

Textes superposés et fonctionnalités de la typographie dans « *Si Diable veut* » de Mohammed Dib

Batoul BENABADJI ⁽¹⁾

Il s'agit de montrer que la typographie est utilisée comme moyen de signifiante et qu'en plus des fonctions habituelles remplies par le jeu de caractères romains / italiques, s'ajoutent des effets particuliers qui constituent une exploitation nouvelle de l'écriture dans la composition du texte romanesque.

Si l'on feuillette les pages du roman, *Si Diable veut*, on remarque que, dès le début, l'auteur adopte, en dehors de la forme habituelle¹ qui utilise les guillemets ou les tirets, deux formes particulières d'écriture lorsqu'il s'agit d'aborder le discours.

Dans la première, la phrase introductrice du discours se présente en italiques suivie de deux points puis du texte du discours du personnage en caractères droits. On remarquera que, dans ce cas, le narrateur s'efface au maximum : la parole du narrateur semble être une parole « étrangère » à l'espace événement ; elle intervient de manière itérative mais brève et laconique ; elle ne traduit pas l'affectivité du personnage et ne commente pas son discours : « Hadj Merzoug dit : [...] Il dit encore au bout d'un moment [...] Il reprend, hadj Merzoug, il dit : [...] » (7). La parole du narrateur semble se démarquer de celle du personnage ; ainsi, la parole du personnage parvient à conserver son autonomie, et du même coup, son authenticité ; elle prend en charge son affectivité, ses points de vue et la perspective adoptée. On remarquera que deux discours se superposent alors en fonction de deux types d'énonciation : l'énonciation narrative² animée par le narrateur et l'énonciation discursive³ actionnée par le personnage ; en

⁽¹⁾ Université de Tlemcen, 13000, Algérie.

¹ Il arrive que ces modes d'écritures soient modifiés par certains écrivains. Ainsi, Simard, note que « certains écrivains contemporains, se basant sur le modèle de James Joyce ou de William Faulkner, introduisent dans leur discours le style direct sans avoir recours aux signes de ponctuation normalement employés dans ce cas ou sans marque de passage au style direct. » Simard, Jean-Claude, *Guide du savoir écrire*, Québec, Editions de l'Homme, 1998, p. 419.

² Dite aussi énonciation historique : elle est caractérisée par l'absence d'embrayeurs et relève d'un locuteur qui veut s'effacer derrière les événements en adoptant la neutralité (voir à ce propos : Jean Dillou, Jean-François, *L'Analyse textuelle*, Paris, Armand Colin, 1997, pp. 65-66.

³ « le discours n'est aucunement incompatible avec la narration. Bien au contraire, il permet de raconter tout en mettant en évidence l'acte narratif lui-même, et en associant, le cas échéant, des commentaires », *idem*, p. 67.

réalité ce n'est pas la cohabitation de ces deux énonciations qui est nouvelle dans la composition romanesque mais plutôt la manière dont elles sont activées dans le texte qui l'est.

On peut dire que le narrateur, dans ce premier cas, arrive (nous introduit) dans un monde où le matériel est commandé par le virtuel ; la parole proférée est rare mais la pensée y est abondante. L'être et le paraître évoluent simultanément mais de manière inégale, dans la mesure où le non-dit est plus important que le dit. Les habitants de Tadtart sont gouvernés par les rites et les superstitions ; ils vivent plus au rythme de ces croyances qu'à celui du travail et des activités matérielles. Ainsi les discours de Merzoug, de Yéma Djawhar sont inscrits dans la norme culturelle du village, mais en même temps, la différence d'écriture met en évidence la différence entre l'être et le paraître, le premier étant constaté par le narrateur et le second étant contenu dans ce discours qui prend plus l'air d'un monologue que d'un dialogue :

« *Hadj Merzoug dit* : l'hiver n'en finit pas d'hiverner...

« *Il dit encore au bout d'un moment* : le soleil nous boude depuis des jours...

« *Il en est passé, du temps, et hadj Merzoug toujours* : protégé par ma djellaba, de laine brute, face à la porte ouverte, je me borne à regarder. [...] » (p. 7) »

C'est pourquoi, ces discours se trouvent écrits en caractères droits (pp. 7-40). Le narrateur se place « en dehors »⁴ de ces propos. On remarquera aussi que sur le plan de la temporalité, ce sont des événements qui installent l'habitude grâce aux duratifs « n'en finit pas » et « depuis des jours ». La régularité des habitudes individuelles qui émanent des aspirations de l'être finit par asseoir les habitudes collectives qui sont les traditions et qui traduisent les croyances en rites et en rituels (qui relèvent de l'apparence).

On constate que le personnage se trouve dans un état d'expectative qui s'en remet à la régularité cosmique de l'habitude :

« Les jours ne font que passer. Hadj Merzoug dit : le gel mord de plus en plus cruellement. C'est l'époque de l'année, l'essabaâ, qui le veut. Le vent avance armé de couteaux. Pour lui faire lâcher prise, nous avons, comme il se doit, expédié ce chien avec ce chiffon rouge noué autour du cou et certains mots ajoutés murmurés à l'oreille. [...] cela donnera quelque chose ou cela ne donnera rien, mais la bête ne reviendra pas. On n'a jamais entendu dire que l'une d'elle soit revenue. Aussi vieux que j'aie vécu, je n'en ai pas vu une revenir, de mes yeux vu. Elles ne reviennent pas. » (pp. 10-11)

On peut remarquer que l'assurance du personnage s'appuie sur la persistance de l'habitude mais que la certitude est largement entamée par

⁴ C'est ce que Genette désigne par la focalisation ; elle se définit à travers la position du personnage par rapport à son discours ; voir à ce propos, Genette, Gérard, Figures III, Paris, Le Seuil, 1972, p. 206.

une part de doute inavoué et qui nourrit une angoisse latente que l'on peut lire dans l'insistance même apportée dans l'affirmation : *ne reviendra pas, jamais entendu dire, pas vu, de mes yeux vu, elles ne reviennent pas*. Le personnage voudrait se désigner comme témoin et presque garant de la bonne augure.

Il apparaît que, dans cette première forme d'écriture, le discours du personnage reflète une certaine assurance, déduite d'un savoir accumulé :

« *Il dit* : cependant personne pas même elle, ne sait, sauf celui qui sait tout, combien j'ai couru, combattu. [...] A présent il ne reste de moi qu'un homme assis.

« *Il dit* : on m'appelle hadj Merzoug et je ne suis pas plus hadj qu'un âne dans son écurie. C'est à cause de mes terres et de mes troupeaux. [...] On se détache peu à peu des choses de ce monde et on dit avoir appris la sagesse. » (p. 8)

Dans la seconde formulation du discours dans ce roman, le processus d'écriture est inversé : la phrase introductrice est en caractères romains et le discours en italiques.

Le narrateur se place comme un observateur averti par rapport au personnage. Ymran (p.67) est un adolescent qui a grandi en France et qui est rentré au pays pour se rendre à la volonté de sa mère qui, en mourant, lui a fait promettre de le faire ; tout ce qu'il voit et tout ce qu'il entend s'inscrit pour lui dans l'étrangeté et dans une grande part d'incompréhension :

« *Je devrais connaître la cause de ce boucan* (en italiques), se dit Ymran. (Caractères droits) *Mais je ne la connais pas* » (en italiques)

Dans sa solitude, Ymran, avec ses fantômes, n'est pas seul. *Ils vous sont fidèles, ces fantômes et, eux, ne pleurent que lorsque vous avez le dos tourné* (p. 66).

Ymran dit : *enfermé, laissé seul pour la troisième fois*.

Il dit : *c'est la troisième fois que je me trouve dans ce mausolée. Un temple enterré, dirait-on, quand on y est*.

Il commence à connaître son monde. C'est-à-dire que, à un rien près, il ne le connaît pas. *Tout a l'air de se passer selon ces lois non écrites qui ont l'air de secrets bien gardés mais familiers à chacun. À chacun, sauf à Polibrinus que je suis. C'est l'impression qu'on a, que j'ai*. (p. 67)

« tu n'en vois que les lenteurs, mais tu finiras aussi par voir que leurs faits et gestes consomment, dans tous les cas, le plein de temps qu'il leur faut, guère plus, guère moins ; l'exacte mesure. [...] *A Tadart, hommes et femmes s'activent à longueur de jour sans que le temps les rende fous. Ils en gardent un bon peu pour eux. Pour vivre et, vivre c'est parler aussi.* » (71)

Dans ces extraits, on notera que deux discours se superposent : celui qui prend en charge l'apparence, le domaine de ce que semble croire ou saisir le personnage et celui de l'incompréhensible. Ainsi, les caractères droits

transcrivent ce qu'il croit être tandis que l'écriture en italiques⁵ renvoie à la conviction profonde du personnage qui naît du constat d'une réalité parfois traumatisante. Les habitants de Tadart sont gouvernés par les rites et les superstitions. Ils vivent plus au rythme de ces croyances qu'à celui du travail et des activités concrètes. Le personnage se situe en disjonction avec ce qu'il voit et ce qu'il constate dans le village de ses aïeux et la typographie est là pour transcrire son aliénation.

Ymran essaie de comprendre à partir des règles qu'il connaît (examen, compos) (68) espère apprendre et dépasser son ignorance, il lui suffirait d'attendre, croit-il. Mais voilà que l'épreuve commence : dans le mausolée, il lui faut accomplir le rite : Safia, la fiancée du printemps est là pour le guider et l'initier. Mais, lui, ne comprend pas ce qu'il doit faire et lorsque Safia finit par le lui spécifier, il refuse de s'exécuter (111-112)

Ymran semble comparer son incompréhension des rites de son pays à celle qu'il a ressentie devant la musique que Cynthia tirait de son violon ; le chapitre consacré à cette évocation est presque entièrement en caractères droits ; ce qui dénote que, mis à part le sens de cette musique triste, Ymran se trouve dans un milieu familier et donc compréhensible pour lui. Dans son esprit, il n'y aurait pas d'incompréhension dont on ne viendrait à bout. Mais dans l'espace de son village, cette détermination a une autre résonance : « *Je finirai par m'y retrouver. Ça ne sera pas long* ». [sic] (p. 70). Le temps suffira-t-il à dissiper cette situation d'exclusion ?

Mais, là encore, il se trompe ; il se trompe à chaque fois qu'il croit avoir compris ; il a beau se référer à ce qu'il sait de la culture de son pays, il se trompe encore et encore et croit rencontrer une *tankilt* dans le temple alors qu'il s'agit de la fiancée du printemps qui a été choisie pour procéder au rite de la pluie.

En refusant de sacrifier les tourterelles, il ne réalise pas le préjudice qu'il cause à Safia et aux gens du village. Selon G. Durand, « le sacrifice marque une intention profonde, non pas de s'écarter de la condition temporelle par une séparation rituelle, mais de s'intégrer au temps [...] et de participer au cycle total des créations et destructions cosmiques. »⁶

Mais comment des superstitions peuvent-elles apporter le bonheur ou le malheur ? Ymran sera le témoin de l'horreur générée par le mauvais sort. Car, le rite de la pluie n'ayant pas été accompli, c'est Safia qui en paiera le prix de sa personne puisqu'elle sera décapitée par les chiens qui attaquent le

⁵ Vanoye fait remarquer que les caractères italiques sont moins lisibles que les caractères droits mais que néanmoins la mise en page d'un texte peut faire intervenir des stratégies relatives à la typographie ou aux couleurs pour « attirer l'attention du lecteur ». Vanoye, Francis, *Expression communication*, Paris, Armand Colin, 1975, p.91.

⁶ Durand, Gilbert (1992), *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, p. 354.

village. G. Durand fait observer que chez les peuples primitifs « les sacrifices humains sont universellement pratiqués dans les liturgies agraires »⁷, ce qui ravale le niveau culturel des villageois de la phase de substitution où le sacrifice humain est remplacé par celui des animaux, à celle, plus ancienne, et donc plus primitive, du sacrifice humain.

Dans ce contexte, le discours sur l'agriculture est doublé du discours sur les superstitions et les croyances. Ces montagnards sont attentifs aux signes de la nature :

« On commence dès lors à guetter les choses et les voix qui montent des choses, à examiner le ciel vers quoi les arbres tendent leurs bras déplumés. Les rochers eux-mêmes, taciturnes se mettent à l'écoute. Les voix qu'on surprend émanent de tout et de rien. Elles s'emparent de l'espace, elles vous cernent, elles jargonnet avec cet enrouement qu'elles rapportent de leur lieu d'émission : les empires souterrains, peut-être de plus bas encore» (17).

On observera que le silence est peuplé par des discours divers, celui des intériorités des hommes et celui des choses. Hadj Merzoug meuble l'attente avec son monologue : « Attendre. Il n'est rien que nous ne sachions faire aussi bien » (15). Il précise : « je dis beaucoup de choses, mais je peux toujours les dire : il n'y a personne pour m'écouter. Ainsi, je ne bavarde qu'avec ma personne»(15).

Ces discours se côtoient, se superposent mais surtout président au destin des gens :

« Mais attention, la personne qui repèrera un aigle⁸ pour la première fois devra prononcer : « Je t'ai aperçu, roi des airs et je me tiens debout devant toi. » Elle peut alors, cette personne, en tirer un présage. Les yeux fermés, qu'elle ramasse donc une poignée de terre sous son pied droit et qu'elle l'examine bien ensuite. Y découvrira-t-elle quelque poil d'animal, elle en observera la couleur : s'il est noir, c'est signe qu'elle achètera un âne ou un mulet noir. Mais que vous vous trouviez couché au moment où le rokhma vous apparaît, demandez à ce moment protection aux saints, c'est une annonce de maladie, ou pis, de mort. En revanche, si vous vous trouvez assis, vous n'aurez rien à craindre de tel » (19).

Tous ces aspects de la vie sont perçus comme une norme et s'inscrivent dans la pérennité des habitudes, des jours et des saisons. Ils sont décrits en caractères droits.

Pour illustrer davantage le caractère d'étrangeté qui marque le discours écrit en italiques, nous nous arrêterons au discours de Safia.

⁷ *id.*, p. 353.

⁸ L'aigle est souvent rattaché à l'art augural d'origine indoeuropéenne. (*id.* p. 145) Il est aussi « symbole collectif, primitif, du père, de la virilité et de la puissance. » (cf. Baudouin, C., *Psychanalyse de V. Hugo*, Genève, Ed. Mt-Blanc, 1943, p.34. (cité par Durand, *op.cit.*, p. 154).

Ainsi, avant l'échec du rituel de la pluie, les paroles qu'elle échange avec Ymran apparaissent en romains dans la forme courante (78), mais après le drame, son discours semble se démarquer d'elle ; elle-même ne se reconnaît pas : « suis-je encore moi, Safia ? [...] et tu es devenue on ne pourrait dire quoi, on ne pourrait dire qui » (119). Elle est une « fille égarée », « une folle », « toute maudite » (120).

On peut dire que l'observation de la typographie incite à une part d'interprétation que l'on ne pourrait contourner et notamment lorsque l'allusion de l'auteur est flagrante. Ainsi, on peut remarquer que la citation coranique concernant des versets de la sourate de la Grotte sont présentés en italiques au début du roman :

On dira :

« Ils étaient trois et leur chien le quatrième. »

On dira :

« Ils étaient cinq et leur chien le sixième. »

On dira encore, cherchant à expliquer ce mystère :

« Ils étaient sept et leur chien le huitième. » (p. 40).

L'histoire des jeunes gens de la grotte est posée alors comme un fait étrange, appartenant à des temps immémoriaux et qui ne pourrait se reproduire en ces temps plus récents.

Mais, à la fin du roman, ce même énoncé réapparaît mais en caractères romains (225). Le questionnement devient alors obligatoire : pourquoi cette différence d'écriture. Nous croyons pouvoir y répondre à la lumière du déroulement de l'histoire narrée : après les événements qui ont secoué le village de Tadart et après la mort/châtiment de Safia, une conclusion s'impose aux habitants : comment ne pas croire aux augures, aux signes ? Comment ne pas faire corps avec l'univers du virtuel, du merveilleux et de l'insaisissable ? L'histoire des hôtes de la grotte devient une réalité incontestable qui s'intègre à la vie de ces montagnards. Mais ce sont eux qui sont, à ce moment de l'histoire sortis « du monde normal » et cela explique que l'introduction du verset intervienne en italiques.

Au terme de cette étude, il est clair que dans le roman abordé, le contenu et la forme ont collaboré activement à construire la dualité de l'univers des habitants de Tadart, univers dans lequel la matérialité et la spiritualité se superposent pour gouverner leur vie, leurs croyances, leurs joies et leurs peines. Cette dualité rend les esprits incapables de remettre en question l'ordre établi et les projette dans le rythme de l'ordre cosmique.

Bibliographie

- Dib, Mohammed (1998), *Si Diable veut*, Paris, Albin Michel.
- Durand, Gilbert (1992), *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod.
- Genette, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Le Seuil.
- JeanDillou, Jean-François (1997), *L'Analyse textuelle*, Paris, Armand Colin.
- Simard, Jean-Paul (1998), *Guide du savoir-écrire*, Québec, Editions de l'Homme.
- Vanoye, Francis (1975), *Expression communication*, Paris, Armand Colin.