Le silence comme forme narrative dans Nos richesses De Kaouther Adimi : Un geste d'écriture au féminin
Silence as a Narrative Form in Kaouther Adimi's Nos richesses : A Feminine Gesture of Writing

Rahmani Amina[1]
[1](Laboratoire ILLAAC), Université Abbes Laghrour Khenchela(Algérie), amina.rahmani@univ-khenchela.dz

Reçu le:20/02/2026 *Accepté le:30/04/2026* *Publié le:10/06/2026*

Résumé:

Cet article analyse le silence dans *Nos richesses* (2017) de Kaouther Adimi comme un principe narratif esthétique, mémoriel et politique. À travers l'effacement de la librairie d'Edmond Charlot, il se manifeste comme poétique du retrait (blancs, fragments), archive des traces et des manques, et résistance discrète (Abdallah, Charlot). Le silence apparaît ainsi comme l'une des « vraies richesses » du roman : survivance, transmission, insoumission douce.

Mots clés: Silence ; Mémoire ; Résistance ; Littérature algérienne contemporaine ; Kaouther Adimi.

Abstract:

This article reads silence in Kaouther Adimi's *Nosrichesses* (2017) as a structuring aesthetic, memorial, and political principle rather than mere muteness. Through the erasure of Edmond Charlot's bookstore, silence becomes a poetics of withdrawal (fragments, gaps), a fragile archive of traces and absences (diaries, papers, remnants), and a discreet mode of resistance embodied by Abdallah and Charlot's clandestine publishing. Silence thus emerges as one of the novel's "true riches": survival, transmission, and gentle insubordination.

Key words: Silence; Memory; Resistance; Contemporary Algerian Literature; Kaouther Adimi.

Auteur correspondant: Rahmani Amina, **Email**: amina.rahmani@univ-khenchela.dz

1. Introduction:

« Nous ne nous rendons compte de nos richesses qu'une fois que nous les perdons ! » (Adimi, 2017, p. 44). Cette phrase, simple et incisive, ouvre dans *Nos richesses* un espace de réflexion où se mêlent la perte, la fragilité et la nécessité de préserver ce qui, souvent, disparaît en silence. Elle résonne comme un avertissement inti me autant que collectif, et donne le ton d'un roman qui interroge les traces ténues de la mémoire culturelle algérienne.

Depuis le tournant du XXIe siècle, la littérature algérienne de langue française connaît en effet un renouvellement profond. Alors que les décennies précédentes avaient été marquées par une écriture du combat, de l'urgence ou du témoignage, nombre d'auteurs contemporains choisissent désormais des formes plus discrètes : récits fragmentaires, voix intériorisées, attention portée aux gestes minuscules et aux lieux en voie d'effacement. C'est précisément dans cette dynamique que s'inscrit Kaouther Adimi. À travers *Nos richesses* (2017), elle revisite l'histoire de la librairie d'Edmond Charlot, figure réelle de l'édition méditerranéenne, pour interroger, avec une sensibilité singulière, ce que deviennent les traces lorsqu'un monde culturel se retire.

Le silence occupe, dans cette œuvre, une place centrale. Il n'est pas seulement un motif thématique, mais une manière d'écrire, une respiration qui traverse les pages, une matière où se déposent les voix perdues. Disparition des lieux, effacement des archives, survivance des objets : *Nos richesses* met en scène les formes multiples d'un silence qui ne signifie jamais le vide, mais au contraire une densité sensible. En cela, l'esthétique du roman entre en résonance avec la pensée de Maurice Blanchot pour qui le langage porte en lui une part de « sans parole », ce lieu d'où le sens surgit dans le retrait : « Quand on le fait parler, il renvoie à un 'sans parole' qui pourtant est le langage » (Blanchot, *L'Entretien infini*, 1969, p. 504). Le silence devient alors une modalité d'apparition du sens, un pli où l'expérience humaine se dit autrement.

Dans ce cadre, une question majeure s'impose : comment le silence structure-t-il l'esthétique et la signification de *Nos richesses* ?

Autour de cette interrogation se dessinent plusieurs axes qui orientent notre analyse. D'une part, le roman semble élaborer une véritable esthétique de la disparition, où les lieux et les êtres s'effacent sans jamais s'annuler totalement. D'autre part, il met en scène une mémoire fragmentaire, constituée de traces, de papiers dispersés, de journaux lacunaires, qui force le lecteur à écouter ce qui demeure dans les interstices. Enfin, le silence s'y révèle comme une forme de résistance, une manière d'opposer à la marchandisation du savoir et à l'usure du temps une fidélité discrète mais tenace.

Pour étudier ces dimensions, notre démarche articule plusieurs approches. Une approche narratologique, d'abord, permet de saisir la construction fragmentaire du récit et le rôle des voix narratives. Une approche esthétique, ensuite, met en valeur la fonction des ellipses, des blancs et des suspensions. Enfin, une approche mémoirelle, nourrie des réflexions de Paul Ricœur et Pierre Nora, éclaire la manière dont le roman fait émerger des espaces de survivance. Ponctuellement, des résonances seront établies avec des œuvres d'AssiaDjebar, d'Annie Ernaux et de Mouloud Feraoun, dont les écritures du silence — historique, social ou rural — dialoguent subtilement avec celle d'Adimi.

Ainsi, l'étude s'organise en trois volets : d'abord, le silence comme esthétique de la disparition ; ensuite, le silence comme archive et forme de mémoire ; enfin, le silence comme résistance. Une discussion critique viendra approfondir ces perspectives, avant qu'une conclusion ne replace Nos richesses dans l'évolution du roman algérien de l'extrême contemporain.

Fondements Critiques Et Théoriques

L'évolution du roman algérien de langue française depuis le tournant des années 2000 a donné lieu à de multiples relectures critiques mettant en lumière un mouvement de recomposition esthétique. Cette recomposition se caractérise par un retour vers les

formes brèves, les récits fragmentés, et des écritures plus attentives aux ombres, aux plis et aux gestes du réel. Dans Lectures nouvelles du roman algérien, Charles Bonn rappelle que le roman algérien ne se réduit pas à l'Histoire : il dit ce que l'Histoire ne peut pas dire (Desplanques, 2017). Cette affirmation, souvent citée, marque un glissement essentiel : au-delà de la dimension militante ou testimonialiste longtemps associée à la littérature algérienne d'expression française, une autre sensibilité s'impose — plus intérieure, plus discrète, plus incarnée.

Dans *Le nouveau souffle du roman algérien*, Rachid Mokhtari propose une lecture du roman contemporain qui met l'accent sur la prédilection pour le fragment, la suggestion et le non-dit, privilégiant une écriture de l'esquisse plutôt que du manifeste (Mokhtari, 2006). Son analyse rejoint le geste esthétique de Kaouther Adimi : l'écriture n'avance plus par grandes proclamations, mais par glissements, inflexions, silences et micro-récits. Cette économie narrative ouvre la voie à une exploration des zones grises de la mémoire, là où l'individuel rejoint le collectif, où les lieux deviennent des archives fragiles, où les voix minorées — notamment féminines — retrouvent une légitimité.

Cette attention au détail et au non-dit a été largement étudiée dans les travaux portant sur les écritures féminines algériennes. Comme le souligne Christiane Chaulet-Achour, l'écriture des romancières algériennes ne se réduit pas à un simple témoignage, mais relève d'un travail esthétique profond qui « sonde le plus intime des femmes » (Chaulet-Achour, 2003). Cette exploration de l'intime passe souvent par le détour, l'implicite et le silence, qui deviennent alors des modes privilégiés de signification. Le silence, pour ces autrices, n'est pas un manque : il devient une modalité de présence, un langage alternatif, une manière de dire autrement ce que la violence historique et sociale a empêché de dire. Dans cette lignée, Assia Djebar a montré de manière décisive que le silence peut constituer une forme de résistance. Dans *L'Amour, la fantasia*, la voix féminine, longtemps confinée à l'espace clos, ne disparaît pas : « sa voix, en dépit du

silence, circule » (Djebar, 1985, p. 2). Le silence n'est donc ni effacement ni soumission, mais une modalité contrainte de la parole, inscrite dans la mémoire individuelle et collective. Djebar évoque ainsi un « espace […] de cris sans voix »(Djebar, 1985, p. 3), où se loge une histoire refoulée, féminine et coloniale, que l'écriture s'attache précisément à faire émerger. Ce passage, d'une intensité remarquable, illustre parfaitement la manière dont le silence peut devenir archive, trace, transmission.

Pour Blanchot, le langage porte en lui une part muette qui le fonde : une sorte de retrait originaire dont chaque phrase garde la trace. Ainsi, le silence n'est pas ce qui manque au langage, mais ce qui le rend possible.

Le silence ne s'oppose donc pas à la parole : il est ce qui en révèle la limite, ce qui en creuse la profondeur. Il constitue cette zone d'indétermination où le sens se fabrique dans le retrait, dans l'interruption, dans la suspension. Susan Sontag, dans *The Aesthetics of Silence*, développe une perspective complémentaire en montrant que, dans l'art moderne, le silence ne relève pas d'une simple absence de mots, mais d'un choix esthétique délibéré qui interroge les formes dominantes de l'expression et de la signification. Le silence peut ainsi fonctionner comme un geste critique, voire comme une posture implicitement politique (Sontag, 1969).

Ces approches théoriques permettent d'interpréter le silence dans *Nos richesses* non comme un vide, mais comme une force. Elles éclairent également les multiples formes par lesquelles la mémoire s'inscrit dans la littérature. Paul Ricœur rappelle que « la mémoire est du passé » (Ricœur, 2000, p. 18) et qu'elle se définit par une prétention à la fidélité plutôt que par une restitution exacte du réel. La mémoire implique ainsi une médiation et une mise en forme du passé, qui ne revient jamais comme tel mais toujours à travers une reconstruction interprétative. Pierre Nora montre que les lieux de mémoire apparaissent lorsque la mémoire vécue cesse d'aller de soi et qu'il devient nécessaire de créer des dispositifs de conservation et de

ritualisation du passé, tels que les archives, les commémorations ou les célébrations collectives (Nora, 1984, p. XVII). Dans le roman d'Adimi, la librairie d'Edmond Charlot — vouée à disparaître mais jamais réellement absente — devient précisément un tel lieu de mémoire. Elle concentre les traces d'une histoire littéraire fragmentée, parfois oubliée, mais encore vibrante.

Les œuvres comparées permettent de comprendre cette poétique du silence dans un cadre élargi. Annie Ernaux, dans *Les Années*, conçoit la mémoire comme un mouvement continu et collectif, qui associe différentes strates du vécu. Elle écrit ainsi que « comme le désir sexuel, la mémoire ne s'arrête jamais. Elle apparie les morts aux vivants, les êtres réels aux imaginaires, le rêve à l'histoire » (Ernaux, 2008, p. 7). Le silence devient alors ce qui permet à ces voix superposées de coexister sans se dissoudre.

De même, Mouloud Feraoun montre que le silence du monde rural algérien est porteur de sens et de dignité. Dans *Le Fils du pauvre*, cette retenue s'exprime dans une éthique du « sans murmure », lorsque les personnages acceptent l'épreuve et la pauvreté sans plainte : « Nous travaillerons pour les autres jusqu'à notre vieillesse et quand notre heure viendra, nous mourrons sans murmure » (Feraoun, 1950, p. 3). Le silence apparaît ainsi comme une forme de tenue morale et de résistance discrète. Ce silence épais, chargé de signification, trouve un écho chez Adimi lorsque la rue Hamani « se fige » au seuil de la fermeture de la librairie Charlot.

Enfin, du côté des études culturelles algériennes, des auteurs comme Azza-Bekkat (2006), Mebirouk (2018) et Harraoui Ghebalaou (2010) ont montré que les lieux du livre — librairies, bibliothèques, maisons d'édition — sont des espaces fragiles, menacés, souvent invisibles, mais essentiels pour comprendre les dynamiques culturelles contemporaines. Le geste d'Adimi, en redonnant vie à la librairie Les Vraies Richesses, s'inscrit dans ce dialogue complexe entre disparition et survivance.

2. Le silence comme esthétique de la disparition

Très tôt dans le roman, un silence inaugural s'impose et fixe le programme esthétique du texte. Après les premières pages où Alger apparaît vive, mouvantesonore — « Prenez le temps de vous asseoir sur une des marches de la Casbah. Écoutez les jeunes musiciens jouer du banjo » (Adimi, 2017, p. 12) — et bruyante, la narration bascule soudain : « *Il y a d'abord eu un grand silence rue Hamani, l'ex-rue Charras* » (Adimi, 2017, p. 14). Dans une ville « *toujours agitée et bruyante, perpétuellement en train de vibrer, de se plaindre, de gémir.*» (Adimi, 2017, p. 14), ce calme inattendu prend valeur d'événement. Adimi transforme ce silence en un véritable signal d'alerte : il annonce l'effacement à venir, celui de la rue, mais surtout celui de la librairie Charlot, désormais menacée de disparaître.

Cette poétique du retrait se cristallise dans la figure d'Abdallah, gardien immobile des derniers vestiges du lieu. Il est presque entièrement défini par sa retenue : « *Il ne dit rien. Il se contente de fixer la grande vitrine de ses immenses yeux noirs,pénétrants. C'est un taiseux Abdallah,un être plein de fierté qui a grandi en Kabylie, à une époque et dans un pays où on ne parle pas de ses sentiments.* » (Adimi, 2017, p. 16). Ce mutisme n'a rien de la passivité ; il exprime une dignité silencieuse, une manière d'habiter le monde dans la pudeur et la constance. Comme chez Feraoun, dont les figures kabyles portent la fierté dans l'économie des mots, le silence d'Abdallah révèle une présence plus éloquente que n'importe quel discours.

Lorsque Ryad découvre l'intérieur vidé de la librairie, le silence devient presque matériel. La narratrice note : « *C'est vide ici* » (Adimi, 2017, p. 170). Le vide n'est plus simple décor : il devient langage. Les murs nus, les étagères dépeuplées, la poussière accumulée composent un paysage d'effacement. Chez Adimi, le lieu parle par ses absences ; le silence, ici, est ce que dit le manque.

Lorsque les hommes abaissent le rideau métallique, le texte précise : « *Le silence a fini par se briser lorsque des hommes ont abaissé le grillage sur la vitrine* de la librairie *Les Vraies Richesses*.

»(Adimi, 2017, p. 14). Paradoxalement, c'est le bruit qui marque la rupture : le silence, jusque-là, portait encore la possibilité d'un sursis. Cette conception d'un silence habité trouve un écho dans l'œuvre d'AssiaDjebar. Dans *L'Amour, la fantasia*, l'autrice montre que la parole féminine circule malgré l'effacement et la contrainte, affirmant que « sa voix, en dépit du silence, circule » (Djebar, 1985, p. 2). Le silence n'est donc pas absence, mais espace de tension où se fraie un langage entravé mais persistant. Adimi prolonge ce principe : les silences de la librairie Charlot sont autant d'archives en suspens, de mémoires prêtes à être réactivées.

Le silence se manifeste également dans la narration elle-même. Les chapitres brefs, les ellipses et les fragments alternés entre passé et présent composent une écriture hachée, respirée, où la parole se retire régulièrement. Dès les premières pages, le texte instaure une cadence discrète : « *C'est rare, un tel calme dans une ville comme Alger…* » (Adimi, 2017, p. 14). Ce calme, qui vient après l'agitation, devient un seuil narratif, introduisant une économie du retrait qui traversera tout le roman.

Les ellipses temporelles renforcent cette esthétique du murmure. Dans les scènes situées dans les années 1930, les voix se font chuchotées, presque retenues :

> *« Les hommes fument en silence, en cercle, autour d'un garçon d'une douzaine d'années. C'est le fils de l'un d'entre eux qui a appris à lire le français à l'école des indigènes et qui leur montre la une du Petit Journal illustré, daté du 4 mai 1930, vendu 50 centimes. C'est une affiche sur le Centenaire de l'Algérie. Le titre s'étale en gras et en lettres majuscules : DEPUIS CENT ANS L'ALGÉRIE EST FRANÇAISE.L'adolescent n'ose pas poursuivre sa lecture, effrayé par les mines soudain graves des hommes qui ont même arrêté de fumer. » (Adimi, 2017, p. 25) .*

Dans cette scène, le passé ne se déploie jamais comme une continuité, il surgit par éclats, par rémanences discrètes, par voix

étouffées. L'écriture du journal de Charlot accentue ce travail de brisure : les entrées se réduisent à des notations rapides – « *12 juin 1935 – Je serai chauve. Àvingt et un ans, j'ai au moins cette certitude.* » (Adimi, 2017, p. 29), « *23 juillet 1935 – Retour à Alger après un court séjour à Paris* » (Adimi, 2017, p. 29), « *9 octobre 1935 – En rangeant des livre sur mes étrangères…* » (Adimi, 2017, p. 31) – mimant une mémoire en train de se faire, hésitante, morcelée, lacunaire.

Même les moments de crise adoptent le régime du fragment. Lors de la scène du malaise, la narration se contracte en une succession d'impressions brutes : « *Il a entendu des bruits de pas qui couraient. Des pas qui s'éloignaient. D'autres qui s'approchaient* » (Adimi, 2017, p. 21). Le rythme saccadé traduit la conscience qui vacille, rejoignant une esthétique de l'interruption. L'ellipse géographique entre Paris et Alger accentue cette logique : « *Et ce matin, à Alger* » (Adimi, 2017, p. 47). Une seule phrase efface dix jours, condensant l'arrachement et la discontinuité mémorielle.

Chez Adimi également, les arrêts, les blancs et les suspensions deviennent autant de lieux où le sens se dépose discrètement. Enfin, le silence contamine le corps même de la ville. Ryad traverse un quartier décrit comme « *silencieux, éteint, froid. Le chauffeur s'en va sans ajouter un mot, il a compris que son client d'un soir ne souhaitait pas parler. Et puis les mots, au milieu de la nuit, nous savons bien ce que ça donne : des vagues de drames qui déferlent et éclatent les unes contre les autres.*» (Adimi, 2017, p. 41). Alger apparaît alors comme un espace désaffecté, privé de sa vitalité culturelle. Comme chez Mouloud Feraoun, où le monde rural algérien est marqué par une éthique de la retenue et de la dignité silencieuse — l'acceptation de la pauvreté et de l'épreuve passant moins par la parole que par une forme de tenue morale —, le silence n'est pas absence de sens, mais manière d'être au monde, faite de patience, de sobriété et de résistance discrète. Chez Adimi, au contraire, la ville se tait parce qu'elle n'est plus habitée par la mémoire.

Ainsi, dans ces premières séquences du roman, le silence acquiert une densité plurielle : il se fait à la fois signe de rupture, matière d'effacement, langage du vide, mémoire vacillante et principe structurant de la narration. Par cette esthétique du retrait et de la sobriété, *Nos richesses* inscrit la disparition au cœur de son écriture et rejoint les formes les plus accomplis du roman algérien contemporain.

3. Le silence comme mémoire et transmission

Si *Nos richesses* apparaît comme un roman du silence, c'est qu'il met en scène une mémoire qui ne se transmet plus que par bribes, par vestiges, par traces éparses. Le passé ne revient pas sous la forme d'un récit continu, mais sous celle d'une parole interrompue, fissurée, qui cherche encore à survivre. Le journal fictif d'Edmond Charlot, disséminé tout au long du texte, constitue lui-même une archive fragmentaire : dates lacunaires, entrées soudaines, ellipses nombreuses. Le silence ne se contente pas de ponctuer cette mémoire ; il en devient la forme même.

Dès les premières pages du journal, le narrateur insiste sur l'effacement progressif des archives de Charlot, comme si l'histoire culturelle d'Alger avait été ensevelie sous les sédiments du présent. Adimi écrit : « Nous sommes les habitants de cette ville et notre mémoire est la somme de nos histoires.» (Adimi, 2017, p. 14). Cette phrase, d'une sobriété poignante, condense tout l'effondrement mémoriel que dénonce le roman. Ici, le silence n'est pas l'absence : il est ce qui demeure lorsque l'archive s'est effacée — une mémoire amputée, mais toujours vivante.

> Le journal de Charlot parle depuis cet espace de silence, celui d'une Histoire officielle qui a longtemps ignoré son rôle de passeur, d'éditeur et de résistant. Ses notes, toujours brèves, suggèrent que l'essentiel de ce qu'il a traversé ne pourra jamais être entièrement transmis. Ce constat rejoint la réflexion de Paul Ricœur, selon laquelle la mémoire ne donne jamais accès au passé comme tel, mais procède toujours par médiation, représentation et interprétation (Ricœur, 2000, pp. 21-40). Charlot sait que

son geste éditorial — publier Camus, Stein, Vercors — a été partiellement effacé ; son journal devient alors un ultime lieu de mémoire, un lieu où dire ce qui ne sera pas conservé ailleurs. Ce silence mémoriel se manifeste également dans les scènes contemporaines. Lorsque Ryad manipule les objets restés dans la librairie, la narration précise :

> *« La librairie a l'air accueillante avec ses murs tapissés de livres soigneusement étiquetés, mais Ryad s'y sent vulnérable. Lui qui n'a jamais aimé lire ne trouve aucun charme à tout ce papier imprimé, relié, collé. Il s'assoit derrière le bureau, tente en vain d'ouvrir le tiroir, abandonne. Il s'approche des livres. Il y en a des très grands et d'autres minuscules. On dirait une multitude de tribus. Certains ont des couvertures déchirées ou tachées. » (Adimi, 2017, p. 47).*

« La librairie a l'air accueillante avec ses murs tapissés de livres soigneusement étiquetés, mais Ryad s'y sent vulnérable. Lui qui n'a jamais aimé lire ne trouve aucun charme à tout ce papier imprimé, relié, collé. Il s'assoit derrière le bureau, tente en vain d'ouvrir le tiroir, abandonne. Il s'approche des livres. Il y en a des très grands et d'autres minuscules. On dirait une multitude de tribus. Certains ont des couvertures déchirées ou tachées. » (Adimi, 2017, p. 47).

L'incompréhension devient ici une forme de silence : Ryad n'a plus les codes pour entendre la mémoire dont il hérite. La transmission se fissure ; elle ne circule plus. Cette réflexion éclaire la dynamique mémorielle d'Adimi : ce qui n'a pas été dit — ou gardé, ou archivé — est irrémédiablement perdu ; ce qui a été transmis s'est altéré, déplacé, modifié. La transformation de la librairie en future boutique de beignets illustre ainsi ce glissement du sens et l'effacement progressif de la mémoire.

Un moment charnière apparaît lorsque Ryad se confronte pour la première fois aux traces laissées par Charlot. La narration ne donne

accès ni au détail des lettres ni à leur contenu explicite ; elle privilégie au contraire une mise à distance, faite de malaise, de fatigue et de vulnérabilité. Le silence n'est donc pas dans les mots eux-mêmes, mais dans ce qui n'est pas transmis, dans ce qui demeure opaque au lecteur comme au personnage. Cette manière de faire entendre une mémoire par retrait rejoint la pensée de Maurice Blanchot, pour qui le silence n'est pas simple absence, mais ce « qui parle encore quand tout a été dit » (Blanchot, L'Espace littéraire, 1955, p. 20).

Enfin, le silence apparaît également comme une forme paradoxale de transmission. Face aux événements qui menacent la librairie, Abdallah ne répond pas par la parole, mais par une présence muette et obstinée : « Il ne dit rien. Il se contente de fixer la grande vitrine de ses immenses yeux noirs, pénétrants. C'est un taiseux Abdallah, un être plein de fierté qui a grandi en Kabylie, à une époque et dans un pays où on ne parle pas de ses sentiments»(Adimi, 2017, p. 16). Ce mutisme n'est ni passivité ni résignation ; il est l'expression d'une fidélité profonde au lieu et à son histoire. Chez Abdallah, la mémoire ne passe plus par le discours, mais par le corps, le regard et l'endurance silencieuse.

Chez Mouloud Feraoun, le silence ne relève pas d'un mutisme vide, mais d'une éthique de la retenue. Dans *Le Fils du pauvre*, la parole est rare, mesurée, souvent remplacée par le travail, l'endurance et les gestes quotidiens. Cette économie du langage traduit une dignité silencieuse, où l'acceptation de l'épreuve se fait sans plainte ni exhibition de la souffrance. Comme chez Adimi, ce sont les gestes et les silences qui portent la transmission. Ainsi, dans *Nos richesses*, le silence n'est jamais un vide ; il est une archive discrète, un vestige tenace, une trace qui survit malgré l'effacement matériel et symbolique. Le roman montre que la mémoire blessée ne disparaît pas : elle persiste dans les creux, dans les omissions, dans les silences. Et il affirme une vérité profonde : parfois, la mémoire se transmet mieux dans ce qui ne se dit pas que dans ce qui s'énonce.

4. Le silence comme résistance

Dans *Nos richesses*, le silence n'est pas seulement la trace d'une disparition ou le symptôme d'une mémoire blessée : il devient aussi un mode d'opposition, une forme de résistance ténue mais persistante. Là où la parole semble impuissante, là où les forces économiques, administratives ou historiques imposent l'effacement, le silence s'érige en geste d'insoumission. C'est une résistance discrète, non spectaculaire, mais extraordinairement tenace.

Cette résistance silencieuse s'incarne d'abord dans la figure d'Abdallah. Personnage effacé, relégué aux marges de la scène sociale, il oppose à la disparition programmée de la librairie une fidélité obstinée. Son attitude est marquée par le retrait et la retenue : face aux décisions qui scellent le sort du lieu, il ne cherche ni à protester ni à argumenter. Il demeure.

Ce choix du silence n'est pas une forme de soumission, mais une posture éthique. En restant dans l'espace du livre, Abdallah refuse symboliquement l'effacement et la reconversion marchande du lieu. Son silence devient ainsi une manière d'agir sans discours, une résistance par la présence, discrète mais tenace. Ce geste fait écho à la réflexion de Susan Sontag, pour qui le silence constitue un acte de retrait radical : « Le silence est le geste ultime de l'artiste ; par le silence, il se libère de la servitude envers le monde » (Sontag, 1969, p. 2)[1].

Le roman approfondit cette logique en montrant comment la résistance d'Abdallah s'exerce à travers une série de gestes discrets et de retards silencieux face à la transformation programmée de la librairie. Sans jamais recourir à la parole ou à l'affrontement, il oppose à l'effacement matériel du lieu une présence obstinée, qui suspend l'action et en diffère l'issue.

[1]Texteoriginal : « *Silence is the artist's ultimate other-worldly gesture; by silence, he frees himself from servile bondage to the world.* »

Cette résistance, non spectaculaire, s'inscrit dans une poétique du retrait : elle ne se manifeste pas par un acte frontal, mais par une manière d'habiter le lieu jusqu'au bout, de ralentir sa disparition, de préserver ce qui peut encore l'être. Le silence devient ainsi une forme d'agir, une modalité éthique de refus.

Cette posture silencieuse entre en résonance avec la figure d'Edmond Charlot, qui incarne lui aussi une forme de résistance discrète. Pendant l'Occupation, son engagement éditorial ne passe ni par le manifeste ni par la proclamation, mais par la diffusion clandestine de textes devenus emblématiques de la résistance intellectuelle, tels que *Le Silence de la mer* de Vercors, dont il contribue à assurer la circulation en Afrique du Nord (Adimi, 2017, p. 88). Ainsi, l'acte éditorial, loin d'être neutre, devient un geste profondément politique : il rend audible une parole tout en s'inscrivant dans le retrait, le secret et la transgression silencieuse de la loi. Ce paradoxe — agir sans s'exposer, parler sans élever la voix — traverse le roman de Kaouther Adimi. Dès lors, le parallèle entre Charlot et Abdallah s'impose naturellement : tous deux agissent dans l'ombre, tous deux refusent l'effacement par des gestes modestes mais tenaces. Leur insoumission ne cherche pas l'éclat ; elle se construit dans la durée, dans la discrétion, et dans la fidélité obstinée aux livres comme formes de mémoire et de résistance.

Cette logique trouve un écho particulièrement fort dans l'écriture d'Assia Djebar. Dans *L'Amour, la fantasia*, L'autrice montre que le silence n'est pas une simple privation de parole, mais une modalité active de résistance. Ainsi, la parole retenue, déplacée ou différée devient une forme d'action, un espace où s'élabore une mémoire féminine contrainte mais persistante, qui se dit autrement que par le discours direct. De la même manière, le roman d'Adimi prolonge cette réflexion : la résistance n'a pas toujours besoin de se dire. Elle peut, au contraire, se loger dans les gestes simples, dans la fidélité silencieuse, dans la préservation obstinée du fragile.

Les objets eux-mêmes semblent participer à cette résistance silencieuse qui traverse le roman. Lorsque Ryad entreprend de vider le

local, l'injonction d'Abdallah marque une limite symbolique infranchissable : « Donne-les, garde-les, peu importe mais ne mets pas des livres à la poubelle » (Adimi, 2017, p. 98). Le livre est ainsi explicitement soustrait au régime du rebut ; il ne peut être assimilé à un simple déchet sans que soit niée la mémoire qu'il porte. Cette résistance s'inscrit également dans la matérialité même des volumes : entassés à même le sol, ils « forment maintenant un monument coloré sur le sol » (Adimi, 2017, p. 78). Par cette image, Adimi confère aux livres une présence presque corporelle, une densité qui s'oppose à leur effacement programmé. Le silence qui les entoure n'est donc pas passivité : il devient force narrative, agent actant, à travers lequel la mémoire littéraire algéroise persiste et résiste à sa propre disparition.

Un moment décisif se joue lorsque Ryad se heurte à la persévérance d'Abdallah. Le roman met alors en scène un face-à-face dominé par le silence : Ryad « s'assoit en face de lui sans rien dire » (Adimi, 2017, p. 149) avant de « briser le silence » bien plus tard (Adimi, 2017, p. 149). Cette suspension de parole, loin d'être un simple vide, devient le lieu d'une prise de conscience progressive. La honte, explicitement formulée ailleurs comme une honte collective — « toute la ville a honte » (Adimi, 2017, p. 23) — se déplace ici vers une responsabilité individuelle. C'est dans ce silence intérieur que s'élabore la conscience de la perte, du sens du lieu et de la violence symbolique de sa disparition.

Ainsi, dans *Nos richesses*, le silence agit comme une force d'opposition — à la marchandisation du savoir, à l'effacement culturel, à la logique utilitariste, à la violence de l'Histoire, à la disparition de la mémoire. Il constitue une résistance « faible » en apparence, mais puissante dans son entêtement et sa capacité à sauver ce qui peut encore l'être.

Discussion critique : esthétique, mémoire, résistance

L'analyse conduite dans les trois sections précédentes met en évidence la centralité du silence dans *Nos richesses*, mais cette centralité ne prend tout son sens que replacée dans l'évolution plus

vaste de la littérature algérienne contemporaine. C'est en croisant l'esthétique du roman avec les travaux critiques et les imaginaires littéraires auxquels il répond — ou qu'il déplace — que se dégagent véritablement les enjeux de l'écriture d'Adimi.

D'abord, l'esthétique du silence s'inscrit dans un tournant narratif bien documenté de la fiction algérienne contemporaine. Celle-ci tend à se détourner des formes frontales du témoignage pour privilégier des écritures du retrait, du fragment et de l'allusion. Dans cette perspective, les œuvres ne se donnent plus comme de simples miroirs de l'Histoire, mais comme des espaces où s'exprime ce que le discours historique peine à dire. Ainsi, Adimi s'inscrit pleinement dans ce mouvement : en faisant du silence un principe de construction narrative — fragments, ellipses, scènes dépouillées —, elle rejoint une recherche esthétique qui refuse l'explicite pour éclairer ce qui demeure dans les interstices.

Ensuite, le roman d'Adimi renouvelle profondément la réflexion sur la mémoire littéraire algérienne. Pierre Nora et Paul Ricœur ont souligné que la mémoire n'est jamais restitution, mais sélection, refiguration, trace. Or c'est précisément ainsi que le passé circule dans *Nos richesses* : non par des archives complètes, mais par des papiers jaunis, des lettres dépareillées, des bribes de journal. Ici, les œuvres d'Assia Djebar et de Mouloud Feraoun deviennent des résonances éclairantes — non comme autorités théoriques, mais comme voix littéraires qui montrent comment un silence peut transmettre plus qu'un récit continu. Comme chez Djebar, le silence porte un héritage ; comme chez Ernaux, la mémoire s'ancre dans les blancs ; comme chez Feraoun, les gestes muets disent davantage que de longs discours. Cette constellation littéraire permet de situer l'œuvre d'Adimi dans une lignée sensible de la transmission par l'ombre, par le manque, par la trace.

Enfin, la dimension politique du silence — sa capacité à résister — constitue peut-être l'apport le plus singulier du roman au paysage littéraire contemporain. En donnant à Abdallah une résistance faite de présence silencieuse, de gestes minuscules, de refus discret,

Adimi repense la figure de l'insoumis. Là où le roman algérien a longtemps privilégié des formes explicites d'engagement, Nos richesses propose une poétique du « presque rien », où la sauvegarde d'un pot de peinture ou d'une clé devient un acte de résistance culturelle. Ce déplacement rejoint, en creux, les analyses critiques qui soulignent la nécessité de repenser les catégories habituelles de lecture du roman algérien : la résistance n'est plus protestation, mais persistance ; elle n'est plus manifeste, mais fidélité ; elle n'est plus cri, mais silence.

Ainsi, replacé dans les débats contemporains sur les écritures algériennes, le roman d'Adimi révèle une triple contribution :

1. **Esthétique**, en approfondissant une poétique du fragment et du retrait ;
2. **Mémorielle**, en montrant comment les traces et les omissions peuvent porter l'histoire culturelle ;
3. **Éthique**, en redéfinissant la résistance comme soin du fragile, comme persistance silencieuse.

Ces trois dimensions éclairent la singularité de Nos richesses au sein du roman algérien de l'extrême contemporain et en font une œuvre qui interroge avec finesse ce que signifie préserver une mémoire culturelle menacée.

5. Conclusion

L'étude de *Nos richesses* montre que le silence constitue l'un des ressorts les plus subtils de l'écriture de KaoutherAdimi. Il ne renvoie pas seulement à une absence de voix, mais devient une véritable force narrative, mémorielle et politique. Qu'il s'agisse de la disparition progressive d'un lieu culturel, de la transmission lacunaire des traces de Charlot ou de l'obstination silencieuse d'Abdallah, le silence façonne le roman de l'intérieur et en révèle la profondeur symbolique.

En inscrivant ce silence au cœur d'une esthétique du fragment, Adimi rejoint les renouvellements du roman algérien contemporain tout en leur apportant une sensibilité singulière. Son écriture montre

que la résistance peut prendre la forme la plus discrète, que la mémoire peut survivre dans ce qui ne se dit pas, que la littérature peut encore préserver ce que le monde oublie. *Nos richesses* apparaît ainsi comme un hommage à la fragilité des lieux de culture et comme une réflexion sur la force des traces qui demeurent — même lorsque tout semble voué à disparaître.

6. Références bibliographiques

Adimi, K. (2017). *Nos richesses*. Paris: Seuil.

Anglade, J. (1934). *Grammaire élémentaire de l'ancien français* (éd. 5e). Paris: Librairie Armand Colin.

Barthes, R. (1957). *Mythologies*. Paris: Editions du Seuil, coll. « Points Essais».

Béchade, H.-D. (1993). *Syntaxe du français moderne et contemporain* (éd. 3e). Paris: Presses universitaires de France. Récupéré sur https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3360710r/f13.item.texteImage

Blanchot, M. (1955). *L'Espace littéraire.* Paris: Gallimard.

Blanchot, M. (1969). *L'Entretien infini.* Paris: Gallimard.

Broglie, L. d. ([1947] 1956). *Physique et Microphysique* . Paris: Albin Michel, coll. « Sciences d'aujourd'hui ».

Carco, F. (1922). *L'Homme traqué*. Paris: Albin Michel.

Chaulet-Achour, C. (2003). *La littérature algérienne francophone contemporaine*. Paris: Communication universitaire.

Desplanques, F. (2017, décembre 15). Charles Bonn, Lectures nouvelles du roman algérien. Essai d'autobiographie intellectuelle. (Classiques Garnier). (C. d. Méditerranée, Éd.) Paris. doi:https://doi.org/10.4000/cdlm.8773

Djebar, A. (1985). *L'Amour, la fantasia.* Paris: Albin Michel.

Duhamel, G. (1944). *Inventaire de l'abîme : 1884-1901*. Paul Hartmann.

Ernaux, A. (2008). *Les Années.* Paris: Gallimard.

Farago, L. (1979). Les secrets de l'espionnage (épigraphe). Dans J. Bruce, *Délire en Iran (O.S.S. 117)*. Paris: Editions Fleuve Noir. Récupéré sur http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb361429961

Feraoun, M. (1950). *Le Fils du pauvre*. Bejaia: Berri.

Lanson, G. (1909). *L'Art de la prose* (éd. 2e). Paris: Librairie des Annales politiques et littéraires. Récupéré sur https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k114227g/f1.item#

Laurent, F. (1978). *L'Orchestre noir*. Paris: Stock.

Mokhtari, R. (2006). *Le nouveau souffle du roman algérien : Essai sur la littérature des années 2000.* Alger: Chihab éditions.

Nora, P. (1984). *Les Lieux de mémoire. Tome I : La République*. Paris: Gallimard.

Pomian, K. (2003). *Des saintes reliques à l'art moderne, Venise-Chicago, XIIIe-XXe siècle*. Paris: NRF Gallimard.

Renan, E. (1883). *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*. Calmann-Lévy.

Ricœur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli.* Paris: Seuil.

Sartre, J.-P. (1947). *Huis clos* . Paris: Gallimard-Folio.

Sérieux, P., & Capgras, J. (1909). *Les Folies raisonnantes, le délire d'interprétation.*Paris: Félix Alcan Editeur.

Sontag, S. (1969). *The aesthetics of silence. In Styles of radical will*.Farrar, Straus and Giroux.

Suarès, A. (1913). *Trois hommes : Pascal, Ibsen, Dostoïevski*. Paris: Nouvelle Revue Française.