



« Stayin' Alive » : mythe et sociabilité de la nouvelle dans « Le talisman » de Mohammed Dib

Andy Stafford



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rechtrav/560>

DOI : 10.4000/recherchestravaux.560

ISSN : 1969-6434

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 30 décembre 2012

Pagination : 169-184

ISBN : 978-2-84310-238-7

ISSN : 0151-1874

Référence électronique

Andy Stafford, « « Stayin' Alive » : mythe et sociabilité de la nouvelle dans « Le talisman » de Mohammed Dib », *Recherches & Travaux* [En ligne], 81 | 2012, mis en ligne le 30 juin 2014, consulté le 10 octobre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/rechtrav/560> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.560>

Le texte et les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés), sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

**« Stayin' Alive » : mythe et sociabilité
de la nouvelle dans « Le talisman »
de Mohammed Dib**

« Si ton chant n'est pas plus
beau que le silence, alors tais-toi. »

Proverbe arabe cité par
MOHAMMED DIB¹

« La nouvelle est fondamentalement en rapport avec
un secret (non pas avec une matière ou un objet secret
qui serait à découvrir, mais avec la forme du secret
qui reste impénétrable), tandis que le conte est en
rapport avec la découverte (la forme de la découverte
indépendamment de ce qu'on peut découvrir). »

Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI²

Réduire, recycler, réutiliser

Si sociabilité il y a dans la littérature, c'est la nouvelle qui, sans doute, de toutes les formes, la pratique le plus clairement. Et si, selon le critique hongrois, George Lukács, le cousin lointain de la nouvelle, l'essai, se distingue par sa tendance à « collaborer » avec d'autres genres et d'autres formes³, un autre critique suggérait plus récemment que la capacité de la nouvelle à circuler

1. *Le Monde des livres*, 21 février 2003, p. 1.

2. G. Deleuze et F. Guattari, *Mille Plateaux*, Minuit, 1980, p. 237. (Mes remerciements vont à Rebecca Ferrebœuf pour cette citation.)

3. G. Lukács, « On the Nature and Form of the Essay » [1910], dans *Soul and Form*, trad. angl. de A. Bostock, Londres, Merlin Press, 1974, p. 1-18.

montre plus qu'une simple « parenté » (*kinship*) entre ces deux formes brèves⁴. En effet, dans les nouvelles, il existe un « fil rouge [...] de telle sorte qu'elles se répondent, interagissent les unes sur les autres⁵ ». C'est avec cette idée que nous allons aborder une nouvelle de l'écrivain franco-algérien, Mohammed Dib, « Le talisman », qui paraît dans le recueil *Le Talisman* en 1966.

Malgré cette certitude dans la modernité que l'oralité (de et dans le) conte est en train de disparaître⁶, nous voudrions insister sur la capacité *sociable* de la nouvelle, qui, selon nous, implique une bonne dizaine de manifestations. Nous pourrions isoler (de façon provisoire) au moins dix façons dont on pourrait considérer la nouvelle (celle de Dib du moins) comme une forme dialogique, sociable. En somme, nous proposons à propos de la sociabilité de la nouvelle dix « thèses », mot qui dialogue lui-même avec « Thèses sur la nouvelle », l'article récent de Ricardo Piglia sur lequel nous allons, en partie, fonder notre argumentation. D'abord, la nouvelle peut « dialoguer » avec une autre nouvelle, avec une version ultérieure de la même nouvelle (par exemple, la nouvelle de Dib, « La nuit sauvage », dont la version de 1963 est radicalement réécrite pour le lectorat de 1995) ; ensuite, elle peut aussi dialoguer avec d'autres formes brèves, surtout orales (le conte, la chanson, etc.). De plus, grâce à sa mobilité éditoriale, la nouvelle peut facilement trouver place dans des revues et des journaux ; elle peut être rapidement associée à d'autres nouvelles dans des recueils, soit avec des nouvelles écrites par plusieurs auteurs, soit dans des anthologies d'un seul écrivain. De plus encore, la nouvelle est facilement traduite ; elle est réutilisée dans d'autres œuvres (surtout dans le cas de Dib, qui incorpore des scènes de ses nouvelles dans ses romans) ; elle collabore avec d'autres médias, tels que la peinture, la photographie, le cinéma, et, plus récemment – c'est le cas de « L'Hôte » d'Albert Camus⁷ – avec la bande dessinée. Enfin, la nouvelle est régulièrement réécrite, « re-couverte », par l'essayisme de la « critique créatrice » (par exemple, celle de Roland Barthes par rapport à *Sarrasine* de Balzac, dans *S/Z*). Nous pourrions encore mentionner, pour compléter notre liste, la disponibilité de la nouvelle pour les lectures orales de toutes sortes, les lectures publiques et surtout radiophoniques (à titre d'exemple, depuis trois décennies, *Radio France Internationale* organise un concours pour les nouvellistes en Afrique francophone).

4. V. Shaw, *The Short Story. A Critical Introduction*, Londres, Longman, 1983, p. 86.

5. P. Mertens cité dans J. Chevrier, « De Boccace à Tchicaya U Tamsi », *Notre librairie*, n° III, oct.-nov. 1992, « La nouvelle », p. 4-7 (p. 7).

6. Pour Walter Benjamin, de façon notoire, le conte, en train de mourir, c'est le fluide et le communal ; voir « Le conteur » (1936) (publié dans *Œuvres III*).

7. J. Ferrandez, *L'Hôte. D'après l'œuvre d'Albert Camus*, Gallimard, 2009.

Nous verrons que les nouvelles de Mohammed Dib sont exemplaires dans nombre de ces catégories (à la circulation des formes correspond également celle des personnages : la désignation de Dib comme un « Balzac marxisé » renvoie également à cette pratique)⁸. Qui plus est, la fortune posthume de Dib par rapport à la nouvelle est maintenant bien établie⁹; et il est clair que son œuvre, y compris ses nouvelles, commence à être connue dans le monde anglophone¹⁰.

Toutefois, c'est l'écriture de la nouvelle, plutôt que ses thèmes, au sein de l'œuvre de chaque écrivain qui nous intéresse, surtout si nous voulons retrouver plusieurs éléments de notre liste qui fondent l'aspect sociable de la nouvelle. Il se peut qu'une des fonctions cruciales de la nouvelle – plus sociable que fédératrice comme l'essai, c'est-à-dire en dialogue direct avec les autres formes littéraires plutôt qu'en simple « collaboration » avec elles – soit sa capacité de révéler, de façon cristallisée, son rapport au mythe, à cette narration orale qui a eu traditionnellement droit de cité en Afrique du Nord. Il faut se rappeler que le mythe est cette histoire collective qui circule d'une époque à une autre, d'homme à homme.

Cela dit, l'insertion dans les revues n'est pas un aspect nécessaire de la nouvelle, car, dans le recueil de Dib *Le Talisman*, seule la nouvelle « Naëma disparue » a paru ailleurs, dans une revue en 1964¹¹, avant que le recueil *Le*

8. Voir Ch. Bonn, « Les pouvoirs du langage », dans *Itinéraires et Contacts de Cultures*, n°s 21-22, L'Harmattan, 1996, p. 149-168; Khatibi cité dans N. Kessous et A. Stafford, « Responsables de la violence, ou responsabilité de l'écriture? Le cas de "La nuit sauvage" de Mohammed Dib », dans N. Kessous, Chr. Margerrison, A. Stafford et G. Dugas (dir.), *Algérie. Vers le cinquantenaire de l'Indépendance. Regards critiques*, L'Harmattan, 2009, p. 93-113 (p. 99, n. 17).

9. Depuis 2001, la fondation Mohammed Dib à Tlemcen décerne un prix littéraire pour la meilleure nouvelle (en 2003, *C'était la guerre* d'H. Ayyoub, aux Éditions barzakh); voir D. Amhis Ouksel, *Dar Sbitar. Une lecture de « La Grande Maison » de Mohammed Dib*, Alger, Casbah éditions, 2006, p. 106.

10. Voir la traduction récente par C. Dickson, *Mohammed Dib, Short Stories : At the Cafe and the Talisman*, Charlottesville, Virginia University Press, 2011; pour les traductions de nouvelles de Dib faites plus tôt, voir l'important recueil dirigé par L. Ortzen, *North African Writing*, Londres, Heinemann, 1970, p. 21-43, qui offrait trois nouvelles de Dib en anglais, toutes provenant du recueil *Le Talisman* (« La fin », « Celui qui accorde tous les biens » et « Naëma disparue »); voir aussi U. Beier (dir.), *The Political Spider. Stories from « Black Orpheus »*, Londres, Heinemann, 1969, p. 38-47, qui traduit une nouvelle du premier recueil de Dib, « Le beau mariage », parue dans *Au Café* (1955).

11. Ce qui rend l'exclusion de la nouvelle « La nuit sauvage » du recueil de 1966 encore plus énigmatique. Pour les nouvelles du recueil *Le Talisman* publiées en revue après sa sortie, voir « La fin », publiée dans *An Nasr*, 23 décembre 1967; cette revue basée à Constantine publie une autre nouvelle du recueil *Le Talisman*, « Celui qui accorde tous les biens » (3 février 1967). Selon Ch. Bonn (art. cité, p. 157), c'est la diversité et la complémentarité qui caractérise et les récits dans *Le Talisman* et les romans de Dib de cette époque.

Talisman ne soit publié en 1966. Nous verrons que ce *défaut* d'insertion de la majorité des nouvelles du *Talisman* (y compris la nouvelle éponyme que nous discutons ici) révèle une autre catégorie de la sociabilité de la nouvelle : l'aspect intemporel et indéfini géographiquement du recueil, car la non-insertion d'une nouvelle, non seulement enlève l'aspect ponctuel de l'engagement politique, mais aussi ouvre le récit à l'humanité tout entière (nous reviendrons sur ce point pour analyser le poétique et le talismanique dans la nouvelle éponyme).

À la différence d'Allan Pasco – pour qui la nouvelle est « normalement mono- plutôt que multivalente¹² » – nous nous appuyons sur les « thèses » de Ricardo Piglia, pour montrer qu'« une nouvelle raconte toujours deux histoires¹³ ». « L'art du nouvelliste, suggère Piglia, c'est de savoir comment coder la deuxième histoire dans les interstices de la première¹⁴ ». Bien que les thèses de Piglia soient elliptiques dans leur formulation et dans les exemples offerts, nous les prendrons comme guide. Et pour les voir confirmées dans « Le talisman » de Dib, il faut considérer la deuxième thèse de Piglia, selon laquelle l'histoire « secrète » dans une nouvelle est narrée de façon « elliptique et fragmentaire » : « L'effet de surprise se produit lorsque la fin de l'histoire secrète vient à la surface », conclut-il¹⁵. Nous verrons aussi confirmer dans la nouvelle de Dib la thèse suivante de Piglia : « Chacune des deux histoires est narrée de façon différente. [...] Leurs points d'intersection sont les fondements de la construction du récit » ; mais aussi, toujours selon Piglia¹⁶ : « l'histoire secrète est la clef pour la forme de la nouvelle », car « l'énigme n'est rien d'autre qu'un récit qui est narré de façon énigmatique ». On pourrait, suivant « Le mythe, aujourd'hui¹⁷ », suggérer un lien avec le « mythe » tel que le définit Barthes, comme double discours, racontant deux histoires, la première dénotée et la seconde connotée, mais ceci n'est pas notre propos. Nous voulons avancer plutôt que l'existence des deux histoires dans la nouvelle moderne soulignée par Piglia nous aide à comprendre la capacité de la nouvelle à dialoguer, à s'extraire de son isolement formel (« Le talisman » n'étant qu'une nouvelle dans un recueil), à se *mythifier* dans un acte profond de communication, de legs.

Les thèses de Piglia reposent donc sur l'opposition entre la nouvelle « moderne » (Chekhov, Mansfield, ou le Joyce des *Dubliners* sont ses exemples)

12. A. Pasco, « On Defining Short Stories », dans Ch. E. May (dir.), *The New Short Story Theories*, Athens (Ohio), Ohio University Press, 1994, p. 114-130 (p. 125).

13. R. Piglia, « Theses on the Short Story », *New Left Review*, n° 70, juillet/août 2011, p. 63-65 (p. 64, nous traduisons).

14. *Ibid.*, p. 63.

15. *Ibid.*, p. 63.

16. *Ibid.*, p. 64.

17. Voir R. Barthes, « Le mythe, aujourd'hui », dans *Mythologies*, Seuil, 1957.

et son homologue « classique » (Poe). Dans la nouvelle moderne, propose Piglia, le dénouement surprenant est abandonné et l'« histoire secrète » rendue de plus en plus évanescence. Piglia souligne ainsi que, tandis que la nouvelle classique nous annonce l'existence de la deuxième histoire, son homologue moderne nous raconte deux histoires comme s'il s'agissait d'une seule. Nous retrouvons la fameuse théorie de « l'iceberg » d'Ernest Hemingway, selon laquelle le plus important d'un récit n'est pas du tout raconté, l'histoire secrète se construisant dans le non-dit¹⁸. Par contre, la nouvelle chez Kafka, suggère Piglia, aurait inversé cette règle : Kafka raconte l'histoire « secrète » de façon claire et simple, et narre furtivement l'histoire « visible ». Selon Piglia, finalement, la grande innovation d'un Borgès, c'est d'avoir fait de la construction de l'histoire secrète, qui est très codée, le thème principal du récit, la nouvelle borgésienne racontant les manœuvres de quelqu'un qui, de façon perverse, construit une intrigue secrète à l'aide d'une histoire visible¹⁹. Pour ce qui est de notre analyse du « Talisman » de Dib, la nouvelle semble proposer le récit d'une scène de torture, d'une part, et la communicabilité et la chaleur sociable de la nouvelle, d'autre part. Qui plus est, cette nouvelle va confirmer, de manière générale, les autres thèses centrales de Piglia, surtout celle concernant le récit double. Dans ce sens, nous avons affaire à deux aspects du mythe : les ingrédients mythologiques du récit (l'expérience de la torture) sont enrichis par une réflexion sur le statut de récit comme histoire double et comme objet de circulation (la sociabilité du mythe qui se repasse de lecteur en lecteur).

Depuis Guantanamo jusqu'à ?

C'est Mohammed Dib qui avait souligné, dans sa postface à son roman décapant de 1961, *Qui se souvient de la mer*, que la violence, dans ce monde d'après Auschwitz et Varsovie, était condamnée à la « banalité » : « L'horreur ignore l'approfondissement, elle ne connaît que la répétition²⁰ ». En effet,

18. R. Piglia, art. cité, p. 64-65.

19. *Ibid.*, p. 65.

20. M. Dib, postface à la première édition de *Qui se souvient de la mer* [1961], republiée dans G. Dugas (dir.), *Algérie. Les romans de la guerre*, Omnibus, 2002, p. 985-987 (p. 985). Pour la tradition de la nouvelle qui traite de la torture, voir « Le puits et le pendule » d'E. Poe (1842) à l'instar de la nouvelle de W. Mudford, « The Iron Shroud » de 1830 ; « La torture par espérance » par A. Villiers de L'Isle-Adam (1888) ; « Dans la colonie pénale » de Kafka (1919) ; et, plus récemment, « Un homme nu » par N. Saadi, dans son recueil *Il n'y a pas d'os dans la langue. Rêves et autres histoires*, Alger, Éditions barzakh, 2008, p. 11-26 : « Il poursuivait fixement des yeux les graffiti de l'horreur sur sa peau comme pour gommer la marqueterie torturée de la chair, suivant une à une les veines creusées tels des oueds asséchés » (p. 24-25).

c'est à la même époque, à la fin de la guerre d'Algérie, que Dib publie son recueil de nouvelles *Le Talisman* (1966), qui regroupe la majorité de ses écrits fictionnels de forme brève, dont la nouvelle éponyme qui, placée en fin de volume, présente un moment de violence intense. Toutefois, il faut souligner que, la nouvelle de Dib « Le talisman », comme les autres dans le recueil, livre son récit « sans le moindre prosélytisme, le moindre embrigadement », pour citer Michel Parfenov²¹. Ainsi nous verrons comment Dib, malgré son souci d'engagement littéraire, poétise un moment aigu.

Le titre de notre analyse, « Stayin' Alive », vient de la surprise que nous avons eue d'apprendre que les tortionnaires de Guantanamo jouaient (jouent toujours?), à fond, la chanson fameuse des Bee Gees, pour déboussoler et démoraliser leurs prisonniers islamistes²². La surprise vient de la découverte que les paroles²³ de cette chanson des années 1970 semblent offrir à ceux qui subissent la torture un encouragement à tenir le coup. L'explication, la résolution même, de ce paradoxe tient moins peut-être à l'agacement que provoque la musique de « Stayin' Alive » (la voix *falsetto*, la nature implacable du *beat*, la prévisibilité et la répétition de la mélodie), qu'à l'ironie produite par ces mêmes paroles : les tortionnaires à Guantanamo passent et repassent, très fort, la musique des Bee Gees, avec l'idée, sans doute, que « l'on va te garder en vie justement pour te torturer ». C'est cette dialectique-là, dialectique qui passe dans la forme de la nouvelle, que nous allons considérer dans « Le talisman » de Mohammed Dib ; car, d'une façon très retorse, le récit d'une scène de torture se convertit en manuel pour survivre à cette même torture. Et c'est précisément la forme de la nouvelle, souvenons-nous, sa nature sociable, sa parole, sa capacité à circuler, qui permettrait à la nouvelle de Dib ce rôle de « trousse de secours » contre la barbarie de la torture.

21. Voir M. Parfenov, « En français dans le texte », postface dans M. Dib, *Au Café*, Arles, Actes Sud, 1996, p. 129-140 (p. 138) ; voir aussi L. Ortzen, ouvr. cité, p. 7.

22. Le recueil *Le Talisman* sort la même année que le film de Gillo Pontecorvo qui figurait une scène de torture, *La Bataille d'Alger*, film que le Pentagone avait montré en 2003 pour (c'est ce qu'on nous dit) combattre les insurgés en Irak.

23. *Songwriters: Gibb, Maurice Ernest; Gibb, Robin Hugh; Gibb, Barry Alan*

Well, you can tell by the way I use my walk

I'm a woman's man: no time to talk

Music loud and women warm, I've been kicked around

Since I was born

And now it's all right, it's ok

And you may look the other way

We can try to understand

The New York times effect on man

Whether you're a brother or whether you're mother

You're stayin alive, stayin alive

Feel the city breakin and everybody shakin

And were stayin alive, stayin alive

Nous prenons donc la notion de mythe d'une manière très particulière : c'est la forme même de la nouvelle qui devient mythique, en ce sens qu'elle se donne finalement comme une forme exemplaire de résistance, de résilience et comme un objet qui circule, qu'on se transmet comme l'espoir, à réactualiser dans telle ou telle circonstance. Pour ce qui est de notre typologie de la sociabilité de la nouvelle, « Le talisman » de Dib se signale par la notion de circularité, plutôt que par une intervention politique ponctuelle (« Le talisman » ne paraissant, il faut souligner, que quatre ans après la fin des hostilités)²⁴. Nous allons voir donc comment la forme de cette nouvelle sur la torture – lyrique, mystique, mythique dans sa manière de présenter l'acte grossier de torturer (et de regarder torturer) – devient un guide, un manuel, destiné à ceux qui, à l'avenir incertain, subiront encore les sévices de la Question. De cette façon²⁵, nous découvrirons, dans « Le talisman », la parenté, l'identité même, entre récit et lecture, selon une forme de « métafiction ». Selon Karen Boddy²⁶, c'est la nouvelle, plus que tout autre genre ou forme littéraire, qui y est la plus appropriée à revenir d'une manière réflexive sur elle-même ; car, dans la nouvelle, affirme-t-elle : « conscients de notre enfermement, nous sommes, selon la théorie de la métafiction, libérés de son pouvoir ». La nouvelle, en tant que genre littéraire, se prête bien donc à l'idée d'une histoire « encadrée », le récit de la nouvelle n'étant, en dernière analyse, qu'une citation à interpréter, une histoire consciente de soi en tant que fiction. Ainsi, l'économie de la nouvelle, bref sa brièveté, ne fait que mettre en doute, à travers son récit tronqué (artificiel par rapport au roman), son réalisme, sa capacité de représenter une réalité.

C'est cet aspect de « métafiction » que la critique n'a pas toujours apprécié dans la nouvelle. Selon Christiane Chaulet Achour, « ces nouvelles de Dib, d'une écriture poétique intense, privilégient la confrontation de l'individu à l'histoire, la lutte collective n'apparaissant qu'en arrière fond » ; pour Assia Kacedali, également, pour qui la « structure narrative et actancielle » du « Talisman » accorde plus d'importance à l'individu qu'au collectif, étant,

24. M. Dib, « Le talisman », dans M. Dib, *Le Talisman* [Seuil, 1966], Arles, Actes Sud, 1997, p. 107-123 (désormais *T* dans les références après les citations).

25. Roland Barthes dans *S/Z* (par rapport à une nouvelle de Balzac) souligne la contagion de la lecture. À la fin de sa « lecture » (c'est-à-dire, sa réécriture essayiste) de la nouvelle retorse de Balzac, *Sarrasine* (de 1830, sur les exploits d'un sculpteur, amoureux d'un castrat, qui le croit femme), Barthes termine son essai *S/Z* (Seuil, 1970) en proposant que le sujet de la nouvelle, la castration, a un effet de contagion sur la lecture même de la nouvelle, provoquant une « suspension » du sens de la nouvelle plutôt qu'un « rien », et montrant que la « pensivité » de la marquise par rapport au dénouement du conte narré à l'intérieur de la nouvelle est doublée par celle de la lecture : « *Sarrasine* représente le trouble même de la représentation, la circulation dérégulée (pandémique) des signes, des sexes, des fortunes » (p. 222).

26. K. Boddy, *The American Short Story since 1950*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2010, p. 62-63.

selon elle, le récit « de la réalisation d'un individu, d'une victoire personnelle sur soi-même, la guerre étant alors perçue comme un moyen de s'éprouver et de s'affirmer²⁷ ». Ni l'une, ni l'autre critique ne met l'accent sur une spécificité cruciale de la nouvelle : « La nouvelle, disait William Faulkner, c'est la cristallisation d'un instant arbitrairement choisi où un personnage est en conflit avec un autre personnage, avec son milieu ou avec lui-même²⁸ ».

Le but de cet article est de nuancer cette idée de cristallisation pour réintroduire une notion de sociabilité dans la nouvelle, pour montrer que les histoires, comme le talisman, circulent. « Le talisman » devient un talisman qui protège et qui passe de lecteur en lecteur ; la dimension mythique de cette nouvelle n'est pas, proposerons-nous, tant liée à son contenu mythologique qu'à la nature même du récit qui est de circuler pour donner lieu à une actualisation et pour conjurer le mal (la torture). En voyageant, le récit de Dib construit une communauté humaine, donne sens et apaise – et par là même exprime l'essence de tout mythe.

Poésie et lyrique

Le fait que « Le talisman » soit un charme à l'intérieur d'un autre charme, c'est-à-dire le recueil *Le Talisman*, nous amène à une interprétation attachée à plusieurs niveaux d'analyse, et surtout celui de la poésie dans la prose²⁹. Nous n'aurons pas le temps toutefois de considérer le recueil dans sa totalité comme un bien à faire circuler, à faire passer ; mais il suffira de tenter cette macroanalyse d'une seule nouvelle pour nous sensibiliser à la décision de Dib de localiser son histoire de la torture dans une sociabilité mythique, pour pouvoir ensuite souligner les dimensions mythiques de la nouvelle³⁰. Sociabilité et

27. Chr. Chaulet Achour, « La guerre de libération nationale dans les fictions algériennes », dans D. Zimmermann (dir.), *Trente ans après, nouvelles de la guerre d'Algérie*, Le Monde éditions, 1992, p. 145-168 (p. 151) ; A. Kacedali, « En quête d'une autre histoire. Lecture de deux nouvelles : *Naëma disparue* et *Le Talisman* », dans *Itinéraires et contacts de cultures*, ouvr. cité, p. 63-69 (p. 69).

28. W. Faulkner, dans *Selected Letters of William Faulkner*, éd. de J. Blotner, Londres, Scolar Press, 1977, p. 345.

29. « Je suis essentiellement poète et c'est de la poésie que je suis venu au roman, non l'inverse », affirme Dib dans une interview en 1961 (*Afrique Action*, 13 mars 1961, cité dans G. Daninos, *Dieu en Barbarie de Mohammed Dib ou La recherche d'un nouvel humanisme*, Sherbrooke, éditions Naaman, 1985, p. 27) ; le roman de Dib qui paraîtra bientôt après *Le Talisman, Dieu en barbarie* (1970), a été écrit, selon J. Déjeux, « dans une prose poétique » ; voir J. Déjeux, *Mohammed Dib. Écrivain algérien*, Sherbrooke, éditions Naaman, 1977, p. 22.

30. Nous renvoyons le lecteur aux travaux de DEA menés en 1980 à l'Institut des langues étrangères à Alger par M. Tablit, « L'analyse structurale du recueil de Dib *Le Talisman* ».

mythe de la nouvelle, plutôt que témoignage ou intervention politique, c'est ce que nous retiendrons dans notre lecture. Nous allons entamer une lecture du « Talisman » qui proposera moins une grille générale de lecture, qu'une humble approche de ce que cela veut dire de mythifier la torture dans une nouvelle. Mais ce faisant, il faut insister sur l'importance de la poésie en Algérie, sans oublier la « parenté » entre formes brèves, ici entre nouvelle et poésie³¹.

Suggérant que même le temps dans « Le talisman » devient poétique, François Desplanques ajoute que, outre son rôle dramatique, le temps « exprime la vision poétique du narrateur », suggérant « que le poète est celui qui transmue en or la boue de l'Histoire³² ». Nous allons voir comment « Le talisman » arrive à poétiser un objet (une scène de torture) qui, normalement, ne fait qu'atomiser l'humain et le priver de sa voix³³.

Il est sûr que la poésie, en tant que telle, est le genre qui a dominé l'écriture algérienne pendant les trente ans (non pas forcément glorieux) de la longue marche vers l'indépendance. Depuis 1945 (souvent cité comme le vrai début de la guerre) jusqu'en 1973, on compte, parmi les deux cents œuvres publiées en Algérie en langue française, un quart de romans, une dizaine de recueils de nouvelles (dont *Le Talisman*?), vingt pièces de théâtre, mais une bonne centaine de recueils de poèmes³⁴. Deux fois plus de poésies donc que de romans; ce fait étonnant n'est pas dû uniquement à la présence

31. Voir le mot du nouvelliste américain R. Carver : « C'est un fait : les nouvelles sont d'esprit plus proches des poèmes que des romans », cité dans J. Gratton et Br. Le Juez (dir.), « Introduction », *Modern French Short Fiction*, Manchester, Manchester University Press, 1994, p. 1-21 (p. 19); ainsi que celui de son homologue irlandais Frank O'Connor, pour qui la nouvelle serait « l'objet le plus proche de la poésie lyrique que je connais » (F. O'Connor cité dans K. Boddy, ouvr. cité, p. 100). La « parenté » à la nouvelle de la poésie encourage K. Boddy (ouvr. cité, p. 7-8), néanmoins, à hiérarchiser la nouvelle par rapport au poème, en citant l'idée d'Edgar Poe que les avantages de la première par rapport au dernier tiennent à la capacité de la nouvelle de déployer le sarcasme, la ratiocination, l'humour, tous des éléments qui sont, selon le nouvelliste américain, étrangers à la poésie.

32. Fr. Desplanques, « Sur deux nouvelles de Dib : *Au Café* et *Le Talisman* », dans *Itinéraires et contacts de cultures*, ouvr. cité, p. 51-61 (p. 58, p. 61).

33. Pour un regard concis sur la voix et la lettre sous la torture, voir L. Folena, « Figures of violence : Philologists, Witches and Stalinistas », dans N. Armstrong et L. Tennenhouse (dir.), *The Violence of Representation. Literature and the History of Violence*, Londres, Routledge, 1989, p. 219-238 (p. 228-229).

34. Selon Jean Déjeux, il y a eu dans cette période 58 romans (entre 1945 et 1961, 28 romans, et entre 1962 et 1974, 30); 9 recueils de nouvelles; 103 recueils de poèmes; et 20 pièces. Il faudrait confronter ces chiffres à ceux de la période suivante : 62 romans publiés en français en Algérie entre 1970 et 1990 (51 romans pour les années 1980, et 11 pour les années 1970), et, pour la même période, entre 1970 et 1990, 43 volumes de poésie en français; J. Déjeux cité dans H. Miliiani, *Une littérature en sursis? Le champ littéraire de langue française en Algérie*, L'Harmattan, 2002, p. 116, n. 50, p. 119.

prépondérante de la forme poétique dans les cultures arabes³⁵, mais aussi (ou plutôt) au désir de comprendre, d'une façon profonde, ce par quoi le peuple algérien avait vécu. En effet, selon Ammaria Lanasri³⁶, c'est la période de la publication du recueil *Le Talisman* (1966) qui est la plus marquée par la guerre dans la littérature algérienne :

C'est seulement avec l'indépendance que la guerre de libération prend sa place centrale dans la littérature algérienne, au même moment où la lutte anticoloniale diminue et fait place à une évaluation plus générale des événements.

La nouvelle, souvent poétique chez Dib, comme on va le voir à l'instant, pouvait ainsi jouer un rôle important. François Desplanques souligne la capacité de la nouvelle, en tant que forme, d'intervenir de façon ponctuelle dans les débats politiques du moment ; et je me permets de renvoyer au chapitre que Naaman Kessous et moi-même avons consacré à une autre nouvelle, décapante, de Dib, « La nuit sauvage », qui, publiée dans *Les Lettres françaises* (d'obédience communiste) en 1963, décrivait de façon extraordinaire (et là aussi poétique) la préparation minutieuse d'une attaque de grenade contre un *milk-bar* européen au centre d'Alger par deux jeunes Algériens (un homme et une femme), ainsi que l'exécution sanglante de l'acte abominable³⁷. De même, c'est la nature à la fois lyrique, poétique et horrible, terrifiante de la nouvelle, qui nous retient, car cette double face va droit au mythe du *talsmn* dans la culture de l'Afrique du Nord.

En effet, le *talsmn* en arabe, c'est un objet qui est légué, un charme qui est passé à un autre, pour apporter le bonheur sinon le réconfort ; le *talsmn*, c'est ce qui peut aussi guérir comme nous le montre le roman du même nom écrit en 1825 par Walter Scott sur les croisés : ce premier roman en anglais à présenter des musulmans sous une lumière positive raconte comment Saladin, déguisé, parvient à la tente de Richard Cœur de Lion et le guérit à l'aide d'un talisman³⁸.

35. J. C. Risler, *La Civilisation arabe*, Payot, 1955, p. 145-146.

36. A. Lanasri, « The War of National Liberation and the Novel in Algeria », *L'Esprit créateur*, n° 41, 4, 2001, p. 58-69 (p. 58, nous traduisons).

37. Voir Fr. Desplanques, art. cité, p. 51 ; voir aussi N. Kessous et A. Stafford, art. cité, dans lequel notre analyse est centrée sur le fait que, trente ans après, Dib reprend et remanie cette nouvelle pour le recueil publié au beau milieu de la guerre civile en 1995, justement appelé *La Nuit sauvage* (Stock) ; nous n'avons pas pu toutefois expliquer la décision de Dib, en 1966, d'exclure « La nuit sauvage » du recueil *Le Talisman*. « La nuit sauvage » est une nouvelle qui déploie ce que Dib appelle en 1995 « une responsabilité » de l'écriture, et ce que Naaman Kessous et moi-même avons nommé « la troisième voix » de l'Écrivain ; car ni les actions, ni les opinions des personnages n'appartiennent à l'Écrivain ; il s'agit d'une neutralité engagée, qui présente les dilemmes, les motivations, bref les raisons de l'acte terroriste, sans en juger aucunement la moralité, l'efficacité, ni la pertinence : c'est un témoignage, mais un témoignage littéraire, un témoignage de questions.

38. Le talisman est une amulette que l'on peut porter sur soi, contenant un texte écrit pour protéger du mauvais œil, par exemple, pour porter chance. L'écriture y est en général

La Question et les cinq démarches

Nous voulons insister dans notre analyse du « Talisman », suivant les thèses de Ricardo Piglia, sur le lien, sinon la coïncidence, de deux niveaux dans le récit, la diégèse (le récit lyrique d'une scène de torture, jamais située pendant la guerre d'Algérie, d'ailleurs) et la fonction, autoréflexive, de la langue en tant qu'objet à faire circuler. C'est précisément ce renvoi constant de la diégèse à son expression langagière dans une nouvelle reprenant elle-même le titre du recueil, qui nous indique la nature sociable, dialogique de la forme, de la parole, du *muthos*, comme réconfort, mais aussi comme guide. Avant de voir comment ce « manuel » devient talisman, il faut énumérer les cinq recettes utilisées par le narrateur pour échapper mentalement aux sévices.

Dans « Le talisman », la majeure partie du texte renvoie à la description interne de l'esprit du narrateur. Celui qui subit (et raconte) la torture déploie, parfois de façon lucide, une tentative pour s'évader, mentalement, de son sort terrifiant : « Je vécus tout, j'enregistrai le plus infime détail. Mais sans cesser d'être ailleurs, de penser à autre chose. Comment expliquer cela ? » (*T*, p. 118), dit le narrateur-victime comme s'il impliquait un autre moi regardant tout, mais de loin. Cependant, cet équilibre délicat ne peut plus tenir ; le narrateur tombe tout de suite dans une communication fissurée, premièrement en prenant le langage (la langue ?) lui-même en objet à décrire. En « supprim[ant] le temps » (n'oublions pas d'ailleurs que la suspension du temps est aussi un caractère du mythe), il arrive momentanément à se détacher de la situation, et ce d'une façon tout à fait *littéraire* :

J'interrogeais, sur le voile rouge de mes paupières, des signes, des paraphes, des marques qui flambaient, tremblaient, dansaient. Dessiné à traits de feu, chaque symbole apparaissait, d'abord inachevé, avec des vides de place en place, puis se précisait. Des formes annelées ne tardèrent pas ainsi à s'articuler en une ligne enroulée sur elle-même à l'intérieur d'un carré aux côtés invisibles³⁹. La spirale se grava dans ma vue profonde, ne s'effaça plus. Je m'occupai avidement à la déchiffrer. [...] Il fallait en démontrer l'enroulement pour commencer. Après quelques efforts, je réussis à épeler des lettres. (*T*, p. 119)

Le narrateur raconte ensuite comment il est finalement arrivé à isoler une, puis deux autres des lettres qui lui échappaient, mais comment, ce faisant, les autres « se troublèrent, se diluèrent!⁴⁰ ».

codée et la déchiffrer en ouvrant l'amulette est mal considéré. Par ailleurs, l'écriture relève de l'ésotérique, du texte crypté.

39. Peut-être s'agit-il là du texte ésotérique écrit à l'intérieur du talisman.

40. Il faudrait mentionner ici une autre des nouvelles dans le recueil *Le Talisman* : « La dalle écrite » (ouvr. cité, p. 35-43) qui précède la nouvelle éponyme, justement puisque elle

Sa deuxième solution pour s'évader mentalement est elle aussi « littéraire » ; il s'agit d'étudier « l'allure générale, l'association des vocables et la structure [...] du hiéroglyphe entier », toujours à propos des mots qu'il lit sur ses paupières fermées (*T*, p. 120). Mais ceci ne marche que de manière temporaire, car les mots identifiés « se renversaient ou se recomposaient d'une façon différente, [...] se fondaient en un seul, constitué de tous les autres ». Voilà donc une nouvelle tentative pour échapper mentalement à son sort, mais c'est un nouvel échec évidemment : tous les mots devenaient un seul mot, mot qui « dérivait d'une langue située au-delà de toutes les langues et qui les rendrait toutes inutiles ! » En effet, si cette langue était connue, décryptée, elle perdrait toute son efficacité magique.

La troisième technique, ensuite, c'est d'abandonner la lecture des mots pour la « terre hospitalière » d'« *un souvenir sans prix* » (*T*, p. 120). Le « jeu » que le narrateur adopte (« en des temps très reculés ») conduit à la double réalité physique et mythique du talisman :

Il consistait, avec des mots inconnus, à graver certaines formules sur des objets que je choisisais avec soin : galets, feuilles, morceaux de bois, os. Cela fait, je les dispersais et je formais le vœu que chacun devînt un talisman pour qui le découvrirait et le garderait. Un jour, par une attention particulière et dans le dessein de surpasser tout ce que j'avais déjà réalisé, je composai la plus puissante sentence qui se pût concevoir et, comme les autres, la confiai au sort. (*T*, p. 120-121)

Laisser des traces (comme mémoire ?) devient donc sa troisième méthode de survivre, de s'éloigner des sévices de la torture (le « un jour » dans la citation ci-dessus, nous rappelle que l'opération s'est faite à plusieurs reprises). Ces talismans physiques à passer, à léguer, ces bribes ne sont aucunement « les traces-mémoire » qu'a célébrées l'écrivain antillais Patrick Chamoiseau⁴¹ ; car elles ne sont pas physiques (plutôt rêvées) et elles ne font que revenir (« c'était moi qui les recevais ! », *T*, p. 121). Il fallait donc trouver un autre moyen pour façonner un talisman, étant donné surtout que « [l]'interprétation de l'écriture n'était plus indispensable » ; et ce moyen, le narrateur le retrouve dans un récit d'enfance :

Jadis, je composais mes talismans sans jamais penser à moi. Et voici que je m'étais adressé par-delà toute mémoire le plus souverain d'entre eux ! [...] Un homme

narre l'incapacité (ou la non-volonté ?) du narrateur de lire les lettres qu'il voit sur la dalle, de sorte que la capacité (même rêvée) du narrateur dans « Le talisman » exposé à la torture de lire les mots et les messages lapidaires lui sert, finalement, comme facteur de réconfort et de rédemption ; voir Ch. Bonn, art. cité, p. 156.

41. Voir son photo-essai qui accompagne les photographies de R. Hammadi, *Guyane. Traces-mémoires du baigne* (Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1994), ainsi que son roman *Le Vieil Homme et le Molosse* (Gallimard, 1997) dans lesquels un rocher, ou autre objet telle une cellule ou même une marche arrondie, devient « trace-mémoire » de ceux qui sont exclus de l'Histoire.

est [...] forme et expression, graphie tracée sur la matière illimitée, vocable indéféréncié de ce qui est. (*T*, p. 121)

Pour survivre à la torture, il fallait plutôt faire de « soi » une réalité littéraire, ce qui implique une perte de soi qui sera opérée par un échange de rôles imaginé entre torturé et tortionnaires :

Je suis calligraphié sur le tissu de ce qui est, dont autant que moi sont tirés des sacrificateurs [...] : j'étais la lettre et eux les lecteurs. Mais je pouvais bénir mon corps disloqué, fendu, brûlé. [Les circonstances] auraient pu être différentes, faire d'eux la lettre et de moi le lecteur⁴². (*T*, p. 122)

Quant à la quatrième et pénultième solution, liée à cette littérisation, elle correspond à la perte de soi, déjà amorcée dans la citation ci-dessus, à une dispersion, en somme, de celui qui subit la torture, une autodissolution qui fait penser inéluctablement à une séquence de *La Bataille du rail*, film de René Clément de 1946 sur la lutte antinazie chez les cheminots : après une exécution de résistants par les SS, nous voyons, non pas les victimes fusillées, mais un cercle de fumée qui, suggérant la nature toute mythique et éthérée de la Résistance, va tout de suite se disperser dans le ciel lointain :

Proie de l'ivresse et du feu, je deviens une parcelle des forces qui m'emportent. Je n'ai plus besoin, pour m'abriter, d'une maison, pour me réchauffer, d'un âtre, pour subsister, des fruits de la terre. J'habite l'air, et la lumière qui brille éternellement... (*T*, p. 123)

Mais la technique la plus efficace – et toutes les autres techniques déjà analysées, semblent y mener – apparaît au dernier paragraphe où se révèle, de façon retorse, la nature circulaire de la nouvelle⁴³. L'ouverture de la nouvelle est en effet basée sur une énigme que nous ne résoudrons qu'à la fin. Le début correspond à une longue description (de trois pages) du retour à la *dechra* (le village natal), qui commence ainsi : « Je suis revenu chez moi. Ce n'est pas un rêve, j'ai retrouvé mes montagnes » (*T*, p. 107) ; mais, avant de passer à la scène de torture, la description de la *dechra* insiste sur le fait que lors de ce retour du narrateur, il n'y a personne, le village est abandonné (après avoir été rasé, nous dit-on une page plus loin) :

Dans ce cas, le gardien de ces lieux, ce sera moi. Je n'ai plus besoin, pour m'abriter, d'une maison, pour me réchauffer, d'un âtre, pour subsister, des fruits de la terre. J'habite l'air, et la lumière qui brillera éternellement. (*T*, p. 108)

Avec un léger changement de temps (« brillera » et non pas « brille »), le narrateur du début anticipe, mot à mot, la conclusion de la nouvelle ; ce qui

42. On retrouve le support de l'écrit à l'intérieur de l'amulette lié peut-être au codage des tatouages.

43. Pour une définition plus précise d'un récit circulaire, voir J. Baetens, « Qu'est-ce qu'un texte circulaire? », *Poétique*, n° 94, avril 1993, p. 215-228.

révèle non seulement la circularité de sa structure, mais peut-être aussi la technique la plus efficace pour survivre à la torture : le retour du narrateur, imaginé ou mémorisé, à la *dechra*. Voilà son talisman le plus puissant. Car on apprend que ce n'est pas seulement le narrateur qui est supplicié, mais aussi plusieurs membres de sa famille, sévices dont il est obligé de témoigner. De façon dialectique, toutefois, ce regard sur la souffrance de sa famille devient (comme talisman) ce qui l'aidera lors de sa propre interrogation :

Je retins mes larmes; d'autres s'obstinèrent quand même à gémir tout bas. La lumière qui avait tout à l'heure frôlé Ramdane s'accrochait maintenant à la nudité des tortionnaires. [...] Je préférerais fermer les yeux pour n'avoir pas à me demander ce qui les avait suscités là.

Saïd hoqueta. Je priai pour l'aider à rendre son âme impitoyable à Celui qui la lui avait prêtée. (*T*, p. 115)⁴⁴

Cette description anticipe presque entièrement les cinq démarches que le narrateur va suivre à son tour ; et le dernier procédé, le langage qui favorise la perte de soi (considéré comme nous l'avons vu en haut), vient tout de suite après la torture de Yahia, dont « le corps tout déchiré [...] ne geignait que par saccades » : « comme il advient aux rêveurs pour se délivrer des monstres, [Yahia] formula un mot et sa tête retomba sur le côté » (*T*, p. 117). Autrement dit, avant sa propre soumission aux « monstres », le narrateur semble apprendre comment survivre en regardant ses proches.

Conclusion : talisman de la nouvelle, du recueil

Dans son étude de la torture en Algérie, Marnia Lazreg⁴⁵ ne prononce guère le mot « survie » : comment survivre et comment transmettre la méthode de cette survie ? Dans sa préface au volume consacré à l'œuvre de Mohammed Dib, Roger Fayolle nous rappelle le jeu de mots adoptés par Dib, « écrivains, écrits vains⁴⁶ ». Dans cette période contemporaine du retour de la torture à la une (elle n'a jamais disparu, bien sûr⁴⁷), cet écrit de Dib sur la torture est loin d'être « vain ». Ce n'est pas simplement que « Le talisman » refuse, de façon presque catégorique comme le souligne François Desplanques⁴⁸, de nommer

44. Dans l'avis de Fr. Desplanques (art. cité, p. 58), cette dernière expression révèle l'identité du narrateur comme musulman paysan.

45. M. Lazreg, *Torture and the Twilight of Empire. From Algiers to Baghdad*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 2008.

46. R. Fayolle, « Introduction », *Itinéraires et contacts de cultures*, ouvr. cité, p. 9-18.

47. Voir l'interview récente avec H. Alleg par G. Martin, dans *Retour sur la « Question » : quarante ans après la guerre d'Algérie*, Bruxelles, Temps des cerises, 2001.

48. Fr. Desplanques, art. cité, p. 57.

précisément le contexte concret de l'horreur (excepté la *dechra* et quelques pré-noms très algériens) ; c'est aussi que l'imprécision (géographique, historique, politique) du « Talisman » offre la nouvelle à une circulation, qui va de pair avec le mythe du talisman.

Pour Jacqueline Arnaud⁴⁹, le talisman, c'est ce qui permet au narrateur, à la différence de sa famille et de ses co-villageois, de survivre à la torture. En effet, avec la survie du narrateur qu'elle imagine, Arnaud semble souligner que, comme une autre nouvelle dans *Le Talisman* (« La dalle écrite⁵⁰ »), « Le talisman » présente « une allégorie de l'écriture », une allégorie du salut par l'écriture. Et Desplanques de proposer que « Le talisman » présente « une analogie entre le retour du souvenir, le retour du narrateur et le retour de l'écriture. [...] L'homme meurt, le narrateur est immortel⁵¹ ». Ainsi, pour Desplanques, Dib devient le talisman, tandis que, dans notre étude, nous avons analysé la nouvelle elle-même, le recueil aussi du même nom, comme le bien à faire passer. En effet, pour marquer l'importance de l'Écriture chez Dib, Charles Bonn⁵² résume bien la fin du « Talisman » :

Qu'importe alors [...] que le narrateur habite [...] l'air, et la lumière qui brille éternellement, soit *effectivement* mort ? L'écriture est cette « veille » et cette « attente » sur lesquelles se termine le recueil. [...] L'écriture ne dit sans fin qu'elle-même, et que l'ambiguïté en quoi elle consiste parce qu'elle ne livre pas le sens un.

Ainsi, la nature circulaire de la nouvelle « Le talisman » semble exclure l'option borgésienne qui consiste à construire l'histoire secrète (ici, la nature sociable de la nouvelle) à partir de l'histoire visible (ici, celle de la torture). « Le talisman » ne suit pas Borgès (ni Poe, ni Kafka) qui, selon Piglia⁵³, « savait transformer en anecdote les problèmes de la forme de la narration ». Pourtant, Dib n'entreprend-il pas quelque chose d'analogue ? Ni épiphanique (car circulaire), ni célébration de l'amnésie (le non-dit étant parfois plus terrifiant que le littéral), « Le talisman », en tissant des liens avec le passé et le futur (le récit d'enfance, le retour au *dechra*), transforme l'horreur de la torture en la félicité de la nouvelle, du récit, du conte. La souffrance, le déchet humain, devient (pour citer Jean-Paul Sartre dans sa postface à *La Question*, récit de torture d'Henri Alleg interdit en France en 1958, « une victoire⁵⁴ ». Dans ce sens, on peut se mettre finalement d'accord avec la conclusion de Ricardo

49. J. Arnaud citée dans Fr. Desplanques, art. cité, p. 59.

50. Selon A. Kacedali (art. cité, p. 62), « La dalle écrite » aurait été la seule nouvelle écrite après la guerre.

51. Fr. Desplanques, art. cité, p. 60-61.

52. Ch. Bonn, art. cité, p. 157.

53. R. Piglia, art. cité, p. 65.

54. J.-P. Sartre, « Une victoire », postface à H. Alleg, *La Question* [1958], Utrecht, Jean-Jacques Pauvert, 1965, p. 97-122.

Piglia : « La nouvelle est construite de sorte que ce qui était caché devienne, de façon artificielle, visible⁵⁵ ». Pour nous, pour Dib, ce qui était caché, c'est la nature sociable de la nouvelle ; sinon, pourquoi nommer le recueil *Le Talisman* (même question pour le recueil *Au Café*⁵⁶) ? C'est une marque de socialité, de convivialité, et de narration publique, qui fait penser « à l'arbre à palabre » du conte africain, à « la bouteille à la mer » du conteur ivoirien Bernard Dadié. Dans « Le talisman », on retrouve cette même sociabilité, même dans un moment très noir d'atomisation (rien de plus atomisant – sauf peut-être le fascisme – que la torture ; elle vit de cette atomisation). Dib semble montrer le contraire du nouvelliste irlandais Frank O'Connor pour qui la nouvelle est « détachée, romanciste, individualiste et intransigeante, présentant souvent un hors-la-loi qui erre le long des franges de la société⁵⁷ ». Les deux recueils de Dib – *Au Café* et *Le Talisman*, de nature très différente, séparée par une décennie de guerre – sont des allégories poétiques de la socialité, dans lesquelles « l'illumination profane⁵⁸ » est devenue la forme de la nouvelle. Plutôt qu'une mise en abyme (bien définie d'ailleurs par Linda Hutcheon et Louis Dällenbach), « Le talisman » est comme une allégorie, métafictionnelle, de l'expérience⁵⁹. En somme, un talisman n'est pas simplement une façon de se protéger, mais aussi un facteur de communication, de dialogue, tout comme la nouvelle, le conte, ou le mythe : il est parole et non pas introspection. Si on peut parler de « victoire » par rapport à la torture, comme l'a fait de façon dialectique Jean-Paul Sartre en 1958, Dib a réussi son entreprise : léguer un talisman aux futures victimes et leur permettre d'affronter la Question.

55. R. Piglia, art. cité, p. 65.

56. Le fait que la nouvelle éponyme ouvre le premier recueil de Dib *Au Café* et que la nouvelle éponyme du *Talisman* clôt son deuxième recueil à son tour offre, non seulement une figure d'enveloppement des deux recueils, mais aussi semble se référer à la notion que la nouvelle est un acte de communication. Une étude de ce qu'on appelle « l'architecture secrète » du recueil est maintenant à l'ordre du jour, mais n'aura pas de place dans cette étude.

57. F. O'Connor cité dans C. May, ouvr. cité, p. xxv.

58. R. Piglia, art. cité, p. 65.

59. Il y a donc un travail important à faire sur les autres nouvelles de Dib de la période de la guerre laissées de côté à l'époque, telles que : « Une journée perdue » (dans *Simoun*, n° 21, 1956), « L'Autre » (dans *Les Cahiers du Sud*, n° 334, avril 1956), « Zizi Kadda » (dans *L'Action poétique*, n° 5, juin 1956), « Les messagers » (dans *Les Lettres françaises*, 7 mars 1957), « La barbe du voleur » (dans *La Nouvelle Critique*, n° 112, janvier 1960) ; ainsi qu'un travail de variante sur « Naëma disparue ». « Le soleil des chiens » (dans *Europe*, n° 567-568, juillet-août 1976) retiendrait aussi notre attention, s'il ne s'agit pas de la guerre d'Algérie, à cause du regard décapant sur la violence en général.