

Les échos du silence dans *Retour à Haïfa* de Ghassan Kanafani

Mohamed RADI

Université Al-Hussein Bin Talal

a, citation and similar papers at core.ac.uk

brought to you by

provided by Portal de Revistas Científicas

Recibido: 28 de septiembre de 2010

Aceptado: 15 de diciembre de 2010

RÉSUMÉ

Le silence en littérature représente un sujet paradoxal qui donne lieu à de nombreux commentaires divergents. La présence du silence dans le roman de Kanafani est peut être considérée comme une tentative de dire le non-dit et d'écrire la *Nakba*. Cette problématique du langage et de l'écriture pose la pierre fondatrice de notre recherche : tandis que la *catastrophe* ne peut être dite, Kanafani prouvera qu'elle peut se montrer. L'auteur réussit à "montrer" la *catastrophe* puisqu'il crée son propre langage paradoxalement au travers d'une poétique du silence.

Mots clés: littérature palestinienne, Silence, Parole, Mémoire, Discontinuité.

Los ecos del silencio en *Retour à Haïfa* de Ghassan Kanafani

RESUMEN

El silencio en literatura representa un ejemplo paradójico que da lugar a muchos comentarios divergentes. La presencia del silencio en la novela de Kanafani puede ser considerada como una tentativa de decir lo no-dicho y de escribir la *Nakba*. Esa problemática del lenguaje y de la escritura sienta las bases de nuestra investigación: aunque la *catástrofe* no puede decirse, Kanafani probará que sí puede mostrarse. El autor logra "mostrar" la *catástrofe* puesto que crea su propio lenguaje a través, paradójicamente, de una poética del silencio.

Palabras clave: literatura palestina, silencio, palabra, memoria, discontinuidad.

Echoes of silence in Ghassan Kanafani's *Return to Haïfa*

ABSTRACT

Silence in literature can be a paradoxical issue that might raise debate. The presence of silence in Kanafani's novel can be considered as an attempt to voice the unsaid, and to write about *Nakba* (*catastrophe*). Problematic issues of language and writing are the cornerstone of our research. While the catastrophe cannot be said, Kanafani proves that we can see it. The author successfully depicts the *catastrophe* with an amazing language of his own through the romance of silence.

Key words: Palestinian literature, silence, speech, memory, discontinuity.

" Parler du silence, je crains que ça fasse du bruit ! "
François-René, Vicomte de CHATEAUBRIAND

Introduction.

Ghassan Kanafani est un célèbre artiste palestinien, journaliste, auteur de romans et de nouvelles, dont l'œuvre est profondément enracinée dans la culture arabe palestinienne. Né à Acre (au nord de la Palestine) le 9 juillet 1936, il a vécu à Jaffa jusqu'en mai 1948, quand il a été obligé de partir avec sa famille d'abord au Liban puis plus tard en Syrie. Il a vécu et travaillé à Damas, puis au Koweït et, à partir de 1960, à Beyrouth.

Ghassan Kanafani a publié dix-huit livres et écrit des centaines d'articles sur la culture, la politique et la lutte du peuple palestinien. Après sa mort, une grande partie de son œuvre littéraire a été traduite en dix-sept langues et publiée dans plus de vingt pays différents. Ses romans, ses nouvelles, ses pièces de théâtre, ses essais ont été rassemblés et publiés en quatre volumes.

Venons-en à présent au sujet. Ce thème "le silence" représente un sujet paradoxal qui donne lieu à de nombreux commentaires divergents. Sur ce procédé, plusieurs théoriciens et écrivains semblent avoir leur mot à dire. Les uns prétendent que le silence parvient à tout communiquer, les autres rétorquent que son message manque assurément de limpidité.

Nous envisageons d'étudier ce thème à travers le roman Retour à Haïfa¹ de Ghassan Kanafani. Le choix de ce thème découle d'une constatation personnelle. Nous avons remarqué lors de la lecture de cette œuvre, que le silence a une place cruciale. Mais malgré celle-ci, ce champs d'études reste relativement mal exploré ou fait l'objet de critiques insuffisantes.

La présence du silence dans ce roman est peut être considérée comme une tentative de dire le non-dit et d'écrire la *Nakba*². Cette problématique du langage et de l'écriture pose la pierre fondatrice de notre recherche : tandis que la *catastrophe* ne peut être dite, Kanafani prouvera qu'elle peut se montrer. L'auteur réussit à "montrer" la *catastrophe* puisqu'il crée son propre langage paradoxalement au travers d'une poétique du silence. L'un des aspects les plus marquants du texte de Kanafani est l'existence de véritable face à face entre le silence et la parole ; ces derniers n'alternent plus, mais se présentent conjointement, sans se nier l'un l'autre. Il existe une unité organique entre les deux et l'on pourra dire que le silence y rythme le mouvement de la parole. Le silence y fonctionne comme une technique de l'écriture afin de canaliser la parole et de dérégler le dialogue des personnages. Dans ce texte, le silence se manifeste, comme nous allons le voir, à travers certains

¹ Toutes les citations renvoient à l'édition de *Retour à Haïfa et autres nouvelles*, Paris : Actes Sud, 1997.

² Le 14 mai 1948 est le jour de la création de l'État israélien, mais cette date est commémorée par les Palestiniens comme la *Nakba*, la catastrophe. Évoquer la *Nakba*, c'est donc se rappeler qu'en 1948, plus de 700.000 Palestiniens ont été expulsés de leurs villages et de leurs villes d'origine.

procédés de l'écriture tels que la discontinuité, les intervalles, le chevauchement des répliques, les empêchements du dialogue etc.

Nous essayons de répondre aux questions suivantes : Est-ce que le silence peut transmettre efficacement le message de la *Nakba*? Si oui, de quelle façon ? Et sinon, que parvient-il à créer ?

Dans la première partie de ma contribution, l'objectif sera de discerner l'effet du silence dans le roman. Nous comptons, en premier lieu, faire état de la question théorique, pour ensuite déterminer quels éléments devraient faire l'objet d'une attention particulière. Un vide palpable, une question non élucidée, la présence de points de suspension seront mes principaux repères pour dénicher le silence.

Définitions.

Avant de commencer cette étude, il reste à définir avec plus de précision ce que nous entendons par *silence*. Le Robert (1990), le définit comme *le fait de ne pas parler, de ne pas exprimer son opinion, de ne pas répondre, de ne pas divulguer ce qui est secret: attitude d'une personne qui ne veut ou ne peut s'exprimer [...] absence ou rupture de bruit [...] interruption du son*. L'un de ses traits est de se dérober à toute définition positive, d'être moins quelque chose que son absence. Pris entre ce qui le précède et ce qui lui succède, il paraît ne pouvoir être saisi qu'au carrefour de ses causes et de ses effets, de sorte que nous pouvons nous interroger sur la continuité qu'il rompt, sur la nature de la pause qu'il marque au sein d'une plénitude. Or, selon Roland Barthes, le silence est justement *le mouvement d'une rupture et celui d'un avènement* (Barthes, 1953 : 64). Dans cette optique, nous ne l'envisageons pas négativement mais plutôt comme une imminence, un potentiel, une promesse de sens. Nous le concevons comme un état dynamique et fécond qui offre une ouverture à tous les possibles, une *puissance inébranlable, une virtualité énigmatique et inépuisable*. (Crouzet, 1981 : 179).

Ainsi, dire que le silence est uniquement l'absence de toute manifestation sonore, s'avère totalement privé de signification pour nous. Le silence n'est pas directement observable et pourtant il ne correspond pas au vide du point de vue de la perception, il est palpable, il est lisible: on le sent, on l'entend, il est pourvu de dimensions auditives, visuelles et psychologiques. Il n'est pas la simple absence de bruit ou de mots, mais *le tissu interstitiel qui met en relief les signes égrenés au long de la route du temps*. (Busset, 1984 : 13). Ayant une énergie et une éloquence propre, il est une présence, une plénitude, *la parole en puissance, l'intervalle gros de possibles qui sépare deux paroles proférées, l'attente, le plus riche et le plus fragile de tous les états*, il est prometteur, il annonce l'instant suivant, l'espoir, *l'espace où l'esprit se ramasse avant de s'élancer*. (Busset, 1984 : 14). D'une puissance d'évocation remarquable, il est comme le :

sommeil du discours qui se repose mais que l'on sent chargé d'une énergie au repos. C'est comme si la parole, se taisant, se mettait en état d'attente. Source d'énergie nouvelle. L'immobilité suggère alors le potentiel dicible puisqu'on sait le silence capable de tout, de générer la parole la plus inattendue, celle qu'on craint comme celle qu'on désire: le silence peut tout dire. (Heuvel, 1985: 78).

Développement.

Le début du roman s'ouvre sur la scène de retour; Safia et Saïd décident de retourner à Haïfa. En effet, cette histoire remonte à plus de vingt ans lors de l'occupation de la ville de Haïfa; le couple (Saïd et Safia) a été obligé de fuir la ville sous bombardement laissant derrière eux leur bébé Khaldoun de quelques mois et leur maison. Depuis ce jour-là, tous les deux fuient la prononciation de ce nom qui les inquiète. *Il se rendit compte que ce nom n'avait pas été prononcé dans cette pièce depuis bien longtemps ; que, les rares fois où ils évoquaient l'enfant, ils disaient "lui"* (Kanafani, 1997 : 94).

Une semaine auparavant, dans leur maison de Ramallah, Safia demande à son mari : *On peut aller partout maintenant ; pourquoi n'irions-nous pas à Haïfa ?* (Kanafani, 1997 : 94). Safia brise le silence où elle s'était plongée mais elle ne lui dévoile pas tout. Toutefois, elle retourne aussitôt après au silence.

Depuis qu'elle a appris l'intention de Saïd d'aller voir leur maison à Haïfa, Safia n'arrive ni à dormir ni à communiquer ni à dominer ses sentiments. *Le bruit des sanglots monta peu à peu mais elle se taisait toujours; ils passèrent cette nuit-là sans parler, à écouter les pas des soldats qui résonnaient dans les rues et la radio qui continuait à donner des consignes* (Kanafani, 1997 : 95). Safia se trouve coincée entre l'envie de s'exprimer et la nécessité de s'imposer le silence pour ne pas causer des ennuies à Saïd.

Pour autant qu'on essaie de veiller sur ses paroles et de se taire, pour autant qu'on s'observe par crainte de se trahir et de laisser transparaître quelque chose d'inavouable, le comportement non-verbal est traître. A cet égard, nous aimerions suggérer qu'il existe un rapport de contiguïté entre la rétention de la parole et la volonté de retenir le corps. Autrement dit, ce qu'on essaie de taire, le corps le trahit et le dit par un regard, un geste, un soupir ou des larmes.

Le silence de Safia devient alors un moyen de communication : il révèle, malgré elle, que quelque chose la dérange. Saïd traduit les pleurs de Safia (une forme de silence) comme signe d'un désarroi chez lui. *Il [Saïd] était persuadé que sa femme ne dormait pas, qu'elle passerait la nuit à ressasser tout cela, et pourtant il ne lui adressa pas une parole* (Kanafani, 1997 : 95).

Au bout de quelques jours, tous les deux décident d'aller à Haïfa pour voir leur maison mais aussi pour retrouver leur fils. Ce voyage s'accomplit comme une quête de ce lieu perdu et du temps qui correspond à cette perte.

Tout d'abord, un effet de perte de parole se fait ressentir : *En approchant de la ville, il sentit quelque chose lui brider la langue* (Kanafani, 1997 : 85). La rencontre avec le lieu accentue la douleur qui serre le cœur et *bride la langue* à cause de son caractère insupportable, ce qui les pousse à se réfugier dans le silence. Celui-ci se veut tout d'abord très discret, comme dans l'exemple suivant : *Elle (Safia) resta muette. Elle pleurait en sourdine. C'est alors qu'il (Saïd) se rendit compte de sa souffrance* (Kanafani, 1997 : 88).

Quand le sujet se tait, il importe que le lecteur puisse reconnaître qu'il se trouve devant un espace qui mérite son attention *un vide textuel, un blanc, un manque qui fait partie intégrante de la composition et qui signifie autant au plus que la parole*

actualisée (Heuvel, 1985: 76). Autrement dit une chose passe sous silence car l'on estime la trahir par une mise en mots inappropriée et inadéquate.

La vue du lieu perdu les plonge dans le silence et la consternation : *A présent qu'ils étaient aux abords de Haïfa, ils se taisaient et ils s'apercevaient qu'ils n'avaient même pas évoqué ce qui les avait amenés ici !* (Kanafani, 1997 : 86).

C'est un récit qui déclenche la mémoire des protagonistes et dans lequel le silence est le résultat d'un ralentissement de la parole. Ensuite, au lieu de suivre leur déplacement, le roman remonte au passé pour narrer les événements dans le sens décroissant :

Et surgit le passé, aussi acéré qu'une lame : il obliquait vers l'avenue du Roi-Fayçal (pour lui les rues n'avaient pas encore changé de nom), qui mène à l'intersection entre, à gauche, la route du port, à droite, celle qui conduit à Wadi Nasnas, lorsqu'il aperçut un groupe de soldats armés debout au carrefour devant une barrière de fer. Il les regardait du coin de l'œil quand le bruit d'une détonation lui parvint de loin, suivie de plusieurs coups de feu : le volant se mit à trembler dans ses mains, il faillit heurter le trottoir, l'évita de justesse, il vit un jeune garçon traverser en courant, et alors le passé revint, terrifiant, tonitruant (Kanafani, 1997 : 88).

Kanafani montre à travers Saïd et Safia l'état du palestinien qui revoit sa ville et sa terre occupées alors qu'il s'attend à les voir libérées. Le silence est l'expression de l'étonnement et l'incapacité du dire. Aucun mot ne peut rendre cette douleur. Seul le silence peut le faire : *Ce n'est qu'en approchant de Beit Ghalim que le silence s'installa, et à présent ils regardent, muets, ces rues qu'ils connaissent bien, qui sont incrustées en eux comme partie de leur chair ou de leurs os* (Kanafani, 1997 : 96).

Tant que la découverte de leur fils les afflige, tant que la vue de Haïfa et de leur maison fait revivre le temps ancien ; ce temps jaillit d'un coup avec toute la douleur qu'il porte, il blesse : ... *elle [la mémoire] s'écroulait plutôt dans sa tête comme s'effondrait un mur, une pierre sur l'autre. Tout était arrivé si vite, et des pans entiers s'écroulaient à présent, emplissait son corps. Safia, sa femme, éprouvait la même chose, se dit-il, c'est pour quoi elle pleurait* (Kanafani, 1997 : 85). Après avoir regagné Haïfa et leur ancienne maison où ils ont laissé leur fils depuis vingt ans, il leur reste à savoir où se trouve Khaldoun et comment le rencontrer. Leur nostalgie les pousse à retrouver leur fils, les emporte aussi pour retrouver un lieu et un temps qu'ils avaient perdus mais qui les avaient toujours hantés. Et une fois devant leur maison, ils se remémorent le temps où ils étaient là :

Et ils (Saïd et Safia) montèrent. Il ne s'accorda pas plus qu'à elle l'occasion d'un regard aux petits détails qui pourraient l'émouvoir, l'ébranler : la sonnette, la poignée en cuivre de la porte, les gribouillis au crayon sur les murs, le placard aux compteurs électriques, la quatrième marche cassée en son milieu, la douce rampe arrondie où la main glissait, les grilles de fer forgé qui s'entrecroisaient sur les vasistas, le premier étage, où habitait Mahjoub as-Saadi, avec sa porte toujours entrebâillée et les enfants qui jouaient devant l'appartement, emplissant l'escalier de cris, et enfin la porte de bois, repeinte de frais, fermée à double tour (Kanafani, 1997 : 98).

Cette découverte à laquelle procède Saïd est une dernière étape de la quête des lieux et du temps perdus. Se trouvant dans cette maison après vingt ans, il recherche

indices et signes qui lui permettront de se représenter et de revivre ce temps lointain.

La discussion entre les personnages leur pèse beaucoup ; dès qu'elle est faite, agite le personnage, le déstabilise et l'afflige. Ainsi, Myriam ne peut les recevoir sans stupéfaction et sans crainte. En effet, les mots lui pèsent et la mettent dans l'hésitation. Elle se trouve d'un coup dans l'embarras à cause de la présence des propriétaires de la maison qu'elle habite et les parents de l'enfant qu'elle a adopté. Elle plonge dans un état d'engourdissement, se prépare pour parler, mais parfois tarde à accomplir cet acte, comme dans le passage suivant : *Les yeux de la femme suivirent la direction qu'il indiquait puis elle se retourna, l'air interrogateur, son bras à lui était encore pointé vers le vase et il l'observait, exigeant une réponse, comme si l'univers entier était suspendu à ses lèvres* (Kanafani, 1997 : 102).

Ici, Kanafani peint une autre forme de silence, celui qui révèle la difficulté de l'échange, sa profondeur, l'impuissance des mots. Dès la rencontre entre Saïd, Safia et Myriam, c'est cet espace sans parole qui prendra la place et qui leur permettra de voir toute l'attrance qu'ils ont l'un pour l'autre. Aucun mot n'eût été suffisamment fort pour être à la hauteur du sentiment.

Bien que le *Retour à Haïfa* de Kanafani soit un roman de paroles dites, échangées, il fait aussi une place importante au silence. L'alternance de paroles et de silences crée un système binaire dans lequel la prise de paroles et le choix du silence deviennent eux-mêmes significatifs :

Saïd regarde autour de lui, son désarroi augmente après l'histoire de Myriam racontée bribe par bribe pendant un temps qui lui a paru très long, et tout ce temps lui et Safia sont restés cloués sur leurs sièges, dans l'attente de quelque chose d'inconnu, d'impossible à imaginer (Kanafani, 1997 : 108).

Ce qui est remarquable dans *Retour à Haïfa*, c'est la place qu'occupe le silence comme élément inhérent à la parole. Le silence nous semble problématique, il émerge du vide qu'on peut apercevoir entre les répliques prononcées et donne par la suite un rythme à leur contenu. C'est dans ce qu'explique Séverine Ruzet qui estime que :

Le silence s'impose comme signifié, mais également comme signifiant. Quand les répliques ne s'enchaînent plus, quand elles manquent à atteindre leurs possibles destinataires, la parole ne parvient pas à combler les distances, et des trous noirs viennent grever le dialogue. (Ruzet, 2005 : 78).

En effet, l'absence de la parole nourrit la parole, elle est signifiante puisqu'elle interrompt la conversation et fait advenir un sens aux phrases. Ainsi, au cours du dialogue, entre Saïd et Myriam, la conversation s'arrête à plusieurs reprises, comme dans les passages suivants : *Un lourd silence s'installa, et les regards se détournèrent, errant sur les choses les plus insignifiantes* (p. 101). A la même page : *Il se tut, sachant qu'il ne parviendrait à rien. L'irréparable s'était déjà produit. Cela, il ne pouvait feindre de l'ignorer. C'est ce qui rendait le dialogue impossible. Plus loin : Il allait lui demander pourquoi lorsqu'il remarqua son air, et il se tut* (Kanafani, 1997 : 106).

Roman de discours, le *Retour à Haïfa* n'en est pas moins un texte de silence. Dans l'intervalle des discours s'égrène le silence. Le roman consiste en ce jeu du langage et du mutisme. Bien qu'il y ait, au fil de l'œuvre, le murmure du discours, le silence n'y manque pas et joue aussi un rôle important de contrepoint et de complémentarité : *Saïd sourit amèrement ; il ne sut trop comment lui dire qu'il n'était pas venu pour cela, qu'il ne voulait pas se lancer dans une discussion politique et qu'il savait que ce n'était pas sa faute* (Kanafani, 1997 : 100).

Des sentiments aussi extrêmes, aussi forts, aussi mitigés que l'amour et la haine renferment une large part de ce silence puisqu'il est difficile de réaliser, de comprendre et d'exprimer toutes les composantes de ces émotions. Saïd a pu comprendre la vanité des mots et l'illusion ou la prétention de vouloir saisir l'émotion dans sa plénitude.

Le silence est omniprésent dans l'œuvre de Kanafani. Ainsi, lorsque le personnage n'a pas envie de parler, il recourt au geste pour répondre à son interlocuteur. Ce langage du corps est présent et important dans l'œuvre de Kanafani. Il suffit de suivre le discours des personnages pour s'en apercevoir. Myriam répond à Saïd quand il lui demande si elle les connaît, lui et sa femme : *elle remua plusieurs fois la tête, pour confirmer; elle réfléchit un court instant pour chercher ses mots...* (Kanafani, 1997 : 100). Ou lorsque Safia : *lui prit la main pour qu'il cesse cette discussion...* (Kanafani, 1997 : 101).

Les indications détaillées débordent de pauses, de moments d'arrêts qui incluent un silence affiché, tels que : *de façon intelligible / en un soupir / désemparée / hésitant / elle réfléchit un court instant / d'une voix lente / un lourd silence s'installa / l'air interrogateur / l'univers entier était suspendu à ses lèvres / lentement elle parla / de longues secondes s'écoulèrent / De façon presque inaudible, Safia pleurait / figé devant la porte / quelques instants passèrent / les sanglots de Safia / un silence plana assez longtemps*. Ces indications encadrent et structurent la parole, l'empêchent et en même temps la font avancer sous formes de petites touches successives.

Le retour à Haïfa s'articule autour de deux récits : un récit premier qui est un récit de guerre (la perte de patrie) et un récit second, celui de la perte de leur fils Khaldoun ; dans cet ensemble s'imbriquent les micro-récits des personnages par le recourt au procédé narratif habituel de l'analepse.³ Il se produit un va et vient perpétuel entre récit premier et tous les autres récits seconds.

Ce récit premier se réduit à une macro-séquence narrative qui s'étire tout au long du roman car subissant régulièrement l'agression de plusieurs analepses qui participent à l'expansion ou à ce que R. Barthes appelle " la distorsion "⁴ du récit.

³ G. Genette définit l'analepse : " Toute anachronie constitue par rapport au récit dans lesquels elle s'insère – sur lesquels elle se greffe – un récit temporellement second, subordonné au premier.. " (Genette, 1972 : 90).

⁴R. Barthes définit la distorsion du récit : " la forme du récit est essentiellement marquée par deux pouvoirs : celui de distendre ses signes le long de l'histoire, et celui d'insérer dans ces distorsions des expansions imprévisibles. Ces deux pouvoirs apparaissent comme des libertés ; mais le propre du récit est précisément d'inclure ces " écarts " dans sa langue " (Barthes, 1977 : 46).

C'est ainsi que l'écriture fait place à des micro-récits qui détruisent la linéarité de la narration et multiplient les sauts qui ralentissent la lecture.

Si Saïd est le fil conducteur de l'intrigue, il n'en demeure pas moins que la narration poursuit le parcours des autres personnages pour nous en tracer leurs récits de vie. Le recours au procédé de l'analepse est de rigueur. C'est dans cette perspective que vient l'histoire d'Ephrat Koschen et de sa femme.

Dans cette séquence, on apprend qu'Ephrat Koschen et son épouse Myriam sont arrivés au début de mars à *Haïfa* (Kanafani, 1997 : 102-103). Ils sont originaires de Pologne, et avaient quitté Varsovie en novembre 1947 pour un port italien, jusqu'à ce qu'ils s'embarquent en direction de *Haïfa*. Puis, le récit prend d'autres directions ; Ephrat Koschen s'installe avec d'autres personnes dans un bâtiment surnommé " l'hôtel des Emigrants " ; puis le récit revient à l'événement de départ : les jours tragiques du 23 au 25 avril 1948 (Kanafani, 1997 : 104-106), puis à nouveau le récit bifurque sur le passé du père et du frère de Myriam, tués par les soldats allemands. Finalement, le narrateur raconte comment l'agence juive de *Haïfa* a proposé à Ephrat *un appartement à Haïfa s'il acceptait d'adopter un bébé*, (qui n'est que Khalidoun) retrouvé deux jours avant, tout seul, en pleurs, dans son lit.

Cette perturbation de la linéarité de la narration intervient une seconde fois au chapitre 4 : le narrateur relate l'histoire de Faris Labda. De la même façon que Saïd et Safia, Faris retourne à sa ville " Jaffa " après vingt ans d'absence et lorsqu'il arrive dans son ancienne maison et en voit les objets, le temps ancien revit d'un coup : *Stupéfait, presque incrédule, Faris entra. La maison était la même, avec son mobilier, son agencement, la couleur des murs, tous les objets dont le souvenir était encore vivace. L'homme le conduisit vers le salon sans se départir de son large sourire ; quand il ouvrit la porte et lui dit d'entrer, Faris resta cloué sur place, et des larmes inattendues jaillirent de ses yeux* (Kanafani, 1997 : 112).

Ce n'est pas le souvenir de la maison qui le clouait sur place mais c'est la photo de son frère Badr qui était encore accrochée, avec le large ruban noir, sur le mur d'en face. Le retour de Faris s'effectue incontestablement sous le signe du silence. Le décor fait alliance avec le souvenir pour restituer à la mémoire la présence virtuelle du passé : *L'atmosphère du deuil de jadis envahit le salon, les larmes roulaient sur les joues de Faris planté devant la photo. Les jours anciens surgissaient comme si les portes qui les emprisonnaient venaient de s'ouvrir toutes grandes* (Kanafani, 1997 : 112). Plus loin, *Faris s'avança comme en un rêve déconcertant. Il s'assit en face de la photo* (Kanafani, 1997 : 113). Face au souvenir de la catastrophe, Faris a perdu tout a fait la voix et est même incapable de parler ou de répondre.

Nous pouvons dire que l'insertion de l'histoire de Faris Labda et de son frère Badre interrompt le dialogue et le déroulement du récit premier. Il en ressort que la narration de l'histoire se trouve considérablement ralentie. En effet, le lecteur est contraint de faire une pause du récit premier pour le reprendre à la page 116. Ainsi, les sauts entre les récits indiquent par écrit des moments de silence de longueur variable.

La rythmisation et la fragmentation de ce récit débordent d'effets de silence si bien qu'il est possible de constater que l'auteur voulait en faire les signes du ralentissement de la parole. Or, la place du silence nous semble valorisée grâce à cette mise en parole

que l'auteur déploie tout au long du récit. C'est dans ce sens là que la parole prend son souffle et ne démarre qu'après un temps d'arrêt entre les parties.

Ainsi, le retour à la scène du dialogue ne se fait qu'à la page 116. Les échanges entre Saïd et son fils sont retardés par la description des pas de Khaldoun/Dov sur l'escalier, de son physique et du lieu même de leur rencontre. Les pas sur l'escalier paraissent ceux d'une jeune personne fatiguée ; Saïd, nerveux, percevait ces pas un à un dans l'escalier, depuis qu'il avait entendu claquer le portail en fer et glisser le pêne dans un silence assourdissant, un long moment s'écoula, tel un silence chargé d'un bruit insupportable jusqu'à la folie. Puis, il entendit le bruit de la clé dans la porte, et c'est seulement à ce moment-là qu'il regarda Myriam et vit - pour la première fois - qu'elle était assise là, tremblante et pâle. Il n'avait pas le courage de regarder Safia, il dirigea alors son regard vers la porte, et sentit la sueur s'écouler brusquement de toutes les parties de son corps.

Le bruit des pas dans le couloir était étouffé, et en quelque sorte dépité, puis une voix hésitante se fit entendre comme affaiblie appelant " Maman ". Myriam trembla un peu, et frotta ses mains pendant que Saïd écoutait sa femme sangloter, radieuse, d'une voix à peine audible. *De façon presque inaudible, Safia pleurait* (Kanafani, 1997 : 116). Les pas s'arrêtèrent un instant comme s'ils attendaient quelque chose, puis la même voix se fit entendre une autre fois, et lorsqu'il se tut, Myriam dit d'une voix tremblante et à peine audible : - *Je veux te présenter tes parents ... tes vrais parents.* (Kanafani, 1997 : 117).

De longs instants passèrent où tout était complètement calme. *Puis le jeune homme se mit à marcher : trois pas vers le milieu de la pièce, trois autres vers la porte, puis retour au milieu. Il posa son calot sur la table ; à côté du vase de bois et des plumes de paon, ce calot avait quelque chose d'incongru, de grotesque même* (Kanafani, 1997 : 117). Avant de prendre la parole, les personnages de *Retour à Haïfa* entrent en période de silence momentané, ce silence correspond à une prise de conscience, à un temps voulu par l'auteur et exprimé souvent par la description ou le commentaire du narrateur.

Dans le passage précédent, le mouvement est devenu silence. Ce silence, dès qu'il représente le manque de parole, est parole par excellence. Enfin, sa voix sourde s'éleva : *Je ne connais pas d'autre mère que toi. Mon père, il a été tué dans le Sinaï voilà onze ans. Je ne connais pas d'autres parents que vous* (Kanafani, 1997 : 117).

En effet, la retrouvaille de leur fils en uniforme militaire laisse Saïd et Safia perplexes et surpris. Un lourd silence régna alors que les sanglots de Safia s'élevaient encore comme s'ils parvenaient du siège d'un spectateur bouleversé. *Safia se tourna vers la fenêtre, enfouit son visage dans ses mains et se mit à sangloter tout haut* (Kanafani, 1997 : 117). Les larmes s'encadrent aussi dans ce réseau de communication en sourdine où elles s'avèrent souvent plus significatives et éloquentes que la parole et peuvent constituer un aveu muet.

Safia garde toujours l'espoir. Elle n'accepte pas la perte de son fils bien qu'elle l'ait vécu pendant vingt ans. Elle n'imagine pas que cet enfant dont elle a rêvé pendant des années puisse renier ses vrais parents. Safia n'acceptant pas cette surprise affligeante, essaie d'aller plus loin, et jouer sur les sentiments : *Tu ne sens*

pas que nous sommes tes parents ? (Kanafani, 1997 : 118). Mais la confrontation avec ce Khaldoun détourne son dire à l'affliction et à la déception. Ils découvrent en effet, que le petit Khaldoun qu'ils ont laissé n'est plus le leur, il ne connaît pas d'autres parents que Myriam et Ifrat et il est devenu soldat israélien.

Dans le texte de Kanafani, le silence semble important dans la mesure où il constitue un fond sur lequel se déploie la parole. Par exemple, pour répondre à la question posée par Saïd, le jeune homme Dov prend tout son temps :

Le grand jeune homme recommença à marcher, les mains croisées dans le dos : trois pas vers la porte, trois pas vers la table. Il semblait avoir appris par cœur une leçon; interrompu au beau milieu, il ne savait plus comment terminer, et il se repassait en silence, dans sa tête, la première partie pour pouvoir continuer (Kanafani, 1997 : 119).

Ce silence acquiert d'autant plus d'importance qu'il n'est perturbé par aucune action. Il est figure du temps qui passe. Le temps que l'auteur laisse passer entre une séquence et une autre, entre une réplique et celle qui la suit. De même, le silence vise à valoriser la parole des personnages et de faire des arrêts qui permettent de porter l'attention des lecteurs sur ce qui suivra.

Ce récit s'ouvre et prend fin aussi par le silence : *Il se tut pendant le voyage, n'ouvrit la bouche qu'en vue de Ramallah ; là seulement il regarda sa femme : Je souhaite que Khalid soit parti ... pendant notre absence* (Kanafani, 1997 : 127).

Conclusion.

Kanafani façonne son texte à l'image de son expérience traumatisante ancrée dans un silence morbide. Kanafani réussit l'impossible en transcendant les mots, qu'elle vide de leur sens commun, pour créer un nouveau langage "sensoriel" imprégné de silence. Son texte singulier défie l'incommunicable dont parlent bon nombre de critiques et d'auteurs pour qui les mots et le langage de l'art et de la littérature ne traduisent pas la réalité des faits dans le contexte de la catastrophe.

Dans ce roman, le silence se manifeste à travers certains procédés de l'écriture tels que la discontinuité, les intervalles, le chevauchement des répliques, les empêchements du dialogue etc. Dans l'écriture poétique de Kanafani, les paroles se détachent les uns des autres, les sauts s'étalent sur les pages, se dilatent et ralentissent la lecture. Le silence se matérialise dans ces sauts qui aèrent le texte, il constitue un procédé linguistique dans le texte, ce qui donne une dimension poétique au sein de l'écriture Kanafienne. La mise en abîme contribue, donc, à perturber la linéarité de la narration et à produire un émiettement de la narration.

Dans le *Retour à Haïfa*, comme nous l'avons pu constater, le silence semble important dans la mesure où il constitue un fond sur lequel se déploie la parole. De même, le silence vise à valoriser la parole des personnages et de faire des arrêts qui permettent de porter l'attention des lecteurs sur ce qui suivra. L'alternance et la dialectique de la parole et du silence constituent les règles de la trame narrative de l'œuvre.

Pour diverses raisons, la perte de la parole représente une autre modalité du silence qui afflige souvent les personnages de Kanafani. Dans l'ensemble, lors des moments d'émotion intense, la voix est immobilisée et seule des regards, des

larmes, et des gestes communiquent. Bref, lors de la perte du pouvoir illocutoire, des manifestations non-verbales relaient et prennent en charge le dire.

Au début du roman s'impose de manière originale le silence langagier de Safia, au milieu de la rencontre avec Myriam et Khaldoun/Dov et à la fin du livre. Autrement dit, c'est le silence qui commence et clôt le roman.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ABU-MATAR, A. (1970): *Al riwoya fi al-adab al-Filastini : (1950-1975)*, (*Le roman dans la littérature palestinienne : 1950-1975*), Al-muwassassat al-arabiyya li addirasat wa al-nasr, Beyrouth.
- AKAÏCHI, M. (2000): *Quête et théâtralité à travers les romans de Mohamed Dib et Gassan Kanafani*, thèse de troisième cycle, Université Lumière-Lyon 2.
- AUDEBERT, C, F. (1984): "Choice and Responsibility in *Rijal fi al shams*", *Journal of Arabic Literature*, n°15, 76-93.
- BACHELARD, G. (1949): *La Psychanalyse du feu*, Gallimard, Paris, coll., "Folio/essais".
- BARTHES, R. (1953): *Le Degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris.
- BARTHES, R. (1973): *Le plaisir du texte*, Ed. du Seuil, Paris, coll. "Tel Quel",.
- BARTHES, R. (1977): *Poétique du récit*, Ed. du Seuil, Paris, coll. Points.
- BUSSET, J-B. (1984) : "Le silence et la joie", in *Corps Écrit*, n° 12, 13-16.
- CROUZET, M. (1981) : *Stendhal et le langage*, Gallimard, Paris.
- GENETTE, G. (1972) : *Figures III*, Ed. du Seuil, Paris, coll. Poétique.
- KANAFANI, G. (1997): *Retour à Haïfa et autres nouvelles*, traduit de l'arabe par Jocelyne et Abdellatif Laâbi, Paris, Sindbad-Actes Sud.
- KANAFANI, G. (1987): *Al-Athar al-Kamila*, Beyrouth, Muassasat al-abhat al-arabiyya, 3ème édition.
- KANAFANI, G. (1987): *Al-adab al-muqawim Tahta al-Ihtilal : 1948-1968*, (*La littérature palestinienne de la résistance sous l'occupation : 1948-1968*), Beyrouth, Muassasat al-abhat al-arabiyya.
- KANAFANI, G. (1979): *Contes de Palestine*, Paris, Stock.
- KANAFANI, G. (1977): *Des Hommes dans le soleil*, suivi de *L'Horloge et le désert et Oum-Saad, la matrice*, Paris, Sindbad.
- KILPATRICK, H. (1976): "Tradition and Innovation in the Fiction of Ghassan Kanafani", *Journal of Arabic Literature*, n° 7, 53- 64.
- NAJM, M, Y. (1979): *Fann al-qissa (L'art de la nouvelle)*, Dar al -taqafa, Beyrouth.
- PÉRÈS, H. (1959): "Le roman arabe dans le premier tiers du 20ème siècle". *Annales de l'Institut d'Etudes Orientales*, n° 17, 145- 168.
- RUZET, S, (2005): " Dialogue face à la mort ", in *Dialoguer* vol. II, *Revue d'Études Théâtrales*, n° 33.
- SAQUER-SABIN, F. (2002): *Le personnage de l'Arabe palestinien dans la littérature hébraïque du XXe siècle*, CNRS, Paris.
- VAN DEN HEUVEL, P. (1985) : *Parole, mot, silence. Pour une poétique de l'énonciation*, José Corti, Paris.
- WILD, S. (1980): *Le Patrimoine culturel palestinien*, Le Sycomore, Paris.