



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

[http://cav.unibg.it/elephant\\_castle](http://cav.unibg.it/elephant_castle)

IL SEGRETO

a cura di Raul Calzoni, Michela Gardini, Viola Parente-Čapková

settembre 2019

CAV - Centro Arti Visive  
Università degli Studi di Bergamo

RACHED CHAABENE

## Poétique du secret dans la nouvelle de Mohammed Dib

- Salim Jay : – quel est le mot qui vous ressemble le plus ?

- Mohammed Dib : – Je crois que c'est "secret" mais un secret en pleine lumière... Pas celui qui se dérobe, mais celui qui s'expose.<sup>1</sup>

### Introduction

Le secret,<sup>2</sup> sous toutes ses formes, constitue une matière romanesque indispensable, des romans d'aventures aux contes jusqu'aux récits plus intimes à la première personne. Même si le thème est identique, il est protéiforme et s'adapte à la fiction en arborant le masque nécessaire. En effet, non seulement le secret stimule la lecture, mais il permet aussi des rebondissements et une virtuosité dans l'écriture. Le secret autorise l'analyse psychologique des personnages et des sentiments profonds, mais il pourrait, comme nous

---

<sup>1</sup> Extrait de l'entretien avec Mohammed Dib réalisé par l'écrivain marocain Salim Jay. Entretien diffusé sur France-Culture. Émission à voix nue, en mai 1997.

<sup>2</sup> Le secret est une matière fuyante. Secretus (participe passé de *secernere*, "écarter"). Il signifie "ce qui a été mis à l'écart, séparé" et par extension, évidemment, "caché". Si l'on se réfère au Dictionnaire de l'Académie, est appelé secret ce "qui n'est connu que d'une ou de fort peu de personnes", il se dit aussi des personnes qui savent se taire et tenir une chose secrète. Le substantif secret signifie : "ce qu'il ne faut dire à personne". Il convient de souligner que "secret" et "sacré" partagent une étymologie voisine. Tous deux font en effet entendre *sacer*, *sacra*, *sacrum* "sacré" qui signifie "retiré, mis à part" (voir l'incipit de l'introduction du *Secret* de Yves-Henri Bonello, Paris, PUF, Que sais-je? 1998, p. 3).

le verrons, créer de façon parfois excessive des prétextes narratifs pour animer la fiction. Il est donc à appréhender selon différentes strates, différents degrés de lecture : du secret le plus superficiel ou topique au plus profond, à celui qui est enfoui au cœur d'un personnage ou du texte lui-même.

C'est ainsi que le recueil de nouvelles de Mohammed Dib, *Le Talisman* (publié en 1966 et comprenant neuf récits), est tout à fait exemplaire, car il met en scène des histoires qui placent le lecteur au cœur du secret et le conduisent également à s'interroger sur des enjeux supérieurs à ceux de l'histoire même, pour aller vers un secret qui serait en quelque sorte l'expression de "nous-mêmes". En voyageant dans le texte, le lecteur ne serait plus un objet manipulé par le narrateur et la narration, mais un sujet pensant et agissant, voire interagissant avec le livre.

La manifestation du secret dans ces nouvelles nous amène à nous demander en quoi ces récits tendent à construire une vision globale de l'être humain en quête de sens, scrutant les inscriptions des hommes et de la nature, travaillant à interpréter les talismans, pour vivre de cette impulsion vers la vérité. Au fil des nouvelles, se constitue concrètement, dans les choix de figures et de dispositifs narratifs, une poétique du secret qui invite le lecteur à s'interroger sur sa propre position d'interprète du texte. Les secrets foisonnent dans le monde diégétique, le partagent. La volonté d'occultation vise aussi, très souvent, le lecteur lui-même, écarté de la connaissance d'un fait, et à qui l'on promet un dévoilement. Le secret est donc à entendre à plusieurs niveaux : c'est d'abord, au sens le plus direct, ce qui ne peut être expliqué par l'esprit humain dans la nature ou dans les destinées humaines ; c'est l'inconnaissable, l'insondable. C'est aussi ce qui donne l'impression du mystérieux, c'est-à-dire ce qui, par son caractère inattendu, menaçant, étrange, irréel ou fantastique, exerce un attrait, une répulsion ou un charme. Le jeu avec le secret auquel se livre assidûment le récit dibien est donc au service de stratégies romanesques : il est l'un des moyens de la redéfinition du rôle de la nouvelle, au XX<sup>e</sup> siècle, et de sa promotion à l'intérieur du champ littéraire.

Il s'agit d'examiner l'expression d'une esthétique, voire d'une poé-

tique, du secret dans les recueils de Dib. Nous nous intéresserons à cette écriture du cryptage-décryptage. Omniprésent sur le plan thématique, le secret y est également une figure qui commande la dramaturgie de la nouvelle, comme sa poétique. Nous étudions ces secrets réservés par la nouvelle dibienne, et que font surgir les récits à énigme que Dib utilise si volontiers.

### **Le secret dans la diégèse**

De tout temps les narrations ont eu recours aux formules séduisantes du secret. En effet, celui-ci permet de s'attacher le lecteur en le motivant, comme on donne envie au curieux de découvrir et de démêler un secret, les pages des livres étant autant de clefs qui ouvrent ou ferment des perspectives de réponse au gré des envies de l'auteur, conscientes ou inconscientes... La vérité se construit progressivement à travers les dits et les non-dits, à travers les pistes délivrées par l'auteur, mais également par les lacunes du texte, l'omission ou le silence représentant une part tout aussi essentielle lorsque nous abordons un sujet tel que le secret. Le lecteur est, en quelque sorte, initié au "mystère" de l'œuvre, grâce à une lecture active. L'enquête est toujours fragmentaire et se développe souvent dans les interstices, dans la suggestion, dans l'entrebâillement d'une mousseline ou grâce à la cheville qui s'esquisse dans l'instant où l'objet convoité descend du carrosse.

Chez Dib, plus encore, le secret réside dans l'essence même de la nouvelle. C'est un principe qu'il convient, avant toutes choses, de distinguer du secret comme élément de la diégèse. La substance du secret est ce qui est caché, séparé, celé... Quant au secret comme élément du récit, il pose la question de savoir pourquoi la fiction en a besoin. Là où le théâtre et l'illusion montrent parfois pour cacher, à travers un "spectacle du secret", la nouvelle dibienne doit recourir aux mots pour paradoxalement dissimuler en montrant tout de même quelque peu, afin d'ouvrir la voie à un questionnement assez ambivalent. Najat Khadda montre, dans un article pertinent intitulé "Albert Camus et Mohammed Dib, 'les héritiers enchantés'" que Dib et Camus optent pour une écriture réflexive qui se conteste

en se produisant (Khadda 2005 : 115). Cette quête du sens fait déjà l'objet de la nouvelle " La Dalle écrite " dans laquelle Dib entraîne le héros/narrateur dans une ville étrange où il cherche à lire et à comprendre les mots écrits sur une dalle. En effet, la nouvelle trace une quête de sens entamée par le lecteur et qui va de pair avec celle du héros (Chaabene 2018 : 168-169). Le héros de "Naëma disparue" veut retrouver son épouse, mais à travers cela, il veut aussi comprendre les secrets et les énigmes de la vie. La poursuite de cette femme disparue, le parcours dans cette ville colonisée, deviennent déchiffrement des signes. Tout comme son héros, Dib effectue le même voyage dans le monde des signes et des codes. Ainsi, les mouvements et les déplacements du personnage vont jusqu'à emporter l'écriture. Dans ce cadre, "Le Talisman" et "La Dalle écrite" sont les exemples les plus illustres. D'ailleurs, dans "La Dalle écrite" le narrateur est persuadé que les pierres d'un long mur fait de brique et de broc "transportent un message", il va tenter tout au long du récit de décoder "les signes que présente la face de la stèle" (Dib 1997 : 36). Anne Guillot affirme dans un article intitulé "L'Homme à déchiffrer : lire les recueils de nouvelles de Mohamed Dib" : que "dans la construction des phrases comme dans la démarche de déchiffrement, le narrateur fait preuve d'une rigueur toute méthodique qui consiste à repartir de ce qui est sûr pour exhumer le sens, à se faire archéologue des mots" (Guillot 2013 : 6-7). En effet, toute la nouvelle épouse un rythme reflétant les réflexions du narrateur qui se sent étouffé en déchiffrant le secret de la dalle :

Ces mots qui se dérobent, remontés j'ignore assurément d'où, mais qui se plaisent à prendre des airs de témoins sans défaillance de tout ce qui a été et, probablement, sera, vont-ils me condamner à l'ensevelissement perpétuel parce que je n'ai pas su les déchiffrer ? [...] Peut-être ne suis-je qu'une offrande par laquelle notre monde a voulu se concilier quelque chose d'inconnu. Oui, peut-être ne suis-je qu'une victime jetée en sacrifice. [...] O abîme sans fond des significations : un mot, que je réussisse à épeler un mot ! Il englobera tous les autres et leur redonnera à tous naissance ! Je serai alors sauvé ! (Dib 1997 : 42-43).

La structure de cette nouvelle permet de constater que le texte ne cherche pas à exposer des informations claires, puisqu'elle compte sur la lucidité du lecteur. Ce dernier n'a pas besoin, pour comprendre ce récit, d'un effort d'imagination. L'espace textuel fondé sur les non-dits et le vide sémantique produisent un autre texte implicite qui est le résultat de sa lecture. Frank Evrard parle de la poétique du non-dit de la nouvelle en générale. Il précise que ce genre littéraire pourrait se fonder sur "une absence fondamentale, celle de cause initiale, d'un secret qui hante l'écriture" (Évrard 1997 : 49), il soutient, en effet, la position de Todorov qui écrit dans sa préface aux *Nouvelles* de Henry James :

Il y a d'une part une absence de la cause, de l'essence, de la vérité, mais cette absence détermine tout ; de l'autre, une présence (de la quête) qui n'est que la recherche de l'absence. Le secret du récit est donc précisément l'existence d'un secret essentiel, d'un non nommé, d'une force absente et surpuissante qui met en marche toute la machine présente de la narration (James 1970 : 12).

Bachir Adjil parle de la part de sens caché ou dissimulé derrière les mots dans l'écriture dibienne. Il voit que le non-dit prouve l'ésotérisme mystique qui règne dans les romans et les nouvelles de l'écrivain. Il affirme que le texte dibien se situe :

Au-delà du langage, le dépasser afin d'atteindre un autre possible que les possibles apparents. Il s'agit de leur substituer l'usage transcendantal en lieu et place de l'usage empirique, pour signifier une sorte de présence en dehors du langage commun. Dire ce qui ne se dit pas, telle est, nous semble-t-il, l'expérience mystique, marquant un passage obligé par ce procédé stylistique dont la littéralité réside dans le sens ésotérique (Adjil 1995 : 156-157).

À la différence d'Allan Pasco – pour qui la nouvelle est "normalement mono – plutôt que multivalente" (Pasco 1994 : 125), nous nous appuyons sur les "thèses" de Ricardo Piglia, pour montrer qu'"une nouvelle raconte toujours deux histoires" (2011 : 64). "L'art du nouvelliste suggère Piglia, c'est de savoir comment coder la deu-

xième histoire dans les interstices de la première” (ivi : 63). Le personnage de “La Dalle écrite” verra “le mot” sans le voir, comme si, devant le message, étaient confrontées deux manières de l’intercepter, l’une concernant sa visibilité, l’autre son intelligibilité : “Je remonte alors jusqu’à la première lettre et la soumetts à l’épreuve d’une étude sévère” (Dib 1997 : 47). Lire la lettre, c’est d’abord la voir, et la voir c’est la lire. Aussi le destinataire, en voyant “la lettre” la lit ; mais il ne la lit pas, ne la saisit pas, car il ne voit qu’une figure : “le mot des mots dont chacun se change en son voisin (.) vous construit des villes” (Dib 1970 : 82), une figure instable ; car ce “mot des mots” peut être oublié dans sa présence comme figure puisqu’il arrive à parler “par des oracles” (ibidem) ; il n’est plus une “ville” une figure, mais un figuré. Cependant, il est aussi une figure, “un labyrinthe”, “un signe sur le sable”, une réalité. L’intercepteur s’arrête alors à lui dans *Formulaires* et *Le Talisman* comme devant “une graphie” (Dib 1997 : 47) ; un ensemble signifiant cependant insaisissable : “les mots que je croyais avoir identifiés se renversaient et se recomposaient de façon différente” (ivi : 36). En fait, “le message échappe aux catégories du visuel” ; “le mot sur la page refusera de s’inscrire complètement” (Dib 1970 : 81). Il appartient à la chaîne sonore : par exemple, dans “La Dalle écrite”, le narrateur croit lire un verset gravé dans la pierre ; ce sont des “paroles” qu’il lit. L’interception du “message” fait apparaître le message comme secret. La remémoration fait monter ce secret à la surface de “la lettre”. Et les figures instables du message brisent “la lettre” comme sceau du secret. Le langage idiomatique du secret s’articule autour des axes cacher-montrer, fermer – ouvrir, de manière imagée, comme si nous ne pouvions atteindre le secret que métaphoriquement.

D’une manière générale, dans la nouvelle dibienne, le fait de présenter un élément comme secret est souvent le prélude à son exposition, en attirant l’attention sur lui par une mise en exergue. Évoquer le secret engendre en effet presque automatiquement l’indiscrétion. Dib le sait parfaitement et il manie avec habileté ces enjeux. Le fait de convoiter un secret devient parfois une passion qui s’inscrit dans la suspicion et la démesure, une sorte de quête qui ne s’impose aucune limite tant qu’elle n’est pas contentée. Ainsi, les tropes, les fi-

gures de langage et les jeux de langue comme les atténuations sont autant d’outils au service du secret ; comme l’écrit André Petitat :

Toutes les “figures de mots” de la rhétorique consistent à ne pas nommer directement en recourant à des substituts divers : un mot détourné de son sens propre (catachrèse), un concept inverse (antiphrase), une signification inverse (ironie), un concept nécessairement lié à l’objet (métonymie), une expression atténuée (euphémisme), une périphrase (antonomase), un mot ou une phrase qui éveille l’idée de (allusion), par un détail de tout (synecdoque), par quelque chose de concret pour évoquer une idée abstraite (symbole, métaphore, allégorie) (2010 : 81).

### Un langage équivoque

Le langage peut être considéré comme ambigu, car, tantôt il permet de cacher, devenant alors un adjuvant du secret, et tantôt il sert à le révéler. Les auteurs cherchent en effet souvent à accroître la curiosité et l’attention de leurs lecteurs afin de susciter l’envie de lire, avant de dévoiler quelque secret. Le nouvelliste, afin de complexifier les intrigues et de décrire les réactions de ses personnages, aime placer ces derniers face à des énigmes. Il convient de situer le terme “énigme” dans le contexte de notre étude pour saisir qu’il n’est pas, à la différence du mystère, hors de portée. Dans ce cas, comme nous allons le voir, les fins problématiques ou les fausses fins servent parfois à mettre ainsi en avant le pouvoir de démiurge de l’auteur qu’il tourne en dérision et il déconstruit dans le même temps le mécanisme d’écriture et les pirouettes attachées à la féerie. Selon Charles Bonn (1995), les textes dibiens sont entourés par “une ambiguïté tragique” du sens, une sorte d’énigme qui domine les romans, les nouvelles et les poèmes de Dib, voire un conflit perpétuel entre le sens et le non-sens, entre la parole et le mutisme, entre la vérité référentielle et l’objet perdu. Ce principe se retrouve dans quelques fins de quelques nouvelles. Ainsi, la nouvelle “La Dalle écrite” est-elle un exemple significatif de l’admiration dibienne de cette ambiguïté voulue. L’ensemble du texte incarne cette facette secrète de l’auteur en englobant une invitation du lecteur à déchif-

frer l'énigme magique de l'écriture. C'est dans ce cadre qu'on pourrait rapprocher Dib du héros de la nouvelle. Ce passant qui tente oisivement de déchiffrer l'énigme d'un verset partage les mêmes ambitions que son créateur, habité depuis toujours par ce désir de découvrir "le premier mot". "C'est pour cela, et rien d'autre ! Qu'a cessé brusquement toute communication entre les hommes et moi [...] J'ai été arraché au monde juste à cette minute. Et maintenant je suis débordé de tous les côtés, aspiré par l'abîme" (Dib 1997 : 42). La nouvelle clausule et éponyme du recueil, "Le Talisman", incarne cette ambiguïté ciblée dans l'écriture de Dib. L'objectif, il l'atteint dans ce récit en évitant l'explication logique des événements du texte. Du coup, le lecteur qui voudrait qu'on lui présente une suite cohérente demeure insatisfait. L'écrivain raconte l'histoire d'un narrateur sauvé de la torture par une pratique mystique. Le recours à cette expérience mystérieuse et spirituelle renverse toute la logique textuelle, puisque le lecteur est obligé de suivre deux événements sans aucune alliance thématique spécifique. D'un autre côté, Dib insère l'aspect fabuleux et légendaire dans l'histoire du héros du "Talisman". Au fait, ce qui frappe, à la lecture de cette nouvelle, c'est le mélange d'une écriture extrêmement concrète avec une vision mystérieuse. C'est le langage qui permet de nouer et dénouer l'énigme, on se rappelle notamment celle du Sphinx posée à Œdipe. Souvent l'énigme met en œuvre un jeu avec le langage conscient ou non, qu'il faut parvenir à déchiffrer. C'est donc bien la parole qui, dans nos fictions, se charge de créer les énigmes et aussi elle qui apporte finalement un éclaircissement. La manifestation du sibyllin et du symbolique au sein de l'univers textuel nous amène à constater que Dib invite son lecteur à construire sa vision globale de l'homme en quête de sens. Dans ce contexte, le recours au fantastique témoigne fort de cet univers fictionnel. En effet, Dib tente d'introduire le lecteur dans un jeu de fiction pour susciter un sentiment de suspens. L'événement fantastique permet l'entrée dans un monde étrange, comme le surréalisme il introduit le doute : "tout porte à croire qu'il existe un certain point d'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoire-

ment".<sup>3</sup> Par le biais d'une architecture phrastique majoritairement interrogative et exclamative, le lecteur est appelé non seulement à pénétrer le monde textuel, mais surtout à interpréter les talismans :

Dès lors que s'était-il passé ? – Un sommeil plein de panique où ma conscience fondit s'empara de moi et me submergea. Je vécus tout, j'enregistrai le plus infime détail. Mais sans cesser d'être ailleurs, de penser à autre chose. Comment s'explique cela ? Mais quand j'eus l'impression d'y parvenir, et si peu que mon esprit se fût fixé sur elles, les autres se troublèrent, se diluèrent ! Je perdis jusqu'au souvenir de leur forme ! (Ivi : 118-119).

Ces derniers procédés d'écriture aboutissent à une indistinction entre le récit de rêve et le récit rêvé. Certaines énallages rendent le récit insolite et participent à lui donner un caractère surréel. Le présent de narration affecte la cohérence d'un récit au passé qui se met à ressembler à un récit de rêve : le héros est projeté soudain dans un autre espace et dans un autre temps. La quête du sens devient un refuge contre la torture. Tel est le point de vue de Jacqueline Arnaud qui écrit, à propos du narrateur et de son talisman : "Tandis qu'il cherche à le déchiffrer, il oublie la douleur et, seul de ses camarades, il échappe à la mort" (Arnaud 1986 : 233). La nouvelle donne parfois l'impression d'un rêve ou d'un délire scrutant les confins d'une folie à fleur de peau, mais une jolie hyperconsciente de ses sources et de ses implications. Cette folie est due à un jeu de miroirs qui renvoient les différentes facettes du Moi-narrateur dans sa disponibilité avec l'Autre ou les autres personnages qui semblent surgir d'un néant ou d'un sommeil hypothétique.

Je m'aventurai aussi loin possible sur cette route vierge, éclairée par une aurore de feu. Ce ne fut pas sans peine ; plus d'une fois, je déclarai au ciel ma haine et mon dégoût, reniai mon entreprise. Mais mes yeux continuaient d'avancer dans la mystérieuse voie. Et j'entrevis ce souvenir (ivi : 120).

3 *Le Second Manifeste du Surréalisme*, cité dans *Le dictionnaire des Littératures*, Librairie Larousse, 1985, volume 1, p. 555.

Le héros est tiraillé entre deux temps et deux mondes. Le songe constitue donc une histoire dans l'histoire et progresse d'une étape à une autre selon le souvenir du héros. Durant toute la nouvelle, le personnage/narrateur raconte son rêve, le monologue est ainsi un moyen pour accentuer ce songe. Mais il y a aussi le silence qui représente un moment de réflexion. Le héros fait face à ce monde énigmatique par le silence. En effet, Dib multiplie les surprises de la vie à travers des rencontres surprenantes, tous les jeux de l'amour et du hasard, les métamorphoses instantanées du monde qui nous entoure. La nouvelle, à l'évidence, perd la clarté, la logique, la certitude rétrospective, propre à l'analyse rigoureuse des causes et des conséquences au niveau événementiel. Hasard et surprises se succèdent en cascade dans quelques textes. Ce n'est pas au regard d'une norme extérieure au récit qu'une scène apparaît inattendue, mais au regard d'une logique inhérente au récit lui-même. Dans "Naëma disparue", le fait que le héros/narrateur accepte de rouvrir la boutique du cordonnier le lendemain du massacre crée un effet d'inattendu :

Je laissai cet homme débiter son discours, le temps de me faire une idée sur lui.

Avez-vous les clés ? Dis-je, à la fin (ivi : 76).

De même dans "La Fin", la réaction finale de Jean Brun de vérifier les armes à la ferme crée un effet de surprise choquante. Le lecteur se sent trompé par l'écrivain puisque tous les indices textuels travaillent pour donner un dénouement dans lequel le héros va renoncer à son idée de violence et va entretenir un dialogue pacifique avec les ouvriers. Mais, la fin rompt avec toute la logique préparée par le nouvelliste tout au long de sa nouvelle.

Le lecteur est invité, dès lors, à combler ce vide, à déchiffrer à son tour cette énigme. Il vit et poursuit les quêtes des héros qui deviennent au fur et à mesure ses propres quêtes. L'écriture n'est qu'une arme dans les mains de l'auteur dont il se sert habilement, elle obéit ainsi aux différents états d'âme des personnages. Ghebalou affirme, à ce propos, dans un article intitulé "Figures de l'errance dans l'œuvre de Mohammed Dib" que :

Le langage est maître, souverain, omniprésent. Il remplit le monde. La répétition envahissante de sa présence obstrue sa qualité de code. Il est trop insistant pour être traduisible et signifiant. [...] Il exhibe l'opacité de sa structure qui vient redoubler celle du monde. Les signes voisinent avec leur incapacité à signifier autrement que par rapport à eux-mêmes (Ghebalou 1985 : 37).

Le langage est donc, à la fois, solution et perte. Il pourrait assurer la conquête du monde. Le langage est, en effet, lieu d'une relation de fascination, mélange de répulsion et de désir: "Car marcher dans la langue, comme avancer dans l'amour, c'est aller sans défense, porter la force attractive du lien qui nous lie [et lit]. User du langage et aimer reviendra à se dépouiller des oripeaux qui masquent notre nature véritable, pour retourner à notre être profond, espace pur, préalable à toute socialisation" (ivi : 41). Mais la stratégie du langage consiste aussi à taire certains éléments. Le silence est un thème accompagnant le secret. C'est pourquoi nous allons désormais explorer les silences et les non-dits comme des motifs adjacents de notre étude : c'est une manière d'approcher le secret en le taisant, elle ne prémunit cependant pas des curieux ni de ceux qui font des investigations.

### **Le silence et les non-dits**

Le secret naît et finit dans le silence. C'est à la poésie, "musicienne du silence" que le secret dit son secret du silence, qui est inséparablement le sacré (Rivas 1998 : 15).

Annette de la Motte, dans son ouvrage *Au-delà du mot*, soutient l'idée de Maurice Blanchot, qui stipule dans l'œuvre *La part du feu*, que l'écriture moderne ne tend pas à la cohérence, à la transparence et à la plénitude. Au contraire, l'écrivain suppose que c'est vers l'absence, le vide, le silence, que l'écriture se dirige. De surcroît, Blanchot avance que c'est "ce manque, ce vide, cet espace vacant qui est l'objet et la création propre du langage", et il main-

tient, pour finir, que “c’est vers l’absence absolue que [le langage] s’oriente [que] c’est le silence qu’il appelle” (1949 : 46-47). La nouvelle dibienne s’inspire de cette révolution de langage qui se produit au XX<sup>e</sup> siècle. Le silence fait donc ses ravages, omnipuissant, il est capable de voiler le message universel en décrivant la pénible situation de l’homme moderne. Dib fournit les catégories linguistiques et littéraires, d’une écriture moderne capable de tout exprimer, l’indicible, l’innombrable, l’inconcevable, les guerres et les génocides, la déportation et la torture, l’amour et la souffrance, la vie et la mort, enfin, la solitude, le malentendu et la folie. Le silence peut également, dans quelques textes, se traduire par des blancs, il se crée alors une sorte d’écriture du secret où l’esthétique du fragment peut même être servie par des blancs typographiques. Dans “Le Talisman”, le nouvelliste décrit l’atmosphère silencieuse du “hammam” dans lequel les soldats français ont exilé les Algériens : “Un silence éperdu, traversé de quelques faibles plaintes, étreignit notre prison” (Dib 1997 : 112). “Naëma disparue” met en relief l’envahissement de la ville par ce silence hideux pendant les explosions et les coups de feu, un silence qui augmente les sentiments de l’horreur : “Des half-tracks, passent, secouent les maisons. Puis plus rien. On n’entend plus rien. Le silence ajoute d’autres murs à la nuit” (ivi : 73). Le silence vient-il quand tout aurait donc été dit ou est-il la manifestation du secret, de ce que l’on souhaite taire, “passer sous silence” ?

En traitant du silence, il faut, donc différencier entre plusieurs types de silences : d’une part le silence qui signifie ne pas pouvoir parler (le silence humiliant et imposé) et d’autre part celui où l’on choisit de ne pas vouloir parler. Car le silence pourrait être dû à une insuffisance, à une inadéquation du langage, comme il pourrait exprimer un refus, un rejet du discours de l’interlocuteur. En discutant avec son ouvrier, “Hocine Dermak ne trouve pas de mots pour lui répondre et part d’un rire agacé” (ivi : 10). De même, en se trouvant dans une situation de perturbation absolue, les mots manquent à Jean Brun pour traduire son état d’âme après la fuite de ses ouvriers : “À la vérité, aucune parole ne pourrait traduire ce qu’il pensait, car, quoique complexe, cela fût encore plus simple et plus direct qu’aucune parole familière” (ivi : 88). Il s’agit généra-

lement d’un silence forcé ou imposé, qui augmente le sentiment de l’humiliation. Toutefois, l’homme qui refuse de parler, ne cesse pas de communiquer : “le silence fait partie du langage” explique Maurice Blanchot : “nous nous taisons, c’est une manière de nous exprimer. Il a un sens comme n’importe quel geste, n’importe quel jeu de physionomie ; et en outre, il doit ce sens à la proximité du langage dont il manifeste l’absence” (Blanchot 1949 : 62). C’est ainsi que tout silence est considéré comme une action volontaire, c’est un choix délibéré, comme un mode d’expression. Annette de la Motte a très justement remarqué que “le silence est un acte, l’acte de s’arrêter de parler ou l’acte de ne pas commencer à parler. Il est donc un procédé, une stratégie, il est communication” (De la Motte 2004 : 13). Le secret s’immisce donc dans le non-dit, car c’est un refuge facile à investir. André Petitat qui a étudié le secret et le non-dit écrit :

Le non-dit appartient à la sphère du symbolique, car il suppose la possibilité non exploitée d’exprimer verbalement des représentations intérieures. On peut lui trouver des correspondants au niveau comportemental : l’immobilité, le silence, la soustraction aux regards et aux perceptions en général (1998 : 16).

Dans la nouvelle dibienne, le non-dit est une non-transmission par la parole, il correspond à un désir ou même une nécessité de ne pas dire. Le secret utilise le non-dit pour se masquer. Mais ne pas dire est-ce mentir ? Certains éléments sont implicites et les protagonistes doivent conséquemment apprendre à lire entre les lignes pour saisir les situations.

Par conséquent, le silence serait “la seule vraie communication, il est le langage authentique” déclare Maurice Blanchot (1949 : 69) et “Si la parole caractérise l’homme, c’est le silence qui le définit”, souligne Joseph Rassam (1980 : 40). De ce point de vue, la parole et le silence sont deux capacités fondamentales dont dispose l’homme. Volontaire ou involontaire, le silence incite le lecteur à relire, à réécouter, repenser, reconsidérer pour mieux comprendre. C’est pourquoi nous pouvons dire que le silence qui enveloppe les mots est finalement un silence porteur de sens.

## Conclusion

Le secret a permis aux personnages d'aller jusqu'au bout d'eux-mêmes, la découverte de l'intériorité, voici sans doute le but que certaines de nos nouvelles essaient de percer, et d'autres, de conserver. Le dessin de l'art est de faire voir l'invisible, c'est aussi l'enjeu de l'écriture que celui de mettre des mots sur l'ineffable. Tout texte programme d'une manière générale en grande partie sa réception. La nouvelle dibienne propose en effet une histoire, mais aussi la façon de l'aborder, une sorte de mode d'emploi qui guide le lecteur à travers les méandres de la narration. Une série de signaux indique selon quelles conventions le récit demande à être lu, l'ensemble de ces indications constituant ce qu'il est possible d'appeler le "pacte de lecture" ou le "contrat de lecture". En évoquant le pacte de lecture, nous essayons avant tout de comprendre la place du lecteur dans la nouvelle, puisque dans l'analyse moderne des œuvres littéraires, on a pris conscience de la nécessité d'intégrer la relation qu'entretient le texte avec son lecteur. La question porte également sur ce que le lecteur doit composer ou les informations et indices qu'il doit rassembler pour découvrir les enjeux et la finalité du récit dont la matière cachée serait en quelque sorte, pour certains, le but de la lecture. Umberto Eco commence *Lector in fabula* en donnant la définition suivante : "L'œuvre d'art est un message fondamentalement ambigu, une pluralité de signifiés qui coexistent en un seul signifiant" (1979 : 9). Le lecteur est ainsi placé, grâce aux fictions, face à une esthétique du secret qui devient visible par la médiation du lisible. Il doit en effet décoder par sa lecture les différentes intrigues qui s'offrent à lui. Le secret se dessine dans le moment où il commence paradoxalement à se dévoiler. La littérature modifie dans ce sens la nature du secret, car, pour l'utiliser, elle doit l'exposer en montrant dans le même temps qu'elle le cache. L'enjeu principal de la lecture, au-delà du plaisir, reste pour le lecteur de découvrir les secrets des protagonistes et ceux du texte ; mettre à jour le sens caché serait une des ultimes satisfactions de la lecture.

## BIBLIOGRAPHIE

- ADJIL B. (1995), *Espace et Écriture chez Mohammed Dib : La Trilogie nordique*, L'Harmattan-Awal, Paris.
- ARNAUD J. (1986), *Recherches sur la Littérature maghrébine de langue française. Le cas Kateb Yacine*, Tome I, L'Harmattan, Paris.
- BONN C. (1995), "Parole et silence : La Rive Sauvage. Écriture et biographie, ou l'ambiguïté tragique du sens", dans *Itinéraire et contacts de culture, Mohammed Dib* (université d'Alger : Équipe de recherches : Sémiologie du texte littéraire et analyse du discours ; université de Paris Nord : centre d'étude littéraire francophone et comparée), L'Harmattan, Paris.
- BONELLO Y. H. (1998), *Le Secret*, PUF, coll. Que sais-je ? , Paris.
- BLANCHOT M. (1949), *Le Part du feu*, Gallimard, Paris.
- CHAABENE R. (2018), *Étude de la spatialisation des nouvelles de Dib, Kessel et Camus*, Edilivre.
- DE LA MOTTE A. (2004), *Au-delà du mot*, Lit Verlag, Munster.
- DELEUZE G., GUATTARI F. (1980), *Mille Plateaux*, Minuit.
- DIB M. (1970), *Formulaires*, Édition Seuil, Paris.
- Id. (1997), *Le Talisman*, Éditions Actes Sud, Arles.
- ECO U. (1965), *L'Œuvre ouverte*, Édition Seuil, Paris.
- Id. (1979), *Lector in Fabula*, Éditions Grasset et Fasquelle, Paris.
- ÉVRARD F. (1997), *La Nouvelle*, Édition Seuil, Paris.
- GHEBALOU Y. (1985), "Figures de l'errance dans l'œuvre de Mohammed Dib", dans *Itinéraire d'écriture, peuple méditerranéen*, n° 30, janvier-mars.
- GUILLOT A. (2013), "L'homme à déchiffrer : lire les recueils de nouvelles de Mohammed Dib", dans *Colloque - Hommage à l'écrivain Mohammed Dib, le 24 septembre à la Maison de l'Amérique latine à Paris*, <http://www.limag.refer.org/Textes/2013ColloqueDib/Guillot.pdf>.
- KHADDA N. (2004), "A. Camus et M. Dib, 'les héritiers enchantés'", dans *Albert Camus et les écritures algériennes*, Edisud, Aix-en-Provence.

- JAMES H. (1970), *Nouvelles* (recueil de textes), trad. Louise Servicen, préf. Tzvetan Todorov, Aubier Flammarion, Paris.
- “ Le Second Manifeste du Surréalisme ” (1985), dans *Le dictionnaire des Littératures*, Librairie Larousse, volume I.
- MEYER M. (2010) *La Rhétorique*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ? , 2<sup>e</sup> édition, Paris.
- PASCO A. (1994), “ On Defining Short Stories ”, dans *The New Short Story Theories*, Ohio University Press, Athens (Ohio).
- PETITAT A. (1998), “ Secret et formes sociales ”, dans *Secret et lien social*, sous la direction d’André Petitat, PUF, coll. Sociologie d’aujourd’hui, Paris.
- PIGLIA R (2011), “ Theses on the Short Story ”, dans *New Left Review*, n° 70.
- RASSAM J. (1980), *Le Silence comme introduction à la métaphysique*, Association des publications de l’Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse.
- RIVAS P. (1998), “ Présentation ”, dans *Sigila*, Gris-France, n° 1, janvier, Paris.