationale des professeurs de français. Paris : Hachette & Larousse, 2004.

<sup>4</sup> BUTOR, Michel. *Essais sur le roman*. Paris : Gallimard, 1992, p.48-55.

<sup>5</sup> LEVY, Bertrand. « Géographie et littérature. Une synthèse historique ». Dans *Le Globe. Revue genevoise de littérature*, tome 146, Genève, 2006. p. 25-52.



photo, sur le contenu des bouteilles qui se trouvaient devant *Nazeera*, et sur le regard songeur de *Botros* qui, selon l'auteur, est justifié par le projet de l'*Ecole universelle* : « [...], ce fut une petite révolution, qui ravit les uns, amusa les autres, et scandalisa la plupart. [...] Mes grands-parents firent le tour des maisons du village pour expliquer aux parents ébahis que – “Vous verrez ! Faites-nous confiances !” - tout se passerait bien ». (p.231)

L'auteur n'étant pas un témoin oculaire, n'ayant pas précisé la source des paroles des grands parents, il a dû les « supposer », et les mettre au discours direct.

Par moment, Maalouf centre le discours sur sa contribution dans ce travail sur les origines, en donnant l'impression au lecteur qu'il interroge quelque les limites de l'univers de la fiction en tant que chercheur et historien :

[...] J'ai voulu faire consciencieusement mon devoir de chercheur et d'historien amateur en secouant l'un après l'autre tous les détails ; néanmoins, à l'arrivée, je me sens contraint de raconter, pour l'essentiel, la même histoire. L'âme de la légende n'a pas menti, et la tragédie est là, qui culmine – comme si souvent depuis que le monde est monde – dans un sacrifice tragique [...] L'histoire des miens pourrait parfaitement se raconter ainsi : les ancêtres meurent, et de leurs morts lointaines les descendants meurent à leur tour. La vie engendre la vie ? Non, la mort engendre la mort – telle a toujours été pour moi, pour nous, la loi muette des origines. (*Origines*, p.375)

À travers ce passage, nous cernons l'aveu de l'auteur, celui d'avoir eu recours à l'imaginaire afin de combler le silence des témoins et de faire parler les archives. Il en résulte que l'écrivain conditionne son écriture à la subjectivité afin de combler les blancs. C'est la légende qui soutient la vérité. L'un des interprètes critiques de cette œuvre juge bâtarde l'entreprise autobiographique de Maalouf<sup>1</sup>, ce qui soutient davantage le caractère fictif de l'œuvre.

Dans la dernière partie du récit intitulée *Dénouement*, l'auteur se trouve face à trois reproductions de son grand-père *Botros*, l'une vraie lors du pique-nique de 1914, et l'autre fausse, peinture posthume, et enfin la dernière s'avère être le produit d'une fusion entre la fiction et le référentiel, qui aux yeux de l'auteur n'est « ni vraie ni fausse [ou plutôt] vraie et fausse à la fois » (*Origines*, p.449). C'est une photo à moitié

---

<sup>1</sup> HOPPENOT, Éric. *Loc.cit.*

déchirée par le père du narrateur que ce dernier entreprend à sa reconstitution : « [...] Le résultat est un personnage hybride, qui ne correspond ni au père accroché au mur, ni au père accroché au souvenir [...] ; l'un est inspiré par un ardent désir de vérité, quand l'autre ne cherche qu'à enserrer une âme rebelle dans la raideur mortuaire des conventions ». (*Origines*, p.450)

D'après l'auteur si *Botros* aux yeux rieurs fut changé après sa mort par un *Botros* sévère, c'est dans le but d'instaurer la crainte de la figure paternelle par *Nazeera* pour ses six enfants déjà orphelins, cela lui permettait de mieux gouverner son foyer assimilé à un « royaume ».

L'emploi des deux termes « vrai » et « faux » par l'auteur induit finement un jeu entre la réalité et la fiction. Sinon, l'impression du réel, du référentiel est soutenue par la description minutieuse, la présence de figures historiques, et de personnages référentiels connus de l'auteur, des dates, des événements historiques, des lieux précis, *etc.*

D'ailleurs, à un certain moment du récit, il confie ne pas assurer le gage de fidélité et d'objectivité, ce qui confirmerait d'ailleurs la reconstitution généalogique emprunté à la fois à la réalité mais également au mythe et symbole :

[...] j'ai conscience de présenter, de la trajectoire de mon grand-père, une vision quelque peu biaisée. Mais il m'est difficile de rendre compte avec une froide objectivité des rencontres qui m'ont fait venir au monde, et sans lesquelles ce récit n'aurait aucune raison d'être. (*Origines*, p.195)

Pour ainsi dire, la posture de l'écrivain a tout son poids dans la relation contigüe entre le fictionnel et le référentiel. En effet, il s'adonne à une double tâche antinomique et contradictoire en se penchant sur les archives donnant ainsi vie et l'illusion du réel à sa quête et enquête : d'une part il témoigne, et d'autre part il analyse :

[...] il veut à la fois voir et donner à voir, témoigner et analyser, or les deux postures s'excluent. Il peut raconter sans comprendre, mais s'il veut comprendre, il ne peut témoigner. La Bibliothèque coloniale revisitée par nos disparus, on s'éloigne de son point de vue, et on s'oublie soi-même. L'usage effréné de l'archive peut provoquer un décentrement. C'est pourquoi Amin Maalouf rêve d'une quête des origines qui ne serait pas la

remontée d'une généalogie, mais une balade centrée sur soi. Aux ramifications abyssales de l'arbre, il préfère l'exploration minutieuse mais ponctuelle de la carte routière du passé.<sup>1</sup>

Finalement, l'écriture romanesque, selon Blanckeman, consiste à « mettre en forme la réalité sans la mettre en ordre »<sup>2</sup>. Quant au roman, il relève d'un classique paradoxal, qui est celui de mettre en place un entrelacs entre le vraisemblable et l'invraisemblable, celui de donner l'illusion du réel sans même qu'il ne le soit. Dès lors, par ces formes de contestation narrative, il participe à la démythification de l'univers romanesque qu'il cautionne ordinairement<sup>3</sup>. En d'autres termes, la fiction ou la mimésis qui comme le nom le désigne, est chargée d'imiter la réalité tout en usant « [...] du trompe-l'œil comme d'un réveille-rétine »<sup>4</sup>.

Nous appréhendons tout le long du récit, une envie et une quête de la vérité de la part de Maalouf, accompagnées de remords quant au temps écoulé pendant lequel il a fait preuve d'indifférence et d'impassibilité. En ce sens, il confie : « [...], quand j'ai vraiment cherché à savoir, j'ai su. La vérité est rarement enterrée, elle est juste embusquée derrière des voiles de pudeur, de douleur, ou d'indifférence ; encore faut-il que l'on désire passionnément écarter ces voiles. » (*Origines*, p. 170). Il laisse entendre dans l'extrait précédent que la vérité se sait rarement sans tenter personnellement et de son plein gré de lever le voile sur certaines pistes occultes de son identité. La tentative de dévoilement de la vérité requiert irrémédiablement de la volonté et de la passion.

Le mythe de vérité dans le récit de Maalouf se révèle à travers le nom du magasin *La Verdad* de son arrière grand-oncle *Gebrayel*, mais qui n'existent<sup>5</sup> plus : « [...] La Verdad, « notre »Verdad, n'existe plus » (p.348). La traduction littérale de ce nom propre espagnol est « vérité » en langue française. Pour ce faire, la connotation que revêt ce terme nous renvoie invariablement à la relativité, voire l'absence de vérité absolue relative à quête des origines.

---

<sup>1</sup> HORCHANI, Ines. « D'Alger à Damas, des auteurs en mal d'archives ? ». Dans *Amnis* [En ligne], 13, 2014. URL : <http://amnis.revues.org/2222> [Consulté le 16 octobre 2016]

<sup>2</sup> BLANCKEMAN, Bruno. *Op.cit.*, p.21.

<sup>3</sup> OUHIBI-GHASSOUL, Nadia. « Le roman algérien : un cas de figure : Rachid Boudjedra ». Dans *Le roman moderne : écriture de l'autre et de l'ailleurs* de DAOUD, Mohamed (dir.). Oran : CRASC, 2006, p.71.

<sup>4</sup> BLANCKEMAN, Bruno. *Op.cit.*, p.16.

<sup>5</sup> Aussi bien le magasin que le grand-oncle.

Il importe, par ailleurs, de souligner la présence de lieux –certains connus, d'autres moins connus-, et cela a pour objectif d'authentifier le récit<sup>1</sup>. Dans *Origines*, il existe des références topographiques et historiques réelles et vérifiables qui tempérent et amenuiseraient le degré de fictionnalité de l'œuvre. À rebondir sur le matériau historique qui compose le récit de Maalouf, ce dernier est passionné d'Histoire, raison pour laquelle il agrmente son écriture romanesque de pans historiques qui confèrent de la consistance et de la matière à son texte. Ne passant pas sous silence la question historique, Maalouf explore par moments les sentiers de l'Histoire et s'adonne à la réécriture de cette dernière qui consiste à donner une autre dimension au regard que l'on peut porter sur les événements qui ont marqué la grande Histoire. De ce fait, cette dernière devient l'arc-boutant de la petite histoire. D'ailleurs, son œuvre littéraire est associée à un laboratoire transhistorique mêlant ainsi les deux mémoires : collective et individuelle.<sup>2</sup>

Le travail de cet amateur d'Histoire s'assimile à celui de l'archéologue. En ce sens, Paul Ricoeur estime que: « Le récit de fiction est quasi historique dans la mesure où les événements irréels qu'il rapporte sont des faits passés pour la voix narrative qui s'adresse au lecteur ; c'est ainsi qu'ils ressemblent à des événements passés et que la fiction ressemble à l'histoire.<sup>3</sup>»

Dans *Origines*, l'Histoire se fond et confond avec la fiction à tel point que l'auteur tente de la diluer dans le texte. Néanmoins, si l'on trouve chez Maalouf une méthode historique, elle doit avoir pour fonction de conférer un degré d'authenticité à sa fiction. Dans son récit, des pages entières sont réservées à l'Histoire. Notons, à ce titre, que Maalouf fait appel à l'Histoire pour mieux peindre ses personnages, particulièrement son grand-père *Botros*.

Cela donne matière à réflexion : le récit relaté avec toute la problématique identitaire qu'il engage peut s'avérer authentique. Le lecteur et narrataire sont de ce fait conduits à

---

<sup>1</sup> A cet égard, nous pourrions évoquer l'analyse du chercheur MIMOUNI, Leila Dounia. « Mémoires réels et apocryphes. Approche théorique et analyse de cas : Raymond Aron, André Malraux et Amin Maalouf ». Dans *Insaniyat* 29-30, 2005, p.77-90. Consultable en ligne. URL : <https://journals.openedition.org/insaniyat/4531>

<sup>2</sup> ETTE, Ottmar. « Ma patrie est caravane ». Amin Maalouf, die Frage des exils und das Zusammenlebenswissen der Literaturen ohne festen Wohnsitz (Potsdam). Dans *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*. 32 Jahrgang. Heft 3 / 4. 2008. Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes. Universitätsverlag Winter Heidelberg, p.413-445.

<sup>3</sup> RICOEUR, Paul. *Temps et Récit*, 3. *Op.cit.*, p.345.

adopter une double posture : celle d'adhérer à l'univers de fiction qui lui est offert, ou d'explorer naturellement et spontanément la conformité des faits relatés à la réalité en œuvrant à démêler l'authentique du fictif.

Néanmoins, certains critiques évoqueraient plutôt l'étanchéité entre l'univers empirique et l'univers fictionnel. La frontière entre ces deux sphères serait tangible, et l'influence de l'un sur l'autre est réversible. Le décloisonnement entre le réel et la fiction découle par conséquent d'un jeu de duplication dans lequel plusieurs espaces s'imposent, s'interposent et se superposent.<sup>1</sup>

Cependant, comme nous l'avons souligné précédemment, le but de notre analyse est certes de nous pencher sur les frontières entre les discours référentiel et fictionnel, sans pour autant nous focaliser sur la distinction entre les deux. Bien au contraire, notre analyse vise plutôt à mettre en relief l'indistinction entre le vrai et le faux : « [...], entre ce qui aurait été une pure histoire – un discours historique – et ce qui aurait été un pur roman – un discours fictif - ; autrement dit, ce qui est antérieur et extérieur à leur *distinction* »<sup>2</sup> (Molino, 203 -204). Selon Oscar Wilde, la meilleure façon de « faire vrai » c'est d'inventer. Et l'imagination sert d'assise à la réalité<sup>3</sup>. On déduit donc, par ce bref constat, l'impossibilité de distinguer et séparer l'imagination du vrai du moment qu'elles constituent un tout homogène.

Dans *La Nuit des origines*, il existe des histoires mythiques comme celle qui se trouve dans l'ancienne carte postale qu'on a remise à *Abla* : l'azur est associé au ciel d'Algérie, les gueules aux gorges du *Rummel*, la couronne murale aux portes de la cité, et la jument *Halilifa* salvatrice de la ville de *Constantine* lors d'une invasion barbare selon le mythes (p.65).

La tangence entre la fiction et la réalité prend dans le récit de Saadi la forme d'une tentative de reconstitution par le personnage qui occupe le devant de la scène *Abla*. Tantôt elle plonge dans les souvenirs, tantôt son esprit multiplie les muses et

---

<sup>1</sup> GANDELMAN TEREKHOV, Vera. *Op.cit.*, p.16.

<sup>2</sup> MOLINO, Jean. Qu'est-ce que la littérature? Histoire littéraire de la France, mars-juin 1975, p.195-234. Cité par DAKROUB, Fida. « Histoire, Symbole et Discours. Étude de la construction dialogique des énoncés chez Amin Maalouf », p.177-195. Dans *Les Cahiers du GRELCEF. Les écrits contemporains de femmes de l'Océan Indien et des Caraïbes*, n°3, mai 2012. Consultable en ligne. URL : [https://www.uwo.ca/french/grelcef/2012/cgrelcef\\_03\\_text12\\_dakroub.pdf](https://www.uwo.ca/french/grelcef/2012/cgrelcef_03_text12_dakroub.pdf)

<sup>3</sup> WILDE, Oscar. *Le déclin du mensonge*. Bruxelles : Complexe, 1986, p.13. (Coll. Le Regard littéraire).

œuvre à l'imagination, comme le jour où elle détenait la copie de l'attestation de chevalier de la Légion d'honneur de son grand-père lui ayant été décernée au *Salon d'honneur de l'Hôtel de Ville*, et en passant par le lieu elle imaginait à brûle-pourpoint son aïeul, son accoutrement, son visage, ses rides, ses yeux, sa bouche, ses joues, ses tempes, son front et se souvenait du jour de sa mort. Elle remémore même le résonnement de l'horloge en ce jour de deuil.

Par ailleurs, chacun des personnages *saadiens* véhicule un imaginaire propre à lui, comme celui de *Jacques* pour qui la vie était une guerre dans son imagination d'enfant.

Il se trouve, selon *Abla*, que la reconstitution d'une mémoire se fait par le truchement des mythes et de la poésie. Le métier d'architecture de la protagoniste ne serait un choix anodin de l'auteur, mais il concorde exactement avec le thème de la mémoire des personnages œuvrant par son biais à la reconstitution de leur passé tronqué.

Toutefois, ladite reconstitution se fait également par l'imagination. Effectivement, de nombreux passages dans l'œuvre énoncent les moments de rêverie et de fantaisie d'*Abla*, et son imagination était parfois extravagante et scénique, comme le jour où « elle se mettait à élucubrer tous les accidents qui avaient pu sceller le destin de la voiture, cherchant des traces de sang poisseux sur les sièges de moleskine, ou inventant les hurlements des passagers. » (p.131). Le décor traduisant la tragédie dans ce passage, tels que les accidents, le sang et les hurlements pourrait ne pas être tout à fait une élucubration, mais tout simplement une mémoire de la décennie noire qui rejallit. En effet, son imagination concorde exactement avec le tableau noir de cette période sanguinolente en Algérie, son pays natal. Tel est le traumatisme qui en résulte.

Il importe de souligner le ton tragique et épouvantable de ses songes. En effet, ses cauchemars traduisent ses craintes, comme la sensation de marcher sur des escaliers de marbre en train de se fissurer (p.135). La fissure trahit considérablement la scission de l'identité du sujet. L'autre cauchemar qu'elle a fait, c'est de se voir happée par d'immenses ailes noires et de se faire harponnée par leurs griffes (p.135). Les ailes noires ont une connotation péjorative. Le groupe nominal revêt une symbolique maléfique, car à l'opposé des anges avec leurs ailes blanches qui symboliseraient la pureté, les démons avec leurs ailes noires symboliseraient par déduction le malheur.

Quant au détail des griffes, cela pourrait renvoyer à la trace, l’empreinte et la cicatrice dont souffre la jeune femme suite à une épreuve horrifiante et épouvantable, telle que la décennie noire. Ces visions aussi macabres et lugubres soient-elles, éveillent en elle des idées suicidaires : à son réveil du cauchemar, elle réclamait la compagnie d’*Alain* de peur de se jeter par la fenêtre et de laisser le manuscrit derrière elle.

À l’issue de cette analyse réservée à l’écriture symbolique, où l’identité est au confluent des mythes et symboles, il convient de parler d’écriture transgressive, où le vrai et le faux, le réel et la fiction sont en convexion, sous-tendant ainsi des « mondes possibles » dont a parlé Bertrand Westphal :

[...] Si l’espace littéraire est fondamentalement *transgressif*, ainsi que le fait valoir l’auteur, c’est précisément qu’il s’inscrit en faux contre toute homogénéisation du réel, réduisant à une part extrêmement restreinte le spectre des possibles que la fiction, au contraire, fait se déployer dans toute son amplitude. Le texte, à ce titre, fonctionne comme un détecteur et un révélateur des plis cachés du réel, [...] <sup>1</sup>.

En ce sens, l’écriture *saadienne* et *maaloufienne* se situe à la lisière des deux sphères de l’imaginaire et de la réalité opérant ainsi à une figuration du réel dans la fiction. La lisière entre ces deux sphères aboutit dès lors à l’authentification de la fiction et à la fictionnalisation de l’authentique qui est l’histoire, en comblant le silence des archives, et en complétant les lacunes par de l’imagination. De ce jeu et transgression entre la fiction et la réalité se démarque l’expression d’une identité en mouvance.

## 2. Identité en mouvance

Dans ce dernier point du chapitre, nous focaliserons notre intérêt sur le travail archéologique qui se traduit par une quête d’une identité en mouvance. L’identité se présente comme le fruit de stratégies et de constructions exposé constamment à une évolution, l’amenant à une recomposition<sup>2</sup>. En effet, étant en perpétuelle mouvance, elle

---

<sup>1</sup> ASSELIN, Guillaume. « Lire l’espace. La géocritique. Réel, fiction, espace de Bertrand Westphal. Minuit, 304 p ». Dans *Spirale*, n°230, janvier-février 2010, p. 47-49. Consultable en ligne. URL : <http://id.erudit.org/iderudit/61793ac>

<sup>2</sup> KASPI André et RUANO-BORBALAN Jean-Claude. « Editorial, La dynamique identitaire ». Dans *Sciences humaines*, 15, 1996-1997, p.4.

ne s'apparente à une donnée, mais plutôt à une dynamique.<sup>1</sup>

Le travail archéologique chez les deux écrivains 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, ils se positionnent dans un entre-deux spatial, temporel, culturel et *identitaire*<sup>2</sup>. Faisant partie des préoccupations majeures des écrivains de la littérature francophone, la question identitaire et la quête des origines est au cœur des deux corpus d'analyse *La Nuit des origines* et *Origines* :

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>3</sup>

Maalouf et Saadi font partie de cette catégorie d'écrivains francophones qui font preuve de ce métissage culturel et linguistique dans leurs écrits. Si dans le titre de leurs récits, « origines » est au pluriel, cela supposerait que la quête l'est aussi. Il conviendrait alors de dire qu'il ne s'agit pas d'une seule quête, ni d'une seule identité dans les deux récits, d'où la nécessité de parler d'identité mouvante et questionnante.

Il serait inconcevable d'aborder la notion de quête identitaire dans le roman de Saadi, sans parler de la quête spirituelle incarnée par la protagoniste. Pour ce faire, nous mettrons en exergue le caractère composite de cette quête.

En effet, derrière la quête des origines, jaillit une quête spirituelle. Au gré de notre lecture du roman de Saadi, nous avons 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 :

---

<sup>1</sup> CAMILLERI, Carmel. « Les stratégies identitaires des immigrés ». Dans *Sciences Humaines*, 15, 1996-1997, p.32-34.

<sup>2</sup> Nous entendons par « entre-deux identitaire » toute identité partagée dont la quête est inhérente à un entre-deux.

<sup>3</sup> GASQUY-RESCH Yannick, CHEVRIER Jacques et JOUBERT Louis. *Écrivains francophones du XXe*. Paris : Ellipses/AUF, 2001, p.5.



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. (LNDO, 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, d'une part, il lui servait de boussole ; d'autre part, 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

Effectivement, *Abla* récitait des illuminations, des aourads, un poème de son grand-père, composés de mots ont un *pouvoir magique et envoûtant* (p.89). Ce mysticisme religieux conduit à l'indicible à telle enseigne qu'*Abla* ne parvenait point à parler et à expliquer à *Alain* son état.

Par ailleurs, il importe de souligner la propension d'*Abla* à dissocier le sacré du non-sacré, c'est-à-dire la religion du profane. Ce dernier représenté par la sexualité à travers certaines scènes érotiques à la moitié du récit (page113) entre *Alain* et *Abla* : « soufflant délicatement dans le pli intime » ; « Il tressaille, surpris par sa paume guidant lentement la sienne vers sa cuisse qui appelle la caresse. Vêtements arrachés au corps » ; « Il affleure lentement » ; « Il la couvre de tout son poids, sa bouche assoiffée de ses lèvres, relève lentement sa robe et lui caresse le ventre, le pubis » ; « les seins parcourus de frissons dont il tête à présent », *etc.* Il se remarque dans le texte, le rapport délicat d'*Abla* avec les sujets de l'amour et de la sexualité, ce qui pourrait éventuellement être plutôt une schématisation d'une idéologie ancrée – à tort ou à raison - dans les us et coutumes au nom de l'Islam. Citons dans ce sillage, l'instant où *Abla* qualifiait le rapport sexuel fait avec *Alain* devant la photo de la mère de ce dernier, de « jouissance perverse » (p.139).

À la limite du sacré qui relève de l'indicible et du profane qui est propre au communicable, *Abla* oscille de manière impromptue d'un état de loquacité à un état de mutisme, où seul le silence devient son maître-mot, et ce, en fonction des circonstances et du moment de la journée. Le sacré synchronisait souvent avec le matin, et le profane avec la nuit. Pour ainsi dire, la parole va, selon elle, à contre-courant de la vérité, en d'autres termes la vérité ne se dit pas, ce n'est qu'avec ou dans le silence qu'elle se découvre : « Nous réinventons plutôt nos vies par le récit que nous en faisons aux autres après » (p.140). La réinvention de la vie par un récit fait référence à la parole mensongère que tend à débiter l'homme auprès de l'Autre. De cet extrait se dégage également le principe d'altérité quant à l'imagination, c'est-à-dire qu'on n'imagine pas forcément pour soi, mais aussi pour autrui.

*Abla* ne répondait pas à toutes les questions qui lui étaient posées. Tantôt, elle se contentait d'esquisser un « sourire énigmatique » (p.100) lorsque l'objet du sujet avait trait à l'amour ; tantôt, elle ne répondait que par de « longs silences » (p.124) lorsque la question était centrée sur sa santé, sa famille et son pays laissé en guerre. Le sacré lui était effectivement inexplicable, d'ailleurs nous avons recensé l'emploi itératif de verbes introducteurs à la forme négative lors de sa prise de parole : « Mais elle ne pouvait lui expliquer, pas même lui en parler. Elle ne pouvait » (p.90).

L'indicible chez *Abla* n'est pas exclusivement exprimé par la négation, mais également par une figure de rhétorique appelée paralipse ou prétérition qui consiste à « feindre de ne pas vouloir dire ce que néanmoins on dit très clairement et parfois même avec force »<sup>1</sup>.

En résumé, toutes les interrogations relatives à son passé qui lui étaient adressées, la rendait « grave, silencieuse » (p.89) et refusait de converser sur des sujets communs et courants dans les discussions et surtout relatifs dont la signification peut varier d'une personne à une autre, tel que l'amour, le bonheur, la religion, *etc.*

Il importe par ailleurs de souligner la présence d'une langue de l'indicible chez *Alain* lorsqu'il chuchotait à *Abla* pendant les moments luxurieux des mots « qu'une langue ne sait vraiment dire » (p.113). La scène érotique relatée sur plus d'une page est partiellement structurée de phrases ou groupes nominaux souvent apposés d'adjectif qualificatif et ponctués par des virgules. La narration de cette scène est, en outre,

---

<sup>1</sup> Définition en ligne : <https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition-paralipse/>

agrémentée de figures de style, à savoir la métaphore dans le but de poétiser le thème de l'amour.

L'autre sujet qui embarrassait la jeune femme, et sur lequel elle refusait catégoriquement de débattre sur sa relation avec *Alain*, elle éludait toujours ce sujet. Quand *Jeanne* l'invitait à parler en la renseignant sur l'état vulnérable du jeune homme amoureux, elle se recroqueville devant un tel sujet ineffable et perdait ses mots : « Je ne sais pas quoi vous dire... Je ne sais pas parler de ces choses-là [...] je n'aime pas parler de moi, nos histoires de vie sont tellement plus simples pour les autres [...] » (p.150). L'emploi double du verbe *savoir*, suivi du verbe *aimer* à la forme négative renvoie à l'idée de négation (elle nie savoir), achevée par l'idée de refus de parole (du moment que « ne pas aimer » est une forme déguisée de « ne pas vouloir »). Quelques lignes plus loin, dans la même page, elle emploie de nouveau ces deux verbes de manière consécutive en inversant l'ordre : « [...] je n'aime pas, je ne sais pas parler de mes sentiments, c'est toujours compliqué pour moi, dans ma tête ». Son incapacité à décrire son sentiments appuie davantage l'indicible et l'inexprimable chez ce personnage. Ne projetant aucune suite avec *Alain*, *Abla* tente à sa manière de lui faire comprendre que leur relation n'était qu'éphémère sans pour autant être apte à argumenter : « Non, il faut qu'on parle, Alain... On ne peut plus... Je te demande pardon pour cette nuit.... Il ne s'agit pas de ça, j'ai besoin de me retrouver seule pour faire le point... [...] Toi et moi ce n'est pas possible, Alain, on ne peut pas... » (p.156). L'absence d'arguments dans ses propos truffés de négation, suivis de points de suspension trahit un amour impossible à sens unique à cause du problème d'incompréhension de part et d'autre, dont la solution selon la jeune femme est la solitude. Elle optait toujours pour la distanciation et avait tendance à s'esquiver instinctivement lorsqu'elle ne se sentait intérieurement en danger, dans une situation d'inconfort que personne ne pouvait appréhender : « Elle fuyait, elle portait ça en elle, la fuite devant le danger. » (p.157). À travers cette analyse, nous avons donc pu mettre en relief les procédés linguistiques exprimant l'indicible et l'incommunicable chez la protagoniste.

Le mysticisme d'*Abla* traduisait une personnalité énigmatique qui attirait l'attention d'*Alain* et suscitait son intérêt « à vouloir parcourir comme une carte le labyrinthe de son cerveau... » (p.132). Lorsqu'elle fut prise par un sentiment de peur

inexplicable, elle se recroquevillait sur elle-même, tout en donnant l'impression d'avoir « un secret suspendu à ses lèvres » (p.132), mais qu'elle ne dit pas. D'ailleurs, *Alain* définit son état par un « malheur » auquel il n'a pu trouver d'explication, à telle enseigne qu'il la compare à « une feuille de papier dont le recto et le verso ne coïncideraient pas... » (p.132). Le comparant « recto verso » traduit la personnalité contradictoire d'*Abla*, qui est tiraillée entre le profane et le sacré. Se mettant souvent dans un état d'hypnose, la jeune femme ingurgite deux aliments : « le café double et le Valium » (p.115) afin de se distancier de la réalité qui l'insupportait. L'état dans lequel elle devenait fait référence par excellence à la pratique de soufisme qui consiste à rentrer dans une profonde concentration avec Dieu.

En plus du fait qu'elle peinait à exprimer ses sentiments et ressenti, elle avait l'intime conviction qu'aucun interlocuteur n'était de taille à la comprendre et à pénétrer ses pensées les plus ténébreuses, ce qui lui donnait d'ailleurs l'impression d'être souvent incomprise. La scène phare qui révèle ce sentiment d'incompréhension chez le personnage, c'est lorsqu'*Alain* tente de comprendre la raison qui l'a conduite à vendre son manuscrit quand bien même elle y tenait, elle lui a répondu : « C'est comme vendre ma famille, peut-être me libérer de ce foutu pays, je ne sais pas. [...] : Vous ne comprenez pas... Vous ne pouvez pas comprendre ! » (p.40). La protagoniste ne pouvait parler d'elle ni de son pays d'origine qu'elle avait quitté jusqu'à la fin du récit, en criant : « Vous voulez connaître quoi sur moi, sur l'Algérie, quand il n'y a plus de mots, de vocabulaire pour en parler ? » (p.197). L'ineffable est donc prouvé par l'absence de vocabulaire pour parler de ce sujet épineux.

Il se trouve alors que cette religion intime et personnelle que la jeune femme 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 fantasmagique 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 [...]. (LNDO, p.125)

À 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.

À la suite de ces moments de fusion charnelle, *Abla* redevenait distante le matin paradoxalement partagée entre le remords et le plaisir, puis très vite submergée d'une sensation d'étouffement extrême la replongeant dans le mysticisme en se mettant à invoquer son Créateur, donnant l'impression qu'elle parlait « aux ombres » (p.132).

Les convulsions identitaires trahissent l'identité conflictuelle, à l'instar d'*Abla* dont l'intérieur influait sur sa perception de l'espace où elle se trouvait, le jumelant ainsi à un lieu belliqueux, or « la guerre était plutôt dans sa tête » (p.178).

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. (*LNDO*, 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 [...]. (*LNDO*, p.190-191)

À 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.

L'incommunicable et l'intransmissible se remarque fortement dans l'œuvre de Saadi. Pour la jeune femme, il existe « [...] des choses qui n'ont pas besoin d'être dites... » (p.116). L'incommunicabilité pourrait, dans cette optique, faire référence au principe de soufisme fondé sur l'indicible. Les « vertus » et la valeur du manuscrit selon la jeune femme se situent plus dans le contenant que dans le contenu. Seul l'objet en lui-même sans la compréhension de son contenu suffit pour l'apaiser. En d'autres termes, le manuscrit n'est – contrairement aux autres livres – pas fait pour être lu et compris, et cela accentue davantage l'aspect ésotérique des origines du personnage représentées par cet objet qui se suffit à lui-même sans pour autant qu'il soit tributaire à Dieu, d'ailleurs ce dernier détail exclut instantanément l'appartenance de cette pièce au registre religieux. La jeune femme estime qu'il suffit juste « qu'on se laisse pénétrer par le

rayonnement des siècles qui en échappe, l'énigme de ses écritures » (p.191). D'ailleurs, le manuscrit représente une valeur d'autant inestimable et exceptionnelle aux yeux du commissaire-priseur *Trakian* expert en collections qu'il ne daigne le proposer à la Bibliothèque Nationale de France, de peur qu'il finisse dans les ventes publiques, cela trahit une fois de plus la place qu'occupe cette pièce d'importance majeure dans le récit.

Par ailleurs, l'aspect poétique du soufisme se traduit dans certaines paroles rimées énoncées par *Abla*, qui est –rappelons-le- le seul personnage fortement imprégné de ce mysticisme religieux. Dans de cette foulée, nous citons le passage dans lequel elle tâche de raisonner *Alain* et le dissuader de l'apparenter à Constantine et à sa mère : « Mais je ne suis pas un pays, je ne suis pas Constantine, je ne suis pas ta mère... Une rencontre de fortune... » (p.116)

Parallèlement à l'ordre de l'indicible chez les soufis, il existe également celui de l'invisible en référence à la religion musulmane de la protagoniste. L'invisibilité renvoie dans ce cas à Dieu, notre Créateur qu'on ne voit pas. Fortement imprégnée de mysticisme, la jeune femme se trouve envoûtée par le feu, symbole de purification, à telle enseigne qu'elle avait coutume étant enfant de faire un vœu juste après. Le feu augure du bon dans la culture de la jeune femme stérile, dans la mesure où « les fumigations d'encens, d'alun et de benjoin [sont] censées par leur magie redonner la fertilité à corps. » (p.158)

En ce sens, le mouvement de pensée qu'est le soufisme n'est autre qu'une quête individuelle chez la protagoniste du récit de Saadi lui permettant de rentrer en résonance avec l'âme du monde dans lequel elle baigne.

Quant au texte de Maalouf, l'aspiration profonde chez les deux personnages éminents *Botros* et *Gebrayel* est celle de la confrérie franc-maçonnerie culturellement répandue à Cuba à cette époque-là, et qui a requis une recherche encyclopédique au narrateur. Ce dernier s'intéresse particulièrement à une photo où figurent *Gebrayel* et son épouse *Alicia* dans une loge maçonnique *Esterella del Oriente*. L'appartenance à cette confrérie à son arrivée à Cuba, s'avérait bien ancrée chez le grand-oncle, à telle enseigne que la mention « Insignes maçonniques » figurait toujours en dessous de l'enseigne de son magasin *La Verdad*. D'ailleurs, il vendait même des objets destinés aux cérémonies maçonniques, à savoir : *médailles, rubans, cordons, sautoirs, etc.*

(p. 155). Il a même été recommandé au narrateur visiter le musée maçonnique à Cuba. (p.354). À vrai dire, cette tendance franc-maçonnique chez la parenté cubaine n'est qu'une traduction d'une quête identitaire profonde, mais aussi une preuve d'intégration et d'assimilation dans la société occidentale.

Si l'identité apparaît mouvante et questionnante dans nos deux corpus d'analyse, c'est en raison des origines fluctuantes de l'ensemble des personnages, et de manière générale, l'identité narrative et culturelle.

La quête identitaire dans le récit de filiation d'Amin Maalouf transparait à travers de longs passages réservés exclusivement à l'histoire et à la connotation du patronyme *Maalouf* que le narrateur qualifie d'*identifiable* et de *fluide* :

[...] Identifiable, parce que tous ceux qui le portent éprouvent à sa mention une espèce de solidarité tribale, par-delà les langues, les continents, et les générations ; contrairement à la plupart des patronymes, il ne s'est formé ni à partir d'un métier, ni à partir d'un lieu géographique, ni à partir d'une caractéristiques morale et corporelle, ni à partir d'un prénom ; c'est un nom de clan, qui nous rattache tous, en théorie du moins, à une trajectoire commune, commencée quelque part du côté du Yémen et dont les traces se perdent dans la nuit des légendes... (*Origines*, p.294)

Ainsi, l'auteur tente de mettre en exergue la portée unificatrice du patronyme qu'il porte. La particularité de ce dernier, est qu'il était commun à tous les villageois, son utilisation devenait personnelle qu'en ville ou à l'étranger.

[...] Ce patronyme, je le revêts, en quelque sorte, pour me rendre en ville, ou à l'étranger, mais à Machrah, et dans tous les villages avoisinants, je ne m'en sers pas, et personne ne s'en sert pour me désigner. La chose se comprend aisément : quand le nom de famille est le même pour la plupart des habitants du village, il ne peut plus aider à les distinguer. Ils ont besoin d'un autre plus spécifique. [...] Les gens qui ne sortaient pas de leur petit univers villageois n'avaient jamais l'occasion d'utiliser un autre nom. Aujourd'hui, c'est peu fréquent, mais autrefois c'était la chose la plus commune. [...]. (*Origines*, .295)



La vision de Maalouf de l'identité et sa représentation de cette dernière dans son texte est tel un tout homogène indivisible. Dans cette optique, nous nous référons à l'une de ses définitions de l'identité, de la sienne précisément : « [...] l'identité ne se compartimente pas, elle ne se répartit ni par moitiés, ni par tiers, ni par plages cloisonnées. Je n'ai pas plusieurs identités, j'en ai une seule, faite de tous les éléments qui l'ont façonnée, selon un "dosage" particulier qui n'est jamais le même d'une personne à l'autre»<sup>1</sup>.

Selon Paul Ricoeur, l'identité narrative est n'est pas une identité immuable et indéfectible : « [elle] n'est pas une identité stable et sans faille ; de même qu'il est possible de composer plusieurs intrigues au sujet des mêmes incidents [...] de même il est toujours possible de tramer sur sa propre vie des intrigues différentes, voire opposées. [...] En ce sens, l'identité narrative ne cesse de se faire et se défaire »<sup>2</sup>.

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 du roman de Saadi *La Nuit des origines*, qui implique une fouille de ses origines troubles et obscures, suivie d'une curiosité viscérale à connaître sa vraie identité, aussi complexe l'est-elle. Tandis que Maalouf, sa quête est celle de ses origines, des siens et fondamentalement de soi.

Cette quête identitaire naît généralement d'une situation d'emmêlement culturel, ethnique et linguistique, *etc.* équivalant à 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. À vrai dire, ce phénomène se manifeste chez les écrivains *francographes* en situation d'exil, mais qui demeurent toujours tiraillés par leurs origines, tel est le cas pour Nourredine Saadi et Amin Maalouf, l'un originaire de Constantine et l'autre du Liban, mais tous deux exilés 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,

---

<sup>1</sup> MAALOUF, Amin. *Les Identités meurtrières*. Op.cit., p.8.

<sup>2</sup> RICOEUR, Paul. *Temps et récit 3*. Op.cit., p.446.

c'est-à-dire à la perte de l'identité d'origine.<sup>1</sup> »

En effet, toute la trame thématique et la problématique dans les deux récits tourne autour de cette « perte de l'identité d'origine ». Nul doute que le thème des « origines » s'avère d'actualité, où le monde dans son ensemble est remis en question dans tous les domaines (médecine, psychologie, sociologie, Histoire, politique, *etc.*). L'Homme du 21<sup>ème</sup> siècle étant taraudé par le passé et frustré par le futur qui va à une vitesse exponentielle, ressent le besoin de trouver une stabilité et sérénité identitaire. Pour ce faire, il se tourne vers le passé étant concret (par rapport au futur qui est abstrait), et tente d'interroger ses origines.

À la lecture du roman de Saadi, nous percevons 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, d'autre part, elle quêtait inconsciemment, ce passé dans cet ailleurs :

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 inmanquablement 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. (*LNDO*, p.107)

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.

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

---

<sup>1</sup> ALBERT, Christiane. *L'immigration dans le roman francophone contemporain*. Paris : Karthala, 2005, p.113.

Toutefois, le moment le plus intense de l'histoire du récit, c'est lorsque 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). La figure de style appelée « épizeux » qui se traduit par une répétition contigüe convertit l'acceptation du vouloir dormir longuement – verbe répété consécutivement trois fois - en un besoin de mourir. L'état de la jeune femme traduit manifestement un mal identitaire.

Le déchirement identitaire se traduit également chez la protagoniste par une scène révélatrice : « Soudain saisie par son image – sa silhouette démultipliée – elle court, effrayée comme si elle voulait la fuir. [...] » (*LNDQ*, p.91), ou au moment où elle s'apprêtait à exposer son manuscrit au commissaire-priseur *Trakian*, elle donnait l'air sourire à « une image incongrue » (p.187). L'incongruité ferait dans son cas référence à l'indécision et au choix qu'elle allait éluder. Quant à la vision d'*Alain* sur *Abla*, se recoupe avec celle du narrateur. Il constate lui-aussi « un double d'elle » (p.125), ne la reconnaissant pas et lui donnant l'impression qu'il n'était qu'un « corps, un instrument de ses fantasmes » (p.125) pendant le rapport charnel.

Par ailleurs, la scène la plus poignante du récit, est lorsqu'*Abla* est à l'apogée de sa crise qui se traduit par des gestes violents et incontrôlés. Sa crise se répercute notamment sur la stylistique du texte, puisque la jeune femme se met donc à proférer des phrases décousus et enchaîne par des phrases exclamatives dépourvues de verbe et employant la synonymie : « Aux enchères ! Mes ancêtres à l'encan ! Infamie ! » (p.195), suivies de mots arabes. Cette scène résumant son pathos s'achève par un anéantissement qui annonce la fin du récit, du moins celle du destin d'*Abla*. De plus,

l'indice qui trahit à plus forte raison son tourment et sa douleur est qu'elle donnait l'impression de pleurer « intérieurement » (p.196).

L'identité de *Jacques* s'avère tout aussi hybride en raison de la proposition qu'il avait reçue de couper son nom, c'est dire de l'appeler *Levin* (*LNDO*, p.92) au lieu de *Levinkozwezski*, sous peine que ce dernier était difficilement prononçable et relativement long. *Feuj* fut le surnom qu'il portait et s'essuyait de surcroît la raillerie de *casse-toi-la-gueule-en-ski*. L'identité amputée de *Jacques* pourrait naturellement être associée à celle des algériens à l'ère de la colonisation française, période durant laquelle les indigènes se sont vu attribuer des surnoms ou des quolibets péjoratifs. Cette présomption n'est pas à écarter du moment que l'auteur-même est un enfant de l'Algérie colonisée, quittant cette dernière indépendante pour s'établir en France devenue le pivot de l'immigration, notamment maghrébine.

Quant à l'identité d'*Alain* s'obscurcissait au fur et à mesure de sa relation avec *Abla*. Cette dernière étant elle-même en quête d'identité afin de retrouver la paix intérieure qui lui faisait défaut, elle atteint et affecte profondément *Alain* de par son comportement instable, au point qu'il se sentait perdu. Il remettait souvent en question son identité et son existence qui commençait à prendre une tournure inattendue : « Désormais je ne sais plus où j'en suis, qui je suis » (p.121), c'est comme si que son identité a été réduite à néant.

Le narrateur apparente l'égarement d'*Abla* déclenché par le cauchemar à « un somnambulisme profond dont elle ne parvenait pas à sortir » (p.123) en donnant à penser que le personnage est guidé par son inconscient/ subconscient au stade d'agir instinctivement, comme si elle incarnait deux identités. En effet, le conflit identitaire qu'elle vivait a été paraphrasé par deux scènes, à savoir la statue bifrons qui s'est scindée en deux lors de son rêve, ainsi que la « figure androgyne » (p.179) dont elle donnait l'apparence lorsqu'elle s'apprêtait à rejoindre *Jacques* pour traiter de la question du manuscrit.

La jeune femme était de ce fait désorientée, eu égard au déchirement identitaire dont elle souffrait. L'égarement se remarquait sur tous les plans, jusqu'à n'avoir jamais eu le sens de l'orientation, « comme si ses pas étaient guidés » (p.130).

L'autre personnage chez qui se remarque le flou identitaire, c'est le cinéphile *Garbo* (un sobriquet inspiré de Disney, de son vrai nom *Jean-hans-Schmidt*. En voulant

relater sa vie à *Abla*, il a employé la troisième personne comme s'il présentait une tierce personne. Ensuite, il lui avouait que le récit relaté n'était qu'une fiction. Ce personnage d'origine lyonnaise avec « un accent parisien flûté » (p.160), tergiverse entre deux patronymes – à l'exemple de ses puciers de *Saint-Ouen* –, et se donne au jeu de la fiction et la réalité, d'où son prédilection et son inclination à l'univers cinématographique.

Le questionnement et la problématique identitaire chez certains personnages, à l'instar d'*Abla*, se traduit par un comportement marginal leur permettant une meilleure réflexion et remise en question de soi et de ses origines. La dérégulation chez la jeune femme s'accroît à cause de la vie cloîtrée qu'elle menait dans sa chambre au *Palais de la Femme*. Ainsi, elle pensait mieux son identité en marge.

Ce qui renforce la pluralité identitaire chez *Abla*, ce sont les différentes appellations données au manuscrit mentionnées itérativement dans le texte: *parabole*, *ellipse*, *relique*, *talisman*, etc.

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 Sois 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>1</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.

---

<sup>1</sup> ALBERT, Christiane. *Op.cit.*, p.116.

Ainsi, nous avons vu comment Maalouf et Saadi *thématisent* 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 d'analyser l'écriture transgressive d'une identité en mouvance, partagée entre les mythes et symboles.

Enfin, la troisième et dernière partie de notre travail réservée exclusivement aux stratégies scripturales – celles du voilement et du dévoilement de l'identité- déployées par Nourredine Saadi et Amin Maalouf, nous a permis de voir comment l'hybridité générique, la mixité culturelle et linguistique servent une écriture fragmentaire et symbolique, et conséquemment transgressive. Les mémoires croisées des personnages vacillant entre songe et souvenir résultent à la pluralité et au croisement identitaire. Dès lors, l'écriture se présente aux auteurs comme un espace libre où ils s'inventent une identité, et pourrait même avoir une fonction thérapeutique sur le sujet scripteur. Le récit est dès lors considéré comme un porte-voix. En conclusion, il convient de dire que l'écriture francophone maghrébine de Saadi et levantine de Maalouf concourent à la problématisation de l'identité culturelle qui se trouve être en perpétuelle mouvance.

## **CONCLUSION GÉNÉRALE**

Dans cette étude, notre objectif principal était d'interroger l'écriture en mouvance et transgressive des identités frontalières dans *La Nuit des origines* de Nourredine Saadi et *Origines* d'Amin Maalouf. Nous avons alors examiné la manière dont l'écriture sert des questionnements et préoccupations essentiellement identitaires. Concomitamment, nous avons vu que l'écriture d'une identité mouvante, en quête de sens et non vouée au figement se fait par le truchement de la mémoire chez les deux écrivains, et ce, à travers l'explosion des frontières spatio-temporelles et l'ébranlement de la matière scripturale en question. Ladite pulvérisation des frontières s'opère sur plusieurs plans : narratif, générique, discursif, thématique, formel, *etc.* Nous assistons dès lors à l'affranchissement de l'identité grâce à une écriture en constante ébullition.

Cette étude a été informée par trois hypothèses majeures dont se déclinent d'autres conjectures que nous espérons être parvenus à concrétiser.

À l'issue de l'analyse relative à l'espace effectuée dans la première partie, il nous a été donné de voir que la dimension spatiale dans les deux textes n'est pas monolithique en raison de l'explosion des frontières spatiales concourant l'écartèlement identitaire des protagonistes dont il est question. Démesuré est l'espace dans les deux textes bravant ainsi les limites et écourtant les distances entre un « ici » et un « ailleurs ». Le premier apparaît microcosmique chez Maalouf et mythique chez Saadi ; quant au second, il s'avère exotique et fertile en découvertes. Néanmoins, nous avons eu affaire à un ailleurs conditionné par un ici.

Maalouf et Saadi ont fait en sorte d'explorer les frontières entre le lieu des origines de celui de l'exil en les mêlant afin de rendre compte d'un espace ouvert, un topoï pléthorique recelant des micro-espaces tantôt clos, ouverts ; proches, distants ; connus, méconnus ; figés, mouvants ; impassibles, émouvants, *etc.* À cet égard, il multiplie les espaces afin de les unifier dans l'espace fictionnel. Les personnages *maaloufiens* et *saadiens*, pour leur part, jouent le rôle de passeurs et de médiateurs, cherchant un certain idéal qui les conforterait dans leurs quêtes identitaires. Ce faisant, le tiraillement qu'ils vivent entre le terreau de leurs origines et la terre d'accueil les maintiendra dans une position d'entre-deux et dans un élan entre un va-et-vient entre l'Ici et l'Ailleurs, où le choix du lieu est difficilement envisageable et peu contingent. La multiplicité des espaces engendre plusieurs sens que peine à trouver l'identité des protagonistes en particulier, et celle de l'Homme en termes de généralité. À la lumière



de cette analyse, nous avons conclu que l'espace scriptural des écrivains se meut en un espace de réconciliation et d'universalité.

Quant à la deuxième partie consacrée au temps, elle nous a conduits 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, soutenu par le mécanisme de la mémoire. Elle pourrait donc se lire, tantôt comme la continuité de la première partie si l'on se réfère à la notion de *chronotope* du théoricien Mikhaïl Bakhtine ; et tantôt comme sa discontinuité dans la mesure où le lieu et le moment traduisent une certaine antinomie en dépit de leur corrélation.

On retrouve dans chacun des deux corpus trois grandes séquences temporelles traduisant au mieux la quête des origines opérée par les deux auteurs. Certes, nous n'avons pas affaire au même mécanisme de quête chez l'un comme chez l'autre ; néanmoins, on y rencontre certains points qui se rejoignent, à telle enseigne qu'on retrouve dans les deux récits l'ère traditionnelle reliée à la terre des origines ; et une ère moderne représentée par la terre d'accueil des personnages exilés et enfin, l'inévitable croisement des deux ères auquel nous avons attribué l'appellation d'entre-temps.

Nous en avons remarqué que chacune des ères se trouve mâtinée, dans la mesure où l'ère des traditions qui prône le conservatisme a connu, par ailleurs, l'infiltration de tendances modernistes advenant aux antipodes des traditions. Par conséquent, les personnages baignent dans un passé où la tradition prévaut, mais ils tendent à rompre avec cette dernière. En contrepartie, du présent vécu par les personnages découlent des aspirations modernistes avec une propension de continuité et de renouvellement avec le passé et la tradition. Pour ainsi dire, c'est l'imposante et souveraine interaction entre le passé véhiculé par la mémoire et le présent animé par la quête des origines qui constitue la quintessence des deux œuvres

Certains écrivains choisissent le passé pour dire le présent ou se dire au présent de façon latente, d'autres préfèrent rester dans le présent, et bien entendu, il y en a qui projettent leur récit vers le futur, et d'autres encore oblitèrent les limites temporelles. Dès lors, le temps constitue le motif de base de thématique romanesque dans les récits de Maalouf et Saadi : la mémoire. Cette dernière est de ce fait textualisée dans les deux œuvres. Les deux auteurs procèdent à la reconstitution d'une mémoire fragmentée

soutenue par l'imaginaire. Nous avons vu à quel degré les personnages *saadiens* et *maaloufiens* sont partagés entre un temps concret et un autre abstrait, un temps remémoré et un autre vécu. Maalouf et Saadi dissolvent l'ère de la modernité dans celle des traditions, et neutralisent la tension entre les deux ères. À la fin de cette partie, nous avons dégagé un temps circulaire qui se traduit par une configuration du passé en présent, et vice versa. Cette configuration temporelle tend vers l'infini jusqu'à l'effacement des frontières. C'est précisément ce franchissement des frontières temporelles et cette frange mouvante du temps dans les deux œuvres qui atteste la présence d'une identité égarée en quête de sens en puisant dans le passé et le présent. Dans cet élan, nous avons constaté que la quête généalogique, voire identitaire, se traduit non seulement par l'éclatement des limites spatio-temporelles, mais transparaît irrémédiablement sur la matière scripturale des deux écrivains.

La troisième et ultime partie réservée exclusivement aux stratégies scripturales de fictionnalisation d'une identité en quête de sens représente l'épicentre de notre étude, dans la mesure où le seul étendard des deux écrivains c'est l'écriture. Ils adoptent des stratégies d'écriture novatrices du voilement et dévoilement de l'identité, tant sur le plan formel que narratif. Les deux auteurs rejettent les formes conventionnelles d'expression de par leur écriture transgressive, à telle enseigne que les deux récits sont construits sur un schéma binaire en vue d'être transgressé par les écrivains : vérité/mythe, Orient/Occident, passé/présent, concret/abstrait, mémoire/oubli, doute/certitude, Histoire/histoire, tradition/modernité. Ces deux textes recelant une hybridité générique rendent compte d'une littérature à la fois plurielle et perméable à diverses disciplines. Là encore, Saadi et Maalouf ont opté pour une abolition des frontières génériques, faisant de leurs œuvres un réceptacle d'un cocktail générique et artistique. Ce cocktail générique abrite un chassé-croisé linguistique et culturel consolidant davantage le caractère ouvert et béant de l'écriture d'une identité perdue en quête de sens. En ce sens, ladite binarité concourt à une écriture dialogique mettant en relief le dialogue des langues et des cultures. Eu égard à l'appartenance culturelle et linguistique des personnages *maaloufiens* et *saadiens*, les deux nourrissent leurs textes de pluriculturalisme et plurilinguisme. En effet, les langues et les cultures travaillent les œuvres de l'intérieur. Dès lors, le domaine francophone, dont le français est -rappelons-

le de manière tautologique- la langue d'écriture, s'avère particulièrement riche. En outre, vu la présence de la plurivocalité et la pluristylistique, les récits deviennent par suite pluriels, de par le binarisme présent entre le « Soi » et l' « Autre ». Il en résulte que l'hybridité générique ainsi que le dialogue culturel et linguistique libèrent l'écriture de toute frontière en vue de penser l'identité. Nous sommes également parvenus à prouver que l'écriture restituait au mieux le caractère fragmentaire de la mémoire, et par la même occasion, avons analysé l'écriture transgressive d'une identité mouvante partagée entre les mythes et symboles.

Il revient alors de parler, en l'occurrence, de l'écriture de la pluralité et de l'universalisme, soit une écriture sans frontières, interrogeant les sens et négociant l'espace, le temps et la mémoire. Cette écriture est celle d'une identité de « l'entre-deux » : à savoir l'entre-deux langues, l'entre-deux cultures, l'entre-deux espaces, l'entre-deux temps, *etc.* Cette identité se trouve être en continuelle construction et en perpétuelle mouvance. Dès lors, l'écriture se présente aux auteurs comme un espace libre, favorable à l'invention d'une identité, et pourrait même avoir une fonction thérapeutique sur le sujet scripteur. Le récit est dès lors considéré comme un porte-voix aussi bien pour Maalouf que pour Saadi.

À l'issue de cette étude répartie sur trois parties, nous nous faisons le devoir de conclure que la mémoire étant par essence kaléidoscopique et syncopée, fait inévitablement appel à l'imaginaire ; et dans les présents récits, elle interroge continuellement les origines de l'Homme, et réciproquement, ce dernier se voit interpellé par ses origines qu'il tente d'acheminer à travers la fiction, avec l'appui de l'imaginaire et la mémoire. Tous ceux qui se sont essayés à la recherche de leurs origines par le truchement de la fiction, ont abouti au résultat suivant : en réalité, il n'y a qu'une fiction des origines donnant ainsi naissance à une identité en quête de sens, d'où la nécessité pour nous de décortiquer ce cheminement vers l'origine de la fiction.

Force est de constater que l'écriture s'affiche dès lors comme un terrain de négociation, d'héritage et de transmission pour les deux écrivains *francographes*. Maalouf et Saadi voient leur écriture tel un lieu de refuge et un lieu d'interrogation sur le Soi et l'Autre, et ce, en œuvrant à l'ébranlement de la frontière entre la fiction et la réalité.

Nous en inférons que le texte littéraire francophone s'avère être un atelier de créativité et un terrain de foisonnement, du moment que les écrivains s'essaient à de

nouvelles formes esthétiques et explorent de nouvelles voies au service de la question identitaire.

Cette étude est en mesure de dépasser son objectif initial pour s'ouvrir à d'autres questions et pistes d'attentes qui permettraient de voir si la problématique de la mémoire des origines traitée dans le roman de Nourredine Saadi et le récit de filiation d'Amin Maalouf, à travers une héroïne maghrébine et un narrateur-sujet levantin, est une constante chez tous les déracinés, qu'ils déclinent sous des formes propres à chaque culture, et quel sens aspirent-ils trouver ou donner à leur identité littéraire dans la sphère fictionnelle. Il serait, de surcroît, intéressant de vérifier conséquemment à nos investigations si la fiction est à même de répondre aux impératifs identitaires de cette catégorie d'écrivains, ou alors, la fiction ne serait pas plutôt le lieu favorable aux effusions et à la sempiternelle problématique identitaire qui met en route la machine d'écriture chez les écrivains de « l'entre-deux ». Enfin, dans quels autres desseins fictionnels verserait ce genre d'identité littéraire francophone ? Autant de pistes qui pourraient s'ouvrir à nous dans des recherches ultérieures.

## **BIBLIOGRAPHIE**

## 1. CORPUS

- MAALOUF, Amin. *Origines*. Paris : Grasset & Fasquelle, 2004, 507 p. (Coll. Le Livre de Poche).
- SAADI, Nourredine. *La Nuit des origines*. Alger : Barzakh, 2005, 205 p.

## 2. ROMANS

- DJEBAR, Assia. *Ces Voix qui m'assiègent... en marge de ma francophonie*. Paris : Albin Michel, 1999.
- KHATIBI, Abdelkader. *La Mémoire tatouée*. Paris : Union Générale d'Éditions, 1979 [1971, édition Denoël]. (Coll. Les Lettres Nouvelles).
- MAALOUF, Amin. *Léon l'Africain*. Paris : Jean-Claude Lattès, 2000 [1986]. (Coll. Le Livre de Poche).
- MAALOUF, Amin. *Les Échelles du Levant*. Paris : Grasset & Fasquelle, 1998. (Coll. Le Livre de Poche).
- MAALOUF, Amin. *Le Rocher de Tanios*. Paris : Grasset & Fasquelle, 1996. (Coll. Le Livre de Poche).

## 3. ESSAIS

- BUTOR, Michel. *Essais sur le roman*. Paris : Gallimard, 1992.
- ECO, Umberto. *Lector in fabulo. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. Trad. BOUZAHER, Myriam. Paris : Grasset, 1979.

- MAALOUF, Amin. *Le Dérèglement du monde*. Paris : Grasset & Fasquelle, 2010. (Coll. Le Livre de Poche).
- MAALOUF, Amin. *Les Identités meurtrières*. Paris : Grasset, 2001. (Coll. Le Livre de Poche).
- MILLET, Richard. *Le Dernier Écrivain*. Paris : Fata Morgana, 2005.
- MOKHTARI, Rachid. *Le Nouveau souffle du Roman Algérien. Essai sur la Littérature des années 2000*. Alger : Chihab, 2006.

#### 4. OUVRAGES DE CRITIQUE LITTÉRAIRE

- ACHOUR Christine et BEKKAT Amina. *Les clefs pour une lecture des récits- Convergences Critiques II*. Blida : Tell, 2002.
- AHNOUCH, Fatima. *Littérature francophone du Maghreb : Imaginaire et représentations socioculturelles*. Paris : L'Harmattan, 2014. (Coll. Espaces Littéraires).
- ALBERT, Christiane. *L'immigration dans le roman francophone contemporain*. Paris : Karthala, 2005.
- BERERHI Afifa et CHIKHI Beida (dir.). *Algérie : ses langues, ses lectures, ses histoires. Balises pour une histoire littéraire*. Blida : Tell, 2002.
- BESSIÈRE, Jean. « Penser les littératures émergentes. Émergence et institution symbolique ». Paris : éd. Press, 2004, p.56-57.Consultable en ligne : [http://media.virbcdn.com/files/1c/ea7f2f44f0432d8fJBESSIERE\\_Penser\\_les\\_litteratures\\_emergentes.pdf](http://media.virbcdn.com/files/1c/ea7f2f44f0432d8fJBESSIERE_Penser_les_litteratures_emergentes.pdf) [Consulté le 18/01/2018]
- BLANCKEMAN, Bruno. *Les fictions singulières : étude sur le roman français contemporain*. Paris : Prétexte éditeur, 2002.

- BURTSCHER-BECHTER Beate et MERTZ-BAUMGARTNER Birgit. *Subversion du réel : stratégies esthétiques dans la Littérature algérienne contemporaine*. Paris : L'Harmattan, 2001. (Coll. Études littéraires maghrébines).
- CHALONGE, Florence de. *Espace et Récit de fiction : Le cycle indien de Marguerite Duras*. Villeneuve d'Ascq : Septentrion, 2005. (Coll. Presses Universitaires).
- CHIKHI, Beïda (dir.). *Destinées voyageuses. La Patrie, la France, le Monde*. Table ronde autour des auteurs. La littérature au-delà du voyage. Paris : PUPS, 2006. (Coll. Lettres francophones).
- COMPAGNON, Antoine. *La Seconde main ou le travail de la citation*. Paris : Seuil, 1979.
- FARGE, Arlette. *Le Goût de l'archive*. Paris : Seuil, 1989.
- GASQUY-RESCH Yannick, CHEVRIER Jacques et JOUBERT Louis. *Écrivains francophones du XXe*. Paris : Ellipses/AUF, 2005.
- GLISSANT, Édouard. *Traité du Tout-Monde. Poétique IV*. Paris : Gallimard, 1997.
- GLISSANT, Édouard. *Introduction à une Poétique du Divers*. Paris : Gallimard, 1996.
- GLISSANT, Édouard. *Poétique de la relation. (Poétique III)*, Paris : Gallimard, 1990.
- HOPPENOT, Éric. « Bénédiction des archives : propositions pour une lecture d'Origines d'Amin Maalouf ». Dans *Amin Maalouf. Heurs et malheurs de la filiation*. Paris : Passiflore, 2016, p.57-70. (Coll. Présence de l'écrivain).



- KUAN Peter et SABBAN Danièle. *Mémoire et exil*. Frankfurt am Main : Peter Lang GmbH, 2007, (Coll. KZ – memoria scripta 3).
- MAALOUF, Joseph. *Amin Maalouf : Itinéraire d'un humaniste éclairé*. Paris : L'Harmattan, 2014. (Coll. Pensée religieuse et philosophique arabe).
- MARCHAL, Pierre. « Discours scientifique et déplacement métaphorique ». Dans *La Métaphore. Approche pluridisciplinaire* de JONGEN, René (dir.). Bruxelles : Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 1980, p.99-139.
- SCHMELING, Manfred. « Le moi dissocié : Modernité et hybridité culturelle dans la littérature du XXe siècle ». Dans RINNER, Fridrun (dir.) *et all. Identité en métamorphose dans l'écriture contemporaine*. Aix en Provence : Publications de l'Université de Provence, 2006. (Coll. Textuelles littérature), p.11-20.
- TALAHITE-MOODLEY, Anissa. *Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones*. Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa, 2007.
- TROUSSON, Raymond. *Voyages aux pays de nulle part- Histoire littéraire de la pensée utopique*. [1975]. Paris : 3<sup>e</sup> édition revue et agrémentée. Bruxelles : Édition 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.
- VIGIER, Stéphanie. *La fiction face au passé : Histoire, mémoire et espace-temps dans la fiction littéraire océanienne contemporaine*. Limoges : Pulim (Presses Universitaires de Limoges), 2011. (Coll. Francophonies).
- ZÉRAFFA, Michel. *La Révolution romanesque*. Paris : Union générale d'éditions, 1972.

## 5. OUVRAGES THÉORIQUES

- BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Trad. DARIA, Olivier. Paris : Gallimard, 1978 (pour la traduction), 2013. (Coll. Tell).
- BON, François. *Tous les mots sont adultes- Méthode pour atelier d'écriture*. Paris : Fayard, 2002.
- BRAUD, Michel. *La Forme des jours. Pour une poétique du journal personnel*. Paris : Seuil, 2006, p.135.
- BRIS Michel Le et ROUAUD Jean (dir.). *Pour une littérature-monde*. Hors série Littérature. Paris : Gallimard, 2007. (Coll. Nrf Essais)
- CHELEBOURG, Christian. *L'imaginaire littéraire : des archétypes à la poétique du sujet*. Paris : Nathan, 2000.
- GANDELMAN TEREKHOV, Véra. *Jeu d'échecs : littérature et mondes possibles : Perec, Nabokov, Zweig, Lewis Carroll...* Paris : L'Harmattan, 2013. (Coll. L'Ecarlate).
- GENETTE, Gérard. *Figures I*. Paris : Seuil, 1966. (Coll. Points Essais).
- GOLDMANN, Lucien. *Pour une sociologie du roman*. Paris : Gallimard, 1992 [1964]. (Coll. Tel).
- GRASSIN, Jean-Marie. « Pour une science des espaces littéraires », in Westphal, Bertrand (dir.). *La Géocritique mode d'emploi*. Limoges : Presses Universitaire de Limoges, 2000, p.VII.
- KHEMRI, Hocine. *Poétique de la fiction : Approches sémiotiques du roman algérien*. Constantine : Elamiya, 2011.

- KOTIN MORTIMER, Armine. *La clôture narrative*. Paris : Corti, 1985.
- LEVY, Bertrand. « Géographie et littérature. Une synthèse historique ». Dans *Le Globe. Revue genevoise de littérature*, tome 146, Genève, 2006. p. 25-52.
- MACÉ, Marielle. *Le Genre littéraire*. Paris : Flammarion, 2004. (Coll. Corpus).
- MAINGUENEAU, Dominique. *Le Contexte de l'œuvre littéraire : énonciation, écrivain, société*. Paris : Dunod, 1993.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris : Nathan, 1993.
- MILLY, Jean. *Poétique des textes. Introduction aux techniques et aux théories de l'écriture littéraire* Paris : Armand Colin, 2014 [1992]. (Coll. Cursus).
- PAVEL, Thomas. *Univers de la fiction*. Paris : Seuil, 2017 [1988]. (Coll. Poétique).
- RAIMOND, Michel. *Le Roman*. Paris : 2<sup>e</sup> Edition, Armand Colin, 2008.
- REUTER Yves et BERGEZ Daniel (dir.) *Introduction à l'analyse du roman*. 3<sup>ème</sup> édition. [1991]. Paris : Armand Colin, 2009. (Coll. Lettres Sup.).
- REY, Pierre Louis. *Le Roman*. Paris : Hachette, 1992.
- RICARDOU, Jean. *Problèmes du nouveau roman*. Paris : Seuil, 1967.
- RICOEUR, Paul. *Temps et Récit 1 : L'intrigue et le récit historique*. Paris : Seuil, 1983. (Coll. Points Essais).
- RICOEUR, Paul. *Temps et récit 3 : Le Temps raconté*. Paris : Seuil, 1985. (Coll. Points Essais).

- SOLON, Pascale. « Écrire l'interculturalité : l'exemple de l'écrivain francophone Amin Maalouf ». Dans LÜSEBRINK Hans-Jürgen (éd. et introd.) et STÄDTLER Kartharina (éd.). *Les Littératures africaines de langue française à l'époque de la postmodernité : état des lieux et perspectives de la recherche*. Oberhausen : Athena, 2004, p.163-177.
- SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise. *L'écriture fragmentaire : définitions et enjeux*. Paris : PUF, 1997.
- TADIÉ, Jean-Yves. *Proust et le roman*. Paris : Gallimard, 1986 [1971]. (Coll. Tel.)
- TADIÉ, Jean-Yves. *Le Récit poétique*. Paris : Gallimard, 1994. (Coll. Tel.)
- TADIÉ, Jean-Yves et Marc. *Le sens de la mémoire*. Paris : Gallimard, 2004 (Coll. Folios essais).
- VILAIN, Philippe. *L'Autofiction en théorie : Suivi de deux entretiens avec Philippe Sollers et Philippe Lejeune*. Chatou : Les Éditions de la Transparence, 2009. (Coll. Cf. essais d'esthétique).
- WEINRICH, Harald. *Le Temps*. Paris : Seuil, 1973, traduction de Michèle Lacoste.

## **6. ARTICLES : PRESSE & REVUES**

- ADAM Jean-Michel et HEIDMANN Ute. « Des genres à la généricité. L'exemple des contes (Perrault et les Grimm) ». Dans *Langages* n° 153, 2004, p. 62-72. Consultable en ligne. URL : [https://www.persee.fr/doc/lgge\\_0458-726x\\_2004\\_num\\_38\\_153\\_934](https://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_2004_num_38_153_934) [Consulté en novembre 2017]
- ALI-BENALI, Zineb. « Entre l'ici et l'ailleurs... ». Dans *Le français dans le monde : la francophonie en marche*. N°343, janvier-février, 2006, p.29.
- ARGAUD, Evelyne. « Les appartenances multiples chez Amin Maalouf ». Dans

*Le français dans le monde : la francophonie en marche*, n°343, janvier-février 2006, p.32-34.

- ARNAUD, Claude. « L'aventure de l'autofiction ». Dans *Magazine Littéraire*. Mars-avril 2007, hors-série, n°11, *Les Écritures du moi : autobiographie, journal intime, autofiction*. p.22-26.
- ASGARALLY, Issa. « Enjeux de l'interculturalité. Migrations et métissages ». Paris : Éditions Complicités. 2008. p.25-39.
- ASSELIN, Guillaume. « Lire l'espace. La Géocritique. Réel, fiction, espace de Bertrand Westphal. Minit, 304 p ». Dans *Spirale*, n°230, janvier-février 2010, p. 47-49. Consultable en ligne. URL: <http://id.erudit.org/iderudit/61793ac> [Consulté en mars 2017].
- BHABHA Homi K. et RUTHERFORD Jonathan. « Le tiers-espace ». Dans *Multitudes*, n° 26/3, 2006, p.95-107. Consultable en ligne. URL : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2006-3-page-95.htm> [Consulté le 01/02/2014].
- BICHARA, Khader. « Stereotipuri occidentale cu privire la Orient ». [Stéréotypes occidentaux sur l'Orient]. Dans *Secolul XX*, n°1-3, 1996, p.57- 62.
- BOKOBZA KAHAN, Michèle. « Métalepse et image de soi de l'auteur dans le récit de fiction ». Dans *Argumentation et analyse du Discours*, 3 /2009. Consultable en ligne. URL : <https://aad.revues.org/671> [Consulté en janvier 2017]
- BUTOR, Michel. « Philosophie de l'ameublement ». Dans *Répertoire II*. Paris : Minit, 1964, p.51-60. (Coll. Critique).
- CAMILLERI, Carmel. « Les stratégies identitaires des immigrés ». Dans *Sciences Humaines*, 15, 1996-1997, p.32-34.

- CHAULET-ACHOUR, Christiane. « Aziz Chouaki : entre héritage et dispersion. Le contemporain métis ». Dans *Insaniyat*, 33-33 2006, Métissages maghrébins, p.141-154.
- CHAULET-ACHOUR, Christiane. « Identité, mémoire et appartenance : un essai d'Amin Maalouf ». Dans *La francophonie de l'est méditerranéen*, Neohelicon, revue publiée par l'Akadémiai Kiado, Budapest, XXXIII, 2006, 1, p.41-49.
- DAKROUB, Fida. « Hétérolinguisme dans les romans d'Amin Maalouf ». Dans *L'Orient d'Amin Maalouf*, le 2 juillet 2014. Consultable en ligne. URL : <http://amaalouf.hypotheses.org/415> [Consulté le 17/03/2015].
- DAKROUB, Fida. « Histoire, Symbole et Discours. Étude de la construction dialogique des énoncés chez Amin Maalouf ». Dans *Les Cahiers du GRELCEF. Les écrits contemporains de femmes de l'Océan Indien et des Caraïbes*, n°3, mai 2012, p.177-195. Consultable en ligne. URL : [https://www.uwo.ca/french/grelcef/2012/cgrelcef\\_03\\_text12\\_dakroub.pdf](https://www.uwo.ca/french/grelcef/2012/cgrelcef_03_text12_dakroub.pdf) [Consulté le 17/03/2015].
- DELBART, Anne-Rosine. « Littératures de l'immigration : un pas vers l'interculturalité ? ». Dans *Carnets, Littératures nationales : suite ou fin – résistances, mutations & lignes de fuite. Première série, 2 n° spécial printemps/été*, 2010 p.99-110. Consultable en ligne. URL : <http://carnets.web.ua.pt/> [Consulté en octobre 2013]
- DELON, Michel. « Entretien avec Philippe Lejeune. Une pratique d'avant-garde ». Dans *Magazine Littéraire*. Mars-avril 2007, hors-série, n°11, *Les Écritures du moi : autobiographie, journal intime, autofiction*. p.6-11.
- DEMANZE, Laurent. « Le récit de filiation aujourd'hui ». *Écritures contemporaines. Atelier de recherche sur la littérature actuelle*. Consultable en ligne. URL : <http://ecrit-cont.ens-lyon.fr/spip.php?rubrique39> [Consulté le 21/02/2018]

- EL-TIBI, Zeina. « Amin Maalouf : Identité et appartenances ». Dans *La Revue du Liban*, n°3954, du 19 au 26 juin 2004.
- ETTE, Ottmar. « Ma patrie est caravane ». Amin Maalouf, die Frage des exils und das Zusammenlebenswissen der Literaturen ohne festen Wohnsitz (Pastdam). Dans *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*. 32 Jahrgang. Heft 3 / 4. 2008. Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes. Universitätsverlag Winter Heidelberg, p.413-445.
- GARRIGUES, Pierre. *Poétiques du fragment*. Paris : Klincksieck, 1995. Cf. URL :<http://litterature.inrp.fr/litterature/dossiers/poesie/ecritures-fragmentaires/pierre-garrigues> [Consulté le 30/04/2010]
- GOULEMOT, Jean-Marie. « L'autobiographie face à l'Histoire ». Dans *Magazine Littéraire*. Mars-avril 2007, hors-série, n°11, *Les Écritures du moi : autobiographie, journal intime, autofiction*. p.12-15.
- HALL, Stuart. « La Question multiculturelle ». Dans *Stuart Hall, Identités et Cultures, Politique des cultural studies*. Paris: Editions Amsterdam, 2008, p.373.
- HORCHANI, Ines. « D'Alger à Damas, des auteurs en mal d'archives ? ». Dans *Amnis* [En ligne], 13, 2014. URL : <http://amnis.revues.org/2222> [Consulté le 16 /10 2017].
- HOUGUE, Clémentine. « Mises en fiction de la mémoire dans la littérature et les arts du monde anglophone ». Dans *Acta fabula*, Vol.7, n°4, août-septembre 2006. Consultable en ligne. URL : <http://www.fabula.org/revue/document1479.php> [Consulté le 22/10/2014].
- JOUBERT, Jean-Louis. « Le français dans le monde », n°331 à 336. Collaborateur : Fédération internationale des professeurs de français. Paris : Hachette & Larousse, 2004.
- KASPI André et RUANO-BORBALAN Jean-Claude. « Editorial, La dynamique

- identitaire ». Dans *Sciences humaines*, 15, 1996-1997, p.4.
- LEMASSON, Alexandra. « Amin Maalouf, retour aux sources ». Dans *Magazine littéraire n° 430*, 04, 2004, p.74-75.
  - LÜSEBRINK, Hans-Jürgen. « Les concepts de “Culture” et d’“Interculturalité”. Approches de définitions et enjeux pour la recherche en communication interculturelle ». Dans *Bulletin de l’ARIC*, n°30, février 1988, p.14-20.
  - MAALOUF, Amin. « Contre “la littérature francophone” ». Dans *Le Monde*, Paris, 10 mars 2006, p.2.
  - MIMOUNI, Leila Dounia. « Mémoires réels et apocryphes. Approche théorique et analyse de cas : Raymond Aron, André Malraux et Amin Maalouf ». Dans *Insaniyat* 29-30, 2005, p.77-90. Consultable en ligne. URL : <https://journals.openedition.org/insaniyat/4531> [Consulté le 13/02/2014]
  - MONDANA, Lorenza. « Paroles urbaines et figures de la ville. La polyphonie urbaine produit des ordres multiples de la ville ». Dans *Urbanisme*, 19, 2003, p.8-15.
  - OUHIBI-GHASSOUL, Nadia. « Le roman algérien : un cas de figure : Rachid Boudjedra ». Dans *Le roman moderne : écriture de l’autre et de l’ailleurs* de DAOUD, Mohamed (dir.). Oran : CRASC, 2006, p.67-73.
  - PIQUER DESVAUX, Alicia. « Relectures d’Amin Maalouf ». Dans *Annales de filologia francesa 20. Francophonies*. Universidad de Murcia, 2012, p.237-249.
  - RYAN, Marie-Laure. « Frontière de la fiction : digitale ou analogique ? ». Article consultable en ligne sur *Fabula*. URL : <http://www.fabula.org/forum/colloque99/211.php> [Consulté le 28/05/2018]
  - SCHNEIDER, Michel (éd). « La mélancolie d’écrire ». Dans *Le magazine*



*littéraire*. Paris : 2007, p.44-48.

- SEKSIK, Laurent. « Amin Maalouf : le conteur d'Orient ». Dans *Le Point*, n°1649. Littérature, jeudi 22 avril 2004, p.106.
- SEMMAR, Abderrahmane. « Nourredine Saâdi : L'Art comme quête des origines». Consultable en ligne. URL : <http://limag.refer.org/Textes/Semmar/Saadi.htm> [Consulté le 10/10/2016].
- VIART, Dominique (dir.). « Filiations littéraires. États du roman contemporain ». Dans *Écritures contemporaines 2. Actes du colloque de Calaceite, 6-13 juillet 1996*. Paris-Caen : Minard, 1999, p.134-139. (Coll. Lettres modernes).
- WACINY, Laredj. « Le tragique complot de la destinée : Nourredine Saâdi, La Nuit des origines ». *El Watan*, le 06 avril 2006, p. 2-3.

## 7. ACTES DE COLLOQUE

- ETTE, Ottmar. « Amin Maalouf, l'exil et la littérature sans résidence fixe ». Dans *Dans le dehors du monde : Exils d'écrivains et d'artistes au XX e siècle*. Texte français Sylvie MUTET. Actes du Colloque de Cerisy 14-21 août 2006 par Jean-Pierre Morel, Wolfgang Asholt, Georges-Arthur Goldschmidt (éds.). Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p.309-327.
- MOREL, Jean-Pierre. « Penser l'exil, écrire l'exil ». Dans *Dans le dehors du monde : Exils d'écrivains et d'artistes au XX e siècle*. Actes du Colloque de Cerisy 14-21 août 2006 par Jean-Pierre MOREL, Wolfgang ASHOLT, Georges-Arthur GOLDSCHMIDT (éds.). Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p.11-20.
- SOARES, Vera Lucia. « Entre mémoire et oubli : un tiers-espace d'invention d'identités migrantes ». Dans *Échanges et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie*, sous la direction de Charles Bonn. Tome 2 des Actes du colloque « Paroles déplacées », tenu dans le cadre de l'Année de l'Algérie à

l'École Normale Supérieure Lettres et Sciences humaines de Lyon, du 10 au 13 mars 2003. Paris : L'Harmattan, 2004, p.287-296.

## 8. ENTRETIENS & INTERVIEWS

- ACHOUR Christiane et Tayeb. « Entretien avec Nourredine Saadi ». Dans *Revue plurielles*, n°39-40, p. 230-237.
- AGGOUR, Bachir. « La fiction est le bonheur de voir des personnages naître sous ses doigts ». Entretien avec Nourredine Saadi. Dans *Le Soir d'Algérie, Quotidien Indépendant*, 2008, n° 5497, p.10.
- ETTE, Ottmar. « Vivre dans une autre langue, une autre réalité ». Entretien avec Amin Maalouf. Dans *Lendemain : Études Comparées sur la France/Vergleichende Frankreichforschung*, 2008, 33 (129), p.87-101.
- RABOUIN, David. « Amin Maalouf : “Je parle du voyage comme d’autres parlent de leur maison” ». Entretien avec Amin Maalouf. Dans *Le Nouveau Magazine littéraire*, 1, n°394, janvier 2001, p.98.
- SASSINE, Antoine. « Entretien avec Amin Maalouf : L’homme a ses racines dans le ciel ». Dans *Études francophones*, 14, 2, 1999, p.29.
- TOURNIER, Maurice. « Identité et appartenances. Entretien ». Entretien avec Amin Maalouf. Dans *Mots, Les langages du politique*, mars 1997, p.121-133.
- VERHEYEN, Günther. « Faire vivre les gens ensemble ». Entretien avec Amin Maalouf. Dans *Französisch heute. Vereinigung der Französischlehrer in Schule und Hochschule*. [Français d’aujourd’hui. Association des professeurs de français à l’école et au collège], n° 27, 1 März [1<sup>er</sup> mars] 1996, p.36-38.
- VOLTERRANI, Egi. « Autobiographie à deux voix ». Entretien d’Amin Maalouf en 2001. Consultable en ligne. URL : <http://www.aminmaalouf.net/fr/sur->

amin/autobiographie-a-deux-voix/. [Consulté le 30/11/2013]

## 9. CONFÉRENCES & COMPTES-RENDUS

- BORGON, Elena. Compte-rendu en ligne de la rencontre avec Nourredine Saadi, rédigé par Elena Borgnon, étudiante stagiaire au CDI, le 06/12/2006. URL : [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 06/01/2008].
- CHAULET ACHOUR, Christiane. « Méditerranées littéraires : Algérie 1937-2007 ». Allocution prononcée à Alger, en avril 2007, dans le cadre des conférences de l'Association « Mémoire de la Méditerranée ». Consultable en ligne. URL : <http://www.christianeachour.net/images/data/telechargements/2017/mediterraneeslitteraires> [Consulté le 01/09/2017]
- FOUCAULT, Michel. « Dits et écrits 1984. Des espaces autres ». Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967. Dans *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, p.46-49.
- KAOUAH, Abdelmadjid. « Chroniques des deux rives : Nourredine Saadi ». Compte-rendu sur Nourredine Saadi et ses demeures, 30 août 2008. Consultable en ligne : <http://www.johablogspot.com-kaouah.blogspot.com/2008/08/chroniques-des-2-rives-nourredine-saadi.html> [Consulté le 16/03/2009].
- SINARIA, Shain. Compte rendu sur *La Nuit des origines* de Nourredine Saadi. Dans le site Boojum, l'animal littéraire : Revue littéraire en ligne. URL : [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 20/03/2006].

## 10. DICTIONNAIRES/ ENCYCLOPÉDIES

- BENIAMINO Michel et GAUVIN Lise. *Vocabulaire des études francophones* :

*les concepts de base*. Limoges : Presses universitaires de Limoges, 2005.

- CHARAUDEAU Patrick et MAINGUENAU Dominique. *Dictionnaire d'Analyse du Discours*. Paris : Seuil, 2002.
- DUBOIS, Jean et al. *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*. Paris : Larousse, 1994.
- GARDES-TAMINE Joëlle et HUBERT Marie-Claude. *Dictionnaire de critique littéraire*. Paris : Armand Colin, 2002.

## **11. TRAVAUX UNIVERSITAIRES CONSULTÉS**

- FRANCISCO, Clothilde. «Villes et identités dans La Nuit des origines de Nourredine Saadi ». Mémoire de Master, Littératures, 2016, Université Stendhal Grenoble. Consultable en ligne. URL : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01340168/document> [Consultée le 10/12/2018]
- MIOK, Olivera. « D'un univers « multiculturel » à une écriture de « l'identité composée » : l'exemple d'Amin Maalouf. Mémoire de Master en Cultures littéraires européennes, juin 2010, université de Haute-Alsace.

## **12. OUVRAGES & ARTICLES EN SCIENCES SOCIALES & HUMAINES**

- ASGARALLY, Issa. « Enjeux de l'interculturalité. Migrations et métissages ». Paris : Éditions Complicités, 2008. p.25-39.
- ATTALI, Jacques. « L'exil. Extérieur et intérieur ». *L'Express*, le 24 septembre 2012. URL : <https://blogs.lexpress.fr/attali/2012/09/24/lexil-exterieur-interieur/> [Consulté en mars 2014]

- BOZARSLAN, Hamit. *Cent mots pour dire la Violence dans le Monde Musulman*. Paris : Maisonneuve & Larose, 2005.
  
- CAMBRON Micheline et BROSSEAU Marc. « Entre géographie et littérature : frontières et perspectives dialogiques ». Dans *Sciences sociales et littérature*. Volume 44, numéro 3, septembre-décembre 2003, Université Laval, p. 525-547.
  
- DERRIDA, Jacques. *Mal d'archive : une impression freudienne*. Paris : Galilée, 1995. (Coll. Incises).
  
- HALBWACHS, Maurice. *La mémoire collective*, 1950. Document produit en version numérique (PDF) par AUDY Lorraine et TREMBLAY Jean-Marie, 2001, p.62. (Coll. Les classiques des sciences sociales): [https://www.psychanalyse.com/pdf/memoire\\_collective.pdf](https://www.psychanalyse.com/pdf/memoire_collective.pdf) [Consulté en mars 2017]
  
- KOUBI, Geneviève. « Distinguer multiculturalisme et pluriculturalisme ? Brèves remarques à propos d'une distinction entre multiculturalisme et pluriculturalisme », *Revue hellénique des droits de l'homme*, 2005, n° 28, p.1177-1199.
  
- MÜLLER, Denis. « Le théologien, "intellectuel organique" et chercheur indépendant : quelle loyauté, quelles tensions, quelle liberté ? ». Dans *Théologiques*. 14/1-2, 2006, p.61-74. Consultable en ligne. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/theologi/2006-v14-n1-2-theologi1453/014310ar.pdf> [Consulté en février 2014]
  
- RECLUS, Élisée. *L'Homme et la Terre*, Livre 1 : Les ancêtres. Lyon : ENS Éditions, 2015. (Coll. Bibliothèque idéale des sciences sociales).
  
- SAÏD, Edward. *Culture et Impérialisme*. Paris : Fayard/Le Monde Diplomatique, 2000.

- SIBONY, Daniel. *Entre-Deux : l'origine en partage*. Paris : Seuil, 1991. (Coll. Points Essais).
- SIMON, Sherry. *Hybridité culturelle*. Montréal : l'Île de la tortue, 1999, p.44-45. (Coll. Une encyclopédie vivante).
- THÉRIAULT, Joseph Yvon. « Au-delà du multiculturalisme : le cosmopolitisme ? ». Dans *Sociologie et sociétés*, vol. XLIV, n°1, printemps 2012. Les Presses de l'Université de Montréal, p.17-33.
- VOLTAIRE. *Œuvres complètes*. Édition numérique Arvensa, p.7382.
- WILDE, Oscar. *Le déclin du mensonge*. Bruxelles : Complexe, 1986. (Coll. Le Regard littéraire).

### 13. SITOGRAPHIE

- Encyclopédie Larousse en ligne : [www.larousse.fr/](http://www.larousse.fr/)
- Encyclopédie en ligne Universalis : <http://www.universalis.fr/>
- *Le Magazine littéraire* : [www.magazine-litteraire.com/](http://www.magazine-litteraire.com/)
- *Fabula* : [www.fabula.org](http://www.fabula.org)
- *Limag. Littératures maghrébines*. <http://www.limag.refer.org/>
- Site officiel de Christiane Chaulet Ahcour : <http://www.christianeachour.net/>

### 14. AUTRES

- OUHIBI GHASSOUL, Bahia Nadia. Notes de cours du module de *Lectures Critiques*, à l'Institut des Langues Étrangères d'Oran, Département de français, année universitaire 2003/2004.

## **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 ?**

**Nourredine 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 Puces comme Constantine faisant fonction de *citée-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 quelque 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 Puces 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'entendez-vous par l'expression « généalogie de la géologie » que vous avez employée dans votre récit (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 professeur Afifa Berrerhi de la faculté 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 Pucés, 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 origines* 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 Pucés, 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. Elles 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

<i>Dédicace</i> .....	2
<b>Remerciements</b> .....	<b>3</b>
<b>Épigraphe</b> .....	<b>4</b>
<b>SOMMAIRE</b> .....	<b>5</b>
<b>INTRODUCTION GÉNÉRALE</b> .....	<b>6</b>
<b>PREMIÈRE PARTIE :</b>	<b>15</b>
<b>MORCELLEMENT SPATIAL ET IDENTITÉS FRONTALIÈRES</b>	
<i>Introduction</i> .....	16
<b>Premier chapitre : L’Ici</b> .....	<b>18</b>
I. Terre des origines chez Maalouf.....	19
1. Orient en effervescence : clivages et brassages.....	19
2. Orient en ouverture à l’Autre.....	32
II. Espace évoqué chez Saadi.....	40
1. Univers mémoriel.....	41
2. Univers immatériel.....	45
<b>Deuxième chapitre : L’Ailleurs</b> .....	<b>49</b>
I. Horizons quêtés chez Maalouf.....	50
1. Lieu de refuge et ressourcement.....	50
2. Lieu de passage et exil intérieur.....	60
II. Espace éprouvé chez Saadi.....	69
1. Univers utopique.....	70
2. Univers matériel.....	74
<b>Troisième chapitre : L’Entre-deux</b> .....	<b>78</b>
I. Terrain de conciliation et de réconciliation chez Maalouf.....	79
1. À la recherche de la trace : entre archives et vestiges.....	79
2. L’au-delà des frontières.....	90
II. Espace hybride chez Saadi.....	100
1. Univers transitoire.....	100
2. Univers binaire.....	104
<i>Conclusion</i> .....	109
<b>DEUXIÈME PARTIE :</b>	
<b>TRANSTEMPORALITÉ ET DÉCENTREMENT IDENTITAIRE</b>	<b>110</b>
<i>Introduction</i> .....	111
<b>Premier chapitre : Le passé entre tradition et rupture</b> .....	<b>112</b>
I. Quête et préfiguration chez Maalouf.....	113

1. Mémoire aux jalons historiques.....	113
2. L'appel à la modernité.....	117
II. Temps du retour chez Saadi.....	121
1. Temps rétrospectif.....	121
2. Temps statique.....	129
<b>Deuxième chapitre : Le présent entre modernité et continuité.....</b>	<b>134</b>
I. Enquête et configuration chez Maalouf.....	135
1. De l'enquête passive à l'enquête active.....	135
2. Le retour à la tradition.....	144
II. Temps de la poursuite chez Saadi.....	147
1. Temps constructeur.....	147
2. Temps cinétique.....	152
<b>Troisième chapitre : L'entre-temps : à la croisée des ères.....</b>	<b>159</b>
I. Reconquête et refiguration chez Maalouf.....	160
1. Retournement filial et transgénérationnel.....	160
2. Entrelacs et transgression temporels.....	163
II. Temps circulaire chez Saadi.....	171
1. Temps perdu.....	171
2. Temps retrouvé.....	178
<i>Conclusion</i> .....	186

**TROISIÈME PARTIE:**  
**STRATÉGIES DE FICTIONNALISATION D'UNE IDENTITÉ** **188**  
**EN QUÊTE DE SENS**

<i>Introduction</i> .....	189
<b>Premier chapitre : Œuvres au carrefour des genres.....</b>	<b>190</b>
I. Choix générique pour dire les « origines ».....	191
1. Récit romanesque chez Saadi.....	191
2. Récit de filiation chez Maalouf.....	193
II. Interférences des codes génériques : œuvres protéiformes et protéigènes.....	199
1. Transmission scripturale.....	200
2. Transmission orale.....	217
<b>Deuxième chapitre : Croisement des langues et dialogue des cultures.....</b>	<b>224</b>
I. De la langue exilique à l'altérité linguistique.....	225
1. Exil linguistique des scripteurs.....	225
2. Plurilinguisme ou cohabitation et métissage des langues.....	228
II. Œuvres creuset de cultures.....	242
1. Double expérience migrante : libanéité et algérianité.....	242
2. Multiculturalisme et médiation culturelle.....	244

<b>Troisième chapitre : L'écriture au service d'une dynamique identitaire.....</b>	<b>254</b>
I. Poétique du fragment entre éthique et esthétique.....	255
1. La pensée du fragment.....	256
2. Le fragment de la pensée.....	269
II. L'identité entre mythes et symboles.....	281
1. Symbolique géologique et généalogique.....	281
2. Identité en mouvance.....	303
<i>Conclusion</i> .....	318
<b>CONCLUSION GÉNÉRALE.....</b>	<b>319</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>325</b>
<b>ANNEXE.....</b>	<b>343</b>
<b>Table des matières.....</b>	<b>348</b>

## Résumé :

Ce travail se propose d'analyser l'écriture d'une identité en quête de sens à travers le processus mémoriel dans les œuvres de deux écrivains de la sphère littéraire francophone : *La Nuit des origines* de l'algérien Nourredine Saadi, et *Origines* du franco-libanais Amin Maalouf. Nous démontrons comment la quête des origines dans les deux corpus se traduit par une quête de l'écriture. L'objet de cette thèse est triple. Dans un premier temps, nous appréhendons l'espace dans tous ses états, ce qui se traduit par les pérégrinations des personnages et leur continuel va-et-vient entre l'« Ici » associé au lieu des origines et l'« Ailleurs », à celui des « non-origines » laissant ainsi place à une identité égarée dans un « Entre-deux ». Dans un second temps, nous nous intéressons à la notion du temps qui se résume par un incessant aller-retour des protagonistes entre le passé et le présent, partagés entre une ère traditionnelle aux tendances modernistes, et une ère moderne tournée vers la Tradition. Ladite identité perdue se positionne ainsi à la croisée des ères, dans un entre-temps. Dans un dernier temps, nous interrogeons l'écriture de la transcendance au service d'une identité en mouvance, et ce, à travers l'hybridité générique, le métissage linguistique et la médiation culturelle que revêtent les deux textes, tout en analysant le caractère fragmentaire et symbolique de la matière scripturale. À la lumière de cette analyse, nous sommes conduits à conclure que l'explosion des frontières spatio-temporelles et scripturales concorde avec une identité floue aux origines itinérantes, en quête de sens dans la double acception : la voie et le sens de son existence.

**Mots clés :** Espace ; temps ; écriture ; francophonie ; identité ; mémoire ; origines.

## "From the archeology of the memory to the writing of an identity in search of meaning in *Origines of Amin Maalouf and La Nuit des origines of Nourredine Saadi*"

### Abstract :

This work aims to analyse the writing of an identity in search of meaning through the memory process in the works of two writers of the francophony world : *La Nuit des origines* of the Algerian Nourredine Saadi, and *Origines* of the Franco-Lebanese Amin Maalouf. We demonstrates how the search of origins of both corpora is translated by the search for writing. The purpose of this thesis is triple. As a first step we approach space in all its forms, translating into the characters journeys and a continual movement between « Here » associated with the place of origins and « Abroad » to the « non-origins », leaving the space for a lost identity in a « between two ». In the second part, we focus on the notion of time characterized by an incessant coming and going of protagonists between the past and the present divided between a traditional era with modernistic trends and a modern era turned towards tradition. The so called lost identity takes place at the crossroads of eras, in a meantime. As a final step, we examine the writing of transcendence in the service of a moving identity throughout generic hybridity, linguistic interbreeding and cultural mediation considered in both texts, while analyzing the fragmentary and symbolic nature of the writing field. In light of this analysis, we conclude that the explosion of spatio-temporal and writing boundaries would correspond with a vague identity of homelessness origins, searching for meaning in the double sense : the way and meaning of existence.

**Key words** Space ; time ; writing ; francophony ; identity ; memory ; origins.

في من آثار الذاكرة إلى كتابة الهوية في رحلة البحث عن المعنى *La Nuit des Origines* لنور الدين سعدي و *Origines* لأمين معلوف

**الملخص** نقتصر هذه الدراسة تحليل كتابة الهوية في رحلة البحث عن المعنى عبر سيرورة الذاكرة في الأعمال الأدبية لدى مؤلفات من مجال الأدب : الفرنكوفوني: ليلة أصول الجزائري لنور الدين سعدي وأصول للبناني الفرنسي أمين معلوف. نبرهن كيف أن رحلة البحث عن الأصول في كلى الأجزاء الأساسية يتمثل في رحلة البحث عن الكتابة. إن موضوع هذه الدراسة ثلاثي الأبعاد، في البداية، نحيط بفكرة المكان في كامل تجلياته مما يؤدي إلى ترجمات الشخصيات وتحركاتها ذاتياً وإيجابياً باستمرار من الـ "هنا" المرتبط بمكان الأصول و الـ "هناك" المرتبط بمكان الـ "غير أصول"، مما يفسح المجال لهوية تائهة في ما يسمى بعالم الـ "ما بين". في ما بعد، نهتم بمفهوم الزمن، الذي يتلخص في الذهاب والإياب المتواصل للأبطال بين الماضي والحاضر، والمنازجون بين حقبة تقليدية ذات ميول عصرائية، وحقبة حديثة موالية للتقليد. هذه الهوية المفقودة تتمركز في نقطة تقاطع الحقبين ما بين الأزمنة. أخيراً، نستفسر كتابة السمو في خدمة هوية متحركة، من خلال التهجين العام، والخلط اللغوي والوساطة الثقافية التي يفترضها النصان، مع تحليل الشخصية مجزأة ورمزية من المواد الكتابية. في ضوء هذا التحليل، توصلنا إلى استنتاج مفاده أن إندثار الحدود المكانيّة والزمنيّة والنصية يتطابق مع الهوية الغامضة ذات الأصول المتجولة، في البحث عن المعنى في المعنيين: الطريق ومعنى وجوده

**كلمات مفتاحية:** المكان؛ الزمن؛ الكتابة. الفرنكوفونية. الهوية. الذاكرة. أصول