

DE L'INDICIBLE ET DE L'INEFFABLE OU LES VOIX DU SILENCE DANS L'ÉCRITURE DE BENFODIL ET DE TOUMI

Goucem Nadira Khodja
Laboratoire LISODIP / École Normale Supérieure de Bouzaréah
goucem_k@yahoo.fr

Résumé : Les écrivains algériens d'expression française Mustapha Benfodil et Samir Toumi ont deux approches poétiques distinctes du silence : l'un explore le foisonnement et l'exubérance langagière, l'autre cultive le minimalisme esthétique. Dans *Bodywriting*, deux voix se font écho et résonnent au moyen d'un langage en effervescence où se dévoilent l'angoisse et les traumatismes de son personnage, l'écrivain Fatimi, ainsi que la douleur et le deuil impossible de sa veuve Mounia. Dans *L'effacement*, Toumi décrit un personnage sans nom dépourvu du reflet de son corps le jour de ses quarante-quatre ans. Nous envisageons d'étudier les stratégies d'écriture de Benfodil et de Toumi en vue d'une poétique du silence allant de l'indicible à l'ineffable, de la profusion à la mutité face aux non-dits de l'Histoire, de la mémoire pour laisser entendre une « voix venue d'ailleurs » nous invitant à « veiller en silence ».

Mots-clés : ineffable, indicible, silence, voix, langage, mémoire

Abstract: The French-speaking Algerian writers Mustapha Benfodil and Samir Toumi have two different approaches to silence: one explores the abundance and exuberance of language, the other cultivates the aesthetic's minimalism. In *Bodywriting*, two voices echo and resonate through an effervescent language that reveals the anguish and trauma of the main character, the writer Fatimi, as well as the pain and impossible mourning of his widow Mounia. In *L'effacement*, Toumi describes a nameless character who sees himself without reflection on his 44th birthday. We intend to study the writing strategies of Benfodil and Toumi, who seem to elaborate a poetics of silence ranging from the unspeakable to the ineffable, from profusion to mutism in the face of unspoken history and memory to suggest a “voice coming from elsewhere” inviting us to “watch in silence”.

Keywords: ineffable, unspeakable, silence, voice, language, memory

Hymne au silence de l'origine et de la finalité. Tel le chant de l'oiseau, un rossignol peut-être, la voix du poète, étrangère au réel, monte si haut dans son cri qu'elle en devient inaudible, se dissout et rejoint le silence (Chestier, 2003 : 59).

Introduction

Le silence est de moins en moins audible dans le monde actuel envahi, de partout, par le bruit et le vacarme de la vie moderne. L'omniprésence du bruit est peut-être liée à la peur de l'homme du silence parce qu'il le renvoie à ce qu'il tente vainement d'oublier : la mort. Pourtant, aussi effrayant soit-il lorsqu'il est associé à la solitude, à l'oubli, à la culpabilité, le silence est aussi apaisement lorsque l'être mystique cherche dans le recueillement et la contemplation l'écho du silence divin.

Le silence dans un texte littéraire est problématique dans la mesure où il installe un flottement, une errance, une dissimulation sémantique ; il interpelle le lecteur à l'affût de sens. Un texte n'est-il pas écrit pour dire quelque chose, exprimer une idée, décrire une émotion, pousser à la réflexion ? Comment donc peut-il dire le silence, le porter, le recouvrir ou le scander ? Comment définir le silence et comment peut-on l'étudier alors qu'à l'origine le silence est absence de signe, réticence à l'égard du langage et aporie verbale ? Quelles sont les motivations et les objectifs visés par un auteur qui recourt à des procédés stylistiques pour faire résonner le silence dans son texte ?

Tous ces questionnements nous ont amenée à confronter les textes de deux auteurs algériens contemporains où le silence est mis en scène différemment : *L'effacement* de Samir Toumi (2019) et *Bodywriting. Vie et mort de Karim Fatimi, écrivain (1968-2014)* de Mustapha Benfodil¹ (2019). Nous pouvons remarquer d'emblée à travers les titres, la différence de style et d'approche de ces deux écrivains. Le premier titre se présente avec un seul syntagme, au sens vague, flou, énigmatique tandis que le deuxième est plus long, plus volubile et détaillé. Il en est ainsi de leurs textes où l'on remarque deux styles distincts : autant le texte de Toumi est sobre, avec des phrases courtes, sans effusion lyrique, caractérisée par une écriture blanche ; autant le texte de Benfodil est exubérant, protéiforme et polyphonique. Pourtant, si éloignés qu'ils soient sur le plan formel aussi bien que sémantique, les romans de ces deux écrivains se rejoignent par la dimension du silence présente à travers leur esthétique de la dissimulation et de l'esquive.

La question théorique du silence sera abordée à partir de ses deux états les plus extrêmes : l'indicible et l'ineffable tels que définis par Jankélévitch. Notions qui seront exploitées dans l'approche poétique des deux romans. L'analyse textuelle portera sur certains procédés littéraires utilisés pour une scénographie du silence et visera à comprendre les

¹ Ce roman est paru sous un autre titre *Alger, journal intense* aux éditions Macula en 2019.

enjeux de cette dernière. Pour ce faire, nous ferons appel à la réflexion de Steiner et de Blanchot sur le silence à l'œuvre dans le texte littéraire et à certaines notions psychanalytiques freudiennes pour déjouer les non-dits des deux textes.

1. De l'indicible et de l'ineffable

Définir le silence, se révèle être une mission ardue en ce sens qu'il faut trouver des mots pour dire ce qui est au-delà ou en-deçà du langage. En effet, Steiner souligne l'impuissance de la parole à cerner le silence : « Et il y a des actes de l'esprit qui prennent leurs racines dans le silence. Il est difficile de parler de ceux-là, car comment la parole pourrait-elle exprimer la forme et la vitalité du silence ? » (Steiner, 1969 : 30)

Certes, l'homme se distingue du règne animal par son aptitude à la parole et à la manipulation du langage. Pourtant, il est des situations face auxquelles l'être humain se trouve incapable de parler ou de s'exprimer ; submergé par l'émotion, il est prédisposé à ce que Steiner appelle « la retraite du mot » (*ibidem*) et se tourne vers le silence lorsqu'il est soumis à une tension extrême. D'ailleurs, Jankélévitch répartit le silence en deux états différents : « l'indicible » associé à l'expérience de l'horreur, de l'effroyable conduisant l'être saisi par une émotion angoissante à rester pétrifié, sidéré ; l'expérience devient inexprimable, innommable et indescriptible ; le sujet se replie alors dans un mutisme douloureux. Le deuxième état du silence humain est « l'ineffable » qui serait lié à l'expérience du beau, du sublime au point que le sujet subjugué, entraîné dans une ferveur émotionnelle et poétique reste sans voix et sans parole ne trouvant pas dans le langage suffisamment de ressources pour exprimer ce sentiment de fascination comme l'explique cet extrait :

(...) est indicible, à cet égard, ce dont il n'y a absolument rien à dire, et qui rend l'homme muet en accablant sa raison et en médusant son discours. Et l'ineffable, tout à l'inverse, est inexprimable parce qu'il y a sur lui infiniment, interminablement à dire : tel est l'insondable mystère de Dieu, tel l'inépuisable mystère d'amour, qui est mystère poétique par excellence ; car si l'indicible, glaçant toute poésie, ressemble à un sortilège hypnotique, l'ineffable, grâce à ses propriétés fertilisantes et inspirantes, agit plutôt comme un enchantement, et il diffère de l'indicible autant que l'enchantement de l'envoûtement (Jankélévitch, 1983 : 86).

L'ineffable est donc « enchantement » selon Jankélévitch tandis que l'indicible est accablement et anéantissement de l'être soumis à l'horreur. Steiner soutient lui aussi l'idée que l'ineffable conduit l'être fasciné, enivré par la beauté et la pureté contemplative « d'un

langage sublime et précis, vers un silence de plus en plus en plus total » (Steiner, 1969 : 31) et il ajoute : « Le but le plus élevé et le plus pur de la contemplation est celui qui a appris à dépasser le langage. L'ineffable est au-delà des frontières du mot. » (*idem*)

Brice Parain décrit pour sa part l'indicible comme un état de sidération : « La douleur trop vive, la commotion trop violente ne poussent pas un cri. Elles absorbent d'un coup tout notre être, et le frappent de stupeur. » (Parain, 1942 : 166) Il estime que le silence² n'est pas synonyme d'apathie ou d'insensibilité mais traduit au contraire un état de forte émotivité. Loin d'être vide et absence émotionnelle, le silence est, selon Parain, le point culminant de la sensibilité de l'être, sujet d'une expérience singulière. Lorsqu'il est confronté à l'effroyable et à l'horreur, l'esprit humain perd sa lucidité et sa rationalité, brouillé par les signaux d'alerte du cœur atterré, consterné devant l'infamie et la monstruosité du réel.

L'indicible et l'ineffable sont donc les deux états extrêmes du silence selon Jankélévitch. Mais entre l'un et l'autre, il y a une autre configuration du silence qui se présente sous la forme du « contenu implicite » (Kerbrat-Orecchioni, 1986 : 5) introduit, entre autres, par la figure de l'ironie, figure de pensée qui est définie comme une « antiphrase » (*idem* : 44) dans la mesure où on dit « le contraire de ce que l'on veut faire penser » (Fontanier, 1968 : 145). Selon le *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, l'ironie « provient en effet d'une forme de pensée, la raillerie, et conduit à une forme d'expression le plus souvent antiphrastique » (Bergez, Géraud, Robrieux, 2014 : 130). Hamon estime pour sa part que « l'ironie littéraire » est avant tout « une posture d'énonciation » et qu'il ne faudrait pas envisager « la question de l'ironie uniquement dans des termes de vérité ou de mensonge, ou dans des termes de logique - dire le contraire de ce qu'on pense -, mais dans des termes de valeurs - la louange et le blâme sont mêlés dans l'énonciation ironique. » (Hamon, 2010 : 27) D'où la dimension axiologique de celle-ci.

L'ironie, cette « parole indirecte » qui constitue un mode évaluatif « dissimulateur » (Schœntjes, 2001 : 318) est considérée comme « un art de l'esquive » (Vaillant, 2016) ou un « art d'effleurer » (Jankélévitch, 1964 : 30) et « participe de tout un jeu de masques » (Fromilhague, Sancier-Château, 2002 : 151), en ce sens que sa présence dans un texte littéraire crée une polyphonie par le « dédoublement de l'instance énonciative » (*idem*, 2002 :

² « Notre langage n'exprime jamais toute la réalité que nous percevons, ni en ce qu'elle est, ni en ce qu'elle nous apparaît à chacun. Je n'y vois qu'une seule cause, c'est que sensation et langage ne sont pas de même nature, et qu'il n'y a pas continuité de l'un à l'autre. (...) Nous remarquons que le silence n'est pas un état où nous ne ressentons rien. Au contraire nous taisons-nous souvent lorsque nous sommes très émus. (...) Le silence n'est pas la mort et n'est pourtant pas la parole. Il y a donc quelque chose qui n'est ni l'indifférence ni le discours, et c'est la sensation. » (Parain, 1942 : 167)

150). Ce dernier permet à l'auteur de marquer sa distanciation à l'égard du point de vue du narrateur ou d'un personnage énonciateur. L'auteur se désolidarise ainsi d'un discours, d'un personnage ou d'un système de valeurs qu'il prend pour cible et qu'il cherche à disqualifier en insinuant l'incohérence de son raisonnement et en le renvoyant au silence.

D'ailleurs, Jankélévitch relève la parenté de l'ironie avec le silence quand il affirme que : « L'ironie, à sa manière, est une oraison de silence » (Jankélévitch, 1964 : 89) dans la mesure où elle est « laconique » et « discontinue » (*idem* : 91), il ajoute : « L'ironie non seulement abrège, mais encore morcelle » (*idem* : 93) car elle ne peut pas tout dire mais laisse « flotter indéfiniment ses signifiés » (Hamon, 1996 : 59) suscitant ainsi une participation active du lecteur pour la (re)constitution du sens.

L'ironie a donc suscité l'intérêt de nombreux chercheurs qui y voient une forme de distanciation de l'énonciateur à l'égard d'un discours dominant, de normes sociales ou de valeurs idéologiques qu'il ne partage pas mais qu'il remet en cause de manière implicite.

2. L'effacement, cet autre silence

Le roman de Toumi met en avant un narrateur-personnage qui voit disparaître son reflet du miroir le jour de ses quarante-quatre ans : « La glace me renvoyait l'image de la porte, du peignoir de bain (...) mais moi, je demeurais invisible. Paniqué, le cœur battant, je me suis précipité vers la chambre pour me planter face au grand miroir. Là encore, aucun reflet, je n'existais plus. » (Toumi, 2016 : 11)

Ce phénomène étrange, insolite, voire surnaturel introduit le lecteur dans un récit où surgit une dimension fantastique et irrationnelle déconcertante qui inaugure un texte dont le mode d'écriture se rapprocherait du réalisme magique³ dans la mesure où les événements racontés ainsi que le contexte social et spatio-temporel choisis sont réalistes et ordinaires (l'Algérie des années 2000) tandis que le principal événement perturbateur dans le récit est

³ C'est le critique d'art allemand, Franz Roh qui invente dans les années 1920 l'expression « réalisme magique » pour définir la nouvelle tendance post-expressionniste de la peinture de son époque. L'expression sera exploitée par la suite pour décrire la littérature d'Amérique latine où se mêle le réel au surnaturel avec son représentant le plus illustre Gabriel García Márquez. La notion se généralise par la suite dans la critique littéraire contemporaine. Ce mode d'écriture est assez difficile à distinguer du fantastique tant les deux genres sont proches : « Les deux partagent l'idée d'une dimension surnaturelle investissant le réel familier. Le fantastique met l'accent sur la rencontre violente. Le réalisme magique postule, lui, la présence au sein même du réel d'un surnaturel mystérieux, indissociable de la réalité, qui n'est perceptible que dans des circonstances et selon des modalités particulières. De l'ordre de l'indicible, étranger pour une grande part aux moyens du langage quotidien, ce surnaturel exprime une vérité non transcendantale puisqu'inscrite au cœur du réel. Le réalisme magique se veut donc une tentative de synthèse des deux dimensions composant le monde ; pour la réaliser il se fonde sur des ressemblances et des correspondances et sur les rapports insoupçonnés entre des éléments du réel. » (Duhamel, 2011)

surnaturel. D'emblée, le personnage est confronté à une situation inédite et inexplicable qui le perturbe et déstabilise sa vie ordinaire ce qui l'amènera à consulter un psychiatre, le « Docteur B », suivant les conseils de son collègue Hamid.

Le texte de Benfodil quant à lui, se présente sous une forme structurale enchâssée avec une double énonciation, deux voix qui se confient ; dévidant le mal-être de la vie pour l'une, la mélancolie et l'amertume du deuil pour l'autre. Ainsi résonnent simultanément la voix de Mounia, veuve éplorée, inconsolable, et une « voix de papier », celle de Karim Fatimi, mort dans un accident de voiture, qui émerge de son journal intime, une « voix venue d'ailleurs⁴ » ressuscitée par la magie de l'écriture, « une présence dans l'absence » :

Jeudi 17 avril

16h10. Maison hantée. Halte réparatrice. Voler un peu de paix aux gardiens de mon château de ruines azurées, mon petit repaire délabré et néanmoins apaisant. J'y viens trouver refuge et me soustraire à la férocité du monde chaque fois que mes obligations astronomiques me laissent un peu de répit. Même Neïla a pris goût à ces petites pauses urbaines ô combien revigorantes, si propices aux rêveries insolentes, au réenchâtement du monde... (Benfodil, 2018 : 13)

C'est ainsi que débute le roman de Benfodil impliquant le lecteur, dès l'incipit, dans l'univers poétique de Karim Fatimi, poète et célèbre astrophysicien qui livre ses pensées et ses sentiments dans son journal. La voix se tait et c'est une autre voix qui surgit timidement, demandant la permission d'entrer, de s'infiltrer entre les silences de l'autre voix :

Je... je peux entrer ? Bon. Pas de réponse ! Qui ne dit mot consent. Alors, je le prends comme un oui. C'est à toi que je parle, oui, toi, Google, mon Google bien-aimé. Ma main tremble, Mon Dieu ! Je n'arrive pas à aligner deux mots. J'ai l'impression de pénétrer dans ta tombe. Non. Pas ça. Assez ! (...)
Il est... je ne sais pas, 1 h du matin ? Pas moyen de dormir. (...). Alors, je fais comme toi. J'écris. Sur ton journal. Oui. TON journal. (Benfodil, 2018 : 14)

L'utilisation des points de suspension signalent généralement l'inachevé, l'interrompu, le non-dit ; ils sont l'expression incomplète d'une idée, d'une réflexion qui se prolonge en silence. Dans cet extrait, ils suggèrent l'inquiétude du personnage qui s'apprête à s'immiscer dans l'intimité secrète de son mari. Le mot raturé souligne le déni de Mounia refusant d'accepter la mort de l'être aimé. Le mot est rayé mais il reste là, il est là et il n'est pas là,

⁴ « nous savons que, proches de la mort, nous avons encore à « *veiller en silence* », à accueillir la secrète amitié par laquelle se fait entendre quelque voix venue d'ailleurs. Voix vaine ? Peut-être. Qu'importe. Ce qui nous a PARLÉ, nous parlera toujours. » (Blanchot, 2002 : 19)

présent et absent, dit et tu à la fois. Il est un signe qui dit le malaise de l'être par rapport au langage et aux mots imprononçables. Cette biffure rend perceptible le silence. Les phrases morcelées, les points de suspension ainsi que la rature du mot dévoilent le cours d'une pensée angoissée et le flux d'une conscience torturée.

Ces deux extraits illustrent la rupture induite par la mort, la limite infranchissable entre le silence définitif d'une voix et la parole endeuillée d'une autre. La structure du texte, sous une forme binaire au moyen de deux récits enchâssés qui se font écho, rappelle la frontière entre la mort et la vie, le silence et le langage. La confrontation des deux voix et le dialogue post-mortem impossible font surgir la résonance irréaliste de cette rencontre et ne font qu'amplifier le silence qui s'installe entre deux êtres séparés par la mort.

Par ailleurs, les deux personnages principaux : « Karim Fatimi » pour Benfodil et « l'homme sans reflet » ou « l'effacé des miroirs » pour Toumi (2016 : 118) (c'est ainsi qu'est désigné le personnage de *L'effacement*) sont des êtres réservés et effacés. Refusant les contraintes de la vie sociale, ils s'isolent peu à peu. Mounia reproche même à son mari son silence vis-à-vis de son passé : « Tu étais si peu disert sur ton enfance, ton adolescence, (...) Tu as toujours été comme ça : taciturne, taiseux, peu bavard (...) » (Benfodil, 2018 : 104). La discrétion et l'isolement du personnage décrivent une personnalité inquiète, un manque de confiance en soi et une angoisse du monde extérieur. Mounia énumère les représentations que son mari se fait de lui-même : « Toi, l'incompris absolu, l'accablé, le mal jugé, le dénigré, le décrié, (...) profondément affligé, malheureux comme les pierres » (*idem* : 62-63).

La description qui ressort de cet extrait montre son caractère mélancolique et asocial avec une forte propension à l'« autodépréciation » (Freud, 1915 : 145-171, 2004 : 11) ou « procès en légitimité » selon Mounia qui revient sur ce trait de caractère de son mari : « Tu es resté ce “bleu” comme tu dis, cet intrus à perpète qui n'a sa place nulle part, qui s'excuse de tout et traverse le monde sur la pointe des pieds. Même les astres et les étoiles (...) tu les épiais discrètement, par peur de les *déranger*. » (Benfodil, 2018 : 123)

Le syntagme « déranger » indique la personnalité timide et fragile du personnage qui ne veut « déranger » personne, pas même les étoiles. Mounia rappelle le retrait progressif de son mari de toute activité sociale : « tu es de ton propre aveu, un “handicapé social” (...) Et tu t'enfermais, tu t'enfermais, tu t'isolais sur ton île_l'écriture (...) » (*idem* : 225). Le poète astrophysicien se retire du monde et se replie sur lui-même, sur une blessure profonde, une plaie « restée ouverte. Béante. Purulente. Brûlante. Mal cicatrisée » (*idem* : 203).

Le personnage de *L'effacement* est lui aussi un être retiré, effacé ; si bien qu'il est le seul personnage à ne pas être nommé dans le roman. C'est est un être asocial : « Au travail_ et

ailleurs_, je ne fréquentais personne, car le contact humain avait tendance à me stresser. » (Toumi, 2016 : 18) Dans son travail, il est solitaire, affiche « un profil bas (...) sans prendre la moindre initiative et sans revendiquer quoi que ce soit. (...) Avec un talent certain pour passer inaperçu et une absence totale d'ambition » (Toumi, 2016 : 19-20). Le personnage de Toumi, nous rappelle étrangement le personnage de Kafka dans *La Métamorphose* quand il décrit sa vie professionnelle comme étant une norme sociale (mis à part sa tendance à l'isolement) qu'il respecte scrupuleusement, sans se poser de questions, jusqu'au jour où sa vie bascule vers l'étrange et l'anormalité. Le vide qu'il ressent dans son lieu de travail est aussi le vide de soi d'où le sentiment constant de vacuité et d'absence : « comme suspendu dans le vide, hors du temps, à attendre que les heures passent » (Toumi, 2016 : 20).

Lorsque son médecin traitant lui demande de se décrire durant la période de son enfance, le personnage éprouve les pires difficultés à parler de lui-même : « J'ai vraiment eu du mal à lui répondre, les mots ne me venaient pas » ; « J'étais discret et je n'aimais pas me mettre en avant. À l'école, je n'avais pas d'amis, je préférais la solitude. » (Toumi, 2016 : 48) Il avoue qu'il vivait dans l'ombre de son frère Fayçal qui attirait tous les regards : « contrairement à mon frère (...) je vivais en retrait de ce petit monde (...) » (*idem* : 46) et lorsqu'il interroge sa mère sur sa façon d'être quand il était enfant, elle lui confirme l'image d'un être solitaire et secret : « Tu étais effacé et sans histoire. » (*idem* : 51) Cette phrase finit par confirmer l'image dépréciative qu'il avait de lui-même et lui donne pour la première fois l'envie de vomir. En effet, le personnage culpabilise quand il se rend compte qu'il a toujours cherché à être invisible depuis son enfance. Il avoue au « Docteur B. » qu'il avait inventé une « technique » d'effacement pour ne pas affronter la colère de son père : « (...) il suffisait de se tenir immobile, de ne rien dire, de baisser les yeux et d'attendre que la colère passe. Pendant ce temps, je m'imaginai invisible, me persuadant ainsi que les projectiles lancés par mon père ne m'atteindraient jamais. » (Toumi, 2016 : 82)

Les personnages de Benfodil et de Toumi représentent des êtres effacés et solitaires. Karim se réfugie dans l'écriture et la poésie, tandis que « l'homme sans reflet » (Toumi, 2016 : 118) s'isole dans son bureau ou dans son studio, se complaisant dans sa vie routinière jusqu'au surgissement du phénomène irrationnel. L'effacement progressif des deux personnages est une forme de silence, de retrait du monde et de réticence par rapport au langage dans la mesure où celui-ci ne leur permet pas d'entrer en rapport avec les autres mais les en éloigne et les amène au repli et au mutisme.

3. Mise en forme du silence

Les deux écrivains ont deux approches différentes dans la mise en récit poétique du silence. Ainsi Benfodil varie les stratégies discursives et sémiologiques (dialogisme et polyphonie énonciative, intertextualité, collage, dessins, ponctuation, blanc textuel) et rhétoriques (aphorismes, figures du silence comme l'aposiopèse, l'ellipse, l'asyndète). Dans le texte de Toumi, nous remarquons l'absence de points de suspension, la rareté des dialogues, des personnages silencieux, une atmosphère de silence, le monologue intérieur ou « l'inépuisable murmure » (Blanchot, 1971 : 147) et « l'ironie littéraire » (Hamon, 1996) qui est l'un des rares procédés utilisés en commun avec Benfodil. Mais le point culminant dans la scénographie du silence dans le roman de Toumi est la métaphore filée de l'effacement.

Benfodil, pour sa part, investit son travail dans l'espace textuel par la fragmentation et l'agencement d'espaces blancs, l'intégration de poèmes ainsi que des variations typographiques (polices de caractère en gras, en majuscules). Il aménage au silence des lieux de visibilité au moyen des points de suspension et de signes typographiques comme les astérisques ou les pointillés.

À titre illustratif, dans cet extrait, Mounia raconte sa première rencontre avec Karim et ses impressions à l'égard du caractère réservé de celui-ci : « J'ai tout de suite compris, aussi, que tu étais un écorché vif. Une âme sensible. Torturée. » (Benfodil, 2018 : 69). Benfodil recourt plusieurs fois à ce procédé où le vide typographique se mêle à la figure de l'ellipse qui procède par suppression de mots comme dans cet exemple : « les mots qui font mal ou les mots pas encore prononcés, pas encore posés sur les plaies béantes de la violence coloniale !..... » (*idem* : 71). La figure *in absentia* de l'ellipse interrompt le discours et introduit le silence quand les mots manquent face à l'horreur de la guerre coloniale. L'ellipse inscrit la parole absente en creux dans le texte.

L'aposiopèse ou réticence est une autre figure du silence employée dans *Bodywriting* pour mettre en scène l'indicible. Elle apparaît, selon le *Dictionnaire de rhétorique et de poétique* (Acquien, Molinié, 1999 : 69-70) sous la forme d'une suspension brutale du discours. Elle est récurrente dans le roman de Benfodil, notamment dans la troisième partie « oranges sanguines » où Karim raconte « le souvenir sans repos » (Blanchot, 1955 : 150), celui de la confrontation directe avec les terroristes islamistes qui l'interpellent : « Mais... Je suis interloqué. Bégaie. Bougonne... Ne... Ne sais quoi répondre. » (Benfodil, 2018 : 172) Anéanti face à l'horreur du réel, Karim, sidéré, se tait devant l'indicible : « Tout

se mélange dans ma tête, indique le narrateur, tout remonte, tout. La nuit du 28 novembre 1994 en plein visage... » (*idem* : 193) La phrase inachevée engloutit les mots dans le vide et sollicite le lecteur interpellé avec l'aposiopèse qui laisse germer la signification et éclore l'émotion d'empathie.

Le silence est aussi représenté au moyen de l'asyndète qui est « une figure microstructurale de construction. Elle consiste en une absence de liaison (conjonctions ou adverbes) entre les groupes ou entre les propositions (ou même entre les phrases) », selon le *Dictionnaire de rhétorique et de poétique* (Acquien, Molinié, 1999 : 73). L'asyndète « participe d'une *esthétique de l'implicite* : le lien logique n'étant pas exprimé, il est laissé à l'interprétation du lecteur », d'après le *Vocabulaire de l'analyse littéraire* (Berger, Géraud, Robrieux, 2011 : 48). Dans l'exemple qui suit, Karim raconte le souvenir de l'innommable guerre : « Je. Mon dieu quelle nuit ! La bourrasque s'est calmée mais les balles. Les balles sifflent encore dans mon. Mon oreille déchiquetée. (...). Écho des rafales qui. (...) J'en frémis encore. Grrr. J'ai froid. (...) silence criblé. » (Benfodil, 2018 : 168) L'émotion d'angoisse qui submerge le personnage transparait à travers la dislocation du langage, le morcellement phrastique indique l'ébranlement de la conscience soumise à l'insoutenable, à l'indicible horrification de l'homme. L'angoisse extrême ressentie par le personnage durant les années de violence terroriste est exprimée au moyen d'un langage déstructuré ne pouvant soutenir l'anéantissement de l'être : « Mais je n'ai pas osé, je. La voix comprimée dans mon gosier. J'essaie d'afficher une mine impassible et calme. Sous le choc, je n'ai pas peur. J'ai du mal à. J'ai toujours été ainsi. (...) tétanisé, tétanisé, (...) j'essaie, j'essaie de... » (*idem* : 186).

Benfodil utilise un récit où il explore diverses stratégies d'écriture, style parfois saccadé, heurté ; d'autres fois condensé et touffu ; mélange d'effets visuels avec l'incorporation de photos, de dessins, de graffitis, ce qui crée un effet de déstabilisation de « l'horizon d'attente » (Jauss, 1990 : 49) et d'inattendu pour le lecteur habitué à un récit narratif classique. Il recourt aussi au procédé de la répétition susceptible de créer par son effet incantatoire une musicalité et un rythme poétique soutenu comme le montre ce passage :

et le mur et la pierre et l'arbre et le pain et la peine et le sang et la passion et Rita et Haïfa et le poème et le sang et les larmes et la mère et le mal et le rêve et la métaphore et le sang et le temps et la mort et la terre et la langue et l'orgueil et le sang et le sens et le sel et le ciel et les mots et les morts et l'amour et le mur et la pierre et le temps et le temple et le mur et le graffiti VOUS QUI PASSEZ PARMIS LES PAROLES PASSAGÈRES REPRENEZ VOS NOMS ET PARTEZ ! (Benfodil, 2018 : 78)

Dans cet extrait, le poète Karim pleure « dans une ode à la digne extinction de la métaphore » (*idem* : 76), la disparition d'un autre poète, Mahmoud Darwish, qui représentait à ses yeux un être pur, un « chant terrestre » (*idem* : 81), une voix inextinguible. La répétition, le ressassement créent un effet sonore et une « syntaxe musicale » (Chestier, 2003 : 47) transcendant les mots et produisant une poésie qui va « au-delà du seul sens » (*ibidem*). Cela nous rappelle la conception poétique de la répétition dans le texte littéraire telle qu'entrevue par Chestier lorsqu'il la considère comme « une mélodie intérieure⁵ ».

Le travail sur l'espace textuel de *L'effacement* se caractérise par une esthétique minimaliste s'appuyant sur une écriture serrée, constituée de phrases courtes, avec une focalisation interne du narrateur-personnage qui nous fait voir le déroulement de sa pensée. Le roman de Toumi est divisé en trois parties d'inégale longueur, la première, la plus étendue, intitulée : « l'effacement », la seconde moins longue : « Oran » et la dernière : « Absences », la partie la plus courte et la plus fragmentée. Le texte condensé au début en paragraphes resserrés, ne laisse pas place au vide textuel, mais à mesure que le récit s'achemine vers son épilogue, le texte est de plus en plus désagrégé avec l'emploi des astérisques.

L'ironie est un autre procédé de mise en récit du silence vu sa propension à l'esquive et son contenu implicite. Chez Benfodil, elle s'insinue, par exemple, dans le récit de Karim relatant la confrontation de celui-ci avec les terroristes qui tiennent ce discours : « NAHNOU DJOUNOUDOU EL HAQ, nous sommes les soldats de la Vérité et nous rétablirons l'Ordre bafoué de Dieu sur cette terre, bi idhni Allah ... Le Jour de la Vérité est proche et cette nuit n'est que le prélude au début de notre Ordre ! Une nouvelle ère va commencer. » (Benfodil, 2018 : 189). L'utilisation de caractères en capitales, la mise en avant de valeurs idéologiques avec des substantifs mis en majuscules : « l'Ordre », « la Vérité », l'hyperbole et l'emphase ponctuée avec l'exclamative sont des marqueurs de l'ironie de Benfodil à l'égard du discours des terroristes dont il signale la dangerosité extrémiste et dont il se démarque.

Dans *L'effacement*, l'ironie se signale lorsque le narrateur-personnage évoque ses relations sociales avec des personnages « bavards » qui sont tournés en dérision et dépréciés : la fiancée Djaouida, son collègue Hamid, Houaria la riche oranaise qu'il rencontre durant son escapade à Oran, Kada son chauffeur de taxi, « un vrai moulin à paroles » (Toumi, 2016 :

⁵ « (...) une prose poétique très dense qui n'a jamais reçu de forme définitive, témoigne des recherches stylistiques du poète. On y perçoit ce mode particulier d'écriture qui tend à provoquer, chez le lecteur, un effet musical. Le rythme donné par la ponctuation, par la répétition de certains mots, de certaines syllabes, d'une phrase à l'autre, comme une mélodie intérieure qui se propage, comme un écho assourdi qui se prolonge, manifestent l'effort pour créer un langage qui instaure – au-delà ou en deçà du sens – un “miroitement mystérieux”. » (Chestier, 2003 : 46)

126). Tous ces personnages sont prolixes et mettent le personnage dans la gêne au point qu'il adopte le mutisme comme stratégie de communication. Il ne parle, en effet, presque jamais face à la logorrhée « chargé d'amertume et de désespoir » (*idem* : 27) de sa fiancée, face aux indiscretions de son collègue Hamid. Il ne parle qu'au Docteur B., son psychiatre thérapeute, auquel il décrit son aversion pour le bavardage de Djaouida :

Djaouida était intarissable (...) Sa voix était suraigüe, son débit très rapide, et ses paroles claquaient désagréablement dans le silence de l'immense pièce. (...) elle ponctuait son flot de paroles de petits rires nerveux et de heins ? hein ? qui n'attendaient aucune réponse de ma part. *Je comprends pourquoi mes deux sœurs ne sont jamais rentrées en Algérie, alors que moi je suis obligée de me taper cette gueusaille au quotidien, hein ? hein ? ça valait bien la peine d'avoir fait de brillantes études à la Sorbonne pour se retrouver à la SONAGPA, hein ? hein ?* J'ai vite compris qu'à l'avenir, il suffisait d'orienter Djaouida sur des sujets liés à l'état du pays et des Algériens, pour qu'elle démarre son monologue, comble le silence, et ne s'arrête plus. Cette constatation m'a tout de suite réjoui, moi qui détestais faire des efforts pour converser. (Toumi, 2016 : 26-27)

Djaouida ressemble en tous points au « bavard⁶ » décrit par Blanchot (1971 : 142). Sa parole est une forme de silence puisqu'elle est déroulement d'une parole incessante qui efface son dire par le ressassement de plus en plus vide de sens. Le signalement de son discours en italique, la redondance de ses tics « hein ? hein », l'utilisation de modalisateurs à connotation négative « désagréablement », d'adjectifs et de verbes péjoratifs « suraigüe, nerveux, claquaient, démarre » soulignent le regard détaché et ironique du narrateur vis-à-vis de sa cible. Au bavardage de la fiancée est opposé le silence du personnage qui se met en retrait et s'efface de l'échange. Mais, au-delà de la posture ironique du narrateur dévalorisant l'énonciation de Djaouida, la jugeant absurde et univoque dès « qu'elle démarre son monologue » pour n'écouter que sa propre parole, Toumi semble se moquer également de l'attitude de son personnage et critique la fausseté des relations sociales sous-tendues par des conventions et des comportements souvent hypocrites.

La séquence descriptive de Djaouida dénote l'immense fossé entre celle-ci et « l'homme sans reflet » qui n'aime pas parler et se contente de recevoir la parole bavarde sans

⁶ « Le bavard est un homme seul, plus seul que s'il était enfermé dans la solitude d'un silence. (...) Mais son je est si poreux qu'il ne peut se retenir en soi ; il fait silence de toutes parts, silence qui bavarde pour mieux se dissimuler ou mieux se tourner en dérision. Seulement, cette solitude a besoin de trouver à qui parler. Il lui faut quelqu'un qui entende, complaisant et tacite, capable par son attention d'orienter vers un point déterminé le flot des paroles qui autrement ne s'écoulerait pas. » (Blanchot, 1971 : 142)

vraiment la recueillir puisque selon Blanchot, elle n'est qu'une « parole vaine » (Blanchot, 1971 : 146), « parole sans identité » (*idem* : 141). Le personnage adopte la même attitude avec son collègue Hamid, il utilise la technique de l'esquive communicative pour ne pas se laisser enfermer dans la « parole cloisonnée » (Blanchot, 1971 : 229) de son collègue : « J'ai employé la même technique qu'avec ma fiancée, à savoir hocher la tête régulièrement et esquiver des sourires entendus, sans même le regarder. » (Toumi, 2016 : 53)

Toumi décrit l'attitude ironique du narrateur-personnage face au bavard qu'il méprise mais qu'il subit en adoptant la même technique employée avec sa fiancée, à savoir la feinte et l'écoute distraite ponctuée de sourires et de hochements de tête pour survoler la parole bavarde. Plus Hamid et Djaouida s'enfoncent dans leur monologue, plus le personnage s'absente et devient imperméable à cette parole vaine qui ne cesse de dire son propre silence.

4. Le langage dans tous ses états

Benfodil libère le langage de la charge sémantique et déploie une verve poétique pour symboliser le bonheur de la paternité. Cette expérience singulière est l'occasion pour l'écrivain de donner forme au silence à travers l'expression de l'ineffable. En effet, Karim, le poète sensible à la vie, est fasciné par l'avènement de son enfant qui le laisse sans voix :

NEÏLA NEÏLA NEÏLA NEÏLA NEÏLA, NÊtre, Neïla, Nêtre (...) naï, tre,n, êt, re, n'Etre, NÊtre, NÊtre, tu, je, Mou, nia, ma, ch, ri, e, enc, ore, un, efffffffort, je, la, tien, s, je, la, tien,s,je, la, tiens, je la tiens, dan, s me, s, bra,s, cont,re, m,oi, je la tiens, ma fi, lle, ma fille, ma fille, l'amour de ma fille (...)
(Benfodil, 2018 : 137).

La naissance de Neïla provoque un cataclysme linguistique. Le langage désarticulé, la syntaxe pulvérisée et le morcellement des mots essaient de dire l'ineffable : ce bonheur sublime du jaillissement de la vie. Karim est subjugué par l'émotion et par la beauté du langage pur de l'enfance : « Tout ce qu'elle nomme, touche avec sa bouche, devient perle, pépite, ravissement. La poésie sort de la bouche des enfants, me disais-je un matin qu'il avait "pleuvé" et que Neïla me pressait de questions sur le sens des averses. » (*idem* : 142) Le langage chez Benfodil semblable à une éruption volcanique se déverse dans tous les sens et s'écoule dans un magma poétique ; dans *L'effacement* le langage est mesuré, concis mais également équivoque dans la mesure où il invite à plusieurs niveaux de lecture compte tenu de l'implicite discursif qui s'infiltré dans les non-dits du narrateur.

Dans la dernière partie du roman de Toumi, intitulée « Absences », l'écriture se densifie et condense les détails. Elle exprime l'intensité émotionnelle du personnage et suit son propre affolement en misant sur l'accélération rythmique qui s'associe à la succession d'événements de plus en plus déroutants pour lui. En effet, l'être effacé décide sur un coup de tête de quitter Alger et de se rendre dans la ville d'Oran, réputée pour son mode de vie festif et joyeux. Dès qu'il y arrive, il se sent métamorphosé par les rencontres qu'il fait, par le changement de son propre métabolisme, l'asthénie qui le caractérisait à Alger se transforme en une avidité de la vie : il mange goulument, il n'a plus de nausée ni de vomissement, il a des nuits de sommeil régulier, il découvre les plaisirs du corps et de la vie. Il recouvre une estime de soi quand il prend conscience de son pouvoir de séduction sans comprendre vraiment ce qui lui arrive. En fait, il est sous l'effet d'un charme⁷ ineffable : il a envie de vivre.

Je me suis peu à peu laissé entraîner par le tempo, au point de me lever et de rejoindre la piste de danse. J'ai fermé les yeux, et je suis progressivement entré dans le rythme. (...) J'ai dansé longtemps, très longtemps, jusqu'à la dernière note de musique, rattrapant toutes ces années où mon corps ne s'était jamais abandonné, corps raide, toujours adossé à un mur, inerte, et surtout, invisible. (Toumi, 2016 : 142)

À travers cet extrait, le narrateur exprime le sentiment d'insouciance qu'il n'a jamais connu auparavant, étouffé par la présence d'un père tyrannique avec ses colères foudroyantes et ses silences dédaigneux, perdu dans une vie monotone et un état psychologique taciturne. Les allusions subtiles de ce passage suggèrent la frustration de la jeunesse algérienne en mal de divertissement et de distractions. En effet, l'image que le narrateur donne de lui-même « corps raide, toujours adossé à un mur, inerte, et surtout, invisible » rappelle celle des jeunes Algériens dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix résumée par le terme en arabe dialectal « hittiste⁸ ». Cela renvoie à toute cette jeunesse désœuvrée qui passait son temps adossée aux murs, à scruter le néant de leur vie.

⁷ Le charme, nous dit Jankélévitch est « un état d'aporie infinie qui provoque en l'homme une profonde perplexité ; en cela il est plutôt ineffable qu'indicible » (Jankélévitch, 1983 : 111).

⁸ Le terme « hittiste » tiré de « hit » qui signifie mur est un néologisme algérien inventé par les jeunes dans les années 80 en référence à leur vie oisive se résumant à la position adossée au mur ; « le contenu implicite » (Kerbrat-Orecchioni, 1986 : 6) de ce terme renvoie aux problèmes liés au chômage de cette jeunesse qui finissait par devenir invisible en faisant partie du décor de l'espace algérien.

5. La mélancolie, le deuil

La mélancolie est le sentiment dominant dans les deux romans. Benfodil l'imprime doublement dans son texte à travers le récit de Karim et celui de Mounia, inconsolable, à plus forte raison lorsqu'elle observe la tristesse de sa fille Neïla : « Un silence lourd, mystérieux, presque philosophique, murée qu'elle est, la plupart du temps, dans une solitude méditative. (...) Eh bien, depuis que tu es parti, elle est prostrée, elle ne dit rien, elle observe, le regard pensif. Et elle dessine, elle dessine... » (Benfodil, 2018: 90) L'enfant, auparavant loquace, inventive dans ce langage enfantin qui fascinait son père poète ; joyeuse et pleine de vie, devient silencieuse et mélancolique après la mort de son papa. Elle ne peut plus s'exprimer parce qu'elle vit avec un sentiment indicible qu'elle ne comprend pas et qu'elle ne peut définir : « le deuil⁹ » face à la perte de l'être aimé.

Il en va de même et de manière plus aggravée pour la mère de « l'homme sans reflet » après le décès de son mari, le « Commandant Hacène ». Elle, qui se caractérisait déjà par une personnalité discrète et réservée, devient presque aphasique : « Ma mère, qui, certes, n'avait jamais été une grande bavarde, semblait réellement dans une apathie et un mutisme inquiétants. » (Toumi, 2016 : 13)

Le personnage sans nom s'inquiète de l'état mélancolique de sa mère « entrée dans ce mutisme qu'elle ne devait plus quitter. » (Toumi, 2016 : 98). Mais le plus angoissant pour lui, est son propre état psychologique profondément meurtri lorsqu'il rentre dans une maison où ne l'attend que la douleur muette de sa mère : « La maison était juste plus silencieuse, et je sentais en moi une impression de vide, comme un creux logé à l'intérieur de mon corps. » (Toumi, 2016 : 98) Plus qu'un deuil, le personnage ressent une profonde et douloureuse

⁹ Freud rapproche le deuil de la mélancolie en ce qu'il affecte la perception et la relation du sujet avec le monde extérieur en conséquence au sentiment de perte. Freud estime que les deux états douloureux sur le plan psychologique ont des traits communs comme la dépression, le désintérêt pour le monde et pour toute activité rappelant l'être disparu, ils ne divergent que sur un point qu'il considère fondamental, c'est le sentiment de dépréciation de soi dans la mélancolie qui est absent dans le deuil : « Le deuil est régulièrement la réaction à la perte d'une personne aimée ou d'une abstraction mise à sa place, la patrie, la liberté, un idéal, etc. L'action des mêmes événements provoque chez de nombreuses personnes, pour lesquelles nous soupçonnons de ce fait l'existence d'une prédisposition morbide, une mélancolie au lieu du deuil. (...) La mélancolie se caractérise du point de vue psychique par une dépression profondément douloureuse, une suspension de l'intérêt pour le monde extérieur, la perte de la capacité d'aimer, l'inhibition de toute activité et la diminution du sentiment d'estime de soi qui se manifeste par des auto-reproches et des auto-injures et va jusqu'à l'attente délirante du châtime. Ce tableau nous devient plus compréhensible lorsque nous considérons que le deuil présente les mêmes traits sauf un seul : le trouble du sentiment d'estime de soi manque dans son cas. En dehors de cela, c'est la même chose. Le deuil sévère, la réaction à la perte d'une personne aimée, comporte le même état d'âme douloureux, la perte de l'intérêt pour le monde extérieur (dans la mesure où il ne rappelle pas le défunt), la perte de la capacité de choisir quelque nouvel objet d'amour que ce soit (ce qui voudrait dire qu'on remplace celui dont on est en deuil), l'abandon de toute activité qui n'est pas en relation avec le souvenir du défunt. » (Freud, 2004 : 8)

mélancolie : « L'évocation du décès de mon père a fait monter en moi une irrépressible mélancolie, et le silence du Docteur B. n'a fait que l'amplifier. » (*ibidem*) L'« homme sans reflet » se rend compte que la disparition du père lui a laissé un vide, une vacance insondable : « je prenais conscience de ce sentiment de manque, de cette *amputation* ». (Toumi, 2016 : 99) Le personnage décrit les symptômes de la mélancolie freudienne avec lyrisme et avec un regard introspectif :

Il est parti, me laissant seul, dans une vie qui ne se déployait qu'en fonction de lui, qu'à partir de lui. Il est parti et je dois vivre avec un corps et des organes que je dois faire fonctionner tout seul, sans lui. Alors que ma mère survivait en statue pétrifiée sur un canapé, je suivais quant à moi le cours de mon existence, en marionnette désarticulée, sans envies, et depuis peu sans reflet. (...) Je ne trouvais plus les mots, j'étais tout à mon accablement, les yeux fermés. J'ai laissé cette douleur me pénétrer, m'envahir, m'emplir comme un ballon de baudruche, jusqu'à déborder et j'ai éclaté en sanglots. (Toumi, 2016 : 99-100)

Le personnage de *L'effacement* exprime pour la première fois le sentiment de mélancolie qui l'accable depuis la mort de son père. Mais face à la douleur intolérable et à l'émotion étouffante, les mots se retirent, l'expérience devient indicible et il ne reste que les larmes. Le personnage de *Bodywriting* est, lui aussi, sujet d'une mélancolie incommensurable. Ainsi, il y a le récit de la guerre, avec ses ellipses, ses non-dits, ses silences mais il y a un autre récit qui émerge en arrière-plan, c'est celui de la figure de l'absence, la figure du père que n'a pas connu Karim : « tu n'as jamais fait le deuil de ton enfance, de ta condition orpheline. » (Benfodil, 2018 : 217) Mounia réalise l'étendue de sa souffrance psychologique : « ton infirmité était invisible » (Benfodil, 2018 : 226) et s'explique mieux les raisons de l'enfermement de son mari, de son retrait du monde. Karim souffrait de traumatismes non guéris parce que refoulés, comme la blessure invisible de ce « maudit 28 novembre » (Benfodil, 2018 : 221) dont la page a été déchirée. Le sentiment de dépréciation de soi, de doute et d'angoisse qu'il décrit dans son journal est lié semble-t-il au deuil inaccompli de son père et de sa jeunesse mutilée ; c'est devenu une mélancolie malade qui l'amène à une dévalorisation de soi : « Dans le deuil, le monde est devenu pauvre et vide, dans la mélancolie, c'est le moi lui-même » (Freud, 2004 : 9).

6. Le grand silence

Les deux auteurs adoptent des « manœuvres discursives indirectes » (Van den Heuvel, 1985 : 25) et recourent aux non-dits et à l'implicite quand il s'agit du contexte historique représenté dans leurs romans. Le roman de Benfodil replonge le lecteur dans l'Histoire contemporaine algérienne : la révolte du 5 octobre 1988 et la « décennie noire » entraînant l'Algérie dans une guerre fratricide sans nom que l'on désigne pudiquement par ce syntagme. Toumi choisit un personnage quadragénaire de l'Algérie post-indépendante, ce qui permet de situer le contexte temporel du récit dans les années 2000. Or, si Benfodil évoque expressément deux événements historiques précis, Toumi quant à lui n'en parle pas explicitement.

Pourtant cette « omission », ce silence en creux est rendu visible avec les pertes de mémoire récurrentes du personnage. L'oubli, n'est-il pas une autre forme de silence ? En effet, après avoir été invité par Houaria à « dîner et faire la fête avec des amis » (Toumi, 2016 : 177), le personnage sans nom se réveille le lendemain sans avoir gardé aucun souvenir de ce qui s'est passé la veille. Dès lors, il se met à échafauder des hypothèses sur les liens supposés entre Houaria, le Docteur B, Kada et même Hamid qu'il soupçonne de fomenter un complot contre lui. Le personnage sans reflet voit son état s'aggraver avec des « effacements mémoriels » (Toumi, 2016 : 193), des « absences mémorielles » (*idem* : 207) et des « trous béants sans souvenir » (*idem* : 195) qui seraient, selon le Docteur B., une façon de « refouler certains événements de [sa] mémoire » (*idem* : 193) et qui serviraient de « mécanismes de défense face à des situations angoissantes » (*ibidem*). Le diagnostic du médecin décrit des traumatismes refoulés et non guéris pouvant implicitement renvoyer aux événements de la décennie noire qui sont occultés dans le récit. Le personnage s'imaginant que c'est dû aux médicaments que lui prescrit le Docteur B., s'enfonce de plus en plus dans un état de paranoïa et, persuadé d'être victime d'une conspiration, décide d'y faire face : « seul contre tous, je résiste et je mène *ma guerre* » (Toumi, 2016 : 201). Le possessif à la première personne montre la volonté du personnage à jouer un rôle historique et à gagner un statut social valorisant ; celui de héros de guerre :

Je livre une guerre à des ennemis puissants qui veulent me détruire. Je me sens tel un soldat de la glorieuse Armée de libération nationale, et je m'imagine être mon père (...) Je suis le digne descendant des fougueux moudjahidine, jeunes, téméraires et audacieux. Je suis en *guerre* ! (Toumi, 2016 : 197)

Dans cet extrait, l'ironie de Toumi se déploie à travers le procédé de la répétition anaphorique du pronom « je » du narrateur, à travers la gradation et l'hyperbole « fougueux moudjahidine, jeunes, téméraires et audacieux ». En investissant le discours valorisant du narrateur qui vante les qualités héroïques de son père et de sa génération, Toumi prend pour cible l'instance narrative qui ne fait que reproduire le discours normatif de la doxa. Alors que la guerre de libération ne cesse d'être glorifiée dans le discours politique et les manuels d'Histoire, la guerre fratricide, guerre des fils quant à elle est occultée, dissimulée et engloutie « sous la chape des choses tues » (Benfodil, 2018 : 242) nous dit Mounia dans *Bodywriting*. Le personnage de Toumi, soumis au délire, se détache du réel et s'engage dans la phase mélancolique de « l'identification hystérique » selon l'expression de Freud (2004 : 13). Son identité s'efface pour se fondre dans celle de son père : « Il n'y a plus de bruit, il y a juste cette lumière blanche. Il n'y a personne, tout s'est effacé. Il n'y a plus que moi et je sais enfin qui je suis. Je suis vivant. Je suis fort et invincible. Je suis le commandant Hacène (...) » (Toumi, 2016 : 214).

Le récit prend fin avec l'effacement de l'identité du narrateur devant celle du père, phénomène expliqué par Freud en termes d'« identification délirante ». En fait, le personnage n'a pas fait le deuil du père, ni le deuil de la guerre des fils dans la mesure où celle-ci est refoulée et tue, masquée par l'aura de la guerre d'indépendance. Tandis que l'autre guerre, innommable et indicible, que même le cri du poète n'arrive pas à recouvrir, laisse Mounia sans voix : « moi qui croyais que le temps avait achevé d'ensevelir ce cri sous des couches de silence. » (Benfodil, 2018 : 220) « Entre nous deux, ce passé tu. Totalement inconnu. Comme la guerre. Le corps de la guerre. Nos récits refoulés... » (Benfodil, 2018 : 237). En effet, Karim raconte dans son journal les événements de la décennie noire de manière décousue allant jusqu'à taire un événement traumatisant. Refus de nommer l'indicible, impossibilité d'évoquer l'irraisonnable. Il recouvre les mots imprononçables, les images intolérables en déchirant la page de cette maudite nuit pour la laisser retourner au silence.

Conclusion

Toumi représente le silence par la métaphore filée de l'effacement du reflet du personnage symbolisant l'effacement de la génération post-indépendante, restée en retrait par rapport à celle qui a conduit à la libération du pays. Le phénomène magique et surnaturel de l'effacement dénonce implicitement le statut minoré d'une génération qui « est venue après », après la guerre d'indépendance. Benfodil, ce poète angoissé et fasciné par le pouvoir de

l'œuvre littéraire tente, pour sa part, de sauvegarder une partie de la mémoire collective au moyen d'un texte surchargé de signes, d'images, de mots charriant un sens diffus, éclaté, fragmenté que le lecteur doit patiemment reconstituer.

Dans les deux ouvrages, le lecteur est sollicité pour remplir les failles du texte, les ellipses, l'indicible, l'implicite, les silences en creux comme les figures absentes (la figure du père et la nuit maudite qui renvoie à l'innommable chez Benfodil, la guerre oubliée, effacée chez Toumi). Ces figures disent par leur « présence-absence » (Blanchot, 1969 : 344) toute la difficulté de l'être à nommer les objets et les éléments du réel qui dépassent l'entendement humain et le réduisent au mutisme et à l'aphasie.

Bibliographie

- ACQUIEN, Michèle, MOLINIE, Georges (1999). *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*. Paris : Librairie Générale Française, Le Livre de Poche.
- BENFODIL, Mustapha (2018). *Bodywriting. Vie et mort de Karim Fatimi, écrivain (1968-2014)*. Alger : Barzakh.
- BERGEZ, Daniel, GÉRAUD, Violaine, ROBRIEUX, Jean-Jacques (2014). *Vocabulaire de l'analyse littéraire*. Paris : Armand Colin.
- BLANCHOT, Maurice (1971). *L'Amitié*. Paris : Gallimard.
- BLANCHOT, Maurice (1955). *L'espace littéraire*. Paris : Gallimard.
- BLANCHOT, Maurice (2002). *Une voix venue d'ailleurs*. Paris : Gallimard.
- CHESTIER, Alain (2003). *La littérature du silence. Essai sur Mallarmé, Camus et Beckett*. Paris : L'Harmattan.
- DUHAMEL, Joseph (2011). « Les réalismes magiques ». “Le Carnet et les Instants” <URL: <https://le-carnet-et-les-instants.net/les-realismes-magiques/> [consulté le 12/IX/2024].
- FONTANIER, Pierre (1968). *Les figures du discours*. Paris : Flammarion.
- FREUD, Sigmund (2004). « Deuil et mélancolie ». “*Métapsychologie, Sociétés n°86*” <URL: <https://shs.cairn.info/revue-societes-2004-4?lang=fr>> [consulté le 14/IX/2024].
- FROMILHAGUE, Catherine, SANCIER-CHÂTEAU, Anne (2002). *Introduction à l'analyse stylistique*. Paris : Nathan.
- HAMON, Philippe (1996). *L'ironie littéraire, Essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris : Hachette.

HAMON, Philippe, MOREELS, Isabelle (2010). « L'ironie littéraire au XX^e siècle : réflexions sur le rôle et les perspectives de l'écriture oblique ». *Cuadernos de Filología Francesa*, Spain: Universidad de Extremadura, pp.25-34.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir (1964). *L'ironie*. Paris : Flammarion.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir (1983). *La Musique et l'Ineffable*. Paris : Seuil.

JAUSS, Hans Robert (1990). *Pour une esthétique de la réception*, Paris : Gallimard.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1986). *L'implicite*. Paris : Armand Colin.

STEINER, George (1969). *Langage et silence*. Paris : Seuil.

SCHOENTJES, Pierre (2001). *Poétique de l'ironie*. Paris : Seuil.

TOUMI, Samir (2016). *L'effacement*. Alger : Barzakh.

VAILLANT, Alain (2016). *La civilisation du rire*. Paris : CNRS Éditions.

VAN DEN HEUVEL, Pierre (1985). *Parole, mot, silence : Pour une poétique de l'énonciation*. Paris : José Corti.