

La stratégie narrative dans *Saison de pierres* d'Abdelkader Djemai

Nabila BEKHEDIDJA. Université d'Oran. Algérie

Résumé : Le premier roman d'Abdelkader Djemai *Saison de pierres* publié en 1986, concerne un tremblement de terre qui a frappé une ville. *Saison de pierres* met en exergue la vie, les souvenirs, les délires de Sandjas. Chez Abdelkader Djemai surgit une contestation, celle du renouvellement romanesque, qui prône la disparition de la chronologie, pour mieux reproduire le désordre de la vie, où rien ne commence ni ne finit. Abdelkader Djemai exprime sa difficulté de création par le biais d'un narrateur qui est chargé de traduire ses pensées : un narrateur qui prend plaisir à brouiller les pistes, à fausser les issues. Souvent le récit bascule du « on » pronom indéfini au « il » personnel ou du « il » au « nous » et du « je » au « on ». Le lecteur du roman est déconcerté et désorienté. En effet, Abdelkader Djemai sollicite la participation du lecteur. **Mots clés :** narrateur-position-lecteur-actif-participation-voix-modalité.

Abstract: Abdelkader Djemai's first novel *Saison de pierres*, published in 1986, concerns an earthquake that struck a city. *Season of stones* highlights the life, memories, and delusions of Sandjas. In Abdelkader Djemai, there arises a challenge, that of the novel renewal, which advocates the disappearance of chronology, to better reproduce the disorder of life, where nothing begins or ends. Abdelkader Djemai expresses his difficulty of creation by means of a narrator who is responsible for translating his thoughts: a narrator who takes pleasure in blurring the tracks, in distorting the issues. Often the narrative switches from the indefinite "pronoun" or "it" or "it" to "us" and from "I" to "on". The reader of the novel is confused and disoriented. Indeed, Abdelkader Djemai solicits the participation of the reader. **Keywords:** narrator-position-active-reader-participation-voice-modality.

L'écriture d'un roman requiert une constante prise en compte des attentes du lecteur : celui-ci attend à la fois qu'on l'arrache à son propre quotidien, et que ce voyage, ce parcours auquel le convie l'écrivain, lui offre suffisamment de repères pour qu'il puisse y rentrer au moins le temps de sa lecture. Le romancier doit donc opérer des choix narratifs qui produiront à la fois les ruptures souhaitables et les indispensables balisages permettant à son lecteur de suivre sans se perdre les chemins sur lesquels l'entraîne le récit. C'est cette dialectique de repères et de ruptures qui caractérise aussi bien le choix de la position du narrateur, que celui de l'ordre du récit ou des cadres qui en circonscrivent la lecture¹.

Un roman a attiré notre attention par une narration peu coutumière. Il s'agit du premier roman d'Abdelkader Djemai² *Saison de pierres* publié en 1986. L'histoire concerne le séisme qui a frappé une ville. Comment raconter cette catastrophe ? Quand tout est sens dessus – dessous, les humains, les animaux, les maisons... Comment rendre compte de cette dislocation ? *Saison de pierres* à tout l'air d'un roman heurté, disloqué et hybride. Le roman met en exergue la vie, les souvenirs, les délires, les fantasmes de Sandjas. Le récit se termine sur Sandjas meurtrier ou meurtri, considéré parmi les fous. Son hérésie l'enferme dans la camisole des fous et dans la camisole des mots.

Ce roman se caractérise par la succession et l'entrecroisement de séquences narratives apparemment sans lien entre elles mais en réalité solidement articulées car toutes les histoires tournent autour de Sandjas, le personnage principal.

Dans *Saison de pierres*, foisonne les retours en arrière ou les anticipations car un récit complètement linéaire ne paraît pas authentique, à tout le moins pas spontané (ce sera une déposition entièrement rédigée par exemple). Abdelkader Djemai s'en est avisé pour tirer de ce jeu non seulement l'effet de réalité mais bien d'autres. La position du narrateur fait entrer le lecteur dans le récit, les événements et les personnages ; les variations de position du narrateur dans ce roman le mettent devant la nécessité d'une réadaptation à l'univers du récit.

Dès lors notre questionnement est le suivant :

Qui s'arroge la mission de narrer dans *Saison de pierres* ? Quel est le rôle du narrateur dans ce roman ? Comment présente-il son histoire ? Quelles sont les différentes modalités employées par le narrateur pour raconter l'histoire ? Quelle est sa stratégie narrative ?

1 Villani Jacqueline, 2004, « Le roman », Edition Belin.p53

2 Abdelkader Djemai est né le 16 novembre 1948 à Oran. Djemai est un écrivain d'origine algérienne qui vit en France depuis 1993.

Le lecteur de ce roman a-t-il un statut particulier ? Est-il convié à une lecture active ? Est-ce que l'auteur requiert sa participation ? Est-ce qu'il est légitime d'assimiler cette activité lectorale à un jeu ?

D'ailleurs, on appelle narrateur l'instance qui raconte l'histoire, celui ou celle dont l'identité fournit la réponse à la question « qui parle ? », la voix qui prend en charge le récit.

Lorsqu'on parle de la voix du narrateur, on entend naturellement par-là les mots du récit témoignant de son existence, qui est verbale.

Peut-être, la littérature actuelle qui franchit allégrement la frontière d'ailleurs, toujours indécise entre les genres, est-elle l'immense roman de l'écrivain qui se cherche, un portrait de l'artiste en quête de l'écrivain qu'il porte en lui.

Ou bien cet effacement même d'une présence narrative traduit la présence d'un problème qui ronge les écrivains de cette génération. « Je » cherche un livre, mais qui est ce « je » ? Qui parle ?

Est-il « un autre » comme le découvrait Rimbaud en mai 1871 ? Le livre parle de quelqu'un : mais qui est ce quelqu'un ? Est-ce que c'est une personne humaine ? Existe-t-elle ?³

Comment s'opère l'acte de raconter dans Saison de pierres ?

Souvent le récit d'Abdelkader Djemai bascule du « on » pronom indéfini au « il » personnel ou du « il » au « nous », et du « je » au « on ». Donc le lecteur a l'impression de suivre un récit avec le personnage et de découvrir les choses en même temps que lui et tout d'un coup, il est impliqué et entraîné dans le récit par l'usage du « nous » ou du « on » indéfini. Dès l'incipit plusieurs narrateurs se croisent : entre le « nous », « il », « on » et le « je » ; le lecteur du roman est déconcerté. Voici quelques exemples d'illustrations

« Nous attendîmes

On ignorait l'heure du Prédateur, son protocole. Non qu'il passât inaperçu, mais il paraissait le plus fort avec ses rats, ses crocs, sa cruauté. Il ne chassait pas seulement le gibier, il braconnait les hommes, s'abreuvait de sang et vendangeait les corps. Par coquetterie, il dissimulait son œil d'une peau de mouton, la posture agressive jusqu'au bout des serres. J'avais caché la ville dans les fourrées, camouflés le douar sous un buisson, marquant leurs positions par des entailles sur des épineux [...]. » (Saison de pierres : 5). Le narrateur dévoile au lecteur ce qui échappe au personnage.

Citons un autre exemple d'illustration :

3 Brunel. P et Huisman. D, 2002, « La littérature française des origines à nos jours », Guides, Vuibert, Paris.p315

« [...] Recourant à la pureté équivoque des images, il vacillait à travers ses fantasmes, ses hallucinations. Heureux peut-être. Parfois il pensait revenir d'une guerre, du ventre d'un caillou, redoutant de plier devant l'ennemi, d'être encerclé par les stries. Figé, il craignait d'être grignoté par les mollusques, d'être décortiqué par le Prédateur, privé de l'endurance de nos vieux guerriers, de la pérennité du carbone ; notre vie éteinte dans sa longue marche de la terre, les yeux encore brillants de la fièvre des combats. Sandjas, dans l'incandescence de l'argile, tente maladroitement d'aligner ses mots, ses phrases boiteuses – ses restes d'un récit, de son corps, entre les majuscules de sang et le point final de sa chute. [...] » (Saison de pierres : 11).

Nous remarquons l'utilisation de la 3^{ème} personne : le narrateur semble donc extérieur à l'histoire, il n'en est pas un personnage. Mais tout d'un coup se révèle la présence d'un « nous » : représentant le narrateur.

Par l'usage du « nous » et de l'impératif, l'auteur veut impliquer le lecteur dans le récit, il en va ainsi dans ces lignes :

« [...] Sur elle [Assia] le voile ajouré du quartz, la nubile en sa guipure lumineuse, l'hymen du sang tiède, palpitante et aérienne. Le voile s'écroulerait dans la chambre nuptiale où, moi, Sandjas l'amant – époux la prendrais. Elle dort elle mord la lionne. Ne la dérangeons pas dans son orage de rêves, restons sentinelles, nous les errant impurs, à l'entrée de la caverne. Il est des ivresses mortelles, et nos cœurs sont en partance dans la rumeur violente du séisme. [...] » (Saison de pierres : 19).

Parfois, le narrateur interpelle le narrataire dans le but de l'inclure dans le récit.

Ce type de narrateur implique le lecteur en s'adressant à lui comme à un interlocuteur direct auquel il se « confie » et c'est au lecteur de compatir, de partager son émotion.

Par l'usage de l'impératif le narrateur intervient ponctuellement dans un discours qui interpelle le lecteur, comme le montre l'emploi de : « Ne le dites à personne ». Le narrateur commente son propre récit, prenant le lecteur à témoin :

« Ne le dites à personne, encore moins aux vautours, Assia est parmi nous, vague profonde surgie de la crête pierreuse. Ne le dites à personne, encore moins au Prédateur, elle est revenue graver au couteau l'étiage de mes amours en autant de blessures d'eau ouvertes. De la crête du sortilège, l'Améthyste en ses vagues de feu, repère précieux aux naufragés que nous sommes, notre unique Etoile ! On dit que l'Améthyste ... » (Saison de pierres : 63).

Le narrateur n'hésite pas à s'adresser directement au personnage Sandjas, en employant l'impératif : « Rappelle-toi », « Souviens-toi » dans le but de lui faire rappeler des souvenirs :

« [...] Cette photo ton unique butin, que tu regardes souvent, que tu ne veux montrer à personne, sauf aux insectes. Rappelle-toi le petit garçon d'une fillette, c'est toi. Ce fut avant que l'armoire ne soit fracturée, l'horloge éborgnée que ta rue ne mange du verre, la ville, la gorge de travers et le couteau dans le dos. Souviens-toi d'un lieu, après l'été disparu de cette saison fissurée où des chevaux tournoyaient sous le soleil qu'il fallait les abreuver sur l'aire à battre, fêlé comme une assiette avec le seau qui tressaillait, grand – père pleura sous

l'oléastre quand le soleil bougea, et le sol s'ouvrit sous le douar. Ce jour où tu vis passer, au-dessus de la tête, la fillette à milieu des chevaux qui ruèrent aux abords de la fille, des roches éclatées...

-Je ne me souviens de rien, ma tête claudiquait dans les rues sous le ciel clochard et le sang régnaient... »
(Saison de pierres : 10).

Sandjas à son tour cède la parole au narrateur, qui saura selon Sandjas mieux écrire, raconter et rendre compte de la destruction de la ville, et du brisement de la vie des habitants après le séisme. Voici ses propos :

« [...] Près de cette ville qui n'est plus qu'un amas de gravats, je céderais la parole à notre Iconoclaste, notre barde pourchassé par la haine du scribe ; le narrateur qui écrira notre errance. Nous savons pardonner aux fantasmes, pas aux traîtres. » (Saison de pierres : 6-7).

Par moment le narrateur s'adresse au personnage Sandjas en l'interrogeant, voulant faire croire qu'il ne sait pas tout, voici un exemple :

« [...] C'était où, le séisme ? Sandjas, te souviens-tu de cette ville avant qu'elle ne tourne au sang aigre de l'outre vide battant nos maigres blancs, nos guenilles [...] » (Saison de pierres : 57), nous lisons aussi cet extrait : « [...] ta soif naquit près de l'oued asséché. Puis ce fut l'approche de la cité maculée. Piétiné, poupée hallucinée, yeux dehors, la mort dedans. Où se trouve l'eau que tu voulais boire dans l'outre boucanée ? [...] » (Saison de pierres : 8)

Souvent l'auteur nous donne l'impression par ses interventions qu'il feint de ne pas tout savoir, et insiste sur ses ignorances avec une désinvolture, il en va ainsi dans ces lignes :

« [...] une cicatrice basse son genou (un accident ?). La photo jaunâtre est écornée, zébré de filaments blancs, la trace au creux des genoux, faite par une écharde, un buisson, une chute ? La fillette savait-elle l'emplacement du figuier, la présence de l'araignée, des nids de fourmis le long des murs crépis de la maison ? Peut-être n'est-elle qu'une ombre, une tache sur la photo... » [...] » (Saison de pierres : 28)

Ces ruses servent la crédibilité, font oublier que l'auteur les a inventées, citons cet exemple :

« [...] elle venait sans dire mot, sans le voir soufflant sur la bougie de ses rêves et repartait sur la pointe des pieds, à la pointe des seins. M... est un fier à bras, un fieffé menteur. Avait-elle besoin de ces exiles intérieurs qu'on appelle voyages ? Quel train prit-elle, pourquoi, pour qui ? Lui cachait-elle sa rencontre, dans une ville quelconque avec un amant ordinaire ? M..., bourdon prétentieux, finit par piquer sa susceptibilité [...] » (Saison de pierres : 46).

Ainsi, il se donne l'allure de mener une enquête et d'avoir beaucoup à apprendre, au même temps qu'il sollicite et met en défi la perspicacité du lecteur.

Le narrateur utilise le même procédé avec Assia, il l'interpelle mais cette fois en la suppliant de compatir à la douleur de Sandjas qui désire la conquérir. Le narrateur essaie d'amadouer Assia en embellissant l'image de Sandjas et en lui dévoilant sa souffrance à cause de son indifférence ; voici ses propos :

«[...]Écoute Assia, écoute l'absente, l'inaltérable, il revendiquera ici nulle part, ailleurs, oui il revendiquera ta résurgence, car tu es vertige au bas de la page, sur les lèvres du gouffre parlera-t-il de toi, la page se dénude, sa main de ses lignes dirait -il son abandon, les mots s'évadent, oiseau de la volière ; pose ta main sur son front apaise sa folie de l'eau douce de ta peau, enlacés sur les rives de vos rêves, éternelle, étreinte, le temps se nourrit à ce qui le hante et te ressemble, apprends lui à te conquérir, à ne pas subir la déconvenue, [...] » (Saison de pierres : 98)

La récurrence du « oui » du narrateur dans le texte d'Abdelkader Djemaï, l'aide à s'introduire dans l'histoire pour confirmer, infirmer, attester, garantir, appuyer les faits et les dits, illustrons par ces passages :

« [...] les notes, oui ses notes entre chien et loup, entre M... et ce train le Sachem Tatoué et cette peur au ventre ce journal mutilé pourtant les traces de l'échec, de l'amnésie que le narrateur prit à son compte, [...] » (Saison de pierres : 98)

Citons aussi

« [...], elle, un grand cimetière face contre terre, la bouche grouillante de mouches, oui quelle rigolade ! On n'a pas idée de la stupidité des vivants [...] » (Saison de pierres : 18)

Parfois les repères se brouillent et on ne sait plus qui raconte l'histoire et qu'est-ce que « il », « on », « nous » ou « je », tout devient ambigu, reportons-nous à ces passages :

Exemple1 :

« [...] Elle voulait la fillette - chatte, se posait de poutre en poutre, oui elle voulait, oiseau, blanc unique, te souviens-tu des cigognes, des aires lorsqu'elles s'évadèrent à l'automne aux feuilles cabossées par le sinistre [...] ce jour où tu vis passer au-dessus de ta tête, la fillette au milieu des chevaux qui ruèrent aux abords de la faille, des roches éclatées

-Je ne me souviens de rien, ma tête claudiquait dans les rues sous le ciel clochard et le sang régnant ... » (Saison de pierres : 8-10).

Exemple2 :

« [...] Figé il craignait d'être grignoté par les mollusques, nous d'être décortiqués par le Prédateur, privés de l'endurance de nos vieux guerriers, de la pérennité du carbone, notre voix éteinte dans la longue marche de la terre, les yeux encore brillants de la fièvre des combats [...] » (Saison de pierres : 11).

A la page 98, le narrateur expliquera cette ambiguïté :

« [...] les notes, où ses notes entre chien et loup, entre M... et ce train, le Sachem Tatoué et cette peur au ventre, ce jour mutilé portant les traces de l'échec, de l'amnésie que le narrateur prit à son compte, le narrateur et lui lestés par les mots, détestés par le scribe - un tandem marchant à travers le brouillard de l'encre, l'éclat du sang. Et celui qui relate n'est que le reflet de l'autre. [...] » (Saison de pierres : 98)

Entre le narrateur et Sandjas l'écriture du récit vacille. Le narrateur écrira l'errance et Sandjas écrira ses amours. Le récit est abymé là où le séisme est repris à la fois par le narrateur et Sandjas :

« [...] Avant de disparaître, fantôme dans une tache d'encre, sous la dalle du malheur, le narrateur libère la corde qui retient Sandjas. [...] Sa seconde existence dans la camisole des mots, il la revendiquera, mirage ou

désastre, sachant la déchirure réunissant enfin son corps désarticulé, fraternel à son tourment. [...] Il ne put ramasser qu'une poignée de notes autour d'Assia, son livre à venir. [...] » (Saison de pierres : 107-108)

Par moment le narrateur s'adresse au personnage Sandjas en l'interrogeant, voulant faire croire qu'il ne sait pas tout, voici un exemple :

« [...] C'était où, le séisme ? Sandjas, te souviens-tu de cette ville avant qu'elle ne tourne au sang aigre de l'outre vide battant nos maigre blancs, nos guenilles [...] » (Saison de pierres : 57) et « [...] ta soif naquit près de l'oued asséché. Puis ce fut l'approche de la cité maculée. Piétiné, poupée hallucinée, yeux dehors, la mort dedans. Où se trouve l'eau que tu voulais boire dans l'outre boucanée ? [...] » (Saison de pierres : 8)

Ainsi Saison de pierres commence "comme" un récit : une ville détruite, "éventrée" (Saison de pierres : 7) par un séisme vit sous la menace - réelle ? Imaginaire ? - d'un prédateur. Les habitants, Sandjas comme Assia ont peur. Mais, mis à part dans le récit, Sandjas (et les autres qui n'interviennent pas), un narrateur narquois occupe l'espace :

« Sandjas est libre, le narrateur aussi. Le scribe ne le comprenait pas, aliéné à sa besogne ... [...] Le bureaucrate clerc vaincra-t-il l'écrivain dispersé ? L'un luttant pour l'avancement, l'autre à faire avancer le récit » (Saison de pierres : 24)

Le narrateur doute de ses capacités d'écrivain, doute de son statut et avoue sa dispersion.

Après de tels aveux, le récit se fragilise.

L'opération de perversion narrative se poursuit, aux pages 56 et 57 :

« Le doute suffirait à dénoncer cette architecture de papier, puisant sa fondation dans le fragile matériau de la page. Le narrateur devra ouvertement le scribe. L'autre ne le ratera pas ».

En plus de la suspicion qui plane sur lui, le narrateur est l'objet d'affrontement. Il est dans le conflit : confronté à un scribe frondeur et décidé :

« L'autre ne le ratera pas », il doit prouver s'il le peut la résistance à son entreprise :

« ... [...] désordre, fragilité sur sol. Viabilité des plans, sortis de leur gangue de papier [...] sur la surface blanche, les mots ne sont qu'embryonnaires. La marge peut sauver les apparences [...] différer des sentences, offrir des sursis ... » (Saison de pierres : 56).

La difficulté de raconter.

Le narrateur est maintenant convaincu de la difficulté d'écrire et surtout de raconter, à moins d'aller vers "la marge" pour peut-être prolonger l'opération de l'écriture vouée au péril dans un "sursis" ?⁴

4 Ouhibi Ghassoul, Bahia, 2003-2004, Perspectives critiques : le roman algérien de langue française dans la décennie 1985-1995. Thèse de doctorat d'état 2003-2004. Oran. P. 262-263-264.

Ce "sursis" de l'écriture n'est pas seulement évoqué sur le ton de la désinvolture et de la dérision dans la fiction, interpellant sérieusement la critique, il fait l'objet d'une étude consacrée à l'écriture quant aux tenants et aux aboutissements du texte littéraire :

« Une littérature en sursis ? Le champ littéraire de langue française en Algérie »⁵.

A partir du concept "d'écriture frontière", Miliani développe la problématique de l'écriture, en tant que quête qui devient la préoccupation du roman algérien, depuis les années 1980.

Le rapport privilégié entretenu, dans *Saison de pierres* entre le narrateur, le personnage de Sandjas et le lecteur est d'un effet remarquable quant à la dénonciation de la supercherie narrative, ancienne et fort tenace : nous relevons un exemple intéressant à cet égard à la page 63: Cette fausse confiance dérouté le lecteur, le narrateur s'adresse à lui – pratique d'une écriture moderne éprouvée depuis Diderot, à travers "Jacques le fataliste" – mais s'en détourne aussitôt par la dimension ironique, voire absurde qu'il introduit; il recommande au lecteur de participer à la fiction, en gardant le secret d'Assia, qu'il ne faut certainement pas livrer "aux vautours", alors que ceux-ci n'ont jamais été présentés au niveau du récit (à aucun moment, mis à part ce passage) comme des protagonistes potentiels.

Le récit de Sandjas ne s'achève pas, il achève seulement les pages qui l'ont pris en charge. Parvenu à la page 107, Sandjas est sorti de son délire (cf. le début de la page 190), il réintègre son délire pour recommencer (cf. bas de la page 109), il arrête momentanément le récit, parce que :

« Le narrateur bouche son encrier. Il ne se cachera plus derrière ses personnages, sa pluie d'images, sa fébrilité des mots ; il se sait vulnérable devant le hennissement du séisme ». (*Saison de pierres* : 107).

Remarquons que le roman d'Abdelkader Djemaï représente la subversion de la motivation réaliste, parce qu'il exhibe, en montrant sa tragédie, son désarroi, ses limites, sa vulnérabilité, le travail de l'écrivain.

Texte de la mise en abîme, texte de la narration déniée et dégénérée, où le narrateur de son propre aveu :

«Candide, le narrateur Commit l'erreur, un jour, d'user de subterfuges, de justifier les séquelles alibis, les détournements de la lutte. Les huissiers scribes dressaient son lamentable échec ... [...] bâtisseur pusillanime,

⁵ Miliani Hadj, 2002, *Une littérature en sursis ?* Champ littéraire de langue française en Algérie. Paris. Harmattan. p 288. Propos rapporté par Mme Ouhibi Ghassoul Bahia dans la thèse de Doctorat d'état Perspectives critiques. p 260.

il déclara faillite après le vol de ses matériaux, de ses armes, de ses mots. Aujourd'hui, ni naïf, ni vaincu, ses plans n'accuseront pas une syntaxe maniérée, élimineront les scores d'un nationalisme alibi, lénifiant, lyrique, occultant le sous-développement, enrichissant les parvenus. » (Saison de pierres : 56).

Ce passage très important par la révélation de l'état d'âme de l'écrivain, des luttes qu'il doit affronter est caractéristique de cette écriture, préoccupation essentielle du roman algérien depuis les années 1980. Pourtant, l'énoncé de la page 56 se dirige lentement vers la dénonciation, à partir de : "aujourd'hui" très vite rattrapé par le travail pratiqué sur l'écriture : « Rien ne sert de biaiser avec les lignes sinueuses occupées à décrire le voyage de l'encre, le Klame, la plume de roseau sait la semence des formes, la fertilité des signes, la fragilité de la voix. Il précise la métamorphose, définit la pierre, embellit le cercle.

Remplaçant le monologue, il interdit les visages, cultive le verbe et tisse minutieusement ses sortilèges ... » (Saison de pierres : 43). Il continue de développer la rhétorique subversive et poétique du roman algérien⁶.

L'analyse stylistique a permis de souligner le caractère insaisissable de l'écriture d'Abdelkader Djemai. Dans ce sens, Pierre Guiraud souligne : « Les paroles expriment (affectivement) à la fois la fatuité du personnage et l'ironie du narrateur. Ainsi le style indirect libre permet d'actualiser objectivement les personnages tout en les maintenant sous le regard subjectif de l'auteur. »⁷

Ce bref parcours a donc fait apparaître un véritable système polyphonique qui semble reposer sur la possibilité qui est offerte à de multiples intervenants de se faire entendre. Le message explicite, monologique, cède le pas à la confrontation d'opinions diverses, ce qui donne tout son sens au dialogisme. On observera toutefois que ce principe est largement combattu dans les faits par les procédures élocutoires et la hiérarchie des instances narratives⁸. Ainsi, le discours qui fait autorité demeure en tout cas, celui d'Abdelkader Djemai. Cependant, d'autres voix, celles des acteurs du récit (Sandjas, le narrateur), se font entendre aussi.

En conclusion, on peut dire que le roman, depuis les origines du genre, c'est une histoire qui est racontée par quelqu'un. Le narrateur peut fort bien ne jamais dire, s'interdire d'intervenir dans le récit, c'est lui qui en dispose les épisodes et en règle les modalités. Dès qu'on entreprend de lire un roman, on accepte que par une longue suite de phrases quelqu'un fasse le

6 Ouhibi Ghassoul, Bahia, 2003-2004, Perspectives critiques : le roman algérien de langue française dans la décennie 1985-1995. Thèse de doctorat d'état 2003-2004. Oran. P. 262-263-264.

7 Pierre Guiraud, Essais de stylistique cité dans Bernard Valette, 1993, Esthétique du roman moderne, Editions Nathan. p220.

8 Valette, Bernard, 1993 Esthétique du roman moderne, Editions Nathan.p199.

guide. Ne cesse de dire ce qu'il y à savoir. On n'est pas mis forcément à la meilleure place tout d'emblée : peut-être que le narrateur ne dévoilera que progressivement les secrets qu'il veut confier ou même veut proposer un jeu de devinettes. Par quel autre biais pourrait-on accéder à l'histoire qui est racontée puisqu'elle est fictive, toute entière sortie de son imagination, qu'on n'a aucun moyen d'y avoir accès en dehors des indications qu'il est le seul à pouvoir fournir ? C'est en écoutant cette voix qui parle qu'on va de découverte en découverte, de surprise en surprise. On ne sait pas où on est emmené, mais on sait qu'on n'est conduit quelque part⁹.

Dans *Saison de pierres*, le narrateur module son degré d'implication tantôt à la première personne, tantôt à la troisième personne.

Parfois, les mêmes scènes reviennent, une fois racontée par un « il » impersonnel, parfois par « je » impliqué et d'autre fois par un pronom indéfini « on ».

Ainsi nous constatons qu'Abdelkader Djemaï a choisi plusieurs manières de présenter son histoire. Or, précisément parce qu'il tend à jeter le doute sur tout ce qu'il raconte, *Saison de pierres* donne au narrateur le plus de présence : dans un univers peu fiable, une histoire pleine de trous, où la voix de celui qui raconte est la seule chose sûre.

La voix narrative est incarnée dans un personnage (Sandjas), est à la fois l'objet et le sujet de ces questionnements. Ses incertitudes, son interrogation sur la matière même de ce qu'elle rapporte ou reconstitue, mettent en évidence la « quête cognitive » d'un présent incertain. Enfin le narrateur est marqué par une perplexité plus sourde du sujet- son identité, son histoire, la conscience qu'il peut avoir de lui-même- ou s'entend son « inquiétude existentielle »¹⁰. Dans ce sens, Abdelkader Djemaï confirme : « [...] je me sens plus en intimité avec le narrateur, avec l'intrigue. Je vais chercher au fond de moi ce qui peut nourrir l'histoire, l'action. Je ne crois pas au romancier qui dit qu'il n'y a rien de lui dans ce qu'il raconte. [...] »¹¹

Par conséquent, *Saison de pierres* a perdu partiellement le sens de l'ordre et de l'organisation. Ce roman se présente comme un texte fragmenté et morcelé car le travail particulier sur le langage contribue au brouillage de la compréhension textuelle de ce roman : « *Le décentrement, qu'il soit d'ordre narratif ou sémantique, agit comme une traînée de poudre, gagne les autres pages, les autres textes et opère un démembrement et du langage et de la narration dans une épaisseur multidirectionnelle* »

9 Raimond, Michel, 1987-2000, *Le roman*, Armand Colin, HER, Paris.p106

10 Braudeau, Proguidis, Solgas et Viart, *Le roman français contemporain*, Ministère des affaires étrangères adpf2911127-93-5.p140.

11 Lebdaï, Benaouda, 2015, *Ecrivains Africains*, Editions Ebena-Ecrire Aujourd'hui, 1er trimestre, p58.

affirme Ouhibi¹². Le procédé du décentrement et de la dislocation du procès d'énonciation est inhérent à notre corpus d'étude.

Ce qui retient désormais l'attention, ce n'est certes plus l'histoire, mais les mots pour le dire, "les à-côtés du récit", si bien que le texte narratif devient un texte poétique et substitue à l'intérêt romanesque, l'intérêt esthétique.

L'anti-conformisme de ce roman, constaté dans la particularité de son écriture, originalité que nous avons montrée, en gardant à l'esprit, la sauvegarde de la spécificité de ce texte littéraire. Ce romancier, tout en innovant et tout en refusant les sentiers battus, conserve à l'écriture son statut habituel, c'est-à-dire normatif et s'en prend à l'organisation du récit. Abdelkader Djemai a la capacité d'ouvrir plusieurs pistes narratives et à les brouiller en laissant le lecteur choisir, comparer, et /ou désorienter.

Le romancier Abdelkader Djemai a retenu notre attention, pour son professionnalisme du récit, sa technicité du roman, son expérimentation de l'écriture, son écriture a-canonique. Pour Alain Robbe-Grillet :

« Ce qui fait la force du romancier, c'est justement qu'il invente en toute liberté sans modèle. Le récit moderne a ceci de remarquable : il affirme de propos délibérés ce caractère, à tel point même que l'invention, l'imagination, deviennent à la limite le sujet du livre. »¹³.

Donc, l'altérité de ce roman et l'altérité des voix qui se superposent à l'intérieur exigent un effort et une participation du lecteur. D'ailleurs, le verbe « lire » avait, pour les Anciens, une signification qui mérite d'être rappelée et mise en valeur en vue d'une compréhension de la pratique littéraire. « Lire » était aussi « ramasser », « cueillir », « épier », « reconnaître les traces », « prendre », « violer ». « Lire » dénote, donc, une participation agressive, une activité d'appariation de l'autre¹⁴.

Barthes souligne l'aspect actif de toute lecture digne de ce nom : « Lire (...) n'est qu'un geste parasite, le complément réactif d'une écriture que nous parons de tous les prestiges de la création et de l'antériorité. (...) Lire, en effet, est un travail de langage. »¹⁵.

Il n'est plus possible aujourd'hui de considérer l'œuvre en soi, comme une forme qui n'existerait que pour elle-même. Sartre avait déjà montré que « l'objet littéraire est une

12 Ouhibi Ghassoul, B, 2003-2004, Perspectives critiques : le roman algérien de langue française dans la décennie 1985-1995. Thèse de doctorat d'état. Oran. P. 117-118.

13 Robbe-Grillet, A, 1968 : « Pour un nouveau roman », Gallimard.p30

14 Kristeva, J, Séméiotiké. Editions du Seuil, 1969. p.181.

15 Barthes, R, 1973, Le Degré zéro de l'écriture ; S/Z ; Le Plaisir du texte, Le Seuil, p 158.

étrange toupie, qui n'existe qu'en mouvement. Pour la faire surgir, il faut un acte concret qui s'appelle la lecture, et elle ne dure qu'autant que cette lecture peut durer. ». Aussi peut-on conclure avec lui qu'« il n'y a d'art que pour et par autrui » (Qu'est-ce que la littérature ?, chap. 2). La théorie de la réception accorde une place encore plus grande au lecteur, dont la sensibilité et le jugement sont déterminés par les conventions esthétiques de son époque¹⁶ car l'œuvre n'existe pas sans lecteur, ou plutôt sans lecture. D'ailleurs, *Saison de pierres* favorise la promotion du lecteur.

Donc, le lecteur est un élément déterminant du texte littéraire et *Saison de pierres* exige le travail et la participation de cet élément.

Références bibliographiques

1. BARTHES, Roland, 1973, *Le Degré zéro de l'écriture ; S/Z ; Le Plaisir du texte*, Le Seuil.
2. BRAUDEAU, Proguidis, Solgas et Viart, *Le roman français contemporain*, Ministère des affaires étrangères adpf2911127-93-5.
3. BRUNEL, P et Huisman. D, 2002, « La littérature française des origines à nos jours », Guides, Vuibert, Paris.
4. DJEMAI, Abdelkader, 1986, « Saison de pierres ».Entreprise nationale du livre. Alger.
5. GUIRAUD, Pierre, *Essais de stylistique* cité dans Bernard Valette, 1993, *Esthétique du roman moderne*, Editions Nathan. p220.
6. KRISTEVA, J, *Séméiotiké*. Editions du Seuil, 1969.
7. LEBDAI, Benaouda, 2015, *Ecrivains Africains*, Editions Ebena-Ecrire Aujourd'hui, 1er trimestre.
8. MILIANI Hadj, 2002, *Une littérature en sursis ? Champ littéraire de langue française en Algérie*. Paris. Harmattan. p 288. Propos rapporté par Mme Ouhibi Ghassoul Bahia dans la thèse de Doctorat d'état *Perspectives critiques*.
9. OUHIBI Ghassoul, Bahia, 2003-2004, *Perspectives critiques : le roman algérien de langue française dans la décennie 1985-1995*. Thèse de doctorat d'état. Oran.
10. RAIMOND, Michel, 1987-2000, *Le roman*, Armand Colin, HER, Paris.
11. ROBBE- Grillet, A, 1968 : « Pour un nouveau roman », Gallimard.
12. TOURSEL, Nadine et Vassevière, Jacques, 1994, *Littérature : Textes théoriques et critiques ; Editions Nathan*.
13. VALETTE, Bernard, 1993 *Esthétique du roman moderne*, Editions Nathan.
14. VILLANI Jacqueline, 2004, « Le roman », Edition Belin.

¹⁶Toursel, Nadine et Vassevière, Jacques, 1994, *Littérature : Textes théoriques et critiques ; Editions Nathan*.p72