

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DANS LE CREUX DU LANGAGE :  
ÉNONCIATION ET SILENCE CHEZ NINA BOURAOUI

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR  
ÉLISABETH CHEVALIER

JANVIER 2020

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

J'aimerais exprimer mes plus sincères remerciements à ma directrice de recherche, Rachel Bouvet, pour son ouverture et sa disponibilité. Ses lectures attentives, comme ses conseils et ses questions, ont toujours su relever les coins inexplorés de ma démarche, me permettant de mieux cerner et d'approfondir les réflexions qui résultent en ce mémoire.

Merci également à mes ami.e.s et à Arnaud, pour leur présence, leur précieux support et leurs encouragements.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ .....	v
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I CONDITIONS ET CONTEXTE D'UNE PAROLE LITTÉRAIRE .....	9
1.1 Assises théoriques : la parole en question .....	9
1.1.1 La linguistique de l'énonciation .....	9
1.1.2 La notion d'hybridité .....	17
1.2 Les narratrices face à elles-mêmes : introjection et introspection .....	25
1.2.1 Consolider la mémoire dans l'écriture à la première personne.....	26
1.2.2 Le discours divisé porteur d'hybridité .....	34
1.3 Les narratrices face à l'altérité .....	37
1.3.1 La parole de l'isolement .....	38
1.3.2 Isolement et hybridité .....	42
CHAPITRE II SOLITUDE ET ÉNONCIATION.....	44
2.1 La réécriture du souvenir d'enfance.....	44
2.2.1 La noyade.....	47
2.2.2 La tentative d'enlèvement.....	53
2.2 Solitude et présentation de soi .....	56
2.2.1 L'ethos .....	58
2.2.2 Régler les comptes : Garçon manqué .....	59
2.3 La solitude choisie : la construction de l'ethos comme système .....	64
2.3.1 Le présent-absent : l'usage des pronoms .....	68
2.3.2 Modeler un nouveau monde par le langage .....	71
2.4 L'ambivalence de la narration.....	73
CHAPITRE III VERS UNE POÉTIQUE DU SILENCE.....	79
3.1 Comment parler de silence en littérature?.....	79
3.2 Des noms passés sous silence .....	84

3.3 Entre les lignes, le silence du récit.....	89
3.3.1 Quête spatiale et quête temporelle.....	89
3.3.2 La mer, refuge ambigu.....	95
3.3.3 Grammaire du sentiment amoureux.....	100
CONCLUSION.....	110
BIBLIOGRAPHIE.....	116

## RÉSUMÉ

Ce mémoire explore la poétique du silence dans trois romans de Nina Bouraoui : *L'âge blessé*, *Garçon manqué* et *Appelez-moi par mon prénom*. L'analyse de l'énonciation des narratrices relativement à l'hybridité culturelle, à l'isolement et à la solitude, vise à montrer que le silence est un élément déterminant de la poétique de l'écrivaine.

Les notions théoriques d'énonciation et d'hybridité, présentées en ouverture du premier chapitre, nous permettent d'examiner les manifestations des dimensions collective et historique dans *L'âge blessé* et *Garçon manqué*. La représentation de la mémoire dans ces romans s'inscrit dans le cadre des pensées postcoloniales et participe à l'expression de l'hybridité des sujets. De même, l'isolement semble une détermination sociale propre à la condition de l'individu métis et véhiculé par le discours des narratrices.

Dans le deuxième chapitre, nous interrogeons la réécriture du souvenir d'enfance dans *L'âge blessé* et *Garçon manqué* afin de voir que la solitude se transforme et revêt, dans le second des deux romans, un caractère plus social que strictement personnel. La notion d'ethos permet d'identifier comment se présentent les narratrices et comment leur solitude informe leur discours.

Finalement, nous envisageons la poétique du silence chez Nina Bouraoui comme le geste de faire silence au sein même de la parole. Les énonciatrices, dans les romans de notre corpus, taisent les noms de certains personnages, aménagent le silence au sein de la représentation de l'espace (la forêt, la mer), du temps et de l'hybridité, en travaillant la langue afin que, dans l'énonciation, la parole cohabite avec le silence.

Mots clés : Nina Bouraoui – Parole – Silence – Énonciation – Solitude – Isolement – Hybridité – Poétique – Espace – Temps

## INTRODUCTION

Le monde du silence, écrivait Max Picard en 1954, « est aujourd'hui dérobé à la vue<sup>1</sup> ». Même si le vrombissement urbain « n'est sans doute pas plus assourdissant qu'au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup> », il est maintenant fait de sonneries, d'alarmes, de musique à emporter avec soi, des sons qui ponctuent chaque minute de « la permanente connexion<sup>3</sup> ». À la différence des environnements sonores du siècle dernier, le nôtre serait constitué de repères « dénaturés, affaiblis, désacralisés<sup>4</sup> ». Il semble toutefois qu'à mesure que les villes s'étalent et que le silence se retranche dans les espaces ruraux ou péri-urbains, on le recherche avec plus d'empressement. Les séjours en nature réconfortent, distraient des vies effrénées, assurent qu'un certain monde du silence survit et appelle toujours au recueillement. Si l'histoire du silence est riche, comme le fait valoir Alain Corbin, ses manifestations dans la littérature montrent que tous et toutes ne s'en accommodent pas de la même manière. Certains, certaines contemplant le silence du monde alors que d'autres le dissimulent. Des communautés s'y heurtent et d'autres l'imposent, selon les aléas de l'histoire et les évolutions sociales; malgré des dispositions différentes, le silence constitue chaque être. Au sein de la littérature, royaume de langage, le sujet contemporain serait devenu celui qui « parle contre le vide<sup>5</sup> », contre le silence non pas divin mais séculaire. Ainsi serait le socle de la parole de notre époque : dénué de visée spirituelle. Est-ce à dire que le silence est intériorisé, pris en charge par chacun des sujets de la parole? Le portrait actuel est à coup sûr fragmenté, laissant de part et d'autre des postures et des conceptions différentes.

Chez Nina Bouraoui, le silence est multiple. Il revêt un sens différent selon qu'on le considère dans un texte ou un autre, que ce texte adopte un angle collectif ou personnel, existentiel ou historique. Car comme ses silences, l'œuvre de Bouraoui est plurielle et

---

<sup>1</sup> Max Picard, *Le monde du silence*, Paris, Presses Universitaires de France, « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1954, p. 1.

<sup>2</sup> Alain Corbin, *Histoire du silence*, Paris, Flammarion, « Champs », 2018, p. 9.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 170, citant Philippe Jaccottet, « Dieu perdu dans l'herbe », *Éléments d'un songe*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 227.

inassignable. Née en 1967, cinq ans après l'indépendance de l'Algérie, la romancière s'inscrit à la suite d'une génération fondatrice de la littérature algérienne de langue française et participe à en transformer les enjeux, à l'image de l'histoire des décolonisations et de la globalisation culturelle. L'héritage de Nina Bouraoui nuance son appartenance à la littérature française ou algérienne, la situe « au croisement de trois champs littéraires<sup>6</sup> » :

Certains considèrent que Bouraoui est une écrivaine française [...]. D'autres la classent dans la catégorie d'écrivains algériens ou maghrébins du fait qu'elle a hérité de la nationalité algérienne de son père, et qu'elle a passé les premières années de sa vie à Alger. Peu de critiques considèrent qu'elle fait partie du champ littéraire beur, alors qu'elle est née en France et de père immigré [...]. Cette question de l'indécidabilité identitaire de Bouraoui reflète l'un des thèmes principaux de son écriture<sup>7</sup>.

Les catégories ne résistent donc pas à cette écrivaine fondamentalement hybride pour qui l'enfance à Alger a laissé une trace aussi indélébile que le reste de sa vie passé à Paris. Sa prise de parole semble guidée à la fois par la volonté de témoigner et d'enquêter sur soi-même.

À la suite de la génération fondatrice de la littérature algérienne de langue française, au sein de laquelle les noms de Kateb Yacine, Mouloud Mammeri et Assia Djébar, parmi d'autres, restent comme des icônes, les auteurs et autrices d'aujourd'hui prennent le relais de la parole formée dans le contexte de la colonisation de l'Algérie. Trudy Agar-Mendousse souligne la tâche colossale de devoir « créer, à partir des ruines d'une communauté sociale qui a été réduite au silence par la violence coloniale, un nouveau sujet collectif, voire un nouveau sujet national<sup>8</sup>. » La violence du silence est fondamentale pour le sujet colonial. Or les enjeux auxquels fait face Bouraoui diffèrent de ceux des Yacine, Mammeri et Djébar. La parole relayée et transformée au sein d'une littérature mineure conserve assurément l'histoire de cette parole, de son oppression, dressée comme un souvenir douloureux et un obstacle à affronter : « les conditions ne sont pas données d'une *énonciation individualisée*, qui serait celle de tel ou tel "maître", et pourrait être séparée de l'*énonciation collective*. [...] Le champ

<sup>6</sup> Trudy Agar-Mendousse, *Violence et créativité de l'écriture algérienne au féminin*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 189.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 189-190.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 259.



politique a contaminé tout énoncé<sup>9</sup>. » Le silence se prolonge, semble-t-il, mais sous de nouvelles formes, participant toujours aux normes implicites de la constitution du sujet, tel que l'implique la perspective de Judith Butler : « To become a subject means to be subjected to a set of implicit and explicit norms that govern the kind of speech that will be legible as the speech of a subject<sup>10</sup>. » Cette définition cerne bien la constitution du sujet dans les romans de Bouraoui qui abordent le thème de l'appartenance à l'Algérie. La situation et ses impératifs sont implicites et d'autant plus complexes que l'appartenance à une culture est concurrencée par une autre. Ainsi que le note Laurent Dubreuil dans *L'empire du langage* : « L'exploitation coloniale entre dans le champ de l'indéterminé qui constitue le tissu de la vie et dont il faut rendre compte. Elle n'est plus détermination principielle. L'accession à la francophonie peut être enfin transgressée dans l'autre de la langue<sup>11</sup>. » Héritière de l'époque coloniale, Nina Bouraoui fait face à des problèmes nouveaux, se détache de l'histoire de la colonisation mais la porte toujours en elle, par son identité métisse et ses racines culturelles multiples, comme l'avance Agar-Mendousse, relevant l'usage d'« une contreviolence créative et singulière afin de réécrire une identité violentée par les discours dominants et par la collision de deux langues, deux cultures, deux espaces<sup>12</sup>. »

Notre recherche est guidée par l'hypothèse qu'au-delà des thèmes majeurs de la violence et de l'identité, le silence reste déterminant chez Bouraoui. Or, si le silence trouve sa place au sein de tous les récits, plus ou moins fictionnels ou plus ou moins éloignés du contexte postcolonial, comment cette composante s'exprime-t-elle dans le discours? Le silence prend-il plusieurs formes ou s'infiltré-t-il, inchangé, dans chaque texte? Les silences de l'immensité de la nature ou de l'oppression coloniale, déjà connus, étudiés, ne sont pas tout à fait étrangers à l'écriture de Bouraoui mais ils cèdent pourtant leur place à un silence intime et personnel, dont nous retracerons les manifestations dans l'énonciation de *L'âge blessé*, *Garçon manqué* et *Appelez-moi par mon prénom*.

<sup>9</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, « Critique », 1975, p. 31.

<sup>10</sup> Judith Butler, *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, New York, Routledge, 1997, p. 133.

<sup>11</sup> Laurent Dubreuil, *L'empire du langage. Colonies et francophonie*, Paris, Hermann, 2008, p. 180.

<sup>12</sup> Trudy Agar-Mendousse, *op. cit.*, p. 189.

Un souci de représentativité nous a conduit au choix de ce corpus. Selon Kirsten Husung, la bibliographie de l'écrivaine peut, à ce jour, se diviser en trois cycles<sup>13</sup> : les romans « algériens », les romans de l'autobiographie et ceux qui relèvent de ce que nous nommerons, plus largement, fiction. *L'âge blessé*, publié en 1998, appartient au cycle algérien, plus précisément à une trilogie constituée avec *Poing mort* et *Le bal des murènes*. Du cycle autobiographique, qui regroupe *Garçon manqué*, *Poupée Bella* et *Mes mauvaises pensées*, nous avons retenu le premier, paru en 2000. Le troisième cycle, amorcé en 2007 avec *Avant les hommes*, apparaît dans notre corpus avec *Appelez-moi par mon prénom*, paru en 2008. Ces différents cycles se déploient toujours aujourd'hui : *Tous les hommes désirent naturellement savoir*, paru en 2018, réactive une parole autobiographique qui s'était provisoirement éteinte depuis 2005.

Comme l'ensemble du cycle algérien, *L'âge blessé* est basé sur la remémoration de l'enfance et le questionnement de l'identité. Partagé entre deux narrations à la première personne, le roman présente d'abord une femme âgée de cent ans, recluse en forêt. Elle tente d'entrer en communion avec l'enfant qu'elle a été, la rappelant à la vie. Ainsi l'enfant prend en charge la seconde part de la narration pour dépeindre des scènes de famille, des jours de vacances, toujours vécus dans la solitude. Dans l'une et l'autre des narrations, l'environnement éveille les sens et les instincts. Il s'agit d'une relation foncièrement « primitive, sexuelle, violente<sup>14</sup> ». À la suite de ce récit de fiction, *Garçon manqué* est le premier texte présenté comme une autobiographie<sup>15</sup>. Comme le veut le genre autobiographique, la narration est confiée à la protagoniste du nom de Nina, qui raconte son enfance à Alger, les vacances d'été en France, les conflits culturels qui perdurent après l'indépendance de l'Algérie. Par le regard d'une enfant, l'autrice parvient à exprimer les complexités et la violence d'être métisse en Algérie et en France. Si la trame narrative

---

<sup>13</sup> Kirsten Husung, *Hybridité et genre chez Assia Djebar et Nina Bouraoui*, Paris, L'Harmattan, « Études transnationales, francophones et comparées », 2014, p. 167-168.

<sup>14</sup> Trudy Agar-Mendousse, *op. cit.*, p. 192.

<sup>15</sup> Dans un article paru dans *L'esprit créateur*, Martine Fernandes cite un entretien où Nina Bouraoui admet le caractère autobiographique de *Garçon manqué*. Voir Martine Fernandes, « Confessions d'une enfant du siècle : Nina Bouraoui ou la "bâtarde" dans *Garçon manqué* et *La Vie heureuse* », *L'Esprit créateur*, vol. 45, no. 1, « A New Generation : Sex, Gender, and Creativity in Contemporary Women's Writing in French », 2005, p. 67.

présente les événements dans un ordre chronologique, l'œuvre adopte toutefois la forme de fragments, séparés par des blancs. Même si *L'âge blessé* et *Garçon manqué* appartiennent à des cycles différents, les placer en parallèle enrichit grandement la lecture. Des scènes de *L'âge blessé*, supposées fictives, réapparaissent dans *Garçon manqué*, sous un nouveau regard et une nouvelle narration. Ces scènes feront l'objet d'une analyse dans le deuxième chapitre. Le dernier texte que nous avons sélectionné s'éloigne à la fois du contexte algérien et du genre autobiographique, quoique des similitudes anecdotiques rapprochent l'autrice et la narratrice. *Appelez-moi par mon prénom* est le récit, à la première personne, d'une relation amoureuse entre une écrivaine et un jeune artiste. Dans un style qui épouse l'ethos amoureux, la narratrice dissèque et décortique les affects et l'évolution des sentiments amoureux, de la première rencontre jusqu'au déploiement de la relation. Parmi ces trois romans, le plus frappant reste l'ouverture des narratrices sur leur intériorité. Elles se placent au centre de l'écriture, par la narration au « je » d'abord, mais aussi par la représentation de l'altérité, des enjeux sociaux et par de nombreux procédés énonciatifs.

Jusqu'à présent, les chercheuses ont privilégié une approche postcoloniale et les théories du genre pour étudier les romans de Nina Bouraoui. Nous avons recensé deux thèses de doctorat portant en partie sur l'œuvre de l'écrivaine, ainsi que quelques articles scientifiques. Aussi le faible nombre de ces études est-il accentué par l'inégalité de l'attention accordée aux textes : alors que les romans « algériens » et autobiographiques ont été traités à répétition, les fictions récentes sont en reste. Des œuvres de notre corpus, seul *Garçon manqué* a bénéficié de l'attention des études littéraires, notamment de Trudy Agar-Mendousse qui, dans *Violence et créativité de l'écriture algérienne au féminin*, analyse la violence liée à « l'indécidabilité ethnique<sup>16</sup> », à la « dualité sexuelle<sup>17</sup> » et au sujet postcolonial que Bouraoui intègre au travail de la langue. En ciblant un corpus semblable, Kirsten Husung s'intéresse aussi, dans *Hybridité et genre chez Assia Djebar et Nina Bouraoui*, à la subversion identitaire par le moyen de l'écriture autobiographique. De manière générale, les études sur *Garçon manqué* tendent à voir dans l'écriture autobiographique un dévoilement de la violence imposée par les normes, non seulement sur la psychologie mais aussi sur le corps. Helen Vassallo met en

---

<sup>16</sup> Trudy Agar-Mendousse, *op. cit.*, p. 203.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 214.

lumière « l'identité de fracture<sup>18</sup> » qui se constitue dans l'écriture autobiographique, s'appuyant sur l'expérience de Nina, qui subit un isolement culturel. Marina Van Zuylen<sup>19</sup> et Ching Selao<sup>20</sup>, s'intéressant respectivement à *La voyageuse interdite* et à *Garçon manqué*, tentent de retracer la filiation entre les protagonistes et l'Algérie, y projetant un lien d'appartenance complexe. Tout compte fait, ces différentes thèses semblent partagées quant à l'appartenance intégrale ou partielle des personnages de Bouraoui envers l'Algérie. Cependant, toutes la conçoivent comme problématique. Les approches mobilisées dans ces analyses nous fourniront des outils théoriques pour mieux cerner l'appartenance à la culture et le déploiement du silence dans les textes, particulièrement dans *Garçon manqué*.

En restant au plus près de l'énonciation dans trois romans dont deux ont été délaissés par la critique, nous serons à même d'identifier certains traits de la poétique de Nina Bouraoui. Dans les œuvres littéraires de la francophonie postcoloniale où la langue française est confrontée à d'autres langues et aux variations qui les relient entre elles, la scène d'énonciation revêt un caractère unique. L'œuvre postcoloniale s'attribue un positionnement, parmi les cultures hégémoniques et leurs altérations possibles, dont elle n'est pas tout à fait consciente mais qui la structure néanmoins :

Cette énonciation n'est pas une pure extériorité de l'œuvre dans la mesure où la littérature non seulement tient un discours sur le monde mais gère sa propre présence dans ce monde. Les conditions d'énonciation du texte littéraire sont indéfectiblement vouées à son sens, de telle sorte que, pour le dire rapidement avec Dominique Maingueneau, « le texte, c'est la gestion même de son contexte »<sup>21</sup>.

Au vu du corpus sélectionné, nous traverserons trois textes fondamentalement différents afin de relever les similitudes et les évolutions entre les contextes, plus rapprochés qu'il n'y paraît

---

<sup>18</sup> Helen Vassallo, « Unsuccessful alterity? The pursuit of otherness in Nina Bouraoui's autobiographical writing », *International Journal of Francophone Studies*, vol. 12, no. 1, 2009, p. 38.

<sup>19</sup> Marina Van Zuylen, « Maghreb and Melancholy : A Reading of Nina Bouraoui », *Research in African Literatures*, vol. 34, no. 3, 2003, p. 84.

<sup>20</sup> Ching Selao, « Porter l'Algérie : *Garçon manqué* de Nina Bouraoui », *L'esprit créateur*, vol. 45, no. 3, 2005, p. 75, citant Jacques Derrida, *Demeure : Maurice Blanchot*, Paris, Galilée, 1998, p. 31.

<sup>21</sup> Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théories postcoloniales*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2013, p. 50, citant Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Dunod, 1993, p. 24.

à première vue. Les théories de l'énonciation, que nous détaillerons au début du premier chapitre, serviront ainsi l'objectif de retracer dans des textes d'apparence éloignée une même poétique du silence.

Afin de cerner les contours et les complexités de la notion de silence, les premier et deuxième chapitres s'intéresseront au rapport des énonciatrices à leur propre existence par le biais de l'isolement et de la solitude. Cette approche permettra de comprendre les racines du silence et son caractère dynamique dans le rapport du sujet au monde. Dans le premier chapitre, après un survol théorique des notions d'énonciation et d'hybridité, nous identifierons les filiations postcoloniales dans *L'âge blessé* et *Garçon manqué*. Nous montrerons comment ces deux premiers textes s'inscrivent au sein de la mémoire et de l'isolement tels que l'envisagent les auteurs postcoloniaux Homi K. Bhabha, Frantz Fanon et Édouard Glissant. Dans cette perspective, les deux romans émergent du silence de l'oppression des colonisé.e.s, d'un peuple entier minorisé par la loi coloniale. L'espace énonciatif de l'œuvre littéraire contrecarre pourtant cet ordre puisqu'une entité, un « je », se trouve derrière toute énonciation. La parole littéraire qui prend forme dans l'expérience des colonisé.e.s participe donc à percer le silence imposé par la domination coloniale.

Dans le deuxième chapitre, nous interrogerons la solitude en tant que condition distincte de l'isolement. Fondamentale à l'expérience du monde, la solitude forge les rapports à l'altérité comme à soi-même. Nous mènerons d'abord une analyse comparée de l'énonciation de deux scènes de *L'âge blessé* réécrites dans *Garçon manqué* : même si la solitude des protagonistes reste au premier plan, un changement de perspective s'opère et situe différemment les narratrices face à leur environnement. Nous nous pencherons ensuite sur l'ethos construit par les énonciatrices de *Garçon manqué* et *Appelez-moi par mon prénom*. Alors que la jeune Nina s'oppose à l'hostilité de son environnement, la narratrice adulte d'*Appelez-moi par mon prénom* fait du discours le lieu de déploiement d'une parole personnelle et créatrice. Malgré les particularités de chaque énonciatrice, une ambivalence fondée sur la solitude caractérise l'ensemble des discours étudiés, oscillant entre l'affirmation de soi et le doute.

De l'isolement à la solitude, notre cheminement s'arrêtera sur les rôles et les fonctions du silence dans les trois textes de notre corpus. Marqués par la culture et l'histoire dans *Garçon manqué*, les noms des personnages sont le plus souvent passés sous silence dans *L'âge blessé* et *Appelez-moi par mon prénom*. Ce silence sur une partie de l'identité des personnages retiendra notre attention. Puis, par le moyen de l'analyse discursive qui révélera la place centrale des éléments temporel et spatial, de l'hybridité et de l'emploi du langage – *a fortiori* de la langue française –, nous esquisserons les contours de ce qui, dans *L'âge blessé*, *Garçon manqué* et *Appelez-moi par mon prénom*, se présente comme une poétique du silence.

## CHAPITRE I

### CONDITIONS ET CONTEXTE D'UNE PAROLE LITTÉRAIRE

Sentir, vivre, la vie sensorielle est comme un trésor, mais qui ne vaut encore rien tant qu'il n'y a pas eu travail. Le travail ne consiste pas seulement, d'ailleurs, à "convertir en mots" le vécu; il s'agit de faire parler ce qui est senti<sup>22</sup>.

Maurice Merleau-Ponty

#### 1.1 Assises théoriques : la parole en question

En nous penchant d'abord sur les travaux qui ont forgé la notion d'énonciation et décrit ses corollaires en linguistique, nous ébaucherons un cadre théorique qui comprend le sujet dans son hybridité culturelle. Le regard que nous porterons sur les textes de notre corpus gagnera ainsi en acuité, nous permettant de rattacher la parole de l'autrice à certains éléments du contexte littéraire postcolonial.

##### 1.1.1 La linguistique de l'énonciation

Les travaux d'Émile Benveniste, s'inscrivant à la suite du tournant structuraliste en linguistique, visent l'étude de l'activité du sujet dans la langue. Héritier de Ferdinand de Saussure à plusieurs égards, Benveniste prolonge certaines pistes de son œuvre tout en déplaçant le centre des questionnements. Si Saussure est fasciné, dans le *Cours de*

---

<sup>22</sup> Maurice Merleau-Ponty, « Cinq notes sur Claude Simon », *Esprit*, juin 1982, p. 65.

*linguistique générale*, par le système de la langue, Benveniste, dont les textes paraissent cinquante ans plus tard, réfléchit aux interactions entre l'être humain et la langue. Saussure est à la recherche des fondamentaux, d'éléments irréductibles qui font de la langue un système, objet d'étude incomparable. Or, au-delà de ses invariants, la langue vit par la parole, elle se transmet et se modifie par l'activité linguistique des sujets. Benveniste s'éloigne alors du système linguistique isolé et dépourvu de sujet pour revenir à l'étude sa version incarnée. Même si l'individu face à la langue est égal à tout autre, chaque appropriation de ce système est l'occasion d'une création. Lorsque l'être humain parle, un modelage du général sur le particulier se produit, chaque situation nouvelle créant de nouvelles occurrences linguistiques. Saussure et Benveniste s'attardent donc à deux facettes différentes du langage que le linguiste Stéphane Mosès distingue comme « deux facultés distinctes de l'esprit<sup>23</sup> ». Chaque mot, chaque phrase énoncés marquent à la fois une signification issue du système de la langue et un moment de création de sens :

l'appréhension des signes exige la reconnaissance d'unités toujours identiques à elles-mêmes, c'est-à-dire l'identification du déjà connu, alors que l'intelligence du sens d'une énonciation implique l'aptitude à comprendre l'émergence du nouveau – car chaque énonciation se réfère à une situation inédite, “que nous ne pouvons jamais ni prévoir ni deviner”<sup>24</sup>.

C'est en se différenciant de l'approche de Saussure que Benveniste peut accorder une valeur à la parole. La langue n'est pas seulement un système dont les signes sont reconnus : elle s'incarne dans une diversité de contextes, elle émerge de circonstances variées qui la définissent autant que ses structures fondamentales. Aussi est-ce grâce à ces circonstances transportées dans la langue que chaque énonciation porte les marqueurs d'une situation. Comme l'indique Daniel Delas, citant Benveniste, il en va d'une nouvelle méthodologie, qui part de l'humain dans la langue plutôt que de la langue comme système : « c'est de là qu'il faut partir désormais, non plus des structures sémiotiques de la langue mais de “l'homme parlant” car “la pensée est reine et l'homme est tout entier dans son vouloir parler, il est sa

---

<sup>23</sup> Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale, II*, Paris, Gallimard, « Tel », no 47, 1974, p. 227.

<sup>24</sup> Stéphane Mosès, « Émile Benveniste et la linguistique du dialogue », *Revue de métaphysique et de morale*, vol. 4, no. 32, 2001, p. 512.



capacité de parole<sup>25</sup> ». Alors que le système de la langue, pour Saussure, n'implique pas l'idée d'un « sujet de la parole<sup>26</sup> », la linguistique de l'énonciation se fonde précisément sur la présence de ce sujet pour maintenir une « ouverture vers le monde<sup>27</sup> ».

Dans l'article « De la subjectivité dans le langage », Benveniste se penche sur le pronom « je » et sur la particularité de ce déictique. Cette classe d'éléments, parfois appelée « embrayeurs », est constituée des mots ou expressions dont le référent dépend des énoncés, du cadre spatiotemporel et de l'identité des énonciateur et coénonciateur. Comme le rappelle Dominique Maingueneau au sujet du pronom « je », les déictiques ont un signifié stable même s'il « n'existe pas », préalablement à toute énonciation, « de classe d'objets susceptibles d'être désignés par "je"<sup>28</sup>. » Le référent repose donc sur des données extratextuelles portées par l'instance énonciative : « La "définition" des déictiques fait donc intervenir de manière cruciale la *réflexivité* de l'acte d'énonciation<sup>29</sup>. » Au contraire des déictiques comme « ici » ou « hier », dont le référent est extérieur à l'échange linguistique, celui qui dit « je » utilise le langage pour faire référence à l'être qui s'y constitue. Plutôt qu'un paradoxe, c'est là la fondation du sujet, la prémisse logique de l'instance d'énonciation :

À quoi donc *je* se réfère-t-il? À quelque chose de très singulier, qui est exclusivement linguistique : *je* se réfère à l'acte de discours individuel où il est prononcé, et il en désigne le locuteur. C'est un terme qui ne peut être identifié que dans ce que nous avons appelé ailleurs une instance de discours, et qui n'a de référence qu'actuelle<sup>30</sup>.

C'est dire que l'individu qui se manifeste par la parole fait émerger un être qui n'a de référence que linguistique. La réalité de l'« ego » se rabat sur son énonciation. Partant de la formation de la subjectivité, Benveniste distingue les éléments linguistiques qui existent par

<sup>25</sup> Daniel Delas, « Saussure, Benveniste et la littérature », *Langages*, vol. 3, no. 159, 2005, p. 65.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>27</sup> Émile Benveniste, *op. cit.*, p. 21.

<sup>28</sup> Dominique Maingueneau, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Paris, Armand Colin, « U », 2010, p. 66.

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale, I*, Paris, Gallimard, « Tel », n° 7, 1966, p. 261-262.

eux-mêmes de ceux qui reposent sur l'instance d'énonciation, « n'exist[ant] que dans le réseau d'"individus" que l'énonciation crée et par rapport à l'"ici-maintenant" du locuteur<sup>31</sup>. » En tant que production linguistique, tout texte crée des constellations d'éléments associés au contexte de production. Énoncer « je », c'est à la fois se référer à la situation de l'énonciation et fonder un être subjectif par le langage. Tel n'est pas le cas de tous les déictiques, puisque les références temporelles ou spatiales ont une réalité hors de la langue. Les adverbes et les démonstratifs spatiaux doivent être interprétés selon la position de la personne énonciatrice. Le référent de « près d'ici » repose sur l'emplacement de celui ou celle qui énonce. De la même manière, énoncer « ceci est un chat » revient à esquisser un geste dans l'espace, à pointer vers un objet par l'énonciation. Le démonstratif « ceci » se fait porteur des données spatiales, il est à interpréter, comme les autres démonstratifs et adverbes d'espace, selon un ensemble d'indices fournis par le texte. À la manière des déictiques spatiaux, les références temporelles renvoient à la situation extra-textuelle de production du discours. « Aujourd'hui », « tout à l'heure » et « maintenant » correspondent à des moments distincts dont le référent se base sur l'énonciation. Toutefois, à la différence de l'espace qui peut être parcouru dans l'ordre et dans le désordre, que l'on peut explorer selon plus d'un circuit, le temps se déploie comme un fil. En s'appuyant sur les textes de Benveniste, Stéphane Mosès, dans l'article « Émile Benveniste et la linguistique du dialogue », suggère que le « maintenant » d'un texte est marqué comme un axe qui soutient l'énonciation. À l'instar de la subjectivité qui se vit dans la continuité, la temporalité se comprend depuis l'axe de l'énonciation qui pose et renouvelle l'instant du « maintenant ». L'instance d'énonciation constitue alors un axe subjectif et temporel puisque « [c]'est à partir de ce "centre axial" de la temporalité que se définiront les deux autres dimensions du temps : le passé comme ce qui n'est plus présent, et le futur comme ce qui ne l'est pas encore<sup>32</sup>. » Cette dimension axiale de la subjectivité occupera une section ultérieure de ce chapitre. Quoi qu'il en soit, les déictiques sont autant d'éléments dont la pleine signification se saisit par une compréhension de la situation d'où ils émergent.

---

<sup>31</sup> Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale, II*, op. cit., p. 84.

<sup>32</sup> Stéphane Mosès, op. cit., p. 523.

Stéphane Mosès retrace chez Benveniste la nécessité du lien entre la personne énonciatrice et son destinataire. Plutôt que de penser un « je » qui se donne en premier, qui serait le fondement d'une énonciation où s'ajoutent des interlocuteurs et interlocutrices, Mosès montre que l'émergence du « je » est simultanée et conditionnelle à celle du « tu » :

Comme forme de discours, l'énonciation pose deux "figures" également nécessaires, l'une source, l'autre but de l'énonciation. C'est la structure du dialogue. Deux figures en position de partenaires sont alternativement protagonistes de l'énonciation. Ce cadre est donné nécessairement avec la définition de l'énonciation<sup>33</sup>.

Le postulat d'une forme dialogique qui présiderait à toute énonciation trouve sa première expression dans « Structure des relations de personne dans le verbe », un article de Benveniste datant de 1946. Le linguiste y examine comment chaque pronom personnel se distingue des autres et comment l'ensemble se manifeste dans l'emploi du langage. À propos de la deuxième personne, il observe : « À la deuxième personne, "tu" est nécessairement désigné par "je"; et, en même temps, "je" énonce quelque chose comme prédicat de "tu"<sup>34</sup>. » Les première et deuxième personnes se donnent alors comme un couple *a priori*, présent dans la structure de toute énonciation. Si « je » est la personne qui parle, « tu » est celle à qui l'on s'adresse et celle qui peut énoncer à son tour. La deuxième personne reçoit le discours, le porte comme un « prédicat », selon l'expression de Mosès, sans pourtant s'inscrire dans la passivité. Tantôt nommé, tantôt effacé, l'interlocuteur reste présent dans toute communication, comme possibilité d'inverser la dynamique en se faisant énonciateur à son tour.

Les éléments théoriques pensés par Benveniste n'ont pas été des outils d'analyse littéraire dès leur apparition. Bien que le linguiste ait perçu dans l'usage poétique de la langue un terrain d'étude exceptionnel, il aura fallu attendre des prolongements théoriques pour qu'un pont se construise entre la linguistique de l'énonciation et l'analyse des textes. Certaines notions qui se trouvent en germe dans l'œuvre de Benveniste prennent, chez des théoriciens et théoriciennes littéraires, une place centrale. Tel est le cas de la notion de discours, qui se substitue maintenant à une conception du texte littéraire comme un système

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 514.

<sup>34</sup> Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale, I*, p. 228.

clos. Les études de Benveniste sur l'activité du sujet dans la langue auront permis de comprendre l'insertion d'un texte littéraire dans un réseau de discours qui circulent déjà au sein d'une société :

En parlant aujourd'hui de "discours littéraires", on renonce à définir un centre ou, du moins, s'il y a un centre, c'est en un sens bien différent, puisque c'est le dispositif de communication. On cherche à restituer les œuvres aux espaces qui les rendent possibles, où elles sont produites, évaluées, gérées<sup>35</sup>.

Au contraire de la linguistique structurale qui questionne peu les circonstances dans lesquelles un sujet prend la parole, l'approche pragmatique, ainsi que la nomme Maingueneau, s'intéresse aux règles extérieures au système de la langue pour dégager un sens du texte. Si tout texte peut être envisagé comme un discours au sein d'un univers de discours en circulation, certains énoncés littéraires tendent pourtant à masquer leur appartenance à une quelconque situation extra-textuelle. Ceux-là semblent exister hors de tout contexte, universels et inconditionnels. Un autre type d'énoncés renvoie explicitement aux conditions d'énonciation qui les constituent. Ces deux modes d'énonciation constituent le discours et le récit en tant que régimes linguistiques. Plutôt que de classer des textes, la distinction entre les plans sert l'analyse des énoncés. Dans le régime du discours, le locuteur ou la locutrice marque sa présence par des embrayeurs, c'est-à-dire des renvois à la situation d'énonciation, alors que dans le récit cette fonction s'absente pour mettre de l'avant l'usage narratif. Le récit historique en est typique : dans un temps anhistorique, une voix dépersonnalisée, la voix de l'histoire elle-même, voudrait-on croire, produit le récit. L'activité d'énonciation laisse peu de traces. Toutefois, les nombreux cas de récits au « je », où l'énonciateur s'incarne sans nécessairement renvoyer à l'« ici-maintenant » de l'énonciation, mettent en tension la distinction nette entre discours et récit. Il semble que même si les aspects narratif et fictionnel dominant, un texte peut laisser voir certains marqueurs de l'énonciation. La catégorie du récit est importante pour rendre compte d'un type d'énonciation mais elle ne doit pas masquer l'activité de production d'un discours qui la sous-tend. Car effacer l'énonciation de l'étude linguistique des textes, ce serait ne pas voir l'acte de langage qui les crée : « *L'énonciation* constitue le pivot de la relation entre la langue et le monde : elle permet de représenter certains faits dans l'énoncé, mais elle constitue elle-

---

<sup>35</sup> Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 31.

même un fait, un événement unique défini dans le temps et l'espace<sup>36</sup>. » En somme, il s'agit de marquer l'énonciation comme un point de repère conceptuel dans tous les textes, de reconnaître que l'acte de production n'est pas invisible mais qu'il modalise de nombreux aspects des discours.

Suivant les théories linguistiques abordées jusqu'ici, le texte littéraire est un appareil qui déploie des contenus profondément dépendants de l'instance énonciatrice. Certains d'entre eux se détectent dans des caractéristiques formelles : c'est le cas des temps de verbe ou de l'emploi des pronoms, éloquents quant au positionnement de l'instance d'énonciation face aux événements relatés ou à ses allocutaires. D'autres contenus, qui ne se donnent pas formellement, font plutôt appel aux compétences de lecture des destinataires. Dans une démarche qui laisse de côté la linguistique comparative pour « tenter de comprendre comment les énoncés sont compris<sup>37</sup> », Catherine Kerbrat-Orecchioni regroupe ces contenus sous le titre d'« implicite ». La différence entre l'explicite et l'implicite, dit-elle, est davantage de statut que de nature : les nuances logent souvent là où les signes paraissent les mêmes. C'est là un défi pour les linguistes convaincu.e.s du caractère sémiologique du langage. Comment, en effet, le sens d'un énoncé peut-il varier, comporter ou non un implicite sans que le signifiant porte cette différence? Pour résoudre cette difficulté, Kerbrat-Orecchioni intègre à l'analyse du discours trois dimensions inséparables de toute énonciation : il s'agit du cotexte, du paratexte et du contexte. Cet élargissement de l'objet d'étude permet à la linguiste de s'appuyer sur des éléments extra-textuels véhiculés par tout énoncé :

Toute unité de contenu, explicite ou implicite, possède un ancrage textuel direct ou indirect, donc en dernière instance certains *supports signifiants* sur lesquels repose prioritairement son émergence. Laquelle peut être en outre sollicitée par un certain nombre d'*indices* extérieurs à la séquence porteuse du sens envisagé<sup>38</sup>.

Un énoncé émerge nécessairement d'un cotexte, d'un paratexte et d'un contexte, que ces éléments soient richement constitués ou moins marqués. Alors que le cotexte désigne

<sup>36</sup> Dominique Maingueneau, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Points, « Essais », no. 618, 2009, p. 57.

<sup>37</sup> Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'implicite*, Paris, Armand Colin, 1986, p. 9.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 16.

« l'environnement verbal<sup>39</sup> », les énoncés qui précèdent et suivent une énonciation, le paratexte consiste en l'ensemble des signes, qu'ils soient intonatifs ou gestuels, qui l'accompagnent et l'entourent. Finalement, le contexte est fait de l'ensemble des signes pris en charge par « la compétence encyclopédique<sup>40</sup> » des locuteurs et locutrices, qui fournissent une interprétation et une réponse à cet ensemble de données par leur participation à l'échange linguistique. En somme, les travaux des linguistes de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours conçoivent le texte comme porteur de traces diverses et riches pour l'analyse. Un texte n'est plus un système clos créateur de sens. Des éléments extra-textuels s'y adjoignent et la reconnaissance de leur rôle fait prévaloir une lecture plus complexe :

En d'autres termes encore : les énoncés apparaissent comme des sortes de *feuilletés*, dont la structure sémantique se constitue d'un ensemble de contenus propositionnels dérivant en cascade, transitivement, les uns des autres, la description ayant pour but de reconstituer la *chaîne interprétative* menant des contenus les plus manifestes aux couches sémantiques les plus enfouies et aléatoires<sup>41</sup>.

Plusieurs sections de notre analyse permettront d'approfondir la comparaison des énoncés à « des sortes de *feuilletés* » en analysant des aspects divers de l'énonciation.

S'approprier la première personne, dire « je », est à la fois un acte de langage et un acte politique d'affirmation de soi. Celui ou celle qui dit « je » revendique le rôle de sujet, s'insère dans une « collectivité textuelle [qui] rétablit la *phrase* de possession, et nous aide à penser comment, de là, parler sans que se réalise la ventriloquie annoncée<sup>42</sup>. » Ce sujet participe donc à la création d'un discours nouveau, non pas de subordination et d'imitation des discours dominants, mais de possession de soi. L'idée de possession par le langage est au centre de la réflexion de Laurent Dubreuil, qui souligne : « Parce que la colonisation est aussi une oppression parlée, il est loisible à la littérature d'y répondre de telle sorte que des singularités se constituent, usant de la possession même pour instaurer une pensée, un

---

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>42</sup> Laurent Dubreuil, *op. cit.*, p. 14.

langage<sup>43</sup>. » Le régime colonial qui dépossède les colonisé.e.s de leurs biens et de leurs terres travaille aussi le langage et la subjectivité. C'est pourquoi l'instance de discours occupe une place centrale dans l'étude des textes postcoloniaux :

La perspective postcoloniale me semble fondamentalement concernée par l'analyse de l'énonciation : non seulement elle s'attache aux rites d'écriture, aux supports matériels, à la scène énonciative (tous éléments relevant d'une étude habituelle de la littérature), mais elle le fait selon une direction particulière puisqu'elle réfère ceux-ci aux pratiques coloniales, à l'enracinement culturel et à l'hybridation caractéristique d'un contexte social très particulier<sup>44</sup>.

La scénographie de ces œuvres littéraires témoigne donc de la complexité culturelle des peuples ayant connu le joug du colonisateur, ayant hérité d'une culture mixte. Car, aussi nécessaire soit-elle, la lutte pour la libération ne restitue pas la culture nationale. Elle fait plutôt advenir de nouveaux sujets : « Cette lutte qui vise à une redistribution fondamentale des rapports entre les hommes ne peut laisser intacts ni les formes ni les contenus culturels de ce peuple. Après la lutte il n'y a pas seulement disparition du colonialisme mais aussi disparition du colonisé<sup>45</sup>. » Qui est donc l'être humain pouvant désormais dire « je », sujet d'un peuple nouvellement libre? Son bagage est pluriel. Il a souffert, pour lui-même et pour ses ancêtres, la perte d'une culture nationale, il est imprégné d'une culture européenne et doit à présent parler en son nom et s'affirmer comme un être libre.

### 1.1.2 La notion d'hybridité

Le caractère autobiographique de certains textes de Nina Bouraoui confère à l'identité métissée une place centrale. La complexité de la situation culturelle de ces protagonistes nous mène à explorer la notion d'hybridité développée par les théories postcoloniales. En nous basant sur les textes d'Homi Bhabha, de Frantz Fanon et d'Édouard Glissant, nous

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 102-103.

<sup>44</sup> Jean-Marc Moura, *op. cit.*, p. 50.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 173.

exposerons ici les fondements théoriques du sujet hybride et de l'hybridité culturelle<sup>46</sup> qui caractérisent les périodes coloniales et postcoloniales.

Dans une démarche philosophique qui intègre l'histoire littéraire et artistique, Homi Bhabha s'intéresse à des œuvres que l'on suppose vectrices de culture, en montre la complexité et rectifie les illusions entretenues à l'égard du monde globalisé et de la culture qui en est issue. À la nation se substitue la *dissémination* et au lieu d'une culture unifiée et lisse émerge un espace où priment les interstices et les différences. En proposant, dans *The Location of Culture*, de réévaluer les notions de culture et de sujet national, Bhabha s'insère dans un ensemble de pensées qui remettent en doute les attributs du sujet rationnel tel que posé par la philosophie occidentale depuis Descartes. Ainsi le sujet hybride se définit, dans l'histoire de la philosophie, en opposition à un sujet pur, idéalisé, que les courants philosophiques du XX<sup>e</sup> siècle secouent et fragilisent. Selon Bhabha, l'idéalisation du sujet le pose d'emblée en un monde utopique : « The social virtues of historical rationality, cultural cohesion, the autonomy of individual consciousness assume an immediate, Utopian identity with the subjects on whom they confer a civil status<sup>47</sup>. » Admettre un sujet autonome qui peut parvenir à toute connaissance s'il est maître de lui-même, c'est refuser les conditions et les contingences qui définissent notre monde. Dans les domaines de la psychanalyse et de la philosophie, les contributions de Freud puis de Lacan, comme celles de Foucault et de Derrida, récusent le sujet maître de sa psyché, connaisseur de ses motivations et de ses intentions. Michel Foucault fait de cette réévaluation de l'histoire son entreprise. Il nomme, dès 1969, le pont qui unit les dimensions historique et personnelle : « Faire de l'analyse historique le discours du continu et faire de la conscience humaine le sujet originaire de tout devenir et de toute pratique, ce sont les deux faces d'un même système de pensée<sup>48</sup>. » L'erreur est donc celle du système qui façonne les visions hégémoniques de l'individu maître

<sup>46</sup> Le concept de « hybridity » peut être désigné en français par les termes d'hybridité, de métissage et parfois même de créolisation. La langue française distingue des aspects qui sont recouverts par le seul terme « hybridity » dans la langue anglaise. Au sujet de cette distinction, on pourra consulter l'article de Laurier Turgeon, « Les mots pour dire le métissage : jeux et enjeux d'un lexique », *Revue germanique internationale*, « L'horizon anthropologique des transferts culturels », no. 21, 2004, p. 53-69.

<sup>47</sup> Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, New York, Routledge, 1994, p. 43.

<sup>48</sup> Michel Foucault, *Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1969, p. 22.



du monde à conquérir. Parallèlement, la psychanalyse détrône « le discours du continu » et retire à la conscience le privilège d'identifier les causes et de livrer un récit rationnel de soi. Cette nouvelle discipline ouvre un espace où l'inconnu devient porteur de vérité. Dans un style qui lui est propre, Lacan résume le décalage imposé à la recherche de la vérité : « Je pense où je ne suis pas, donc je suis où je ne pense pas<sup>49</sup>. » C'est dire qu'on sait peu de ce qu'est véritablement le sujet, de ce qui en constitue les fondements. Dans un cadre de pensée qui voudrait rendre justice à cette difficulté, les théories postcoloniales ou poststructuralistes, comme la psychanalyse, mettent l'accent sur les espaces qui se manifestent entre les pans de certitude. Il s'agit de montrer comment ces espaces sont déterminants pour la création, comment ils peuvent l'être davantage même que ce que l'on peut nommer et comprendre.

Le sujet paraît désormais dépossédé d'une partie de lui-même. Leçon d'humilité peut-être, nouveau terrain d'investigation, certainement. *The Location of Culture* naît des travaux contemporains et des questions théoriques qui restent en suspens, mais la démarche de Bhabha n'est pas au-delà des événements : ce qui se déploie sur les terres des décolonisations donne à réfléchir, permet de contrer les prémisses tenues pour acquises et les idées établies. Là où l'ordre colonial a régné, Bhabha observe une aliénation qui, à elle seule, défie la conception du sujet dont l'époque contemporaine a hérité :

The struggle against colonial oppression not only changes the direction of Western history, but challenges its historicist idea of time as a progressive, ordered whole. The analysis of colonial depersonalization not only alienates the Enlightenment idea of 'Man', but challenges the transparency of social reality, as a pre-given image of human knowledge<sup>50</sup>.

La réalité historique de la colonisation semble exacerber les difficultés rejetées par une tradition philosophique qui privilégie l'abstraction de la pensée. Les luttes menées par les peuples contre l'empire colonial mettent à l'épreuve la constance et l'autonomie attribuées au sujet moderne. Elles le donnent plutôt changeant et versatile, selon la force de l'aliénation qui l'assujettit. C'est alors un sujet hybride qui prend forme, contre la pureté idéalisée de l'époque moderne et de ses réminiscences contemporaines.

<sup>49</sup> Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, « Champ freudien », 1966, p. 517.

<sup>50</sup> Homi K. Bhabha, *op. cit.*, p. 41.

Dans le monde postcolonial, l'identité hybride dépasse la binarité de soi et de l'autre. Le rapport dialectique entre dominant et dominé, entre puissance coloniale et peuple colonisé ne suffit plus. En abandonnant la progression dialectique et la tension vers une synthèse pour laisser place à la nouveauté radicale, Bhabha marque une distance envers la conception de l'histoire qui prévaut au sein de la tradition philosophique, admettant qu'une part de cette histoire échappe à toute saisie. Déjà en 1961, dans *Les damnés de la terre*, Frantz Fanon identifie l'émergence d'une nouveauté dans le processus de décolonisation : « La décolonisation est véritablement création d'hommes nouveaux. Mais cette création ne reçoit sa légitimité d'aucune puissance surnaturelle : la "chose" colonisée devient homme dans le processus même par lequel elle se libère<sup>51</sup>. » Cette création, irréductible à une arithmétique des identités, caractérise le sujet postcolonial. Selon Bhabha, l'identification de cette différence évite à Fanon le piège de penser une histoire unie et linéaire<sup>52</sup>. Il se situe hors de l'historicisation de la colonisation, hors de la prévisibilité des effets, ne cherche pas à poser un diagnostic, à ramener une situation inédite à des éléments connus mais s'attarde plutôt à la nouveauté et à la différence qui se manifestent. Le sujet propulsé vers l'avant est donc mu par la différence, par une création continue qui modifie la qualité des êtres. Pour Bhabha, il s'agit de concevoir l'action du sujet comme un acte d'énonciation. Comme l'acte de langage qui se produit dans un contexte unique, la différence des sujets s'exprime dans un acte chaque fois renouvelé. Ces spécificités de chaque situation d'énonciation, cette part d'inconnu, est ce qu'il appelle « interstice » (« in-between ») :

It is precisely in that ambivalent use of "different" – to be different from those that are different makes you the same – that the Unconscious speaks of the form of otherness, the tethered shadow of deferral and displacement. It is not the colonialist Self or the colonized Other, but the disturbing distance in-between that constitutes the figure of colonial otherness – the white man's artifice inscribed on the black man's body. It is in relation to this impossible object that the liminal problem of colonial identity and its vicissitudes emerges<sup>53</sup>.

---

<sup>51</sup> Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, Paris, François Maspero, « Petite collection Maspero », 1968, p. 6.

<sup>52</sup> Homi K. Bhabha, *op. cit.*, p. 42.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 44-45.

Comme le notait déjà Fanon, parlant d'une « oblitération culturelle<sup>54</sup> » du peuple colonisé par la nation colonisatrice, l'écart est si grand et l'inégalité si profonde entre les deux cultures qu'ils empêchent l'unification d'une identité. Aussi la part d'inconnu entre les deux figures participe-t-elle à fragiliser ce que l'ordre colonial, comme la tradition philosophique occidentale, tient pour des vérités.

Pour ce qu'il représente d'hostile et de différent, l'individu colonisé ébranle les certitudes du système de pensée hégémonique. Sa seule présence remet en doute l'autorité coloniale : « The incalculable colonized subject – half acquiescent, half oppositional, always untrustworthy – produces an unresolvable problem of cultural difference for the very address of colonial cultural authority<sup>55</sup>. » De même que la différence engendre la nouveauté, l'hybridité du sujet compromet les vérités. L'autorité coloniale n'a de validité que pour les sujets nationaux de l'empire. Les colonisé.e.s, écrit Fanon, doivent participer à l'émergence de leur propre vérité :

Au sein du peuple, de tout temps, la vérité n'est due qu'aux nationaux. [...] Le vrai, c'est ce qui précipite la dislocation du régime colonial, c'est ce qui favorise l'émergence de la nation. Le vrai, c'est ce qui protège les indigènes et perd les étrangers. Dans le contexte colonial il n'y a pas de conduite de vérité<sup>56</sup>.

Si le sujet colonisé est privé des vérités soutenues et promues par sa nation, comment son existence peut-elle ne pas être vaine? L'aliénation qu'il ressent face à l'ordre social n'est pourtant pas pour le colonisé un signe d'échec, puisqu'il trouve sa force dans le devenir des choses et qu'il sait que, comme son désir, ce devenir contribue à la nouveauté : « Je suis pour ailleurs et pour autre chose<sup>57</sup> », ajoute Fanon. De cette tension vers l'avant se dressent des valeurs fondées sur les nécessités du présent. Elles sont hybrides, définies comme leurs sujets par la violence de l'ordre colonial et la volonté d'« autre chose ». Marqué par le mouvement et par l'indétermination de la nouveauté, le sujet hybride nous incite à considérer la culture dans ses tensions et ses errances.

---

<sup>54</sup> Frantz Fanon, *op. cit.*, p. 166.

<sup>55</sup> Homi K. Bhabha, *op. cit.*, p. 33.

<sup>56</sup> Frantz Fanon, *op. cit.*, p. 17.

<sup>57</sup> *Ibid.*

La place que réserve Bhabha à la différence mène à questionner l'expression courante de « diversité culturelle ». L'auteur y préfère le terme « différence culturelle », qui traduit l'ambiguïté et l'incertitude du processus de création de la culture. Selon lui, la diversité culturelle célèbre des contenus fixes et prédonnés sans garder d'ouverture pour la nouveauté qui naît de la différence. La diversité culturelle, comme la culture nationale réifiée, participe du mythe, de l'utopie d'une culture hermétique qui persiste dans le temps. C'est là une fabulation que le sujet colonisé doit accepter de laisser derrière lui, en cessant de « s'acharn[er] à reprendre contact avec la sève la plus ancienne, la plus anté-coloniale de [son] peuple<sup>58</sup>. » Contre le vertige de la nouveauté, de son espace infini, le rempart ne peut pas être le passé. La condition du sujet hybride est d'être mû dans le temps, dans un présent toujours actuel qui l'oblige à prendre part à la culture : « As literary creatures and political animals we ought to concern ourselves with the understanding of human action and the social world as a moment when *something is beyond control, but it is not beyond accommodation*<sup>59</sup>. » Il s'agit alors de laisser place à la négociation parmi les différences. Comme Bhabha, Édouard Glissant y voit la tâche collective d'un peuple, qui se soumet à la création en même temps qu'il y participe :

[La pensée de la Relation] ne confond pas des identiques, elle distingue entre des différents, pour mieux les accorder. Les différents font poussière des ostracismes et des racismes et de leurs monogonies. Dans la Relation, ce qui relie est d'abord cette suite des rapports entre les différences, à la rencontre les uns des autres. Les racines parcourantes (les rhizomes) des idées, des identités, des intuitions, relaient : s'y révèlent les lieux-communs dont nous devinons entre nous le partage<sup>60</sup>.

Pour employer les termes de Bhabha, les énonciations trouvent à se réguler, à négocier entre elles. La répétition, suggère Glissant, « n'est pas un inutile dédoublement<sup>61</sup>. » Chaque fois, l'énonciation se renouvelle, affleure d'un tiers espace et porte le fruit de ses conditions. Cette proposition rappelle les mots de Stéphane Mosès sur Benveniste : « [...] chaque énonciation se réfère à une situation inédite, "que nous ne pouvons jamais ni prévoir ni deviner"<sup>62</sup> ». À

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>59</sup> Homi K. Bhabha, *op. cit.*, p. 12.

<sup>60</sup> Édouard Glissant, *Philosophie de la relation. Poésie en étendue*, Paris, Gallimard, 2009, p. 72.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>62</sup> Stéphane Mosès, *op. cit.*, p. 512.

l'instar de Bhabha, Glissant voit dans la littérature l'expérience de cette création : « Les poétiques relatent, elles ne racontent pas, elles disent. La Relation se renforce quand elle (se) dit. Ce qu'elle relate, de soi-même et par soi-même, n'est pas une histoire (l'Histoire), mais un état du monde, un état de monde<sup>63</sup>. » C'est dire que la construction, la consolidation et le rassemblement autour d'une culture procèdent par l'énonciation, dont l'énonciation littéraire est un exemple. En somme, en admettant l'hybridité du sujet issu de la colonisation, les auteurs postcoloniaux posent comme une prémisse une création métissée. À la suite d'une ère de domination politique et culturelle totale, toute catégorie prétendant à la pureté comme à un retour aux racines est trompeuse. La rencontre entre des mondes, même inégaux dans les dynamiques coloniales, est un point de non-retour et une marque indélébile sur les sujets. Le monde appelle, voire oblige la création à partir des cultures en présence. Or une spécificité caractérise les sujets issus de la colonisation qui n'est pas partagée par les peuples occidentaux non colonisés, vivant pourtant, eux aussi, au contact des cultures. Au-delà des dynamiques internationales qui mettent les économies et les cultures en relation, on retient de la littérature postcoloniale une hybridité sans équivalent : la rencontre entre les langues, leur mélange et les significations culturelles doubles en font des objets difficiles à classer. L'assignation à une seule culture devient impossible, tant à cause des altérations formelles que par les thèmes, enjeux et problèmes abordés dans les œuvres.

L'hybridité refusant qu'un sujet soit la somme de ses identités, la particularité du sujet métis se trouve dans la projection dans un avenir qui s'ouvre perpétuellement sous le choc d'éléments étrangers et antagonistes. Les appartenances multiples et les déplacements géographiques fondent des identités nouvelles, qui se manifestent par des altérations linguistiques ou par l'apparition de nouveaux codes. La langue permet alors de dire les expériences inédites de l'hybridité. La critique du sujet cartésien trouve certes un sens pour l'ensemble de la pensée occidentale, mais les siècles de colonisation et leurs relents contemporains auront créé un métissage fondamental à certaines identités. Selon Laurent Dubreuil, le concept exige un regard critique pour éviter le piège consistant à affirmer que

---

<sup>63</sup> Édouard Glissant, *op. cit.*, p. 72-73.

« [t]out ce qui est métis est tout ce qui est<sup>64</sup>. » Mieux vaut prendre garde à la « dimension pancosmique du concept<sup>65</sup> » en admettant sa pertinence spécifique à certaines circonstances :

Chaque fois qu'une œuvre se soucie de la spoliation coloniale, qu'elle y puise la force de son écriture, alors une œuvre, dans la langue, donne l'occasion de survivre à la hantise. Ce don n'est pas caduc après l'abolition de l'esclavage ou l'indépendance. Le croire reviendrait à minimiser la surnature de la domination coloniale, qui commence dans la *propriété* mais installe une durée hors norme par la possession<sup>66</sup>.

La force de ces auteurs et autrices reposerait donc sur une forme de réplique à l'appropriation coloniale. *The Location of Culture* suggère que l'hybridité émane d'une tension vers le futur et dans la différence née de la rencontre des cultures, mais insiste aussi sur le traitement de l'impérialisme, qu'il soit politique ou linguistique :

Ordinary language develops an auratic authority, an imperial persona; but in a specifically postcolonial performance of reinscription, the focus shifts from the nominalism of imperialism to the emergence of another sign of agency and identity. It signifies the destiny of culture as a site, not simply of subversion and transgression, but one that prefigures a kind of solidarity between ethnicities that meet in the tryst of colonial history<sup>67</sup>.

Le propre des œuvres postcoloniales se situe alors dans une tentative de sortie de l'ère coloniale, de ses dynamiques inégalitaires et de ses racismes, au moyen des langues et des cultures héritées. Dans une œuvre qui se déploie sur plusieurs décennies, une écrivaine comme Nina Bouraoui ne peut qu'entretenir une relation en évolution avec les thèmes de l'hybridité et de la colonisation. Les narratrices qui s'approprient le « je » se positionnent parfois entre les cultures, revendiquent un statut et leur reconnaissance. Dans *L'âge blessé* et *Garçon manqué*, la narration entretient des liens avec la notion d'hybridité. Dans la prochaine section, nous interrogerons les textes afin de voir à quels égards ils rappellent des pistes postcoloniales dans le rapport que les protagonistes entretiennent avec la mémoire.

---

<sup>64</sup> Laurent Dubreuil, *op. cit.*, p. 94.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>67</sup> Homi K. Bhabha, *op. cit.*, p. 231.

## 1.2 Les narratrices face à elles-mêmes : introjection et introspection

Les identités qui se dévoilent dans *L'âge blessé* et *Garçon manqué*, entre enfance et vieillesse, entre France et Algérie, portent la trace de nombreux conflits. Ces oppositions irrésolues ne sont pas laissées en reste, des efforts se déploient afin de les résoudre. Le conflit naît de ce que les qualificatifs employés par les narratrices pour se définir sont multiples et s'opposent : comment les contenir, les incarner tous? À défaut de les accueillir et de soutenir une contradiction, la jeune Nina aborde ces traits comme des « problèmes » : « Tous les matins je vérifie mon identité. J'ai quatre problèmes. Française? Algérienne? Fille? Garçon<sup>68</sup>? » Parmi les impératifs sociaux et les envies personnelles, les protagonistes de *L'âge blessé* et de *Garçon manqué* négocient entre révolte et conformisme. Dans l'écriture, l'exercice d'introspection s'ajoute à l'introjection des normes et des discours. Nous étudierons la façon dont les discours sont rapportés dans le texte afin de montrer que l'introjection et la rencontre des différents discours suscitent une hybridité fondamentale à l'écriture. Explicitement situé en France et en Algérie, *Garçon manqué* fait des déplacements géographiques et du métissage des thèmes dominants. *L'âge blessé* paraît inassignable : les repères ne suffisent pas à situer l'action précisément. Certains mots appartiennent plus à la langue arabe qu'au français, tels le nom d'Oria ou le lieu des gorges de Lassara, dont la sonorité s'insère aisément dans la constellation des lieux de *Garçon manqué* (Zeralda, Chenoua, Tipaza). Le bagage porté par la protagoniste de *L'âge blessé* semble à la fois « mixte », comme elle le nomme, et indéterminé. Aussi évoque-t-elle le français sous le couvert de l'expression d'une langue « blanche et secrète<sup>69</sup> » qui est celle qu'elle emploie pour livrer son récit et pour se définir elle-même. Nous aborderons les difficultés qui se dressent pour les narratrices de *L'âge blessé* et de *Garçon manqué*, c'est-à-dire pour qui veut reconstituer, par l'écriture, une mémoire personnelle. Nous verrons comment le sujet postcolonial arrive à dire son hybridité, prenant sa mémoire pour socle.

<sup>68</sup> Nina Bouraoui, *Garçon manqué*, Paris, Le Livre de Poche, no. 15254, 2015, p. 163. Désormais, les références à ce titre seront placées entre parenthèses, précédées de l'abréviation GM.

<sup>69</sup> Nina Bouraoui, *L'âge blessé*, Paris, J'ai lu, no. 9165, 2010, p. 67. Désormais, les références à ce titre seront placées entre parenthèses, précédées de l'abréviation AB.

### 1.2.1 Consolider la mémoire dans l'écriture à la première personne

Parmi les nombreux repères portés par l'énonciation, Benveniste note que le langage instaure un temps linguistique en donnant lieu à la catégorie du présent. Tel qu'exposé en début de chapitre, le temps présent est engendré par toute énonciation : « Ce présent est réinventé chaque fois qu'un homme parle, parce que c'est, à la lettre, un moment neuf, non encore vécu<sup>70</sup> ». Le temps d'un discours est donc autoréférentiel, puisque c'est au moment où l'énonciateur prend forme que le temps se constitue avec lui : « Le repère temporel du présent ne peut être qu'intérieur au discours<sup>71</sup>. » À la lumière de la proposition de Benveniste, *L'âge blessé* paraît complexifier une temporalité que l'on suppose unique. Si le personnage du roman prétend consolider son identité par l'union des voix de l'enfance et de la vieillesse, s'il se présente comme un être complet et unique, l'énonciation, elle, se scinde. Entre deux chapitres, on passe de l'enfance à la vieillesse sans préavis. La voix de l'enfant est marquée par l'ouverture des guillemets en début de chapitre, leur fermeture indiquant le retour au présent, des décennies plus tard, au temps de la protagoniste devenue centenaire. Ainsi un chapitre narré par l'enfant se termine et passe le relais à la voix du présent :

“La mer s'écrase, j'entends les enfants enfermés dans les rouleaux, parfois condamnés, des chalutiers longent la rampe de l'horizon, lourds et chargés, lents comme des vaisseaux de guerre espions; sur les plates-formes défensives, une armée de chair s'entraîne à mon insu, le pétrole glisse, s'échappe, miroite, mon feu s'exporte vers le continent, les marins détaillent aux jumelles nos corps lassés, anonymes, voués au même destin.” (AB, p.35) /

Ma mémoire déterre mon enfance, une hyène, réanime un cadavre, comble sa vacuité, l'enveloppe dans un linceul de petite taille, noué aux extrémités des pans rabattus, une fillette est roulée dans un paquetage, mon passé est actualisé, mon corps ne souffre plus, je plane au-dessus de mes cendres, tout se délite sans moi, je ne peux plus vieillir, j'ai atteint l'indice 100, le temps est inutile, ma mémoire a fendu sa ligne de trot, son incidence, il tourne en rond. (AB, p. 37)

<sup>70</sup> Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale, II*, op. cit., p. 73.

<sup>71</sup> Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale, I*, op. cit., p. 262.



La construction du texte entre deux voix distinctes pose un défi à un temps littéraire que l'on supposerait unique. La théorie de l'énonciation d'Émile Benveniste suggère que c'est selon un présent constitué en axe temporel que le passé et le futur s'enracinent. Or, écrire conjointement le passé et le présent comme le tente *L'âge blessé* tord la linéarité ainsi supposée. Nous verrons comment, à l'encontre de la quête de soi et des ambitions d'« unité » (AB, p. 43), l'activité d'énonciation donne à voir une identité scindée.

*L'âge blessé* rassemble une diversité de segments, d'événements et de souvenirs qui se sédimentent en une mémoire humaine. L'exercice en est un d'introspection : « J'assainis, je débarrasse, j'ouvre le sol pour un autre sol, le canton de ma mémoire. » (AB, p. 14) Cette première voix qui s'élève est celle du présent de la narratrice, la seconde provient de son enfance, unissant deux époques, deux âges d'une même personne, placés en parallèle. Aussi enfance et vieillesse se gardent-elles de se répondre directement, de s'interpeller, de risquer une référence explicite. L'affleurement de la voix du passé, qui use du présent de l'indicatif, est une plongée dans un autre temps. En divisant la temporalité du texte, le temps de l'enfance émerge dans son propre présent, avec ses propres temps et espace. Le discours rapporté, écrit Dominique Maingueneau, conserve ses indices et ses marqueurs :

La citation au discours direct suppose la répétition du *signifiant* du discours cité et par conséquent la dissociation entre les deux situations d'énonciation, citante et citée. Elle fait coexister deux systèmes énonciatifs autonomes : chacun conserve son JE, son TU, ses repérages déictiques, ses marques de subjectivité propres, les guillemets ou le tiret jouant à l'écrit le rôle de frontière entre les deux domaines énonciatifs.<sup>72</sup>

La voix de l'enfance, même si elle appartient au passé du personnage devenu centenaire, constitue une subjectivité qui s'approprie le langage. La situation d'énonciation ne perd pas son autonomie en s'insérant entre guillemets dans un récit, elle participe plutôt à l'ensemble du texte : « Le discours cité dans un roman, par contre, n'est qu'une facette de la narration; loin de se suffire à lui-même, il doit être appréhendé par rapport à un récit qui comporte bien d'autres dimensions<sup>73</sup>. » Le cadre narratif de *L'âge blessé* s'enrichit donc de la voix qui affleure de l'enfance et de l'ensemble du cadre auquel elle se rapporte. La protagoniste ne se

<sup>72</sup> Dominique Maingueneau, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, op. cit., p. 95.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 96.

réduit pas à l'un des deux temps qui la constituent. Son enfance s'insère dans son âge avancé comme les segments du discours rapporté s'insèrent dans la narration. Le partage du temps présent en deux périodes distinctes rappelle le traitement de la temporalité par le genre autobiographique : alors qu'aucun contenu de *L'âge blessé* ne permet de conclure à l'autobiographie ni à l'autofiction, la temporalité s'y déploie selon un cadre typique de ces genres littéraires. Embrassant la vieillesse, la narratrice restitue sa parole d'enfant. Elle redonne vie au regard qu'elle avait alors, comme l'autrice d'une autobiographie : « l'écriture autobiographique est affaire de reconstruction selon une vision du monde, une idéologie, un système de valeurs<sup>74</sup>. » De même que l'autobiographie s'écrit le plus souvent au présent, la narratrice emploie ce temps verbal pour évoquer des époques diverses. À ranimer ainsi l'enfance comme un temps perdu, la narratrice s'engage dans une convocation de sa vie passée. Nous montrerons à présent comment la multiplicité de ces situations d'énonciation contribue à l'identité scindée de la narratrice.

Le caractère non linéaire du temps narratif semble garant d'un personnage tout autant pluriel, composite, voire atteint en son intégrité. Le temps de l'enfance n'est pas pleinement incarné comme l'est celui qui se passe des guillemets. Il est marqué d'une distance, il trahit l'étrangeté de la narratrice face à son passé, face à une part d'elle-même qu'elle tente de récupérer sans y parvenir : « ma quête est restreinte et pourtant infinie, je vais à ma recherche, devenue l'élément observé » (AB, p. 43). Le personnage manifeste une première scission identitaire en s'ouvrant sur son passé, irréconciliable avec l'expérience de la vieillesse, semble-t-il. L'emploi des guillemets scelle la différence des discours et déjà ébauche une identité en couches superposables : un présent incarné s'élabore sur un passé réanimé. Le passé est certes vif au sein de la mémoire, mais l'énonciation oblige une mise à distance par l'emploi des guillemets qui accentuent la distance entre les instances d'énonciation. Il s'agit, pour la narratrice, de faire subir un traitement à l'enfance plutôt que de la rappeler seulement : « Je la ramène au vent, l'initie au froid, je lui prête ma voix, ma nostalgie est incendiaire, une folie ravage la plaine, les collines. » (AB, p. 15) Le discours rapporté devient, somme toute, « une facette de la narration<sup>75</sup> », pour reprendre les mots de

<sup>74</sup> Philippe Gasparini, « Autofiction vs autobiographie », *Tangence*, no. 97, 2011, p. 16.

<sup>75</sup> Dominique Maingueneau, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, op. cit., p. 96.

Mangueneau : le texte consiste en la rencontre de la narration et des voix rapportées. L'union souhaitée par la narratrice est explosive, elle allie « le calme et la fureur » (AB, p. 45) vers l'atteinte d'une plus grande intégrité. *L'âge blessé* prend la forme d'une exploration de la solitude mais vise au-delà de la vulnérabilité qui s'y déploie. Si c'est « une folie » qui préside à ses ambitions, la narratrice reste consciente de la difficulté de tromper son destinataire en admettant : « [...] deux voix, deux corps, deux temps dictent la tâche » (AB, p. 43). Faire s'enchevêtrer deux voix et deux présents revient à établir deux énonciations parallèles. Il semble donc que le fait linguistique dément les fantasmes de la narratrice sur son propre cheminement : alors que la narratrice souhaite une fusion, une unité, l'énonciation marque la distance. Le cas de *Garçon manqué* se démarque de *L'âge blessé* en ce que la narration demeure la voix dominante du récit. Nous verrons pourtant comment, en une temporalité qui paraît unique, la mémoire se dissémine en plusieurs courants.

Dans *L'âge blessé*, ce qui constitue la mémoire est clair : la « mémoire déterre [l']enfance » (AB, p. 37), elle est en action et se fait la matière du discours. Elle est constituée de souvenirs qui prennent forme les uns après les autres, parfois en résonance de l'un à l'autre. La scission au sein du sujet provient de la rencontre de plus d'une instance d'énonciation. Le cas de *Garçon manqué* diffère, étant constitué d'une voix unique qui se perd dans les voix de sa généalogie et dans leurs discordances. Le lien d'appartenance entre la narratrice et son monde est questionné à répétition, Nina n'est sûre d'aucun de ses lieux d'origine, sinon de la violence d'un conflit originaire : « La violence précède ma naissance. Elle reviendra, ici, en Algérie, entre ses habitants. Je deviens violente. Avec moi. Avec les autres. Je cherche mon identité. » (GM, p. 32) Explorer sa mémoire, en former un récit cohérent ensuite, exige non pas l'union des stades d'une existence, de l'enfance et de la vieillesse comme dans *L'âge blessé*, mais celle des dimensions qui composent cette existence. C'est son aspect multidimensionnel, en une temporalité linéaire, qui empêche parfois la mémoire de Nina de se constituer. La mémoire ne colle pas, elle se défait en morceaux et empêche une appartenance lisse, tel ce processus décrit par Édouard Glissant :

Pour les collectivités qui ont enduré les avatars paralysants des colonisations et des décolonisations, en particulier les perturbations de la mémoire historique, dénaturée, raturée, le rapport de la personne à la collectivité s'établira comme

complexe et le plus souvent indéchiffrable. Cela se devine aux affres de l'exil intérieur, et dans les béances des migrations d'apparence non forcées.<sup>76</sup>

Suivant ce constat, la protagoniste de *Garçon manqué* serait typique du groupe dont elle est issue. Mettre sa mémoire en récit, qui consiste déjà à créer de la continuité là où il n'y a que sauts et ruptures, devient encore plus complexe pour qui porte une mémoire « raturée ». Le roman de Bouraoui travaille alors à consolider une mémoire qui doit d'abord être acceptée et assimilée par les sujets, et qui n'est pas sans violence :

Cette génération, ni vraiment française ni vraiment algérienne. Ce peuple errant. Ces nomades. Ces enfants fantômes. Ces prisonniers. Qui portent la mémoire comme un feu. Qui portent l'histoire comme une pierre. Qui portent la haine comme une voix unique. Qui brûlent du désir de vengeance. Moi aussi j'aurais cette force. Cette envie. De détruire. De sauter à la gorge. De dénoncer. D'ouvrir les murs. Ce sera une force vive mais rentrée. Un démon. Qui sortira avec l'écriture. Ce n'est pas soi qui compte. On arrive toujours à se soigner. À guérir. À se guérir de la haine des autres. C'est la mémoire de nos parents qui est importante. De leur souffrance. (GM, p. 129)

La problématique de la mémoire implique les générations précédentes dans le présent. Pour chaque individu de « [c]e peuple errant » se pose la question de l'appropriation de l'histoire : quelle partie de la guerre, quelle partie de la période coloniale doit-on faire siennes ? La mémoire de Nina se fragmente en de nombreux segments dont participent l'histoire de la colonisation, les cultures française et algérienne, la représentation de la féminité et celle de la masculinité. Chacun de ces aspects trouve son expression dans une narration qui prête sa voix aux tenants des diverses perspectives. Consolider la mémoire consiste précisément à rassembler des points de vue divers. Alors que le texte de *L'âge blessé* porte les marques des différentes situations d'énonciation, le glissement est plus subtil dans *Garçon manqué*. La narration embrasse les complexités de la mémoire collective et de ses rapports avec la mémoire individuelle, tels que définis par Maurice Halbwachs :

Si ces deux mémoires se pénètrent souvent, en particulier si la mémoire individuelle peut, pour confirmer tels de ses souvenirs, pour les préciser, et même pour combler quelques-unes de ses lacunes, s'appuyer sur la mémoire collective, se replacer en elle, se confondre momentanément avec elle, elle n'en suit pas moins sa voie

---

<sup>76</sup> Édouard Glissant, *op. cit.*, p. 75.

propre, et tout cet apport extérieur est assimilé et incorporé progressivement à sa substance<sup>77</sup>.

Nina inscrit donc ses souvenirs en relation avec autrui et témoigne de l'entremêlement des mémoires individuelles et collectives. À cet égard, le métissage incarné par le corps de la narratrice semble un phénomène collectif autant que personnel, qui nécessite que le sujet « se reporte à des points de repère qui existent hors de lui, et qui sont fixés par la société<sup>78</sup>. » La différence de traitement du thème du métissage entre *L'âge blessé* et *Garçon manqué* révèle la différence entre ces deux exercices de mémoire. Dans *L'âge blessé*, l'enfant n'évoque qu'une fois son identité métisse : « “Je suis les deux profils réunis. Mon ton est le mélange du grave et de l'aigu. Mes muscles, ma peau, ma couleur, ma taille contiennent les deux trames d'origine. Je n'ai aucune préférence. Mon corps est mixte.” » (AB, p. 67) L'identité est l'objet d'un constat, puis oubliée. Elle ne retient pas l'attention, ne suscite pas d'inquiétude. Au contraire, dans *Garçon manqué*, c'est précisément autour de cette mixité que la problématique prend forme :

Je suis tout. Je ne suis rien. Ma peau. Mes yeux. Ma voix. Mon corps s'enferme par deux fois. [...] Mon corps se compose de deux exils. Je voyage à l'intérieur de moi. Je cours, immobile. Mes nuits sont algériennes. Ma mémoire rapporte les visages qui forment mon visage. Mes jours sont français, par l'école puis le lycée, par la langue employée, par Amine qui dit l'autre pays, absent et espéré. (GM, p. 20)

Nina semble en décalage face à elle-même, elle contient deux parts qui ne peuvent s'assembler tout à fait, qui ne peuvent être représentées simultanément. Selon Kirsten Husung, autrice de *Hybridité et genre chez Assia Djebar et Nina Bouraoui*, c'est par cette alternance des souvenirs français et algériens qu'advient l'hybridité<sup>79</sup>. Ne pouvant prendre forme en même temps, ces souvenirs motivent l'écriture, qui se donne comme un moyen de réconciliation et de dépassement d'une seule identité culturelle. Cependant, nous croyons que l'exercice de mémoire que pratique la narratrice de *Garçon manqué* ne se limite pas à la remémoration. En prêtant sa voix à différents personnages et en l'altérant selon le contexte,

<sup>77</sup> Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, version numérique établie par Lorraine Audy et Jean-Marie Tremblay, Université du Québec à Chicoutimi, « Les classiques des sciences humaines », [1950], p. 26.

<sup>78</sup> *Ibid.*

<sup>79</sup> Kirsten Husung, *op. cit.*, p. 186.

Nina crée des situations d'énonciation riches dont les facettes se confondent, à l'image de celles qui définissent son identité multiple. Plutôt que de rapporter le discours entre guillemets comme dans *L'âge blessé*, c'est dans le style du discours direct libre que Nina prête sa voix à d'autres personnages.

Par ce procédé qui introduit une nouvelle instance d'énonciation, certains passages du roman se construisent sur une polyphonie. La voix narrative de Nina se confond avec d'autres voix, anonymes ou identifiables, qui font s'entrechoquer les dimensions privée et publique de l'identité métisse, à la fois française et algérienne. Au sujet du discours direct libre, « incarnation linguistique de la modernité<sup>80</sup> », Dominique Maingueneau indique que la voix narrative d'un récit laisse place au discours cité sans marqueur typographique et « sans subordination syntaxique<sup>81</sup> ». Le discours citant et le discours cité ne se confondent pas, ils renvoient à des repérages déictiques distincts alors que le glissement d'une instance à l'autre peut être identifié par des indices de l'ordre du ton ou du registre du discours. Les frontières entre les différentes situations d'énonciation sont donc moins délimitées que dans le discours rapporté, « au point de rendre difficile la perception du décalage entre les deux espaces énonciatifs<sup>82</sup>. » Lorsque Nina relève l'hypocrisie et l'ignorance d'inconnu.e.s qui la questionnent sur l'Algérie, c'est précisément le décalage entre les espaces énonciatifs qui permet de saisir le jugement, voire le sarcasme, du discours citant sur le discours cité :

L'idée de la mort viendra de ces gens que je croiserai en France, de ces inconnus. Qui forceront ma vie. De ces Français vers la petite Algérienne. Qui voudront s'instruire. Qui voudront savoir. De ce qu'ils demanderont toujours. Toujours plus. Tu t'entends bien avec tes grands-parents français? Tu as un ami? Amine? C'est un prénom, ça? Il fait toujours chaud là-bas? Et la misère? Elle est belle? Comme au Maroc ou en Tunisie? À peine visible avec le tourisme. Non? Pas de touristes en Algérie? Ah bon? Alors la misère doit être laide. Sans clubs de vacances. (GM, p. 122-123)

La voix de la narratrice, en rupture avec les voix anonymes, permet de saisir la blessure infligée par de telles paroles. Dans cet extrait, on peut attribuer le discours à Nina du début

---

<sup>80</sup> Dominique Maingueneau, *Manuel de linguistique pour le texte littéraire*, op. cit., p. 189, citant Laurence Rosier, *Le Discours rapporté*, Bruxelles, Duculot, 1999, p. 279.

<sup>81</sup> *Ibid.*

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 188.

jusqu'à « Toujours plus. » Ensuite, l'intrusion du « Tu » renvoie Nina à la position de destinataire, indiquant le passage à une nouvelle instance d'énonciation. Les voix dont parle Nina, celles qui « voudront savoir », qui « demanderont toujours », s'élèvent et interrogent sans discrétion. En renversant les positions de l'énonciation et de ses destinataires, le discours direct libre place côte à côte la curiosité décomplexée de ces Français et Françaises sans visage et la difficulté de Nina d'intégrer la France à son identité. Ces individus renvoient Nina à ce qu'elle a d'étranger, à son appartenance à un pays longtemps soumis à l'empire colonial. Assignée au rôle de « la petite Algérienne », Nina laisse s'exprimer les voix d'un pays dont elle se sent exclue et incomprise. Comment, en effet, réconcilier deux voix dont l'une dit de l'autre que la misère y est laide, « [s]ans clubs de vacances »? Par l'alternance des espaces énonciatifs, la dimension publique des échanges se couple à l'intimité de la narration à la première personne. La polyphonie du discours direct libre fait alors affleurer des conflits dissimulés, une dimension privée qui se dégage de la rencontre des instances d'énonciation. En somme, les voix qui interviennent sans marqueur typographique et sans être introduites par un verbe de locution surgissent comme les points de vue discordants dans la vie de Nina. Elle ne peut pas se dire d'une seule voix lisse et uniforme, à l'instar de la narratrice de *L'âge blessé* qui invoque l'enfance pour compléter sa perspective. Seulement, les dimensions à rassembler dans *Garçon manqué* ne sont pas étalées dans le temps mais simultanées. La discordance des voix semble donc à l'image de ce qui se joue dans l'exercice de mémoire : il s'agit d'énoncer les conflits pour mieux s'en détacher. En élaborant des réponses, en cheminant dans la quête, les personnages dirigent leur attention sur leur intimité. Ils s'éloignent en pensées et en gestes et se privent de la compagnie ou du lien de fraternité avec les autres. Par des moyens différents, la parole dit l'isolement, et les espaces énonciatifs participent à cette expression.

### 1.2.2 Le discours divisé porteur d'hybridité

Nous avons vu, dans les deux premiers textes de notre corpus, le rôle fondamental de l'alternance des voix dans la narration. C'est par la multiplication des perspectives et par la polyphonie que *L'âge blessé* et *Garçon manqué* consolident la mémoire personnelle, autrement diffractée. L'identité des protagonistes ne collant pas tout à fait à une perspective unique, la narration se soumet au jeu de la substitution des voix, à l'impératif du mouvement plus qu'à la fixité. La narratrice de *L'âge blessé* annonce ainsi ce que l'acte d'énonciation opère :

[...] ma quête est restreinte et pourtant infinie, je vais à ma recherche, devenue l'élément observé, une investigation, à l'écart des grilles du village, d'un contexte déjà social, établi, structuré. Je suis libre, hors d'eux, mon souci est une unité. Une vague me recouvre puis me porte, je nage seule, vers le danger, agrippée à mon corps, ma famille, l'amant et le repoussoir. (AB, p. 43)

L'écriture est au service d'une quête personnelle. La narratrice confirme son choix de la solitude et « le danger » qui l'attire, qui peut-être consiste en la perte de soi, en l'oubli derrière soi de son corps, de sa famille. La quête engage donc à se départir de soi pour confronter le danger de l'indéterminé. S'adressant à son ami Amine, la narratrice de *Garçon manqué* évoque aussi l'écriture comme un rempart permanent et solide contre l'incomplétude de l'identité : « Tu seras incomplet, Amine. [...] Ta mémoire ne te suffira plus. Qui saura ta douleur? Tu voudras l'écrire. Ton livre vivant. Ton livre fermé. Ton livre poétique. Ton livre incomplet. Tu n'arriveras pas à l'écrire vraiment. » (GM, p. 76-77) Les narratrices ont en commun de travailler contre l'identité assignée par les contraintes extérieures. Écrire consiste alors à relever le défi d'intégrer cet extérieur qui joue contre soi, au risque de connaître l'isolement. Entre deux versions de soi ou entre soi et le monde, ni la narratrice de *L'âge blessé* ni Nina ne prend parti. Les protagonistes semblent se retrouver face à elles-mêmes comme en posture d'observation. Elles livrent une guerre contre l'extérieur, contre l'hostilité des autres. L'énonciation qui en émerge est marquée par un positionnement qui dépasse le temps linéaire et les identités nationales. Dans *Les termes clés de l'analyse du discours*, Dominique Maingueneau soutient que la notion de positionnement « désigne à la fois les



opérations par lesquelles cette identité énonciative se pose et se maintient dans un champ discursif et cette identité même<sup>83</sup>. » La situation d'énonciation participe à la transformation ou à la permanence du positionnement. Dans les cas qui nous intéressent, les situations d'énonciation s'éloignent de toute revendication d'un courant philosophique ou d'une ligne politique. L'entre-deux-voix dans *L'âge blessé* et l'entre-deux-cultures dans *Garçon manqué* renvoient pourtant à une revendication identitaire qui brise les carcans nationaux et univoques. Nous montrerons comment cet entre-deux constitue un positionnement hybride développé au sein des théories postcoloniales.

Selon Homi Bhabha, l'hybridité s'exprime par une énonciation qui s'ouvre sur un lieu tiers, lieu « d'une réécriture de l'Histoire<sup>84</sup> ». Chez Nina Bouraoui, c'est dans l'écriture au « je » qu'elle se déploie. Pour Nina, Amine devient un prétexte à l'écriture : « Sans le savoir, tu m'as donné parfois la force d'écrire. Par ton souvenir, si plein, si constant. Par ce vide à combler. À raconter. Par cette place immense que tu as, malgré toi, creusée en moi. Par ce manque dans mon histoire que je porte. Que tu portes peut-être. » (GM, p. 188) Ce vide évoqué par la protagoniste est une part de l'identité que les récits nationaux ne prennent pas en charge. Il s'agit de la part d'incertitude et d'indéterminé que portent Amine et Nina, qui donne lieu à la nouveauté, et qui peut dans ce contexte inciter à l'écriture. Car ce vide est à combler par des mots, par des explications et par une énonciation qui les prend en charge. Aussi l'emploi du « tu » pour apostropher Amine est-il fondamental; certains passages de *Garçon manqué* s'adressent à Amine comme s'ils entamaient un dialogue. L'énonciatrice se trouve alors à accentuer la relation dialogale au fondement de toute énonciation. La présence explicite du destinataire dévoile les prémisses de la fondation du sujet :

En vérité, pour Benveniste, c'est la relation linguistique *Je-Tu* qui instaure la possibilité même de toute subjectivité. Celle-ci, écrit Benveniste en 1958, «est la capacité du locuteur à se poser comme 'sujet'. Elle se définit non par le sentiment que chacun éprouve d'être lui-même (ce sentiment, dans la mesure où l'on peut en faire état, n'est qu'un reflet), mais comme l'unité psychique qui transcende la

<sup>83</sup> Dominique Maingueneau, *Les termes clés de l'analyse du discours*, op. cit., p. 100.

<sup>84</sup> Kirsten Husung, op. cit., p. 68.

totalité des expériences vécues qu'elle assemble, et qui assure la permanence de la conscience<sup>85</sup>.

Le partage d'une identité métisse et d'une connaissance de l'Algérie avec Amine devient non seulement le motif, mais le fondement de l'écriture et de la subjectivité de Nina. En se basant sur leur expérience commune, sur l'assurance d'être comprise par son ami, à tout le moins, la différence peut émerger et être assumée. Plutôt que d'investir un cadre narratif connu et l'ordre de ses significations culturelles, Nina fait émerger de nouvelles significations de l'espace entre les voix et entre les cultures : le français est encore parlé en Algérie après l'indépendance, et pourtant la France n'est plus la patrie. Malgré l'attachement à la langue, l'attachement à la nation française demeure ambivalent. Selon Bhabha, l'incarnation de la différence culturelle nécessite « the rearticulation of the "sign" in which cultural identities may be inscribed<sup>86</sup>. » C'est précisément sur ce signe en déplacement que l'identité de la jeune Nina se fonde. L'identité se construit dans le mouvement et crée sa propre hybridité. Elle échappe à la notion de culture comme « *objets d'art*<sup>87</sup> », comme un bagage muséifié et statique, puisqu'elle se dissimule dans les interstices et ne se présente pas, à l'image d'un folklore culturel, comme une valeur fixe.

La manifestation de la différence culturelle appelle le spectateur ou la spectatrice à s'engager, à concevoir la culture dans les mots de Bhabha, « as an uneven, incomplete production of meaning and value, often composed of incommensurable demands and practices, produced in the act of social survival<sup>88</sup>. » L'idée de survie semble centrale chez chacune des protagonistes de *L'âge blessé* et de *Garçon manqué*. La culture dont elles héritent n'est pas un monolithe, un bloc lisse et complet. Il s'agit plutôt d'un ensemble de conditions hétérogènes qui témoignent de l'histoire coloniale. Peut-être l'existence des personnages n'est-elle pas menacée mais leur bien-être au sein d'une collectivité exige une négociation constante entre leur identité et les conditions extérieures. Se sentir algérienne en France, se sentir française en Algérie, c'est vivre dans une exclusion qui fait se sentir non

---

<sup>85</sup> Stéphane Mosès, *op. cit.*, p. 515, citant Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale, I*, p. 259. L'auteur souligne.

<sup>86</sup> Homi K. Bhabha, *op. cit.*, p. 171.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>88</sup> *Ibid.*

désirée, en lutte pour sa survie. Comme Nina écrit à Amine qu'un « vide » (GM, p. 188) motive son écriture, la narratrice de *L'âge blessé* avoue d'emblée son état démuné causé par l'éloignement du village et du contact humain : « Je survis. Je suis pauvre. » (AB, p. 10) Elle est en quête d'elle-même comme on est en lutte pour sa survie :

Je me déshumanise par solitude, je deviens peu à peu transparente, végétale, une tige sucée. Je m'enrôle. Je pars à la guerre. Je vais à ma conquête. J'effectue des petits pas dans un seul sens, précis, fléché, un circuit intime où les gestes commandent le corps, l'organisent, effacent l'existence brute [...]. (AB, p. 26)

Dans ce passage, la narratrice de *L'âge blessé* identifie la solitude comme son mal. Pourtant, elle s'engage envers elle-même plutôt que de s'élancer vers autrui. Elle cherche à remédier à la situation en sécurisant d'abord son identité. Elle fait face à des écueils que ne peuvent combler ni la culture française, ni la culture algérienne. La situation de survie que les narratrices connaissent mène à la création, à l'éloignement des bagages culturels fixes et muséifiés, du « musée imaginaire<sup>89</sup> » évoqué par Bhabha. Partant d'une situation de survie commune à l'histoire des collectivités qui ont connu les colonisations et les décolonisations, les narratrices de *L'âge blessé* et de *Garçon manqué* font état d'un caractère hybride qui laisse se déployer la différence enracinée dans les interstices, dans les « vide[s] à combler » (GM, p. 188).

### 1.3 Les narratrices face à l'altérité

Il arrive que le métissage donne lieu à un isolement culturel, voire à une aliénation, pouvant devenir le socle d'une solidarité, mais obligeant les sujets à créer de nouveaux espaces et de nouvelles voies de communication pour que s'exprime la différence culturelle. Les textes qui nous intéressent présentent à la fois un isolement physique et un isolement culturel dont l'énonciation rend compte. D'abord, le sujet en scène est loin des autres, qu'il distingue sans s'y identifier : « Les corps du village sont distincts, différents, je suis mon seul référent, une monotonie, une permanence. » (AB, p. 39) Dans *L'âge blessé* comme dans

---

<sup>89</sup> *Ibid.*

*Garçon manqué*, les protagonistes ne se mêlent pas à la foule, qui semble hostile. L'isolement engage même une guerre contre le monde et place les protagonistes faces à elles-mêmes, érige l'environnement en adversaire : « Le feu contre mon souffle. Le feu contre ma volonté. » (GM, p. 28) Si les deux romans ne font pas partie d'une même série, s'ils ne se complètent pas comme deux volets d'une autobiographie, ils présentent néanmoins des éléments communs dans leur appartenance au métissage. En ce sens, *L'âge blessé* peut être lu comme la généalogie d'un isolement marqué dans l'énonciation. Nous mènerons une analyse semblable avec *Garçon manqué*, où nous verrons les moyens par lesquels l'isolement de la narratrice trouve son expression.

### 1.3.1 La parole de l'isolement

D'abord, l'ensemble du texte manifeste la subjectivité par l'embranchement et la modalisation, c'est-à-dire un usage de la langue « où s'exprime, écrit Dominique Maingueneau, la relation que le locuteur entretient avec ce qu'il dit<sup>90</sup> ». La narration à la première personne implique l'usage répété du pronom « je », principal déictique du texte, qui manifeste dans les énoncés ses affects et ses jugements. Ni la voix de l'enfant, ni celle de l'adulte n'évoque de repère temporel relatif au temps de leur parole, ne situant le propos dans aucun temps précis. Si des marqueurs sont énoncés, ils participent à un repérage absolu qui ne situe pas davantage l'énonciation, tels : « “Les arbres d'Oria plient, emportés par le vent au petit matin.” » (AB, p. 74) Le marquage de l'espace opère pareillement. Les lieux sont évoqués par leur nom : « les gorges de Lassara » (AB, p. 19), « la forêt » (AB, p. 38), « le village » (AB, p. 59), « la chambre d'Oria » (AB, p. 65)... Des indications aussi détachées de l'énonciation ancrent la narration dans un espace fabuleux qui n'entretient aucun lien avec les lieux réels. Seul le nom de « Lassara » préciserait la localisation, mais son caractère fictif empêche de le lier à une signification hors du texte. Toujours est-il que le repérage déictique, qu'il soit absolu, relatif à l'énonciation ou relatif à l'énoncé, demeure limité. La subjectivité qui en émerge reste dépourvue des repères qui composent normalement la temporalité et

<sup>90</sup> Dominique Maingueneau, *Manuel de linguistique pour le texte littéraire*, op. cit., p. 125.

l'environnement spatial. L'identité des énonciatrices semble sans lien avec l'extérieur parce qu'elles se gardent loin de tout indice d'ostension, de ces « termes qui impliquent un geste désignant l'objet en même temps qu'est prononcée l'instance du terme<sup>91</sup>. » L'absence de ces marqueurs et des déictiques atomise le sujet.

L'effacement des repères et l'isolement de la subjectivité se produit aussi par l'usage raréfié des pronoms différents de « je ». Il semble d'abord que le procédé d'anaphore garantit sa présence sur l'ensemble du texte : « J'arrache, je trie, je comble, je creuse, je cherche, je juxtapose, je fais des formes, je fais l'enfant, j'effile le temps, je tranche le tronc, sème, brise, frappe la corne et le coton mouillé, j'extrait l'eau du puits, la transvase, je ponce, je tanne, [...] » (AB, p. 12) La focalisation interne du texte n'est pas qu'un point de vue rappelé par les rares occurrences d'un « je » narrateur : la première personne se réaffirme constamment et reste au premier plan de la narration. Aussi efface-t-elle les autres pronoms, rendant invisibles les autres acteurs et actrices du récit. En des occurrences où l'on attendrait un complément d'objet direct après un verbe transitif, l'énonciatrice reste dans la solitude : « J'effraie » (AB, p. 11); « Je n'excite plus, je repousse. » (AB, p. 59) Plutôt que d'impliquer les autres dans l'énoncé en les désignant par « les » (« Je *les* effraie ») ou par un groupe nominal (« Je repousse *les autres* »), la narratrice masque la présence des sujets désignés. Un contournement de l'altérité opère par cette absence, couplée à une omniprésence de la première personne. Les pronoms personnels différents de « je » se font rares et l'autre n'est pas représenté en tant que sujet : « "J'apprends à fuir le groupe, sa cohérence, un petit gouvernement." » (AB, p. 50) Ici, le groupe nominal « un petit gouvernement » devient l'instance de représentation des autres sujets, qui ne sont maîtres d'aucune action, comme condamné.e.s à la passivité, à la position d'objet tout au plus. Par divers moyens, les énonciatrices enfant et adulte s'éloignent de l'altérité. Dans l'enfance comme à cent ans, elles se dépeignent comme le seul moteur de l'action, n'accordant pas le statut de sujet aux familles et aux gens du village qu'elles côtoient. Les deux instances d'énonciation se déploient somme toute dans une fermeture face à l'altérité.

---

<sup>91</sup> Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale, II, op. cit.*, p. 82.

Au contraire des deux voix de *L'âge blessé* qui tiennent l'altérité à distance, l'énonciatrice de *Garçon manqué* désigne les autres comme sujets, les fait intervenir en les nommant ou par les pronoms « tu », « ils » ou « elles » sans masquer leur présence. Pourtant, l'énonciatrice demeure isolée. Comme dans le texte précédent, le discours se caractérise par un embrayage subjectivant. L'isolement du sujet se perçoit dans la multiplicité des voix qui l'assaillent. Comme nous l'avons vu plus tôt, l'écriture au « je » se déploie dans *Garçon manqué* au milieu d'autres voix, nombreuses et discordantes. Les conflits éclatent et laissent Nina seule contre le monde, désarmée. Dans le *Manuel de linguistique pour le texte littéraire*, Maingueneau présente le discours direct libre comme un procédé qui floute les frontières entre les espaces énonciatifs en même temps qu'il repose sur des indices qui permettent de les délimiter. Selon le linguiste, le cliché s'y prête bien et se détecte facilement : « on comprend que le DDL [discours direct libre] soit particulièrement employé pour les clichés, qui sont aisément identifiables et spontanément attribués à une voix autre que celle du narrateur<sup>92</sup>. » Les insultes racistes, comme les voix qui questionnent Nina sur son identité métisse, renvoient donc à un monde extérieur hostile : « Au supermarché avec ma sœur et Sophia, une femme encore qui nous regarde : Il faut s'en débarrasser. Les renvoyer dans leur pays. Les exterminer. Les yeux de Sophia. Ses yeux d'enfant. Encore la rage. Encore la nausée. Encore cette incapacité à répondre. » (GM, p. 131) Le passage d'une situation d'énonciation à une autre, de la parole de Nina à la réplique d'une femme inconnue, au retour à l'énonciation de Nina, est évident et parvient à isoler la voix de la narration. Celle-là a beau dominer le récit, l'ouvrir et le clore, elle reste entourée des voix qui accentuent son isolement en rappelant sa différence culturelle. En n'étant jamais seule, guettée par cette animosité qui emprunte plusieurs voix, Nina ne trouve de place nulle part.

Aussi l'usage de l'infinitif et la segmentation du discours en phrases courtes trahissent-ils l'isolement du personnage. Le texte présente un rythme particulier : les phrases simples et courtes, dont la syntaxe suit souvent la structure sujet-verbe-complément, marquent le rythme saccadé du texte. Elles ouvrent et referment aussitôt l'espace énonciatif qui, nous l'avons vu, peut basculer d'une phrase à la suivante. L'énonciation de Nina progresse donc dans ce

---

<sup>92</sup> Dominique Maingueneau, *Manuel de linguistique pour le texte littéraire*, op. cit., p. 190.

rythme où les pauses marquées par le point sont fréquentes. L'incipit installe déjà une progression lente de la parole :

Je cours sur la plage du Chenoua. Je cours avec Amine, mon ami. Je longe les vagues chargées d'écume, des explosions blanches. Je cours avec la mer qui monte et descend sous les ruines romaines. Je cours dans la lumière d'hiver encore chaude. Je tombe sur le sable. J'entends la mer qui arrive. (GM, p. 7)

La répétition de « Je cours » témoigne, peut-on penser, de l'impossibilité d'accomplir l'activité en un seul énoncé. La répétition insiste sur la multiplicité des détails qui accompagnent la course et confèrent à l'action une importance. Ainsi « la plage du Chenoua », « Amine » et « la mer qui monte et descend sous les ruines romaines » sont autant de temps d'arrêt sur une image où « je » est au centre. Les phrases courtes permettent de dénombrer les détails de l'environnement qui, par effet d'accumulation, semblent surcharger et isoler Nina. La subjectivité se manifeste sans les liens qui l'unissent à son environnement. C'est là une façon de dire le déséquilibre de la protagoniste : « Je reste entre les deux pays. Je reste entre deux identités. Mon équilibre est dans la solitude, une unité. » (GM, p. 26) Couper le rythme de l'énonciation paraît donc une manière de conserver l'équilibre, de progresser lentement vers la parole juste qui saura témoigner des nuances et des difficultés qui définissent la position de Nina.

Par ailleurs, la distance entre la protagoniste et le monde opère aussi par l'usage de l'infinitif. L'omission du pronom que permet l'infinitif place la subjectivité à l'écart en même temps qu'elle « subjectivise » le langage. L'absence du pronom « je » masque certes la manifestation tangible du sujet de la parole, mais l'appropriation de l'infinitif par la première personne ramène tout le langage à elle, comme dans le passage suivant où l'on glisse de la forme conjuguée à l'infinitif :

Tout m'étouffe ici. La mer s'évapore avec la chaleur. Les nuits sont difficiles. Tremper les draps. Dormir sur le carrelage frais. Attendre le jour. Fuir le rêve en veillant. Partir. Te quitter, Amine. Aller chez mes grands-parents français. Aller vers une autre guerre. Fuir le rêve des massacres. (GM, p. 87)

L'énonciation modifie le sens des verbes à l'infinitif en les rabattant sur la subjectivité, qui pourtant n'est pas énoncée. Lorsqu'on lit « Tremper les draps », on comprend que c'est son expérience personnelle qu'évoque la narratrice. Contre la forme du parfait (« j'ai trempé les

draps »), l'infinitif relève de l'action qui n'est ni entreprise ni accomplie. Parmi les temps de verbe, l'infinitif incarne l'intemporel, la forme verbale qui ne s'applique à aucun récit, puisqu'aucun récit ne peut s'extraire du temps. Dans *Garçon manqué*, la narratrice utilise tantôt la conjugaison à la première personne, tantôt la forme de l'infinitif. Souvent accompagné d'un article ou d'un pronom qui renvoie à Nina, le verbe à l'infinitif devient marqueur de la distance entre Nina et le monde. Impersonnel, il traduit le sentiment d'isolement et d'étrangeté : « Devenir un rat. Longer la ville interdite. Mon danger. » (GM, p. 42) La forme générale de l'infinitif côtoie les pronoms personnels et possessifs où la subjectivité se manifeste. La focalisation interne du texte, couplée à l'infinitif qui fait plutôt penser à une focalisation externe et impersonnelle, révèle l'usage intime de ces verbes non conjugués : « Partir. Quitter l'ennui qui vient avec l'été, la torpeur, l'immobilisme de la ville, ce silence qui ressemble à une chute. [...] Quitter les journées brûlantes et les plages de feu. Aller jouer ailleurs. Faire semblant. » (GM, p. 95) L'expression « Faire semblant » concerne les intentions d'un personnage. Peut l'employer qui a accès à cette intériorité. Tout compte fait, la narratrice de *Garçon manqué* se livre à un balancement entre l'incarnation de son expérience personnelle et le recul. Ce procédé d'alternance entre le présent de l'indicatif et l'infinitif distancie l'énonciatrice de son monde. Elle oscille entre un « je » isolé, qui progresse lentement dans un récit dont le poids semble une surcharge, et un mode désincarné de dire son expérience.

### 1.3.2 Isolement et hybridité

L'isolement dont témoignent les protagonistes de *L'âge blessé* et de *Garçon manqué* n'est pas fortuit ou issu des contingences qui fondent les deux romans. L'attachement des textes à un contexte postcolonial permet plutôt de lier l'isolement à la situation culturelle complexe dont hérite toute personne issue d'un pays anciennement colonisé. Chacun à sa manière, les romans se donnent comme des exercices de mémoire : *L'âge blessé* creuse la dimension personnelle d'une mémoire « mixte » et *Garçon manqué* met en scène la question du legs de l'histoire coloniale. Toutefois, se dire à la frontière de deux cultures, de deux



collectivités, interroge la composition de la mémoire personnelle. Si les romans se donnent comme des exercices de mémoire en même temps que les protagonistes s'inscrivent dans un isolement marqué, de quelle mémoire est-il question? À quelles mémoires collectives se réfèrent les personnages? Le propre de la condition postcoloniale, de ce « peuple errant » décrit par Nina (GM, p. 129), réside dans la difficulté de représenter une identité collective selon les mêmes normes que les identités nationales déjà constituées. Le rejet dans la marge et l'exclusion deviennent alors des expériences récurrentes pour celui ou celle qui vit sur une frontière. Nous avons vu dans la première partie de ce chapitre que l'identité hybride n'est pas seulement une somme des identités nationales ou culturelles. L'hybridité consiste plutôt en la nouveauté qui émerge de la rencontre des différences. Selon Bhabha, pour les auteurs et autrices de l'hybridité, l'identité s'inscrit comme une énonciation inédite. La répétition du « je » dans les textes forme une subjectivité nouvelle puisqu'elle est issue d'une culture ni strictement française, ni strictement algérienne. Revenant sur les bases de la linguistique saussurienne, Bhabha loge dans ce pronom de la première personne l'ancrage de la nouvelle énonciation : « The I as vowel, as the arbitrariness of the signifier, is the *sign* of the interstitial difference through which the identity of meaning is made<sup>93</sup>. » Aussi arbitraire soit-il, le signe linguistique « je » convoie la nouveauté et les nuances de l'identité. Le « je » qui marque une distance, qui s'inscrit dans l'instabilité de l'interstice plutôt qu'avec la certitude d'une culture nationale, fait émerger une subjectivité unique dans l'énonciation. Or l'unicité, nous l'avons vu dans les textes, peut être gage d'isolement. Écrire une mémoire qui n'existe nulle part, écrire une condition nouvelle, c'est se soustraire à l'espace social pour se pencher sur sa propre subjectivité. Sans mettre en scène la période coloniale en Algérie, sans même faire du sujet hybride le socle d'une nouvelle communauté, l'énonciation des textes de Bouraoui véhicule une hybridité propre à la condition postcoloniale. *L'âge blessé* et *Garçon manqué*, s'inscrivant l'un dans la fiction, l'autre dans l'autobiographie, portent des mémoires et des paroles marquées par l'isolement, qui se rabattent sur elles-mêmes pour mieux se consolider.

---

<sup>93</sup> Homi K. Bhabha, *op. cit.*, p. 234.

## CHAPITRE II

### SOLITUDE ET ÉNONCIATION

En cette vie qui nous accueille, il faut recommencer :  
s'éprendre d'une phrase qui revient, de la transparence d'un  
nuage, des inclinaisons de l'arbre, faire halte devant un corps  
qui s'élève et s'ébroue, regarder par-delà la fracture qui nous  
obscurcit<sup>94</sup>.

Hélène Dorion

#### 2.1 La réécriture du souvenir d'enfance

De *L'âge blessé* à *Garçon manqué*, jusqu'à des textes ultérieurs<sup>95</sup>, Bouraoui visite et revisite certains événements de l'enfance. Des épisodes marquants de *L'âge blessé* sont ainsi repris dans *Garçon manqué*, réécrits, réévalués, comme si une nouvelle énonciation en révélait une perspective inédite. Pourtant, *L'âge blessé* n'est nulle part décrit comme une autobiographie et la mention « roman » apposée par l'éditeur ancre le texte dans le domaine des fictions narratives. Or la parution de *Garçon manqué*, deux ans plus tard, et l'aveu qu'il s'agit là d'une autobiographie confirme le statut non fictionnel de certains événements déjà écrits dans *L'âge blessé*. La réécriture n'est pourtant pas une répétition du même, au contraire : en des conditions d'énonciation différentes, moulé sur un nouveau « dire », le « dit » se renouvelle. Jean-François Hamel, auteur de *Revenances de l'histoire : répétition, narrativité, modernité*, y voit « l'ambivalence de la répétition moderne, qui oscille entre la reproduction intégrale de l'histoire dans le présent et la répétition de ses virtualités

---

<sup>94</sup> Hélène Dorion, « Un visage appuyé contre le monde », dans *Mondes fragiles, choses frêles. Poèmes 1983-2000*, Montréal, L'Hexagone, « Rétrospectives », 2006, p. 308.

<sup>95</sup> Nous pensons, entre autres, aux textes autobiographiques *Poupée Bella* (2004) et *Mes mauvaises pensées* (2005), mais aussi à *Tous les hommes désirent naturellement savoir* (2018), où différents aspects de la vie de l'autrice sont explorés.

disponibles<sup>96</sup> ». Ce mouvement entre la « reproduction intégrale » et les « virtualités disponibles » engage la dimension exploratoire de l'écriture et son ouverture nécessaire sur les possibilités non actualisées. Si un épisode passé est saisi et ressaisi dans plus d'un texte littéraire, la différence s'immisce nécessairement – deux situations d'énonciation pouvant être semblables mais non identiques –, qui trahit le passé tel qu'il s'est déroulé. Selon Marie-Andrée Morache, autrice d'une thèse sur la réécriture dans l'œuvre de Marguerite Duras, de Georges Perec et de Danilo Kiš, la différence de la réécriture ouvre sur l'avenir. Tendre vers une reproduction exacte des événements tels qu'ils se seraient authentiquement déroulés serait croire, au contraire, en la compréhension totale de soi et de son origine : « La reproduction terme à terme implique que le passé puisse être intégralement ressaisi, que l'origine puisse être atteinte, le présent faisant boucle avec le passé dans la logique du temps cyclique, le privant ainsi d'un avenir<sup>97</sup>. » Or ce geste de fermeture n'est pas celui des auteurs et autrices qui réécrivent les événements. Comme Hamel, Morache croit en la réécriture comme un geste d'invention de soi et de mise à distance de l'héritage qu'il incombe à chacun de porter. Si la différence engendre la possibilité d'un avenir de soi, s'il s'agit d'un jeu sur sa propre identité, alors le libre-arbitre entre en jeu :

Les acteurs de l'histoire, qui sont toujours sujets de la filiation biologique et de la loi généalogique qui structurent la transmission de la culture, auraient la possibilité, malgré les héritages subis, de résister au déterminisme qui les agit et d'y introduire une contingence par la répétition de différentes strates du passé selon un réseau d'affinités électives. Ce qui revient alors du passé, c'est encore une fois "le recul de l'origine", non pas la plénitude d'un sens donné comme assujettissement, mais l'ouverture du présent à ce qui diffère de ce dont il hérite<sup>98</sup>.

Réécrire revient alors à tromper la détermination du sujet et à en restituer l'énigme. Une origine atteignable serait un leurre, la littérature ne pouvant marquer son emprise sur aucun temps. L'intrusion de la différence dans le texte fait pourtant jaillir, avec l'ensemble des possibilités de modifier et de subvertir la réalité, le pendant de chaque élément : « Parce qu'il

---

<sup>96</sup> Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire : répétition, narrativité, modernité*, Paris, Minuit, 2006, p. 20.

<sup>97</sup> Marie-Andrée Morache, *Désir de vérité et vérité du désir dans la réécriture du souvenir d'enfance chez Marguerite Duras, Georges Perec et Danilo Kiš*, thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 2010, p. 3.

<sup>98</sup> Jean-François Hamel, *op. cit.*, p. 14.

y a possibilité d'inscription, il y a aussi possibilité de modification : pas de présent sans passé, pas de liberté sans contrainte, pas de *moi* sans identification à l'autre, pas de sujet sans aliénation<sup>99</sup>. » Il semble qu'avec l'exercice de réécriture émergent des couples : soi et autrui, héritage et autodétermination, connaissance de soi et aliénation... mais aussi, comme le mettent en scène les romans de Nina Bouraoui, vie et mort, appartenance et étrangeté, distance et proximité, agression et amitié. En analysant les passages, les virtualités actualisées se révèlent et mettent à jour une certaine généalogie des énoncés et ses « procédures de construction<sup>100</sup> ». Plutôt que de s'arrêter sur une image fixe, nous tenterons de saisir le reflet d'un passage dans sa réécriture et de tirer l'interprétation des dynamiques entre les textes.

Les événements de *L'âge blessé* repris dans *Garçon manqué* constituent pour les narratrices trois mises à l'épreuve mentales et physiques. La jeune fille vit les événements comme un choc : chaque fois, elle est confrontée à la précarité de son bien-être et de sa sécurité. Le monde extérieur couve une adversité qui se dévoile abruptement. D'abord témoin d'une noyade, la narratrice est aussi victime d'une agression qui lui révèle la violence inattendue que le monde peut contenir. Les événements qui subissent la réécriture marquent donc la conscience à la manière d'un traumatisme. Trop durs pour une jeune enfant, ils ne peuvent que susciter une réponse inadéquate et un bouleversement émotif. Les narratrices de *Garçon manqué* et de *L'âge blessé*<sup>101</sup> sont confinées à l'impuissance face à la force du monde. Dans les deux textes, les protagonistes s'appuient sur elles seules pour survivre plutôt que sur les liens sociaux qui pourraient les sauver. Bien qu'entourées, Nina et l'enfant soulignent la solitude, et l'énonciation laisse croire qu'il n'y a pas de réel sauvetage, même une fois le danger écarté. Au-delà des similitudes entre les versions des événements, il s'agit d'identifier les écarts et les changements subis par l'écriture. Comme le remarque Marie-Andrée Morache, la tâche est de « déterminer si la répétition avec variation donne au souvenir qu'elle modifie une certaine orientation, une direction, si la reprise crée un

<sup>99</sup> Marie-Andrée Morache, *op. cit.*, p. 13.

<sup>100</sup> Antoine Culioli, « Ouverture », *La théorie d'Antoine Culioli. Ouvertures et incidences*, Paris, Ophrys, « L'Homme dans la langue », 1992, p. 6.

<sup>101</sup> Tout au long de cette partie, nous appellerons « narratrice » la voix de l'enfant de *L'âge blessé*, puisque c'est l'enfant, dans le cadre du discours rapporté, qui fait le récit des souvenirs repris de *Garçon manqué*. La voix de l'adulte sera ici écartée.

mouvement évolutif, et si oui, de quelle nature<sup>102</sup>. » L'impression possible d'une divergence entre les interprétations repose sur des procédés énonciatifs étudiés aussi par l'approche narratologique des textes. En s'intéressant à la « représentation », Gérard Genette explique :

[...] la "représentation", ou plus exactement l'information narrative a ses degrés; le récit peut fournir au lecteur plus ou moins de détails, et de façon plus ou moins directe, et sembler ainsi (pour reprendre une métaphore spatiale courante et commode, à condition de ne pas la prendre à la lettre) se tenir à plus ou moins grande distance de ce qu'il raconte; il peut aussi choisir de régler l'information qu'il livre, non plus par cette sorte de filtrage uniforme, mais selon les capacités de connaissance de telle ou telle partie prenante de l'histoire (personnage ou groupe de personnages), dont il adoptera ou feindra d'adopter ce que l'on nomme couramment la "vision" ou le "point de vue", semblant alors prendre à l'égard de l'histoire (pour continuer la métaphore spatiale) telle ou telle *perspective*<sup>103</sup>.

La réécriture du souvenir constitue somme toute un jeu de perspectives, d'inclusion et d'exclusion des points de vue. Nous explorerons donc le paradoxe de placer le discours sous l'autorité de l'expérience de deux enfants, de laisser primer une interprétation émotive des événements alors que, dans l'un des deux textes, l'énonciation traduit une distanciation affective de la scène décrite.

### 2.2.1 La noyade

La noyade d'un homme sur une plage d'Alger clôt *L'âge blessé*. Lorsqu'en 2000, deux ans après cette parution, Nina Bouraoui publie *Garçon manqué*, on peut lire le même événement dans les premières pages du roman. Comme un relais entre les deux textes, la noyade est abordée selon la perspective d'un personnage enfant. En comparaison avec la protagoniste et narratrice de *Garçon manqué*, la narratrice du premier texte laisse entendre un écart important entre l'événement et son témoignage. Nous verrons comment se dit cette distance, dans un discours qui s'énonce au milieu du mouvement et de la panique.

<sup>102</sup> Marie-Andrée Morache, *op. cit.*, p. 30.

<sup>103</sup> Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1989, p. 183-184.

La situation de tension se traduit en un éloignement, qui évoque plutôt la disposition de l'énonciatrice que l'urgence vécue sur la plage d'Alger. À première vue, le discours de la narratrice est distant, voire froid : « Survivre. Se débattre. Hurler. C'est une lutte de soi contre soi. » (AB, p. 92) L'énoncé ne semble rien retenir de la panique et du mouvement des corps sur la plage. La ponctuation marque d'abord le contraste entre la posture statique de l'énonciatrice et le mouvement de l'environnement. Les phrases se suivent, courtes et égales les unes aux autres. Aucune exclamation ne laisse filtrer la panique, aucun empressement ne bouscule le rythme des virgules et des points. La narratrice ne semble pas atteinte par le monde extérieur : en énonçant les verbes « se débattre » et « hurler », la narratrice renonce à les incarner, à y mettre l'urgence qu'ils obligent. Elle énonce ces actions comme si elles lui restaient extérieures, de la même manière qu'elle reprend les mots qu'elle entend sans y mettre de charge affective : « “À l'aide. À l'aide. À l'aide.” » (AB, p. 91) La ponctuation n'est somme toute pas expressive : imagine-t-on que le point est ce qui rend le mieux l'intonation de l'homme qui se noie? L'énonciation donne lieu à un camouflage. L'enfant rabat la panique, les affects, son discours s'efforce au calme.

Sous les couverts de contrôle, la désorganisation s'exprime par quelques éléments. Certaines phrases sont tronquées et la syntaxe se décompose. L'enfant rend ainsi compte de la scène qui se déroule : « Il prend, le naufragé, un chien perdu, un enfant, il prend, par les cheveux, la nuque, le corps repu, inerte, un mort-né » (AB, p. 92) L'absence de complément direct rend le verbe « prendre » ambigu : que « prend » l'homme qui se noie? En quel sens entendre ce verbe? L'homme en détresse pourrait « prendre » au sens de saisir un objet; aussi pourrait-il « prendre » au sens de « subir », comme on « prend des coups ». Les énumérations constituent la seconde anomalie du discours de l'enfant témoin : « le naufragé, un chien perdu, un enfant »; « par les cheveux, la nuque, le corps repu, inerte, un mort-né ». L'évocation de ces images est assez saisissante pour que s'établisse la comparaison entre le « naufragé » et un chien, un enfant, un mort-né. La vulnérabilité de chacune de ces images, l'incapacité supposée d'un enfant ou d'un chien à faire face à une noyade trace un parallèle entre le corps de l'homme et les éléments énumérés. Pourtant, l'énonciation est désorganisée et laisse percevoir la désorientation. La fragmentation, que nous avons identifiée dans le chapitre précédent, est typique de l'écriture de Bouraoui. Elle est ici appuyée par l'usage de

la virgule. L'observation de Trudy Agar-Mendousse sur un autre texte de Bouraoui, *Le jour du séisme*, semble pertinente pour comprendre l'écriture de *L'âge blessé* : « Les virgules prolifèrent; certaines détruisent la grammaticalité d'une phrase, d'autres lient des phrases dans des listes à rallonge [...]. De la pléthore de virgules dans *Le jour du séisme* résulte une ambiguïté tout aussi déroutante<sup>104</sup>. »

Ajoutant à la désorientation de la scène, les témoins sont traités par la narratrice comme des obstacles à son propre mouvement. Certes, l'homme à secourir est inconnu de la narratrice, comme la plupart des autres personnages, mais cet attroupement, n'étant pas le centre de l'action, est réduit à un encombrement. Autrui n'est plus un sujet : il n'est qu'un corps composé de ses parties :

Les gens se rassemblent en couronne autour de deux hommes allongés, ils forment une sphère, un anneau de chair et d'oxygène, ils distribuent la vie, ils sont défigurés. Je passe entre les cuisses humides, j'écarte les baigneurs, je pousse, je touche, ils sont hébétés. C'est un groupe, un attroupement, une concentration. Ça sent le sel et le suint. La chaleur rectifie l'odeur des peaux. (AB, p. 92)

Passifs, les témoins dérangent : ils bloquent l'accès, ils dégagent des odeurs. Les autres paraissent indésirables, de peu d'utilité dans la situation d'urgence où ils et elles se retrouvent. La prépondérance du corporel marque aussi le traitement réservé au noyé. Lorsqu'il revient à lui, il ne reprend pas conscience, puisque seul le corps est affecté : « Le corps reprend. Il revient. Il retrouve. Il possède. » (AB, p. 93) Seul le corps existe alors, et dans l'isolement : l'absence de complément d'objet direct pour des verbes transitifs comme « retrouver » et « posséder » dépouille le sujet (c'est-à-dire, le corps). Des énoncés comme « Il retrouve »; « Il possède » s'ajoutent donc à l'incertitude du sens des énumérations et à l'absence de complément soulignée plus haut. En somme, ce passage de *L'âge blessé* laisse une impression de désorientation. Les événements sont racontés avec un trouble que l'énonciation manifeste mais n'explique pas. On peut saisir la marque que les événements laissent sur l'énonciatrice par les éléments composites et hétérogènes de la narration : certains verbes sont à l'infinitif, d'autres sont conjugués. Certaines phrases observent les règles de la syntaxe, d'autres sont agrammaticales. Les événements semblent avoir un effet de

---

<sup>104</sup> Trudy Agar-Mendousse, *op. cit.*, p. 244.

dérégulation affective exprimée par l'énonciation plutôt que par les énoncés, dans la manière de dire plutôt que dans les choses dites. Dans *L'âge blessé*, l'espace énonciatif propre à l'enfant se construit donc sur une prétention au détachement, alors que les procédés de l'énonciation trahissent la vulnérabilité et le bouleversement affectif.

Une première différence entre les récits de noyade se manifeste à l'issue des événements : alors que dans *L'âge blessé*, l'homme est sauvé, il n'est pas rescapé dans *Garçon manqué*. La mort du jeune homme contribue à faire de l'événement bouleversant un drame marquant pour l'ensemble des personnes présentes ce jour-là. On voit alors, comme le souligne Husung, que la réécriture est une réinterprétation : « Il ne s'agit donc pas de restituer le mieux possible les événements et d'évoquer le passé, mais de l'interpréter et de lui donner une nouvelle signification<sup>105</sup>. » En plus de la mort du noyé, une plus grande violence se dégage de la scène décrite dans *Garçon manqué*. Les appels aux secours venant du large sont introduits par les propos d'une femme française qui accompagne Nina et sa famille : « Sur la plage de Moretti, alors qu'un jeune homme se noie, au loin, déjà perdu, si loin. Il appelle. Elle dit encore : "Pourquoi y aller? Le sauver? Risquer sa vie? Ils sont si nombreux. Tous ces corps bruns et serrés. Cette population." » (GM, p. 13-14) Contrairement à *L'âge blessé*, où le chapitre s'ouvre sur le corps du nageur en difficulté, sur le mouvement et la couleur des vagues, le contexte est ici posé. Nina est sur la plage entourée de sa famille et d'ami.e.s, de France et d'Algérie. À la détresse d'un homme algérien s'oppose l'indifférence d'une femme française. Les questions qu'elle pose sont rhétoriques et les sous-entendus opèrent sur les affinités culturelles entre ressortissants et ressortissantes de France. Selon l'idéologie coloniale, les questions posent les sous-entendus qu'il n'y a pas de raison valable de se déranger, de tenter de sauver cet homme; sa propre vie a plus de valeur que celle d'un inconnu au large. En effet, la femme française met à distance le peuple d'Algérie en employant « ils » pour en désigner tous les individus à la fois. Aussi, pour introduire les propos rapportés, la narratrice précise-t-elle le nom de la plage : Moretti. C'est donc un toponyme à sonorité italienne, plutôt que française ou arabe, qui accueille la famille de Nina et des ami.e.s. Déjà les métissages s'inscrivent dans l'environnement : Alger n'est pas une ville française et n'est pas encore entièrement arabisée. Le lieu en est un de rencontres

---

<sup>105</sup> Kirsten Husung, *op. cit.*, p. 232.



personnelles et culturelles, partagée entre l'Europe et l'Afrique du Nord et entre tous les peuples, et pourtant une femme française tient des propos objectifiant ceux et celles qu'elle côtoie : l'expression « [t]ous ces corps bruns et serrés. Cette population [...] » occulte l'agentivité des sujets. Ils deviennent des corps que l'on peut traiter avec indifférence, dont on prend note de la présence seulement, et dont on ne reconnaît pas l'existence égale à la nôtre. La mise en contexte permet de dégager ce que « symbolise » la noyade :

Le corps du noyé symbolise ainsi la violence française envers “tous ces corps bruns”, c'est-à-dire des corps algériens, aussi bien pendant la guerre avec la disparition du frère du père, qu'après la guerre avec l'attitude raciste des Français. [...] [L]a noyade devient une métaphore de la menace contre son hybridité, le côté algérien étant constamment en danger<sup>106</sup>.

*Garçon manqué* souligne la dimension nationale et coloniale de la situation : sur une plage algérienne, une femme originaire de l'ancienne autorité coloniale dit son indifférence à la mort d'un de ceux qui ne font pas partie de son peuple. En opposant le peuple algérien au peuple français, les paroles méprisantes de la femme sur la plage problématifient l'appartenance nationale. La narratrice manifeste qu'elle n'adhère pas au propos de la femme et se trouve en quelque sorte contrainte à prendre parti. Face à la démarcation entre un groupe – la France – et son altérité – l'Algérie –, la réponse affective de Nina suffit à la ranger du second côté. Au-delà de la blessure que les mots d'indifférence et de mépris infligent, une question apparaît donc : Nina appartient-elle au peuple algérien ou reste-t-elle extérieure à cette nation?

La scène d'énonciation répond à la problématique de l'appartenance nationale en passant de la femme française à l'acte de sauvetage du père. Du père, la filiation émerge : « Il dépose sur le sable un jeune Algérien. Il pourrait être son frère, Amar. Il pourrait être ce corps mort à la guerre. » (GM, p. 14) Comme précédemment dans *L'âge blessé*, la ponctuation ne laisse paraître aucune urgence chez l'énonciatrice. Les phrases courtes se suivent sans empressement mais elles ont un poids affectif. À la désignation « Mon père » s'attache une charge importante et d'autant plus forte qu'elle résiste à l'affront de la femme française anonyme. Face à cette femme, la seule mention du père algérien devient une résistance. Au

---

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 197.

groupe nominal se substitue ensuite le pronom « il » : « Il soulève »; « Il revient »; « Il dépose » (GM, p. 14). Référent d'abord au père, « il » se substitue ensuite, en alternance, au corps du noyé. Nous lisons encore : « Il pourrait être cet aîné porté disparu. Il pourrait être cet amour perdu. Il masse la poitrine longtemps. » (GM, p. 14) Grâce au contexte et au contraste entre le corps inanimé du noyé et les gestes du père de Nina, le jeu sur le pronom « il » dit le lien qui les unit. Les paroles rapportées en introduction au passage problématisent l'enjeu national et colonial, dont la dimension filiale prend rapidement le relais.

En outre, le récit de la noyade s'ouvre sur une apostrophe à Amine, l'ami de Nina. La comparaison entre l'homme noyé et Amar se poursuit avec le garçon : « Chaque homme croisé portera son image, une image fantôme qui rompt l'enfance. Il pourrait être toi, Amine. Ton visage. Tes yeux baissés. Tes cheveux. » (GM, p. 14) L'attribution du rôle du noyé à Amine permet à l'énonciatrice de nommer clairement le destinataire. Amine semble le seul à comprendre la difficulté à dire son identité. L'épisode de la noyade prend fin sur l'apostrophe à cet ami cher et sur un dur constat : « Mais tu n'es pas vraiment algérien. Tu en as juste l'air, empêché par cet alcool français qui te ronge. » (GM, p. 15) En somme, en ouvrant sur une réplique raciste et blessante, et en se terminant sur la difficulté d'être à la fois français et algérien, le récit de la noyade d'un homme sur la plage d'Alger exprime le poids du conflit identitaire.

À juger de ces deux scènes de noyade, le lien entre la narratrice et la population sur la plage reste le plus marquant. À côté de l'appartenance qui s'énonce dans *Garçon manqué*, la distance de *L'âge blessé* est frappante. Au-delà du lien filial entre Nina et son père, au-delà de la force du souvenir de son père tentant de ranimer l'homme, l'appartenance de Nina au peuple sur la plage (qui n'est pas dit algérien dans *L'âge blessé*) est d'abord laissée en suspens, puis affirmée dans *Garçon manqué*. Malgré cette affirmation, l'énonciation est celle d'une locutrice qui reste seule après un événement traumatique. En suggérant des issues différentes (l'homme meurt de noyade / l'homme survit; la narratrice est extérieure à la foule / la narratrice appartient au peuple algérien), les passages de la noyade problématisent l'appartenance nationale. Les énonciatrices la présentent comme une situation extrême (une question de vie ou de mort) et ne parviennent à fournir, malgré tout, qu'une réponse incomplète (des phrases sans complément), voire inadéquate (des irrégularités syntaxiques).

*L'âge blessé* et *Garçon manqué* font donc surgir des couples irréductibles qui apparaissent comme des oppositions : l'autodétermination face à l'héritage culturel, l'engagement face à l'indifférence. Pourtant, de ces oppositions se dégage une impossibilité de choisir qui semble contraindre à la solitude. Même si l'énonciatrice de *Garçon manqué* accorde une part du discours à la filiation, son métissage la condamne à ne pouvoir se rallier complètement à aucune partie d'elle-même. La solitude se fait un motif récurrent des souvenirs d'enfance.

### 2.2.2 La tentative d'enlèvement

Dans *L'âge blessé* et *Garçon manqué* figure un second événement où la solitude se dit par la distance<sup>107</sup>. Une tentative d'enlèvement dont les narratrices sont victimes laisse une marque profonde dans la mémoire. Dans le cas de la tentative d'enlèvement, qui se dénoue par la fuite de l'agresseur lorsque la sœur de la narratrice intervient, une distanciation s'opère par la scission entre le corps et l'esprit. Dans *L'âge blessé*, alors qu'un homme s'approche de l'enfant, lui parle doucement pour gagner sa confiance, le corps devient étranger. Le discours traite le corps comme s'il ne constituait pas complètement le sujet : « Je l'astreins au silence, recroquevillée, je m'endors, par honte, je délaisse les miens, je fuis la gêne des peaux, des membres, des pensées. » (AB, p. 83) Le « je » se distancie de son corps comme du monde physique. L'approche de l'agresseur constitue une menace et provoque la dissociation. L'énonciatrice ne semble plus avoir de lien avec le sujet qu'elle est : elle n'emploie aucun article possessif pour parler de ce qui est sien : « Il touche les cheveux, le tricot sans manche, surtout le visage. » (AB, p. 83) L'emploi des articles définis dit la distance et la position d'observation qui est celle de la narratrice. Plutôt qu'à elle-même, son corps est à autrui, il revient à la sœur aînée : « Mon corps est son devoir, sa responsabilité. » (AB, p. 84)

<sup>107</sup> L'épisode moins détaillé d'un plongeon du haut d'une falaise, « le saut de la mort », s'ajoute aux événements réécrits. Puisque le passage ne s'étend que sur quelques lignes dans *L'âge blessé*, nous n'en analyserons pas l'énonciation. On trouve le récit de l'événement à la page 31 de *L'âge blessé* et aux pages 34 à 37 de *Garçon manqué*.

Le traitement du même événement dans *Garçon manqué* se caractérise par l'impression de contrôle que dégage l'homme. La narratrice porte une attention méticuleuse aux traits physiques de l'homme qui l'aborde. Elle note « son visage », « sa barbe », « ses lèvres rouges », « ses cheveux », « son corps » (GM, p. 43). La répétition des articles possessifs a pour effet d'accentuer la propriété, la maîtrise de l'individu aux gestes « lents », qui semble « calme » (GM, p. 43). L'homme semble avoir le pouvoir de déposséder autrui de son corps. Il se possède, est en contrôle de ses moyens, contre une enfant qui ne semble pas s'appartenir. Sa position est active : « Il décide » ; « Il finit l'enfance » ; « Cet homme est ma défaite. » (GM, p. 45) Or l'homme n'est pas seulement en contrôle de ses moyens. Son influence s'étend sur l'environnement, puisqu'il « incendie la rue » (GM, p. 47), qui « sera définitivement dangereuse et masculine » (GM, p. 47).

Dans les deux scènes analysées, l'enfant ne s'exprime pas, ne fuit pas, ne se débat pas. Elle n'a que la parole du texte à opposer au souvenir de la présence écrasante de l'homme. Dans les deux cas, c'est l'intervention de la sœur qui ramène l'enfant en lieu sûr. À la fin du segment dans *Garçon manqué*, le destinataire est appelé pour combler les failles de la mémoire de Nina. La narratrice adresse à Amine les questions auxquelles elle n'a pas de réponse, et inscrit son expérience dans un cadre collectif : « Tu ne sais pas, Amine, tous les enfants qui disparaissent en Algérie? » (GM, p. 45) Elle convoque une autre perspective et élargit son point de vue. L'énonciatrice reste certes sans réponse de son interlocuteur supposé, mais c'est là une manière d'ouvrir vers un récit collectif, partagé. Selon Marie-Andrée Morache, la réécriture du souvenir permet de dépasser la perspective limitée qui s'offre dans le premier acte d'écriture :

Plongé dans l'action, le narrateur personnage des premières versions subit sans comprendre et semble moins en mesure de rendre compte de l'événement. La reprise permet soit de s'éloigner de cette subjectivité limitée pour embrasser du regard la scène [...], soit d'ajouter au tableau déjà esquissé dans les tomes précédents ce qui a peut-être été vu par un autre personnage, non identifié à l'écrivain, cette mémoire potentielle venant enrichir le souvenir authentique<sup>108</sup>.

Suivant cette réflexion, *Garçon manqué* semble approfondir la compréhension des événements en décroissant le point de vue. La narratrice questionne son expérience,

<sup>108</sup> Marie-Andrée Morache, *op. cit.*, p. 102.

s'adresse directement au destinataire, alors que *L'âge blessé* épouse la seule perspective de l'enfant dissociée de son corps, qui identifie la menace mais reste impuissante. À l'instar du récit de la noyade, la tentative d'enlèvement soulève des enjeux importants et suggère des réponses. Comme précédemment, l'enjeu est esquissé dans *L'âge blessé* et abordé frontalement dans *Garçon manqué*. L'issue, quoique métaphorique, y est assumée : « Je deviendrai un homme pour venger mon corps fragile. » (GM, p. 46) Une évolution se trace donc entre les deux textes, de la suggestion vers l'affirmation. En tant que narratrice, Nina assume son histoire, ne cache pas sa vulnérabilité mais parvient à l'expliquer en rassemblant les points de vue et en nommant les enjeux qui la dépassent. En ce sens, de deux textes narrés à la première personne, par deux enfants qui avouent les peurs et les faiblesses, l'un dégage une plus grande impression d'ouverture. En proposant la réécriture des événements, *Garçon manqué* semble se défaire des œillères qui limitent la perspective de *L'âge blessé*. Pourtant, même problématisée, mieux comprise, l'écriture n'atténue pas la solitude. Nina n'a qu'un recul plus grand que celui de l'enfant de *L'âge blessé*, qui lui permet de dire, s'adressant à son destinataire, « C'est mon âge blessé, Amine. » (GM, p. 48) La mention du titre d'une œuvre antérieure dans le roman autobiographique entremêle les textes, comme si, en nommant l'œuvre, l'ethos précédemment écrit était rappelé. Dans *Garçon manqué*, les renvois à l'extérieur sont nombreux. La particularité de nommer le destinataire et de rendre explicites les motivations de l'écriture mettent en relief les dynamiques entre énonciation et coénonciation. Pourtant, même en tant que discours contre la haine, le texte ne peut dépasser la solitude du sujet. L'apostrophe du destinataire sert à souligner l'importance du contexte postcolonial, à situer l'isolement dans le cadre du métissage culturel. Le regard sur le contexte postcolonial donne une profondeur et une complexité à l'isolement de *Garçon manqué*, dont le premier texte est dénué. En effet, *L'âge blessé* présente l'isolement comme le fruit d'un concours de circonstances alors qu'il semble plutôt le corollaire de la condition métisse de la jeune Nina. L'isolement dépeint par la narratrice de *L'âge blessé* demeure indépendant des dynamiques sociales, alors que dans le roman autobiographique, il en découle. Pour la narratrice centenaire, la solitude est moins un sentiment intime que la configuration spatiale et palpable de la réclusion.

## 2.2 Solitude et présentation de soi

Dans *La mise en scène de la vie quotidienne*, Erving Goffman suggère que chacun, occupant une place dans une interaction sociale, fait des choix qui lui donnent droit à certains traitements et le privent de certains autres. En contexte social, un individu s'efforce de paraître cohérent, au même titre que le personnage d'un texte littéraire : « La projection initiale de l'acteur le lie à ce qu'il prétend être et l'oblige à rejeter toute prétention à être autre chose<sup>109</sup>. » En nous basant sur le positionnement hybride que nous avons identifié dans le chapitre précédent, nous tenterons de montrer ici que la solitude est fondamentale à l'énonciation des textes de notre corpus. Nous croyons qu'elle fait partie de la « projection initiale » des narratrices, qu'elle se donne comme une expérience essentielle de l'énonciation. Nous avons jusqu'à présent considéré l'isolement comme l'état d'un individu, repérable dans ses interactions et les configurations sociales auxquelles il participe. L'isolement se manifeste par rapport à une communauté, un extérieur qui interpelle et rejette à la fois. Homi Bhabha oppose à cet égard la communauté minoritaire et l'ordre hégémonique :

Binary divisions of social space neglect the profound temporal disjunction – the translational time and space – through which minority communities negotiate their collective identifications. For what is at issue in the discourse of minorities is the creation of agency through incommensurable (not simply multiple) positions<sup>110</sup>.

En contexte postcolonial, l'acte de création n'est possible que dans un tiers-espace, espace énonciatif qui isole le sujet ou la communauté hybrides pour lui permettre d'élaborer « de nouvelles stratégies de soi<sup>111</sup> ». L'isolement des minorités est imputable à des conditions extérieures, à une configuration sociale et à des « divisions binaires » qui rejettent les sujets à cause de leur non-conformité. Il n'est pas sans trace : « The colonized refuse to accept membership in the civil society of subjects; consequently they create a cultural domain "marked by the distinctions of the material and the spiritual, the outer and the inner"<sup>112</sup>. » Les

<sup>109</sup> Erving Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, Minuit, 1973, p. 19.

<sup>110</sup> Homi K. Bhabha, *op. cit.*, p. 231.

<sup>111</sup> Kirsten Husung, *op. cit.*, p. 194.

<sup>112</sup> Homi K. Bhabha, *op. cit.*, p. 231.

distinctions « matérielles » et « spirituelles » peuvent s'attacher à une communauté minoritaire comme à des individus. L'isolement peut toucher une communauté entière comme des individus dont l'identité métisse les extrait des groupes nationaux. Ce qui demeure sûr malgré ces variantes, c'est que l'isolement ne peut être compris en dehors des conditions sociales et culturelles qui l'induisent.

Au contraire de la souffrance de l'isolement, la solitude constitue une condition d'existence du sujet, qui ne le quitte pas mais qui se fait parfois sentir de façon plus aiguë. La solitude est un rapport du sujet au sujet, qui le confronte à lui-même. Nous adopterons la conception qu'Emmanuel Levinas expose dans *Le temps et l'autre*, où il distingue la solitude du fait d'être isolé.e de ce qui aurait déjà été à notre portée :

[La solitude] n'apparaît pas comme une privation d'une relation préalablement donnée avec autrui. [...] La solitude est l'unité même de l'existant, le fait qu'il y a quelque chose dans l'exister à partir de quoi se fait l'existence. Le sujet est seul, parce qu'il est un. [...] La solitude n'est donc pas seulement un désespoir et un abandon, mais aussi une virilité et une fierté et une souveraineté<sup>113</sup>.

L'aspect souverain de la solitude la distingue du rejet subi dans l'expérience de l'isolement. Puisqu'elle est au fondement de l'être, la solitude peut rendre désespéré.e ou mélancolique, mais elle est aussi motif à des affects positifs. Adhérer à l'existence, c'est accepter la solitude et le rapport à autrui auquel elle nous engage :

En quoi consiste l'acuité de la solitude? Il est banal de dire que nous n'existons jamais au singulier. Nous sommes entourés d'êtres et de choses avec lesquels nous entretenons des relations. [...] Toutes ces relations sont transitives : je touche un objet, je vois l'Autre. Mais je ne *suis* pas l'Autre. Je suis tout seul. C'est donc l'être en moi, le fait que j'existe, mon *exister* qui constitue l'élément absolument intransitif, quelque chose sans intentionalité, sans rapport<sup>114</sup>.

Si l'isolement est un mal que la critique sociale peut combattre, contre la solitude il n'y a pas de révolte possible. Le sujet se constitue dans cette expérience de l'existence. Non seulement les textes de Nina Bouraoui disent la difficulté sociale de vivre avec les autres, mais ils illustrent aussi cette caractéristique fondamentale propre à tous les sujets d'être seul.e. Les

<sup>113</sup> Emmanuel Levinas, *Le temps et l'autre*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 1979, p. 35.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 21.

narratrices de notre corpus traversent des expériences qui accentuent le sentiment de solitude et le mettent à nu par l'activité d'énonciation. En marquant des arrêts sur différents aspects de *L'âge blessé*, *Garçon manqué* et *Appelez-moi par mon prénom*, et en observant la manière dont un texte répond à l'autre, nous verrons comment se dit la solitude, « relation intérieure par excellence<sup>115</sup>. »

### 2.2.1 L'ethos

La notion de présentation de soi développée par Erving Goffman, en ce qu'elle « particip[e] d'un comportement global (une manière de se mouvoir, de s'habiller, d'entrer en relation avec autrui...) »<sup>116</sup>, n'est pas sans faire penser à l'ethos du locuteur. Pour Dominique Maingueneau, l'ethos est une construction faite par le destinataire à partir des indices de l'énonciation. Empruntée à la rhétorique classique, la notion d'ethos se rapporte au locuteur du discours et est typiquement véhiculée par la référence à certains stéréotypes que les destinataires savent identifier. Selon Maingueneau, pour être reconnaissable, l'ethos mobilise un système de valeurs et un certain nombre de stéréotypes : « Ce "monde éthique" activé à travers la lecture est un stéréotype culturel qui subsume un certain nombre de situations stéréotypiques associées à des comportements »<sup>117</sup>. » L'énonciation d'un texte fait appel aux compétences d'assemblage et de déduction de son lecteur. Non seulement doit-il, à partir des indices fournis, composer la bonne image, mais aussi accepte-t-il d'y jouer un rôle en s'y « incorporant » :

Dans tous les cas la lecture permet de s'incorporer à un monde éthique, l'adhésion du lecteur s'opère par un étayage réciproque de la scène d'énonciation et des contenus déployés, à la mesure l'un de l'autre. Le lecteur s'incorpore à un monde

---

<sup>115</sup> *Ibid.*

<sup>116</sup> Dominique Maingueneau, *Les termes clés de l'analyse de discours*, *op. cit.*, p. 60-61.

<sup>117</sup> Dominique Maingueneau, « Lecture, incorporation et monde éthique », *Études de linguistique appliquée*, vol. 0, juillet 2000, p. 268.



associé à un certain corps et ce monde est configuré par une énonciation qui est tenue à partir de ce corps<sup>118</sup>.

Nous avons, dans la première partie de ce chapitre, montré comment la réécriture confirmait le sentiment de solitude de *L'âge blessé* à *Garçon manqué*. Prêter ce rôle à la solitude dans la structure du texte littéraire suppose de voir dans les interactions « populaires » une « dramatique du discours<sup>119</sup> », selon l'expression d'Erving Goffman. Les interactions de la vie quotidienne seraient ainsi jouées sur une scène où prendraient forme les mêmes types caricaturaux que l'on retrouve dans le jeu théâtral. Les écrivains, quant à eux, profitent d'une position d'observation pour reproduire ces types : « Les romanciers et les acteurs ne font qu'étendre ces capacités ordinaires, que porter l'aptitude à réévoquer au-delà de ce que sait faire le reste du monde. Mais il s'agit toujours d'esquisses<sup>120</sup>. » Les œuvres restent effectivement incomplètes, présentant une série de portraits et de perspectives basés sur des traits que le lectorat saura reconnaître et approfondir par lui-même dans l'interprétation. Nous montrerons à présent comment l'énonciation dans *Garçon manqué* et *Appelez-moi par mon prénom* compose des ethè de la solitude.

### 2.2.2 Régler les comptes : *Garçon manqué*

*Garçon manqué* problématise les aspects sexuel et culturel de l'identité. Nombreux sont les commentaires sur l'œuvre qui relèvent que, plutôt que de défendre une posture nuancée qui négocie entre les différentes parts d'elle-même, la narratrice représente tour à tour des stéréotypes, marquant à la fois l'identification désirée (par les identités stéréotypées française ou algérienne) et le rejet vécu (par les lieux communs du racisme)<sup>121</sup>. Dans « Unsuccessful alterity : the pursuit of otherness in Nina Bouraoui's autobiographical writing », Helen Vassallo soutient que le personnage fait ainsi surgir sa propre altérité :

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 274.

<sup>119</sup> Erving Goffman, *Façons de parler*, Paris, Minuit, « Le sens commun », 1987, p. 8.

<sup>120</sup> *Ibid.*

<sup>121</sup> Mentionnons, entre autres, les recherches de Mona El Khoury (2017), Kirsten Husung (2012), Ching Selao (2005) et Helen Vassallo (2009).

It has been shown here that in several instances Bouraoui plays into or embodies stereotypes of nationality/cultural identity and gender/sexuality outlined by Fanon and Beauvoir. This appears to posit her as rejecting her alterity, falling into homogenising stereotypes that pre-exist her identity quest/crisis<sup>122</sup>.

Ces stéréotypes semblent aussi avoir une force d'attraction ou de répulsion : ils sont mobilisés pour souligner le même ou l'autre, la ressemblance ou la différence. Toujours selon Helen Vassallo, le roman fait partie des textes qui se heurtent à la différence sans l'assimiler : « It is undeniable that in *Garçon manqué* and *Poupée Bella*, rather than evidently seeking identity, what the narrators seek is *identification*; rather than affirming difference, they crave indifference<sup>123</sup>. » Nina vit sa singularité comme un cloisonnement. Elle devient prisonnière de ce qui la différencie et en tentant en vain d'en sortir, arpente sa solitude. Comme le note Vassallo, la jeune Nina n'explore pas dans *Garçon manqué* de subversion identitaire :

Bouraoui fails to negotiate any “new” mode of identity: at the incipit of her life narrative in *Garçon manqué*, a constant fear of rejection, and a recollection of traumatic childhood incidents associated with her otherness, means that Bouraoui instead wants to escape from everything that marks her out as different or “other”<sup>124</sup>.

La volonté de fuir l'altérité devient un problème lorsque l'on admet que Nina, conciliant les inconciliables identités française et algérienne, porte en elle sa propre altérité. En logeant au sein même de la narratrice, l'altérité met en œuvre l'ethos de la solitude. Selon Vassallo, les traumatismes de la noyade et de la tentative d'enlèvement à Alger constituent les manifestations d'une altérité non assimilable. En ce sens, l'ethos se construit dans les expériences autant que dans le dire :

Les “idées” suscitent l'adhésion du lecteur à travers une *manière de dire* qui est aussi une *manière d'être*. Capté dans un ethos enveloppant et invisible, ce lecteur ne fait pas que déchiffrer des contenus, il participe d'un monde où il peut accéder à une identité en quelque sorte incarnée<sup>125</sup>.

---

<sup>122</sup> Helen Vassallo, *op. cit.*, p. 51.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>124</sup> *Ibid.*

<sup>125</sup> Dominique Maingueneau, « Lecture, incorporation et monde éthique », *op. cit.*, p. 274.

La narratrice de *Garçon manqué* apparaît donc sous les traits d'une personne vulnérable davantage par ce qu'elle incarne que par ce qu'elle dit explicitement. Partant du constat d'une altérité inassimilable et de la souffrance vécue se dégage l'ethos de la solitude. Nous verrons que la marginalité culturelle et la pratique de l'écriture, même conférant une force de résistance à la narratrice, n'altèrent pas la solitude. Confrontée au racisme et assaillie par des conflits qui la dépassent largement, Nina reste un personnage vulnérable.

*Garçon manqué*, en disant la difficulté de grandir dans la marginalité culturelle, s'oppose à la parole raciste qu'elle met en scène. Dire le conflit devient une tentative de partage :

Tenter, par l'écriture, de trouver un lecteur qui saura lire les insultes adressées à son père, en France, et à sa mère, en Algérie, qui saura lire le corps introuvable de son oncle, la décapitation des femmes algériennes, la mort atroce des enfants et des hommes algériens, bref, un lecteur qui saura lire l'illisible<sup>126</sup>.

Ching Selao souligne ainsi le rassemblement des expériences dans l'écriture. La souffrance et le rejet exprimés par la narratrice découlent certes de son identité métisse et de ce que Nina incarne personnellement, mais les insultes qu'elle rapporte par le discours direct libre sont adressées à un autre à qui elle s'identifie :

Un jour, j'entendrai, à l'arrêt du bus numéro 21, une femme dire en regardant mon père : il y a beaucoup trop d'Arabes en France. Beaucoup trop. Et en plus ils prennent nos bus. Ses mots et mon silence. Cette incapacité à répondre. [...] Mon père et mon silence. Lui non plus ne dira rien. Effrayé. Ou habitué. Il restera de plus en plus longtemps à Alger. C'est tout. Moi je serai terriblement blessée par les mots de cette femme. Blessée jusqu'au silence. (GM, p. 130)

Les insultes citées par la narratrice sont le plus souvent dirigées vers autrui mais ne ratent pas de blesser celle qui reconnaît son appartenance au groupe ciblé. Aussi Nina est-elle, parmi les narratrices de notre corpus, celle qui se fait la plus explicite quant au projet d'écriture. À la suite de ce passage où elle se dit « blessée jusqu'au silence », Nina prend la parole pour répondre à l'injure :

Parce que ma voix n'est rien. Elle s'échappe comme du vent. Bien sûr qu'il ne fallait pas répondre. Je trouverai mieux. Je l'écrirai. C'est mieux ça, la haine de

<sup>126</sup> Ching Selao, *op. cit.*, p. 82.

l'autre écrite et révélée dans un livre. J'écris. Et quelqu'un se reconnaîtra. Se trouvera minable. Restera sans voix. Se noiera dans le silence. Terrassé par la douleur. (GM, p. 132)

Nina se défend donc d'avoir gardé le silence. La parole écrite se substitue à la voix mais surtout, comme le souligne Ching Selao, la parole de Nina répond à l'injure adressée à son père. L'énonciation cherche à rectifier le tort en répondant avec force : l'écriture, dit Selao, « renvoie aux personnes concernées leur propre image, une image hideuse<sup>127</sup>. » Plutôt que de situer l'échange entre elle et un interlocuteur qui l'attaque, la narratrice trouve sa place dans une « chaîne de transmission » :

Au-delà de cette honte renvoyée par l'énonciation de la narratrice qui se substitue à celle du père, l'écriture permet également d'atteindre le but du témoignage qui est la survie du texte par lequel une chaîne de transmission se crée : "What witnessing most profoundly bears witness to, then – over and above the horrors that it represents – is the desire for this to be the case : for me to survive or for my tale to find a reader"<sup>128</sup>.

En répliquant à l'injure, Nina se porte témoin d'une situation dont elle est restée extérieure. Elle répond certes aux paroles qui l'ont jadis blessée, mais elle ne brise pas les barrières de sa solitude. L'ethos perdure, marqué de la vulnérabilité, même si le projet d'écriture vise à reconquérir du terrain sur la haine et la pensée colonialiste. L'énonciation demeure marquée par la difficulté et la lenteur de la progression. Du début à la fin du texte, les phrases courtes, comme la structure syntaxique minimale, incarnent le poids de la souffrance et la difficulté de dire.

Comme le style d'écriture qui ne connaît pas d'évolution au sein du texte, la parole qui s'élève renonce d'emblée à trouver l'atténuation de son mal. Nina rompt le silence mais sait qu'elle reste seule. Aussi adresse-t-elle à Amine une mise en garde :

Tu sais, Amine, les massacres, "les violences en Algérie", comme ils disent. En France ils t'en parleront sans t'écouter. Ils te demanderont sans t'entendre. Ils voudront savoir. Par toi, par ta peau, par ton corps, par ta voix qui raconte, ils se

---

<sup>127</sup> *Ibid.*

<sup>128</sup> *Ibid.*, citant Ross Chambers, *Facing It : AIDS Diaries and the Death of the Author*, dir. Ann Arbor : University of Michigan Press, 1998, p. 134.

rapprocheront de l'Algérie. Et ils oublieront. Ce sera leur bonne action, leur intérêt d'un jour, d'une nuit. (GM, p. 87)

Il s'agit dès lors de libérer la parole pour ne pas prolonger le silence et le tabou, sans y loger l'espoir de voir le poids de la solitude s'alléger. La position de Nina révèle ses limitations : pour ne pas laisser l'injure sans réponse, Nina y répond, sans toutefois se faire sujet de l'injure. Elle n'en est pas la cible première et met l'écriture au profit d'une réparation collective : « C'est la mémoire de nos parents qui est importante. De leur souffrance. De leur humiliation. » (GM, p. 130) La parole se substitue à la réponse immédiate à l'injure, et la possibilité de sa diffusion l'inscrit comme un geste public posé au nom d'une collectivité. Cette opération oblige Nina à assumer sa position : enfant de la Guerre d'Algérie, elle n'a pas vécu le conflit armé. Elle en reçoit l'héritage et devient un témoin d'un type particulier : « La narratrice de *Garçon manqué* se place dès lors dans la position du témoin dont l'autorité, selon Agamben, «*réside dans sa capacité de parler uniquement au nom d'une incapacité de dire – c'est-à-dire dans son existence comme sujet*» [...]»<sup>129</sup>. » Ce qui qualifie Nina en son rôle de témoin est davantage son aptitude à parler au nom d'un groupe ou d'une tierce personne que sa mémoire personnelle des événements. La narratrice se fait « témoin différé », selon l'expression de Ross Chambers, et n'intervient pas dans le témoignage en tant que sujet. C'est pour un autre qu'elle répond à l'injure proférée par un autre : elle ne perce pas sa propre solitude. Nina demeure à distance, sans investir réellement sa subjectivité :

Ce travestissement identitaire par lequel elle tente de pénétrer le lieu interdit afin de (se dé)livrer (de) cette douleur altère inévitablement son énonciation narrative qui ne peut être que différée, comme le rappelle Ross Chambers : “acts of witness are necessarily acts of deferred (not ‘immediate’ or ‘direct’) communication”. L'écriture testimoniale repose effectivement sur un décalage identitaire et contextuel puisque le moment de témoigner ne coïncide jamais avec l'événement vécu : du témoin oculaire au témoin littéraire, une forme de rupture a forcément lieu, car le témoignage est toujours différé, reporté, jamais produit à l'instant même. Position inconfortable, donc, que celle du témoin qui ne peut écrire qu'à partir de ce hiatus<sup>130</sup>.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 77, citant Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, Rivages, 2003, p. 171-172. L'autrice souligne.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 83, citant Ross Chambers, *op. cit.*, p. 117.

C'est par le retrait de la subjectivité de la narratrice que se manifeste, dans *Garçon manqué*, l'énonciation différée. Nina est la seule qui n'entretient pas de lien direct avec les interlocuteurs de l'échange où l'insulte est proférée. Sa sensibilité est certes impliquée dans l'échange, mais sa place de témoin la restreint à un « décalage identitaire » et à une illocution différée qui la retire des échanges immédiats. À l'instar de Ching Sélao, nous pensons que l'acte testimonial oblige la parole à s'énoncer avec une distance puisqu'elle ne peut s'énoncer que dans la médiatisation de l'expérience d'autrui (celle du père, dans le passage précédemment cité). En somme, la posture de témoin, qui correspond à une « manière d'être<sup>131</sup> », participe de l'ethos de la solitude en libérant la parole au prix seulement d'une distance et d'une impossibilité à rejoindre le destinataire sans médiation. *Garçon manqué* illustre une solitude distincte de celle de *L'âge blessé*. Tel que nous l'avons vu au début de ce chapitre, il s'agit de deux expériences distinctes : d'une part, une solitude qui s'explique mieux par des données extérieures et indépendantes de la protagoniste et d'autre part, d'un isolement motivé par une quête personnelle, vécu dans le monde plus que senti intimement. Nous entrevoyons déjà dans l'analyse de la réécriture que la solitude se manifestait différemment dans l'énonciation. En poursuivant l'étude, nous verrons qu'*Appelez-moi par mon prénom* renouvelle l'accès au sentiment de solitude et que ce récit n'a pas la distance propre à *Garçon manqué*.

### 2.3 La solitude choisie : la construction de l'ethos comme système

Dès les premières lignes, la narratrice d'*Appelez-moi par mon prénom* vit accompagnée de la pensée de P., qui devient envahissante et obsédante. La narratrice raconte d'emblée le rituel qu'elle crée : elle visite le site internet de P. et s'immisce virtuellement – par le web et en rêveries – dans sa vie. Dès le premier paragraphe, qui prépare et introduit le récit, elle nomme les sentiments qui la guident :

---

<sup>131</sup> Dominique Maingueneau, « Lecture, incorporation, monde éthique », *op. cit.*, p. 274. L'auteur souligne.

J'occupais son existence, cachée, invisible, ce qui me donnait un sentiment de force (je me sentais protégée par le silence de mes actes), un sentiment de honte (j'avais peur d'être trahie par l'empreinte de mon ordinateur). Plus j'utilisais les éléments de son histoire, plus je craignais de m'éloigner de la vraie vie. Je nageais dans l'illusion d'une image que j'avais construite à partir d'images recueillies, images fausses ou falsifiées par mes rêveries<sup>132</sup>.

Les gestes énumérés constituent les clichés qui fondent le personnage de la narratrice. L'espionnage virtuel auquel elle s'adonne et le sentiment de honte qui l'accompagne sont en effet les bases du sentiment amoureux contemporain. Dans *Fragments d'un discours amoureux*, Roland Barthes entreprend l'étude de ce sentiment et du discours qui s'y rapporte qui, dit-il dès l'exergue, « est aujourd'hui d'une extrême solitude<sup>133</sup>. » L'ouvrage de Barthes est intéressant à plusieurs égards : d'abord, il incarne le discours amoureux « de façon à mettre en scène une énonciation, non une analyse<sup>134</sup>. » À l'instar du roman de Bouraoui, Barthes propose un « portrait » : « mais ce portrait n'est pas psychologique; il est structural : il donne à lire une place de parole : la place de quelqu'un qui parle en lui-même, amoureusement, face à l'autre (l'objet aimé), qui ne parle pas<sup>135</sup>. » En donnant voix au sentiment amoureux, Barthes accorde à la solitude une place centrale, de la même manière que la narratrice d'*Appelez-moi par mon prénom*, sans la nommer explicitement, en laisse voir le rôle déterminant.

Le sentiment amoureux, dans la première partie du texte, n'est ni partagé, ni avoué; il relève de l'admiration, du « culte » (AMP, p. 25). L'ethos se développe à partir de l'idée stéréotypée de l'admiration secrète. L'énonciation puise dans ce que le lectorat pourra reconnaître comme une passion créée de toutes pièces, « construite à partir d'images recueillies » (AMP, p. 14). Aussi la narratrice amorce-t-elle un jeu sur ce stéréotype : elle se sait créatrice de « l'illusion », elle a conscience de sa position et le note par quelques remarques autoréflexives, « craign[ant] de [s']éloigner de la vraie vie. » (AMP, p. 13) La

<sup>132</sup> Nina Bouraoui, *Appelez-moi par mon prénom*, Paris, Gallimard, « Folio », no. 5034, 2010, p. 13-14. Désormais, les références à ce titre seront placées entre parenthèses, précédées de l'abréviation AMP.

<sup>133</sup> Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1977, p. 5. L'auteur souligne.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 7. L'auteur souligne.

<sup>135</sup> *Ibid.* L'auteur souligne.

narratrice annonce donc les stéréotypes qui fondent son personnage mais s'élève au-dessus de ces clichés par le moyen de l'autoréflexivité. Elle agit certes en conformité avec l'idée répandue de ce qu'entraîne le sentiment amoureux, mais elle évoque le sentiment de honte, voire la pathologie associée à la « folie » de l'amour : « Je me "montais la tête", comme cette femme dans une émission-confession sur les sites de rencontres que je regardai un soir. Nous avions en commun le désir froid de l'autre sans l'autre et la peur d'échouer. Nous partagions l'attente et le renoncement. » (AMP, p. 23-24) L'énonciatrice se discrédite elle-même à défaut de se rendre ridicule par trop de clichés. Elle se défend d'avoir été aveugle et réclame une part de lucidité.

Jusqu'à la première rencontre avec P. à Paris, le roman met en scène la passivité imposée par le sentiment amoureux et le retrait de la vie sociale qui s'ensuit. Le récit est celui d'une solitude qui s'accroît et retire de la vie sociale. Coupée du monde extérieur qui ne l'accroche plus, la narratrice n'existe plus hors de son appartement. Elle sort par nécessité, ou bien pour sentir autour d'elle une foule à laquelle elle ne participe pas :

J'avais l'idée d'être arrivée au terme d'une période. Je ne trouvais plus ma place parmi les autres, n'arrivant pas à soutenir leur regard. Je pensais vivre une autre vie, me tenant derrière une paroi. [...] Nous semblions tous, hommes et femmes réunis, interchangeable et solitaires. (AMP, p. 29)

La narratrice rejoint l'attitude prescrite par l'absence de l'autre (l'aimé) telle que la décrit Roland Barthes :

Mais l'autre est absent; je le convoque en moi-même pour qu'il me retienne au bord de cette complaisance mondaine, qui me guette. J'en appelle à sa "vérité" (la vérité dont il me donne la sensation) contre l'hystérie de séduction où je me sens glisser. Je rends l'absence de l'autre responsable de ma mondanité : *j'invoque* sa protection, son retour : que l'autre apparaisse, qu'il me retire, telle une mère qui vient chercher son enfant, de la brillance mondaine, de l'infatuation sociale, qu'il me rende "l'intimité religieuse, la gravité" du monde amoureux. (X... me disait que l'amour l'avait protégé de la mondanité : coteries, ambitions, promotions, manigances, alliances, sécessions, rôles, pouvoirs : l'amour avait fait de lui un déchet social, ce dont il se réjouissait<sup>136</sup>.)

<sup>136</sup> Roland Barthes, *op. cit.*, p. 23. L'auteur souligne.



Le culte alimenté par la narratrice d'*Appelez-moi par mon prénom* fait de l'existence une attente ritualisée : elle se rend sur le site web de P. plusieurs fois par jour, elle observe, puis modifie son quotidien pour qu'il s'accorde à ce qu'elle perçoit de l'existence de P. En ce sens que la solitude s'installe peu à peu, parce que rien ne s'y oppose, la narratrice prend le parti de la passivité. La narratrice est affectée par son sentiment et semble non responsable; le monde la rejette plus qu'elle ne rejette le monde. Seule, elle érige un nouveau quotidien ayant pour centre le sentiment qui l'anime. Elle crée un système, puisque c'est de système que l'être amoureux est dépourvu : « La solitude de l'amoureux n'est pas une solitude de personne (l'amour se confie, il parle, se raconte), c'est une solitude de système : je suis seul à en faire un système (peut-être parce que je suis sans cesse rabattu sur le solipsisme de mon discours)<sup>137</sup>. » La narratrice peut parler – elle se confie d'ailleurs à A., l'amie – mais rabat sa parole sur une économie de mots qui accentue la dimension systématique du geste : « [P.] avait désormais une histoire que je confiais au plus juste, sans jamais la disperser. En lui donnant des mots, il devenait accessible. » (AMP, p. 33) L'unique lien qui subsiste est celui, virtuel, qui l'unit à P. :

Je dépendais de P. comme il dépendait de moi. Il me suffisait d'arrêter ou de nourrir la mécanique que j'avais installée. J'y voyais une façon de vivre les choses de loin, d'en jouir sans m'y blesser. Je pensais parfois qu'il attendait une réponse à sa lettre et que mon silence l'avait déçu. (AMP, p. 24)

La narratrice affirme avoir coupé les liens avec l'extérieur au profit d'une « mécanique » qui la lie à l'objet de son culte. Elle aurait donc choisi un monde où l'être aimé est la seule courroie vers l'extérieur plutôt que le vaste monde social où s'entremêlent tous les degrés de mondanité. La narratrice participe à l'univers socialement partagé et reconnaissable du sentiment amoureux. Le roman de Bouraoui et l'exploration discursive de Barthes sont dominés par le pronom « je », duquel émane une même solitude, l'ethos de la passivité et du retrait du monde. La spécificité du pronom de la première personne, qui fait émerger la subjectivité dans le langage, se distingue des manifestations sémantiques des autres personnages. Suivant les observations de Benveniste, nous analyserons à présent les implications de l'usage des pronoms dans le texte.

---

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 251.

### 2.3.1 Le présent-absent : l'usage des pronoms

Dès 1946, dans un article intitulé « Structure des relations de personne dans le verbe », Émile Benveniste souligne l'asymétrie entre les pronoms des première et deuxième personnes et celui de la troisième personne. En effet, les pronoms « je » et « tu » ont une « unicité spécifique<sup>138</sup> » face à laquelle la 3<sup>e</sup> personne semble différente : « le “je” qui énonce, le “tu” auquel “je” s'adresse sont chaque fois uniques<sup>139</sup>. » Celui qui emploie « je » manifeste sa subjectivité à travers le langage. Puisque « je » peut interpeler « tu » en tant que destinataire, le couple « “je-tu” possède la marque de personne; “il” en est privé<sup>140</sup>. » Dépourvu d'une personne spécifique, le pronom « il » peut se rapporter à une infinité de sujets qui, au contraire de « je » et « tu », ne s'incarnent pas comme instances de discours. L'apport de la troisième personne, dit Benveniste, est lié au contenu plus qu'à la forme du discours :

Parce qu'elle n'implique aucune personne, elle peut prendre n'importe quel sujet ou n'en comporter aucun, et ce sujet, exprimé ou non, n'est jamais posé comme “personne”. Ce sujet ne fait qu'ajouter *en apposition* une précision jugée nécessaire pour l'intelligence du contenu, non pour la détermination de la forme<sup>141</sup>.

La « 3<sup>e</sup> personne » se prête à une plus grande variété de sujets que « je » ou « tu » et sa fonction au sein du discours paraît alors moins déterminante. D'une perspective formelle, cette « non-personne » représente « un invariant non-personnel, et rien que cela<sup>142</sup>. » La qualité de « non-personne » est pourtant d'une grande importance lorsqu'on considère la dynamique entre les pronoms.

Dans un article écrit une décennie après les premières considérations sur le sujet, Benveniste insiste sur la dimension à laquelle renvoient les pronoms étudiés : « C'est

<sup>138</sup> Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale, I, op. cit.*, p. 230.

<sup>139</sup> *Ibid.*

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 231.

<sup>141</sup> *Ibid.* L'auteur souligne.

<sup>142</sup> *Ibid.*

pourtant un fait à la fois original et fondamental que ces formes “pronominales” ne renvoient pas à la “réalité” ni à des positions “objectives” dans l’espace ou dans le temps, mais à l’énonciation, chaque fois unique, qui les contient, et réfléchissent ainsi leur propre emploi<sup>143</sup>. » La personne que désigne « je » n’existe donc que dans l’énonciation, à l’instar de « tu » qui se réfère au destinataire. C’est dire que l’énonciation met en œuvre une dynamique entre les pronoms qui fait émerger des références qui n’ont de sens qu’au sein du discours. « Je » et « tu » incarnent un type de communication qui échappe à la « non-personne » : « L’importance de leur fonction se mesurera à la nature du problème qu’elles servent à résoudre, et qui n’est autre que celui de la communication intersubjective<sup>144</sup>. » Au contraire, le pronom de la « 3<sup>e</sup> personne » est limité à une fonction de « “représentation” syntaxique qui s’étend ainsi à des termes pris aux différentes “parties du discours”<sup>145</sup> ». La subjectivité ne peut émerger du « il/elle », elle ne peut s’incarner que dans le sujet qui se pose comme « je » et dans son destinataire, « tu ». À l’égard de la subjectivité, le pronom de la « 3<sup>e</sup> personne » marque une absence que l’énonciation dans *Appelez-moi par mon prénom* ne cesse de souligner. La confrontation de la personne « je » à la non-personne « il » assure la pérennité d’une dualité que Levinas dit fondamentale à la relation amoureuse :

Le pathétique de l’amour consiste dans une dualité insurmontable des êtres. C’est une relation avec ce qui se dérobe à jamais. La relation ne neutralise pas *ipso facto* l’altérité, mais la conserve. Le pathétique de la volupté est dans le fait d’être deux. L’autre en tant qu’autre n’est pas ici un objet qui devient nôtre ou qui devient nous; il se retire au contraire dans son mystère<sup>146</sup>.

Préservant la solitude du sujet, l’altérité qui se dessine dans l’amour demeure un mystère insoluble : « *je*, toujours présent, ne se constitue qu’en face de *toi*, sans cesse absent<sup>147</sup> », pour reprendre l’expression de Barthes.

Prise entre les cloisons de sa solitude, la narratrice ne représente pas l’intersubjectivité. L’ethos développé dès le début par les comportements ritualisés et systématiques, comme le

---

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 254.

<sup>144</sup> *Ibid.*

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 256.

<sup>146</sup> Emmanuel Levinas, *op. cit.*, p. 78.

<sup>147</sup> Roland Barthes, *op. cit.*, p. 19. L’auteur souligne.

repli sur soi et la rêverie, est relayé par la façon dont l'énonciation emploie les pronoms personnels. La première personne domine l'ensemble du récit, s'affirmant dès les premières pages : « Je m'enfermais dans un rêve. J'avais des projets mais je n'arrivais pas à travailler. Je gardais les mains vides, avançant sans mots. Je me perdais jusque tard dans la nuit, cherchant l'infime détail qui aurait pu me délivrer de ma dépendance. » (AMP, p. 16) La subjectivité est sans cesse réitérée par le « je », alors que P. demeure la troisième personne, représenté par un « il » qui peut désigner indifféremment plusieurs « “parties du discours”<sup>148</sup> ». P. est marqué, dans l'énonciation, par l'absence de subjectivité. Ainsi la narratrice avoue rester seule malgré l'omniprésence de P. dans ses pensées : « Il existait en moi comme on existe dans un territoire. Je redescendais vers le boulevard Haussmann afin d'oublier ce qui me tenait le plus à cœur – mes recherches sur lui, qui finissaient par me mener à moi, à ma faculté d'attendre et d'espérer. » (AMP, p. 26-27) L'absence d'intersubjectivité exacerbe la solitude en contraignant la narratrice à se poser comme seul sujet dans l'énonciation. Si *Appelez-moi par mon prénom* est le récit de la construction d'une relation, des premières rêveries jusqu'au lien véritable, l'énonciation n'évolue pas quant à la représentation de P. La narratrice désigne P. soit par le pronom de la « non-personne », soit par la simple lettre qui tient lieu de nom. Nous reviendrons dans le troisième chapitre sur la marque d'identité que sont les noms des personnages, souvent tronqués ou absents. Dans le cas présent, le discours ne traduit pas le lien intersubjectif qui unit la narratrice à P., toujours marqué par la privation. Ainsi, il est intéressant de noter que lorsque la narratrice trace l'évolution de la relation, le langage l'incite à poser P. comme un « objet » : « Je faisais la différence entre celui dont j'avais rêvé durant l'hiver et celui qui se tenait à mes côtés, l'un se détachant de l'autre comme une ombre de son objet. » (AMP, p. 127-128) Le rapport est certes d'analogie et non de réelle objectification. Pourtant, le statut d'objet est bien ce à quoi le pronom de la 3<sup>e</sup> personne condamne puisqu'il s'agit de « la relation entre l'indicateur (de personne, de temps, de lieu, d'objet montré, etc.) et la *présente* instance de discours<sup>149</sup>. » Entre la première et la troisième personnes ne peut pas s'ériger un rapport intersubjectif. P. est voué à l'absence : « L'Absence est la figure de la privation; tout à la fois, je désire et j'ai

---

<sup>148</sup> *Ibid.*

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 253. L'auteur souligne.

besoin. Le désir s'écrase sur le besoin : c'est là le fait obsédant du sentiment amoureux<sup>150</sup>. » L'obsession laisse donc place à la solitude, l'absence de P. tenant une part de l'explication du désir. Privée de l'incarnation de ce désir qui est pourtant l'objet du récit, l'énonciation montre un monde qui se replie sur elle.

### 2.3.2 Modeler un nouveau monde par le langage

Un autre aspect de l'énonciation accentue la solitude de la narratrice. Elle entreprend de « nommer » certains gestes, des comportements anodins qu'elle fixe par le langage :

Il avait attendu cinq heures avant de répondre, heures pendant lesquelles j'accomplissais les gestes du quotidien, que je nommais *les gestes de l'oubli* – s'habiller, se maquiller, se chauffer –, relayant les autres gestes que je nommais *les gestes de fixation* – ouvrir, cliquer, lire –, m'obligeant à sortir, cherchant ailleurs l'éblouissement qui me manquait. (AMP, p. 36, l'autrice souligne)

La narratrice use du langage pour accorder de la valeur à des choses que les expressions usuelles omettent. Ici, la parole *fait* quelque chose en plus d'énoncer un discours : elle baptise un objet. Le geste, appartenant au langage performatif, est un acte illocutoire au sens où l'entend John L. Austin : « il s'agit d'un acte effectué *en* disant quelque chose, par opposition à l'acte *de* dire quelque chose<sup>151</sup>. » Les énoncés qui ont une valeur illocutoire ne sont plus jugés selon un critère de vérité puisqu'au moyen de ces énoncés, le sujet de la parole agit sur le monde plutôt que d'en observer des faits vrais ou faux. Lorsqu'elle « nomme », la narratrice d'*Appelez-moi par mon prénom* quitte « la dimension de la correspondance aux faits<sup>152</sup> » pour s'inscrire dans un langage où les énoncés sont heureux ou malheureux.

À chacune des occurrences où la narratrice accomplit cet acte, le performatif est explicite. Comme le rappelle Gilles Lane en préface du texte d'Austin, les énoncés

<sup>150</sup> Roland Barthes, *op. cit.*, p. 22.

<sup>151</sup> John L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 1970, p. 113. L'auteur souligne.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 148-149.

performatifs peuvent se confondre avec les énoncés constatifs, puisque « *chaque fois* que nous “disons” quelque chose, nous produisons *et* des actes de locution (actes de *dire* quelque chose), *et* des actes d’illocution (actes de *faire* quelque chose)<sup>153</sup>. » Or chaque fois que la narratrice réitère l’acte de baptiser une partie du monde comme elle l’entend, elle est explicite : « je nommais mon sentiment *la chimie* » (AMP, p. 78, l’auteur souligne); « mes gestes que je nommais *les gestes d’occupation* » (AMP, p. 80, l’auteur souligne); « la force que je nommais *résistance* » (AMP, p. 97, l’auteur souligne); « un dispositif que je nommais *le dispositif poétique* » (AMP, p. 128, l’auteur souligne), etc. Il est vrai que cette attitude énonciative se confond presque avec les autres énoncés de la narratrice, puisque l’activité de raconter consiste à nommer une série de faits ou d’événements. C’est pourquoi, selon Austin, les circonstances de l’acte d’illocution doivent être prises en compte dans le sens général de l’énoncé :

[...] nous voyons de plus en plus clairement que les circonstances d’une énonciation jouent un rôle très important et que les mots doivent être “expliqués”, pour une bonne part, par le “contexte” où ils sont destinés à entrer, ou dans lequel ils sont prononcés, de fait, au cours de l’échange linguistique<sup>154</sup>.

Les circonstances qui entourent l’énonciation de la narratrice donnent un sens aux actes illocutoires. Le geste de « nommer », dans le cas d’*Appelez-moi par mon prénom*, n’a d’impact sur personne d’autre que l’énonciatrice. Au contraire, la solitude semble condamner chaque geste à n’être posé que pour elle, dans le système qu’elle crée :

Aujourd’hui, cependant, de l’amour il n’y a nul système : et les quelques systèmes qui entourent l’amoureux contemporain ne lui font aucune place (sinon dévaluée) : il a beau se tourner vers tel ou tel des langages reçus, nul ne lui répond, sinon pour le détourner de ce qu’il aime<sup>155</sup>.

Pour elle-même, par le langage, la narratrice érige un monde en « nommant » comme elle l’entend telle série de gestes, tel sentiment, telle période temporelle. Elle accorde de la valeur aux signes du quotidien. Aussi divergents que soient leurs projets philosophiques, la pensée de Levinas poursuit l’idée de Roland Barthes sur la solitude du quotidien : « la vie

<sup>153</sup> Gilles Lane, « Introduction », dans John L. Austin, *op. cit.*, p. 29. L’auteur souligne.

<sup>154</sup> John L. Austin, *op. cit.*, p. 113.

<sup>155</sup> Roland Barthes, *op. cit.*, p. 251.

quotidienne, loin de constituer une chute, loin d'apparaître comme une trahison à l'égard de notre destin métaphysique, émane de notre solitude, forme l'accomplissement même de la solitude<sup>156</sup>. » Accompagnée d'un sentiment exacerbé d'être seule, la narratrice devient sa propre autorité, comme l'être amoureux contraint d'assumer son autonomie : « À celui qui veut la vérité, il n'est jamais répondu que par des images fortes et vives, mais qui deviennent ambiguës, flottantes, dès qu'il essaye de les transformer en signes : comme dans toute mantique, le consultant amoureux doit faire lui-même sa vérité<sup>157</sup>. » Le sentiment amoureux, se heurtant à l'absence de l'autre, restreint le geste de « nommer » à la sphère subjective. C'est parce qu'il est dépourvu d'un langage commun que l'être amoureux se replie sur son propre système et sur un langage qui, renommant les choses du monde avec plus de poésie, frôle le soliloque. La narratrice d'*Appelez-moi par mon prénom* ne repose plus sur l'ordre conventionnel du monde, s'en soustrayant. En position de repli, elle attribue de nouvelles valeurs comme on crée un monde nouveau. Sa solitude devient le lieu d'une création, ce pouvoir sur le monde que Levinas appelle « une fierté et une souveraineté<sup>158</sup> ». Le rapport à la solitude de la narratrice semble plus serein que ce que nous avons précédemment étudié dans *L'âge blessé* et *Garçon manqué*. Les circonstances inhabituelles de la romance mènent cette femme à s'enfermer dans le discours en y représentant le même solipsisme que le quotidien lui impose. À l'image du sentiment de l'amour et de la solitude, le discours est replié sur son sujet principal, l'énonciatrice, et sous-tend une nouvelle vision du monde.

#### 2.4 L'ambivalence de la narration

Tout compte fait, des types de solitude distincts apparaissent au fondement de l'énonciation des textes de notre corpus. Les expériences marquantes de la noyade d'un homme et la tentative d'enlèvement dont la jeune protagoniste est victime se répètent dans des récits où la détresse ne semble pas atténuée. Aussi l'acte de parole comme réponse à

<sup>156</sup> Emmanuel Levinas, *op. cit.*, p. 39.

<sup>157</sup> Roland Barthes, *op. cit.*, p. 254.

<sup>158</sup> Emmanuel Levinas, *op. cit.*, p. 35.

l'injure dont Nina est témoin, dans *Garçon manqué*, a-t-il un effet sur le monde sans camoufler la solitude. Un discours émerge mais il ne masque pas son ambivalence, ayant pour ambitions d'apaiser et de réparer les torts. Comme le note Husung à propos de *Garçon manqué* : « il s'agit à la fois de s'expliquer à autrui et de s'expliquer à soi-même<sup>159</sup>. » L'écriture de Bouraoui est alors, selon l'expression d'Helen Vassallo, « not only a testimony but also a survival technique<sup>160</sup> », qui ne choisit jamais tout à fait l'un ni tout à fait l'autre.

Dans *L'âge blessé*, l'ambivalence est causée par les forces opposées des deux voix qui maintiennent une tension, un équilibre. La voix adulte assume la solitude, faisant de sa quête l'occasion de se séparer de la communauté et de gagner en force : « Je suis virile. Je suis une grossièreté, animale, à quatre pattes, indomptable. Je ressemble aux singes de mon enfance. Je suis une guenon des gorges de Lassara, accrochée à la falaise, en attente sur son tréteau d'appui, sale, excitée, prête à mordre, à tuer. » (AB, p. 18) Pour ce personnage qui se fortifie dans la quête de soi, la solitude est une démonstration de souveraineté. Elle rappelle l'« existant », sujet caractérisé chez Levinas par sa « maîtrise [...] sur l'exister<sup>161</sup> ». L'enfant, prenant le relais de l'énonciation, poursuit la scène mise en place par l'énonciatrice adulte mais en présente une tout autre perspective :

[Les singes] reniflent, effleurent, apprennent mes formes et les traits de mon visage. Ils me caressent, m'incluent dans leur camp, ils me dévalisent. Je suis guenon, sale, vulgaire, simiesque. Je suis unique. Je les nourris, ils frappent le sol, ils crient, ils déchirent ma robe, ils griffent ma peau fine. On m'arrache de justesse. Je perds mon enfance. (AB, p. 20-21)

L'incarnation de l'animalité engendre des événements et des affects opposés : d'une part, la voix adulte s'approprie la posture agressive, d'autre part, l'enfant est la cible de l'agression. La narration manifeste tour à tour force et vulnérabilité, les réconciliant en une seule perspective à la fin du texte, où l'énonciation de la narratrice adulte intègre à la fois la jouissance et la peur d'être seule : « Mon désir, noué au corps, assure mon éternité. Je quitte la sensation, la peur, le froid, la faim, j'organise ma battue, mon corps se livre aux chiens. Je

<sup>159</sup> Kirsten Husung, *op. cit.*, p. 231.

<sup>160</sup> Helen Vassallo, « Wounded Storyteller: Illness as Life Narrative in Nina Bouraoui's 'Garçon manqué' », *Forum for Modern Language Studies*, vol. 43, no. 1, Oxford, Oxford University Press for Court of University of St Andrews, p. 53.

<sup>161</sup> Emmanuel Levinas, *op. cit.*, p. 35.



veux Dieu dans le mouvement, je veux l'étreinte, la pression puis la douceur, les huiles de l'enfance. » (AB, p. 89) À partir des expériences multiples dites par les deux voix du texte, la narratrice fait un tout. Elle rassemble les énonciations en une seule tension vers l'« éternité », vers une seule volonté : une manière d'illustrer « que tout élargissement de ma connaissance, de mes moyens de m'exprimer demeure sans effet sur ma relation avec l'exister<sup>162</sup> ». La solitude, comme socle du sujet, reste la cause d'une tension vers l'éternité, vers le dépassement des catégories temporelles qui cloisonnent le sujet et fixent sa relation avec l'extérieur en une relation avec l'altérité.

La rencontre des perspectives dans *L'âge blessé* n'est pas sans affecter l'énonciation. L'apparition d'un homme mystérieux qui « figure à l'enseigne de Dieu » (AB, p. 89) survient avec des énoncés qui défient les principes rationnels : « Je suis devancée. Il me succède »; « Il précède l'acte, l'idée de l'acte »; « Son temps est en-dessous de zéro. » (AB, p. 89-90) L'idée de la divinité outrepassé les catégories concevables par la raison et engendre des figures de style que Trudy Agar-Mendousse<sup>163</sup> relève aussi dans *Garçon manqué*. Ainsi lit-on, dans le passage sur la tentative d'enlèvement : « Ce n'est rien. [...] Et c'est déjà tout. [...] Ce n'est rien et c'est déjà tout. » (GM, p. 45) L'apparente contradiction de l'énoncé est construite par l'union des perspectives interne et externe en une même énonciation. De l'extérieur, l'enlèvement n'a pas réussi. Il y aurait lieu de croire que le pire a été évité et qu'on peut conclure que « ce n'est rien ». Or, pour Nina, la tentative cause déjà une grande souffrance, d'où « c'est déjà tout. » Une tension entre « tout » et « rien » subsiste tout au long du texte, créant l'ambivalence de la narration qui tente dans ses explorations des perspectives multiples de répondre à une question : « Je sais le vertige Amine. Qui sommes-nous? » (GM, p. 10) La réponse ne met pas un terme à la contradiction : « Je suis tout. Je ne suis rien. » (GM, p. 20) C'est donc en jouant sur deux fronts que Nina chemine dans *Garçon manqué*. Même si on peut y lire une réponse à l'injure et une réplique au racisme, le texte demeure ouvert et non définitif quant aux réponses qu'il suggère. À la question « Qui suis-je? » (GM, p. 142) ne suit aucune certitude. À l'instar de *L'âge blessé*, *Garçon manqué* est la démonstration de la force et de la vulnérabilité, l'aveu d'une indécidabilité. Nina chemine

---

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>163</sup> Trudy Agar-Mendousse, *op. cit.*, p. 244.

entre « tout » et « rien » comme entre deux pôles, que Levinas, dans une conférence intitulée « Parole et silence », semble lier à sa conception de la solitude : « La maîtrise et l'évasion de soi apparaissent donc comme deux pôles entre lesquels oscille le mouvement de l'être<sup>164</sup>. » C'est donc entre souveraineté de l'existant (« maîtrise ») et refus de la solitude (« évasion de soi ») que la narratrice hésite et que, malgré l'émergence de la parole et l'expression d'une pensée, un silence règne sur les questions qui restent sans réponse.

*Appelez-moi par mon prénom* se joint aussi à ce mouvement entre revendication de la solitude et tentative d'affiliation. Le premier des deux paragraphes qui composent le récit s'étend sur moins d'une page et le second se poursuit des pages 14 à 141. Inégales en longueur, ces deux parties s'opposent par l'attitude qu'elles mettent de l'avant. Participant à un même ethos du sentiment amoureux, la première partie prend le contre-pied du système élaboré dans la seconde. Les premières lignes semblent plutôt l'introduction d'une confession : la narratrice dit son « sentiment de honte » (AMP, p. 13), décrivant les premiers événements comme des « images fausses ou falsifiées », dénonçant ses « rêveries » (AMP, p. 14). Sans être repentante, la narratrice pose elle-même le regard critique qui jugerait ses actes comme une entreprise malsaine. Elle s'expose : « Pendant cinq mois, je me suis rendue plusieurs fois par jour sur le site de P., [...] cherchant sur ses photographies, dans les messages de son *forum* et les chroniques qu'il écrivait quelque chose de sa vie qui aurait révélé une partie encore inconnue de la mienne. » (AMP, p. 13) Puis, dès le début de la seconde partie, le récit devient un long fil que la narratrice déroule : suivant le cours du temps, les événements se succèdent et l'énonciation n'a plus de commentaire prospectif ou rétrospectif. C'est dire que l'incipit constitue la seule rétrospection assumée, seule entorse à la chronologie du texte. La seconde partie s'éloigne de la confession pour donner à lire le récit d'une romance. Après l'aveu de vulnérabilité initial, il s'agit d'une domination de la parole, qui, nous l'avons vu, dit la solitude de la narratrice à défaut de montrer le lien intersubjectif. En ce sens, *Appelez-moi par mon prénom* passe de la vulnérabilité à la force par le seul pouvoir de la parole qui se déploie, qui dissimule par nature l'expérience du lien : « le mot est signe mais signe qui ne transmet une pensée que pour cacher l'être du sujet et son

---

<sup>164</sup> Emmanuel Levinas, « Parole et silence », dans *Parole et silence et autres conférences inédites au Collège philosophique*, Paris, Grasset, 2011, p. 103.

événement mystérieux de l'intersubjectivité<sup>165</sup>. » La disposition de la narratrice face à cette parole qui ne peut pas tout dire est incertaine et engendre, comme dans *L'âge blessé* et *Garçon manqué*, l'ambivalence du récit. Le texte montre pourtant une énonciation spécifique qui rejoint des aspects soulevés dans *Fragments d'un discours amoureux*. L'ambivalence d'*Appelez-moi par mon prénom* dépasse les impératifs du monde extérieur et les questions qui ne trouvent pas de réponse. Elle tient plutôt au langage lui-même, à l'« Imaginaire » amoureux dont Barthes affirme l'impossible transcription :

Il faudrait que quelqu'un m'apprenne qu'on ne peut écrire sans faire le deuil de sa "sincérité" (toujours le mythe d'Orphée : ne pas se retourner). Ce que l'écriture demande et que tout amoureux ne peut lui accorder sans déchirement, c'est de sacrifier *un peu* de son Imaginaire, et d'assurer ainsi à travers sa langue l'assomption d'un peu de réel<sup>166</sup>.

Les deux parties du roman tendent vers des pôles opposés : d'une part, le réel, d'autre part, « une écriture de l'Imaginaire<sup>167</sup> ». La première partie se donne à lire comme une introduction lucide, un regard froid de la narratrice sur son passé récent. La seconde offre moins de résistance au monde de l'Imaginaire amoureux, nommant les choses selon le sentiment :

Le langage de l'Imaginaire ne serait rien d'autre que l'utopie du langage; langage tout à fait originel, paradisiaque, langage d'Adam, langage "naturel, exempt de déformation ou d'illusion, miroir limpide de nos sens, langage sensuel (*die sensualische Sprache*)<sup>168</sup>.

Qu'elle nomme une période temporelle ou un paysage hivernal selon ses propres termes (AMP, p. 79, 89), la narratrice persiste dans cet usage de la langue qui n'a d'autorité que son sentiment. En somme, l'instabilité de l'énonciation illustre l'ambivalence de la narratrice : tantôt confrontée au « réel<sup>169</sup> », tantôt attirée par l'Imaginaire, elle se dévoile dans la distance puis dans la proximité du discours. Parmi ces mouvements, la solitude vient à s'énoncer,

---

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>166</sup> Roland Barthes, *op. cit.*, p. 115.

<sup>167</sup> *Ibid.*

<sup>168</sup> *Ibid.*

<sup>169</sup> *Ibid.*

nuançant une parole qui « ne compense rien, ne sublime rien », qui « est précisément *là où tu n'es pas*<sup>170</sup> ».

---

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 116.

## CHAPITRE III

### VERS UNE POÉTIQUE DU SILENCE

Et toujours, et chaque fois, le bruit de la parole pas encore discours, et qui devient (après un saut, un trou, un élan dans l'inconnu), qui devient phrase liée et déliée, écrite, fixée enfin, et silencieuse<sup>171</sup>.

Assia Djebar

#### 3.1 Comment parler de silence en littérature?

Si l'on entend la notion de silence selon son acception la plus commune, c'est-à-dire comme l'« l'état d'une personne qui s'abstient de parler<sup>172</sup> », on voit mal le rôle qu'il peut tenir dans une œuvre littéraire, espace de parole s'il en est un. À cet égard, le silence dont il est explicitement question dans les textes de Bouraoui se heurte à son propre effacement : évoqué, il est aussitôt rompu et devient chose du passé. Il laisse place à ce qui le suit, à la parole qui le dénonce et travaille contre lui. La parole qui repousse le silence aux limites du langage doit pourtant se résoudre à cohabiter avec lui car, si la parole n'est pas nécessaire au silence, le silence est un corollaire essentiel à la parole. Il lui donne forme, comme il donne forme au monde :

Silence is thus the flesh that demarcates and eradicates the boundaries between world and language. It is that without which there would be neither world nor

---

<sup>171</sup> Assia Djebar, *Ces voix qui m'assiègent... en marge de ma francophonie*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1999, p. 31.

<sup>172</sup> Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, L. Hachette, 1873-1874. Version électronique créée par François Gannaz, <http://www.littre.org> Consulté le 12 avril 2019.

language nor anything at all. Silence is the essence that makes the world be a world; it is the imperative grammar of Being<sup>173</sup>.

Alors qu'il semble contradictoire d'évoquer le silence dans l'espace même du discours, il nous faut considérer que tout texte littéraire est environné de silence, d'un état des choses où la parole n'émerge pas encore, ou bien retombe.

S'intéressant au travail créatif à travers les époques, l'ouvrage de Steven L. Bindeman, *Silence in Philosophy, Literature, and Art*, constitue un tour d'horizon de nombreuses réflexions sur le silence du XIX<sup>e</sup> siècle à l'époque contemporaine. D'emblée, la multiplicité des acceptions du silence rend difficile une définition unique de son rôle dans les arts. Il préexiste aux activités de l'être humain, à sa pensée et au langage, mais repose aussi sur des structures sociales et des rapports d'oppression. Le silence peut être incarné par le temps paisible avant que s'élève une parole comme par l'acte de censure. Certains silences s'inscrivent dans l'existence du langage et souvent, comme le note l'auteur, leurs multiples déclinaisons, répertoriées entre silences « perturbateurs » (“disruptive<sup>174</sup>”) et silences « guérisseurs » ou « apaisants » (“healing<sup>175</sup>”), se donnent comme des « complementary stages within the creative process<sup>176</sup> ». Le silence peut donc jouer différents rôles et occuper différentes places. Selon les mots de Bindeman, le silence devient même un élément de la scène d'énonciation :

If perception and thought are intertwined in dialogue with discourse through reversibility, then perhaps silence can be shown to be intertwined with discourse as well. In other words, if perception can be focused in different ways (like concentrating on touch or on sight or on any combination of the senses) and if thinking can be engaged in according to different modes (like musing, planning, constructing, theorizing or calculating), then silence can be engaged with in different ways as well<sup>177</sup>.

---

<sup>173</sup> Steven L. Bindeman, *Silence in Philosophy, Literature, and Art*, Boston, Brill Rodopi, 2017, p. 58.

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>175</sup> *Ibid.*

<sup>176</sup> *Ibid.*

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 58.

Entre l'énonciateur et son destinataire, le silence devient une composante qui, à l'instar du discours, se déploie selon une variété de modes. C'est dire qu'une énonciation, mobilisant l'ensemble des possibilités du discours, aménage aussi une place à l'absence de discours, à ses pauses, ses interruptions et ses blancs. Ce faisant, le langage tend vers ses propres limites, vers son dépassement : « Silence enables us to mean more than we actually say, by helping us to transcend the logical form and informative purpose of language. It thus performs the function, as a form of indirect discourse, of reaching past the limits of language<sup>178</sup>. » Bindeman suggère donc que le silence n'est pas un « non-discours » ou un « contre-discours » : il prolonge la parole, il peut l'approfondir et la compléter.

Une infinité de moyens mettent en œuvre le silence, qui peut se manifester même à travers le sens et les significations de la parole. Selon John McPhee, convoqué par Bindeman, toute œuvre artistique implique une série de choix quant à ce qu'on inclut et ce qu'on laisse à l'extérieur. L'acte d'omission, « choosing what to leave out<sup>179</sup> », est inhérent à l'acte de création. On peut faire silence sur une chose simplement en détournant l'attention sur une autre, comme le souligne aussi Dominique Noguez : « La leçon, s'il en faut une, je la verrais dans cette idée qu'*écrire*, c'est décidément arranger des blancs, frustrer le lecteur et dissimuler. Bref, savoir se taire<sup>180</sup>. » Le silence peut donner un double sens à tout. À l'instar de Dominique Noguez, John McPhee valorise la tension entre le dit et le non-dit. Or cette tension se démarque de la notion d'implicite telle qu'entendue en linguistique. Chez des linguistes comme Catherine Kerbrat-Orecchioni, l'implicite est « omniprésent<sup>181</sup> », véritable contenu du langage qu'un locuteur compétent doit déceler. Suivant Noguez et McPhee, dans le contexte d'une œuvre littéraire, il s'agit non pas d'indiquer de manière détournée l'existence de tels contenus, mais de les dissimuler pour qu'ils puissent réellement être passés sous silence. Le non-dit ne doit pas absolument être identifié pour que le discours suive son cours. Ce qui est laissé hors du cadre peut être tenu pour absent, alors que la conversation entre locuteurs ou locutrices impose de tenir compte de la valeur des contenus implicites.

---

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>180</sup> Dominique Noguez, « Etc. ou les silences du récit », *Études françaises*, vol. 14, no. 1-2, 1978, p. 210. L'auteur souligne.

<sup>181</sup> Catherine Kerbrat-Orecchioni, *op. cit.*, p. 342.

Certes, les textes littéraires recèlent des contenus implicites, mais les non-dits sont d'une autre teneur. Ce qui est laissé à l'extérieur du cadre de l'œuvre repousse les limites du langage tout en construisant le sens du discours :

Le silence est ainsi dans la langue même – ou plutôt il y a dans la langue tous les rouages d'une machinerie subtile qui permet aux mots de ne pas faire ce pour quoi ils sont faits, de ne pas bruir, de ne pas nommer, mais d'évoquer seulement, d'insinuer, de se libérer un tantinet de la domesticité référentielle, et de gagner par là cette autonomie si proche du narcissisme qui fait, comme on sait, la littérature<sup>182</sup>.

Le silence, dit McPhee, pose un défi propre à la littérature : « we have the experience of silence challenging our limited understanding of words by providing us with the capacity to move beyond their ordinary meaning<sup>183</sup>. » La notion de silence en littérature comme dans les œuvres d'art regroupe donc plus que les pauses, les paroles entravées et les espaces typographiques des blancs. Le silence indique un implicite, constitutif de tout discours. L'œuvre d'art ne brise pas seulement le silence : elle peut le produire et le perpétuer. Chez Nina Bouraoui, le silence qui s'expose frontalement est celui que la société organise, prend en charge. Dès son premier roman en 1991, l'écrivaine représente les sans-voix, abordant le silence dans son acception première d'abstention de la parole. Même si des textes ultérieurs donnent au silence un sens plus complexe et une présence moins évidente, ils le montrent aussi fondamental à l'organisation des existences, comme le souligne l'autrice de *Organizing Silence : a World of Possibilities* : « Whether silence is institutionalized through the state or hidden in plain sight and explained away as forms of everyday random acts of violence, it does contribute to the organization of our social realities. [...] Silence participates in the creation of our lives<sup>184</sup>. » Le silence est donc ancré dans l'organisation sociale d'une part, et d'autre part dans la structure du langage même. Dans le texte littéraire, le silence a un double attachement, appartenant à la fois au dit et au dire.

Dans *Histoire du silence*, Alain Corbin répertorie les silences selon leur fonction et leur contexte. Ils se différencient selon qu'ils viennent de la nature, qu'ils sont l'objet d'une quête,

---

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>183</sup> Steven L. Bindeman, *op. cit.*, p. 48.

<sup>184</sup> Robin Patric Clair, *Organizing Silence : a World of Possibilities*, New York, State University of New York Press, 1998, p. 187.



qu'ils fondent le sentiment amoureux ou celui de la haine, etc. Existente aussi les paroles du silence, auxquelles l'auteur consacre un chapitre. L'être humain partage cette parole fondée sur la fascination du silence avec la figure de Dieu, qui « parle surtout quand il se tait<sup>185</sup>. » Pour les auteurs convoqués, l'écriture semble « dérisoire<sup>186</sup> » en comparaison de l'abîme de silence qui précède et suit la parole transcrite sur papier : « Le silence – lui seul obtient le dernier mot. Lui seul détient le sens éparpillé à travers les mots<sup>187</sup>. » Le silence dans l'œuvre de Nina Bouraoui semble pourtant échapper à l'ensemble de ces acceptions. Il ne s'impose pas à la narratrice comme une quête obligée, il n'émane pas des lieux naturels. Vu l'écart marqué envers ces propositions récentes sur le silence en littérature, nous chercherons à expliquer autrement les manifestations du silence dans les romans de notre corpus.

Plus précisément, nous verrons que des effets de silence adviennent au sein des textes en prenant pour socle l'espace, la temporalité, l'hybridité et l'énonciation. Ce n'est qu'en associant le silence à ces aspects que les textes s'en font porteurs. Ainsi les œuvres de Bouraoui empruntent de nouvelles voies et ne suivent pas les associations classiques exposées par Corbin telles « nature et silence », « nature et recueillement » ou encore « silence et quête de soi ». Aussi rigoureuse soit l'analyse des pensées sur le silence par Corbin ou par Bindeman, il semble que l'écriture de Bouraoui en soit une expression inédite. D'abord, l'énonciation met en place un flou sur l'identité par le moyen du silence qui recouvre les noms des personnages, que nous analyserons. Ensuite, en nous arrêtant sur chacun des textes pour en décortiquer l'effet de silence, nous identifierons quatre types différents. Nous montrerons que l'hybridité incarnée par les narratrices de *L'âge blessé* et *Garçon manqué* trouve écho dans la tension entre la langue et le silence. En outre, par certains procédés énonciatifs, les représentations du temps et de l'espace créent un contraste entre la vie et la suspension de la vie. La réunion de ces éléments concourt à une poétique romanesque où le silence est un fait humain. Il s'accommode du texte, de l'expression par le langage, mais trouve à en modeler l'énonciation, la temporalité, la représentation de l'espace et de l'hybridité culturelle pour que, du texte, se dégage un irréductible effet de silence,

---

<sup>185</sup> Alain Corbin, p. 105.

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>187</sup> *Ibid.*, citant Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*.

attribuable non à une nature qui inspire le silence ou à une quête spirituelle, mais au fait de la rencontre entre l'être humain et la parole.

### 3.2 Des noms passés sous silence

Dans les premier et deuxième chapitres, nous nous sommes penchée sur la représentation de l'altérité dans l'énonciation et sur la solitude des narratrices des textes de notre corpus. Nous verrons à présent comment, dans un espace où les voix autres sont amoindries, éloignées ou tuées, le silence des choses émerge. Il s'agira de voir comment Bouraoui « organise le silence<sup>188</sup> », selon l'expression de Robin Patric Clair, comment elle laisse place au silence qui fait écho aux voix, une fois éloignés les bruits habituels. Pour qu'un réel effet de silence se produise, l'ordre sonore hégémonique doit y concourir, laisser sa place. Avant toute analyse approfondie, le nom qui désigne les personnages teinte leur représentation dans le texte. Non seulement le nom participe-t-il de la définition des caractères, mais il s'insère dans un réseau qui traverse le texte : « Les noms de personnages, en effet, forment un système à l'intérieur duquel ils occupent une fonction les uns relativement aux autres<sup>189</sup>. » À cet égard, nous remarquerons que *Garçon manqué* énonce les noms des moindres personnages et des moindres lieux, s'opposant au silence de *L'âge blessé* et d'*Appelez-moi par mon prénom*, où les noms s'absentent ou se font plus voilés.

Dans *Garçon manqué*, les noms de personnages et les toponymes servent l'opposition de la France à l'Algérie, des cultures et de la sonorité des langues française et arabe. En ce sens, les noms ne sont pas seulement signes parmi tous les signes du récit. Ils indiquent des pistes, ils interprètent leur univers : « Nommer n'est donc pas exhiber un signe, c'est faire une proposition<sup>190</sup>. » Dans *Garçon manqué*, la narratrice multiplie les noms, les décortique,

<sup>188</sup> Robin Patric Clair, *op. cit.* Nous traduisons le titre, « Organizing Silence ».

<sup>189</sup> Samuel Bidaud, « Pour une poétique du nom des personnages », *Interlitteraria*, vol. 21, no. 1, 2016, p. 118.

<sup>190</sup> Michel Erman, *Poétique du personnage de roman*, Paris, Ellipses, « Thèmes et études », 2006, p. 34.

explique ceux qui ne seraient pas familiers aux lecteurs et lectrices francophones : « C'est pourtant simple! Bouraoui de *raha* conter, et de *Abi* qui signifie le père. Les noms arabes sont des prisons familiales. On est toujours le fils de avec Ben ou le père de avec Bou. Des prisons familiales et masculines. » (GM, p. 124) Pour la narratrice, le nom n'est pas anodin : il se déplie, il contient des significations que la surface ne montre pas. Comme l'indique ce dernier passage, porter un nom, c'est porter une histoire. Peut-être est-ce de ce bagage que vient l'importance des noms et des toponymes dans ce texte autobiographique. Ils sont des marqueurs d'identité, de territoires et avec eux surgissent d'autres noms, comme en écho. Pour Nina, le nom procède comme une invocation : « Ce n'est pas cette langue française qui gênera. C'est la seule qu'on pourra comprendre. Ni la plage. Ni ces nouveaux prénoms à apprendre, à appeler. Rémi. Marion. Olivier. Ces prénoms français. L'inverse d'Amine. De Feriale. De Mohand. » (GM, p. 94) Les prénoms français, s'ils ont une sonorité différente des prénoms arabes, ne sont pourtant pas leur véritable inversion, lettre à lettre. Or l'expérience de Nina confronte sans cesse la France à l'Algérie, les donne comme deux partis opposés, deux antipodes. Ainsi la langue arabe est-elle d'un tout autre univers que la langue française, qui surgit avec les noms de personnes et de lieux que Nina, à plusieurs reprises, invoque. Par cette opération, l'énonciation réitère l'appartenance des noms algériens à l'Algérie, des noms français à la France et marque son propre déchirement entre ces deux camps.

En effet, le nom de la narratrice n'adhère tout à fait à aucune des deux cultures. Comme l'explique une voix anonyme rapportée dans la narration, le surnom dont hérite Yasmina a plus d'une origine possible : « Nina ça arrange. Ça fait espagnol ou italien. » (GM, p. 123) Le nom de la narratrice a donc pour conséquence de l'extraire du conflit qui la constitue. En ce sens, le personnage de Nina passe de la position déjà singulière du sujet hybride à une position exceptionnelle, rejoignant le propos de Michel Erman sur la fonction des surnoms : « Le surnom joue donc le rôle d'un commentaire métalinguistique qui explique le personnage tout en le singularisant<sup>191</sup>. » La transformation de « Yasmina » est à la fois un effacement de la langue arabe et l'ajout d'un sens, qui souligne l'appartenance de Nina à l'entre-deux, à un espace difficilement identifiable. Offrant un contraste avec cette abondance de noms dans *Garçon manqué*, la narration dans les autres textes brouille cette partie de l'identité.

---

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 43.

Au contraire des corps distincts de *Garçon manqué*, tous nommés, presque tous d'un côté ou de l'autre de la frontière entre France et Algérie, *L'âge blessé* conserve l'anonymat des personnages. La narratrice reste sans nom, parmi quelques lieux vaguement identifiés tels « les gorges de Lassara » (AB, p. 19). Seul le prénom mystérieux d'Oria est nommé, aussitôt relégué à l'arrière-plan puisque ce personnage n'intervient pas dans l'action. Il marque pourtant plusieurs lieux : « la crèche d'Oria » (AB, p. 24); le « parc d'Oria » (AB, p. 51); « la chambre d'Oria. » (AB, p. 65) À force de réitérer ce seul repère, de brandir ce nom sans que le sujet « Oria » n'intervienne, l'énonciation accentue le flou qui couvre les identités, tant celle d'Oria que les autres, spectrales, désignées comme « Des hommes, des femmes, des enfants, en vêtements de travail, arrêtés, en grappes, en séries, des lambeaux humains, à peine vivants, rigides comme des corps pendus, serrés entre l'air et la lumière [...]. » (AB, p. 39) Ceux-là restent sans nom, sans singularité, comme l'avoue la narratrice : « Je ne connais pas les noms des visages. » (AB, p. 11) Seul le pronom « ils » les désigne, distant et impersonnel, qualifié à ce titre de « non-personne<sup>192</sup> » dans les théories de l'énonciation. Face à ces êtres anonymes, menaçants par la masse qu'ils forment, Oria, à défaut d'apparaître comme un réel sujet, n'a qu'un nom. Elle s'inscrit comme un repère parmi les lieux mais jamais ses actions ni sa fonction ne se précisent. C'est dire que de ce personnage, l'énonciatrice efface l'action et ne garde de nom que celui d'une femme dont on ne sait rien de plus. Privé de nom, le sujet n'a en guise de représentation que ses paroles, ses actes et, possiblement, les comportements énonciatifs spécifiques. Ainsi, dans *L'âge blessé*, le seul discours rapporté dont l'énonciateur est du village adopte une attitude énonciative particulière : « “Tenez-voilà-l'argent-pour-le-bois” » (AB, p. 40). L'ajout de tirets entre les mots exprime la hâte et la méfiance. Ces paroles sont expéditives et distantes, prononcées par des êtres qui préfèrent éviter le contact avec la narratrice.

D'abord enfant, puis âgée de cent ans, la narratrice efface les marqueurs de sa propre identité de la même manière que la narratrice d'*Appelez-moi par mon prénom* : ces femmes ne se nomment jamais et ne rapportent aucune parole qui les interpellerait par leur nom. Elles se dissimulent derrière le « je ». Or Roland Barthes note bien qu'aussi minimal soit-il, ce pronom n'émerge jamais tout à fait seul : « dire *je*, c'est inmanquablement s'attribuer des

<sup>192</sup> Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale, I, op. cit.*, p. 231.

signifiés; c'est aussi se pourvoir d'une durée biographique, se soumettre imaginativement à une évolution intelligible, se signifier comme objet d'un destin, donner un sens au temps<sup>193</sup> ». Les narratrices de *L'âge blessé* et d'*Appelez-moi par mon prénom* embrassent une identité qui contourne le nom mais qui ne manque pas de les caractériser par d'autres moyens. Aussi Michel Erman soutient-il que le réel anonymat n'existe pas : « Pour autant les personnages ne peuvent pas être réellement anonymes sinon ils n'existeraient pas comme individus à l'intérieur de la fiction, c'est-à-dire qu'ils ne seraient pas reconnus<sup>194</sup>. » Un nom passé sous silence indique alors un déplacement de la signification. La caractérisation des personnages doit trouver un autre ancrage, misant davantage sur des traits énonciatifs que sur les informations factuelles révélées dans la narration. À cet égard, le cas d'*Appelez-moi par mon prénom* se montre incongru et exemplaire des stratégies de contournement. Jusqu'à la dernière ligne, ce prénom dont il est question dès le titre demeure inconnu, bien qu'on y fasse allusion : « Je lui demandai de cesser de me vouvoyer et de m'appeler par mon prénom. » (AMP, p. 63) Le prénom a beau être central, il demeure caché. Comme pour compléter la collection des personnages au sein du titre, la phrase impérative s'adresse à son destinataire : « Appelez », à la deuxième personne du pluriel, ne pouvant renvoyer qu'à P. Aussi cet impératif implique-t-il l'énonciatrice par le pronom « moi ». La figure de la narratrice se manifeste alors à la fois comme instance d'énonciation du titre, par l'adresse au destinataire à la deuxième personne du pluriel et par l'usage de « mon », qui supposent tous deux un « je ». Le titre pose déjà la possibilité que l'énonciatrice se retourne en destinataire d'une future énonciation, celle où P. l'appellerait par son prénom. C'est dire que le titre met déjà en place des rapports réflexifs entre les instances d'énonciation et leur destinataire. En tant que métadiscours sur le récit, le titre laisse entrevoir les deux protagonistes dont le caractère s'approfondira, sans pourtant fixer la stabilité de leur identité par un nom.

Désignés par leur initiale, les personnages d'*Appelez-moi par mon prénom* sont teintés d'un flou inquiétant. Outre P., l'Amie de la narratrice, qui reçoit le nom de A. pour cette fonction qu'elle tient, ne sort jamais du rapport de médiation instauré par l'énonciatrice. Celle-ci rapporte les paroles de l'Amie par le moyen du discours indirect et ne dévoile jamais

<sup>193</sup> Michel Erman, *op. cit.*, p. 33, citant Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, « Points », 1970, p. 74.

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 33.

son identité. Selon Samuel Bidaud, tronquer le nom, comme le passer sous silence, « permet [...] de refléter un univers angoissant où l'individu n'a plus de repères<sup>195</sup>. » La part d'inconnu empêche le lecteur de cerner clairement le personnage. L'effacement des noms constitue un contournement de ce qui permet généralement d'entrer en contact : « Nommer un personnage par troncation est en général un signe de dépersonnalisation, voire de dépossession de soi. Et le lecteur a, de prime abord, un peu de mal à se forger une image dudit personnage, il y a donc effet de suspens<sup>196</sup>. » À travers les étapes d'un récit, un nom fixe l'identité, comme un donné qui échappe au changement. Retirer le nom, c'est ne conserver que le mouvant : l'évolution affective, le rôle tenu dans le récit, éléments changeants. À défaut de paroles, c'est dans un vaste réseau de caractéristiques que s'inscrit le personnage de P., où se rejoignent la qualité de ses habits, les lieux qu'il fréquente et les artistes auxquels il s'intéresse. Son univers se compose ainsi de vêtements au « luxe discret » (AMP, p. 81), de la ville de Lausanne, du lac Léman bordé des montagnes et enfin, de références à Otto Muehl, Shigeo Kubota, Vito Acconci et Robert Mapplethorpe (AMP, p. 109). P., même s'il est au plus près de la narratrice, vit dans un univers lointain, dans le monde inaccessible de la bourgeoisie artistique. Sans reprendre la méfiance des personnages de *L'âge blessé*, l'énonciation assigne à P. un espace presque onirique, au-delà des choses du quotidien. Par cette « résurgence subite de l'énonciation dans l'énoncé<sup>197</sup> », à savoir l'intervention dans le discours de l'énonciatrice qui tronque le prénom pour n'en garder qu'une lettre, on refuse à P. la réalité d'un nom complet. Taire les noms des personnages dans *L'âge blessé* et *Appelez-moi par mon prénom* accentue donc l'écart entre la voix de la narration, seule prise du lecteur sur les éléments du récit, et les autres personnages, anonymes et muets. Le contact avec ces derniers ne peut s'établir et le silence participe à celui des narratrices face au monde qui les entoure.

---

<sup>195</sup> Samuel Bidaud, *op. cit.*, p. 122.

<sup>196</sup> Michel Erman, *op. cit.*, p. 39.

<sup>197</sup> Dominique Noguez, *op. cit.*, p. 210.

### 3.3 Entre les lignes, le silence du récit

Malgré des univers distincts, les trois récits mettent en scène une intimité qui se découvre lentement. Il semble que l'ouverture des narratrices à leur intimité soit le corollaire à la fermeture au monde extérieur. Au sein de ces mouvements entre proximité et distance où l'énonciatrice tient toujours la place centrale, chaque chose trouve sa voix, et certaines peuvent être silencieuses. Dans ces mondes fictifs où les voix sont parfois harmonieuses, parfois dissonantes, les textes font davantage planer le silence qu'ils ne font entendre les voix des personnages. Ayant analysé la désignation dans l'énonciation de ces êtres de langage, nous nous pencherons à présent sur les éléments périphériques d'où le silence émerge et où il trouve écho, puisque, comme le rappelle Alain Corbin, « [a]nalyser le silence d'une chambre impose de se pencher sur son décor, sur les objets, voire les êtres, qui, en ce lieu, sont particulièrement en affinité avec le silence<sup>198</sup>. » Des affinités avec le silence, nous identifierons celles de l'espace, de la temporalité, de l'hybridité des personnages et des procédés énonciatifs.

#### 3.3.1 Quête spatiale et quête temporelle

La narratrice centenaire de *L'âge blessé* se réfugie en forêt, où elle vit modestement. Elle reste néanmoins non loin du village pour assurer sa subsistance par le commerce du bois. Un renversement s'opère alors, déplaçant l'activité typique de la vie d'un village, des échanges entre villageois et villageoises, vers la forêt. Isolée, la narratrice trouve ses interactions dans le monde sylvestre plutôt qu'avec ses semblables. La quête et la parole sont sollicitées non pas par la rencontre des autres, mais par l'accueil et la bonté de la forêt : « Je rampe, me vautre, m'essouffle, la forêt est bonne, elle disculpe, protège du regard, atténue la faute, l'enserme, elle gaine la honte, rassemble les branches pour me cacher. » (AB, p. 9) La narratrice est attentive à la vie des bois, aux mouvements, aux bruits, qui peuvent passer

---

<sup>198</sup> Alain Corbin, *op. cit.*, p. 22-23.

inaçerçus à qui se nourrit des interactions avec les êtres humains. Pour celle qui souffre de l'hostilité des autres, la forêt se dévoile, pleine de vie : « La terre est vivante, elle gémit, se froisse, s'écroule, ses galeries sont habitées. La terre se dévore, mes mains opèrent le ventre d'une obèse. Les fonds s'inversent, les travées s'effritent, une pâte sablée menace de céder, chaque piste mène à une autre piste. » (AB, p. 13) L'activité de la terre, des racines et des végétaux semble incessante, en adéquation avec le rythme de la quête de la narratrice. La forêt apparaît moins comme un lieu sûr et calme que comme le lieu où toutes les forces de vie se rencontrent, menaçantes ou bienveillantes. Or les bruits et les gémissements ne se font entendre que de leur unique habitante; un dialogue s'instaure entre les deux parties. La narratrice, s'enfonçant dans la forêt, se trouve à approfondir sa connaissance d'elle-même : « j'ouvre le sol pour un autre sol, le canton de ma mémoire. » (AB, p. 14) Pour vivre en harmonie avec les lieux ainsi représentés, la narratrice doit retrouver dans la forêt ses propres fondations. Elle fait d'un lieu typiquement silencieux le théâtre d'actions continues. Une agentivité prend place là où on trouve normalement la passivité, le calme et l'atmosphère propice au recueillement de la nature. Les verbes d'action tels « gémir », « se dévorer », employés pour nommer les mouvements de la forêt, lui prêtent une capacité d'action réservée aux sujets animés. L'énonciation fait donc de la forêt un moteur d'action plutôt qu'un vide où le silence fait écho au calme des lieux. La nature cherche à gagner du terrain, à régner sur tout ce qui l'habite :

La forêt m'asservit, pliée en deux, je roule sur les flancs. Elle ronge, laboure mon corps, elle lacère, pétrit, pilonne, envahit, une marâtre se fait les poings. Elle germe, m'arrache, je deviens sa terre, un lopin d'existence, une part maigre, la dernière bouchée du pauvre. Nous nous inversons, je suis une nature à maîtriser, à rabaisser, l'empire qu'on vise de près. Je la repousse, m'en défends, je combats ses filaments, ses fougères, ses ronces, ses grappins, sa corne vivante, sa végétation touffue, [...]. (AB, p. 25)

La narratrice se heurte à la forêt comme à un adversaire humain, à un autre « je » égal en toutes parts. La forêt devient un personnage qui stimule l'activité incessante.

Le champ de bataille que représente la forêt appelle le même combat intérieur. Les différents âges du sujet reviennent à la surface et cohabitent :



Une fillette est enfouie sous mes formes brisées. Je tire du lait des biles noires. Je suis son sein, son berceau, sa chambre rose. Elle est mon éternité. Je me fouille, je traque la disparue, la déportée, c'est une chasse au corps, aux cris, à la lampe torche, au chien-loup. C'est une chasse à l'enfant. Sa présence est mon devoir d'être. Je suis pour elle et contre moi. [...] Elle s'insère dans l'inventaire du lieu, [...]. (AB, p. 27-28)

C'est cet appel à toutes les dimensions de soi, à plusieurs temps du sujet, qui caractérise la forêt. Dans cet environnement seulement peut émerger une voix d'une autre époque qui, autrement, reste silencieuse. Dans « *Traité du Rebelle ou le recours aux forêts* », Ernst Jünger aborde cet aspect de la forêt, intime et fédérateur pour le sujet qui s'y risque : « Mais, fait étrange, c'est là justement, proscrit, condamné, fugitif, qu'il se rencontre lui-même, en sa substance impérissable et indivisible. Il perce alors à jour les fictions du temps et de l'esprit pour se connaître dans toute sa puissance<sup>199</sup>. » Le propre de la forêt n'est donc pas d'être silencieuse elle-même, mais de solliciter toutes les dimensions de soi, incluant les voix du silence. La forêt est une rencontre des différents temps et une défiance de la finitude : « En fuite des pays, des peuples, des misères, je possède un trésor, l'indifférence ingrate de l'enfant. La forêt est mon continent, une éternité sèche et invariable. » (AB, p. 59) Au contraire d'une tradition littéraire et philosophique qui fait de la forêt le foyer d'un silence religieux, Bouraoui y trouve le foisonnement de toutes les dimensions du sujet, sans devoir rencontrer ou supporter le silence du monde. Dans son *Histoire du silence*, Alain Corbin évoque l'œuvre poétique de Francis Ponge, où le bois de pin est « une cathédrale végétale qui favorise la méditation<sup>200</sup> ». Chez Bouraoui, le caractère du lieu naturel, même en ranimant des souvenirs douloureux, en ramenant à la surface les dimensions oubliées, mène aussi à un recueillement. Sans être instantané, l'accès graduel à une unité et à une portée métaphysique apaise le sujet :

La forêt est secrète. Le mot est l'un de ceux, dans notre langage, qui recèlent ses contradictions. Le secret, c'est l'intime, le foyer bien clos, la citadelle de sécurité. Mais c'est aussi le clandestin, et ce sens le rapproche de l'insolite, de l'équivoque. Quand nous rencontrons de telles racines, nous pouvons être sûrs qu'elles trahissent

<sup>199</sup> Ernst Jünger, « *Traité du rebelle ou le recours aux forêts* », *Sur l'homme et le temps, tome 1*, Monaco-Ville, Rocher, 1957, p. 68.

<sup>200</sup> Alain Corbin, *op. cit.*, p. 80.

la grande antithèse et l'identité, plus grande encore, de la vie et de la mort, que les mystères s'attachent à déchiffrer<sup>201</sup>.

Si la forêt invite à se reconstituer en appréhendant le passé, c'est qu'une part de soi a sombré dans le silence. Aussi y a-t-il un paradoxe à réanimer la parole de l'enfance puisque cette époque est précisément celle où la parole est un apprentissage, fruit d'une construction et d'une socialisation. Selon Pascal Quignard, il y a là un processus de dénaturalisation : « Le langage n'est pas notre patrie. Nous venons du silence et nous avons été dévoyés quand nous marchions encore à quatre pattes<sup>202</sup> ». Selon cette conception de la parole, l'émergence dans le discours de *L'âge blessé* de la voix de l'enfant est un cheminement à rebours vers une plus grande vérité de l'être. Renouer avec sa part silencieuse, c'est progresser vers le passé, vers l'enfant qu'on était, c'est donc embrasser un être qui traverse le temps. Toutefois, en joignant l'énonciation de la jeunesse à celle de la vieillesse, *L'âge blessé* rapproche le silence de l'enfance et celui de la mort. Aussi la figure divine, qui surgit à la fin du récit, est-elle la personnification de ce mouvement qui traverse les époques et transcende la finitude humaine. Quelques écarts démarquent pourtant cette figure de ses représentations traditionnelles :

Ses cheveux sont roux. Ses yeux sont bleus. Il est sans voix. Il porte une corde autour du cou. Il appelle avec ses mains, il dit avec une langue étrangère. Il court dans mon dos. Cet homme-là figure à l'enseigne de Dieu. Il rompt les branches sans briser. Il traverse. Il annonce avec un bruit de clochettes, un grelot au bout d'un bâton. Il sautille. C'est l'homme-animal. (AB, p. 89)

En s'écartant des représentations typiques, la narratrice fait de la divinité un être qui appartient à la forêt, ne se montrant qu'au terme du récit. Comme la forêt, cet être n'est pas plongé dans le silence puisqu'il « dit », « rompt les branches » et est accompagné d'« un bruit de clochettes ». La forêt qui recèle de secrets et de mystères rejoint somme toute la conception exposée par Jünger. Comme l'auteur du « Traité du Rebelle », Bouraoui loge en la forêt une transcendance et un secret que l'esprit le plus logique ne peut expliquer par les lois de la raison. En effet, ce n'est que lorsque la narratrice centenaire de *L'âge blessé* inclut dans son propre discours la matière de sa mémoire et les paroles de son enfance que Dieu surgit. Jusqu'à ces dernières pages, les discours de la femme centenaire et de l'enfant sont

<sup>201</sup> Ernst Jünger, *op. cit.*, p. 68.

<sup>202</sup> Pascal Quignard, « Prière d'insérer », *Le Vœu du silence*, Paris, Galilée, 2005.

tenus séparés en chapitres distincts. Ces deux énonciations s'entrecroisent en approchant de la fin et le chapitre qui précède l'apparition de Dieu entremêle les voix : « Ma mémoire intervient. Elle m'instruit. / "J'étouffe après un fond d'œil, intoxiquée." / "La peur étrangle ma mère." » (AB, p. 86) Cette rencontre des voix différentes, même si elle multiplie les instances d'énonciation, constitue une unité de l'être et amène un apaisement de la quête effrénée. C'est cette unité, s'élevant au-dessus des temps, qui permet la venue de Dieu : « En un mot, le silence de l'esprit est condition nécessaire de la venue de Dieu dans l'âme. Il "annule toute activité rationnelle et discursive, rendant ainsi possible la perception immédiate de la parole divine"<sup>203</sup>. » Le silence qui fraie son chemin au fil des chapitres de *L'âge blessé* ne se consolide réellement qu'avec la figure de Dieu, qui outrepassé les catégories rationnelles de l'identité. En unissant les temps, ce personnage suggère le dépassement du conflit qui tiraille la narratrice et devient le point de fuite du silence.

En somme, la figure divine synthétise le silence en incarnant la vivacité de l'espace et la pluralité des temps. Le silence se lie différemment à ces deux aspects textuels. *L'âge blessé* marque d'abord un renversement de l'habituel silence du monde. La forêt est un lieu de vie, de jaillissement de forces et de combat. Si le silence s'en dégage, c'est par contraste : face à l'activité incessante de la forêt, la parole de la narratrice tend à une plénitude, au domaine inaccessible du silence. Dans les termes de Jünger, c'est là le portrait d'un « état de siège<sup>204</sup> ». Le « rebelle », comme l'appelle l'auteur, prend parti en faveur de son indépendance, de sa quête personnelle qui l'oppose à la société : « la peinture de la société, en progrès ou sur son déclin, y est remplacée par le débat entre la personne humaine et la collectivité technique, le monde qu'elle crée<sup>205</sup>. » La narratrice de *L'âge blessé* s'écarte de la vie sociale pour trouver son aise dans la forêt, où se reproduit pourtant une activité incessante. Elle est en quête de l'indépendance évoquée par Jünger, doit assumer son parti comme le rebelle marque sa dissidence. Face à la nature qui suscite l'action et motive la parole, la narratrice s'engage dans une quête qui demeure personnelle et silencieuse :

---

<sup>203</sup> Alain Corbin, *op. cit.*, p. 67-68, citant Jean de la Croix, dans Thérèse d'Avila et Jean de la Croix, *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2012, p. 1033.

<sup>204</sup> Ernst Jünger, *op. cit.*, p. 40.

<sup>205</sup> *Ibid.*

Je m'enfonce vers des boyaux sombres, à tâtons, après les ronces, après la boue, après l'argile et les cailloux, je cherche un plan nu, la première écorce, la note, le ton des bruissements, ma petite enfance. [...] La terre est en travaux, je creuse, je retourne, je passe au tamis, je vise l'or au cœur du fumier, j'affole les petites existences, je romps les dépendances. (AB, p. 13-14)

C'est en se couplant à un environnement qui exige l'interaction que le silence se loge dans le texte. Aussi espace et temps semblent-ils liés, puisque la recherche est à la fois dans l'espace (« un plan nu, la première écorce ») et dans le temps (« ma petite enfance »). La complexité de la temporalité concourt donc au silence au même titre que l'espace. Si, comme le suggère Jünger, la forêt incite à la rencontre de soi, la narratrice de *L'âge blessé* fait face à un silence inévitable puisqu'un fossé infranchissable se dresse entre la voix de l'enfant et celle de la femme centenaire. C'est dans la confrontation des temps différents qu'un silence se manifeste, dans l'impossibilité d'unir passé et présent. Un mouvement de balancier opère entre les instances de discours mais atténue par là même la vivacité de ces temps différents.

La narratrice, pour ménager l'énonciation et le silence, trouve refuge dans une hybridité de la langue. Les rapprochements entre la narratrice et les animaux, dans son discours d'adulte ou d'enfant, l'insèrent dans un monde qui remet en question l'ordre langagier : « Je suis la petite fille, le singe sur la branche [...]. [Mon enfance] me transporte vers des langues de sable ». (AB, p. 15) Il semble que l'entre-deux qui se dessine à partir des deux âges de la narratrice prend forme aussi entre l'humanité et l'animalité. Le lieu des gorges de Lassara, qui apparaissent dans le discours de l'enfant, imprègne la langue de ce qui lui est étranger : « Les gorges de Lassara sont des langues de pierre façonnées par l'air et le feu » (AB, p. 19) La langue ne se suffit pas à elle-même. Elle négocie plutôt sa place dans une tension avec le silence du monde animal et l'aridité de la pierre de ces gorges. Plus que la langue, c'est la narratrice elle-même qui s'en trouve changée : « Je suis guenon, sale, vulgaire, simiesque. Je suis unique. Je les nourris, ils frappent le sol, ils crient, ils déchirent ma robe, ils griffent ma peau fine. On m'arrache de justesse. Je perds mon enfance. » (AB, p. 21) L'enfant vieillit à la rencontre de l'animalité, en faisant l'expérience de la brutalité des rapports sociaux et de l'au-delà des limites de la langue. Elle déstabilise ainsi son propre recours au langage, les cris ayant la même valeur que la langue d'écriture. C'est donc la tension entre la langue et le cri animal qui introduit le silence comme absence de parole dans le récit.

### 3.3.2 La mer, refuge ambigu

Tel qu'exposé dans les chapitres précédents, la narration de *Garçon manqué* représente les rapports intersubjectifs par le moyen du discours direct libre. Le monologue de la narratrice est entrecoupé d'énoncés qui se rapportent à d'autres locuteurs et locutrices et quiminent sa parole d'enfant. Dans le récit, l'enfance est l'âge du silence et de la peur, de la parole contrainte face à l'autorité. Aussi Nina est-elle exclue d'un univers linguistique : « Je ne parle pas arabe. Ma voix dit les lettres de l'alphabet, *â, bâ, tâ, thâ* puis s'efface. C'est une voix affamée. C'est une voix étrangère à la langue qu'elle émet. Je dis sans comprendre. » (GM, p. 11) La narratrice reste impuissante et silencieuse dans le monde arabe, comme dans le monde français où sa place d'enfant assujettie à l'ordre adulte la prive de voix. Or son silence ne trouve pas un refuge ou le reflet de lui-même dans une nature silencieuse. Sa voix, comme celle d'Amine, est plutôt accueillie par une mer bruyante :

Amine porte sa voix au-dessus des vagues qui noient la digue de Sidi-Ferruch. [...] D'autres voix s'opposent à lui. Celles de la mer, du vent et des oiseaux. Il va contre la force de la terre qui l'entoure. [...] Nous marchons contre la violence de la mer et du vent qui la commande. (GM, p. 21)

Contrairement à l'autorité des adultes, le combat que présage le bruit de la mer peut être livré par l'enfant. Nina et Amine peuvent se mesurer aux forces naturelles, à défaut de tailler leur place parmi les humains. Le silence de la mer, lui, est mortifère : « Le vent tombe. La mer perd ses vagues. Le silence prend le lieu. Il ressemble à la mort. » (GM, p. 23) Le silence de la mer est inquiétant, comme si le bruit des vagues seulement pouvait accueillir les voix d'Amine et de Nina, qui se fondent dans l'environnement : « Ma vie algérienne bat hors de la ville. Elle est à la mer, au désert, sous les montagnes de l'Atlas. Là, je m'efface enfin. Je deviens un corps sans type, sans langue, sans nationalité. Cette vie est sauvage. Elle est sans voix et sans visage. » (GM, p. 9) La représentation de la mer Méditerranée dans *Garçon manqué* participe donc à l'effet de silence. En apaisant les personnages, la nature dégage un certain calme. Dès les premières pages, la mer, comme les montagnes et le désert, moins présents, s'oppose à l'animosité des rapports entre les personnages, aux hommes dont Nina

décrit d'emblée les « grands gestes » et les « voix [qui] traversent la plage » (GM, p. 8). Bien qu'elle ne soit nulle part tout à fait chez elle, c'est la nature algérienne qui soutient la voix de la narratrice, c'est Alger qui accueille le silence, « [c]ette ville [qui] est dans le corps ». (GM, p. 91)

L'énonciation sert le rapprochement avec la mer d'abord par un effet de mimétisme. Dans son étude sur *Le jour du séisme*, Trudy Agar-Mendousse souligne que les phrases courtes du texte, ponctuées de virgules et de points fréquents, reproduisent les ondes sismiques<sup>206</sup>. Dans le cas de *Garçon manqué*, le motif de la mer projette plutôt l'idée des vagues et du ressac sur le texte : « La mer qui prend. Par ses vagues. Par ses cargos. Par ses voyageurs qui vont d'Alger-port à Marseille. Par son bateau, le *Djazair*. Ils montent et descendent les passerelles. » (GM, p. 41) Sans verbe, parfois sans sujet, les phrases déjouent la structure classique et désarçonnent le lecteur, qui doit se contenter d'images invoquées et de métaphores : la phrase « La mer qui prend » n'est pas spontanément limpide puisque le verbe « prendre » peut s'entendre en plusieurs sens. Agar-Mendousse soutient qu'en renonçant à fixer le sens, Bouraoui déstabilise le langage et empêche la langue de se reterritorialiser « dans une signification qui tenterait d'être représentative de la réalité.<sup>207</sup> » C'est dire que la langue resterait dans une déterritorialisation permanente. Les concepts de déterritorialisation et de reterritorialisation, développés par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans la suite *Capitalisme et schizophrénie* et dans *Kafka. Pour une littérature mineure*, font de la langue un objet de manipulation et d'assignations variables. Selon Yongda Yin, « Qui dit territorialité dit espace et environnement, où telle chose existe ou se produit. Le territoire linguistique est un espace où une langue se pratique. La déterritorialisation d'une langue a lieu en ce sens que celle-ci se détache de son espace environnant<sup>208</sup>. » En admettant qu'une langue peut être appropriée par des locuteurs de toutes les régions du monde, particulièrement par les sujets issus de la colonisation, il importe de considérer les transformations que ces appropriations linguistiques font subir au texte. Ainsi, selon Deleuze, la déterritorialisation de la langue est-elle le propre des littératures mineures, c'est-à-dire de

<sup>206</sup> Trudy Agar-Mendousse, *op. cit.*, p. 238.

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 255.

<sup>208</sup> Yongda Yin, « Déterritorialisation et reterritorialisation de l'écriture », *Synergies*, no. 4, 2011, p. 178.

la littérature « qu'une minorité fait dans une langue majeure<sup>209</sup>. » Dans *Garçon manqué*, le langage, comme la mer, perd son assignation à un territoire, à une signification précise et prévisible. Nina parle certes français, mais l'arabe surgit dans le discours : « Je parle avec des mots d'arabe intégré à ma langue maternelle. Des incursions. Je ferme mes phrases par *hachma*. » (GM, p. 19) La langue française est déstabilisée et ne retrouve pas son équilibre. Si la déterritorialisation caractérise la littérature algérienne de langue française, le texte devrait pourtant lui fournir de nouvelles racines : « [...] le mouvement de déterritorialisation n'est pas infini dans la mesure où il est compensé par un autre, que Deleuze et Guattari nomment *reterritorialisation*<sup>210</sup>. » Or le personnage de Nina se perd dans le bruit d'une étendue d'eau qui déborde des frontières et borde les territoires. C'est aussi la langue qui s'efface lorsqu'elle avance vers un entre-deux, dans un espace vaste entre la France et l'Algérie, sur la mer Méditerranée que seul le français peut nommer. La langue française est dépossédée de son appartenance première à la France et elle ne retrouve pas un second ancrage qui en assurerait la stabilité. Plutôt que la reterritorialisation, elle assume son caractère hybride et inassignable, y trouvant une forme de silence.

Aussi la progression lente de la parole rappelle-t-elle un enfant qui ne maîtrise pas les complexités d'une langue. Le discours se rapproche du bégaiement, « une minoration de la langue » qui « introduit des glissements et subvertit la langue majoritaire<sup>211</sup> ». Les énoncés s'ajoutent les uns aux autres, véhiculant peu d'information, procédant par petits pas. L'emploi du langage semble demander un effort qui résulte en petites avancées progressives. En ce sens, la narratrice rejoint celle de *L'âge blessé*, qui mène une quête de l'enfance comme un retour vers la patrie du silence. Finalement, Nina trace un lien étroit entre la mer et la noyade. L'idée de la mort par noyade se fait obsédante et apparaît souvent dans le récit de baignade ou avec la contemplation des vagues depuis le rivage. Alors que la noyade, si elle est fatale, trouve le silence éternel, elle provoque aussi une obstruction du langage. Selon Mona El Khoury, qui étudie l'écriture du corps comme un thème récurrent dans l'œuvre de Bouraoui, les métaphores de noyade et d'asphyxie représentent la mise à distance ressentie

<sup>209</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*, p. 29.

<sup>210</sup> Yongda Yin, *op. cit.*, p. 180.

<sup>211</sup> Trudy Agar-Mendousse, *op. cit.*, p. 255.

par la narratrice de *Garçon manqué*. C'est par la noyade que filtre le silence entre Nina et les autres : « But asphyxiation, literally referring to the pathological condition of lack of normal breathing, has a figurative sense : “étouffement de facultés intellectuelles ou morales dû à la contrainte ou au milieu de vie” (*Le Petit Robert*)<sup>212</sup>. » La jeune fille en proie aux vagues trop hautes se bat pour parler mais le discours se heurte à des difficultés, à des halètements : « Noyer mon ennui. Noyer le visage de la mère d'Amine. Noyer la solitude de nos corps livrés. Noyer ma vie algérienne. La piscine est profonde. J'entends ma voix dans ma gorge. J'entends mon sang. Se noyer en Algérie. » (GM, p. 29) Dans la mer se fondent donc les voix et les identités. Sans y trouver ni fabriquer un reflet d'elle-même qui reterritorialiserait la langue, Nina voit les conflits s'y effacer. L'immensité de l'étendue rend anonyme et recouvre les voix et leur discordance. Tout compte fait, c'est par la figure de la mer, incarnée dans le discours de diverses manières, que le silence parvient à s'exprimer dans *Garçon manqué*. La mer est indice d'une langue déterritorialisée, elle projette le rythme du ressac et menace l'enfant de noyade. La mer transforme la langue et l'écriture, elle suggère l'impuissance de la jeune Nina et le profond silence qui se creuse.

En somme, *Garçon manqué*, à l'instar de *L'âge blessé*, fait reposer le silence sur la représentation de l'espace, dont les forces de vie s'opposent à la narratrice. La prégnance de la figure de la mer illustre non seulement la tension entre les territoires, mais aussi la tension entre langue et silence. La mer commence à la limite des territoires et à la limite du langage; elle illustre la déterritorialisation, d'un point de vue littéral et figuré. La force des éléments naturels altère les voix du récit, les soumet à sa domination : « [Amine] force ses mots. Il appelle. Il ne se souvient plus. D'autres voix s'opposent à lui. Celles de la mer, du vent et des oiseaux. Il va contre la force de la terre qui entoure. C'est un combat puis une plainte. » (GM, p. 21) La parole qui s'affirme d'abord et abdique ensuite, se transformant en « plainte », marque l'altération que subit le langage. L'espace contraint la voix au son inarticulé. Elle se retranche dans un entre-deux où l'hybridité de l'énonciation s'associe avec le silence.

La relation entre le silence et l'hybridité de la narratrice émerge non seulement de la tension entre le territoire et la parole, mais aussi des conflits irréductibles entre les langues.

---

<sup>212</sup> Mona El Khoury, « To be or not to be métis. Nina Bouraoui's embodied memory of the colonial fracture », *Angelaki. Journal of the Theoretical Humanities*, vol. 22, no. 1, 2017, p. 9.



Comme *L'âge blessé*, *Garçon manqué* montre le recours à l'entre-deux à défaut de pouvoir employer une langue qui rende compte de tout. *L'âge blessé* se partage entre deux temps distincts et *Garçon manqué*, entre deux cultures et deux langues. La parole s'avance sur un entre-deux, témoignant d'une hybridité qui dévoile le silence. Associée à la mer, espace sans assignation, la langue se réduit à une manifestation désincarnée :

On répète les mots kabyles sans comprendre. C'est une langue qui chante déjà sans musique. C'est une langue pour les enfants. *Ava Inouva*. Notre comptine. [...] Encore exclus d'un monde étranger, impossible et fermé. On ne sait pas cette langue kabyle. On l'imité. Comme la langue arabe. C'est notre invention. C'est notre malheur. (GM, p. 55-56)

La mention de ces autres langues dans le récit révèle les tensions qui tiraillent la langue française. Nina désavoue le français, en quelque sorte, alors qu'elle est contrainte de l'employer. Non seulement Nina s'inscrit-elle en faux par rapport aux discours traditionnels sur la France, mais aussi quitte-t-elle la langue française. Nina chemine au-delà des limites du français déterritorialisé. Elle joue dans les deux camps et emploie la langue majoritaire du régime colonial pour attester de la violence de l'histoire, comme le souligne Laurent Dubreuil :

Mais il est évident que la phrase coloniale ne peut se passer de dire le colonisé *et* le colon, dès lors que les lie le transport de possession. Le français est un lieu propice à la violence de cette rencontre, puisque dans cette langue s'est écrite une doctrine coloniale, puisque cet idiome voulait remplacer les autres, puisque son usage fut propagé et contrôlé<sup>213</sup>.

Nina se heurte alors à un devoir et à une impossibilité, découlant tous deux de son hybridité culturelle. C'est en portant la mémoire et le dessein littéraire de générations passées que la narratrice s'inscrit dans l'histoire : « L'œuvre est mue par une parole qui ne veut pas être pétrifiée de nouveau, qui vise toujours son propre excès, dans un autre silence, celui de son interruption<sup>214</sup>. » À vouloir dire une complexité que la langue ne supporte pas, la narratrice retombe dans le silence. Elle incarne assurément un « autre de la langue<sup>215</sup> », assigné à explorer les limites linguistiques. En prolongeant certains sens que revêt le silence dans

<sup>213</sup> Laurent Dubreuil, *op. cit.*, p. 178.

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>215</sup> *Ibid.*

*L'âge blessé*, *Garçon manqué* fait s'enchevêtrer les aspects énonciatif, spatial et hybride. Tel que le suggère Laurent Dubreuil, c'est là une appartenance nouvelle au pays, où le langage et la littérature n'échappent pas à l'emprise du territoire : « Le je poétique se constitue à la lisière du politique, dans un échange impossible qui change le pays par contrecoup<sup>216</sup>. » Ainsi se constitue le sujet dans *Garçon manqué*, dans un silence en relation constante avec le territoire, la langue et l'hybridité culturelle.

### 3.3.3 Grammaire du sentiment amoureux

Le récit livré par la narratrice d'*Appelez-moi par mon prénom* se présente comme une confidence. La parole fraie son chemin, dévoilant ses secrets un à un, exhibant ses gestes et ses sentiments comme autant d'aveux. Un bouleversement se fait sentir dans tout ce qui entoure le discours : « [P.] modifiait ma relation au temps, au monde et à l'écriture. » (AMP, p. 16) Le monde extérieur est feutré et flou : la parole se déploie sur un fond de silence qui jure avec l'activité supposée des grandes villes et qui fait détonner le discours de l'environnement qu'on lui prête. À cet égard, la narratrice rejoint l'ethos du sentiment amoureux que nous avons retracé dans le chapitre précédent. L'absence de l'être aimé laisse un vide que rien ne comble. C'est la faille créée par cette absence qui laisse filtrer le silence dans le discours, d'abord par la représentation du temps.

Tout le récit de la narratrice est tendu vers l'Autre, incarné par P. L'absence et la tension provoquée induisent un cadre spatiotemporel dont Barthes retrace les embranchements :

L'absence dure, il me faut la supporter. Je vais donc la *manipuler* : transformer la distorsion du temps en va-et-vient, produire du rythme, ouvrir la scène du langage [...]. L'absence devient une pratique active, un *affairement* (qui m'empêche de rien faire d'autre); il y a création d'une fiction aux rôles multiples (doutes, reproches, désirs, mélancolies)<sup>217</sup>.

---

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>217</sup> Roland Barthes, *op. cit.*, p. 22.

Cette fiction s'élabore dans la narration à la première personne. En se repliant sur elle-même, la narratrice distord le temps. Bien qu'il reste linéaire, que le récit ne présente aucune analepse ni prolepse, le passage du temps semble flou et peu marqué. L'absence de repères crée une impression de confusion, d'un univers temporel inassignable. L'incipit ne permet pas d'attribuer l'action à une année ou à un jour précis, seule une durée est évoquée : « Pendant cinq mois, je me suis rendue plusieurs fois par jour sur le site de P., *Iron and Gold* [...] » (AMP, p. 13) Aussi le premier contact avec P. est-il désigné par la narratrice comme « Le soir de notre rencontre » (AMP, p. 14), sans plus de précision. Dès le début, le discours émerge d'un environnement blanc, sans renvoi au monde extérieur, au cycle des saisons ou aux événements marquants d'une époque. Le discours, même s'il appartient au genre du roman, se rapproche d'une conception du poème exposée par Steven L. Bindeman. Dans son ouvrage sur le silence, l'auteur fait valoir l'impératif de briser ce que Gaston Bachelard appelle le temps horizontal, « which rushes by without stopping<sup>218</sup> ». Le moment poétique ne s'ancre que dans une rupture avec la conception du temps réglé sur la société, selon trois étapes déclinées par Bachelard :

1. s'habituer à ne pas référer son temps propre au temps des autres – briser les cadres sociaux de la durée;
2. s'habituer à ne pas référer son temps propre au temps des choses – briser les cadres phénoménaux de la durée;
3. s'habituer – dur exercice – à ne pas référer son temps propre au temps de la vie – ne plus savoir si le cœur bat, si la joie pousse – briser les cadres vitaux de la durée<sup>219</sup>.

En épousant chacun des mouvements de la rupture avec le temps horizontal, un moment poétique prend forme et laisse place au temps indéfini dans *Appelez-moi par mon prénom*.

D'abord par son métier d'écrivaine, la narratrice s'extrait du temps organisé en journées et en semaines de travail. Maître de son temps, elle peut s'abandonner aux rêveries du sentiment amoureux sans être confrontée au rythme extérieur qui assigne les individus, selon

<sup>218</sup> Steven L. Bindeman, *op. cit.*, p. 51.

<sup>219</sup> Gaston Bachelard, *Le droit de rêver*, Paris, Presses Universitaires de France, « À la pensée », 1988, p. 227.

les heures, au travail, au repos chez soi, au sommeil ou encore aux soirées entre ami.e.s. La narratrice profite d'entrée de jeu d'une liberté qui assouplit son emploi du temps et l'extirpe du temps aliénant qui encadre les existences. Ainsi se laisse-t-elle flotter au gré des rêveries, sans conscience des semaines, des mois qui passent : « [P.] avait joint à sa lettre l'adresse de son site. Je pris son geste pour une invitation. De retour à Paris, mes heures à le regarder furent sans limites. » (AMP, p. 15) Le discours témoigne de cette inconscience puisqu'il ne porte aucune référence au calendrier. Seulement des indices des saisons apparaissent, et encore, ils ne contribuent pas à échelonner le déroulement du récit : « Il neigeait et j'avais cette idée qu'il neigeait à l'intérieur de moi, fuyant sans cesse son regard, gagnée par ce que je n'avais jamais su contenir : les Sentiments. » (AMP, p. 19) Dans le passage sur l'absence dans les *Fragments d'un discours amoureux*, Barthes note que cette façon de renvoyer au temps par un seul élément qui n'a de valeur que pour le sujet est typique du discours amoureux : « Dans le haïku japonais, le code veut qu'il y ait toujours un mot qui renvoie au moment du jour et de l'année : c'est le *kigo*, le mot-saison. Du haïku, la notation amoureuse garde le *kigo*, cette mince allusion à la pluie, au soir, à la lumière, à tout ce qui baigne, diffuse<sup>220</sup>. » En ne mentionnant que la neige, la narratrice empêche de situer avec exactitude le moment de l'année où se déroule cette rencontre. Ainsi la référence au temps extérieur se fait-elle plus éloquente pour sa dimension personnelle que sur le plan spatiotemporel. Le passage du temps est vague et irrégulier, rompant avec le cadre phénoménal et avec l'expérience commune. Si le récit parvient à briser l'horizontalité du temps en omettant des références explicites, la troisième étape de cette rupture s'accomplit en situant l'existence de la narratrice sur une nouvelle échelle. Sa rencontre avec P., de seize ans son cadet, bouscule les références au cours de la vie : « Je pensais peu à sa jeunesse, j'avais l'idée que nous serions tous emportés par le temps. » (AMP, p. 117) Chacun, chacune font partie du même flot temporel, partageant des moments ensemble sans égard à leur jeunesse ou à leur vieillesse. En somme, ce nouveau repérage temporel accentue le présent et le fait porteur de significations multiples ancrées dans le discours de la narratrice. Selon Bindeman, le récit

---

<sup>220</sup> Roland Barthes, *op. cit.*, p. 206.

abandonne ainsi la « vérité éternelle des idées pures<sup>221</sup> » pour créer une nouvelle signification à partir du présent.

Au sens où l'entend Bachelard, le moment poétique défie non seulement le temps habituellement vécu et fragmenté, mais aussi la forme du texte littéraire. La littérature, au contraire de la peinture que l'on dit synchronique, se déploie dans le temps, elle s'appuie sur un enchaînement d'énoncés dont la dimension temporelle est constitutive : au début du récit succède le milieu, suivi par la fin. L'autrice qui représente le récit en estompant les repères de temps condense ces étapes en une seule impression, elle arrête le temps, comme le formule Steven L. Bindeman qui veut que « [v]ertical time is stopped time<sup>222</sup> ». L'énonciation semble ne pas évoluer. D'une part, la narratrice affirme, avant la première rencontre avec P. : « Nos vies s'ouvraient l'une à l'autre, sans chair, les mots prenant la place des corps. » (AMP, p. 42) Cette ouverture et l'avancée vers l'autre restent dans le discours jusqu'aux dernières pages : « J'avais le sentiment d'avoir été dérobée, avançant l'âme nue et blessée. » (AMP, p. 139) Aussi l'idée de la nudité reste-t-elle présente tout au long du récit, camouflant toute évolution des affects et du temps : « J'avais l'image de deux cœurs nus. » (AMP, p. 107)

Opposée à « la référence autosynchrone, au centre de soi-même, sans vie périphérique<sup>223</sup> » mise en œuvre par le texte poétique, Bachelard situe « l'horizontalité plate » de la temporalité prosodique. Si nous faisons appel à cette terminologie pour comprendre *Appelez-moi par mon prénom*, ce n'est pas pour ranger le texte dans la catégorie de la poésie, qui ne lui siérait pas. C'est plutôt pour en montrer l'hybridité : le roman de Bouraoui n'est pas un poème mais de la poésie, il emprunte un rythme, des suspensions, une manière de se référer à l'espace. Il ne correspond pas tout à fait à la prosodie telle qu'entendue par Bachelard : « la prosodie permet de rejoindre la prose, la pensée expliquée, les amours éprouvées, la vie sociale, la vie courante, la vie glissante, linéaire, continue<sup>224</sup>. » Le texte de

---

<sup>221</sup> Steven L. Bindeman, *op. cit.*, p. 52. Nous traduisons librement l'expression « eternal truth of pure ideas ».

<sup>222</sup> Steven L. Bindeman, *op. cit.*

<sup>223</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*

<sup>224</sup> *Ibid.*, p. 225.

Bouraoui est flottant et axé sur un temps linéaire, certes, mais toujours présent et immobile. Au sujet de cette caractéristique des textes poétiques, Bachelard note :

Le temps vertical s'élève. Parfois aussi il sombre. Minuit, pour qui sait lire *Le Corbeau*, ne sonne plus jamais horizontalement. Il sonne dans l'âme en descendant, en descendant... Rares sont les nuits où j'ai le courage d'aller jusqu'au fond, jusqu'au douzième coup, jusqu'à la douzième blessure, jusqu'au douzième souvenir... Alors je reviens au temps plat; *j'enchaîne*, je me réenchaîne, je retourne auprès des vivants, dans la vie. Pour vivre, il faut toujours trahir des fantômes...<sup>225</sup>

Or c'est précisément ce que livre la narratrice, qui ne sort jamais tout à fait du temps vertical et de la présence spectrale de son amant : une histoire de fantôme.

L'effacement des références temporelles recentre la lecture sur le présent du discours mais du présent, dans *Appelez-moi par mon prénom*, il n'y a nulle représentation. Aucune occurrence du temps présent au mode indicatif ne situe une scène d'énonciation explicite. Tout au long du récit, le présent est implicite et nécessaire à l'énonciation d'un « je », mais indéfini. À défaut de comporter un passé et un futur clairs, mesurables et échelonnés dans le discours, l'espace temporel est ouvert et indéfini. Bindeman avoue la difficulté à qualifier un tel espace, qui occupe néanmoins un rôle central dans la démarche herméneutique de Bachelard :

However, the nature of what we refer to when we speak of thinking from the point of view of hermeneutic phenomenology [...] is enigmatic, evasive, confounding, and mysterious. This more meditative kind of thinking actually withdraws from easy and immediate apprehension, and it requires time, patience, and the capacity to listen closely in order for its meaning to appear. In other words, it requires silence<sup>226</sup>.

L'assouplissement du temps engage donc la lecture dans une voie moins rationaliste qu'intuitive. Le discours ainsi ouvert appelle à une forme de méditation et de silence qu'*Appelez-moi par mon prénom* indique aussi à ses lecteurs et lectrices, au-delà du repérage temporel, par l'usage des temps de verbe. Traçant toujours un parallèle avec le haïku, Barthes identifie le rapport au temps du sujet amoureux en des termes semblables à ceux de Bindeman :

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 228. Les italiques sont de l'auteur.

<sup>226</sup> Steven L. Bindeman, *op. cit.*, p. 52.

[...] c'est l'*anamnèse*, qui ne retrouve que des traits insignifiants, nullement dramatiques, comme si je me souvenais du temps lui-même et seulement du temps : c'est un parfum sans support, un grain de mémoire, une simple fragrance; quelque chose comme une dépense pure, telle que seul le haïku japonais a su la dire, sans la récupérer dans aucun destin<sup>227</sup>.

À l'instar de Bachelard qui ramène l'intérêt de l'énonciation sur le temps présent, Barthes fait de ce moment la rencontre de détails qui passeraient pour insignifiants au regard de l'ordre et de la rationalité du temps horizontal. On se souvient « du temps lui-même et seulement du temps », en dehors de la prise qu'il a normalement sur le monde et de la linéarité qu'il impose. En se désintéressant de la séparation du passé, du présent et du futur, de la vitesse et du vertige du temps, la narratrice d'*Appelez-moi par mon prénom* appelle à l'arrêt et au silence.

La cristallisation du présent opère aussi par un effet stylistique. Comme nous l'avons montré, le passé échappe à l'ordre et au dénombrement. Les années passées se confondent, s'étirent, se condensent et l'usage particulier des temps de l'indicatif accentue cette confusion. Tout au long du récit, la narratrice emploie l'imparfait en des contextes où il bouscule le sens, tel : « P. m'avait également donné une lettre que je *n'ouvrais* qu'une fois rendue dans ma chambre d'hôtel. En découvrant son écriture j'avais pensé découvrir la part de son histoire qui le liait à moi. Je la *relisais* plusieurs fois, y cherchant un double sens. » (AMP, p. 14-15, nous soulignons) L'incongruité de l'imparfait tient à ce que, selon le contexte, le lecteur ou la lectrice comprend que la lettre a été ouverte. On serait donc en droit de penser que c'est la forme du parfait « je n'ai ouverte » ou « je n'avais ouverte » qui aurait été appropriée. Dans l'article « Les relations de temps dans le verbe français », Benveniste définit le parfait comme

la classe entière des formes composées (avec *avoir* et *être*), dont la fonction – sommairement définie, mais cela suffit ici – consiste à présenter la notion comme “accomplie” par rapport au moment considéré, et la situation “actuelle” résultant de cet accomplissement temporalisé<sup>228</sup>.

<sup>227</sup> Roland Barthes, *op. cit.*, p. 257.

<sup>228</sup> Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale, I, op. cit.*, p. 246.

Le remplacement d'un temps parfait par l'imparfait provoque une incohérence au sein des temps verbaux et au sein de l'action. Temps propre du sujet amoureux, l'imparfait captive et rend le temps élastique, dit Barthes :

L'imparfait est le temps de la fascination : ça a l'air d'être vivant et pourtant ça ne bouge pas : présence imparfaite, mort imparfaite; ni oubli ni résurrection; simplement le leurre épuisant de la mémoire. Dès l'origine, avides de jouer un rôle, des scènes se mettent en position de souvenir : souvent, je le sens, je le prévois, au moment même où elles se forment. – Ce théâtre du temps est le contraire même de la recherche du temps perdu; car je me souviens pathétiquement, ponctuellement, et non philosophiquement, discursivement : je me souviens pour être malheureux/heureux – non pour comprendre. Je n'écris pas, je ne m'enferme pas pour écrire le roman énorme du temps retrouvé<sup>229</sup>.

L'usage de l'imparfait par la narratrice est en effet une manière de fixer le souvenir dans un temps immobile. Dans la mémoire qu'elle livre au récit, les gestes ne sont pas posés une fois pour toutes, ils se répètent, inlassables. D'où ce « leurre épuisant de la mémoire » : la représentation du temps dans l'énonciation suggère que le souvenir et son action inaccomplie – en perpétuelle voie d'accomplissement – peuvent être convoqués un nombre incalculable de fois. Le passé invoqué prend un aspect onirique : « Il *m'offrait* un couteau suisse de l'armée (un rêve d'enfant pour moi), non pour me défendre, mais parce qu'il avait appartenu à son grand-père. » (AMP, p. 109, nous soulignons) Comme dans un récit de rêve, le temps de l'imparfait s'ancre dans le passé et réaffirme le présent de l'énonciation. Il n'établit pas l'ordre d'antériorité interne au discours que le parfait mettrait en place. Selon Benveniste, c'est là le propre des temps composés, comme les formes parfaites du passé composé et du plus-que-parfait. Ils établissent l'antériorité des actions, les unes par rapport aux autres :

Les temps composés ont une autre fonction [...] : ils indiquent l'*antériorité*. [...] Dans notre vue, l'antériorité se détermine toujours et seulement par rapport au temps simple et corrélatif. Elle crée un rapport logique et intra-linguistique, elle ne reflète pas un rapport chronologique qui serait posé dans la réalité objective. Car l'antériorité intra-linguistique maintient le procès *dans le même temps* qui est exprimé par la forme corrélative simple. C'est là une notion propre à la langue, originale au plus haut point<sup>230</sup>.

<sup>229</sup> Roland Barthes, *op. cit.*, p. 258

<sup>230</sup> Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale, I, op. cit.*, p. 247. L'auteur souligne.



C'est donc par rapport à un présent de l'énonciation que les actions relatées au temps composé prendraient place. Entre les temps simples du présent et de l'imparfait, le passé composé insère des actions qui trouvent leur ordre d'antériorité selon la place assignée par la cohérence des temps. Or aucune antériorité de la sorte ne se dégage des actions narrées à l'imparfait : « J'avais l'idée qu'il ressemblait à son pays, m'inspirant de la route des vignes qui surplombait le lac aussi ouvert et large qu'un océan. Il *m'invitait* à venir le voir à Lausanne, *j'acceptais* sans réfléchir, notre histoire tenant sur des promesses. » (AMP, p. 84, nous soulignons) En se référant ainsi au passé par l'unique moyen de l'imparfait, la narratrice a recours au temps le plus général, qui donne l'idée la plus diffuse du passé de l'énonciation. En effet, « [c]ommun aux deux plans [de l'*histoire* et du *discours*] est l'imparfait<sup>231</sup> ». Il participe à tous les types de discours et, au contraire du parfait (sous la forme du passé composé, par exemple), ne marque pas avec force la posture énonciative. L'imparfait semble vouloir diminuer le passé, en assourdir le repérage. Il induit un effet de silence en rendant le discours feutré, perturbant le cours du temps pour accentuer le moment présent. La remémoration des souvenirs dans l'écriture est calquée sur les mouvements de la conscience, de « l'âme », dont la langue « est le silence<sup>232</sup> ». C'est d'ailleurs ce qui fait barrage à une expression claire et représentative de ces infimes mouvements, de devoir « traduire ce langage par des mots<sup>233</sup>. »

Néanmoins, l'énonciation est à la source d'un effet de silence qui se manifeste tout au long du texte. La troncation des noms, comme nous l'avons vu plus haut, fait silence sur l'identité stable des personnages pour n'en conserver que le mouvement et la matière soumise au changement. Or le nom tronqué n'est pas le seul empêchement de P. à percer le discours puisqu'il y reste tout à fait extérieur, coupé de l'accès à la parole. L'énonciatrice ne lui fait aucune place, sinon celle de la non-personne; au-delà de sa propre parole, nulle autre ne peut s'élever. Le silence règne tout autour.

Aussi la temporalité véhicule-t-elle le silence. Comme nous l'avons montré, le temps se construit de manière verticale plus qu'horizontale, laissant le présent se constituer sur les

---

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 243.

<sup>232</sup> Alain Corbin, *op. cit.*, p. 103.

<sup>233</sup> *Ibid.*

bases indéfinies de la scène d'énonciation. L'effet de silence se consolide par l'absence d'un usage déictique des expressions liées à la temporalité : « Les repérages déictiques se fondent sur le moment de l'énonciation (*Je l'ai vu hier*); les repérages non déictiques ont pour repère une indication temporelle donnée par le cotexte<sup>234</sup> ». Alors que le discours ne contient aucun déictique relatif au moment de l'énonciation, les indices temporels associés au cotexte sont si peu nombreux qu'ils ne s'ajoutent pas les uns aux autres pour constituer une trame continue de l'écoulement du temps. On lit ainsi : « L'été qui passait m'éloignait de mon hiver et confirmait mon histoire. » (AMP, p. 122) Ce repère non déictique reste l'un des seuls à composer l'aspect temporel du discours, agrémentant des moments isolés à la manière du *kigo*. Du présent de l'énonciation, rien n'est dit. *Appelez-moi par mon prénom* atteint donc un paradoxe : le temps vertical modalise la temporalité comme une « référence autosynchrone, au centre de soi-même, sans vie périphérique<sup>235</sup> », en même temps qu'il manque à définir le présent de l'énonciation. Le récit s'ancre dans le passé de l'imparfait mais n'a aucun socle, aucun temps présent ne serait-ce que suggéré par un repérage temporel clair. Selon Bindeman, ces moments suscitent une nouvelle manière de penser chez le lecteur ou la lectrice. Ils incitent à la méditation et à l'expérience immédiate du présent :

The break with horizontal time is also necessary for one of the main goals of hermeneutic phenomenology to be achieved, namely to "situate awareness in the present." This would place it as a form of thinking in direct contrast with one of the main tenets of rationalism, which is to transcend the transitory nature of the moment in favour of giving greater value to the eternal truth of pure ideas<sup>236</sup>.

Le silence lui-même, chez Nina Bouraoui, n'est pas une de ces « vérités éternelles » chères au rationalisme occidental. L'énonciation outrepassa l'obstacle et parvient à la parole, en gardant toutefois les traces et le poids du silence. La transcendance est abandonnée au profit de l'immanence, d'un moment transitoire vécu par une subjectivité qui porte en elle un silence qui, au contact du monde extérieur, point dans le discours. Tout compte fait, on se trouve plutôt confronté au silence de l'être humain, que *L'âge blessé*, *Garçon manqué* et

<sup>234</sup> Dominique Maingueneau, *Manuel de linguistique pour le texte littéraire*, op. cit., p. 81.

<sup>235</sup> Gaston Bachelard, op. cit., p. 227.

<sup>236</sup> Steven L. Bindeman, op. cit., p. 52.

*Appelez-moi par mon prénom* manifestent dans l'énonciation, la temporalité, dans la rencontre de l'espace et l'expression de l'hybridité.

## CONCLUSION

En définitive, la poétique romanesque de Nina Bouraoui est caractérisée par un silence qui, dans ses manifestations multiples, semble un obstacle nécessaire et inhérent à la parole. En filigrane comme de manière plus explicite, le discours témoigne d'un silence au fondement de l'expérience des sujets, de leur solitude et du rapport entretenu avec l'environnement immédiat. Afin d'apprécier toutes les facettes du silence, nous nous sommes d'abord arrêtée sur le rapport problématique à la mémoire, personnelle comme collective, des narratrices de *L'âge blessé* et de *Garçon manqué*. La narratrice de *L'âge blessé*, en quête de sa mémoire personnelle, cherche à rallier les différentes dimensions d'elle-même. Le temps présent ancré dans l'énonciation l'en empêche pourtant et le discours rapporté marque la scission de l'identité. L'écart se creuse entre l'ambition d'unité de la narratrice et les limites du discours. C'est par cette représentation d'une mémoire scindée entre deux présents que *L'âge blessé* se différencie de *Garçon manqué*. Nina problématise le métissage par le moyen du discours direct libre, multipliant les changements de perspective. Ce regard diffracté par les différents discours est porteur d'hybridité et fait cheminer l'énonciation entre les catégories établies.

Aussi les romans rendent-ils compte d'un isolement physique et culturel par l'embrayage subjectivant et la modalisation des discours. Alors que *L'âge blessé* efface les identités autres, *Garçon manqué* y donne voix mais les inscrit en opposition à la voix de la narration. Le rythme syncopé de la parole de Nina crée une lente progression qui témoigne des difficultés à énoncer son rapport au monde et à y fonder sa propre subjectivité. La répétition du « je » dans les textes est somme toute fondamentale à ces énonciations. Cette approche aura permis de saisir la filiation des narratrices avec le passé, laissant voir des scissions identitaires déterminantes. L'exercice de mémoire témoigne de l'hybridité des énonciatrices comme de la situation de survie qu'elles affrontent continument, de l'espace interstitiel d'où la différence et la nouveauté peuvent émerger.

Dans le deuxième chapitre, nous avons exploré différentes solitudes incarnées par les narratrices. En relevant l'élargissement de la perspective et l'acuité du regard critique dans *Garçon manqué*, nous avons pu distinguer l'isolement subi dans *L'âge blessé* du sentiment de solitude nommé par Nina. L'inexpressivité de la ponctuation dans *L'âge blessé*, de même que la désorganisation du discours, traduisent la vulnérabilité et le bouleversement affectif de la narratrice. Or, une nouvelle interprétation du passé dans *Garçon manqué* accentue les dimensions nationale et coloniale de la réalité de Nina. La réécriture fait alors surgir des couples : l'autodétermination de soi s'oppose à l'héritage culturel, comme l'engagement s'oppose à l'indifférence. D'un texte à l'autre, une évolution se dessine, de la suggestion vers l'affirmation.

Aussi avons-nous analysé la solitude mise en œuvre dans l'ethos des discours, relevant les divergences entre Nina, qui entend régler des comptes, et la narratrice d'*Appelez-moi par mon prénom*, dont la solitude est un potentiel de force et de création. Nina ne prétend pas incarner ce que Vassallo nomme « any “new” mode of identity<sup>237</sup> ». Les complexités sociales du contexte postcolonial en Algérie se révèlent et imposent à la narratrice une solitude qui découle à la fois de la condition métisse et de l'existence humaine. Souhaitant répondre aux injures pour son père et pour l'ensemble d'un groupe, Nina ne peut qu'avoir une énonciation différée, échouant à rejoindre son destinataire directement.

La narratrice d'*Appelez-moi par mon prénom* expérimente la solitude comme une composante essentielle du système qu'elle construit par le langage. Ce système s'érige sur l'absence de l'être aimé et préserve le solipsisme de la narratrice, puisqu'aucune autre subjectivité ne peut s'inscrire dans l'énonciation. P. est désigné par le pronom de la « non-personne<sup>238</sup> », qui le prive de subjectivité dans le discours. En outre, l'effet perlocutoire du langage participe à l'édification d'un monde où la narratrice nomme comme elle l'entend certains gestes ou certains moments. En baptisant pour elle seule ces facettes de sa vie, la narratrice consolide sa solitude dans l'énonciation.

<sup>237</sup> Helen Vassallo, « Unsuccessful alterity? The pursuit of otherness in Nina Bouraoui's autobiographical writing », *op. cit.*, p. 51.

<sup>238</sup> Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale, I*, *op. cit.*, p. 231.

Ainsi, trois solitudes distinctes opèrent dans les œuvres de notre corpus, de l'isolement au cœur de la forêt à la solitude sociale, jusqu'à la solitude du sentiment amoureux. C'est dans une certaine ambivalence que toutes s'énoncent, dans un mouvement vers les autres, une « évasion de soi », contrebalancée par la « maîtrise<sup>239</sup> », qui est aussi repli. De cette façon, nous avons montré que l'expérience de la solitude et de l'isolement n'est pas étrangère au silence des narratrices, qu'au contraire, le silence est ancré dans cette expérience du monde et dans les difficultés qu'il encourt. L'évolution qui se déploie de l'isolement de *L'âge blessé* à la solitude choisie d'*Appelez-moi par mon prénom* témoigne d'une diversité des affects et des expériences.

Dans le troisième chapitre, nous avons interrogé les différentes façons dont les textes font une place au silence, en analysant d'abord la désignation des personnages dans l'énonciation. Attaché au contexte social et aux conflits qui opposent la France à l'Algérie, *Garçon manqué* identifie chaque lieu et chaque personnage, insérant ces éléments dans un réseau de sens où s'entremêlent et s'opposent les cultures et les appartenances. À cet égard, le prénom de la narratrice est des plus ambigus, puisqu'il laisse flotter l'incertitude. Nina porte la trace de l'effacement de la langue arabe et du détachement de la langue française, telle une singularisation qui signifie aussi une perte d'identité. Dans *L'âge blessé*, les autres sont toujours désigné.e.s en groupe. Nul.le n'est nommé.e, à l'exception d'Oria, personnage spectral dont la présence n'est indiquée que par le nom accolé aux lieux (la crèche, le parc, la chambre). La seule caractérisation de l'altérité, dans ce roman, provient d'une attitude énonciative des villageois et villageoises trahissant la méfiance et l'empressement. *Appelez-moi par mon prénom* dépersonnalise P. et A. par la troncation des noms qui institue un univers onirique où règne la part mouvante et instable de l'identité. Les seuls éléments qui composent l'identité de P. forment un monde lointain, environné de silence.

Dans *L'âge blessé*, le silence s'exprime non pas dans l'environnement naturel, qui incite plutôt à l'activité et à la vigueur physique, mais dans la recherche et la tension vers la réunion des dimensions de l'être. C'est ainsi qu'Ernst Jünger perçoit l'espace de la forêt, admettant d'emblée l'étrangeté de se rencontrer soi-même au cœur d'un tel foisonnement de forces et

---

<sup>239</sup> Emmanuel Levinas, « Parole et silence », *op. cit.*, p. 103.

de vie. Dans le récit de Bouraoui, c'est une telle contradiction que fait surgir la figure de la divinité, chamboulant les catégories temporelles du passé, du présent et du futur. La représentation de l'espace et du temps fait donc advenir le silence dans *L'âge blessé*, en exprimant une quête qui dépasse les contradictions du discours. Aussi la langue est-elle en tension avec l'aridité du territoire et avec l'animalité des singes des gorges de Lassara. Le langage chemine vers cette altérité comme vers son dépassement, y trouvant une forme de silence que la parole ne peut contenir.

En travaillant une hybridité semblable de la langue, *Garçon manqué* illustre la voix humaine réduite au cri. La force de la mer s'impose à l'écriture et aux personnages, dépassés par la puissance des forces naturelles. Entre deux territoires, l'écriture subit une déterritorialisation permanente dont témoignent les métaphores et les glissements de sens, de même que l'image des vagues répercutées sur le texte. La jeune Nina ne parvient pas à ancrer sa parole dans un espace qui lui conférerait la sécurité d'une assignation territoriale. Le silence guette l'énonciatrice et surplombe l'ensemble de son discours par le biais de cette hybridité et de la force de la mer qui soumet les personnages d'Amine et de Nina.

La confiance livrée par la narratrice d'*Appelez-moi par mon prénom* tisse des liens avec le silence par les dimensions énonciative et temporelle. Outre l'effet de silence créé par la troncation des noms des personnages, le temps du récit se suspend, s'étire, ou bien se condense jusqu'à la verticalité, au sens où l'entend Gaston Bachelard. L'absence de référence à la durée, aux cadres social et vital du temps, fait perdurer un instant poétique dans lequel s'imisce le silence. L'usage du temps de l'imparfait fait aussi place à la « fascination » pour « ce qui a l'air d'être vivant et pourtant [...] ne bouge pas<sup>240</sup> ». C'est dire que le silence affleure de l'intérieur du discours, non pas comme une valeur transcendante mais comme la transcription, avec toutes les contraintes du langage, d'une expérience intime du monde.

Au terme de l'analyse de l'isolement, de la solitude et du silence dans *L'âge blessé*, *Garçon manqué* et *Appelez-moi par mon prénom*, nous pouvons affirmer que la poétique de Nina Bouraoui ne se fonde pas sur un silence divin ou sacré. Les protagonistes ne se heurtent pas à un vide intérieur qui s'approfondirait à proportion de la grandeur de cette

---

<sup>240</sup> Roland Barthes, *op. cit.*, p. 258.

transcendance. Les silences prennent forme dans des récits différents, adoptent des contours nouveaux mais réitèrent certains éléments essentiels. Ils logent dans l'espace et le temps, dans l'expression de l'hybridité culturelle et dans l'acte d'énonciation, jamais anodin ni aisé.

Comme l'a montré le survol de la notion, le silence en littérature peut être la description de la quiétude des lieux, la discrétion d'un personnage ou celle, impénétrable, de Dieu. Les romans de Bouraoui font défaut à ces conceptions et aux traditions qui les sous-tendent : les œuvres que nous avons étudiées ne mettent pas en scène la suspension de la parole. Au contraire : la parole se déploie dans un flot continu et régulier, propre à chaque énonciation. Si la jeune Nina énonce des phrases courtes et garde un rythme syncopé, elle ne s'interrompt pas. Si la narratrice d'*Appelez-moi par mon prénom* emploie l'imparfait et dépeint le passé onirique d'un temps vertical, elle ne laisse pas sa parole se suspendre. Les énonciatrices ne se taisent pas. Leur parole progresse plutôt avec les obstacles qui la minent. En somme, Bouraoui se livre à un travail de la langue qui intègre le silence au discours, informant chacune des œuvres comme un élément irréductible de la poétique. Le langage, chez elle, demeure conditionnel à une incapacité à tout dire, compensée par des représentations de l'espace et du temps altérées, par l'hybridité de la langue ou encore par des procédés de l'énonciation. Silence et langage sont certes de natures différentes, mais ils se rassemblent au sein du discours, de la parole incarnée. Si le silence, chez Nina Bouraoui, tient de l'obstruction et de l'altération de la parole plus que de « l'état d'une personne qui s'abstient de parler<sup>241</sup> », il ne se réduit pourtant pas à un « autre » du discours. Il est concomitant de la parole et s'exprime à travers elle.

Cette dynamique dans l'écriture semble un étonnant paradoxe, que l'écrivaine admet explicitement dans son plus récent roman, *Tous les hommes désirent naturellement savoir* :

J'écris les travées et les silences, ce que l'on ne voit pas, ce que l'on n'entend pas. J'écris les chemins que l'on évite et ceux que l'on a oubliés. J'étreins les Autres, ceux dont l'histoire se propage dans la mienne, comme le courant d'eau douce qui

---

<sup>241</sup> Émile Littré, *op. cit.*



se déverse dans la mer. Je fais parler les fantômes pour qu'ils cessent de me hanter<sup>242</sup>.

C'est donc par la parole que s'expriment les silences, que ces « chemins que l'on évite et ceux que l'on a oubliés » sont indiqués, comme si le sens se dégageait de leur relief creusé dans le langage, dans les détours obligés. À la suite de *L'âge blessé*, *Garçon manqué* et *Appelez-moi par mon prénom*, *Tous les hommes désirent naturellement savoir*, sans abdiquer dans la quête de soi, admet l'impuissance du langage : « Il me faudra des années pour déconstruire l'idée fausse que les mots protègent, réparent ou rendent meilleurs. » (TLH, p. 76) La parole n'est pas omnipotente et le travail consiste justement à se heurter à ses limites. Est-ce à dire que la parole littéraire est porteuse de silence comme d'un fardeau inhérent? Dans le cas de Nina Bouraoui, il s'agit à coup sûr d'une confrontation à soi-même, d'une représentation juste de l'expérience du monde, qui n'est jamais uniquement langage et signification. Les romans de Bouraoui visent l'expression au-delà des mots, cherchent une telle justesse que seul un élan plus grand que la langue, une ouverture sur une poétique du silence, peut en rendre compte.

---

<sup>242</sup> Nina Bouraoui, *Tous les hommes désirent naturellement savoir*, Paris, J.C. Lattès, 2018, p. 258. Désormais, les références à ce titre seront placées entre parenthèses, précédées de l'abréviation TLH.

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus étudié

Bouraoui, Nina, *L'âge blessé*, Paris, J'ai lu, no. 9165, 2010 [1998].

——, *Garçon manqué*, Paris, Le Livre de Poche, no. 15254, 2015 [2000].

——, *Appelez-moi par mon prénom*, Paris, Gallimard, « Folio », no. 5034, 2010 [2008].

### Œuvres littéraires citées

Bouraoui, Nina, *Tous les hommes désirent naturellement savoir*, Paris, J.C. Lattès, 2018.

### Études sur le corpus

Agar-Mendousse, Trudy, *Violence et créativité de l'écriture algérienne au féminin*, Paris, L'Harmattan, 2006.

Fernandes, Marine, « Confessions d'une enfant du siècle : Nina Bouraoui ou la "bâtarde" dans *Garçon manqué* et *La Vie heureuse* », *L'Esprit créateur*, vol. 45, no. 1, « A New Generation : Sex, Gender, and Creativity in Contemporary Women's Writing in French », 2005, p. 67-78.

Husung, Kirsten, *Hybridité et genre chez Assia Djebar et Nina Bouraoui*, Paris, L'Harmattan, « Études transnationales, francophones et comparées », 2014.

Selao, Ching, « Porter l'Algérie : *Garçon manqué* de Nina Bouraoui », *L'Esprit créateur*, vol. 45, no. 3, 2005, p. 74-84.

Van Zuylen, Marina « Maghreb and Melancholy : A Reading of Nina Bouraoui », *Research in African Literatures*, vol. 34, no. 3, 2003, p. 37-53.

Vassallo, Helen, « Wounded Storyteller: Illness as Life Narrative in Nina Bouraoui's '*Garçon manqué*' », *Forum for Modern Language Studies*, vol. 43, no. 1, Oxford, Oxford University Press for Court of University of St Andrews, 2007, p. 46-56.

——, « Unsuccessful alterity ? The pursuit of otherness in Nina Bouraoui's autobiographical writing », *International Journal of Francophone Studies*, vol. 12, no. 1, 2009, p. 37-53.

## Corpus théorique

- Austin, John L., *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 1970.
- Bachelard, Gaston, *Le droit de rêver*, Paris, Presses Universitaires de France, « À la pensée », 1988.
- Barthes, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1977.
- Bhabha, Homi K., *The Location of Culture*, New York, Routledge, 1994.
- Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale, I*, Paris, Gallimard, « Tel », n° 7, 1966.
- , *Problèmes de linguistique générale, II*, Paris, Gallimard, « Tel », no 47, 1974.
- Bidaud, Samuel, « Pour une poétique du nom des personnages », *Interlitteraria*, vol. 21, no. 1, 2016, p. 117-119.
- Bindeman, Steven L., *Silence in Philosophy, Literature, and Art*, Boston, Brill Rodopi, 2017.
- Butler, Judith, *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, New York, Routledge, 1997.
- Corbin, Alain, *Histoire du silence*, Paris, Flammarion, « Champs », 2018.
- Culioli, Antoine, « Ouverture », dans Bouscaren, Christian (dir.), *La théorie d'Antoine Culioli. Ouvertures et incidences*, Paris, Ophrys, « L'Homme dans la langue », 1992, p. 4-12.
- Delas, Daniel, « Saussure, Benveniste et la littérature », *Langages*, vol. 3, no. 159, 2005, p. 56-73.
- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, « Critique », 1975.
- Djebar, Assia, *Ces voix qui m'assiègent... en marge de ma francophonie*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1999.
- Dorion, Hélène, *Mondes fragiles, choses frêles. Poèmes 1983-2000*, Montréal, L'Hexagone, « Rétrospectives », 2006.
- Dubreuil, Laurent, *L'empire du langage. Colonies et francophonie*, Paris, Hermann, 2008.
- Erman, Michel, *Poétique du personnage de roman*, Paris, Ellipses, « Thèmes et études », 2006.
- Fanon, Frantz, *Les damnés de la terre*, Paris, François Maspero, « Petite collection Maspero », 1968.

- Foucault, Michel, *Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1969.
- Halbwachs, Maurice, *La mémoire collective*, version numérique établie par Lorraine Audy et Jean-Marie Tremblay, Université du Québec à Chicoutimi, « Les classiques des sciences humaines », [1950].
- Hamel, Jean-François, *Revenances de l'histoire : répétition, narrativité, modernité*, Paris, Minuit, 2006.
- Gasparini, Philippe, « Autofiction vs autobiographie », *Tangence*, no. 97, 2011, p. 11-24.
- Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1989.
- Glissant, Édouard, *Philosophie de la relation. Poésie en étendue*, Paris, Gallimard, 2009.
- Goffman, Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, Minuit, 1973.
- , *Façons de parler*, Paris, Minuit, « Le sens commun », 1987.
- Jünger, Ernst, « Traité du rebelle ou le recours aux forêts », *Sur l'homme et le temps, tome 1*, Monaco-Ville, Rocher, 1957.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *L'implicite*, Paris, Armand Colin, 1986.
- Lacan, Jacques, *Écrits*, Paris, Seuil, « Champ freudien », 1966.
- Levinas, Emmanuel, *Le temps et l'autre*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 1979.
- , *Parole et silence et autres conférences inédites au Collège philosophique*, Paris, Grasset, 2011.
- Littré, Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, L. Hachette, 1873-1874.
- Maingueneau, Dominique « Lecture, incorporation et monde éthique », *Études de linguistique appliquée*, vol. 0, juillet 2000, p. 265-275.
- , *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Points, « Essais », n° 618, 2009.
- , *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Paris, Armand Colin, « U », 2010.
- Merleau-Ponty, Maurice, « Cinq notes sur Claude Simon », *Esprit*, juin 1982, p. 64-66.
- Morache, Marie-André, *Désir de vérité et vérité du désir dans la réécriture du souvenir d'enfance chez Marguerite Duras, Georges Perec et Danilo Kiš*, thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 2010.
- Mosès, Stéphane, « Émile Benveniste et la linguistique du dialogue », *Revue de métaphysique et de morale*, vol. 4, no. 32, 2001, p. 509-525.

- Moura, Jean-Marc, *Littératures francophones et théories postcoloniales*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2013.
- Noguez, Dominique, « Etc. ou les silences du récit », *Études françaises*, vol. 14, no. 1-2, 1978, p. 199-210.
- Patric Clair, Robin, *Organizing Silence : A World of Possibilities*, New York, State University of New York Press, 1998.
- Picard, Max, *Le monde du silence*, Paris, Presses Universitaires de France, « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1954.
- Quignard, Pascal, *Le Vœu du silence*, Paris, Galilée, 2005.
- Turgeon, Laurier, « Les mots pour dire le métissage : jeux et enjeux d'un lexique », *Revue germanique internationale*, « L'horizon anthropologique des transferts culturels », no. 21, 2004, p. 53-69.
- Yin, Yongda, « Déterritorialisation et reterritorialisation de l'écriture », *Synergies*, no. 4, 2011, p. 177-184.