

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique
Université ABDERAHMANE MIRA de Bejaia
Faculté des langues et des lettres
Ecole Doctorale de Français

Mémoire de Master II
Option : Sciences des textes littéraires

Sujet de recherche :

Le temps du récit :

L'ordre temporel dans Dieu-le-Fit de Nourredine Saadi

Réalisé par :

SAADI Abdenour

Directeur de recherche :

ZOURANENE Tahar

Année : 2012/2013

REMERCIEMENT

Mes remerciements les plus distingués sont accordés à :

- *Mme BOUALIT pour tout ce qu'elle fait pour nous qui sommes des étudiants en langue et littérature française.*
- *Mer ZOURANENE pour son encadrement fructueux et pour sa disponibilité tout au long de cette année.*
- *Phère CARISSIME pour toutes ses remarques et tout l'appui qu'elle m'a donné pour l'élaboration de ce mémoire.*

Merci à vous tous, merci

DEDICACE

*A celle qui est éternellement dans ma pensée présente, ce
mémoire est dédié.*

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENT	3
DEDICACE	4
INTRODUCTION GENERALE	7
PREMIER CHAPITRE : <i>Dieu-le-Fit</i> : une étude spatio-temporelle	13
Prise de vue.....	14
I : De l'anachronie narrative à l'anachronie spatiale	15
1 : La structure narrative du roman	15
1 – a : Ordre du récit dans Dieu-le-Fit	15
1 – b : La distorsion temporelle.....	18
2 : La disjonction du système spatial.....	21
3 : La binarité spatiale à l'œuvre de la distorsion temporelle.....	23
Conclusion	27
II : La temporalité romanesque	28
1 : Le temps narratif du roman.....	28
1 – a : La manifestation du temps dans Dieu-le-Fit.....	28
1 – b : Temps du récit : les récits en rupture dans Dieu-le-Fit.....	30
2 : Les temps verbaux et leurs rôles dans l'univers romanesque.....	36
3 : Les relations temporelles dans le roman.....	44
Conclusion	53
Conclusion du premier chapitre	53

DEUXIEME CHAPITRE : Histoire et Mémoire	54
Prise de vue.....	55
I : L'analepse à l'œuvre de la mémoire	56
1 : Le sémantisme de la mémoire.....	57
2 : La mémoire du personnage.....	59
3 : La mémoire collective.....	63
Conclusion	65
II : La temporalité à l'œuvre de l'Histoire	66
1 : Le passé mémoriel.....	66
2 : Dieu-le-Fit : de référent anthroponymique au référent toponymique.....	69
3 : Le rapport à l'Histoire.....	74
Conclusion	77
Conclusion du deuxième chapitre	77
CONCLUSION GENERALE	79
BIBLIOGRAPHIE	83

INTRODUCTION

GENERALE

Le temps. Quelle notion ! « Qu'est-ce en effet que le temps ?¹ », se demande Saint Augustin. Le temps « n'est-il d'abord, et au moins, un mot ?² », déclare Etienne Klein. « Qui serait capable de l'expliquer facilement et brièvement ? Qui peut le concevoir, même en pensée, assez nettement pour exprimer par des mots l'idée qu'il s'en fait ? Est-il cependant notion plus familière et plus connue dont nous usions en parlant ?³ » rétorque Saint Augustin.

Ces forces d'interrogations montrent bien la difficulté de cerner cette notion, et que chaque tentative en vue d'en trouver une définition claire, nette et précise semble être un coup d'épée dans l'eau.

De prime abord, le concept en tant que tel apparaît, certes, intelligible et a l'air facile : « Si personne ne me le demande, je le sais⁴ » soutient Saint Augustin, mais ce n'est pas évident car la complexité s'impose dès qu'on cherche à lui conférer une signification : « Si on me le demande et que je veuille l'expliquer, je ne le sais plus. Pourtant, je le déclare hardiment, je sais que si rien ne passait, il n'y aurait pas de temps passé ; que si rien n'arrivait, il n'y aurait pas de temps à venir ; que si rien n'était, il n'y aurait pas de temps présent. Comment donc, ces deux temps, le passé et l'avenir, sont-ils, puisque le passé n'est plus et que l'avenir n'est pas encore ? Quant au présent, s'il était toujours présent, s'il n'allait pas rejoindre le passé, il ne serait pas du temps, il serait l'éternité. Donc, si le présent, pour être du temps, doit rejoindre le passé, comment pouvons-nous déclarer qu'il est aussi lui qui ne peut être qu'en cessant d'être ?⁵ » ajoute-t-il.

En effet, définir la nature du temps constitue l'un des plus difficiles problèmes de la réflexion philosophique. Les érudits avaient essayé, depuis la nuit des âges, à enclorre le concept, mais sans aboutissement vraiment satisfaisant. Certes, le concept est le même, mais les approches définitoires sans riches et variés, et ce, selon le domaine et la visée de chercheur.

Le temps, cette sibylline notion qui « paraît être composé d'instantanés perpétuellement différents⁶ », garde toujours ses secrets malgré toutes tentatives visant son élucidation. Chacun a essayé de lui conférer une définition répondant à ses recherches, visées et

¹ Saint Augustin, *Les confessions*, éd, Flammarion, 1964, Livre XI, Chapitre XIV, p. 396.

² Etienne Klein, *Les tactiques de chronos*, éd, Flammarion, 2004.

³ Saint Augustin, Op. cit. p. 396.

⁴ Ibid. p, 396.

⁵ Ibid. p, 396.

⁶ Pierre Aubenque, *Aristote*, Université de Paris-IX-Sorbonne, encyclopédie Universalis 14.

ambitions, mais aucune définition n'a reçu jusqu'ici, chez les savants comme chez les philosophes, un acquiescement général.

Dans le présent travail, le point sera mis sur l'étude de la temporalité, définie comme étant « le temps vécu par la conscience, celui dont elle fait l'expérience et qui déploie, à partir du présent (seul moment que saisisse une attention opérante), un passé qui est fait de rétentions utilisées comme acquis et comme appoint pour l'action (mais c'est le présent qui somme et interprète ce qui fut actuel et ne l'est plus) et un futur qui est fait de *protentions*, c'est-à-dire de projets, de possibilités nouvelles (mais c'est encore le présent qui anticipe l'avenir, en fonction de ses souvenirs et de ses prises)¹», et plus particulièrement sur l'ordre temporel du récit.

Notre corpus pour l'élaboration de cette étude est, *stricto sensu*, le roman *Dieu-le-Fit* de Saadi Nourredine édité dans les collections d'Albin Michel à Paris en 1996.

En effet, le ledit roman de Saadi Nourredine, écrivain et critique littéraire et notamment l'auteur de plusieurs ouvrages dont : *Femme et loi en Algérie*, 1991, *Dieu-le-Fit*, 1996, *Sexe, normes et reproduction*, 1998, *La maison de lumière*, 2000, etc., relate l'histoire d'un peuple *Wallaches* que l'ironie de sort a fini par les exténuer pleinement.

Dieu-Le-Fit est un quartier lugubre, un bidonville qui abrite un peuple loqueteux, une cité mise à l'index par l'autorité locale de *Wallachye*. Cette dernière, dans le but de mettre fin à l'exode rural, a décidé l'anéantissement des bidonvilles :

*Désormais, par décret des autorités et en vue de l'éradication des bidonvilles et de l'assainissement de la ville, ne seront autorisées et considérées licites que les habitations en dure.*²

Alors commence la transportation de ce peuple vers le néant, un éternel retour vers un douar présumé d'origine, une terre inconnu, car les habitants de Dieu-Le-Fit n'ont connu que cet habitat macabre. Chargé de cette mission de déportation, le caporal El Mawtar, montre un zèle et dévoile une grande vivacité, ardeur et contention d'esprit dans l'application des directives afin d'arriver à bon port. Ce maniaque de l'heure et maître de son temps devient alors un témoin sur la souffrance de ce peuple.

¹ Henry Duméry, *Temporalité*, Université de Paris-X-Nanterre, encyclopédie Universalis 14.

² Nourredine Saadi, *Dieu-le-Fit*, Albin Michel, p, 34.

Dieu-Le-Fit est devenu, après le déblaiement, un passé, une souvenance. Les feux ont tout consumé et il ne reste de ce quartier que les cendres et les braises. Certes on a éradiqué l'habitat, mais on ne peut jamais arrêter le processus de la mémoire. Dieu-Le-Fit est écrit en lettres de feu dans l'esprit de ces déportés qui sont hantés, tenaillés par la mémoire, mais à juste raison car ce qui savent se souviennent toujours.

Le roman est le lieu par excellence de l'épanouissement et de la maîtrise du temps. Constitué d'un récit caractérisé par son double aspect temporel permettant ainsi l'existence des anachronies narratives, et relatant une histoire selon un système de narration qui lui est propre, l'auteur peut faire varier à sa guise la représentation des événements et l'ordre dans lequel ils se sont déroulés et ce en mettant l'accent sur le temps du récit.

De ce fait, la représentation du temps dans un récit pose toujours de nombreux problèmes dus, selon Todorov, à la dissemblance entre la temporalité de l'histoire et celle du discours. Pour mettre en évidence sa pensée, Todorov dit :

Le temps du discours est, dans un certain sens, un temps linéaire, alors que le temps de l'histoire est pluridimensionnel.¹

De plus, il ajoute :

Dans l'histoire, plusieurs événements peuvent se dérouler en même temps ; mais le discours doit obligatoirement les mettre à la suite l'un de l'autre ; une figure complexe se trouve projetée sur une ligne droite. C'est de là que vient la nécessité de rompre la succession naturelle des événements même si l'auteur voulait la suivre au plus près.²

Mais pourtant, l'auteur peut ne pas rompre l'enchaînement des événements et essaye de trouver cette succession naturelle, mais bien « il utilise la déformation temporelle à certaines fins esthétiques.³ »

Indépendamment de tout devoir de référer, le récit de fiction ne dépend que de l'acte narratif qui l'instaure en imposant l'affirmation d'un règne qui n'obéit qu'à ses lois et sa propre logique. De ce fait, le temps de l'écriture et le temps des événements racontés ne se

¹ Todorov Tzvetan, *Les catégories du récit littéraire*, in « Communications », 8, 1966. pp, 125-151. Disponible sur : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1120.

² Ibid.

³ Ibid.

superposent que rarement. Le narrateur se trouve en totale liberté de choisir l'ordre de disposition des événements, et il peut manier comme il lui plaira la temporalité de son histoire, cette dernière qui constitue donc l'un des ressorts essentiels de l'élaboration du récit.

Etudier l'ordre temporel dans *Dieu-le-Fit* de Saadi Nourredine, nous ramène à analyser le roman en le soumettant aux différents travaux et théories portant sur la temporalité et plus principalement la théorie narratologique de Gérard Genette.

Avant de mener une telle analyse, il nous est important de signaler que le roman en question semble être un terrain vierge à l'exploitation vu le manque d'études l'ayant abordé. Dans ce sens la présente étude semblerait être initiatrice dans cette voie.

Emergé dans une époque noirâtre, le roman de Saadi Nourredine semble être une course acharnée contre la montre. Comblés d'événements alarmants, l'histoire apparaît mouvementée au plus haut point, et par sa structure qui dénote un mouvement continu (les départs, première halte, etc.), et par ses personnages, obsédés par le temps, le rêve, la mémoire et les souvenirs, cherchant à se situer dans l'espace et dans le temps.

A seule fin de mettre en évidence un objectif bien ponctuel que le présent travail envisage de clarifier, il est question dans nos écrits de lever le voile sur la problématique suivante :

Comment la donnée temporelle participe-t-elle à la réécriture de l'Histoire¹?

Les différentes distorsions temporelles opérées dans le roman, l'usage outrepassé, débordé de couple imparfait/passé simple, le recours à une onomastique si riche et la place accordée dans le roman à la mémoire et le souvenir ne sont pas anodins, mais ils sont-là pour décrire une certaine réalité sociale et Historique ; pour essayer de reconstruire le passé d'une société déchirée par toutes les formes du mal, un pays où les temps sont durs. De plus, mettre en exergue l'asservissement d'un peuple à peine déligoté d'un colonialisme atroce pour se retrouver aux seins d'une autocratie barbare.

Pour mener à bien cette étude, il convient de signaler que cette analyse se divisera en deux chapitres intitulés respectivement : *Dieu-le-Fit* : étude spatio-temporelle et Histoire et mémoire.

¹ Tout au long de notre analyse, on utilisera le mot Histoire avec majuscule désignant le rapport au réel, autrement dit faisant allusion à tout ce qui relève de l'historiquement vrai.

Dans le premier chapitre, il s'agira, en premier lieu, d'étudier la manifestation du temps et de l'espace dans le roman et leur interaction au sein de l'univers romanesque, en deuxième lieu, le point sera mis sur l'étude la temporalité romanesque (le temps narratif, les temps verbaux, et les relations temporelles dans le roman).

Le deuxième chapitre de ce travail sera consacré à l'étude, dans le premier point, des analepses et leur rôle dans le processus de la mémoire, et dans le deuxième point, il sera question d'analyser le rapport de la temporalité dans l'Histoire en tant que telle.

PREMIER CHAPITRE

DIEU-LE-FIT : ETUDE SPATIO-TEMPORELLE

Prise de vue

Les deux entités d'espace et du temps sont un nœud gordien dans tout univers romanesque. Par conséquent, « Le temps n'existe pas sans le changement ; en effet, quand nous ne subissons pas de changements dans notre pensée, ou que nous ne les apercevons pas, il ne nous semble pas qu'il se soit passé du temps ¹» écrit Aristote dans *La physique*. Donc on ne peut parler de l'idée du temps sans l'associer à celle du changement, changement qui implique d'une manière raisonnée le mouvement impliquant lui aussi l'idée de l'espace : un mouvement se fait dans un espace.

Ainsi, ces deux notions sont tellement liées que même leurs sens se fusionnent : on dit « espace d'une année », « un temps long, court », etc., des phrases qui témoignent de l'union inextricable de ces deux notions en question. Par ailleurs, l'espace est, selon Henri Mitterand, « un des opérateurs par lesquels s'instaure l'action. ²» Associé, donc, à la notion du temps, cette « image mobile de l'éternité ³» écrit Platon dans *Timée*, ces deux concepts clés forment la diégèse d'un récit, autrement dit, ces deux concepts installent le cadre spatio-temporel d'un roman quel qu'il soit.

Pour mettre en évidence le cadre spatio-temporel du roman *Dieu-le-Fit* de Nourredine Saadi, le présent chapitre se divisera en deux points lesquels respectivement : De l'anachronie narrative à l'anachronie spatiale [où il sera question d'analyser la structure temporelle du récit à travers l'étude de l'ordre du récit dans le roman et la distorsion temporelle, la disjonction du système spatial et comment ce dernier provoque la distorsion temporelle], La temporalité romanesque [où le point sera mis sur l'étude du temps narratif dans le roman sous l'angle de deux autres sous-points : la manifestation du temps dans *Dieu-le-Fit* et les récits en rupture dans le ledit roman, les temps verbaux et leurs rôles dans le roman en question, ainsi que les relations temporelles dans *Dieu-le-Fit*].

¹ Aristote, *La physique*, éd. électronique.

² Henri Mitterand, *Le discours du roman*, PUF, 1980, p. 201, cité par Christiane Ahour et Amina Bekkat Clefs pour la lecture des récits in « *Convergences critiques II* », Ed, Tell, 2002, p. 52.

³ Platon, *Timée*, éd. électronique.

I : DE L'ANACHRONIE NARRATIVE A L'ANACHRONIE SPATIALE

Le roman *Dieu-le-Fit* de Noureddine Saadi est d'un aspect un peu spécifique vue sa structure particulière. En effet, le ledit roman se construit de deux parties différentes mais formant une ossature homogène qui se complètent.

Partagé entre le quartier carbonisé et le convoi des déportés, le récit semble être complètement désorganisé permettant ainsi des déformations temporelles sous forme d'« anachronies » qui sont donc les différentes formes de discordances entre l'ordre de le rapport entre la suite des événements telle qu'elle est présentée dans le récit (le texte) et l'ordre dans lequel ces événements se sont produits dans le monde raconté de l'histoire et l'ordre du récit. Mais dans le cas qui est le notre, ces anachronies dépassent le niveau narratif pour ainsi atteindre un autre niveau concernant la spatialité du roman.

1.6 La structure narrative du roman

1.6.1 : Ordre du récit dans Dieu-le-Fit

Qu'est ce qu'en effet qu'un ordre ? La notion d'ordre est tellement importante dans l'analyse des romans que tous les théoriciens en parlent, mais le plus insigne est incontestablement Gérard Genette.

Pour ce dernier, cette notion d'ordre est capitale dans le processus de la compréhension d'un quelconque récit, et il la définit de la manière suivante :

Étudier l'ordre temporel du récit, c'est confronté l'ordre de la disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements dans l'histoire.¹

Id est, étudier le rapport entre la suite des événements telle qu'elle est présentée dans le récit (le texte) et l'ordre dans lequel ces événements se sont produits dans le monde raconté. Cette définition qu'en donne G. Genette concernant cette notion mène d'une manière logique vers une autre interrogation d'importance qui est la suivante : pourquoi parle-t-on d'un double aspect temporel du récit ?

En observant les récits de plus près, G. Genette, découvre que le trait caractéristique d'un quelconque récit est sa dualité temporelle ; dans ce sens il écrit :

¹ Gérard Genette, (1972). « Discours du récit », in *Figures III*. Paris: Seuil, p. 78.

*Le récit est une séquence deux fois temporelle : il y a le temps de la chose racontée et le temps du récit.*¹

Le temps de l'écriture et le temps des événements racontés ne se superposent que rarement ; le temps de la fiction excède le plus souvent celui de la narration. Le jeu sur la temporalité constitue donc l'un des ressorts essentiels de l'élaboration du récit.

Pourquoi une telle dualité temporelle? Mis à part le choix esthétique de l'auteur de respecter la chronologie des événements ou de brouiller la ligne du temps, Jean Verrier² estime que faire un récit, raconter une histoire, c'est représenter du temps ; la représentation de ce temps s'inscrit elle-même dans un autre temps ; représenter du temps prend du temps, et la réception de ce temps représenté également, ce qui conduit rationnellement vers un aspect double du temps.

Peut-il exister un récit sans personnage ? Au cœur de tout récit, le personnage occupe une position stratégique. Il est le carrefour lumineux des lecteurs, des auteurs, des critiques. Mais, quel rôle le personnage peut-il jouer dans la suite chronologique d'un récit ? Dans *Essais sur le roman*, Michel Butor considère le personnage comme le point nodal de tout le système romanesque. Il écrit :

*Dès qu'il y a deux personnages importants, et qu'ils se séparent, nous serons obligés de quitter quelque temps les aventures de l'un pour savoir ce que l'autre a fait pendant la même période.*³

Cette révélation de Butor trouve son pleine efflorescence dans le roman *Dieu-le-Fit* de Saadi Noureddine qui fait l'objet de notre présente étude. En effet, en lisant le ledit roman, une impression s'impose. Il semble que le roman se divise en deux histoires se déployant concomitamment ; une première qui se déroule dans le quartier complètement détruit et une autre se déroulant de côté des déportés.

Les fils d'Ariane assurant la progression de ces deux histoires en questions sont respectivement : Bayda [une enseignante d'histoire habitant le quartier surplombant Dieu-Le-Fit, et que la destruction de ce dernier l'a jetée dans un état déplorable. Elle passe donc son temps à errer dans le quartier anéanti, cherchant ainsi quelque indice lui permettant de flairer le vent et de déceler le secret d'un tel acte de la part des autorités mais sans trouver un aboutissement à sa quête. Devenue insensée, Bayda se donna la mort en s'engouffrant d'un pont] et El Mawtar [un caporal zélé désigné par les autorités pour le maintien de la situation

¹ Ibid. p. 77.

² Maître assistant à l'université de Paris-VIII (Vincennes), Saint-Denis (département de littérature française).

³ Michel Butor, *Essais sur le roman*, Gallimard, pp. 112, 113.

dans le convoi des déportés, un obsédé du temps, un vrai maniaque de l'heure qui se targue de sa bonne maîtrise de la situation et surtout de son temps] qui sont deux personnages principaux dans le roman.

Dieu-le-Fit met en scène une histoire *in media res*. Le roman commence par donner une idée sur l'état général du quartier après sa destruction par les autorités :

Et elle cligna, on dirait douloureusement les paupières, comme si voulait enfermer à jamais son visage dans le souvenir [í] Lødeur du brûlis se confondit avec celle de fluettes fumerolles qui parvenaient effilochées, essoufflées par l'ouverture de la fenêtre entrecroisée. Elle écarta les stores flexibles et demeura, tête appuyée, cachée derrière la vitre, pensive, fixant au loin une lueur de flammèches naissantes sur le bidonville. Hoquetant soudain, elle referma la fenêtre.¹

pour ensuite revenir sur le début de l'histoire : les préparations de déménagement et la conduite des habitants de ce quartier vers leur douar d'origine par le caporal El Mawtar.

En conséquent, le roman côtoie deux récits dont un premier qui est celui de déménagement des habitants avec comme personnage principal El Mawtar sur lequel se greffe un autre qui est celui de la destruction du quartier qui est conduit par Bayda.

Toute l'ossature de cette histoire est érigée d'un va-et-vient (enchaînement alterné) entre le convoi des déportés et Dieu-Le-Fit. A chaque fois qu'on évoque une scène auprès des déportés :

Et la conversation se fit lambine, de ces lentes discussions sur la chaleur où personne n'œa rien à dire. Alors Mostaphail la ravivait, le vin irriguant sa mémoire, et il dévidait ses souvenirs ponctués par des ha ! des oh ! de Lazreg le Chauffeur, subjugué, émerveillé devant un tel savoir, une telle mémoire. [í] Brinquebalé par un subit coup de frein ó un sacré réflexe ce chauffeur ! ó Mustaphail n'œut même pas le loisir de terminer la phrase : la porte sculptée s'œabattit avec fracas sur la route.²

le narrateur fait un brusque retour en arrière pour nous dresser une image de ce qui se passe auprès de Bayda dans le quartier carbonisé :

Dieu-Le-Fit se refermait sur elle tel qu'œune passion, une obsession. Déjà par nature d'œun sommeil inquiet, elle peinait désormais à dormir, poursuivant ses lubies, imaginant avec force détails le voyage des habitants

¹ Nourredine Saadi, Op. cit. pp. 11, 12.

² Ibid. pp. 73, 75.

*chassés, essayant les larmes ó se rappelant que sa mère lui racontait que les paupières mouillées se closent mieux pour la nuit. Mais en vain. Et au matin, elle promenait son corps insomniaux sous la canicule empoussiérée à travers les restes du bidonville, selon un itinéraire, toujours le même, lâimantant comme des laies traversant une forêt en feu.*¹

Ce va-et-vient entre ces deux temps caractérisant ce roman n'est pas anodin, mais il est d'une importance colossale. Ce sont ces retours en arrière dans le récit qui nous donnent à voir une meilleure lisibilité et compréhension de l'histoire. Si le narrateur n'a pas eu recours à ce type de technique, le lecteur ne saurait jamais voir ce qui est devenu le bidonville après avoir été purifié de ce peuple loqueteux entaché de sauvagerie.

Avec un tel usage du temps, le récit perd sa linéarité, le fil du temps, rompu, se brise et se retourne, nous permettant ainsi de considérer le roman comme un roman à temps anachronique, contrairement à un roman à temps synchronique où le narrateur choisit de respecter exactement l'ordre et la succession naturelle des événements. Dans le cas de *Dieu-le-Fit*, le narrateur peut ne pas fracturer l'enchaînement des événements et essayer de trouver cette succession naturelle, mais bien, il utilise cette déformation temporelle à certaines fins esthétiques.

1 ó b : La distorsion temporelle

« Les structures chronologiques sont d'une complexité tellement vertigineuse que les schémas les plus ingénieux utilisés soit dans l'élaboration de l'ouvrage, soit dans son exploration critique, ne pourront jamais être que de grossières approximations ² » écrit Butor. Donc, l'élaboration d'un quelconque ouvrage, qui semble de première vue d'un air facile, est d'une extrême ambiguïté qui laisse perplexe les auteurs les construisant ainsi que les critiques cherchant des explorations et approfondissement analytiques.

Dans ses études sur les récits, G. Genette considère que les différentes relations qu'entretiennent les temps du récit avec ceux de l'histoire se résument en deux types principaux :

- relation de parfaite coïncidence entre le temps du récit et le temps de l'histoire ; cela suppose que le récit s'élabore au fur et à mesure que l'histoire se déroule sans digression, sans

¹ Ibid. p, 77.

² Michel Butor, Op. cit. p, 114.

pause descriptive, sans répétition. Cela signifierait non seulement que les deux ordres chronologiques seraient parfaitement superposables mais aussi que le temps que dure l'événement et le temps de le raconter seraient identiques. Donc, une telle coïncidence est impossible à établir, elle relève plus d'une hypothèse que d'une réalité.

- relation de discordance entre le temps du récit et le temps de l'histoire. G. Genette propose d'appeler ces différentes formes de discordances « anachronies » qu'il définit de la manière suivante :

Toute anachronie constitue par rapport au récit dans lequel elle s'insère ó sur lequel elle se greffe ó un récit temporellement second, subordonné au premier.¹

Raconter, en conséquence, des événements selon une chronologie rigoureuse, en s'interdisant tout retour en arrière, c'est, en quelque sorte, tenter l'impossible ; le cas échéant, cela amène, d'après Butor :

À des constatations surprenantes : toute référence à l'histoire universelle devient impossible, toute référence au passé des personnages rencontrés, à la mémoire, et par conséquent toute intériorité. Les personnages sont alors nécessairement transformés en choses. On ne peut les voir que de l'extérieur, et il est même presque impossible de les faire parler.²

Mais, d'une manière opposée, il ajoute :

Dès que l'on fera intervenir une structure chronologique plus complexe, la mémoire apparaîtra comme un de ses cas particuliers³

A cet effet, les anachronies sont donc la pierre angulaire de toute distorsion temporelle dans les récits à laquelle les auteurs, particulièrement les auteurs contemporains, tiennent à cœur.

Que peut-on dire de *Dieu-le-Fit* ? Dans ce roman à dominance temporelle, la constatation la plus apparente est la discontinuité temporelle du récit. Donc dans le susdit roman, le fil du temps est rompu et la rupture chronologique est flagrante.

L'auteur de *Dieu-le-Fit* a utilisé, dans l'élaboration de son œuvre, une technique créatrice qui est au goût du jour chez les auteurs contemporains. Cette technique consiste en la

¹ Gérard Genette, Op. cit. p, 90.

² Michel Butor, Op. cit. p, 114.

³ Ibid. p, 114.

juxtaposition de blocs de récits à temps différents, autrement dit, une technique de l'intermittence, de discontinuité et de saut nous voulant faire bien sentir les ruptures.

Donc le roman est érigé par une périodicité, autrement dit, un contraste entre deux scènes de temps différents. La première scène est celle de la transportation des déportés qui est la principale et une seconde qui est celle où l'on décrit ce qui se passe dans Dieu-Le-Fit, et c'est tout le roman qui est ficelé sur ce canevas. A chaque fois qu'on fait un pas en avant dans l'espace et dans le temps :

*Mustaphail et Lazreg poursuivaient leurs échanges et semblaient particulièrement s'attarder sur une période joyeuse. Et ils enjolivaient leurs récits de frasques, de beuveries au Pays-au-delà-des-Mers, d'amours réinventés où ils les attristaient de ces moments de misère et de chômage, de rafles qu'il fallait contourner durant le couvre-feu qui frappait les Wallaches, de scènes de racisme et d'ostracisme, de la peur de l'expulsion, du froid.*¹

on se retrouve *obligare* de faire le même pas mais cette fois en arrière, donc vers un autre espace et un autre temps :

*Le soleil recroquevillé peu à peu en une boule carmine, diffusait une lumière rose, une nappe irisée qui paraissait s'évaporer de l'immense terre-plein de Dieu-Le-Fit totalement arasé. Seuls les tons dégradés de brun et de grège en camail sur la terre battue, les traces fourchues d'âsins ou de chèvres, les marques indélébiles de pneus témoigneraient encore d'une présence passée. Les niveleuses avaient tout aplati après le volontariat, avant de cerner le terrain par des barbelés. Bayda ne s'aventurer donc plus au-delà du cimetière, terminant sa promenade sur l'allée des ifs.*²

Donc *Dieu-Le-Fit* c'est la discontinuité temporelle, une juxtaposition de scènes narratives impliquant temps et espaces différents qui laissent montrer la distorsion. Le passage N°2 joue dans le présent cas le rôle d'une anachronie narrative qui vient se greffer sur le passage N°1 qui est le récit fondamental autour duquel tourne toute l'histoire romanesque. Avec une telle

¹ Nourredine Saadi, Op. cit. p, 143.

² Ibid. p, 150.

structure chronologique, la coupure du temps est sentie pleinement comme si on a affaire à deux histoires de temps complètement différents les pouvant lire séparément.

2 ó La disjonction du système spatial

Qu'est-ce qu'un espace ? L'espace apparaît dans le dictionnaire sous la définition suivante :

*Milieu idéal, caractérisé par l'extériorité de ses parties, dans lequel sont localisées nos perceptions, et qui contient par conséquent toutes les étendues finies.*¹

Ainsi, la notion d'espace est strictement liée à la faculté cognitive et sensationnelle de l'être humain, autrement dit c'est l'homme qui confère à l'espace, par son pouvoir de perception, son sens plénier.

Dans une œuvre littéraire, la notion d'espace désigne le milieu où se manifeste l'histoire raconté. L'espace est donc, selon Christiane Achour :

*La dimension du vécu, c'est l'appréhension des lieux où se déploie une expérience. L'espace, dans une œuvre, n'est pas la copie d'un espace strictement référentiel, mais la jonction de l'espace du monde et de celui de créateur.*²

De ce fait, « dans un texte, l'espace se définit comme l'ensemble des signes qui produisent un effet de représentation³ ». Cet espace représentatif n'est, pour H. Poincaré, « qu'une image de l'espace géométrique, image déformée par une sorte de perspective⁴ ».

Dieu-le-Fit, c'est la bifurcation du système spatiale. Le roman en question met en scène deux types d'espace que l'on peut jugé de contradictoire. D'un côté, il y a l'espace du quartier calciné, un espace clos, limité, chambardé, qualifié de verrue et d'excroissance :

¹ Dictionnaire Le grand Robert.

² Christiane Achour, Simone Rezzoug, *Convergences critiques*, OPU, p, 208.

³ J. Y. Tadié, cité par Christiane Achour et Simone Rezzoug dans « *Convergences critiques* », p, 209.

⁴ Henri Poincaré, *La Science et l'Hypothèse*, Flammarion, 1906, p, 74.

Voilà tant d'années qu'ils logeaient ici, surplombant de loin le bidonville terré au flanc de la colline, et il avait fallu qu'il soit livré au feu pour qu'elle le remarquât. Elle avait certes suivi négligemment, par ces coups d'où il fugaces qu'on lance parfois de la fenêtre, l'étalement des taches successives, le scintillement des tôles ondulées aux cippes du cimetière mais elle n'avait guère accordé d'intérêt à ce paysage si commun aux alentours de la ville. On s'habitue si vite à ne plus prêter attention à une verrue sur un visage. [í] A travers le quinconce d'ifs, plantés là comme rempart contre la mort ou l'avance du bidonville ?, elle dévisagea longuement, comme l'enfant fixe l'ampoule électrique pour lutter contre le sommeil, l'amas de ruines contorsionné sous les flammes. ¹

Dans le passage ci-dessus, il est mis au devant de la scène l'aspect sinistre de bidonville. Le narrateur décrit Dieu-Le-Fit, ce quartier de vallée de misère, comme étant une contrée sans âme qui baigne dans le marasme et la débine. En effet, cette description nous donne une image d'un territoire fermé qui inspire le dégoût, la répulsion, sinon l'écœurement.

Pour mettre en évidence l'allure noirâtre de l'espace décrit, le narrateur a utilisé dans sa description un arsenal de qualificatif très significatif. Par conséquent, les mots *terré, feu, cimetière, verrue, l'amas de ruines, taches successives, scintillement de tôles, rempart, la mort, l'avance de bidonville, etc.*, ne sont là que pour faire savoir au lecteur que l'espace en question relève beaucoup plus d'un espace démoniaque, satanique, voire même méphistophélique que d'un espace céleste et vital.

De l'autre côté, le narrateur nous décrit un autre espace, celui du convoi, qui est un espace illimité, dégagé, aménagé dont la description se fait plus alléchante :

Au virage, un brusque coulissement du paysage comme un décor de théâtre soudainement transformé : la mer, miroir liquide, scintillant sous un coussin diaphane de brume. Et à l'instant où le bip-bip grésilla sur 9 : 0, heure programmée du premier arrêt, la moto d'El Mawtar se cabra devant un vaste promontoire avancé comme un prognathe vers l'horizon. Il coupa promptement les gaz. Un site inespéré de halte contre cette canicule. [í] Côte à côte, les véhicules se rangèrent en peigne d'ombre. , [í] Les

¹ Nourredine Saadi, Op. cit. pp, 23, 24.

stridulations d'invisibles cigales envahissaient le ciel, couvrant le vrombissement des véhicules ahanant vers le col bordé de pins bleutés et d'oliviers. [í] Le paysage ó cols, ravins, monts à tête chauve, se déroulait tels des plans de cinéma sur les vitres des véhicules maintenant entrouvertes pour tenter d'attirer la brise de la mer que l'on apercevait au loin. [í] Les plaques de signalisation, plus nombreuses sur cette partie de la route, étaient barbouillées.¹

Dans le présent cas, on parle même de chants d'oiseaux (*stridulations d'invisibles cigales*) qui ne peut témoigner que d'une seule et unique chose : l'aspect féérique de l'espace déployé. Cet espace que parcourt le déporté semble être beaucoup plus organisé (*heure programmée du premier arrêt*) et considérablement harmonisé (*les véhicules se rangèrent, plaques de signalisations*) avec un paysage prodigieux que domine la nature (*mer, brise, brume, pin, olivier, col, ravin, monts*). Donc cet espace est vital, naturel, sinon paradisiaque inspirant ainsi fascination et attirance.

Donc la spatialité dans le roman *Dieu-le-Fit*, c'est le feu destructif vs l'eau constructive, l'espace clos vs l'espace dégagé, l'espace organisé, harmonieux vs l'espace bouleversé, perturbé, le paysage naturel, prodigieux vs le paysage vulgaire, prosaïque, etc., qui laisse pensé à cette bifurcation de l'espace romanesque.

3 ó La binarité spatiale à l'œuvre de la distorsion temporelle

Les deux entités d'espace et de temps sont tellement liées que même la simple idée de les départager serait une illusion. Ainsi, note Bergson :

L'erreur de Kant a été de prendre le temps pour un milieu homogène. Il ne paraît par avoir remarqué que la durée réelle se compose de moments intérieurs les uns aux autres, et que lorsqu'elle revêt la forme d'un tout homogène, c'est qu'elle s'exprime en espace. Ainsi la distinction même qu'il établit entre l'espace et le temps revient, au fond, à confondre le temps avec l'espace, [í].²

¹ Ibid. ppp, 61, 83, 143.

² Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la science*, P. U. F, 1958, p, 174.

Dans la pensée aristotélicienne, on ne peut parler de l'idée du temps sans l'associer à celle de mouvement. Dans ce sens, il écrit :

*Le temps n'existe pas sans le changement ; en effet, quand nous ne subissons pas de changements dans notre pensée, ou que nous ne les apercevons pas, il ne nous semble pas qu'il se soit passé du temps.*¹

Donc pour ce philosophe, la notion du temps est étroitement liée à l'idée du changement quel qu'il soit, et que sans le changement et le mouvement le temps ne peut avoir lieu ; il ajoute donc : « Voici ce qu'est le temps : le nombre du mouvement selon l'antérieur-postérieur.² »

Quel est le rapport entre temps et mouvement ? Pour répondre à une telle interrogation, il nous faut au premier lieu comprendre ce que veut dire le mot *mouvement*. Dans les dictionnaires, *mouvement* apparaît sous la définition suivante :

*Changement de position dans l'espace, déplacement, en fonction du temps, par rapport à un système de référence.*³

Donc *mouvement* c'est le déplacement dans un espace quelconque par rapport à un temps quel qu'il soit, ce qui fait que le rapport unissant temps et mouvement, c'est la spatialité ; par conséquent, ces trois entités à savoir temps, espace et mouvement constituent un ensemble unique indissociable.

Dans le roman *Dieu-le-Fit*, l'histoire se déroule dans deux espaces tout à fait différents. De cette manière, le récit oscille entre l'espace des déportés et celui du quartier détruit. Ce mouvement oscillatoire entre ces deux espaces, ne se produit pas tout seul mais implique une autre oscillation, mais cette fois elle concerne la temporalité du roman.

Le narrateur est maintenant auprès de convoi des déportés, il suit avec un soin scrupuleux tout ce qui s'y passe. Donc, ce qui va être livré, comme informations sur l'histoire, aux lecteurs dans ce moment précis ne concernera qu'un espace *S* bien déterminé (celui du convoi) qui impliquera son propre temps *t* :

Au milieu du brouhaha et des clameurs, les plus méfiants, les plus timorés ou les plus aigris, qui pensaient qu'il valait mieux poursuivre la route au

¹ Aristote, Op. cit. p. 149.

² Ibid. p, 150.

³ Dictionnaire Le grand Robert.

risque d'aggraver les choses, se taisaient ou rumaient leur amertume très vite débordée par la foule en liesse. Et peu à peu, sans qu'on sût qui initia l'idée, les hommes se lancèrent vers les camions et en un tour de main matelas, couvertures, tablettes, plateaux de cuivre, coussins, peaux de mouton ou de chèvre, tapis aux couleurs bigarrées couvrirent le sol chatoyant sous le crépuscule. On eût cru la reconstitution de Dieu-Le-Fit.¹

Dans le passage ci-dessus, vu son emplacement du côté des déportés, le narrateur ne décrit que la situation des transportés au moment de crépuscule ne voulant reprendre le chemin de l'exode qu'après la libération de leur ami Mustaphail enlevé par les autorités car soupçonné de révolte, et pas mot dit sur le quartier lugubre.

Mais dès que le narrateur se déplace, la situation s'inverse. Cette fois le narrateur change d'espace et retourne à Dieu-Le-Fit pour nous mettre à l'image de ce qui s'y passe aux côtés de Bayda. Pour ce fait, le déplacement du narrateur d'un espace *S* vers un espace *S* engendre aussi le changement du temps, donc le temps *t* devient un temps *t* :

Le soleil recroquevillé peu à peu en une boule carmine, diffusait une lumière rose, une nappe irisée qui paraissait s'évaporer de l'immense terre-plein de Dieu-Le-Fit totalement arasé. Seuls les tons dégradés de brun et de grège en camail sur la terre battue, les traces fourchues d'ânes ou de chèvres, les marques indélébiles de pneus témoignaient encore d'une présence passée. Les niveleuses avaient tout aplati après le volontariat, avant de cerner le terrain par des barbelés. Bayda ne s'aventurait donc plus au-delà du cimetière, terminant sa promenade sur l'allée des ifs. Elle demeurait souvent assise sur une pierre tombale, les yeux perdus, mélancoliques, élégiaques devant le spectacle désolant de nudité comme on se recueille dans la vision des dunes au désert.²

A la brunante, Dieu-Le-Fit devient lieu abandonné. Nulle âme qui vive fors Bayda. Cette dernière y vient tous les jours pour voir le quartier et ce qu'il en reste. Mais cette fois elle ne pouvait s'y hasarder davantage puisque le quartier est cerné de fils de fer par les employés chargés de l'assainissement du quartier.

¹ Nourredine Saadi, Op. cit. pp, 173, 174.

² Ibid. p, 150.

« Tout déplacement dans l'espace impliquera une réorganisation de la structure temporelle, changement dans les souvenirs ou dans les projets, dans ce qui vient au premier plan, plus ou moins profond et plus ou moins grave.¹ » Cela dit, l'espace est donc un facteur constitutif dans la construction et l'existence de la donnée temporelle. De ce fait toute métamorphose spatiale provoque une métamorphose temporelle, et plus encore toute donnée temporelle est tributaire d'un changement spatial.

Quel rapport entre l'espace et le temps dans *Dieu-le-Fit* ? Le va-et-vient entre le convoi et le quartier ne s'est pas passé sans influence sur le déroulement de l'histoire, mais l'impact est très bien senti. En effet, le double aspect spatial de l'univers romanesque a joué pleinement sur la temporalité narrative du roman. Par conséquent, la distorsion temporelle dans le roman *Dieu-le-Fit* est apparente (référer, la distorsion temporelle), et cette distorsion n'est produite que par la bifurcation de la spatialité. Dans le roman, on ne cesse un instant de retourner à ce lieu de source laissé par les déportés ce qui permet des déplacements aussi spatiaux que temporels. Ainsi :

$$\begin{array}{l}
 - \text{ l'espace } S \implies \text{ le temps } t \\
 - \text{ l'espace } S \implies \text{ le temps } t \\
 - \text{ l'espace } S \overset{\tilde{N}}{\implies} \text{ l'espace } S
 \end{array}
 \left. \vphantom{\begin{array}{l} \\ \\ \\ \end{array}} \right\} \implies \text{ le temps } t \overset{\tilde{N}}{\implies} \text{ le temps } t$$

Donc à partir d'un jeu sur la spatialité de l'univers romanesque, on est arrivé à une désorganisation et incohérence au niveau temporelle du récit, ce qui signifie que la binarité spatiale est le stimulus incitateur de la distorsion temporelle.

¹ Michel Butor, Op. cit. p, 121.

Conclusion

Temps, espace, ce sont deux entités consubstantielles. A chaque fois qu'on évoque une entité la seconde s'impose comme si l'on a affaire à une seule avec deux appellations. Ainsi la déformation de l'une engendre la déformation de l'autre.

Dans le roman *Dieu-le-Fit*, puisque l'espace est divisé en deux lieux séparés et différents, le résultat était la création de deux temporalités différentes l'une de l'autre. De ce fait, la bifurcation de la spatialité romanesque à provoquer la bifurcation de la temporalité narrative. Ainsi, l'espace et le temps sont, pour user d'un mot de Saussure, comme une feuille de papier dont on ne peut découper le recto sans découper en même temps le verso.

II : LA TEMPORALITE ROMANESQUE

La temporalité, cette notion si chère dans le champ des études littéraires et plus particulièrement celui qui se veut narratologique, constitue l'élément essentiel, voire fondamental de toute analyse ciblant telle ou telle œuvre. Définie comme étant :

le temps vécu par la conscience, celui dont elle fait l'expérience et qui déploie, à partir du présent (seul moment que saisisse une attention opérante), un passé qui est fait de rétentions utilisées comme acquis et comme appoint pour l'action (mais c'est le présent qui somme et interprète ce qui fut actuel et ne l'est plus) et un futur qui est fait de protentions, c'est-à-dire de projets, de possibilités nouvelles (mais c'est encore le présent qui anticipe l'avenir, en fonction de ses souvenirs et de ses prises).¹

la temporalité se manifeste à travers des indicateurs et structures temporels qui mettent en évidence la notion du temps cherchant ainsi à enclore l'univers romanesque d'une œuvre donnée.

Ainsi, dans le but de clarifier cette notion, l'analyse qui va s'en suivre va porter essentiellement sur l'étude du temps narratif avec tous les indicateurs et structures temporels qui forment le tissu cellulaire de ce concept en question.

1 ó Le temps narratif du roman

1 ó a : La manifestation du temps dans Dieu-le-Fit

Le temps est, selon Claude Simon², un fait possédant sa propre essence et son *privatus* mécanisme lui permettant ainsi de générer son propre univers, autour duquel gravite tout objet. Par conséquent, le temps se voit dans son épanouissement le plus accompli dans les univers romanesques.

¹ Henry Duméry, *Temporalité*, Université de Paris-X-Nanterre, encyclopédie Universalis 14.

² Claude Simon, (1986), *Discours de Stockholm*. Paris: Minuit, cité par Kaempfer Jean, Micheli Raphaël dans « temporalité narrative » disponible sur : <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/tnarrative/>

Tributaire, d'après Kant¹, d'un sujet qui l'intuitionne : l'homme, lié, à proportion de Benveniste², à l'exercice de la parole qui particularise le temps linguistique, et caractérisé, de plus, par ces trois catégories primordiales à savoir le présent (le temps référentiel, autrement dit la pierre angulaire de la chaîne temporelle et du l'axe du temps), le passé (fait de rétentions, sinon de rétropections utilisées comme acquis et comme appoint pour l'action) et le futur (fait de *protentions*, autrement dit de projets, prospections), les auteurs en usent de ce temps chacun pour ses propres objectifs et fins esthétiques qui participe solidement, sinon inmanquablement à une meilleure lecture et une excellente appréhension d'un quelconque roman.

L'usage spécifique qu'en fait l'auteur de son temps lui permet d'inscrire son roman dans une telle ou telle orientation comme l'on peut voire *exempli gratia*, primo : dans des roman considérés comme « historique » dont la caractéristique la plus marquante est l'utilisation du temps du passé, secundo : le roman d'anticipation, précurseur du récit de « *scientifiction* » devenu entre-temps science fiction qui est fait par des projections dans le temps impliquant ainsi l'utilisation d'un temps futur, et tertio : l'utilisation d'un temps présent caractérisant les différents dialogues et entrevues entre des personnages que l'on peut repérer d'une manière très claire et nette dans des scènes théâtrales, etc.

Qu'en est-il de *Dieu-le-Fit* ? Quelle place le temps occupe-t-il au sein de ce roman ? Comment se manifeste-t-il ? Quel rôle joue-t-il dans la construction de l'intrigue ? En effet, le roman en question est un roman à dominance temporelle par excellence ; le roman recèle nombres d'indicateurs témoignant de cette dominance. Le lecteur est jeté dans ce foisonnement temporel dès l'abord :

Et son regard quitta l'horizon maintenant empourpré et se porta nonchalant sur sa montre. Pressant un minuscule bouton rouge il en irradiia le cadran :

¹ Emanuel Kant, (1781), *Critique de la raison pure*. Paris: Presses universitaires de France, 1944, cité par Kaempfer Jean, Micheli Raphaël dans « temporalité narrative » disponible sur : <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/tnarrative/>

² Emile Benveniste, (1966), « Les relations de temps dans le verbe français », in *Problèmes de linguistique générale*, t. 1. Paris: Gallimard, pp. 237-250, cité par Kaempfer Jean, Micheli Raphaël dans « temporalité narrative » disponible sur : <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/tnarrative/>

MIYOKO
5 : 2
MODE SELECT
LIGHT *1*

Le passage ci-dessus n'occupe pas n'importe quelle place dans le roman, mais il est placé tout au début, autrement dit, c'est un passage inaugural de toute cette histoire romanesque. Quel rôle ce passage joue-t-il dans le roman ? Quelle est son intérêt ?

Le roman s'ouvre, donc, sur un passage descriptif s'étalant sur presque trois pages où l'objet de description est une montre électronique de fabrication nipponne qui configure le temps dans tous ses états possible. De fait, cette description n'est pas inopérante, mais elle joue deux rôles principaux : primo : attirer l'attention de lecteur sur cette notion philosophique d'importance qui régit la vie d'ici-bas, secundo : insinuer au lecteur que tout ce qui va s'en suivre se ferait dans le temps et par ce même temps. Donc, de prime abord, le lecteur se retrouve introduit dans un univers romanesque qui se présente comme une course sans relâche de longue haleine contre le temps :

Et il pressa joyeusement le bouton vert, entraînant une à une les minutes dans la chute : 11 : 12 : 13 : 14 ; le doit se fait plus insistant, plus énergique et ce fut la cascade des secondes : 1 : 2 : 3 : 4 : 5.²

Dans ce passage, les deux substantifs : chute et cascade, ayant une connotation d'accélération et de vitesse, montrent nettement l'ampleur et la portée du temps dans le roman.

El Mawtar, ce maniaque de l'heure et maître de son temps joue pleinement ce facteur dans l'exécution de sa mission de transportation des Wallaches vers leur douar d'origine :

Après cette inspection du temps sur son écran, El Mawtar souffla toute sa buée matinale sur la vitre de sa montre. [í] Ultime vérification, il relut :

MIYOKO
5 : 12
MODE SELECT
LIGHT

¹ Nourredine Saadi, Op. cit. p. 15.

² Ibid. p 16.

Il est temps, se dit-il en décrochant le talkie-walkie du siège de sa motocyclette.¹

sans perdre le moindre fragment du temps et à juste raison car le temps, cette image mobile de l'éternité, considéré par Albert Robida comme « un chèque en blanc, signé par le DIRECTEUR GENEAL DIEU ² », ne s'occupe pas de réaliser nos espérances, mais il fait son œuvre et s'envole.

1 ó b : Temps du récit : les récits en rupture dans Dieu-le-Fit

La vie en ce bas monde constitue, sans le moindre doute, un réservoir de savoirs, de connaissances, ainsi qu'un puits intarissable d'histoire que les hommes se transmettent sous forme du récit oral ou écrit soit-il, car comme le signale Jean-Michel Adam dans son œuvre *Le récit* :

Le récit accompagne la vie et la mort des plus humbles comme des plus grands hommes, il trace les limites de ce que chacun doit et peut faire à travers ragots, potins ou éloges.³

A cet effet, les être humain les plus doués, pour immortaliser leurs génies et faire propager leurs idées, procèdent à l'écriture ; écriture d'œuvre d'art, moyen indéfectible, leur permettant pérennité, car où il y a un homme vivant, il y a une œuvre d'art.

Qu'est-ce qu'un récit ? s'interroge Jean-Michel Adam. Exposé détaillé d'un événement important pour le déroulement d'une quelconque action, un récit écrit Blanchot:

N'est pas la relation de l'événement, mais cet événement même, l'approche de cet événement, le lieu où celui-ci est appelé à se reproduire, événement encore à venir et par la puissance attirante duquel le récit peut espérer, lui aussi, se réaliser. Le récit est un mouvement vers un point (í) c'est de lui

¹ Ibid. p 18.

² Albert Robida, *Le Vingtième Siècle*, Dentu, 1883, p. 314.

³ Jean-Michel Adam, *Le récit*, PUF. p. 3.

*seul que le récit tire son attrait, de telle manière qu'il ne peut même commencer avant de l'avoir atteint.*¹

Donc c'est l'événement, ce qui arrive et qui a quelque importance pour l'homme par son caractère exceptionnel ou considéré comme tel, qui donne naissance à un récit et permet ainsi la création d'œuvre d'art.

Subséquent à sa texture un peu singulière, le récit dans l'œuvre de Nourredine Saadi *Dieu-le-Fit*, est ficelé de telle manière qui laisse penser à la rupture. Pourquoi rupture ? la réponse en est simple : c'est une œuvre contenant deux récits de caractères différents chacun de l'autre.

En premier lieu, sur le plan de péripéties, d'événements, les deux récits relatent deux histoires différentes :

- dans le récit premier on raconte l'histoire de l'exode, la déportation d'un peuple loqueteux vers un présumé douar d'origine :

*Un convoi de Wallaches en route vers leur douar d'origine.*²

mais qui leur est une destination inconnue :

*Que nous importe, on ne sait même pas où tu nous emmènes.*³

car ce peuple misérable affirme de n'avoir connu que ce quartier funèbre.

- dans le récit second, il y a une autre histoire qui se déploie. Ici le point est mis sur le sort des bidonvilles :

*Désormais, par décret des autorités et en vue de l'éradication des bidonvilles et de l'assainissement de la ville, ne seront autorisées et considérées licites que les habitations en dur.*⁴

et la destruction du quartier Dieu-Le-Fit :

¹ Blanchot, *Le livre à venir*, cité par J. M. Adam in « Le récit », p. 9.

² Nourredine Saadi, Op. cit. p. 118.

³ Ibid. p. 100.

⁴ Ibid. p. 34.

Et très vite, Dieu-Le-Fit, livré aux employés de la voirie, disparu au loin comme un lieu vidé par Dieu entre ciel et terre.¹

transformé après l'opération de désinfection à un foyer de cendres et de braises.

En deuxième lieu, le roman présente deux espaces dissemblables dans lesquels se déroulent les dites histoires :

- l'espace dans l'histoire de l'exode est un espace ouvert baigné de soleil dans une nature naturelle laissant montrer des paysages fastidieux dominés par l'eau :

La mer, miroir liquide, scintillant sous un coussin diaphane de brume.²

les chats d'oiseaux :

Les stridulations d'invisibles cigales envahissaient le ciel.³

ainsi que de vues magnifiques :

Le paysage ó cols, ravins, monts à tête chauve, se déroulait tels des plans de cinéma sur les vitres des véhicules maintenant entrouvertes pour tenter d'attirer la brise de la mer que l'on apercevait au loin.⁴

suscitant ainsi désir, envie et plaisir.

- L'espace dans l'histoire du quartier carbonisé est tout autre chose. Cet espace représenté est un espace sombre, clos :

Les nivelleuses avaient tout aplati après le volontariat, avant de cerner le terrain par des barbelés.⁵

qu'envahi la fumée :

¹ Ibid. p. 39.

² Ibid. p. 61.

³ Ibid. p. 83.

⁴ Ibid. p. 143.

⁵ Ibid. p. 150.

Les panaches de fumée couvraient maintenant la fenêtre qu'elle avait brusquement refermée.¹

et les flammes :

Depuis qu'elle avait approché Dieu-Le-Fit en flammes²

et qui est complètement détruit :

Plus une trace. Ni planches, ni tôle ondulée, ni parpaings. Pas même un clou.³

provoquant ainsi répugnance, répulsion et écœurement :

Dans les caniveaux terreux, serpentant en boyaux éventrés l'amoncellement de détritius, les chiens rouvieux lapaient les eaux flavescents, abandonnées là par les tuyaux des employés de voirie, et tels que des fantômes avides de chyle ou de chyme les bêtes crissaient leurs griffes sur la tôle ondulée, jappant, se bousculant, les museaux fuligineux.⁴

A l'exception de l'histoire et de l'espace, le personnage dans le roman *Dieu-le-Fit* présente, lui aussi, une autre rupture. Les deux récits dans le roman en question sont véhiculés par deux personnages (El Mawtar et Bayda) qui présentent, mis à part la différence du sexe, une autre différence et ce au niveau du rôle au sein de l'univers romanesque.

El Mawtar, ce caporal zélé, et maître se son temps, joue dans le roman le rôle d'un gouverneur :

A sept heures, il sera chef, promu caporal-chef pour cette importante mission. Responsable de l'opération d'assainissement de la ville de sa plaie principale, les bidonvilles (í). Et c'est lui, caporal-chef El Mawtar qui a été investi de l'exécution de cette mission.⁵

qui dirigera les déportés durant ce voyage les menant vers leur terre natale :

¹ Ibid. p. 23.

² Ibid. p. 35

³ Ibid. p. 141.

⁴ Ibid. p. 114.

⁵ Ibid. p. 20.

Il chevaucha alors sa monture qu'il plaça en tête du convoi et attendit sept heures.¹

et qui y mettra de l'ordre dans le convoi :

*Du calme. Ce n'est rien. Un simple contrôle. Troisième arrêt. Allez vous détendre! vous détendre! on partira dans!*²

A l'instar des autres personnages du roman, Bayda ne peut qu'être soumise aux lois des autorités. Cette enseignante d'histoire habitant le quartier surplombant Dieu-Le-Fit, et que la destruction de ce dernier l'a jetée dans un état déplorable, passe son temps à errer dans le quartier anéanti :

Bayda totalement apprivoisée par Dieu-Le-Fit, comme le sont les enfants en délimitant leur aire de jeux à l'insu des grands, s'y aventurait maintenant avec aisance.³

cherchant ainsi quelque indice lui permettant de flairer le vent et de déceler le secret d'un tel acte de la part des autorités mais sans trouver un aboutissement à sa quête :

*Les yeux encore mouillés de cette vision de terreur, elle répétait à mi-voix :
Pourquoi ? Pourquoi ? Wallache ?⁴*

Donc, au contraire d'El Mawtar, maître de sa destinée, Bayda est un personnage gouverné :

*Est-ce encore sa folle imagination ? Mais non, elle n'est pas hallucinée.
Cette femme en robe vert la suit.⁵*

conduit à un interrogatoire :

Il l'enlaça bien fort lorsque la porte céda, libérant une cohorte d'hommes en noir, cagoulés, déployant avec fracas leurs armes dans le couloir. Bayda

¹ Ibid. p. 33.

² Ibid. p. 156.

³ Ibid. p. 90.

⁴ Ibid. p. 115.

⁵ Ibid. p. 132.

hurle un cri de mort et sombra, évanouie. Saisie, transportée corps exsangue dans l'escalier. Et la voiture l'emporta.¹

après quoi, devenue insensée, elle se donna la mort en s'engouffrant d'un pont.

Au bout du compte, quand il s'agit de deux histoires racontant deux événements différents, se déployant dans deux espaces divergeant, véhiculées par deux personnages de sexe autre et jouant un rôle dissemblable, toutes ses oppositions que le roman met en exergue montrent clairement une certaine bifurcation au niveau de la structure générale de l'univers romanesque nous permettant ainsi de parler du récits en rupture.

2 ó Les temps verbaux et leurs rôles dans l'univers romanesque

« Le récit pour s'inaugurer, se maintenir, se développer comme un monde clos, suffisant, constitué, exige à la fois local (localité) et temporalité. Il doit dire *quand*, il doit dire *où*. L'événement narratif ne se propose que muni de toutes ses coordonnées. Sans données temporelles, spatiales (conjointes à d'autres) le message narratif ne peut être délivré.² » A travers ces mots de Charles Grivel, on peut se rendre compte de la place qu'occupent les structures spatio-temporelles dans la construction des récits. Pour l'élaboration de ces derniers, l'auteur possède nombre de matériels et de techniques qui vont lui permettre de ficeler son œuvre le plus parfaitement possible, dont la langue :

Système de signes dont le fonctionnement repose sur un certain nombre de règles, de contraintes. Elle est donc un code qui permet d'établir une communication entre un émetteur et un récepteur.³

qui est un moyen inéluctable, et la source de toute création littéraire ; de ce fait, elle est comme le note Barthes :

*Comme une nature qui passe entièrement à travers la parole de l'écrivain.
[í] Elle est comme un cercle abstrait de vérités, hors duquel seulement, commence à se déposer la densité d'un verbe solitaire.⁴*

¹ Ibid. p. 169.

² Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, Paris, Mouton, 1973, cité par T. Nadine et V. Jacques in « *Littérature : textes théoriques et critiques* », Armand Colin, 2001, p. 115.

³ Jean Dubois, *Grand dictionnaire de Linguistique et Sciences du langage*, Larousse, 2007, p. 270.

⁴ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, 1953, p. 17.

A cet effet, l'auteur durant l'élaboration de son œuvre, pour donner beaucoup plus d'inintelligibilité à son histoire, prend la liberté de jouer sur le facteur verbal de cet instrument : la langue, tout en ayant l'audace d'opérer des bouleversements chronologiques et temporels dans son récit.

Qu'est-ce qu'en effet qu'un verbe ? dérivant du latin *verbum*, le verbe, considéré par G. Duhamel¹ comme l'âme d'une langue, autrement dit, le mot par excellence, est un « mot qui exprime un dynamisme (action, état, devenir) ²», autrement dit, « mot qui affirme l'existence d'une personne ou d'une chose, ce qu'elle fait ou ce qu'elle éprouve, ou, plus abstraitement, mot qui indique l'existence d'un attribut dans un sujet ³». De plus il « est un mot qui exprime une action (lire) ou un état (devenir) tout en situant cette action ou cet état par rapport à un instant donné (le temps).⁴ »

Le point commun entre ces différentes définitions, est que le verbe fait montrer toujours des faits (actions, changements d'états, etc.) que nous situons dans un temps où ces faits occupent une certaine durée et une certaine date, décrivant, ainsi, la réalité dans ces deux dimensions : l'espace et le temps ; ce qu'on appelle *procès*.

Dans son ouvrage *Le récit*, J. M. Adam⁵ affirme qu'il faut la réunion de six constituants pour que l'on puisse parler du récit, dont :

- un procès. « On dit d'un verbe qu'il indique un *procès* quand il exprime une action réalisée par le sujet de la phrase, [...]. Certains englobent sous le nom de *procès* toutes les notions (action et état) que le verbe peut affirmer du sujet.⁶ » (dictionnaire linguistique et sciences du langage) :

Elle (Bayda) s'attarda en entrant devant une insolite image⁷

Dans la phrase ci-dessus, c'est l'association du pronom « elle » renvoyant à Bayda et du verbe « s'attarda » qui forme, donc, le procès parce que le verbe, dans ce cas, exprime une action (s'attarder) effectuée par le sujet (Bayda) dans un temps désigné par la désinence verbal (-a) indiquant le passé simple et dans un espace (ici Dieu-Le-Fit).

¹ Georges Duhamel, *Discours aux nuages*, I, Siècle, 1934.

² Dictionnaire le Grand Robert.

³ Dictionnaire le Littré.

⁴ Microsoft Encarta, éd, 2009.

⁵ Jean-Michel Adam, Op. cit. 1984, p, 89.

⁶ Jean Dubois, Op. cit. p, 380.

⁷ Nourredine Saadi, Op. cit. p, 90.

- des prédicats transformés. Un *prédicat*, c'est « l'élément central de la phrase, autour duquel s'organise la fonction des autres éléments de l'énoncé. (Dans la phrase de base, c'est le syntagme verbal par rapport au syntagme nominal sujet : Le chien *aboie*.)¹» Le rôle des prédicats est de décrire l'état du sujet *S* dans un temps *t* puis ce qu'il advient dans un autre temps *t + n* :

Dieu-Le-Fit s'amenuisait sous leurs yeux (les authentiques citadins), derniers soldats de l'assaut final, et ils s'acharnaient, s'acharnaient contre les ultimes reptations de flammes, cendres gluantes, résineuses voletant, floconneuse, violacées en poussière argentées qu'ils poursuivaient de leurs tuyaux et de leur hargne comme pour tout dissoudre, tout absoudre : les graisses, les franges, les jus sanguins, les crasses, les odeurs entêtantes, lourdes, expansives qui nappaient depuis tant d'années l'atmosphère de la ville.²

Dans ce passage, on décrit ce qui est advenu en l'instant *t + n* Dieu-Le-Fit (un bidonville) après l'opération de l'assainissement. Donc ce quartier lugubre s'est transformé en cendres et braises après le déblaiement. Pour J. M. Adam³, la transformation des prédicats au cours d'un d'un procès est obligatoire pour qu'il y ait récit.

La place qu'occupe le verbe dans la langue est plus qu'importante. Ce point nodal connaît sa pleine floraison dans les univers romanesque dont les auteurs en usent pour s'assurer l'évolution de l'intrigue romanesque et son encrage dans un temps tel, et, de plus, donner sens, rythme et signification à l'histoire.

Le sens plénier du verbe ne se saisit que lorsqu'il est associé à sa représentation que lui confère le sujet : dans ce cas on parle d'aspect. Dans le grand dictionnaire de *Linguistique et sciences du langage*, on définit l'aspect de la manière suivante :

L'aspect est une catégorie grammaticale qui exprime la représentation que se fait le sujet parlant du procès exprimé par le verbe (ou par le nom d'action), c'est-à-dire la représentation de sa durée, de son déroulement ou de son achèvement. [í] L'aspect se définit, par exemple, par l'opposition

¹ Dictionnaire le Larousse.

² Nourredine Saadi, Op. cit. p, 148.

³ Jean-Michel Adam, Op. cit. p, 90.

en français entre l'accompli (perfectif ou parfait) et le non-accompli (ou imperfectif).¹

De ce fait, dans un récit, c'est cet aspect qui nous permet de départager entre l'imparfait (imperfectif, non-accompli, inachevé, qui présente le procès de l'intérieur), et le passé simple (perfectif, accompli, achevé, qui présente le procès de l'extérieur). Observant l'exemple ci-dessous :

Elle (Bayda) le sentait cherchant imperceptiblement à occuper le plus d'espace sur le drap blanc, comme s'il tenait par un léger mouvement, une furtive caresse, à annihiler ce climat de gêne, de tension qui dessinait entre eux une secrète frontière, où sont-ils maintenant ? Que deviennent-ils ? murmura-t-elle dans les limbes des premières vagues du sommeil. Il ne répondit pas et elle glissa lentement dans un trou noir, accrochant une phrase charriée par la mémoire en fidélité aux encriers dans lesquels elle avait bu, mais dont elle ne se souvenait plus ni de l'auteur, ni de l'origine.²

Dans ce passage, les procès (*sentait, tenait, dessinait, avait bu, se souvenait*) sont imperfectif car ils sont présentés de l'intérieur, dans leurs déroulements. Leurs durées sont inaccomplies, mais ils sont en cours. Tout au contraire, (*murmura, glissa, répondit*) sont des procès perfectif, limitatifs, parce qu'ils sont saisis de l'extérieur, dans leurs globalités, totalités. Leurs déroulements sont achevés et accomplis.

Excepté le côté aspectuel, le couple imparfait/passé simple joue un autre rôle d'importance dans la construction romanesque. Cette fois c'est la mise en relief. Dans son œuvre *Le temps* (1973, trad. fr. de Michèle Lacoste. Paris: Seuil), Harald Weinrich départage entre ces deux temps en mettant l'accent sur les deux notions d'arrière-plan et de premier plan :

« L'imparfait est dans le récit le temps de l'arrière-plan, le Passé simple le temps du premier plan ³ »

¹ Jean Dubois, Op. cit. p, 53.

² Nourredine Saadi, Op. cit. p, 40.

³ Harald Weinrich, *Le temps*, 1973, trad. fr. de Michèle Lacoste. Paris, Seuil, cité par Kaempfer Jean, Micheli Raphaël dans « temporalité narrative » disponible sur : <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/narrative/>

Autrement dit, le passé simple permet d'asseoir dans le récit, au premier, plan tout ce qui est action, péripétie et événement qui font progresser l'intrigue, tandis que l'imparfait joue le rôle d'un canevas, d'une ossature, sinon de tout ce qui constitue le fond sur lequel se détachent les événements marquants exprimés par le passé simple, et qui permet, en revanche, de dessiner la toile de fond, ou ce que H. Weinrich désigne sous le concept d'arrière-plan. Ainsi l'usage alterné, dans le roman, de ces deux temps met en contraste le récit et permet d'en montrer une certaine dissonance :

Elle referma les stores et s'allongea sur le lit [í] Elle ne le vit pas entrer sur la pointe des pieds, hésitant à interrompre sa lecture, anxieux de ce qu'il venait d'apprendre. Il l'observa prudemment un instant, puis enhardií ¹

plus loin :

Elle s'éveilla cependant la bouche lourde, pâteuse, d'un goût de fiel, les yeux baignés d'une lumière tremblée, vieillie, jaunie comme le négatif d'une pellicule de mauvais rêve [í] Malgré de remuants efforts, elle ne parvint pas à soulever son corps [í] Et elle demeura ainsi étendueí ²

plus loin encore :

Elle le regarda longuement avec un ineffable sourire [í] Elle sortit, sans un mot, sans un bruit. Elle longea prestement le chemin pentu à la bordure des ifs à travers lesquels, comme on soulève un rideau, elle jeta un furtif regard sur l'immense terre nue [í] Et elle gravit les escaliers aux rampes de vieille pierre lissée par les ans, jusqu'au haut de la colline.³

Donc dans les passages ci-dessus, l'usage du passé simple ne s'est pas fait d'une manière hasardeuse et aléatoire, mais au contraire son usage est évident et assuré dans la mesure où il met en exergue les actions du personnage (celles de Bayda dans les présents exemples) ; des actions qui fond mouvoir et actionner le récit. Par contre, dans les exemples ci-après le point sera mis non pas sur les actions du personnage mais plutôt sur l'ossature de ces actions,

¹ Nourredine Saadi, Op. cit. pp, 132, 133.

² Ibid. p, 238.

³ Ibid. p, 239.

autrement dit il est question ici de faire montrer la trame narrative ou l'arrière-plan de ces événements en question :

Bayda, allongée, masquée comme si elle craignait d'être aperçue, regardait, hébétée, la danse sauvage des carnassiers enveloppés d'une lumière blafarde et la lune donnait à la scène l'étrangeté diabolique des frayeurs d'enfants. Dans les caniveaux terreux [í] les chiens rouvieux lapaient les eaux flavescentes [í] et tels que des fantômes avides de chyle ou de chyme les bêtes crissaient leurs griffes sur la tôle ondulée¹

quelques pages plus loin :

Voilà longtemps que Bayda n'avait pas passé une nuit d'un sommeil si profond, ininterrompu. [í] Le jour, naissant peu à peu entre les lattes des stores, estompait les formes, éclairant timidement les objets mais qu'elle apercevait encore grisâtre, fondus, vaporeux, comme on le dit de la naissance de la vue chez le nouveau-né. Elle fixait maintenant l'anse de la poterie éclairée d'un rai de lumière projeté sur un ivre cinabre au sommet d'une pile soigneusement rangée de feuillets. Mais son regard semblait lointain, oublié dans quelque vision intérieure.²

En effet, dans ces deux passages, l'imparfait laisse montrer la toile de fond des péripéties, le tissu principal dans lequel s'élaborent les actions des personnages, donnant ainsi un arrière-plan à l'histoire romanesque.

Dans les récits, la composition verbale ne se confine pas uniquement en l'utilisation de l'imparfait et de passé simple ; mais bien le présent est presque omniprésent dans toutes les constructions romanesques. Avec ses différentes acceptions, le présent constitue donc un carrefour, voire même un rond-point en étoile à partir duquel découlent tout les autres temps.

¹ Ibid. pp, 114, 115.

² Ibid. pp, 238, 239.

Dans son ouvrage *Institutiones grammaticae*, Priscien¹ (v.500) définit le présent de la manière suivante :

« On appelle temps présent celui dont une partie a passé et dont une partie est à venir. Comme en effet le temps se déroule, tel un fleuve, suivant un cours instable, il ne peut guère avoir de point [d'arrêt] dans le présent, i. e. dans l'instant.² »

Donc, le présent constitue le centre de gravité d'un tel ou tel événement, *id est*, il est le point essentiel, principal, sinon primordial autour duquel s'organise l'ensemble de l'action.

Dans sa fonction de base, le présent est le temps de l'énonciation qui indique la coïncidence entre le procès et le moment de l'énonciation. Assimilé à des scènes de dialogue entre les personnages : c'est le temps de discours :

- *Mon présage, j'étais sûre, mon fils. C'est l'Enfer, je ne veux pas y retourner. Je devine où tu me ramène, là-bas. Je ne veux pas partir.*

- *Mais c'est impossible, bonne mère, tu ne peux plus retourner dans ce satané bidonville. Ils l'ont rasé à l'heure qu'il est. Ils vont le planter d'arbres. Une réserve naturelle avec des milliers d'oiseaux.*

- *Tu me laisse avec les oiseaux, mon fils. Je ne veux pas retourner à ce douar. La honte, tu comprends ?*

- (i)³

Est rapportée dans ce passage, une scène de dialogue entre le caporal El Mawtar : chargé de l'opération de déménagement et Barqa : une vieille femme qui habitait le bidonville. Donc c'est un discours dans lequel un *Je* s'adresse à un *Tu*, maintenant (12 : 36) et ici (lieu de la seconde halte) qui permet ainsi d'ancrer cette énoncé dans la situation d'énonciation.

Hors son rôle principal, le présent est identifié dans les récits sous un autre cas de figure à savoir le présent historique ou le présent de narration. Permettant la création d'un effet

¹ Un grammairien romain dont le nom latin est Priscianus Caesariensis. Priscien est né à Caesarea en Mauritanie (actuellement Cherchell en Algérie) et enseigne le latin à Constantinople. Son ouvrage important est une grammaire latine intitulée *Institutiones grammaticae*, dont le premier des seize volumes traite des sons, de la formation des mots et des désinences. Les deux derniers volumes, qui constituent presque le tiers de l'ouvrage entier, sont consacrés à la syntaxe.

² Priscien, *Institutiones grammaticae*, VIII, 51. Encyclopédie Hachette.

³ Nourredine Saadi, Op. cit. p, 109.

stylistique de toute particularité, son objectif est de produire une impression d'immédiateté, en donnant à voir les faits comme s'ils étaient contemporains de leur énonciation par le narrateur, car ce dernier joue le rôle d'un « reporter qui transcrit immédiatement les événements et donne ainsi l'impression d'en respecter l'imprévisible nouveauté.¹ »

Considérons les exemples suivants :

Depuis le départ, Lazreg le chauffeur ne dressait pas les dents, lançant des furtifs coups d'œil il vers son compagnon. [í] Je suis convaincu qu'il a placé ce type dans ma cabine pour me surveiller. El Mawtar ! Il y avait bien de quoi rire, j'ai vraiment cru à une plaisanterie. A-t-on idée de s'appeler El Mawtar ? On voit bien qui il est dans cet harnachement. Et puis ce salut au garde-à-vous : c'est bien le premier flic aussi poli de la Wallachye.²

Décidément cette mission prend une drôle de tournure : où trouver donc des gens sûrs et satisfaits après ce qu'il vient d'entendre ? Ils ont tous l'air vindicatif et rebelle. Au peut-être ce Mustaphail, il parle si bien ? Et puis non, trop bien, ça ne ferait pas crédible. [í] Peut-être les femmes seront-elles plus sensibles à la prime ? La vieille tatouée si touchante ferait la affaire. Et il se précipita à grandes enjambées derrière les véhicules.³

Le jour peinait encore à se lever quand il rentra de l'enterrement. Il poussa tout doucement la porte comme on pénètre sur la pointe des pieds dans une chambre d'enfant au petit matin.⁴

Dans ces trois passages, on peut voir nettement la précellence du présent sur les autres temps de référence du récit à savoir l'imparfait et le passé simple. C'est une technique qui, utilisée dans les constructions romanesques, tend à abolir la distance temporelle entre le moment de la narration et le moment de l'histoire racontée, autrement dit, le lecteur sent qu'il n'y a pas de déphasage entre l'action et le moment de sa narration, ce qui permet, d'ailleurs, au présent temps de discours de devenir un temps du récit par excellence. En effet, le présent, commutant avec le passé simple, joue dans ce cas un rôle purement narratif, et met les faits en

¹ Molino, J. et Molino-Lafhail, R. (2003), *Théorie et analyse du récit*, Paris / Montréal: Léméac / Actes Sud, pp. 249, 280, cité par Kaempfer Jean, Micheli Raphaël dans « temporalité narrative » disponible sur :

<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/narrative/>.

² Nourredine Saadi, Op. cit. p, 46.

³ Ibid. p, 107.

⁴ Ibid. p, 263.

relief tout en les actualisant ; par conséquent la totalité de l'instance énonciative se déplace au moment des événements afin qu'ils appartiennent au présent de l'interlocution et que le lecteur ait l'impression d'assister en direct à l'histoire.

3 ó Les relations temporelles dans le roman

Un récit quel qu'il soit recèle en général plusieurs types de relations temporelles que l'on peut répertorier sous trois parangons majeurs qui sont respectivement : relation d'ordre, relations de durée et relation de fréquence. Chacune de ces trois relations pèse fort sur l'univers romanesque et permet ainsi à l'histoire de rythmer son cours. Pour donner un sens beaucoup plus hermétique à son récit, l'auteur se permet de jouer sur ce facteur qui lui permet en retour d'en dresser une assise la plus solide qui soit à son récit.

De manière générale, la relation d'ordre dans un récit romanesque se présente sous deux cas de figures :

- Une chronologie rigoureusement respectée qui fait montrer les actions dans leurs enchaînements logiques et chronologiques ; autrement dit, le narrateur prend pour repère une date ou un événement important à travers lequel il relate son histoire, à l'image des récits autobiographiques où l'auteur/narrateur raconte sa vie en suivant strictement et logiquement la chronologie événementielle ;
- Une chronologie intentionnellement bouleversée dont le fil du temps est brouillé et la succession des actions est rompue. Dans ce cas, le lecteur ne peut suivre le cours de l'histoire qu'on faisant attention aux rétropections du narrateur et/ou des personnages à travers lesquelles il peut trouver des explications à des actions soient-elles ou des comportements d'un tel ou tel personnage.

Comment El Mawtar aurai pu se rendre compte de l'histoire de cadre des saints et d'Akli, le mari de Barqa ? En effet, pour dévoiler le secret de son cadre et la cause la laissant maudire son époux, Barqa fait des retours en arrière dans sa mémoire, permettant ainsi à El Mawtar et au lecteur de mieux comprendre son attachement exorbitant à sa relique :

Lorsque éclata l'autre guère, celle de la libération, il ne rentrait plus que très rarement, apeuré, fusil sous le bras, vitupérant contre les voisins qui le fuyaient ostensiblement. Puis, une nuit, les roumis précédés de leurs chiens

me ramenèrent son corps ensanglanté. [í]. Personne de la tribu ne réclama son corps. [í]. Le conseil du douar, sous mes supplications, accepta de l'inhumer mais en dehors du cimetière. Depuis, une coutume s'est établie, lorsque femmes et enfants traversent le ravin pour les puisages quotidiens, de lapider le dôme terreux surmonté d'une pierre votive appelée le Tombeau du harki.¹

Donc Akli était un harki, c'est-à-dire un militaire indigène qui servait dans une malice supplétive aux côtés des forces coloniales, et c'est cette acte qui lui a valu toute la détestation que lui montre son épouse Barqa convolée à lui toute jeune :

Elle était à peine pubère quand Hadjomar son père ó que Dieu bénisse son âme, ajouta-t-elle, l'a donné à lui.²

et dans des circonstance difficiles :

C'était une année de disettes, le ciel ressemblait un visage de pierre. Tous les hommes jeunes avaient été mobilisés à la guerre. [í] . J'ai convolé avec Akli la veille même de son départ.³

Par conséquent, Akli n'a pas pu être un homme à vrai dire :

Il était un couteau sans lame.⁴

et le lit de Barqa est resté vierge de toute empreinte :

Ma couche est restée vierge que la neige enveloppant l'hiver nos montagnes.⁵

Touché par on ne savait qu'elle type de diablerie, Akli ne pouvait approcher sa femme. Devant cette situation si pénible et pour la femme et pour son mari, Barqa est conduite chez un taleb :

Après avoir écouté avec attention ma voix, me fit accroupir sur un brasero de fumigations, me faisant réciter, en psalmodiant, ces paroles

¹ Ibid. p, 112.

² Ibid. p, 110.

³ Ibid. p, 110.

⁴ Ibid. p, 110.

⁵ Ibid. p, 110.

*incompréhensibles encore pour moi et que je n'oublierai jamais : c' est ur en deuil ris à ton sort et réjouis-toi ! Le serpent va franchir le rempart et ce qui est parti reviendra. L'enfant va naître et la rose s'épanouira. Les biens de Dieu seront profusion dans ta main.*¹

qui lui remet un cadre de saints censé lui procurer le béat :

*Puis il me remit le cadre des saints, oui, celui-là, maintenant brisé, me prescrivant de bien le placer au-dessus de la couche.*²

mais, dit-elle :

*Que pouvais-je à ses malheurs quand Sidi Belhamlaoui lui-même n'y pu rien ?*³

Donc, comment pouvons-nous prendre connaissance de ces faits sans que la chronologie événementielle soit brisée ? Ainsi, c'est avec cette relation d'ordre brouillée se manifestant à travers des retours en arrière, et tout le détail injecté, qu'apparaît plénièrement le sens de l'histoire.

Un récit n'est pas seulement actions et péripéties, mais également peintures et fresques qui ont pour rôle de moduler le tempo de la narration. En revanche, dans la mesure où raconter c'est toujours faire le choix de mettre en saillance tel fait plutôt que tel autre, cela signifie que nul récit sans rythme. Dans son œuvre *Poétique des textes*, (Nathan Université, 1992, p, 134) Jean Milly déclare :

*La vitesse d'un récit est une notion difficile à cerner. [í] . Dire qu'un récit à une vitesse constante si le rapport entre la longueur des segments du texte, mesurés en pages et en lignes, et la durée des événements de l'histoire, mesurée en temps des horloges, est constant. [í] . A partir de là, on peut parler d'accélération quand il s'écoule davantage de temps de l'action pour un même nombre de pages, et de ralentissement quand moins de temps de l'action s'écoule dans le même espace textuel.*⁴

¹ Ibid. p, 111.

² Ibid. p, 111.

³ Ibid. p, 111.

⁴ Jean Milly, *Poétique des textes*, Nathan Université, 1992, p, 134.

Pour ce fait, étudier la vitesse d'un récit qui semble au premier regard simple, est d'une complication musclée. Le rapport créé entre le temps de l'histoire et le temps du récit équivalu la longueur du texte *id est* la vitesse du récit. Cette vitesse peut rester la même à travers tout le récit comme elle peut varier, et le récit peut comporter des accélérations et des ralentissements.

Pour rendre la tâche plus aisée à cerner, Genette, dans son travail narratologique sur l'œuvre de Proust *A la recherche du temps perdu*, a dressé un tableau des grandes variations de la vitesse du récit en déterminant quatre allures narratives qui sont : la scène, la pause, le sommaire et l'ellipse.

Dans les dialogues, le temps de la narration (TR=0) est censé coïncider avec le temps de l'événement (TH=0). C'est ce que Genette appelle « scène ». Parfois, le narrateur va jusqu'à arrêter le temps événementiel (TH=0) pour décrire un personnage ou un paysage. Nous avons là une « pause ». A l'inverse, le narrateur peut résumer en peu de mots plus qu'un événement (TH>TR). Ici, on parle de « sommaire ». Ultimo, le narrateur peut volontairement faire taire des événements (TH=0), dans ce cas le narrateur fait ce que Genette prénomme une « ellipse ».

De scènes, Dieu-le-Fit en abonde. Le roman déploie plusieurs séquences dialogiques entre les personnages :

- *Voilà, chefí Euh, commissaire. Je suis sur le terrain des opérations.
Conformément aux instructions j'ai attendu les véhiculesí*
- *Abrège. L'essentielí L'essentielí Très bref un rapport oral, très brefí*
- *Oui, depuis quatre heures, ce jour 10 juillet, le déménagement se fait sans incidents ni vacarme. Quelques disputes entre euxí*
- *Bien, bien. Continuez l'opération de déménagementí*
- *Oui commissaire, merci commissaire. Que Dieu me suivreí ¹*

Dans ce passage, la conversation se fait entre le caporal El Mawtar chargé de munir à bien le déménagement et son supérieur l'exhortant à être très conforme aux directives prescrites afin d'en éviter toute circonstance malveillante.

¹ Nourredine Saadi, Op. cit. pp, 18, 19.

Quoi mieux qu'une causerie, en effet, pour faire passer le temps lorsque l'on est dans un voyage menant vers l'inconnu ? Mustaphail et son compagnon Lezreg on en a senti le besoin :

- *Veux-tu que j'ouvre la vitre ? Les mouches !*
- *Les mouches du sirocco, tu en aurais encore davantage.*
- *Au oui les mouches bleues, les plus inopportunes*
- *Fais comme tu veux. Qu'est-ce que ça change, on les supportera toute la journée.*

(i)

Lezreg le chauffeur, sourire malicieux aux yeux, épiait son compagnon.

- *Une gorgée de sans de lion, mon frère !*
- Mustaphail, sans hésiter, comme s'il répondait à un mot de passe d'une secte clandestine, lui tendit la bouteille qui passe de main à main.*
- *Pourvu qu'il ne lui vienne pas à l'idée de nous demander du café ; il en ferait une tête, le motard ! s'esclaffa-t-il.¹*

Ici, les mouches, la canicule et le vin servent de moyens pour radoucir le climat tendu qui s'est dressé entre Mustaphail et Lezreg le chauffeur.

Donc ces scènes narrative, mettant sur pied d'égalité récit et histoire, donnent à penser une certaine immédiateté des faits, autrement dit le lecteur sent qu'il ait un certain synchronisme entre les actions étalées et le moment de leurs narrations. Ainsi ce fait illusionne le lecteur en lui permettant de s'imaginer impliqué dans l'histoire à l'image des scènes théâtrale où toutes les actions se passent sous les yeux de ceux qui les regardent.

Si l'action fait avancer l'histoire d'un roman, la description, elle, étaye et donne du sens à cette action en l'expliquant. Par ailleurs, les récits, soutien J. M. Adam :

Ne peuvent se passer d'un minimum de description des acteurs, des objets, du monde, du cadre de l'action.²

Contrairement au dialogue qui marque une équité entre le récit et l'histoire, la description « introduit un ralentissement, ajoute Adam, au niveau de l'histoire et une sorte d'excroissance

¹ Ibid. pp, 47, 64.

² Jean-Michel Adam, Op. cit. p, 46.

au niveau du texte¹ », c'est-à-dire l'action s'interrompt pour céder place à la description jouant le rôle de pause narrative.

Observons les exemples suivants :

Des barbelés d'œncre s'entortillaient attardés dans le ciel enguenillé et peu à peu, tel un miroir trop usé, le jour prenait cette couleur indécise du pétrole lorsqu'il jaillit pour la première fois à la lumière. Déjà plus noir mais encore ni gris ni bleu. Un vent brûlant s'étalait dans l'atmosphère ; un vent d'une venue lointaine à voir les poussières de sable qu'il charriait.²

Derrière les vitres teintées les visages accommodaient leur regard au loin, porté vers des escarpements incrustés de huttes chétives, de gourbis crépis à la bouse de vache, coiffés de pisé ou de maisonnées en pierre entassées sous des tuiles rouges que l'on devinait à peine entre les massifs de frênes altiers. D'autres yeux, au contraire, courbaient les cils, poursuivant le cours tortueux de l'oued asséché bordé d'anfractuosités profondes dessinées par des grottes d'ombre ou vers les masses roussissantes des buissons ardents³

L'immense salon aux recoins voûtés, aux arcatures ciselées, aux plafonds peints de paon paonnant dans une luxuriantes, paradisiaque végétation, au lit à baldaquin doré, évaporé de tulle, serti de miroirs, portant sur les guipures de fer forgé les plus beaux chapelets d'ambre et de pierre aux reflets de feux, était désormais l'empire de toutes les bestioles grimpanes, volantes, rampantes du monde.⁴

Dans ces trois passages, le fil d'actions est brisé laissant ainsi place à des descriptions jouant le rôle de pauses narratives qui donnent un cadre général au tissu événementiel du roman, autrement dit on sent que rien ne se passe au niveau de l'histoire générale du roman. Par conséquent, chacun de ces passages a pour fonction principale de ralentir le cours de l'histoire. Ainsi, les données descriptives, écrit Adam :

¹ Ibid. p, 47.

² Nourredine Saadi, Op. cit. p, 15.

³ Ibid. p, 116.

⁴ Ibid. p, 249.

Qu'il s'agisse de simples indices ou de fragments descriptifs plus longs, semblent avoir pour fonction essentielle d'assurer le fonctionnement référentiel du récit et de lui donner le poids d'une réalité.¹

« Ecrire, soutient Prost, est pour l'écrivain une fonction saine et nécessaire dont l'accomplissement rend heureux ²», mais écrire un récit, particulièrement un récit littéraire, est bel et bien un acte d'extrême ambiguïté, car l'écriture, juge Barthes

N'est nullement un instrument de communication, elle n'est pas une voie ouverte par où passerait seulement une intention de langage. C'est tout un désordre qui s'écoule à travers la parole, et lui donne ce mouvement dévoré qui le maintient en état d'éternel sursis.³

Pour ce fait, l'écrivain, conscient de la gravité de cet acte et voulant communiquer son message au lecteur, y déploie tout son génie. Ainsi pour écrire vite son récit et lui donner un rythme accéléré, l'écrivain, à travers son narrateur, condense les événements et incruste l'histoire de résumés d'actions sans en détailler tous les faits : c'est le sommaire, c'est-à-dire « la narration, écrit Genette, en quelques paragraphes ou quelques pages de plusieurs journées, mois ou années d'existence, sans détails d'actions ou de paroles.⁴ »

Le jour peinait encore à se lever quand il rentra de l'enterrement.⁵

Dans cette phrase, le sommaire est apparent. La cause en est claire : l'enterrement est un acte qui dure, certes, dans le temps, mais le narrateur ne lui a cédé qu'une seule phrase. Donc dans ce cas, on parle d'un événement qui comprend plusieurs actions que le narrateur résume en une seule phrase, et si l'on se réfère aux formules mathématiques on en aura la suivante : TR < TH qui est réservée au sommaire (Genette).

A l'instar de cet exemple, le roman détient nombre de sommaires où les actions sont réduites en des simples résumés révélant la substantifique moelle de l'événement romanesque comme :

¹ Jean-Michel Adam, Op. cit. p. 46.

² Marcel Proust, *Le temps retrouvé*, Gallimard, t, III, p. 902.

³ Roland Barthes, Op. cit. p. 31.

⁴ Gérard Genette, Op. cit. p. 130.

⁵ Nourredine Saadi, Op. cit. p. 263.

Le convoi parvint très vite dans la ville.¹

La conversation se fit lambine, de ces lentes discussions sur la chaleur où personne n'osa rien à dire.²

Mustaphail et Lezreg poursuivaient leurs échanges et semblaient particulièrement s'attarder sur une période joyeuse.³

Tous ces exemples sont considérés comme des sommaires par le fait qu'ils condensent l'information et résument les actions sans rentrer dans les détails minutieux ; des sommaires qui donnent l'allure d'une histoire un peu accélérée.

Si le sommaire rend plus rapide le rythme de la narration, l'ellipse de son côté présente le « degré ultime de l'accélération ⁴ » déclare Yves Reuter dans son œuvre *L'analyse du récit*. Dans le roman *Dieu-le-Fit*, des phrases comme :

Voilà tant d'années qu'ils logeaient ici, surplombant de loin le bidonville terré au flanc de la colline.⁵

Ah comme ça fait du bien tous les arômes de forêts quand on n'a pas quitté le bidonville depuis vingt ans, mon fils !⁶

A son retour, plus d'une années après.⁷

Cela dura des années et des années. Des années dans ma tête encore. Des années de mois noirs.⁸

sont des ellipses manifestes, puisque le narrateur passe sous silence des actions et événements dans le récit alors qu'ils ont eu lieu dans l'histoire, et qui ont pour fonction d'« alléger le

¹ Ibid. p. 42.

² Ibid. p. 73.

³ Ibid. p. 143.

⁴ Yves Reuter, *L'analyse du récit*, Armand Colin, 2007, p. 61.

⁵ Nourredine Saadi, Op. cit. p. 23.

⁶ Ibid. p. 85.

⁷ Ibid. p. 110.

⁸ Ibid. p. 112.

récit, écrit Jean-Louis Comolli¹, en éliminant ce qui est considéré comme des temps morts.²»

En revanche, le recours aux ellipses est très important dans la construction événementielle des œuvres romanesques, permettant ainsi à l'écrivain de faire appel à l'esprit et l'imagination de lecteur pour l'appréhension de l'histoire, car « même si le propos de l'auteur, soutient Sartre, est de donner la représentation la plus complète de son objet, il n'est jamais question qu'il raconte tout, il sait plus de choses encore qu'il n'en dit.³ »

La récursivité est l'un des caractères fondamental de l'art narratif. L'auteur, maître de son récit, a toujours le choix de mettre au premier plan tel ou tel événement et ce selon le degré d'importance. Dans cette intention, il est très fréquent dans les productions romanesque de constater la redondance de certains événements ou segments narratifs constituant ainsi l'un des aspects foncier et intrinsèque de la temporalité narratives. Par ailleurs, « un énoncé narratif, selon Genette, n'est pas seulement produit, il peut être reproduit, répété une ou plusieurs fois dans le même texte.⁴ » Donc, de cette faculté de répétition des événements contés se découle quatre types de relations comme le souligne Genette dans *Figures III* :

Très schématiquement, on peut dire qu'un récit, quel qu'il soit, peut raconter une fois ce qui s'est passé une fois, n fois ce qui s'est passé n fois, n fois ce qui s'est passé une fois, une fois ce qui s'est passé n fois.⁵

Ces différentes relations sont nommées respectivement : récit singulatif, récit répétitif, récit itératif.

Grosso modo, le récit dans le roman *Dieu-le-Fit*, considéré soit globalement ou en prenant séparément les deux histoires à savoir celle de l'exode et celle concernant la destruction du quartier, raconte une fois ce qui s'est passé une fois : c'est un récit singulatif. Dans les deux cas, le narrateur ne fait que raconter et suivre le cours des péripéties particulières sans y revenir. Mais, ce trait n'empêche pas de constater encore la présence de quelques fragments itératifs dans le récit premier (celui de l'exode) qui se manifestent surtout dans les monologues des personnages qui évoquent leur sort commun.

¹ Réalisateur et critique de cinéma.

² Encyclopédie Universalis 14.

³ Jean-Paul Sartre, *Situation II*, éd, électronique.

⁴ Gérard Genette, Op. cit. p. 145.

⁵ Ibid. p. 146.

Cette alternance entre le singulatif concernant les événements particuliers et l'itératif qui est apte à rendre les arrière-plans est couramment utilisée dans les textes littéraires, ainsi « dans le récit au passé, note Milly, leur opposition est bien marquée par l'opposition des temps verbaux entre l'imparfait et le passé simple¹» qui est très marquant dans notre corpus.

Conclusion

L'expression du temps est manifeste dans le roman *Dieu-le-Fit*. Le roman qui présente deux récits en rupture et par leurs diégèses et par leurs personnages, semble être une course haletante contre le temps. En effet le roman s'ouvre sur une description s'étalant sur presque trois pages dont l'objet décrit est une montre électronique de fabrication nipponne. Même le lieu où cette montre est fabriquée, le Japon, pèse fort sur ce facteur du temps, car la caractéristique principale de toute la production japonaise est son exactitude et sa précision.

À part le facteur temporel, la narration dans le roman est, elle aussi, accélérée. Bâtie selon un système verbal dominé par le couple imparfait/passé simple qui fait progresser l'histoire, et présentant l'histoire selon un mode de narration singulatif, le narrateur du roman donne beaucoup plus d'importance aux péripéties au détriment de la description, chose qui joue exactement sur la vitesse de la narration (les pauses narratives dans le roman sont de moindre importance devant les sommaires et les ellipses qui donnent cette allure accélérée à la narration).

Conclusion du premier chapitre

La spatio-temporalité atteint son point culminant dans le roman *Dieu-le-Fit*. Mais elle est l'âme de toute œuvre quelle qu'elle soit. Tributaire des deux notions du temps et d'espace, elle est l'élément capital dans la construction romanesque. En effet on ne peut concevoir une histoire sans un cadre spatio-temporel qui lui forme une enceinte. Par conséquent le cadre spatio-temporel est à l'œuvre de fiction ce que les yeux sont à l'homme; sans les yeux l'homme ne peut jouir de la lumière et sans lumière il ne peut s'avancer. De cette manière, sans le cadre spatio-temporel il n'y aura pas d'histoire, ainsi c'est ce dernier qui donne à l'œuvre son sens et sa portée.

¹ Jean Milly, Op. cit. p. 136.

DEUXIEME CHAPITRE

MEMOIRE ET HISTOIRE

Prise de vue

Existe-t-il une société sans mémoire ? Existe-t-il une société sans Histoire ? En effet, « tous les peuples ont écrit leur Histoire dès qu'ils ont pu écrire ¹ » écrit Voltaire dans *Dictionnaire philosophique*. Mais pour écrire il faut se souvenir de son passé, donc il faut faire appelle inmanquablement à sa mémoire. Et pour parler de mémoire il faut faire des retours en arrière dans le temps, autrement dit opérer une certaine déchronologie dans sa pensée et ses idées.

La relation entre mémoire et Histoire fait parler d'elle depuis le temps, mais qu'elle relation les unissant ? Par conséquent, la mémoire est à l'Histoire ce que *Mnémosyne*² est à *Clio*³. Mis à part quelque divergence au niveau de l'objectif de chacune d'elle, « toutes deux sont des représentations du passé ⁴ » soutient Joël Candau dans *Anthropologie de la mémoire*.

Notre objectif dans ce chapitre intitulé Mémoire et Histoire est de faire montrer comment la temporalité joue sur ces deux facteurs pour installer le réel ou l'illusion du réel dans une œuvre de fiction. Pour ce fait le présent chapitre sera composé de deux points nommés respectivement : L'analepse à l'œuvre de la mémoire [où l'on va mettre l'accent sur le sémantisme de la mémoire dans le roman, mémoire du personnage et mémoire collective], La temporalité à l'œuvre de l'Histoire [qui va traiter du passé mémoriel, l'onomastique dans le roman et comme dernier point le rapport de cette œuvre de fiction à l'Histoire en tant que telle].

¹ Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, V, éd, électronique.

² Fille d'Ouranos, le Ciel, et de Gaia, la Terre, *Mnémosyne* est, dans la mythologie grecque, une des six Titanides (*Rhèa, Thèia, Thémis, Mnémosyne, Phoebé, Téthys*) qui est la personnification de la Mémoire.

³ *Clio*, dans la mythologie grecque, est l'une des neuf Muses (*Calliope, Clio, Euterpe, Thalie, Melpomène, Terpsichore, Erato, Polymnie, Hymne*) nées des neuf nuits consécutives que Zeus, le dieu du Ciel et souverain des dieux de l'Olympe, a passées avec *Mnémosyne*. *Clio* c'est la personnification de l'Histoire.

⁴ Joël Candau, *Anthropologie de la mémoire*, PUF, 1996, p. 56.

I : ANALEPSE A L'ŒUVRE DE LA MEMOIRE

Une œuvre romanesque n'est pas seulement une histoire simple, un enchaînement d'actions se déroulant dans un temps déterminé et un espace bien précis, mais au contraire, écrit Georg Lukács :

Elle est la forme de l'aventure, celle qui convient à la valeur propre de l'intériorité ; le contenu en est l'histoire de cette âme qui va dans le monde pour apprendre à se connaître, cherche des aventures pour s'éprouver en elles et, par cette preuve, donne sa mesure et découvre sa propre essence.¹

Donc ce qui fait la spécificité d'une œuvre donnée n'est pas les actions racontées mais la manière dont ces actions sont envisagées par le narrateur, le rapport que ces actions entretiennent-elles avec le moment présent de la narration : s'agit-il d'un rapport analeptique, proleptique ou d'une chronologie rigoureuse. En effet, une œuvre romanesque est un système doté, la plupart du temps, d'un enchaînement d'une complication énorme, par conséquent « dès que l'on fera intervenir une structure chronologique plus complexe, la mémoire apparaîtra comme un de ses cas particuliers ² » écrit Butor.

Quel rôle, la mémoire, entretient-elle avec la structure chronologique du récit ? Dérivant du grec *mnêmê* signifiant « avoir présent à l'esprit », le mot mémoire figure dans le dictionnaire sous la définition suivante :

Faculté de conserver et de rappeler des états de conscience passés et ce qui s'y trouve associé ; l'esprit, en tant qu'il garde le souvenir du passé.³

Donc la mémoire c'est le passé, les réminiscences, autrement dit, c'est le retour en arrière dans le temps. Pour user d'un autre terme, c'est l'analepse selon la terminologie de Gérard Genette.

Une analepse, c'est le retour en arrière dans le temps, la déchronologie, ou encore toute évolution après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve,

¹ Georg Lukács, *La théorie du roman*, Gallimard, 1968, p. 85.

² Michel Butor, Op. cit. p. 114.

³ Dictionnaire Le grand Robert.

et qui joue, le plus souvent, la fonction explicative, permettant ainsi de donner de l'information et d'éclaircissement sur des situations passées.

Sous quelle manière donc, les analepses, se manifestent-elles dans le roman *Dieu-le-Fit* ? Dans le roman en question la figure majeure de l'analepse : c'est la mémoire. Pour mettre en exergue ce rapport unissant ces deux entités, à savoir l'analepse et la mémoire, on procédera à l'étude de la mémoire respectivement : sémantisme de la mémoire, mémoire du personnage et la mémoire collective, pour ainsi déterminer leurs effets sur la chronologie de l'histoire romanesque.

1 ó Le sémantisme de la mémoire

Du grec *semantikos* signifiant « qui indique », la sémantique est l'étude du langage considéré du point de vue du sens. Dans cette intention, Michel Bréal écrit :

*L'étude où nous invitons le lecteur à nous suivre est d'une espèce si nouvelle qu'elle n'a même pas encore reçu de nom (í) les lois qui président à la transformation des sens, au choix d'expressions nouvelles, à la naissance et à la mort des locutions, ont été laissées dans l'ombre (í) Comme cette étude, aussi bien que la phonétique et la morphologie, mérite d'avoir un nom, nous l'appellerons la sémantique (du verbe *semainen*) c'est-à-dire la science des significations.¹*

Donc la sémantique est la discipline linguistique qui traite de la signification et notamment de la signification des mots en contexte. Par ailleurs, le contenu sémantique d'un quelconque mot en contexte est appelé sémantisme. Ainsi, dans ce point intitulé *Le sémantisme de la mémoire*, il sera question d'étudier le mot *mémoire* avec toutes ses variantes et manifestations dans le roman.

Ensemble des fonctions psychiques grâce auxquelles nous pouvons nous représenter le passé et le reconnaître comme tel, « seule la mémoire permet de relier ce que nous avons été et ce que nous sommes avec ce que nous deviendrons. Elle seule peut aider à conceptualiser, pour l'accepter, l'écoulement inexorable du temps² » s'exclame Joël Candau. Pour ce fait, la

¹ Michel Bréal, *Essai de sémantique*, 7^e éd. Hachette, 1897.

² Joël Candau, Op. cit. p. 22.

mémoire est considérée comme une conservation de ce qui est passé, autrement dit, un lieu où sont stockées toutes les étapes hilarantes ou douloureuses soient-elles d'un être humain. Et que se rappeler de ces étapes, c'est mettre en relation ce qui a été fait avec ce qui pourrait être fait.

Le roman *Dieu-le-Fit* de Nourredine Saadi est un roman que l'on peut juger, à peu de chose près, de roman de mémoire :

*Et elle cligna, on dirait douloureusement les paupières, comme si elle voulait enfermer à jamais sans visage dans le souvenir*¹

Cette phrase n'occupe pas n'importe quelle place dans le roman, mais elle constitue l'incipit même de ce roman. Ici le choix de mot *souvenir* n'est pas anodin, mais il est annonciateur. Annonciateur de l'état psychique de l'un des personnages (ici Bayda) que le souvenir consume. L'auteur, dans l'exemple ci-dessus, aurait pu remplacer le mot *souvenir* par celui de *mémoire*, mais c'est le souvenir, comme dans le cas de Proust où le goût de la madeleine lui a rappelé un passé foisonnant, qui enclenche le processus de la remémoration et lui donne son sens entier, autrement dit, le souvenir est le mécanisme qui fait déborder l'édifice immense de la mémoire.

Dans *Dieu-le-Fit*, le champ sémantique [l'aire couverte, dans le domaine de la signification, par un mot ou un groupe de mots de la langue²] de mot *mémoire* est très fécond. En lisant le roman, un arsenal de mot et expression ayant lien avec le mot mémoire se manifeste :

*Elle se gratta la tempe en quête d'un équivalent.*³

Cette expression est en étroite relation avec la mémoire, car Bayda ne pouvant trouver le synonyme de mot *turquoise* qui « n'était pas à sa musique⁴ » disait-elle, use de cette technique à seule fin de vivifier sa mémoire qui lui fait défaut.

Souvenir, rêverie, reminiscence, histoire, nostalgie, imagination, oubli, des locutions comme « *plusieurs années* », « *il y a longtemps* », chacun de ces mots et locutions, avec tout les sens qu'ils peuvent véhiculer, utilisé par l'auteur dans l'élaboration de son récit ont un seul

¹ Nourredine Saadi, Op. cit. p. 11.

² Jean Dubois, Op. cit. p. 423.

³ Nourredine Saadi, Op. cit. p. 12.

⁴ Ibid. p. 11.

et unique fondement et puisent à la même source : la mémoire. Pour user d'un autre terme, se sont des signes qui renvoient à des images qui gouvernent le processus de la remémoration, car « le souvenir, comme le soutient Candau, tel qu'il se manifeste au moment de la remémoration peut être décrit comme une variété spéciale d'images.¹ »

Mis à part l'utilisation de la synonymie si foisonnante dans le roman, la présence dans le texte de verbes tels que : se rappeler (se rappelant, rappelez-vous), revenir (lui revient le visage tatoué de sa mère, ça lui revient), raconter (il me raconta) et se souvenir (se souvenant d'une description, il se souvient encore de la recette), évoquent la faculté de se remémorer et prolifèrent le sens de la mémoire dans l'œuvre.

Donc le lecteur lisant ce roman, peut sentir la dominance incontestable de la mémoire, et le recours, par l'auteur, à cet important champ sémantique et aux verbes ayant filiation avec la mémoire en témoigne. Ainsi, le sémantisme (le contenu sémantique) de mot *mémoire*, dans le présent cas, est lié à ce vaste champ sémantique utilisé et sa signification repose sur la relation qui y entretient.

2 ó Mémoire du personnage

Le personnage dans *Dieu-le-Fit*, c'est l'incarnation de la mémoire, de souvenir. C'est tout le monde qui se souvient de quelque chose de particulier concernant son passé. Selon Joël Candau :

*Consciemment ou non, les individus comme les sociétés ont toujours façonné les représentations de leur propre passé en fonction des enjeux du présent.*²

Pourquoi parle-t-on des enjeux du présent ? La réponse en est simple : ce sont ces enjeux du présent, les différents événements et situations auxquels l'individu aurait pu faire face qui déclenchent en lui cette recherche au fin fond de sa mémoire pour régénérer son passé en vue, le plus souvent, de trouver un moyen de défense.

¹ Joël Candau, Op. cit. p. 28.

² Ibid. p. 125.

Mustaphail, cet homme d'une instruction raffinée, instruit par Paul Robert lui-même, habitant le bidonville, et devenant le suspect principal pour les autorités appréhendant la subversion, ne cesse un instant de fouiller dans sa mémoire pour nous dévoiler son passé :

Tous les soirs, devant son quinquet, M. Paul Robert étudiait les mots, les recopiant sur de grands livres utilisés à la ferme pour l'inventaire des vins. Il les distinguait par de grandes étiquettes : rouge pour les noms, blanche pour les verbes, bleue pour les adjectifs. Et chaque nuit, il engrangeait ces cahiers, puisant dans les montagnes de livres que lui apportait chaque matin le facteur Baghrir. Il m'avait appris à lire afin que je l'aide. Peu à peu les yeux lui manquèrent la nuit. Alors il me dictait et je recopiais. Des mots, des tas de verbes dont j'ai mis longtemps à comprendre le sens.¹

Donc à travers ce retour en arrière dans sa mémoire que le lecteur parvient-il à connaître ce Mustaphail qui raconte dans le passage ci-dessus son histoire avec Paul Robert et comment ce dernier lui a appris le vins et les mots.

Le prénom Mustapha est un prénom clair, répandu et sans ambiguïté, mais face à un sobriquet comme Mustaphail, le lecteur reste perplexe. Pourquoi, en effet, un tel surnom ? Le personnage titulaire de ce nom s'explique en faisant appelle à sa mémoire :

On ne peut pas s'appeler tous Mustapha, non ! Je tiens à ce nom. C'est toute une histoire. J'étais devenu le plus instruit des ouvriers, aussi M. Paul Robert m'a demandé un jour de l'aider à alphabétiser les autres. Nécessaire dans notre métier, disait-il. Chacun doit apprendre à lire, c'est l'intérêt du domaine. Car il fallait savoir verser les hottes dans les charrettes idoines portant le nom de ces filles, utiliser le bon engrais, déchiffrer les indications sur les sacs ou coller les étiquettes sur les bouteilles. Enfin, lire c'est beaucoup dire ; il fallait essentiellement apprendre la cinquantaine de mots qui reviennent toujours, le strict nécessaire pour communiquer avec les contremaîtres. Un soir, alors qu'étais en tailleur comme à l'école coranique, j'épelais sur une ardoise :

¹ Nourredine Saadi, Op. cit. pp. 65, 66.

*ail, a, i, l, les ouvriers sont partis d'un éclat de rire hilare, battant des cuisses : aïe, aïe. Le sobriquet m'œst resté. Mustaphail.*¹

Ainsi l'instruction raffinée de Mustapha lui a valu cette désinence *ail* à laquelle il tient tant. Lui, chargé par Paul Robert de former ses collègues, instruction oblige, pour qu'ils puissent maîtriser le métier qu'il leur était confié à savoir la recherche d'une certaine finesse de goût du vin Paul Robert à travers la connaissance d'au moins la cinquantaine de mots utilisés dans ce domaine, est devenu, faute de l'*ail*, un Mustaphail au lieu de Mustapha. L'histoire de ce sobriquet nous est révélée par ce retour en arrière qu'a effectué ce personnage dans le temps, et à travers ce qui était enfoui comme souvenir dans sa mémoire.

A l'instar de Mustaphail, Barqa est un autre personnage enfermé dans son souvenir. Elle, qui ne voulait pas quitter Dieu-Le-Fit pour retourner à ce lieu d'origine présumé par les autorités locales, avait dans sa mémoire des souvenir la rendant la plus morose de tous ses amis de convoi :

*Elle était à peine pubère quand Hadjomar son père ó que bénisse son âme, ajouta-t-elle, l'œa donnée à lui. C'œtait une année de disette, le ciel ressemblait à un visage de pierre. Tous les hommes jeunes avaient été mobilisés à la guerre. Même ceux qui s'œtaient amputé un doigt ou un orteil croyant ainsi échapper au service militaire, comme le conseillaient les plus anciens. Là-bas, au Pays-au-delà-des-Mers. Tu sais, cette année noire au cours de laquelle les occupants nous envoyaient du ciel par voiles de turbans des boîtes volantes remplies de viande séchée et de farine plus blanche que le lait. J'œai convolé avec Akli la veille même de son départ. Mais ce ne furent que de noces sans poudre ; il était un couteau sans lame. Honnis soient le mensonge et la tabou dans notre religion : ma couche est restée aussi vierge que la neige enveloppant l'œhiver nos montagnes.*²

La mémoire de Barqa, dévoilée dans le passage ci-dessus, dénote une certaine amertume et affliction. Convolée à un homme sans virilité la veille de son départ à la guerre, pendant une année de pénurie, tous ces indices lui promettaient prostration et abattement qui la rendirent morne et ténébreuse. D'ailleurs cette situation n'était pas éphémère mais elle était devenue éternelle :

¹ Ibid. pp. 74, 75.

² Ibid. p. 110.

A son retour, plus d'une année après, il essayait chaque nuit mais retombait vainement au bord de la couche comme noyé de fièvre, délirant des paroles incompréhensible, des mots plus gras que l'accent des occupantsí Lallemanéí Midchen, répétait-il. Il me raconta qu'il avait été prisonnier. Un sortilège, il pensait. Et chaque nuit il ruminait son échec, tentant de nouveau de me couvrir, se mélanger à moi. Mais jamais, mon fils, je n'ai connu le lait de l'homme. Il prit peu à peu l'habitude de me violenter, s'acharnant impuissant sur chaque partie de ma peau. Mais que pouvais-je si son corps ne pouvait pas ?¹

Barqa avait carrément raison. Qu'est ce qu'elle pouvait faire pour quelqu'un qui était déjà mort ?

Vivre avec une mémoire assez chargée de souvenir épineux, ça n'est pas évident. L'être humain en tant que tel peut ne pas pouvoir faire face à ses souvenirs. De nature faible et poltronne, l'individu peut être la proie de ses rétrospections mémorielles qui peuvent générer « des tremblements de mémoires, écrit Candau, dont les secousses peuvent être psychologiquement aussi dévastatrices que l'est géologiquement un tremblement de terre.² » De fait, le sort qu'a subi le personnage Barqa dans le roman en témoigne :

Puis tout à coup, il héla :

*- Eh, la vieille Barqa, veux-tu un morceau d'orange ?
Un long silence. Puis hommes et femmes se précipitèrent vers les véhicules sous les braillements des enfants, retournant les sièges. Paniqués. Affolés. L'appelant très fort les mains en corneet BAAARQAAÍ comme s'ils avaient compris qu'elle se retrouvait déjà loin ; ou peut-être simplement pour graver son nom dans leur mémoire ainsi que les enfants apprennent le leur en le criant à tue-tête.³*

Les déportés criaient BAAARQAA, mais elle ne pouvait leur répondre puisqu'elle ne les entendait pas. En effet, la pauvre Barqa qui n'a pas pu résister à ses réminiscences était si froide que l'est le pôle du froid, et son âme séjournée déjà au rivage des morts.

¹ Ibid. pp. 110, 111.

² Joël Candau, Op. cit. p. 14.

³ Nourredine Saadi, Op. cit. pp. 236, 237.

3 ó Mémoire collective

« Ce qu'on appelle la mémoire collective est souvent le produit d'un empilement de strates mémorielles très diverses ¹ » note Candau. Donc on ne peut parler d'une mémoire collective sans l'associer à une mémoire individuelle. Et ce sont ces souvenirs individuels qui s'entassent pour former la trame d'une mémoire d'un groupe ou d'une collectivité quelconque, et à juste raison car « nos souvenirs demeurent collectifs, et ils nous sont rappelés par les autres, alors même qu'il s'agit d'événements auxquels nous seuls avons été mêlés, et d'objets que nous seuls avons vus ² » déclare Maurice Halbwachs. Par conséquent, « pour germer, ajoute Candau, la semence de remémoration a besoin d'un terreau collectif. [...] L'homme nu n'existe pas car il n'y a pas d'individu qui ne porte le poids de sa propre mémoire sans qu'elle soit mêlée à celle de la société à laquelle il appartient. ³ »

Dans le roman *Dieu-le-Fit* qui est objet de notre analyse, la mémoire collective est la somme de plusieurs mémoires individuelle du groupe. Ainsi cette mémoire se traduit par le comportement du groupe qui essaye d'appriivoiser l'espace auquel il fera face. Les déportés pendant leur périple vers la *terra incognita*, ne cesse à chaque fois d'imiter la vie de Dieu-Le-Fit :

Les femmes gesticulaient, on entendait des youyous, des hommes approuvèrent poings levés, d'autres se contentant de hocher la tête ; des grappes d'enfants sautillaient en battant des mains et le convoi prit vite allure désordonnée du souk de Dieu-Le-Fit. ⁴

Quelques pages plus loin :

La foule cilla tout à coup des yeux, aveuglée par un flash. Sans doute un voyageur immortalisant la scène, comme on en a coutume lors des fêtes Wallaches. [í] En Wallachye, en effet, on se photographiait à toute occasion, de peur de perdre la mémoire ou simplement pour exister

¹ Joël Candau, Op. cit. p. 63.

² Maurice Halbwachs, *Mémoire collective*, éd électronique, p. 6.

³ Joël Candau, Op. cit. pp. 66, 67.

⁴ Nourredine Saadi, Op. cit. pp. 157, 158.

*davantage, continuer à regarder une scène ou son visage même après la mort du souvenir.*¹

Le comportement et gestes de ce groupe ne témoigne que d'une seule et unique chose : un attachement impérissable aux mœurs et traditions Wallache. Certes, on les a chassés de leur territoire, mais ce territoire reste toujours présent dans leur esprit car ceux qui savent se souviennent toujours.

« Tout l'art de la mémoire repose sur la construction d'un tel système de lieux et d'images² » écrit Candau. Le rôle principal de cette construction, pour l'individu, est de lui faciliter le processus de la mémorisation. Ainsi un « orateur, soutient Candau, définit d'abord un itinéraire à partir d'une série de lieux architecturaux, fictifs ou réels ; après avoir appris par cœur cet itinéraire, il fabrique des images, des informations qu'il veut mémoriser et les place dans les différents lieux de l'itinéraire assimilé métaphoriquement à des tablettes de cire ; les images sont disposées de telle sorte que l'ordre du discours et celui des lieux se confondent, le parcours mental de l'itinéraire provoquant alors la réminiscence.³ » De ce fait, ces réminiscences donc sont toujours liées à des représentations mentales préconçues que l'individu ou le groupe utilise pour s'acclimater dans un tel ou tel lieu. Dans ce sens, Halbwachs déclare : « Lorsqu'un groupe est inséré dans une partie de l'espace, il la transforme à son image, mais en même temps il se plie et s'adapte à des choses matérielles qui lui résistent. Il s'enferme dans le cadre qu'il a construit⁴ » cette adaptation dans le nouvel espace permet alors à l'individu pérennité et progression. Donc même éloigné de son territoire originaire, l'individu ou le groupe parvient toujours à dompter de nouvel espace et lieu.

Par conséquent, les déportés, éloignés de leur espace originaire, n'avaient pas senti l'isolement ou la claustration, mais au contraire c'est tout l'espace qui leur appartient :

Et en un tour de main, matelas, couvertures, tablettes, baluchons, nattes, plateaux de cuivre, couvertures, coussins, peaux de mouton ou de chèvre, tapis aux couleurs bigarrées couvrirent le sol chatoyant sous le crépuscule.

¹ Ibid. pp. 182, 183.

² Joël Candau, Op. cit. p. 37.

³ Ibid. p. 37.

⁴ Maurice Halbwachs, Op. cit. p. 84.

*Tandis qu'El Mawtar actionnait sa sirène et allumait son phare éclairant l'horizon. On aurait dit Dieu-Le-Fit en déménagement à l'aube du départ.*¹

Ainsi, Dieu-Le-Fit est détruit, carbonisé, voire même éradiquer, mais il reste toujours une image éternelle enveloppant et effleurant les esprits de peuple qu'il abritait autrefois.

Conclusion

Le processus de la mémoire est d'importance capitale dans la vie des êtres humains. C'est grâce à ce système de souvenir provoquant des réminiscences, essentielles pour la continuité de l'individu comme du groupe, que «le sujet a le sentiment de la continuité temporelle, de la durée et de la continuation de son état.²»

Pour donc mettre fin à ce point, qu'est-ce qu'en effet qu'une mémoire ? Une mémoire est « une aventure personnelle ou collective, soutient Candau, consistant à partir à la découverte de soi grâce à la rétrospection³», autrement dit la mémoire c'est un ensemble d'analepse nous donnant image sur le passé d'un individu, d'un groupe d'individu ou d'une société tout en mettant l'accent sur les événements et actions culminant qui ont marqués leur passé et qui vont leur servir d'appuis dans leur présent et de recommandation dans leur avenir.

¹ Nourredine Saadi, Op. cit. p. 237.

² Tzvetan Todorov, *La mémoire devant l'histoire*, Terrain, 1995, p. 112.

³ Joël Candau, Op. cit. p. 126.

II : LA TEMPORALITE A L'ŒUVRE DE L'HISTOIRE

Dans le dictionnaire¹, la notion du temps figure sous plusieurs définitions dont :

- « (XIII^e). Point « situé » dans une succession, par notre expérience personnelle ou collective (mémoire, histoire), d'un « avant » et d'un « après » ;
- (Fin XII^e). La suite des événements, dans l'histoire.

Ce qui est marquant dans ces deux définitions, c'est que la notion du temps est reliée en quelques manières à celle du mémoire et d'histoire, mais à plus forte raison car parler du temps, c'est évoquer des histoires, mais pour que ces histoires soient il faut faire inéluctablement appelle à la mémoire.

1 ó La passé mémoriel

L'être humain est toujours prisonnier de son passé. Est-il vrai ? A peu de chose près, l'homme ne peut se détacher de son passé, ainsi « mon passé se colle à moi comme l'emplâtre d'une plaie² » disait Jules Vallès dans *Le Bachelier*.

Le passé est un temps qui a vu naître tout ce qui forme l'homme (amour, passion, chagrin, malheur, événement, etc.). Bref, c'est la vie passé considérée comme un ensemble de souvenir que la mémoire conserve et peut évoquer. Une vie passé à laquelle l'homme s'attache tant. Par ailleurs, « l'amour du passé, soutient France, est inné chez l'homme. Le passé émeut à l'envi le petit enfant et l'aïeul (...) le passé c'est notre seule promenade et le seul lieu où nous puissions échapper à nos ennuis quotidiens, à nos misères, à nous-mêmes. Le présent est aride et trouble, l'avenir est caché. Toute la richesse, toute la splendeur, toute la grâce du monde est dans le passé. ³»

De cette manière, le passé constitue pour l'homme un refuge, un asile dans lequel il se cache quand il se sent menacé par les troubles du présent et l'ambiguïté de l'avenir. C'est un temps, certes, archaïque, désuet, voire même suranné, mais qui ne meurt pas. Dans *La Cité Antique*, Numa Denis Fustel de Coulanges écrit :

¹ Le grand Robert.

² Jules Vallès, *Le Bachelier*, éd, électronique.

³ Anatole France, *La Vie en fleur*, III, éd, électronique.

*Le passé ne meurt jamais complètement pour l'homme. L'homme peut bien l'oublier, mais il le garde toujours en lui.*¹

Donc pour l'homme, surpasser le passé, ça n'est pas évident, parce que c'est le passé qui détient les rênes de sa vie : « quant à moi, le passé me lie ² » écrit Gide. Il se peut que les bouleversements et désarrois de temps présent nous le fassent un peu oublier, mais ce dernier est toujours là avec nous, et il peut refaire surface à chaque fois que l'occasion se présente.

Temps de l'indicatif exprimant le passé dans un discours narratif, un récit, un énoncé historique et situant l'action verbale dans un moment révolu, le passé simple est le mécanisme idéal de toutes les constructions romanesques. Dans ce sens, Barthes écrit :

*Par son passé simple, le verbe fait implicitement partie d'une chaîne causale, il participe à un ensemble d'actions solidaires et dirigées, il fonctionne comme le signe algébrique d'une intention ; soutenant une équivoque entre temporalité et causalité, il appelle un déroulement, c'est-à-dire une intelligence du récit.*³

Donc le passé simple, situant l'énoncé dans un moment antérieur à l'instant présent, forme le point nodal de tout récit. Emblème d'harmonie, d'eurythmie, « il signale, note encore Barthes, toujours un art ; il fait partie d'un rituel des Belles-Lettres.⁴ »

Le passé dans *Dieu-le-Fit* est déployé abondamment :

*Le convoi parvient très vite dans le Ville. Les autorités avaient vainement tenté d'en éviter la traversée mais l'itinéraire s'imposait.*⁵

il est le temps qui fait mouvoir l'action permettant ainsi la progression de l'histoire dans le récit. Représenté toujours par le couple imparfait/passé simple, il constitue pour l'auteur le temps par excellence pour raconter son histoires et faire montrer ses idéaux.

Mais, pourquoi parle-t-on du passé mémoriel ? tout simplement parce que dans le roman en question, le temps du passé est intrinsèque au processus de la mémoire :

¹ Numa Denis Fustel de Coulanges, *La Cité Antique*, éd, Flammarion.

² André Gide, *Œuvres complètes*, II, éd, électronique.

³ Roland Barthes, Op. cit. p. 47.

⁴ Ibid. p. 46.

⁵ Nourredien Saadi, Op. cit. p. 42.

Le conseil des anciens du douar s'étaient d'ailleurs emparé de l'affaire ! Il se réunit pour juger s'il était licite de travailler un produit interdit par le Coran. Nécessité oblige, un compromis fut trouvé entre les opinions contradictoires de nos savants. L'imam déclara le travail permet pour peu que dans notre for intérieur nous exécutions nos acte en piétinant Satan.¹

Donc le personnage Mustaphail, dans cet exemple, use du temps du passé simple (se réunit, fut trouvé, déclara) pour raconter à son compagnon de route Lazreg comment s'était rendu licite le travail du vin interdit par la religion.

A la manière de Mustaphail, Barqa, c'est un autre personnage emprisonné dans son passé. Elle raconte, elle aussi, au passé simple son histoire avec son mari Akli, qu'elle maudissait tant ainsi que tous les habitants de douar parce qu'il était un harki :

Lorsque éclata l'autre guerre, celle de la Libération, il ne rentrait plus que très rarement, apeuré, fusil sous le bras, vitupérant contre les voisins qui le fuyaient ostensiblement. Puis, une nuit, les roumis précédés de leurs chiens me ramenèrent son corps ensanglanté. Aucun habitant de douar ne voulut l'enterrer. Personne de la tribu ne réclama son corps.²

Donc c'est le passé qui sert autant (pour ces deux personnage) afin de raviver leurs mémoires, raconter leurs histoire, mais pourquoi cet attachement si grand pour le passé ? parce que le passé simple comme l'explique Barthes dans *Le degré zéro de l'écriture* :

Grâce à lui (le passé simple), la réalité n'est ni mystérieuse, ni absurde ; elle est claire, presque familière.³

A cet effet, c'est le passé, le temps, « qui se conserve en nous par la mémoire⁴ » écrivent Georges et Robert Le BIDOIS, qui est le plus propice pour faire montrer, sentir et approcher au lecteur toute la réalité.

¹ Ibid. p. 73.

² Ibid. p. 112.

³ Roland Barthes, Op. cit. p. 48.

⁴ Georges et Robert Le BIDOIS, *Syntaxe de français moderne*, Gallimard, 1938, t, II, p. 720.

2 ó Dieu-le-Fit : de référent anthroponymique au référent toponymique

Ecrire, c'est s'exprimer, donner libre cours à son imaginaire. Ecrire, c'est aussi parler à soi-même, confabuler avec la feuille blanche, « je parle au papier comme je parle au premier que je rencontre¹ » disait Montaigne dans ses *Essais*. Par conséquent, l'écriture, note Barthes :

Est un acte de solidarité historique (í) l'écriture est une fonction : elle est le rapport entre la création et la société, elle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée ainsi aux grandes crises de l'Histoire.² »

Donc l'écriture, en tant que production stylistique d'un écrivain, est en étroite relation avec le social (la langue en tant que code social) et l'Histoire, lequel sous sa pression s'établissent les écritures possibles d'un écrivain.

« Avant d'écrire, autant que possible, l'écrivain choisit la langue dans laquelle il va rédiger ce qui lui semble nécessaire d'être dit³ » écrit Queneau dans la préface à son *Anthologie des jeunes auteurs*. La langue, ce système structuré de signes oraux ou écrits qui permettent la communication entre les être humains, « est la mère nourricière de l'âme d'un peuple. Elle est aussi la patrie de ces écrivains qui choisissent de s'exiler dans son territoire pour à la fois semer des rêves et la protéger de l'outrage du temps⁴ » écrit Ali Akika⁵. Par conséquent, sous l'effet d'un stimulus déclencheur, un écrivain réagit. Utilisant le seul moyen : la langue, ce dernier essaye toujours de dresser un plan de situation, de faire montrer des réalités, ou encore faire transmettre sa pensée et ses idéaux, et ce en puisant souvent dans la société qui est « une conscience vivante, ou un organisme d'idées⁶ », et référant à la fois aux données de l'Histoire, à la mémoire des hommes et au jugement de la postérité modulant ainsi une telle ou telle écriture.

Donnée fondamentale d'une langue, le signe linguistique est ô composé, selon Saussure, de deux faces : le signifiant et le signifié ; Le signifiant est défini comme une image

¹ Miche Eyquem de Montaigne, *Essais*, III. 1, éd, électronique.

² Roland Barthes, *Op. cit.* p. 24.

³ Raymond Queneau, *Anthologie des jeunes auteurs*, 1955, p. 9. Cité par C. Achour et A. Bekkat dans *Clefs pour la lecture des récits* in « *Convergences critiques II* », Ed, Tell, 2002, p. 85.

⁴ Ali Akika, *Le soir d'Algérie*, n°6841, 10/04/2013, p. 6.

⁵ Cinéaste et producteur algérien.

⁶ Alfred Victor Espinas, *Des sociétés animales*, Paris, 1878, p. 361.

acoustique et le signifié comme une image conceptuelle ô un indice ou marque ayant une signification autre que sa signification littérale. Par ailleurs, un langage, « qui n'est jamais innocent ¹» juge Barthes, et plus particulièrement un langage littéraire, chargé d'un tel système de signes, peut avoir des significations autres que celles qui mettent en surface, et référer à des réalités plus matérielles qu'imaginaire : c'est la référence au monde réel, autrement dit, c'est le référent.

Qu'est-ce donc un référent ? En linguistique et en littérature, le référent est défini comme « l'objet, réel ou imaginaire, du monde extralinguistique à quoi un signe ou un texte renvoie.²» Autrement dit, le référent est l'être ou l'objet auquel renvoie un signe linguistique dans la réalité extralinguistique telle qu'elle est découpée par l'expérience de tel ou tel groupe humain. De cette manière, le travail de référence est tributaire du savoir culturel et social du lecteur.

Etant donné que l'imaginaire de l'écrivain est travaillée par la société où il évolue, ses écrits, donc, ne peuvent être que des procès-verbaux, des constats, des expertises et expressions de tout ce que sa communauté a vécu, vit et vivra. Ainsi ses écrits ne peuvent être donc que bourrées d'éléments de son monde réel que le temps met en perpétuelle modification et transformation, et que le lecteur, cherchant à se situer au sein de l'univers romanesque décrit, peut identifier avec commodité.

En effet, dans *Clefs pour la lecture des récits*, Christiane Achour et Amina Bekkat mettent l'accent sur cette fonction référentielle et écrivent :

Après le titre, l'un des premiers contacts que le lecteur prend avec la fonction référentielle dans une œuvre narrative est celui du nom. Nom des lieux (toponymes), noms des personnages (anthroponymie), ils classent l'œuvre dans un espace géographique, parfois historique et social. Ils marquent une interaction constante entre fiction, référence et expérience.³

Ainsi, cette onomastique littéraire, autrement dit la fonction référentielle toponymique et anthroponymique rend le texte plus familier pour le lecteur lui permettant de mieux appréhender l'histoire et saisir le message.

¹ Roland Barthes, Op. cit. p. 27.

² Le dictionnaire du littéraire, p. 522.

³ C. Achour, A. Bekkat, *Clefs pour la lecture des récits* in « *Convergences critiques II* », Ed, Tell, 2002, p. 80.

Les personnages dans *Dieu-le-Fit* jouissent tous des noms qu'ils leur sont propre. Des noms qui leur offrent la singularité et l'originalité, car le nom propre, soutient Barthes, dans son étude sur les noms proustiens :

Est un signe, et non, bien entendu, un simple indice qui désignerait, sans signifier (í) Autrement dit si le Nom est un signe, c'est un signe volumineux, un signe toujours gros d'une épaisseur touffue de sens, qu'aucun usage ne vient réduire, aplatis.¹

Cela dit, le nom propre est donc porteur de signification et d'information codée que, une fois déchiffrée, le sens apparaîtrait à la surface et assure au récit un solide encreage socio-historique.

Bayda, Khadra. Quels sens pour ces Noms ? Outre la couleur qu'ils désignent (le blanc et le vert), ces Noms sont porteur d'autres acceptions. Ils marquent à la fois la singularité de chacun de ces personnages et le rôle qu'ils jouent dans la sphère romanesque.

Bayda, c'est une enseignante d'histoire. Elle passe son temps entre le quartier carbonisé et les livres qu'elle feuillette. Son rôle dans le roman est d'essayer de déceler l'acte des autorités consistant en la destruction des bidonvilles, et de transcrire cette histoire du quartier de Dieu-Le-Fit sur ses feuilles blanches. N'arrivant toujours pas à écrire sur sa feuille, elle y transcrivait au milieu, blanche, signifiant bayda, et c'est de cette manière que naissait son nom :

Bayda. Oui, elle, sous son nom de la page blanche.²

Bayda, (ابيض) en langue arabe, blanc en langue française, cette couleur à d'autres significations dans le domaine de référentiel. En effet, cette couleur est toujours associée à la pureté de l'âme, la clarté et l'innocence.

De son côté, Khadra, première femme policière de l'histoire Wallache, est une femme de l'ordre. Son rôle est d'épier Bayda, suspectée de subversion, dans toutes ses pérégrinations dans Dieu-Le-Fit. Son nom Khadra est dû à la robe qu'elle portait :

¹ Roland Barthes, *Nouveaux essais critiques*, le Seuil, rééd. Coll. Points : « Pierre Loti : Aziyadé » – « Proust et les noms ». Cité par C. Achour et A. Bekkat dans *Clefs pour la lecture des récits in « Convergences critiques II »*, Ed, Tell, 2002, p. 80.

² Nourredine Saadi, Op. cit. p. 49.

*En robe verte ! Et elle traduisait : Khadra. Voilà, je l'appellerai ainsi.*¹

De la même manière que le nom Bayda, celui de Khadra, de l'arabe (اخضر), de français vert, cette couleur s'attache souvent à des qualités telles que la perspicacité, la clairvoyance et la sagacité.

Ainsi, le choix des noms n'est pas anodin. « Aucune dénomination n'est jamais un arbitraire du signe² » écrit Nourredine Saadi dans *Dieu-le-Fit*. Par conséquent, le choix par l'auteur de ces deux couleurs qui sont le blanc et le vert est peut être l'effet de ce rêve qui effleure dans tout les temps les esprits des écrivains : Algérie verte, Algérie blanche.

Telle la fonction anthroponymique, la fonction toponymique est assez présente dans le roman. L'auteur a cité nombre de lieux dans le roman qui ont un référent dans le monde de la réalité.

En page 27, le narrateur évoque un lieu nommé *rues des Lotophages* qui est un endroit qui se réfère dans la réalité à un autre endroit se situant au alentour de l'actuel Mustapha Pacha. Mis à part le référent matériel de ce lieu, le mot *Lotophages* lui aussi a un référent. En réalité *Lotophages* est, dans la mythologie grecque, le nom donné à un peuple fabuleux qui consomme un fruit délicieux et euphorisant : le lotos. Les *Lotophages* sont notamment mentionnés par Homère dans l'*Odyssée (iles des Lotophages)*. Les anciens situent leur lieu de résidence au Nord de l'Afrique qui comprend la Libye, la Tunisie, l'Algérie et le Maroc.

Excepté le ledit lieu, on trouve encore dans le roman d'autres endroits, eux aussi ont un référent matériel dans la réalité comme par exemple : *rue Rovigo* (p. 242) se situant à Alger, *Oued Rouman* (p. 55) à Mostaganem, *El Mansourah* (p. 251) à Mostaganem aussi, *sidi MøCid* (p. 108) qui est le nom d'un pont à Constantine, *sidi Khelil* (p. 108) une région d'El Oued, etc., des noms auxquels le lecteur peut s'identifier et que ne témoignent que de l'ancrage profond du roman en question dans le monde réel, extralinguistique.

Dans le roman, on trouve un autre référent qui n'est ni d'ordre toponymique ni de celui anthroponymique, mais c'est un référent cette fois d'ordre culturel. En effet, le narrateur du roman évoque à un moment dans son histoire deux éléments qui renvoient à la culture de la société décrite : la *diffa* et la *zorna*.

¹ Ibid. p. 134.

² Ibid. p. 72.

La *diffa* (p. 208) est défini dans le dictionnaire de la manière suivante : « En Algérie, réception faite à des hôtes et dans laquelle un repas tient la première place.¹» Cette pratique en question que le lecteur peut assimiler nettement est décrite formellement par Eugène Fromentin dans son œuvre *Un été dans le Sahara* :

Je n'ai pas à t'apprendre que la diffa est le repas d'hospitalité. La composition en est consacrée par l'usage et devient une chose d'étiquette (í) voici le menu fondamental d'une diffa (í) D'abord un ou deux moutons rôtis entiers (í) Le mouton rôti est accompagné de galettes au beurre (í) puis viennent des ragoûts, moitié mouton et moitié fruits secs, avec une sauce abondante (í) Enfin arrive le couscoussou (couscous)í ²

Donc, la *diffa* est une pratique si familière pour le lecteur. Autrement dit c'est un patrimoine culturel de la société en question.

A l'instar de la *diffa*, la *zorna* (p. 147), elle aussi, est connue par le lecteur. *Zurna* en turque et *alghaita* en arabe, la *zorna* est un instrument à vent à anche double de la grande famille des hautbois dont les origines sont turques. Il tire son nom de persan زورنة (*zur* : fête, et *ney* : roseau) signifiant fête où l'on utilise le roseau. Elle est utilisée dans la musique populaire, traditionnellement en duo avec le tambour, et généralement jouée en plein air durant les fêtes, les luttes et les mariages au Proche-Orient et en Afrique du Nord.

Donc, la *zorna* (décrite dans le roman) est une pratique très populaire qui trouve ses racines bien profondes dans l'histoire de la société dont il s'agit.

Finalement et pour conclure, par la stratégie dénominative qu'il adopte, l'écrivain, dans le roman *Dieu-le-Fit*, donne à lire sa stratégie de discours et le lieu culturel, géographique et historique d'où il énonce son histoire.

¹ Dictionnaire Le Larousse.

² Eugène Fromentin, *Un été dans le Sahara*, 1857, pp. 19, 20.

3 ó le rapport à l'Histoire

Le rapport entre texte littéraire et Histoire ne cesse d'être la source de nombreuses controverses entre théoriciens et critique littéraire. Cette thèse est liée de manière directe à celle du rapport unissant l'être humain à son entourage immédiat, autrement dit à la réalité en tant que telle, à l'illustration qu'il fait de lui-même, de sa communauté et de sa société.

En effet, le rapport unissant texte littéraire et Histoire est un rapport implacable dans la mesure où le texte puise des idées dans le champ immense de cette dernière. Dans ce sens, Pierre Macherey écrit dans son œuvre *Pour une théorie de la production littéraire* :

Cette histoire n'est pas par rapport à l'œuvre dans une simple situation d'extériorité : elle est présente en elle, dans la mesure où l'œuvre, pour apparaître, avait besoin de cette histoire, qui est son seul principe de réalité, ce à quoi elle doit avoir recours pour y trouver ses moyens d'expression.¹

Donc le rapprochement entre ces deux domaines, à savoir littérature et Histoire, n'est pas quelconque, parce que « dans toute situation historique, il existe de l'historique non encore dominé, qui est justement l'objet, la matière de la littérature² » écrivent C. Achour et A. Bekkat, mais sa quintessence réside dans le fait que l'Histoire qui donne de la matière pour l'élaboration d'un texte littéraire se conserve, à son retour, grâce à ce dernier, comme l'affirme Pierre Barbéris dans *Texte littéraire et Histoire* :

A tous les truquages, à tous les aveuglements, quelque chose résiste et subsiste : le texte, les textes, toujours à relire. Il y a là une immense mémoire où s'est déposée écrite, la pratique des hommes, leurs réactions au réel qu'ils n'avaient pas choisi, dans lequel et par lequel, contre lequel ils essayent de vivre.³

Ainsi, cette relation, par suite de quoi, est une relation interchangeable, partagée, voire même mutuelle qui fait du roman ou d'une œuvre littéraire quel qu'il soit « un miroir qui se promène

¹ Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, Maspero, 1966, p. 114.

² C. Achour, A. Bekkat, Op. cit. p. 93.

³ Pierre Barbéris, *Texte et Histoire*, in « *Le français aujourd'hui* », n°49, mars 1980, pp. 7 à 19, Paris, revue.

sur une grande route. Tantôt il reflète à vos yeux l'azur des cieux, tantôt la frange des boubiers de la route ¹» écrit Stendhal dans *Le Rouge et le Noir*.

Dans le présent point, nous concevons par Histoire, les événements, le degré de leur reproduction dans le roman. Sous le mot Histoire, est met à l'index tout ce qui est propre à l'historiquement vrai, autrement dit il est question dans ce cas de mettre l'accent sur tout ce qui se rapporte aux événements et aux actions véridiques ou tout ce qui a rapport au tacite, au sous-entendu de l'Histoire, les symboles et les dates.

Dans ce roman de Nourredine Saadi *Dieu-le-Fit* : Quel est le degré du réel dans le récit ? Y-a-t-il de rapport entre le discours narratif et l'Histoire ? Avant de s'aventurer dans de telles contrées, on tient à dire que : étant donné que Nourredine Saadi n'est ni historien ni journaliste, son apport principal se confine à la seule tâche qui est celle d'écrire, de raconter, de narrer une histoire, ainsi, il ne sera pas question d'un livre d'histoire pleinement déployé, mais seulement de quelques indices reflétant ce que nous avons appelé l'historiquement vrai, car « l'écrivain ne se substitue pas à l'Histoire ²» déclare Waciny Larej dans une interview.

« Pour écrire vite, il faut avoir beaucoup pensé, ô avoir trimbalé un sujet avec soi, à la promenade, au bain, au restaurant, et presque chez sa maîtresse³ » écrit Baudelaire dans l'*Art romantique*. Ainsi, la tâche de l'écrivain qui n'est pas chose aisé lorsqu'il s'agit de l'élaboration des écrits ordinaires, sa complication atteint son apogée surtout quand il est question de rapporter quelque chose ayant lien avec tout ce qui est Histoire. La difficulté consiste, en effet, dans l'Histoire elle-même, autrement dit comment l'écrivain fait émerger du réel un monde transformé par l'élaboration esthétique ?

Dans une rencontre, Nourredine Saadi souligne :

Je me suis souvenu de l'histoire du départ des bidonvilles en face de chez moi. Nous avons vu, et les militants que nous étions n'ont pas réagi. Quand j'ai été expulsé, j'ai repensé à cela. Et ce souvenir a concrétisé mon désir d'écrire.⁴

¹ Stendhal, *Le Rouge et Le Noir*, 1830, II, XIX.

² Waciny Larej, in revue *Algérie Littérature / Action*.

³ Charles Baudelaire, l'*Art romantique*, IV, 5, éd, électronique.

⁴ Nourredine Saadi, in revue *Algérie Littérature / Action*.

Donc, le quartier Dieu-Le-Fit, qui reste un quartier relevant de domaine de la fiction, n'est pas uniquement le fruit de l'imaginaire de l'auteur, mais il a ses origines bien profondes dans l'Histoire, pour user d'un autre terme, c'est une réalité édulcorée, ensevelie sous la trame stylistique et esthétique de l'écriture de l'auteur.

« Je n'avais jamais envisagé de quitter le pays (...). Ce fut donc douloureux de partir, de fuir en quelque sorte ¹», cela dit, l'écriture de Saadi est très influencée par son passé Historique. Etant donné expulsé de son pays, de sa ville, cette image se réincarne dans son roman *Dieu-le-Fit* :

*Désormais, par décret des autorités et en vue de l'éradication des bidonvilles et de l'assainissement de la ville, ne seront autorisées et considérées licites que les habitations en dur.*²

Ainsi, l'écrivain, dans ce roman, ne fait que montrer et lever haut un réel amer qu'il a vécu, « quand on quitte sous la contrainte une ville on a un sentiment de tragique et de perte ³», et ce en faisant appel à ses souvenirs sans pour autant truquer la mémoire, mais sous le voile du narratif qui se nourrit spécialement de la société et de l'Histoire sociale comme le note Jean Pons dans *Le roman noir, Littérature réelle* :

*L'intrigue n'est que le squelette, sa chair est l'histoire sociale.*⁴

Pour donner à son récit fictif une assise la plus solide dans l'Histoire, l'auteur a injecté dans le roman une autre donnée d'importance capitale : c'est la date :

*Ce jour 10 juillet 1986.*⁵

En effet, la précision de la date permet à l'auteur de mieux inscrire son roman dans une telle ou telle époque de l'Histoire qui indique un événement bien précis du moment met en évidence.

Pour conclure, la vie sociale de l'auteur a trop influencé sur son roman, ainsi la bifurcation qu'il a connu dans sa vie a engendré une autre bifurcation dans son univers

¹ Nourredine Saadi, Op. cit.

² Nourredine Saadi, Op. cit. p. 34.

³ Waciny Larej, Op. cit.

⁴ Jean Pons, *Le roman noir, Littérature réelle*, in « *Les temps modernes* », n°595, août, septembre, octobre, 1997. P. 7.

⁵ Nourredine Saadi, Op. cit. p. 19.

romanesque. Et c'est cette bifurcation à laquelle l'auteur cherche une réponse : pourquoi ? qui a engendré le nom du pays de sa fiction la *Wallachye*.

Conclusion

Etant donné qu'être social, un écrivain ne peut et ne pourra laisser passer inaperçu ce qui se passe à ses alentours, « j'écris en fonction de ce que j'ai vécu et ce que j'ai vécu est essentiellement algérien ¹ » déclare Anouar Benmalek.

De cette manière, prendre l'Histoire comme matière première pour l'élaboration de sa fiction, l'écrivain se pose un défi lequel consistant à faire montrer le réel, mais pas le réel tel que le conçoivent les historiens et spécialistes de ce champ de connaissance, mais plutôt un réel atténué, estompé sous une apparence esthétique que l'écrivain remanie par le seul moyen de la langue. Par conséquent, l'auteur introduit dans son univers romanesque des indices (dates, référents toponymiques, référents anthroponymiques, référents d'ordre culturel, etc.) qui permettent au lecteur de se familiariser avec l'univers décrit et de s'identifier à la société et à l'Histoire sociale en question.

Conclusion du deuxième chapitre

Dieu-le-Fit, c'est l'ancre de la mémoire ; l'histoire met en avant des personnages tenaillés, obsédés, sinon rongés par leurs souvenirs. En effet, le roman est touffu de mots et expressions ayant trait avec la mémoire, le passé et les souvenirs que le récit laisse apparaître au fur et à mesure que l'histoire s'avance. Qu'elle soit individuelle ou collective, la mémoire est une dominante majeure dans la sphère romanesque du roman.

Erigé sous une forme un peu particulière, le système analeptique du récit a permis l'efflorescence de processus de la remémoration des personnages. Grâce à cette technique (analepse) le récit a pris une certaine fluidité au niveau du sens permettant ainsi au lecteur de mieux cerner l'histoire et connaître de plus près les personnages.

A l'exclusion de la mémoire si présente dans le roman, l'Histoire, elle aussi, a la part belle dans l'univers romanesque. Soutenu par un passé mémoriel permettant l'évocation, de

¹ Anouar Benmalek, Interview El Watan, 2003.

certaine manière, des histoires passés, le côté Historique bas son plein dans le roman. L'aspect référentiel du roman est si frappant que le lecteur puisse s'identifier et se sentir, à peu de chose près, impliquer dans l'histoire. En effet, inspiré par une situation vécue un peu tragique, et sous pression de « la peur, la peur de la peur, la maladie de la mort¹», l'écrivain de *Dieu-le-Fit*, qui a connu, lui aussi, une bifurcation dans sa vie, a utilisé une onomastique fleurissante installant chez le lecteur une certaine image presque semblable à celle de sa réalité quotidienne.

Le jeu, par l'écrivain, sur la temporalité du roman a permis l'efflorescence et l'épanouissement de la mémoire qui sert l'Histoire. A cet effet, ces deux notions, qui sont liées entre elles par un système temporel particulier, cherchent à révéler les formes du passé, la mémoire, les modèles de vie et les transmettre au lecteur sous une forme allégée et atténuée.

¹ Nourredine Saadi, in revue *Algérie Littérature / Action*.

Conclusion générale

Au terme de notre analyse, l'étude que nous avons menée sur l'ordre temporel du récit dans l'œuvre de Nourredine Saadi *Dieu-le-Fit*, nous a permis de mettre quelque peu la relation entre donnée temporelle, mémoire et Histoire en la même œuvre. Afin de mener à bien cette analyse, notre plan s'est composé de deux chapitres intitulés respectivement : *Dieu-le-Fit : étude spatio-temporelle et Mémoire et histoire*.

Dans le premier chapitre à savoir l'étude de la spatio-temporalité dans le roman, on a mis le point, dans un premier temps, sur l'étude des anachronies narratives et leurs relations d'avec les anachronies d'ordre spatiales. Pour ce fait, on a analysé, primo, la structure narrative du roman dont on a mis au premier plan l'ordre déchronologique du récit. Le récit principal est divisé en deux autres récits dont le second (récit de la destruction du quartier Dieu-Le-Fit véhiculé par le personnage Bayda) présente une anachronie par rapport à l'autre (récit de l'exode véhiculé par le caporal El Mawtar) qui a provoqué, dans un deuxième plan, la distorsion temporelle, car dans ce roman, le narrateur ne cesse un instant de faire des retours en arrière pour savoir ce qui se passe dans le quartier calciné. Secundo, on a mis l'accent sur une autre anachronie, cette fois c'est une anachronie qui s'inscrit dans l'ordre spatial. Ainsi à l'image de la distorsion de la structure narrative du roman, le système spatial, lui aussi, est en disjonction apparente. Le roman présente, en effet, deux espaces d'ordre différents chacun de l'autre ; d'un côté il y a l'espace de l'exode qui est un espace organisé, paradisiaque, sinon féérique, et de l'autre côté l'espace du quartier qui est un espace sombre, dominé par le feu et la fumée, autrement dit un espace démoniaque inspirant frayeur et hantise. Tertio, on a vu comment cette disjonction du système spatial a engendré la distorsion temporelle.

Le second point de ce premier chapitre s'intitule *La temporalité romanesque* où l'on a mis le point, commençant par l'étude du temps narratif dans le roman qui se ramifie en deux autres points à savoir la manifestation du temps dans le roman où l'on a vu la précellence de la donnée temporelle qui est primordiale dans la construction de l'univers romanesque, ainsi que l'étude des deux récits susmentionnés, cette fois en se basant sur les points de divergences (espace, temps, personnage), ce qui nous a permis de considérer les deux récits comme des récits en ruptures, passant ensuite à l'étude du verbe dans le roman dont on a mis en exergue le couple imparfait/passé simple qui forme l'échine même de ce roman en question ainsi que le temps de présent de la narration qui donne une allure un peu crédible à l'histoire racontée, et arrivant en troisième lieu à l'étude des relations temporelles qui sont dominées par le

sommaire et l'ellipse au détriment des pauses narratives qui sont de moindre impact sur l'histoire, chose qui donne une allure, à peu de chose près, accélérée à la narration.

Dans une œuvre donnée, l'auteur utilise les temps du passé pour évoquer des faits qui ont marqués un temps révolu dans l'histoire de ses personnages qui véhiculent l'histoire générale de son œuvre, ainsi ce retour en arrière dans le passé des personnages appelle un autre fait qui est le processus de la remémoration, d'où l'objectif même de notre deuxième chapitre titré *Mémoire et Histoire*.

En effet, le deuxième chapitre de ce mémoire est consacré entièrement à l'étude de la mémoire et son rôle dans l'Histoire en tant que telle. De ce fait, dans le premier élément *L'Analepse à l'œuvre de la mémoire*, on a vu le lien entre le retour en arrière dans la pensée ou la déchronologie qui se manifeste à travers des souvenirs, des réminiscences et le processus de la remémoration. Donc le premier point abordé dans ce premier élément est l'étude du sémantisme de la mémoire dans *Dieu-le-Fit*. En effet le mot mémoire est d'une charge sémantique qui pèse lourd sur le récit car ce dernier recèle un important arsenal de mot et expression ayant lien avec la mémoire dont souvenir, rêve, réminiscence, etc., qui démontrent la part importante accordée dans ce roman à la mémoire et les souvenirs. Par conséquent, la présence abondante de la synonymie concernant le mot mémoire nous a poussé à l'analyse de la mémoire à la fois du personnage et de tout le groupe (mémoire collective) dont la constatation la plus marquante est que le roman en question est un roman que l'on peut juger de mémoire, car et le personnage et le groupe qui sont tenaillés par leurs mémoires. De ce fait, on ne cesse un instant de brouiller la ligne du temps pour faire des retours en arrière qui provoquent justement cette mémoire si importante dans le roman.

Évoquer la mémoire c'est, d'un raisonnement logique, faire appel à des Histoires révolues, d'où l'intérêt de ce deuxième élément intitulé *La temporalité à l'œuvre de l'Histoire*, qui traite dans un premier point *Le passé mémoriel*. Mais pourquoi justement ce passé mémoriel ? On a vu dans le chapitre N°1 l'intérêt accordé par l'auteur au couple imparfait/passé simple, mais à juste raison car le passé simple dans le roman est lié d'une manière directe au processus de la remémoration lequel introduit l'Histoire. Et c'est, pour cette raison manifeste, que l'on a qualifié le passé dans cette œuvre de mémoriel.

Le deuxième point de cet élément est, en quelque sorte, une étude du référent onomastique présent dans le roman. Séparé en deux points qui sont respectivement : le référent toponymique et le référent anthroponymique, ce point s'avère comme une étude du

rôle et une analyse du référent onomastique dans la trame narrative du roman. Par ailleurs, cette onomastique cautionne, si l'on peut dire, l'encrage de cette histoire fictionnelle dans le monde extratextuel, autrement dit le monde de la réalité dans la mesure où le lecteur, dont l'onomastique lui est familière, peut se sentir impliqué dans l'histoire générale.

Le référent, imaginaire ou réel soit-il, c'est ce à quoi une chose renvoie, ce qui nous a permis de s'interroger sur le rapport de cette œuvre avec l'Histoire, autrement dit avec ce qui relève de l'historiquement vrai ; et c'est ce que le troisième point qui s'intitule *Le rapport à l'Histoire* essaye d'élucider.

Dans ce dernier point, on a vu le retentissement de la vie de l'auteur sur son histoire de fiction. Lui qui a été contraint à quitter son pays, et se souvenant de la destruction d'un bidonville près de chez lui, a essayé à travers l'utilisation de seul moyen de langue de mettre un peu en évidence ces faits, et ce sous une forme stylistique et esthétique donnant ainsi à son œuvre à la fois poéticité, vraisemblance et créance.

Au bout du compte, l'étude du temps du récit dans l'œuvre de Nourredine Saadi *Dieu-le-Fit* nous a conduit à déceler l'impact de la donnée temporelle sur le tissu événementiel du récit, et en même temps l'influence de cette même donnée temporelle sur le processus de la remémoration qui sert de son côté l'Histoire en tant que telle. Cela dit, à partir d'un fragment d'un temps vécu, l'auteur du roman *Dieu-le-Fit* a pu reconstruire et réécrire un fragment d'Histoire, pas comme le font les historiens et spécialistes de ce domaine mais sous une forme poétique atténuant ainsi les faits et les rendant plus esthétique.

BIBLIOGRAPHIE

L'œuvre étudiée :

- SAADI, Nourredine, *Dieu-le-Fit*, Albin Michel, Paris, 1996, 289 p.

Les œuvres du même auteur :

- SAADI, Nourredine, *Femme et loi en Algérie*, essai, le Fennec, Casa, 1991.
- SAADI, Nourredine, *Sexe, normes et reproduction*, essai en collaboration avec Marouf, L'Harmattan, 1998.
- SAADI, Nourredine, *Matoub Loinès, mon frère*, biographie en collaboration avec Malika Matoub, Albin Michel, 1999.
- SAADI, Nourredine, *La maison de lumière*, Albin Michel, Paris 2000.
- SAADI, Nourredine, *Le vide-grenier*, L'Aube, 2008.

Les ouvrages théoriques :

- ACHOUR, Christiane et BEKKAT, Amina dans *Clefs pour la lecture des récits in « Convergences critiques II »*, éd, Tell, 2002.
- ACHOUR, Christiane et REZZOUG Simone, *Convergences critiques*, OPU, 1990.
- ADAM, Jean-Michel, *Le récit*, PUF, 1984.
- ARISTOTE, *La physique*, éd, électronique.
- AUGUSTIN, saint, *Les confessions*, Flammarion, 1964.
- BAUDELAIRE, Charles, *l'Art romantique*, IV, 5, éd, électronique.
- BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, 1953.
- BERGSON, Henri, *Essai sur les données immédiates de la science*, PUF, 1958.
- BREAL, Michel, *Essai de sémantique*, 7^e éd. Hachette, 1897.
- BUTOR, Michel, *Essais sur le roman*, Gallimard, 1964.
- CANDAU, Joël, *Anthropologie de la mémoire*, PUF, 1996.
- DUHAMEL, Georges, *Discours aux nuages*, I, Siècle, 1934.
- DUBOIS, Jean, *Grand dictionnaire de Linguistique et Sciences du langage*, Larousse, 2007.
- ESPINAS, Alfred Victor, *Des sociétés animales*, Paris, 1878
- FRANCE, Anatole, *La Vie en fleur*, III, éd, électronique.
- FROMENTIN, Eugène, *Un été dans le Sahara*, éd, électronique.
- G. et R. Le BIDOIS, *Syntaxe de français moderne*, Gallimard, 1938.
- GENETTE, Gérard, (1972). « Discours du récit », in *Figures III*. Paris, Seuil, 1972.

- GIDE, André, *Le diable*, II, éd, électronique.
- HALBWACHS, Maurice, *Mémoire collective*, éd, électronique.
- KLEIN, Etienne, *Les tactiques de chronos*, éd, Flammarion, 2004.
- LUKACS, Georg, *La théorie du roman*, Gallimard, 1968.
- MACHEREY, Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Maspero, 1966.
- MILLY, Jean, *Poétique des textes*, Nathan Université, 1992.
- MONTAIGNE, *Essais*, III. 1, éd, électronique.
- Numa Denis Fustel de Coulanges, *La Cité Antique*, éd, Flammarion.
- PLATON, *Timée*, éd, électronique.
- POINCARÉ, Henri, *La Science et l'Hypothèse*, Flammarion, 1906.
- PROUST, Marcel, *Le temps retrouvé*, t, III, Gallimard, 1927.
- REUTER, Yves, *L'analyse du récit*, Armand Colin, 2007.
- ROBIDA, Albert, *Le Vingtième Siècle*, Dentu, 1883.
- SARTRE, Jean-Paul, *Situation II*, éd, électronique.
- STENDHAL, *Le Rouge et Le Noir*, Armand Colin, 1939.
- TODOROV, Tzvetan, *La mémoire devant l'histoire*, Terrain, 1995.
- TOURSEL, Nadine et VASSEVIÈRE, Jacquesin, *Littérature : textes théoriques et critiques*, Armand Colin, 2001.
- VALLES, Jules, *Le Bachelier*, éd, électronique.
- VOLTAIRE, *Dictionnaire philosophique*, V, éd, électronique.

Les dictionnaires :

- Le grand dictionnaire de linguistique et sciences du langage.
- Le dictionnaire du littéraire.
- Le grand Robert.
- Le Larousse.
- Le Littré.

Les articles :

- AKIKA, Ali, *Le soir d'Algérie*, n°6841, 10/04/2013, p. 6.
- AUBENQUE, Pierre, *Aristote*, Université de Paris-IX-Sorbonne, encyclopédie Universalis 14, éd, 2011.
- BENMALEK, Anouar, *Interview*, El Watan, 2003.

- BARBERIS, Pierre, Texte et Histoire, in « *Le français aujourd'hui* », n°49, mars 1980, pp. 7 à 19, Paris, revue.
- DUMERY, Henry, *Temporalité*, Université de Paris-X-Nanterre, encyclopédie Universalis, éd, 2011.
- LAREJ, Waciny, in revue *Algérie Littérature / Action*.
- PONS, Jean, Le roman noir, Littérature réelle, in « *Les temps modernes* », n°595, août, septembre, octobre, 1997. P. 7.
- PRISCIEN, « Présent », in *Institutiones grammaticae*, VIII, 51. Encyclopédie Hachette, éd, 2007.
- TODOROV, Tzvetan, *Les catégories du récit littéraire*, in « *Communications* », 8, 1966. pp, 125-151.
- SAADI, Nourredine, in revue *Algérie Littérature / Action*.
- *Verbe*, Microsoft Encarta, éd, 2009.

Les sites :

- http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1120.
- <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/tnarrative/>.