

Bibliographie

Bibliographie

1-Les romans :

Les deux corpus retenus pour l'analyse sont :

- ❖ ***Djemaï Abdelkader, « Saison de Pierres » Entreprise nationale du livre, Alger, 1986.***
- ❖ ***Quignard Pascal, « Terrasse à Rome », Gallimard, Paris 2000.***
- ❖ Djemaï Abdelkader, « 31, rue de l'Aigle », Gallimard, Editions Michalon, 1998.
- ❖ Djemaï Abdelkader, « Un été de cendres », Gallimard, Editions Michalon, 1995.
- ❖ Djemaï Abdelkader, « Mémoire de Nègre », ENAL, Alger, 1991.
- ❖ Quignard Pascal, « Les ombres errantes », Gallimard, Editions Grasser et Fasquelle, 2002
- ❖ Quignard Pascal, « Sur les jadis », Gallimard, Editions Grasser et Fasquelle, 2002
- ❖ Quignard Pascal, « Les Abîmes », Gallimard, Editions Grasser et Fasquelle, 2002
- ❖ Quignard Pascal, « Le nom sur le bout de la langue », Gallimard, P. O. L éditeur, 1993.
- ❖ Quignard Pascal , « Une Gêne technique à l'égard des fragments »,Paris,Fata Morgana,1986.
- ❖ Quignard Pascal, « Petits traités »,Paris,Gallimard/Folio,1990.
- ❖ Quignard Pascal , « Le Sexe et l'effroi »,Paris,Gallimard/Folio,1994.
- ❖ Quignard Pascal , « Rhétorique spéculative »,Paris,Calman-Levy,1995.
- ❖ Quignard Pascal , « Vie secrète »,Paris,Gallimard,1998.

2-Les ouvrages critiques :

- ❖ Anzieu Didier, « Le Corps de l'œuvre », Paris, Gallimard, 1981.
- ❖ Baqué.F : « Le nouveau roman », Bordas, Paris 1972.
- ❖ Bergiez Daniel, « L'explication de texte littéraire », 2^{ème} édition Amand Colin, 2005.
- ❖ Bertrand Michel, « Langue romanesque et parole scripturale », Essai sur C.Simon. Littérature Modernes. Presses Universitaires de France, 1987.
- ❖ Blanckeman Bruno, « Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard », Presses Universitaires du Septentrion, 2000
- ❖ Brunel Patrick, « La littérature française du XX^e siècle », Nathan, VUEF, 2002.
- ❖ Borgomano-Madeleine et Ravoux Rallo Elisabeth, « La littérature française du XXe siècle (Le roman et la nouvelle) », Armand Collin, Paris, 1995
- ❖ Brunel Pierre, « Où va la littérature française d'aujourd'hui ? », Vuibert 2002.
- ❖ Braudeau Michel, Proguidis Lakis, Solgas Jean Pierre et Viart Dominique, « Le roman français contemporain », Ministère des Affaires Etrangères, adpf. 2-911127-93-5.
- ❖ Bessard-Banquy Olivier, « Le roman ludique : Jean Echenoz, Jean Philippe Toussant, Eric Chevillard », Presses universitaires de Septentrion, 2003.
- ❖ Chartier Pierre, « Introduction aux grandes théories du roman », Dunod, Paris, 1998, Bordas, Paris 1990 pour la 1^{ère} édition.
- ❖ Chikhi Baida, « Maghreb en texte, écriture, histoire, savoirs et symboliques », L'harmattan 1996.
- ❖ Coyault Sylvie (Etudes rassemblées et présentées par Coyault), « L'écrivain et sa langue : roman d'amour de Marcel Proust à Richard Millet », Centre des

recherches sur la littérature moderne contemporaine, Presses Universitaires, Blaise Pascal, France 2005.

❖ Dambre Marc et Gosselin-Noat-Monique , « L'éclatement des genres au XX^e siècle, sous la direction de Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.

❖ Déjeux Jean, « La littérature magrébine d'expression française », Presses Universitaire de France, 1^{ere} édition, Paris, 1992.

❖ De Beaufort Aude Préta, « Le surréalisme, Ellipses/Edition marketing SA, 1997.

❖ Dumortier Jean-Louis, « Lire le récit de fiction pour étayer un apprentissage : théorie et pratique. », De Boek à Larcier, Bruxelles, 2001.

❖ Douzou Catherine et Renard Paul (texte rassemblés par Douzou et Renard), « Ecriture Romanesques de droite au XX^{eme} siècle : Questions d'esthétique et de poétiques. », Ecriture EUD, 2002 sur les presses de la nouvelle Imprimerie Laballery.

❖ Fabre Robert , « Da littérature française Histoire et Perspectives », 2^{eme} édition revue et agrémentée, Presses Universitaires de Lyon, 1998.

❖ Fortier Frances et Haghebaert Elisabeth sous la direction de Dion Rebert, « Enjeux des genres dans les écritures contemporaines », Edition Nota Bene, 2001.

❖ Flieder Laurent, « Le roman français contemporain », Edition de Seuil, 1998.

❖ Genin Christine, « L'expérience de lecteur dans les romans de Simon, Lecture studieuse et lecteur poignante ». Editions Honave, Champion -1- Paris, 1997.

❖ Godard Roger, « Itinéraires du roman contemporain », Armand Colin, 2006.

❖ Houppermans Sjef ,Christine Bosman Delzons ,Danièle de Ruynter-Tognotti. « Territoires et terres d'Histoires perspectives,horizons,jardins secrets dans la littérature française d'aujourd'hui »,Edité par Sjef Houppermans,Christine Bosman

Delzons ,Danièle de Ruynter-Tognotti.Ameserdam,New York,Ny 2005,Editions Rodopi B.N,Amersterdam-New York 2005.Printed in the Netherlands.

❖ Herschberg Pierrot Anne, « Stylistique de la prose », Edition Berlin, Paris, 1993.

❖ Kristeva Julia, « Histoires d'amour »,Paris,Gallimard/Folio,1983.

❖ Lapeyre-Desmaison Chantal, « Mémoires de l'origine »,Paris,Flohic Editeurs,2001.

❖ Longuet Patrick, « Lire Claude Simon : la polyphonie du monde », Collection « critique », Editions de Minuit, Paris, 1995.

❖ Marchetti Adriano , « Pascal Quignard :la mise au silence »,Paris,Editions Champs Vallon,collection Détours.Texte consulté sur leur site internet.

❖ Marthe Robert, « Roman des origines et origines du roman », Editions Bernard Grasset, 1972, Gallimard.

❖ Miraux Jean-Philippe, « Le personnage de roman : genèse, continuité, rupture », Edition Nathan, Paris, 1997.

❖ Mostafa-Kara Fewzia Sari, « Lire un texte »,Edition Dar El Gharb,2005.

❖ Ouhibi Ghassoul Bahia Nadia, « Littérature,Textes,Critiques », »,Edition Dar El Gharb,2003.

❖ Pontalis J-B, « Ce temps qui ne passe pas »,Paris,Gallimard,1997.

❖ Raimond Michel, « Le roman », Armand colin, Paris, 1987, 2000.

❖ Reuter Yves, « L'analyse du récit »,Nathan Her, Paris 2000.

❖ Richard Jean-Pierre , « Terrains de lecture » ,Paris,Gallimard,1996.

❖ Rousset Jean, « Narcisse romancier »,J.Corti,1973.

❖ Ricardou Jean, « Lire C.Simon ». Colloque de Cerisy. Ensemble réuni par Ricardou UGC 1975 – Les Impressions Nouvelles, Paris, 1986.

- ❖ Reuter Yves, « Introduction à l'analyse du roman », sous la direction de Daniel Bergez, (Bordas, 1991 pour la première édition.). Editions Nathan / Her, 2000.
- ❖ Reuter Yves, « L'analyse du récit », Nathan / Her, 2000.
- ❖ Rey Pierre-Louis, « Le roman », Hachette, Paris, 1992.
- ❖ Samoyault Tiphaine, « L'intertextualité, Mémoire de la littérature », Editions Nathan / Her, 2001.
- ❖ Samoyault Tiphaine, « L'intertextualité » : Mémoire de la littérature », Edition Nathan, Her, 2001.
- ❖ Sarkonak Ralph, « Les carrefours du texte », Claude Simon, Editions Partexte, Toronto, Canada, 1986.
- ❖ Starbinski Jean, « Sur C.Simon », Raillard, Dallenbach, Dragonetti, Les Editions de Minuit, 1987.
- ❖ Skyes Stuart, « Les romans de C.Simon », Editions de Minuit, 1979
- ❖ Trouvé Alain, « Le roman de la lecture : Critique de la raison littéraire », Pierre Mardaga Editeur, Belgique 2004.
- ❖ Tonnet – La Croix Eliane, «La littérature française et francophone de 1945 à l'an 2000. « L'harmattan, 2003.
- ❖ Tadié Jean-yves, « Le roman au XX e siècle », Pierre Belfond, Collection dirigée par François Laurent, Belfond, 1990.
- ❖ Viart Dominique , « Le roman français au XXe siècle », Hachette, Paris, 2000
- ❖ Vallete Bernard, « Le roman », Nathan, Paris, 1992.
- ❖ Viart Dominique, « Une mémoire inquiète : La Route des Flandres de C.Simon » PUF écrivains, Presse Universitaire de France, 1^{ère} Editions, 1997.
- ❖ Valette Bernard, « Le roman », (Initiation aux méthodes et aux techniques modernes d'analyse littéraire), Editions Nathan, 1992.

- ❖ Valette Bernard, « Esthétique du roman moderne », Edition Nathan, 1993.
- ❖ Vadé Yves (cahier publiés sous la direction de Vadé), « Modernités : Ecritures discontinues », Presses Universitaires de Bordeaux, 1993.
- ❖ Villani Jaqueline, « Le roman », Edition Belin, 2004.
- ❖ Villani Jaqueline, « Le roman », Edition Berlin, 2004.

3-Les revues

- ❖ « Terrasse à Rome » par Armelle Godeluck, lire, Février 2000.
- ❖ Extrait d'un article de Pierre le pape, le Monde, 4 Février 2000.
- ❖ Revue Brèves, numéro 70 « Entretien avec Martime Delort, A. Djemaï
- ❖ Viart Dominique, « Revue des Sciences Humaines, n°260. Octobre, Décembre 2000
- ❖ « Littérature Moderne », Avant- Garde et Modernité, « Champion- Slatkine Paris, Genève 1986.

4-Essais

- ❖ Adam J.M, « Le récit »,Paris,PUF,1984.
- ❖ Adam J.M, « Les Textes :types et prototypes »,Paris,Nathan Université,1992.
- ❖ Bakhtines M, « Esthétique de la création verbale »,Paris, Gallimard,1984.
- ❖ Bakhtine Mickhaïl, « Esthétique et théorie du roman », Gallimard, 1975
- ❖ Benveniste E, « Les relations du temps dans le verbe français »,dans « Problèmes de linguistique générale »,Paris,Gallimard,1966.
- ❖ Barthes Roland, « Essais critiques », Paris, Seuil, 1964
- ❖ Barthes R, « Introduction à l'analyse structurale des récits »(1966),dansBrthes R et al., « Poétique du récit »,Paris,Le Seuil,1977.
- ❖ Barthes Roland, « Le plaisir du texte », précédé de (Variations sur l'écriture), avec une préface de Carlo Ossola (traduite de l'Italien par Nadine Le Lirzin), Editions du seuil, novembre 1994 pour (Variation sur l'écriture) février 1973. Pour (Le Plaisir du texte), octobre 2000, pour la composition du volume.

- ❖ Barthes.Roland, « Le plaisir du texte », Edition du Seuil, 2000.
- ❖ Brémond C, « Logique du récit »,Paris,Le Seuil,1973.
- ❖ Butor Michel, « Essais sur le roman », Les Editions de Minuit 1960, Les Editions de Minuit 1964.
- ❖ Breton André , « Manifeste du surréalisme (1924) », in Manifestes du surréalisme, Société Nouvelle des éditions Pauvert (1979).
- ❖ Butor Michel, « Entretien à Gaillard », in Skimao et B. Teulon- Noailles, La Manufacture, INA, 1988.
- ❖ Butor Michel, »Essais sur le roman », Paris Minuit, 1960-1964
- ❖ Dallen Bach, « Le récit spéculaire », « essai sur la mise en abyme », Collection Poétique, Edition du Seuil, 1977.
- ❖ Eco U, « Les Limites de l'interprétation »,Paris,Grasset,1992.
- ❖ Elia Safati Georges-, « Les éléments d'analyse du discours, « Editions Nathan, Paris, 1997.
- ❖ Genette G, « Figures III »,Paris,Le Seuil,1978.
- ❖ Genette G, « Palimpseste »,Pris,Le Seuil,1982.
- ❖ Genette G, « Nouveau discours du récit »,Paris,Le Seuil,1983.
- ❖ Genette .G, « Nouveau discours du récit », Edition du Seuil, Novembre 1983.
- ❖ Kundera, L'Art du Roman ; Gallimard, 1986. P19
- ❖ Lapeyre-Desmaison Chantal rencontre avec Pascal Quignard, « Pascal Quignard le solitaire », Les Flohic-Editeurs-Paris, 2001.
- ❖ Maigneueau Dominique, « Le discours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation », Arman Collin, Paris, 2004.
- ❖ Maigneueau Dominique, « Elément de Linguistique pour le texte littéraire », Dunod, Paris, 1993, Bordas, Paris, 1986, 1 ère édition.

- ❖ Maigne Dominique, « Analyser de texte de communication », Dunod, Paris, 1998.
 - ❖ Maigne Dominique, « Analyse du discours », Hachette Livre, 1991.
 - ❖ Reuter Yves, « L'analyse du récit », Nathan Her, Paris 2000.
 - ❖ Richard Jean-Pierre , « Terrains de lecture » ,Paris,Gallimard,1996.
 - ❖ Rousset Jean, « Narcisse romancier »,J.Corti,1973.
 - ❖ Ricardou Jean, « Nouveau problèmes du roman », Edition du Seuil, 1978.
 - ❖ Ricardou Jean, « Colloque de Cerisy », Impressions Nouvelles, Paris 1986.
 - ❖ Ricardou Jean, « Problèmes du Nouveau roman », Editions du Seuil, 1967.
 - ❖ Ricardou Jean, « Pour une théorie du nouveau roman », Editions du Seuil, 1971.
 - ❖ Reuter Yves, « L'analyse du récit »,Nathan Her, Paris 2000.
 - ❖ Richard Jean-Pierre , « Terrains de lecture » ,Paris,Gallimard,1996.
 - ❖ Rousset Jean, « Narcisse romancier »,J.Corti,1973.
 - ❖ Sarafati Georges–Elia, « Eléments d'analyse du discours », Editions Nathan, Paris, 1997.
 - ❖ Tadié Jean-Yves, « La critique littéraire au XX^e siècle », Belfond, 1987.
 - ❖ Todorov T, « Les catégories du récit littéraire »,Commmunications,n8,1966.
- Communication, 8 : « L'analyse structurale du récit, Edition du Seuil, 1981.

5-Dictionnaire- Encyclopédie :

- ❖ Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures françaises et étrangères, anciennes et modernes. Larousse 2^{ème} Edition 1986, 1989.
- ❖ Dictionnaire des littéraires des langues françaises. Conty et Rey. Bordas, Paris, 1984.
- ❖ Larousse, « Les petits pratiques du français,Vocabulaire,du commentaire de texte,400 mots clés pour l'étude du style ».Larousse,1992.

6-Les thèses consultées :

- ❖ Ghassoul Bahia, « l'espace romanesque dans « topographie idéale pour une agression caractérisée » de R. Boudjedra_ DEA- Université d'ESSENIA-ORAN- 1979
- ❖ Mostefa Kara, Sari Fawzia , « Pouvoir de l'écriture et authenticité essai sur l'œuvre de M.Dib. tome1-2-3 et4. Doctorat d'état-es- lettre et science humaines Université Paul Valery Montpellier.
- ❖ Melliani Hadj, « Le champ littéraire de langue française et la production romanesques édités en Algérie 1970-1975. Doctorat d'état -es lettre université de Paris XIII 1997.
- ❖ Ouhibi Ghassoul Bahia Nadia, « Perspectives critiques : le Roman algérien de langue française dans la décennie 1985-1995, thèse de doctorat d'état université d'Oran EsSenia Oran 2003-2004.

Conclusion partielle

Conclusion partielle

Abdelkader Djemaï et Pascal Quignard se sont toujours préoccupés du romanesque et de sa fabrication. Ils sont parmi les romanciers qui veulent échapper à la contrefaçon. Loin de dissimuler, à la manière romancier traditionnel, l'espace arbitraire dans le quel se développe le récit, ils s'ingénient à le mettre en relief.

Le roman « **Terrasse à Rome** » et le roman « **Saison de pierres** » ouvrent de multiples manières la voie au roman moderne:

- En contestant le romanesque, l'illusionnisme de la fiction, les solutions traditionnelles du réalisme.
- En prenant pour sujet central les problèmes de l'écriture du roman, et en recourant à différents procédés d'autoréférence : mise en abyme, métalangage, pastiche, allusion intertextuelles, fragmentations, répétitions, la mise en miroir.
- En mettant au premier plan les problèmes de technique, de narratologie, de point de vue, de focalisation, d'écriture.
- En soulignant l'importance de la voix du narrateur, de la parole, de l'énonciation.
- En assignant au lecteur une part active d'enquêteur et de collaborateur de l'auteur.
- En multipliant les thèmes et en bouleversant l'ordre des séquences narratives.
- En présentant le roman comme « un puzzle ».

Le roman contemporain est sa propre mise en question. Il refuse la ruse d'un romancier qui introduit fictivement les trois dimensions temporelles où il n'y a, en réalité que du passé, solide, compact, interchangeable. Aussi une histoire inventée, a un début, un milieu, une fin, où l'auteur, dès le premier mot, donne rendez-vous au lecteur en un lieu fixe qui est le dénouement. Tout est réglé : tout ce qui est relaté est, d'avance, éternellement à sa place par ce trait de plume qui clôt l'exercice. Les événements réels, au contraire, sont perpétuellement remis en cause par le refus de s'identifier à eux. Ils ne s'ordonnent pas naturellement selon les catégories de début, milieu et fin. Ce type de roman est fait pour que dès une première lecture un tel achèvement donne un tel sens à un tel début. On sent tout de suite que l'auteur nous mène en un certain lieu. « *Les événements d'un récit se distinguent donc des événements du monde en ce qu'ils ont à priori un sens, encore qu'on ne sache*

pas le quel. Sens veut dire à la fois direction et signification, de la direction indiquant la signification »¹.

Tout cela se réalise dans le but d'une adhésion du lecteur à l'histoire qui lui est contée ; qui parvient à donner pour vrai ce qu'on sait, fictif.

Dans un récit, ni l'écrivain ni le lecteur ne partent d'une réalité existante, ils partent tous deux d'un monde qui a encore à révéler. Tous deux ont affaire à un ensemble imaginé qui est lui – même ; il ne cessera jamais, d'être irréel, mais que l'acte de l'écrivain, comme celui du lecteur, va réaliser.

Comment ? A l'aide et à partir des mots .Mais si en lui -même il compte aussi peu que possible, le langage de la fiction joue cependant un rôle particulier, dans la mesure où, au lieu de nous renvoyer à l'existence réelle, il nous met en contact avec un monde fictif et à cause de cela, est indispensable pour devenir le signes d'être et d'objets déjà absents, pour nous les rendre présents, pour nous les faire sentir et vivre à travers les mots¹ .

« **Saison de pierres** » et « **Terrasse à Rome** » ne se présentent pas comme un exposé ou une relation linéaire, mais comme une « recherche » . Un constant va et vient dans le temps, la juxtaposition d'instantanés, de versions divergentes de la même scène, peuvent déconcerter le lecteur , mais celui-ci doit comprendre que l'auteur attend de lui une participation active. « *ce qu'il lui demande, écrit Robbe-Grillet, ce n'est plus de recevoir tout à fait un monde achevé, plein, clos sur lui- même, c'est au contraire de participer à une création, d'inventer à son tour l'œuvre et le monde et d'apprendre aussi à inventer sa propre vie* ».²

Le roman « **Saison de pierres** »et le roman « **Terrasse à Rome** » cherchent à obtenir, à l'état pur, ce que le roman a cherché de tout temps: s'emparer de l'esprit du lecteur, l'arracher à lui – même pendant le temps de sa lecture. Ils veulent dérouter le lecteur par le seul fait qu'ils refusent à donner les tenants et les aboutissants du récit : au lecteur de les restituer.

1 M .Raimand, « Le roman depuis la révolution »,Armand Collin . Paris 1981 .p 226-227.

2Robbe Grillet est cité dans l'ouvrage de M. Raimond, « le roman depuis la révolution »,Armond Collin. Paris 1981 .p225.

Le lecteur est, en effet, incité par Djemaï et par Quignard à faire intervenir de ses capacités logiques et combinatoires : sans lui, les fragments du texte, les séquences disjointes et les événements morcelés resteraient à jamais éparpillés.

Le roman de Djemaï et le roman de Quignard sont présentés comme des puzzles. Le lecteur est invité à participer à sa reconstitution, chaque élément du puzzle devant retrouver l'emplacement qui lui convient, on doit faire les rapprochements nécessaires et se souvenir de chaque histoire. Le jeu concerne chaque élément des deux histoires.

Les événements et les identités se brouillent et ne prennent de sens que par rapport à des détails minuscules qui sont placés à dessein çà et là pour faire tout un jeu de rappels. Les descriptions sont minutieuses, mais non de la même manière que dans le nouveau roman ; elles suggèrent des règles cachées qu'il s'agit de retrouver ; les règles du jeu de la vie elle-même¹.

Quignard et Djemaï présentent un "roman -jeu" ou un "roman -puzzle", au sujet "prétexte et mince". C'est aussi une mise en crise du langage. Ils s'inscrivent bien dans l'"Ere du soupçon", avec leurs personnages dépouillés de quelques attributs ordinaires, l'absence (partielle) d'intrigue et de cohérence apparente, la complexité de références entrecroisées et le malaise épais qui se dégageait de la lecture. L'écriture de chaque roman se conteste donc elle-même et prévient, en somme, les lecteurs qui pourraient la trouver illisible ou déroutante.

Rappelons que la littérature, de la deuxième moitié du 20 siècle, présente des faits importants : d'une part, nous constatons une littérature qui se soucie du référent, de la forme et du style (on nous raconte une histoire, à la quelle on est amené à croire.).

Par ailleurs, se profile un autre type de littérature, une littérature qui remplace certaines traditions, une littérature dont l'intérêt est centré sur de nouvelles formes d'écriture, de nouvelles formes narratives, et nous comptons parmi cette vague d'écrivains Pascal Quignard et Abdelkader Djemai.

¹ Madeleine Borgomano et Elisabeth Ravoux Rallo, « Le littérature française du XX^{ème} siècle », Armand Colin, Paris, 1995, p 125.

Les deux romanciers ne semblent plus viser la production d'œuvres closes achevées, dans le sens et la forme d'un récit dit classique : l'histoire n'est plus essentielle car c'est l'écriture même qui est placée au premier plan comme objet de recherche dans les deux textes.

« **Saison de pierres** » et « **Terrasse à Rome** » se présentent comme une sorte de réflexion sur le roman lui-même, c'est le roman de la « Recherche » où l'attention de chaque romancier se porte sur le roman en train de s'écrire, sur cette réalité particulière qui est la réalité romanesque, sur la vérité irréductible qu'est la vérité d'écriture.

De ce fait nous avons en premier temps étudié le roman d' Abdelkader Djemaï « **Saison de pierres** » où nous avons réfléchi sur l'organisation de la fiction dans ce roman. Ce texte qui déroute par l'abondance et la prolifération des mots, même si le lecteur retrouve un référent réel (partiel) est noyé dans la fantasmagorie.

Dans un deuxième temps, nous avons analysé le roman de Pascal Quignard « **Terrasse à Rome** » où l'auteur trace le portrait d'un créateur mutilé, marqué pour la vie lorsqu'un amoureux jaloux le surprend dans les bras de sa belle, et lui lance de l'acide au visage. Dés lors, finies les amourettes et bonjour l'errance. Le texte présente une narration discontinuée, hachée, mise au service d'une biographie fictive, car les multiples cassures dans la chronologie, successions de phrases courtes, permettent à l'auteur d'insérer de nombreux détails historiques et techniques, pertinents et à propos.

Chaque roman, donc, se présente comme un « puzzle » : il arrive souvent qu'on échoue à le remettre en ordre car chaque roman est tout entier situé dans l'impossibilité de son accomplissement car chaque romancier s'attache à révéler à la fois un progrès vers l'histoire, et l'impossibilité de la rejoindre en tant qu'histoire. Quignard et Djemaï ne sont plus les détenteurs de la vérité, les dispositifs d'un secret. Ils déploient leurs efforts pour dire ce qu'ils savent, mais dans la confusion. Ils

promulguent l'avènement d'un autre type de roman « *Fils de sa forme dont le sujet consiste en exploration de sa matière* »¹.

On a constaté que « **Terrasse à Rome** » et « **Saison de pierres** » se rapprochent du roman traditionnel par le caractère de raconter une histoire et du nouveau roman par le caractère de remettre en question la manière de raconter cette histoire. Certes, le roman « **Terrasse à Rome** » et le roman « **Saison de pierres** » racontent une histoire, seulement elle est différente de celle du roman Balzacien, puisque Quignard met en relief la vie de Meaume, où le romancier s'ingénie à dessiner par touches successives ou diachroniques, le portrait de ce graveur. De même Abdelkader Djemaï fait le récit de Sandjas dans une ville où tout est dessus dessous à cause du séisme. Abdelkader Djemaï et Pascal Quignard, donc, racontent chacun une histoire mais ils se plaisent à la livrer à l'envers fragmentée par bribes d'évènements et de souvenirs « *par succession de scènes sans liaison, pour ne pas interpréter à la place du lecteur des fragments de vie sont toujours plus émouvants à entendre, comme ça se passe dans la vie* », disait Pascal Quignard². Cet aspect est issu du nouveau roman.

Le roman de Pascal Quignard et le roman de Djemaï se rapprochent des deux romans (traditionnel et nouveau), mais ils sont des « romans modernes » puisque « **Terrasse à Rome** » et « **Saison de pierres** » mettent en évidence non pas une intrigue entraînant de se nouer mais un roman entraînant de s'écrire.

Il se trouve que « **Terrasse à Rome** » et « **Saison de pierres** » se distinguent ou se démarquent du nouveau roman, même quand le roman en est l'héritier et, malgré quelques acquis, l'essentiel est transformé par un retour à certains traits du roman traditionnel : l'intrigue existe (l'histoire de la vie de Meaume) et (les délires et les souvenirs de Sandjas), les personnages ont de nouveau une identité et les « valeurs » réapparaissent, même si c'est de biais. Pascal Quignard et Djemaï font partie des auteurs qui continuent à chercher du côté de la « forme ».

1 M. Raimond, « La crise du roman ». 2^{ème} tirage. Librairie José Corti, Paris, 1967, p442

2 www.pascalquignard.fr

Impossible de trouver dans ces romans une intrigue se déroulant, verbeuse, convenue, ordonnée, s'engageant, se fortifiant, se développant suivant un harmonieux et raisonnable crescendo ; elle est souvent coupée par les indispensables arrêts et fausses manœuvres .A ce propos, rappelons une citation de Proust : *« de temps en temps, il survient un nouvel écrivain original ... Ce nouvel écrivain est généralement assez fatigant à lire et difficile à comprendre puisqu'il unit les choses par des rapports nouveaux. On suit bien jusqu'à la première moitié de la phrase, mais là, on retombe. Et en sent que c'est seulement parce que le nouvel écrivain est plus agile que nous »*¹. Ainsi, au fur et à mesure que la fiction s'élabore celle-ci se retourne sur elle même et s'interroge sur sa nature langagière : elle se dit et constamment montre comment elle se dit dans chaque roman.

Les deux romans se présentent comme une sorte de réflexion sur le roman lui-même, c'est le roman de la *« recherche »*² où l'attention de chaque romancier se porte sur le roman entrain de s'écrire, sur cette réalité particulière qu'est la réalité romanesque, sur la vérité irréductible qu'est la vérité d'écriture³.

Le regard qu'ils portent sur le monde, l'humanité et l'écriture est d'abord celui de l'interrogation. Djemaï et Quignard ne se croient pas qualifié pour livrer des messages et des recettes. L'écrivain ne se considère pas comme un être omniscient, un genre d'homme chef d'orchestre, l'auteur perd son don d'ubiquité, il n'est plus Dieu, le détenteur de la vérité, le détenteur du sens.

Djemaï et Quignard refusent donc, le jeu traditionnel des conventions romanesques. Mais refuser ces conventions ne signifie pas les faire disparaître totalement : pour rendre perceptible ce que le genre comporte d'artifice, il est nécessaire de laisser la trace, même fantomatique, du fonctionnement habituel de la narration. Or s'il y a un point sur le quel chaque texte signale clairement son refus

1 Proust : Préface à Tendres stocks de Paul Morand, Gallimard, 1921, p32, 33.

2 « Le roman comme recherche », tel est le titre d'un bref essai de M .Butor , paru dans Cahiers du Sud puis réuni à d'autres dans ses Essais sur le roman (Essai sur le roman,Ed, de Minuit,1960-64.Il expose en termes clairs la problématique du roman moderne. Le roman,écrit Butor, forme particulière des innombrables récits qui nous entourent, n'a pas besoin,contrairement à ces récits , de s'appuyer sur une évidence ou un témoignage extérieurs. Il porte en lui -même ses références,et de ce fait,est un lieu privilégié de l'étude de la réalité telle qu'elle nous paraît : « le roman le laboratoire du récit » . Le thème, ou sujet du roman, y apparaît inséparable de la forme (dont le style est un aspect).(…) Chartier Pierre»Introduction aux grandes théories du roman. »,Dunod, Paris,1998.Bordas,Paris,1990pour la 1^{ère} édition. p175

3 F. Baque, « Le nouveau roman ». Bordas, Paris, 1972, p14.

des conventions narratives, c'est celui de l'énonciation. Il s'avère en effet difficile de répondre dans ces deux romans aux questions minimales « Qui parle? Quand? D'où? A qui?

Les parenthèses fondamentales qui permettent de définir la situation d'énonciation dans « **Saison de pierres** » et « **Terrasse à Rome** » échappent systématiquement à l'identification.

Bref quelques années après ce qu'il est convenu d'appeler « la crise du roman », la modernité cherche à dépasser la vieille querelle des Anciens et des Modernes, en créant des formes susceptibles d'intégrer les formes anciennes, et, c'est désormais de postmodernité qu'il convient de parler, car elle peut être une voie d'accès à un réel progrès esthétique¹, selon la formule de Michel Butor : « *celui d'une modernité dépassant ses contradictions, de formes nouvelles susceptibles d'intégrer les formes anciennes(...), apprenant de cette dernière à utiliser sa technique des négations pour inventer autre chose(...).* »²

1 Bernard Valette, « Esthétique du roman moderne », Edition Nathan, 1993.

2 Michel Butor, « Entretien à Gaillard », in Skimao et B. Teulon-Nouailles, « La Manufacture », INA, 1988.

Conclusion générale

CONCLUSION GENERALE :

Ce travail est une contribution à la compréhension de la création romanesque et les mécanismes de production d'un texte littéraire. On s'est interrogé sur les différentes modalités du récit, les problèmes de l'organisation du texte de la narration, la voix narrative, l'expression romanesque de l'espace et du temps, le statut des personnages qui régissent la production de « **Terrasse à Rome** » et « **Saison de pierres** ». Car la littérature contemporaine paraît traversée par toutes ces interrogations et l'écriture se pose toujours la question de ce qu'elle est.

Il convient de retenir que toutes ces interrogations obéissent à une seule et même question : comprendre le fonctionnement du texte et tenter de savoir comment le romancier élabore son récit.

Tout le XX^{ème} siècle est marqué par une réflexion sur l'écriture : le problème se déplace du « que dire » au « comment dire ». La réflexion portera donc autant sur ce qu'il faut refuser d'écrire que sur les moyens de créer vraiment, sur les buts de la littérature qui sont tout autres que la transmission d'un savoir ou d'un message pour lesquels il n'est pas besoin de textes littéraires, et sur des contraintes de surface dont le libre choix peut permettre d'échapper à d'autres contraintes plus insidieuses¹.

Les écrivains précités, aussi diverses qu'aient été leurs positions dans l'espace littéraire, avaient en commun une certaine gêne à l'égard de la création.

« **Terrasse à Rome** » et « **Saison de pierres** », structurés par des motifs récurrents, par des séquences répétées pour ainsi dire mot à mot, les mêmes événements, les mêmes fragments reviennent sans fin dans chaque texte, dans un ordre toujours changeant avec chaque fois d'infimes variations. L'histoire est essentiellement celle de l'écriture.

Le langage n'est plus qu'un bavardage insignifiant, un masque du vide dans un monde privé de sens. La crise du langage recouvre un divorce irrémédiable entre l'homme et la réalité, une incapacité à atteindre la vérité.

¹Robert Fabre, « La littérature française : Histoire à perspectives », 2^{ème} édition revue et argumentée. Presses Universitaires de Lyon. 1998. p244-245.

Chez Djemaï et Quignard, le texte charrie pêle-mêle ; réflexions, fantasmes, peintures, gravures, photographies, ... Ils préfèrent " l'écriture", se contemplant elle-même. En effet, le roman, qui a pris le relais du conte, répond à un besoin essentiel de narration et de fiction, comme interprétation du réel et connaissance de la vie. A côté donc de ces tendances à la déségrégation du genre, on va voir se poursuivre, sous des formes traditionnelles ou non, l'existence du roman.

L'attention de Djemaï et de Quignard se concentre sur le travail de l'écriture elle-même. Ils présentent des romans fragmentés comme un puzzle. Le rythme temporel de chaque roman est celui de la mémoire, enchevêtrant les temps au mépris de toute chronologie. Chacun des deux récits, suit le rythme de la rêverie, comme le ferait un poème. Commentaires, digressions, fantasmes, rêves, contes, occupent le cadre de chaque roman. Le roman pour Djemaï ou pour Quignard n'est pas imitation de la réalité, mais tentative d'explication du monde.

Il est probable que chez l'un et l'autre, la pratique de cette écriture éclatée, problématique, ne s'explique pas simplement par un effet de mode ou par goût de la virtuosité, mais coïncide étroitement avec la crise intérieure que traverse chacun d'eux. Le brouillage du récit semble correspondre aux contradictions du réel et à la difficulté de les résoudre. « *Le roman n'est plus le miroir qu'on promène le long d'une route, mais le miroir brisé d'un trouble intérieur* »¹.

Quignard et Djemaï restent partiellement soumis aux conventions réalistes du récit telles que vraisemblances : la vie d'un peintre du XVII^{ème} siècle pour l'un et la folie et les délires d'un écrivain pour l'autre. Ils tentent notamment d'accommoder les ressorts traditionnels du romanesque (fondés à l'illusion du réel) aux procédés "modernes" de narration (voix narratives et points de vue variés, invasion du récit par le discours, déconstruction de la chronologie, éclatement de l'intrigue, refus de l'écriture académique, ...etc.).

Il est encore une façon d'esquiver le roman et ses conventions, c'est d'adopter des formes souples, parfois fragmentaires, où le fil narratif peut être constamment

¹ Eliane Tonnet Lacroix, « La littérature française et francophone – de 1945 à l'an 2000 », Collection espaces littéraires, Paris, l'Harmattan, 2003, , p 171-172.

rompu par les digressions et où se mêlent récit, journal, essai, réflexion, fantasmes, rêves, contes, ... C'est en effet le difficile rapport à l'écriture, qui est au centre de chaque roman. Parfois, on dirait que le récit ne "prend" pas. « *Il apparaît par bribes, il s'encombre d'écarts, de variations, où prime plus finalement la voix narrative que l'"action" elle-même* »¹.

Quignard et Djemaï donnent à leurs récits le rythme de l'écriture poétique ; rythme fait de la reprise lancinante de phrases leitmotive, d'énumérations, d'images, ainsi que ses jeux naïfs ou cruels, la maison familiale et son jardin, la mère, la mort, le voyage, à travers lesquels des histoires apparaissent par bribes. C'est un jeu avec les mots sur les mots, et en même temps, une réflexion sur les structures narratives, pour eux (Quignard et Djemaï), le roman n'a pas vocation à représenter le monde ou à traduire une expérience, mais à explorer le langage en se fondant sur des contraintes et des procédés combinés.

"Saison de pierres" raconte l'histoire d'une ville réelle ? Irréelle ? Qui succombe sous le poids des pierres, comme le lecteur, sous l'éboulement des mots. Djemaï brouille les conventions habituelles de narration, en pratiquant l'écriture fragmentaire de la narration : le texte est aussi un conte, une fable, une anecdote, un souvenir un long poème épique².

Quignard ne présente pas son roman comme un exposé ou une relation linéaire, mais comme un constant va et vient dans le temps, entre rêves et conte, mettant en exergue des versions divergentes de la même scène, qui peuvent déconcerter le lecteur. Il s'ingénie à présenter la vie d'un peintre par bribes usant de récit fragmenté.

Djemaï et Quignard présentent la caractéristique commune de refuser la facilité et de considérer le roman comme une activité exploratoire du réel, une recherche de l'écriture et des formes, et tentent de dire quelque chose sur le monde, croisant une peinture du monde moderne et une interrogation sur la place de la littérature aujourd'hui.

1 Eliane Tounet Lacroix, « La littérature française et francophone – de 1945 à l'an 2000 », Collection espaces littéraires, Paris, l'Harmattan, 2003, p 275.

2 Bahia Ouhibi Ghassoul : "Perspectives critiques : le roman algérien de langue française dans la décennie 1985-1995". Thèse de doctorat d'état 2003-2004. Oran. p. 56.

Quignard et Djemaï présentent un "roman -puzzle", au sujet simple et facile. C'est aussi une mise en crise du langage. Quignard et Djemaï restent partiellement soumis aux conventions réalistes du récit telles que les vraisemblances : la vie d'un peintre du XVII^{ème} siècle pour l'un et la destruction d'une ville pour l'autre. Ils tentent notamment d'accommoder les ressorts traditionnels du romanesque (fondés à l'illusion du réel) aux procédés "modernes" de narration (voix narratives et points de vue variés, invasion du récit par le discours, déconstruction de la chronologie, éclatement de l'intrigue, refus de l'écriture académique, ...etc.). C'est un jeu avec les mots sur les mots, et en même temps, une réflexion sur les structures narratives, pour eux (Quignard et Djemaï), le roman n'a pas vocation à représenter le monde ou à traduire une expérience, mais à explorer le langage en se fondant sur des contraintes et des procédés combinés.

En 1986, et en l'an 2000, Djemaï et Quignard mêlent les deux techniques dans "**Saison de pierres**" et "**Terrasse à Rome**". Ils présentent des personnages, mais fort peu caractérisés ; le récit oscille entre le rêve, les délires, les fantasmes, on lit de l'argot, de l'arabe, du latin ; on remarque des changements de topographie : recours à l'italique ... Le lecteur éprouve de la peine à lire, à faire fonctionner tous ces registres et à se représenter les choses décrites et les situations. Mais la réflexion sur le roman dans le roman montre l'influence du nouveau roman. Pourquoi et comment est-on ainsi arrivé à ce mélange des genres, à cette perte des repères, à cette auto-analyse du processus même de l'écriture ?

Au tournant des années 80, le roman, semble retrouver son assurance. On entend réhabiliter les plaisirs d'un romanesque, dont l'ère du soupçon dénonçait les facilités, Quignard et Djemaï reviennent aux textes fragmentaires, puisque chaque auteur y multiplie les procédés d'écriture dans un texte- puzzle où il accorde une importance majeure au travail de la langue.

Cette réhabilitation de la fiction romanesque n'est pas en effet une restauration. La fiction est distancée ou contestée en son for, par un usage ambivalent de ses paramètres. L'art du bougé est manifeste : l'intrigue se décale, se dédouble, se défait. Un jeu sur les proportions romanesques en redouble l'effet : les situations prolifèrent, les circonstances rebondissent, les aventures s'amalgament. Les événements et les identités se brouillent et ne prennent de sens que par rapport

à des détails minuscules qui sont placés à dessein çà et là pour faire tout un jeu de rappels. Les descriptions sont minutieuses, mais non de la même manière que dans le nouveau roman ; elles suggèrent des règles cachées qu'il s'agit de retrouver ; les règles du jeu de la vie elle-même¹.

Dans « **Terrasse à Rome** » et « **Saison de pierres** » l'aventure de l'écriture est liée à l'aventure de la lecture : le lecteur est de plus en plus considéré comme le "co-auteur" de l'œuvre, il corrige, complète, participe, collabore, achève l'histoire à sa manière².

Dans la perspective d'une poétique de la modernité, nous avons retenu ces deux romans à l'écriture subversive et "transgressive" qui traduisent un état de crise et de désarroi, et s'installent d'emblée dans une situation de "chantier", à l'origine de leur mouvance, de leurs mutations et de leur dynamisme.

Dans ce travail de recherche, nous avons montré à partir d'un corpus singulier de part les deux dimensions qu'il recouvre, à savoir ; conformité d'une écriture romanesque et disparité de l'écriture romanesque, comment deux écrivains : Pascal Quignard et Abdelkader Djemaï que tout sépare (contexte socioculturel) et que tout rapproche (préoccupation esthétique, fondement du romanesque) élaborent, à partir du matériau qui est le langage : une fiction.

Ainsi, Djemaï et Quignard sont parmi les réformateurs : Ils commencent par une démythification de l'anecdote, la désagrégation du personnage, la destruction du temps romanesque la contestation de la phrase et de la ponctuation... qui sont des preuves formelles pour dépasser des structures romanesques établies.

On arrive à la définition du roman comme « refus » et comme « recherche » où le romancier doit renouveler les formes du récit. C'est bien le cas de ces deux romans où chaque romancier n'est plus celui qui raconte une histoire mais celui qu'en présente seulement quelques bribes et c'est au lecteur de les reconstituer.

1 Madeleine Borgomano et Elisabeth Ravoux Rallo, « Le littérature française du XX^{ème} siècle », Armand Colin, Paris, 1995, p 125.

2 Madeleine Borgomano et Elisabeth Ravoux Rallo, « Le littérature française du XX^{ème} siècle », Armand Colin, Paris, 1995, p 127.

D'ailleurs, c'est dans l'inachèvement que se construit le roman de Djemaï et le roman de Quignard, déniant par là tout caractère de clôture, propre au texte écrit par le déplacement du langage, dont le décalage par rapport à une chronologie, à une linéarité, l'inscrit de facto dans une non clôture¹.

C'est dans la béance de ce langage, dans son silence, dans sa présence/absence, que s'installent : le délire, le transport, l'emportement, le foisonnement, le tourbillon, la tourmente, la fougue que ne peut contenir chaque texte, alors les traits de cette écriture spécifique se bousculent, bousculent le langage et le font voler en éclats¹.

Conséquence de cet état de faits : les deux romans invitent à chaque fois, à un nouveau parcours, pour juguler "la bourrasque des mots", quand la configuration de la dernière page, opte pour la spirale¹.

Cette écriture littéraire, entendue comme : recherche d'un texte, et que par commodité générique, les écrivains nomment : roman, consciente des enjeux où se risque son existence, et sa reconnaissance, ne s'est jamais stabilisée depuis son émergence, elle est cet :

Incessant,

Où : retrouvailles, résistances, métamorphoses se conjuguent¹.

Le roman de Djemaï et le roman de Quignard développent l'anti-genre, toujours inachevé. Transgressant contraintes et tabous, chaque texte se place à travers les mots, ou il s'approprie les mots dans le but de détourner la fiction.¹

Certes le texte algérien, entre autre « **Saison de pierres** », quoi qu'empruntant une forme occidentale : le roman, quoi que nourri aux grands courants de la pensée occidentale, reste fondamentalement "Lui"².

L'opacité de chaque roman invite au décryptage, elle est aussi nécessaire au processus et au plaisir même de la lecture. Pour que le plaisir de la lecture soit

1 Ouhibi Ghassoul Bahia : "Perspectives critiques : le roman algérien de langue française dans la décennie 1985-1995". Thèse de doctorat d'état 2003-2004. Oran. P. 303-331-332.

2 Ouhibi Ghassoul Bahia : "Perspectives critiques : le roman algérien de langue française dans la décennie 1985-1995". Thèse de doctorat d'état 2003-2004. Oran. P. 303-331-332.

complet, tout ne doit pas être décrypté, et une certaine opacité du texte est indispensable pour que s'exerce pleinement l'activité de lecture : le secret qui subsiste, la part non déchiffrée au non déchiffrable du texte est pour le lecteur un stimulant, une source de désir et donc de plaisir¹.

L'écriture tout comme la lecture sont des activités qui ne prennent tout leur intérêt que dans le contre-pied exact du trop fameux : « *ce qui se conçoit bien s'énonce clairement* » disait Boileau, ce qui ne peut être conçu ne saurait s'énoncer clairement pourrait on affirmer au contraire, or le propos de la littérature est justement de tenter de donner à lire ce qui ne peut-être conçu¹.

Pour toutes ces raisons, le plaisir du lecteur de Djemaï et de Quignard semble fort bien décrit par le terme de l'inquiétude. De façon beaucoup plus générale, le lecteur est toujours laissé par Djemaï et Quignard dans l'inquiétude, sans cesse confronté d'une part à une expérience de la réalité qui la dérange une réalité inconcevable et d'autre part, à un texte qui jamais n'énonce clairement mais au contraire multiplie les sources d'opacité. « *De cette inquiétude naît une émotion qui fait partie intégrante de son plaisir* »².

L'inquiétude dans la quelle est laissé le lecteur de Djemaï et de Quignard est, de même, au cour du plaisir qu'on éprouve à les lire. En se refusant à s'énoncer clairement à s'exprimer lisiblement, les deux textes désamorcent toute lecture passive. Le lecteur passif est désarçonné par l'opacité de chaque texte, qui permet donc au lecteur, rendu inquiet de se laisser aller à l'émotion et à la lecture active de prendre le pas sur la lecture passive. Si le plaisir de décrypter se trouve davantage du côté de la lecture passive, le plaisir du secret est donc plutôt du côté de la lecture active³

Umberto Eco déclarait dans le magazine « Lire » (mars 1988) que la fonction fabulatrice est une nécessité de l'homme, et qu' « *il a besoin de produire et de fabriquer des histoires* ». Peut-être, est-ce parce qu'il est capable de s'occuper de ce

1 C.Genin « L'expérience du lecteur dans les romans de Simon », (Lecture studieuse et lecture poignante). Edition Honore Champion, Paris.1997.

2 C.Genin « L'expérience du lecteur dans les romans de Simon », (Lecture studieuse et lecture poignante). Edition Honore Champion, Paris.1997.

3 .C.Genin « L'expérience du lecteur dans les romans de Simon », (Lecture studieuse et lecture poignante). Edition Honore Champion, Paris.1997.

qui n'est pas là : « *Je peux, dit-il, parler de ma mère qui est morte, de ce que je ferai demain, ou de Tombouctou ou je ne suis jamais allé.* » C'est la qualité humaine par excellence que d'échapper à ce que la présence des êtres et des choses a de brutal, de contraignant, d'imposé ; c'est le pouvoir de l'homme-romancier - que « *de mettre en scène l'absence* ». L'imaginaire a d'abord été un imaginaire de choses merveilleuses ; il est devenu, selon l'expression d'André Malraux, un imaginaire de vérité. Mais celui-ci tient encore à la merveille parce qu'il est un imaginaire.¹

Le roman est le lieu du possible- de l'infinité des possibles. Sur le papier, tous les fantasmes peuvent être réalisés, toutes les revanches sont convenables. Dans l'immense développement, depuis Proust, du « roman-autobiographique », le narrateur en prend à son aise avec les contingences, il se libère des contraintes du réel, il refait le monde, il vide son sac, il règle ses comptes. Le roman lui ouvre, comme il ouvre au lecteur, un espace de liberté.³

Il faut admettre qu'en deçà de toutes les créations possibles de l'imagination pour changer la vie, il se fait sentir le poids de l'imaginaire déjà constitué. Plus on va, et plus il s'impose au romancier comme au lecteur ; il est à la fois un point d'appuis et un empêchement. Au point où en est arrivé le roman, comment pourrait-il raconter une histoire vraiment nouvelle ? Comment pourrait-il la raconter selon des modalités qui n'auraient pas encore été employées ? Seule la saveur de la langue peut encore être spécifique, car, comme on sait, « *le style est de l'homme même* ». Dans le domaine du roman, comme dans tant d'autres, tout est dit, et l'on vient trop tard. Tout ce qu'on peut inventer l'a déjà été. Au fond de l'impasse des avant-gardes, il y'a encore une issue ; la parodie, l'ironie. Umberto Eco le dit : « *Vous pouvez tout vous permettre, y compris le retour à l'intrigue romanesque la plus classique à condition d'y mettre une distance ironique* ». ² Cela suppose que l'écrivain accepte la possibilité d'une double lecture, au premier et au deuxième degré et c'est bien le cas de Djemai et de Quignard. Le public sans culture lit chaque histoire comme si elle était neuve ; le public cultivé perçoit les relations qu'elle entretient avec les grands modèles du passé³.

1 Michel Raimond, « Le roman », Armand Colin/HER, Paris, 1987, 2000.

2 Umberto Eco, le magazine Lire (mars 1988).

3 Michel Raimond, « Le roman », 2^{ème} édition, Armand Colin/Her, Paris, 1987, 2000, p179-180.

Au point où en est arrivé le roman, il existe, à côté de la solution des clins d'œil, celle des silences du récit. C'en est fini, sans doute, du roman explicatif ; du romancier maître d'école et donneur de leçons de choses. Le romancier est descendu de sa chaire. Ou bien il se confie, sous le voile d'un narrateur qui est lui et qui n'est pas lui, et il est un ami, un témoin, un confident qui parle à l'oreille du lecteur; ou bien il raconte, mais, connaissant, il a compris que sa vertu essentielle était la discrétion. Savoir se taire, quel progrès pour l'écrivain ! Il procède par allusions, il suggère ; il évoque à grands traits : jamais de pleins, des déliés, des points de suspension³.

Après 2500 ans de littérature, à quoi bon les traits appuyés ? Mais faire silence à certains moments, parler sur le mode de la supposition ou de l'interrogation tend à remplacer la violence d'affirmations péremptoires et d'énonciations impératives. Il faut solliciter, comme Gide le voulait déjà, la collaboration du lecteur, il suffit de lui proposer les éléments d'un puzzle avec lesquels il puisse s'amuser à exercer la liberté de son intelligence et de son imagination¹.

Quel regard jeter, en 2000, sur le roman ?

C'est le roman, qui, de Cervantès à Proust, a exploré les choses de la vie oubliées par l'esprit scientifique : « *Un par un, le roman a découvert, à sa propre façon, par sa propre logique, les différents aspects de l'existence : avec les contemporains de Cervantès, il se demande ce qu'est l'aventure ; avec Samuel Richardson, il commence à examiner « ce qui se passe à l'intérieur », à dévoiler la vie secrète des sentiments : avec Balzac, il découvre l'enracinement de l'homme dans l'Histoire, avec Flaubert, il explore la terra jusqu'alors incognita du quotidien ; avec Tolstoï, il se penche sur l'intervention de l'irrationnel dans les décisions et le comportement humains. Il sonde le temps : l'insaisissable moment passé avec Marcel Proust ; l'insaisissable moment présent avec James Joyce. Il interroge, avec Thomas Mann, le rôle des mythes qui, venus du fond des temps, téléguident nos pas. Et cætera, et cætera² ».*

1 Michel Raimond, « Le roman », 2^{ème} édition, Armand Colin/Her, Paris, 1987, 2000, p179-180.

2 Kundera, L'Art du Roman ; Gallimard, 1986. P19

C'est la passion de connaître et d'explorer ce domaine spécifique de la vie humaine concrète qui, de génération en génération, a été le ressort de la création romanesque. Hors des avenues de la raison, le roman a fait une découverte capitale, maintes fois renouvelées : c'est que le monde est complexe et ambigu ; que, plus on va et moins on peut avoir accès à la Vérité ; qu'il n'y a plus que des vérités relatives, partielles, contradictoires. Les grands romans nous montrent des individus enfermés dans leurs points de vue, dans leurs obsessions, dans leurs croyances. A chacun sa vérité. Le roman sonne le glas de la vérité révélée ; il annonce une sagesse liée à la relativité et à l'incertitude. Il ajoute que l'esprit du roman - esprit de compréhension, de contestation, de liberté - est contraire aussi à l'esprit de notre temps, celui du vacarme des réponses simples et rapides, sommaires, qu'imposent les médias¹.

De fait, les écrivains actuels tentent souvent d'esquiver la forme romanesque, lui cherchent des alternatives, la reprennent de façon parodique ou ludique, stratégies qui témoignent bien de la permanence du soupçon à son égard, mais également d'une forme de nostalgie. Car la grande question qui se pose à eux, c'est de savoir comment dépasser "l'ère du soupçon" sans pour autant revenir à la "naïveté" antérieure. S'ils n'ont plus à déjouer les ruses naïves du romancier traditionnel, ils veulent prendre leurs distances avec les ruses plus sophistiquées de Nouveau Romancier. Autrement dit, ils désirent échapper aux catégories du traditionnel et du moderne. Ces attitudes d'esquive, ou de jeu, sont sans doute le signe de "l'épuisement" du roman, mais peut être aussi celui de son "renouvellement"².

Imprégnée encore par le "soupçon", l'époque produit aussi des fictions au second degré, des romans qui jouent du roman, des vrais - faux romans. Au lieu de vouloir détruire les codes romanesques, comme le faisaient les Nouveaux Romanciers, on va plutôt jongler avec eux, en prenant ses distances par le clin d'œil ou la parodie. Le récit est restauré mais en même temps distancié de façon plus ou

1 Michel Raimond, « Le roman », 2^{ème} édition, Armand Colin/Her, Paris, 1987, 2000, p179-180.

2 Selon les formules J. Barth à propos du roman américain depuis les années 80, « The literature of exhaustion » 1967, et « The literature of replenishment » 1980, dans la revue américaine "The Atlantic", ce dernier texte repris dans "Poétique", n° 48, nov. 1981. cité dans le livre Tonnet Lacroix ..., p 275.

moins ironique. Autrement dit, le roman est "détourné" de ses fins habituelles ; il est "déguisé" sous des aspects inattendus¹.

Pascal Quignard et Abdelkader Djemaï deux écrivains de continents différents, mais qui ont pour point commun le désir de réfléchir sur l'acte créateur et l'écriture romanesque. Leurs entreprises peuvent se croiser et se décroiser néanmoins leur objectif est commun c'est celui de se pencher sur le langage pour voir comment il peut être modifié .En transformant plus ou moins la langue et en donnant l'occasion de jouer, de s'étonner, d'étonner, et de réfléchir sur les pouvoirs du langage et sur ses plaisirs.

Le souci de chacun se résume à se demander : comment pourrait-il raconter une histoire vraiment nouvelle ?comment pourrait-il la raconter selon les modalités qui n'auraient pas encore été employées ?

Abdelkader Djemaï et Pascal Quignard sont convaincus que seule la saveur de la langue peut encore être spécifique, et dévoile la particularité de son utilisateur.

Pour eux, il s'agit de se servir des formes et des structures de la fiction pour valoriser le travail, ou le jeu de la narration : on veut intéresser le lecteur moins à l'histoire racontée qu'à la virtuosité de l'écrivain.

Ainsi Pascal Quignard et Abdelkader Djemaï valorisent l'aventure romanesque par excellence : celle de l'écrivain aux prises avec les éléments de son oeuvre.

En conclusion,on peut dire que dans ce travail de recherche nous avons essayé de montrer la particularité deux écrivains à savoir Pascal Quignard et Abdelkader Djemaï,en nous intéressant à leur production romanesque et en nous focalisant sur deux œuvres pertinentes par leur façon d'aborder le fait romanesque.

Rappelons que notre choix s'est porté sur le roman de Pascal Quignard « **Terrasse à Rome** » et sur le roman d'Abdelkader Djemaï « **Saison de pierres** » :deux romans à la narration désarticulée, fragmentée, disloquée et

¹ Eliane Tounet Lacroix, « La littérature française et francophone – de 1945 à l'an 2000 », Collection espaces littéraires, Paris, l'Harmattan, 2003, p 289.

démantibulée ; deux romanciers qui voudraient promulguer une forme romanesque particulièrement captivante par sa façon d'aborder le récit et de le présenter.

Deux écrivains qui s'imposent sur la scène littéraire car leurs écrits suscitent des débats et des échanges. Ils font réfléchir le lecteur, il le dérange, l'inquiète, brouille les pistes, mais lui procure du plaisir car ils savent comment susciter son intérêt et sa curiosité : on veut, on doit aller jusqu'au bout de sa lecture.

Djemaï et Quignard sollicitent la collaboration du lecteur car ils lui proposent les éléments d'un puzzle avec lequel il s'amuse à exercer la liberté de son intelligence et de son imaginaire.

La lecture du roman de Djemaï et Quignard, tout comme leur écriture, est donc une reconstitution permanente d'un événement, d'un personnage, du roman ou de l'ensemble de l'œuvre, en un vaste puzzle jamais achevé.

Les significations ne sont nullement données d'emblée au lecteur, mais supposent de sa part un lent décryptage, une patiente reconstitution du puzzle romanesque à partir des fragments textuels. Le lecteur est en effet incité par Djemaï et par Quignard à utiliser ses capacités logiques et combinatoires : sans quoi, les fragments du texte, les séquences disjointes et les événements morcelés resteraient à jamais dispersés.

Le récit moderne, effectivement, vise à la disparition de l'intrigue au profit du récit, de l'écriture. Véritable subversion de l'œuvre, elle détruit mais laisse au lecteur la possibilité d'une reconstruction offrant une ouverture à la réflexion du lecteur. D'ailleurs, le brouillage du récit semble correspondre aux contradictions du réel et à la difficulté de le résoudre.

En fin, on a constaté que tout texte s'écrit par rapport à des œuvres antérieures et entre dans une relation d'intertextualité avec des formes d'écriture et littéraires précédentes. Un roman manifeste toujours, des liens avec le genre dont il découle, et avec lequel il peut établir des relations de conformité, de non-conformité. L'écriture de chaque roman de notre corpus d'étude est réflexive, ce qui explique qu'une lecture au premier degré devient impossible. Ces textes s'adressent à un public initié, ils requièrent un certain savoir littéraire sans lequel le lecteur ne peut remonter au texte source car l'activité de l'écriture est liée à l'activité de la lecture : le lecteur est de plus en plus considéré comme le "co-producteur" du roman, il corrige,

complète, participe, collabore, achève l'histoire à sa manière. L'intérêt de chaque roman ne réside pas uniquement dans la présentation d'une histoire mais dans le fait que chaque texte nous invite à nous interroger sur ce qui prédomine dans la réalisation d'un roman et sur l'acte créatif.

Introduction

Introduction.

1- PRESENTATION DES DEUX ROMANS :

- a- Saison de pierres.
- b- Terrasse à Rome.

2-TITROLOGIE :

- a- Saison de pierres.
- b- Terrasse à Rome.

Introduction :

Si l'accès à la littérature se fait par le biais des romans, il en est de bien singuliers, voire de particuliers, par leur façon de présenter au lecteur « le fait romanesque ».

Dans cette catégorie « romans particuliers », par rapport à ceux communément présents sur la scène littéraire, il en est deux qui ont retenu notre attention, par une narration peu coutumière, il s'agit du roman de Pascal Quignard « **Terrasse à Rome** » et le roman d'Abdelkader Djemai « **Saison de pierres** ».

« **Terrasse à Rome** » et « **Saison de pierres** » se présentent comme une histoire dont on ne connaît ni le début ni la fin, comme un puzzle ; il arrive souvent qu'on échoue à les remettre en ordre car chaque roman est tout entier situé dans l'impossibilité de son accomplissement puisque les deux romanciers s'attachent à révéler à la fois un progrès vers l'histoire et l'impossibilité de la rejoindre en tant qu'histoire. Djemaï et Quignard ne veulent plus être les détenteurs de la vérité, les détenteurs d'un secret puisqu'ils déploient leurs efforts pour dire ce qu'ils savent, mais dans la confusion.

Nous constatons que le langage est porteur d'opacité dans les deux romans puisque les deux auteurs jouent avec les mots, créent un jeu de langage et un jeu d'écriture car ils veulent montrer qu'ils ont une énorme difficulté à employer les mots et à écrire¹.

D'ailleurs, les deux romans ont toujours le caractère de raconter une histoire; qu'elle soit l'histoire (d'un peintre ou d'un écrivain), ils sont soucieux de faire vivre un héros (Sandjas et Meaume) et de susciter un univers, les deux romans deviennent ce piège où se perd la curiosité du lecteur. Cependant, les deux romans vivent une crise intérieure : ils tiennent à montrer l'échec à peindre la réalité.

« **Saison de Pierres** » et « **Terrasse à Rome** » refusent ostensiblement les normes établies de la narration. Impossible de trouver dans les deux romans une

¹ D'ailleurs André Gide parlait déjà de la difficulté à raconter.

intrigue se déroulant, verbeuse, convenue, ordonnée, s'engageant, se fortifiant se développant suivant un harmonieux et raisonnable crescendo ; elle est souvent coupée par les indispensables arrêts et les fausses manœuvres. Ces deux romans, au lieu d'entraîner le lecteur seulement dans un univers fictionnel, ils font de la narration un élément central de leurs propos, ainsi, au fur et mesure que la fiction s'élabore dans chaque texte, celle ci se tourne sur elle-même et s'interroge sur la nature langagière ; elle se dit, et constamment montre comment elle se dit.

D'ailleurs, les deux romans sont chargés de valeurs d'art et de pensée, appelant la collaboration du lecteur, cherchant à éveiller sa conscience à des problèmes plutôt qu'à l'endormir par des contes, ils sont moins soucieux de présenter la réalité que d'inviter le lecteur à y réfléchir, ils sont loin de proposer un divertissement mais plutôt des motifs d'inquiétude.

Les deux romans nous ont interpellés parce qu'ils demandent de la concentration de la part du lecteur, parce qu'il nous semblait sauter des chapitres, et portant notre lecture était linéaire.

On se résigne à leur particularité qui invite tout lecteur à plusieurs lectures des deux textes. Et c'est ce qui fait l'intérêt de chaque roman.

Pascal Quignard et Abdelkader Djemaï vont retenir donc toute notre attention, parce que se situant au niveau de deux tendances différentes : conservatisme et changement. Ils vont dans leurs romans poser le problème du statut de l'écrivain, de la difficulté d'être un écrivain, de la difficulté de narrer, tout en se prêtant à l'exercice de la narration.

Pascal Quignard et Abdelkader Djemaï vivent dans la période où le roman vit une crise, une crise qui consiste en un divorce entre une littérature de recherche et littérature de consommation ; on a voulu remettre en question les moules par le refus de tout ce qui a constitué les normes romanesques établies et Pascal Quignard et Abdelkader Djemaï de leur côté ont estimé que l'on entre dans une époque où l'apparition de nouveaux caractères peuvent transformer le roman.

Ainsi, on découvre deux auteurs contestés par leur confusionnisme, leur hermétisme. Considérés parmi les principaux représentants du roman moderne

contemporain, Djemaï et Quignard s'éloignent délibérément des conventions romanesques et s'engagent dans l'exploration des voix narratives nouvelles qui leur ouvrent la porte à un autre type de roman. Ils réfutent certains conformismes narratifs et proposent des romans atypiques qui invoquent une modification des habitudes de lecture.

En ce sens, ils se démarquent des normes romanesques établies et continuent la réflexion sur les problèmes de l'écriture et de la création romanesque. Ce qui explique notre motivation de procéder à une étude comparative où il s'agira en premier lieu de comparer les deux romans par rapport aux normes romanesques établies et en deuxième lieu de comparer les deux romans sur deux plans : le plan de l'écriture et le plan narratif.

Les deux textes proposés ne sont pas étudiés à partir d'éléments biographiques ou de notes personnelles des auteurs, mais sont appréhendés par le biais de l'écriture entendue comme moyen d'élaboration du romanesque.

A partir de l'étude de ces deux romans types, nous nous proposons de montrer comment, à partir du bouleversement des formes narratives, des jeux de langages et des jeux d'écriture, une nouvelle forme de littérature est entrain de naître, s'inscrivant dans la rupture, dans le changement, dans la modernité ou dans la postmodernité. En nous appuyant sur la narratologie utilisée comme outil d'analyse appliquée aux deux romans, cette théorie du récit va nous permettre de montrer la difficulté de raconter, la difficulté de décrire conformément au récit traditionnel, par les infractions que se permet l'écriture romanesque.

Ainsi notre présent travail se focalisera sur l'étude de deux romans : à savoir « **Saison de Pierres** » d'Abdelkader Djemaï et « **Terrasse à Rome** » de Pascal Quignard. Les deux écrivains, aussi différents l'un de l'autre mais ils présentent des similitudes latentes que nous allons essayer de mettre à jour à travers ce projet en tenant en considération la différence biologique et littéraire : Magrébine pour l'un et Occidentale pour l'autre, qui est celle des deux écrivains choisis à savoir Abdelkader Djemaï et Pascal Quignard, et qui impliquerait peut être un rapport différent à la modernité. Une modernité qui peut être différente, à travers les deux œuvres qui ne relèveraient peut être pas de la même pratique transgressive ni du même rapport aux traditions littéraires.

Nous serons amenées à nous interroger sur la modernité, en tant que processus d'écriture particulier: Sur sa définition éventuelle par rapport à l'évolution ou par rapport à la transgression de normes romanesques établies afin de cerner un type d'écriture qui déroge aux règles habituelles du roman.

La modernité que nous allons définir ,pratiquée sur des formes narratives, a engendré des écritures multiples,singulières, marquées par la métamorphose au niveau des techniques romanesques, insistant davantage sur les modalités de la narration ,que sur la valeur d'un genre romanesque¹.

Nous nous proposons donc, à travers l'étude des procédés romanesques, présents dans « **Saison de pierres** »et « **Terrasse à Rome** », de nous arrêter sur le fonctionnement narratif et les mécanismes de production des deux romans afin de montrer comment la notion de genre, d'école n'est plus performante, et qu'il vaut mieux parler de texte : objet d'expériences nombreuses par le biais de l'écriture,le récit étant devenu accessoire puisque il n' y a plus de catégories romanesques mais seulement des écritures ¹et c'est ce qui se confirme dans les propos de M. Butor : « *Le roman est le laboratoire du récit* »².

Le but de ce travail est de montrer, comment à travers une écriture et certains procédés narratifs Quignard et Djemai se démarquent des normes romanesques établies et ouvrent la réflexion sur les problèmes du texte littéraire, entendu au sens d'écriture, sur la notion de narrateur, sur la notion de lecteur, triptyque incontournable de la littérature.

Nous nous proposons donc, à travers l'étude des procédés romanesques, présents dans « **Saison de pierres** »et « **Terrasse à Rome** », de nous arrêter sur le fonctionnement narratif et les mécanismes de productions des deux textes afin de réfléchir sur l'écriture considérée comme un espace de jeux et d'enjeux dans les deux romans.

Notre analyse sera essentiellement centrée sur les procédés scripturaux,par l'adoption d'une méthode qui empruntera à la narratologie et à la stylistique.

¹Propos du Dr Mme Ouhibi.

²Butor Michel, « Essais sur le roman », Les Editions de Minuit 1960, Les Editions de Minuit 1964.

Procédons maintenant à l'analyse de roman de Pascal Quignard « **Terrasse à Rome** » et du roman de Abdelkader Djemai « **Saison de pierres** ».

1- Présentation des deux romans :

a- Saison de Pierres

Abdelkader Djemaï est né en 1948 en Algérie : aucune information le concernant n'est fourni au lecteur. Connue dans les milieux journalistiques oranais, il écrit des textes surprenant par la densité même de l'écriture et de l'utilisation de l'espace de la page¹.

«**Saison de pierres**» publié en 1986, concerne le séisme qui a frappé une ville. Comment raconter cette catastrophe ? Quand tout est sens dessus – dessous, le minéral, les humains, les animaux, les arbres...

Comment rendre compte de cette dislocation ? « **Saison de pierres** » à tout l'air d'un roman heurté, disloqué et symbolique².

«**Saison de pierres**» met en exergue la vie, les souvenirs, les délires, les fantasmes de Sandjas.

Sandjas de la saga des Gueux raconte son amour perdu. Assia la femme fantôme, son fantasme, son désir, son unique plaisir : « **Sandjas ne sut plus l'ordre des saisons les couleurs, le goût de l'orange, du sel et du baiser sur les lèvres d'Assia, mais sa ténacité à vivre n'avait d'égal que le bonheur de la conquérir. Elle, son possible déshérence...** ». SP 103.

Sandjas délire et ses divagations lui permettent de vivre avec des personnages tels que le Prédateur, l'Iconoclaste, le sorcier sourcier...

Sandjas par moment aussi, vit dans les réminiscences, les souvenirs de son enfance à côté de son grand père, sa mère, sa grand-mère, son oncle... ainsi que les souvenirs de sa circoncision, ses jeux avec sa tante.

Le récit se clôt sur Sandjas meurtrier ou meurtri, considéré parmi les fous. Son hérésie l'enferme dans la camisole des fous et dans la camisole des mots.

"**Saison de pierres**" raconte l'histoire d'une ville réelle ? Irréelle ? Qui succombe sous le poids des pierres, comme le lecteur, sous l'éboulement des mots².

1 Entretien avec Martin Delort, Djemaï, 1 revue Brèves numéro 70.

2 Ouhibi Ghassoul Bahia : "Perspectives critiques : le roman algérien de langue française dans la décennie 1985-1995". Thèse de doctorat d'état 2003-2004. Oran. P. 39-41-63.

Dans le roman de A. Djemaï, "la ville" n'est ni nommée, ni repérable, elle est réduite à un simple "objet", un tremplin au déploiement de l'écriture, échappant aussi aux contraintes d'une époque¹.

Le texte est généreux, la phrase dense, pleine, riche, mouvante, luxuriante, envahissante, alambiquée, sèche, concise, violente, provocatrice, poétique, absurde. Le texte est aussi un conte, une fable, une anecdote, un souvenir un long poème épique¹.

¹Bahia Ouhibi Ghassoul : "Perspectives critiques : le roman algérien de langue française dans la décennie 1985-1995". Thèse de doctorat d'état 2003-2004. Oran. p. 56.

b- Terrasse à Rome

Pascal Quignard est né en 1948 en France .Il est l'auteur de plusieurs romans et de nombreux essais où la fiction est mêlée à la réflexion.

« **Terrasse à Rome** » publié en 2000, met en exergue la vie d'un jeune homme graveur qui s'appelle Geoffroy Meaume¹.

En1639, à Bruges, Meaume, un eau –Fortier tombe follement amoureux de Nanni veet Jakobsz , une jeune fille de 18 ans fille d'un orfèvre juge électif de la ville.

Amour naissant et timide, puis passion éclatante, de rendez-vous secrets en rendez-vous discrets orchestrés par la servante de Nanni, les deux tourtereaux se feront, un jour, néanmoins surprendre sur le fait par Valancre, le fiancé de la belle jouvencelle².

Fou de jalousie Valancre jette à la figure de Meaume une fiole d'eau forte. La belle reçoit quelques éclaboussures sur la main mais Meaume est à jamais défiguré par l'acide.

Le sieur Veet Jacobsz précipite le mariage de sa fille, mais le fiancé jaloux a décidé maintenant d'achever son oeuvre de vengeance en tuant son rival. Prévenu à temps par son aimée, Meaume quitte Bruges précipitamment et après quelques escales en Europe, trouve refuge à Ravello sur les hauteurs du golfe de Salerne².

En1643 il a rejoint Rome et installe son atelier de gravure dans une maison de deux étages dont la terrasse couverte, domine les pentes du Mont Aventin. Meaume sera le disciple de Claude Gillée dit le Lorrain dont il retiendra la délicatesse pour travailler les paysages. Il a beaucoup voyagé : Toulouse, Bruges, Rome, Anvers, Londres, Utrecht....

Il gravait sur cuivre à la manière noire. (Ce procédé de gravure, consiste à dégager les blancs et les gris à partir du noir). L'auteur dresse une liste de toutes ses œuvres. Plus tard, il s'éprendra de Marie -Aïdelle. Ses amis furent : Abraham Van Berchem et Claude Gillée.

Fui par les autres pour son apparence hideuse fuyant lui-même sa propre image, Meaume le graveur, le plus souvent dissimulé sous un immense chapeau

¹Roger Godar, « Itinéraires du roman contemporain »,Armand Colin,2006.p196.

² www.pascalquignar.fr

de paille vit en réclusion. Ainsi à la suite d'une agression, un coup de couteau sur le cou, Meaume tombe malade. Les infections pneumoniques, bronchites, perte d'appétit, et l'impossibilité de manger font de sa vie un enfer. Il perd la mémoire et un peu la raison. Il mourra en 1667. L'eau –Fortier était riche on l'a su après sa mort. Grünehaugen était son biographe . Il nous livre au fil des chapitres souvent très courts, sans lien nécessaire les uns avec les autres, ses réflexions d'artiste, d'homme blessé, d'homme amoureux, d'ami trahi, de créateur au sommet de son art et de disciple des plus grands de son temps.¹

¹ Roger Godar, « Itinéraires du roman contemporain », Armand Colin, 2006. p196.

2- Titrologie

a- saison de pierres

« **Saison de Pierres** » est un titre symbolique, emblématique qui renvoie au séisme, au déséquilibre, à la dislocation, à l'ambiguïté, à la désarticulation, à l'heur d'un texte où il faut faire l'effort de reconstruire les fragments textuels démantibulés du roman au même titre qu'il est nécessaire de rebâtir une ville détruite par le séisme.

Le séisme est le contexte de l'histoire. Ce tremblement de terre met tout dessus – dessous, le minéral, les humains, les animaux, les arbres et même l'écriture :

« [...] **Et le séisme, à son tour, imposa sa violente force. [...] Ce fut l'entassement hétéroclite. Un catalogue insolite de berceaux, d'armoires, de rats, de lunettes, d'épluchures, de rasoirs de tarentules, de véhicules, de bouteilles, de seaux de vêtement de couffins, de photos, de fleurs synthétiques. Un amas de bijoux, de légumes, de dentiers, de pain, de pièces de monnaie, de chapelets de cafards, de chaises... [...] » SP¹ 14.**

Mais aussi :

« [...] **Les chats qui s'étirent, le prédateur qui mâche, triture, écrase, macère - et le séisme mâchant, concassant, brayant les pierres, les poitrines, les cœurs, les muscles, les vivants et les félins** ». SP35.

Le séisme provoque un déséquilibre total qui affecte aussi l'écriture, l'harmonie et la linéarité de ce roman, il en va ainsi dans les lignes suivantes :

« [...] **Sandjas, dans l'incandescence de l'argile, tente maladroitement d'aligner ses mots, ses phrases boiteuses – des restes d'un récit, de son corps, entre des majuscules de sang et le point final de sa chute. Il est ici, ailleurs, avec sa**

1 SP sont des initiales qui renvoient au roman d'Abdelkader Djemai, « Saison de pierres ». (Abdelkader Djemai, « Saison de pierres », Entreprise nationale du livre, Alger, 1986. Toutes les références renvoient à cette édition.)

clairvoyance, sa torture rigide, son délire. Il ne peut que se répéter, ressasser jusqu'à l'écoeurement, ruser avec les impressions fugaces, les taches d'ombre, les zébrures de sa mémoire. Il n'a pas le luxe de s'offrir une logique, une ligne de flottaison, une tranquille linéarité ». [...] SP 11.

La ville est sous les décombres, les gravats et les ruines. Les hommes oublient les quatre saisons et adoptent une nouvelle saison celle des pierres, illustrons par ces exemples :

Exemple1 :

« [...] Nous perdîmes, alors l'ordre des saisons, l'équilibre des jours et le poids des distances [...] » SP6.

Le séisme provoque le désordre des saisons et la perte des mémoires :

Exemple2 :

« [...] Ainsi la mémoire et les saisons furent édentée. Le viol après la morsure du Prédateur, le viol du séisme. [...] » SP 7.

Exemple3 :

« [...] Il est des ivresses mortelles, et nos cœurs, sont en partance dans la rumeur violente du séisme. Avant que les saisons ne se brouillent que les jours ne se cassent, Assia guettait la venue de l'été, ses pelotes de feu, la stridulation des criquets le craquètement des aigrettes, le craquement des arbres et le chant de résine [...] » SP 19-20

Le roman est écrit en petit caractère, très serré, compact, dense. Il y a plus de plein que de vide dans le texte.

Les chapitres sont écrits le plus souvent sous forme d'un seul paragraphe c'est-à-dire que chaque chapitre constitue un texte ou un récit. Les uns sont consacrés aux dégâts, au séisme, aux afflictions du Prédateur, aux cataclysmes, d'autres aux amours de Sandjas, à ses souvenirs d'enfances, à ses fantasmes érotiques et puis ceux qui sont uniquement consacrés aux délires, aux hallucinations, aux rêves de Sandjas...

Tout cela forme un tout où le tremblement de terre sert de métaphore à l'écriture.

Or, le propre du roman de Djemaï est de contester l'arbitraire du récit cohérent, logique c'est-à-dire que l'ordonnance chronologique, est constamment interrompue par les fragments de d'autres récits, des insertions venant d'ailleurs... conséquence un dysfonctionnement du schéma narratif.

b- Terrasse à Rome.

L'histoire se déroule au 17^{ème} siècle, c'est le récit d'un jeune homme graveur, qui s'appelait : Geoffroy Meaume, victime de la violence d'un fiancé jaloux qui lui lance de l'eau-forte au visage. Défiguré, il doit renoncer à l'amour de sa belle qu'il a aimé jusqu'à la mort.

L'importance du titre réside dans la localisation d'une partie du récit « à Rome », ville d'art où l'on observe une certaine lumière. La qualité de cette lumière explique peut-être la création d'une partie de l'œuvre de Meaume¹ : « **balustres rongés par la lumière (...), rayonnement d'or du dernier soleil** »

TR² 87.

Terrasse à Rome devient un lieu de refuge, et un lieu de création. Dès lors Meaume fait des images qui sortent de la nuit pour retrouver cet amour perdu avec son visage.

Proposons une explication à ce titre :

Pascal Quignard souligne que : « *Le contexte de la Rome et du 17^{ème} siècle a été choisi à dessin. Le monde romain n'a jamais cru en grand chose. Il régnait cruauté, lucidité, indécence* »³ qui renvoie peut être à l'absence de cohérence, de chronologie et d'anecdote dans le roman.

Pascal Quignard ajoute que : « *Le 17^{ème} siècle est fait de guerre civile totale, les liens sociaux sont détruits, on y persécute les protestants* »³...symbolisent peut être le refus du conformisme narratif dans ce roman, citons cet exemple :

« Dans la montagne catalane il fallait s'écarter des villages .Tout homme étranger était traité comme bête fauve. Durant l'été 1651 on brûla tous ce qu'on peut trouver d'Egyptiens et de Juifs dans les campagnes de France. Les roulottes étaient dépecées pour faire du bois de chauffage». TR89

1 Roger Godar, « Itinéraires du roman contemporain », Armand Colin, 2006, p196.

2 SP renvoient au roman « Terrasse à Rome ». (Pascal Quignard, « Terrasse à Rome », Paris, Gallimard, 2000.

Toutes les références renvoient à cette édition.)

3 J'ai eu recours à Internet pour effectuer quelques recherches sur Quignard : www.PascalQuignard.fr

La « **Terrasse à Rome** » est un emblème du repos, du bonheur, du travail, de nouveauté et de création, où Meaume y trouve sa muse, voici quelques exemples d'illustrations :

Exemple1 :

«...Il alla cacher son visage à Ravello deux ans au-dessus du petit village, dans la falaise, au-dessus du golfe de Salerne. Enfin ce fut Rome en 1643, l'Aventin, la Terrasse à l'auvent, les estampes nocturne, le recueil scandaleux de 1650, les cartes érotiques où il rêvait d'aimer... » (TR 35).

Terrasse à Rome est un lieu de refuge. Fui par les autres pour son apparence hideuse fuyant lui-même sa propre image, Meaume le graveur, le plus souvent dissimulé sous un immense chapeau de paille vit en réclusion. Il vit en marge du monde, absorbé par la création, il semble avoir gelé toute forme d'affects pour préserver en lui l'icône de son amour perdu, source de son inspiration.

Exemple 2 :

«[...] On transporta le graveur dans son hôtel. Il commanda aux deux servantes de fermer sa porte à tous sauf à son ami Claude. [...] Elles aidaient le vieux peintre goutteux à gravir les degrés de pierre de la vieille et étroite demeure jusqu'à ce qu'il fut parvenu sur la terrasse. Elles montaient le vin et la soupe à deux hommes puis elles laissaient dans l'ombre de l'auvent, dans la fraîcheur du soir, où ils parlaient [...] » TR137.

Terrasse à Rome est un lieu de retrouvailles .La terrasse est le lieu où Meaume se livre aux réminiscences et aux confidences à demi-mot. Meaume veut être écouté par son ami le Lorrain.

Meaume est accroché à un passé qu'il questionne sans relâche ,tout en sachant que jamais il ne le retrouvera .La confrontation de Meaume avec son passé remet le temps en marche,le faisant basculer dans « **un âge où on ne rencontre**

plus la vie mais le temps. On cesse de voir la vie vivre .On voit le temps qui est entrain de dévorer la vie toute crue »TR139. Meaume est assailli par son passé à Rome et l'on songe aux vers de Boris Pasternak cité par Aragon, « *Or être vieux, c'est Rome qui Au lieu des chars et des échasses Exige non la comédie Mais que la mise à mort se fasse* » La mise à mort à lieu en effet, non loin de Rome, la ville où la parole de Meaume, rare, se faisait parfois entendre sur une terrasse, ce lieu privilégié qui n'est ni maison -cette demeure où règne la loi du père et sa domination-, ni jardin qui invite à l'immobilisme de la contemplation, ni ville où l'on se perd, mais un endroit comme posé en marge du monde où le graveur pouvait enfin se laisser aller à la confiance en compagnie de son ami le peintre.¹

Rivé aux expériences traumatiques (son agression, la brûlure de son visage, la perte de son amour, son exil...) , le temps de Meaume ne s'écoule plus. Le graveur n'a pas d'avenir, il ne vit que dans une forme de passé vécu au présent, ce temps où le temps ne passe pas . Ce passé surgit dans le présent, chargé d'affect, à travers des objets, une pensée, un rêve ou une peinture . Rome est bien sûr la ville par excellence où le passé est présent « **Rome n'est plus étanche comme elle l'était avant que le passé déborde et franchisse les murailles** » TR139, affirme Meaume , la gorge serrée par la blessure qu'il a reçue et dont il mourra . Paroles énigmatiques pour son interlocuteur et ami Claude Gellée, mais qui prennent tout leur sens pour le lecteur qui sait que le passé de Meaume vient de surgir sous la forme d'un jeune homme à la ressemblance troublante avec Nanni, jeune homme qui n'est autre que son fils, bien sûr , et qui, ne reconnaissant pas son père, lui donnera le fatal coup de couteau à la gorge.²

1 Sjeff Houppermans, Christine Bosman Delzons , Danièle de Ruynter-Tognotti, « Territoires et terres d'Histoires perspectives, horizons, jardins secrets dans la littérature française d'aujourd'hui », Edité par Sjeff Houppermans, Christine Bosman Delzons , Danièle de Ruynter-Tognotti. Amersdam, New York, Ny 2005, Editions Rodopi B.N, Amsterdam-New York 2005. Printed in the Netherlands. p277

2 Sjeff Houppermans, Christine Bosman Delzons , Danièle de Ruynter-Tognotti, « Territoires et terres d'Histoires perspectives, horizons, jardins secrets dans la littérature française d'aujourd'hui », Edité par Sjeff Houppermans, Christine Bosman Delzons , Danièle de Ruynter-Tognotti. Amersdam, New York, Ny 2005, Editions Rodopi B.N, Amsterdam-New York 2005. Printed in the Netherlands. p277.

Exemple 3 :

« [...] Hors de sa maison sur le mont Aventin, il portait un grand chapeau de paille sous le quel son visage perdait toute apparence. Les longues murailles de Rome ont l'ombre bleu comme les requins, guidaient ses pas. [...] Plus tard, quand sa vue faiblit, à peu près à son retour de Londres il aima travailler sur la terrasse, au deuxième étage, en plein soleil, sous un auvent de tuiles ocre qu'il fit agrandir [...].

Jadis la plèbe romaine révolté contre le patriciat s'était retiré sur le mont Aventin jusqu'à la reconnaissance de ses droits. Un vieux guerrier qui appartenait au consul depuis Claudius dénuda son dos, s'écriant : *Provoco !* Ce qui veut dire dans l'ancienne langue : « “ J'en appelle au peuple de Rome”. [...] » TR79.

Terrasse à Rome est un lieu de solitude. La terrasse devient pour Meaume l'endroit où il vit en ermite car la solitude lui procure la paix ,la tranquillité et l'inspiration.

Exemple 4 :

« Pointe sèche presque complètement blanche. On perçoit une forme derrière des balustres ronges par la lumière. Homme âgé, les yeux fermés, a la barbe blanche les mains entre ses jambes sur une terrasse à Rome, au crépuscule dans la troisième heure du jour, dans le rayonnement d'or du dernier soleil, dans le bonheur d'être libre, et dans celui de vivre, entre le vin et le songe. » TR 87.

Terrasse à Rome est un lieu de repos.

« A leur retour de Londres, Marie Aïdelle vécut près d'une année avec Meaume dans son atelier, à Rome sur la rive gauche du Tibre, l'an1655. Ce fut une année heureuse [...] ». TR 97

Terrasse à Rome est un lieu de bonheur. A près quelques escales en Europe . Meaume s'installe à Rome où il trouve le plaisir,la satisfaction,la joie et le bien-être.

Exemple 5 :

« A quelques jours de là, lors de la fête des Rameaux, toujours dans l'atelier de Meaume sur l'Aventin (...)

Le graveur aussi que son compagnon travaillait en silence. Durant la soirée du même jour l'eau - fortier tira le rideau de velours noir sur la toile offerte par le Lorrain.

Ce fut la première merveille que Meaume montra à son compagnon » TR38.

Terrasse à Rome est un lieu de création. Meaume installe son atelier de gravure dans une maison de deux étages où la terrasse est construite, domine les pentes du Mont Aventin. Meaume trouve sa muse, son envie de créer, de produire : le lieu devient un lieu de liberté et de création.

Exemple 6 :

« Le soleil est au zénith. Sur la terrasse on voit les toits de Rome en contrebas. L'auvent protège une longue table à six pieds où sont posées deux planches de cuivre verni. Sous le plateau de la table des auges pour l'eau acide. [...] » TR165.

Terrasse à Rome est un lieu de travail. Il gravait sur le cuivre. Cette méthode de travail consiste à dégager les blancs et le gris à partir du noir.

Meaume crée une nouvelle forme de gravure qui s'oppose à la gravure traditionnelle. Peut-on dire que Quignard déroge aux règles classiques du roman au même titre que Meaume s'affranchit de la peinture (gravure) classique?

Pascal Quignard dit s'être plutôt inspiré d'une nouvelle forme de gravure qui est apparue en 1642. Cette technique s'oppose à celle de la gravure traditionnelle qui consiste à vernir une table rase et à faire mordre le cuivre par l'acide, en le repoussant. Alors que la nouveauté ici, consiste à faire justement "table rase au passé", en hachurant la plaque et la noircissant dans son intégralité. C'est en appuyant sur la plaque que les blancs ressortent (à l'inverse du révélateur photographique qui fait surgir le noir du blanc).¹ C'est toute la valeur de l'opposition

¹ www. Pascal quignard.fr

que l'on retrouve ici : le blanc ressort du noir « **La manière noire est une gravure à l'envers.**

Dans la manière noire la planche est originairement et entièrement gravée .Il s'agit d'écraser le grain pour faire venir le blanc. »TR93 et le noir imprime la feuille blanche. Quignard veut peut être suivre la même procédure que Meaume c'est –à- dire faire table rase à des écritures traditionnelles.

Les problématiques principales du roman se trouvent autour de la clarté, l'opposition, la complémentarité, le clair, obscur, la création, la vie, qui pour Meaume et Quignard est une renaissance constante¹.

Le roman est écrit en gros caractères, très aérés car il y a plus de vide et d'espace que de plein dans ce texte. Les chapitres sont brefs, courts, les uns destinés au récit, les autres à des pensées théoriques profondes et puis ceux qui sont uniquement des descriptions de gravures, tout cela forme un tout ou l'eau forte sert de métaphore à l'écriture, à ce difficile art d'écrire et à employer les mots².

Dans « **Terrasse à Rome** », on trouve des pages de narration traditionnelles (le récit du jeune asexué :voir les pages109-110-111-112-113,chapitre XXIX),des descriptions de tableaux, et de gravures, des dialogues érotiques, d'incessants sauts chronologiques, des réflexions, des proverbes, des énumérations, des aphorismes. Mais aussi des énigmes, des obscurités, des contes, des images, des thèmes qui se fauillent entre les chapitres, comme des obsessions sourdes, des pages qui paraissent arrachées à un autre roman et qui pourtant sans abandonner leur part de mystère, s'intègrent à l'harmonie à l'ensemble. Chacun des quarante sept chapitres de ce roman se présente ainsi comme une image forte ayant sa propre composition, sa lumière qui ronge les formes, sa part d'ombre et de noir d'où jaillissent les modèles et les contours, sa leçon de chose, son histoire. C'est le plus souvent comme une histoire dont on ne connaît ni le début ni la fin, comme un morceau de peinture détaché d'un temple en ruine et dont on imagine les parties manquantes.

1 Roger Godar, « Itinéraires du roman contemporain », Armand Colin, 2006, p196.

2 Une lecture empirique de « **Terrasse à Rome** » par Henri Gabrysz. Sur le site : le littéraire.com. Ami mots : Pascal Quignard.fr

Ainsi, la composition des deux romans, peut laisser le lecteur perplexe : l'ordre chronologique n'est pas respecté, l'histoire est fragmentée et disloquée. Cette composition donne l'impression d'une errance, d'un puzzle où seuls comptent des morceaux isolés, des tranches de vie. Ce qui déroute le lecteur dans cette absence d'ordre chronologique laisse mieux percevoir le chaos d'une existence. Ce choix narratif rend compte de l'activité créatrice d'un individu (Sandjas et Meaume) et de son art (écrivain et peintre). L'intérêt de chaque roman ne réside pas uniquement dans l'expression d'une forme de création esthétique mais dans le fait que chaque roman nous invite à nous interroger sur ce qui prédomine dans la réalisation d'une œuvre et sur l'acte de création. « *Chaque histoire elle-même revêt peut-être un moindre intérêt, mais elle intéresse le lecteur par l'expression simple d'une passion, évoquée au moyen d'une écriture sobre et poétique* »¹.

Procédons maintenant à l'étude analytique de « **Terrasse à Rome** » et de « **Saison de pierres** » en traitant en premier lieu l'aspect scriptural de chaque roman qui portera sur l'analyse des procédés scripturaux et les procédés d'écriture afin de montrer que chaque texte est un objet à la fois matériel, esthétique et ludique.

En second lieu, on se focalisera sur l'étude de l'aspect narratif en abordant l'organisation de chaque roman pour montrer que « **Terrasse à Rome** » et « **Saison de pierres** » se présentent comme des textes fragmentés et hybrides d'une part et d'autre part le travail particulier sur le langage contribue au brouillage de la compréhension textuelle.

En troisième lieu, nous serons amenées à nous interroger sur la modernité en littérature, sur le champ changeant du roman, sur le mélange des genres, sur la remise en question du texte littéraire, en soulignant combien le genre lui-même « *réfléchit à la fois sa forme et sa fonction* »² et en s'interrogeant sur la place de la littérature aujourd'hui.

1 Roger Godar, « Itinéraires du roman contemporain », Armand Colin, 2006, p192-193.

2 Dominique Viart, « Le roman français au XX^e siècle », Hachette, Paris, 1999, p 136.

République Algérienne Démocratique et Populaire



Ministère, de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique

Faculté des Lettres, des Langues et des Arts.

Département des Langues Latines.

Section de Français.

Option : Littérature comparée et générale.

Thèse de doctorat en littérature.

Thème :

L'écriture, un espace de jeux et d'enjeux dans :

« Saison de pierres » d'Abdelkader Djemai

et

« Terrasse à Rome » de Pascal Quignard.

Présenté par

M^{elle} BEKHEDIDJA Nabila

Direction

Dr M^{me} OUHIBI Bahia Nadia

Université d'ORAN. ESSENIA

Co-direction

M Le Professeur BLANCKEMAN Bruno

Université de RENNES. RENNES II

Oran 2007.

République Algérienne Démocratique et Populaire



Ministère, de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique

Faculté des Lettres, des Langues et des Arts.

Département des Langues Latines.

Section de Français.

Option : Littérature comparée et générale.

Thèse de doctorat en littérature.

Thème :

L'écriture, un espace de jeux et d'enjeux dans :

« Saison de pierres » d'Abdelkader Djemai

et

« Terrasse à Rome » de Pascal Quignard.

Présenté par

M^{elle} BEKHEDIDJA Nabila

Direction

Dr M^{me} OUHIBI Bahia Nadia

Université d'ORAN. ESSENIA

Co-direction

M Le Professeur BLANCKEMAN Bruno

Université de RENNES. RENNES II

Oran 2007.

Première partie

***Les procédés scripturaux et procédés
d'écriture.***

Première partie : Etude des procédés scripturaux et des procédés d'écriture.

A- Les procédés d'écriture.

1-1 La ponctuation.

1-1-1 Le point :

- a) Saison de pierres.
- b) Terrasse à Rome.

1-1-2 La virgule :

- a) Saison de pierres.
- b) Terrasse à Rome.

1-1-3 Les tirets :

- a) Saison de pierres.
- b) Terrasse à Rome.

1-1-4 La parenthèse :

- a) Saison de pierres.
- b) Terrasse à Rome.

1-1-5 Le signe combiné :

- a) Saison de pierres.
- b) Terrasse à Rome.

B- Les procédés d'écriture.

1-2 Les activités ludiques.

1-2-1 Lemot :

- a) Saison de pierres.
- b) Terrasse à Rome.

1-2-2La paronomase.

- a) Saison de pierres.
- b) Terrasse à Rome.

1-2-3L'homonymie :

- a) Saison de pierres.
- b) Terrasse à Rome.

1-2-4Le caractère italique :

- a) Saison de pierres.
- b) Terrasse à Rome.

1-3Les activités créatrices.

1-3-1Les adjectifs qualificatifs :

- a) Saison de pierres.
- b) Terrasse à Rome.

1-3-2Comme ou le transport métaphorique :

- a) Saison de pierres.
- b) Terrasse à Rome.

1-3-3La phrase atypique :

- a) Saison de pierres.
- b) Terrasse à Rome.

1-3-4La phrase en défaut :

- a) Saison de pierres.
- b) Terrasse à Rome.

1-3-5La phrase ludique :

- a) Saison de pierres.
- b) Terrasse à Rome.

Conclusion.

Première partie :

Les procédés scripturaux et procédés d'écriture

La plupart des romans de la dernière décennie sont particulièrement riches d'invention. Les romanciers accordent plus d'importance à la part de jeu, au travail de narratologique, et à l'élaboration scripturale. Le roman devient le lieu de la recherche d'une écriture. Ainsi serait valorisée l'« aventure romanesque » par excellence : celle de l'écrivain aux prises avec les éléments de son oeuvre.¹

Le roman de Pascal Quignard « **Terrasse à Rome** » et le roman de Abdelkader Djemai « **Saison de pierres** » tirent leur particularité de ce qu'ils se fondent sur une narration discontinue, hachée, désarticulée de façon à passer pour des romans où le langage devient un lieu nodal de la recherche d'une écriture, une écriture ambiguë, opaque et problématique.

Toutes les formes de narrations se succèdent au fil des chapitres dans les deux romans : récits romanesques, une lettre, descriptions de gravures champêtres ou érotiques, anecdotes de voyages, énumérations, paroles rapportées, proverbes, aphorismes, considérations sur la langue et ses origines, récits de rêves, brefs dialogues comme de courtes scènes de théâtre, une sorte de conte tragique, des réflexions sur l'amour, la vie et l'art.

Abdelkader Djemai et Pascal Quignard veulent attirer l'attention du lecteur pour lui transmettre une vision du monde, ils cherchent à être expressifs. L'expressivité est provoquée par un détour, une accumulation, une accélération ou une rupture dans le message : ce sont les jeux de mots et les jeux sur les mots qui permettent à chaque auteur de créer des associations verbales inédites en utilisant toutes les ressources du langage.

¹ Françoise Dugast-Portes, « Le Nouveau Roman, une cassure dans l'histoire du récit : une révolution littéraire, autre vision du sujet, du monde et des représentations », Armand Colin, Nathan/Her, 2001. Armand Colin, 2005.

Première partie **Les procédés scripturaux et procédés d'écriture**

Comment le roman « **Saison de pierres** » et le roman « **Saison de pierres** » explorent-ils l'espace du langage ?

Et quels sont les procédés d'écriture spécifiques employés dans les deux romans ?

Notre réflexion sera menée sur l'écriture et ses procédés ; le langage et ses manifestations.

Commençons par analyser les procédés scripturaux dans chaque roman.

A- les procédés scripturaux :

« Terrasse à Rome » et « Saison de pierres » explorent l'espace du langage, usant largement de parenthèses, de guillemets, de récits qui se jouent de la chronologie, le retour des mêmes fragments, multiplication des « comme », des adjectifs qualificatifs antonymes ou synonymes ... ; semblent être des recherches formelles sur le plan de l'écriture.

I-1 La ponctuation

Avant d'étudier la ponctuation de « Terrasse à Rome » et de « Saison de pierres », essayons de définir la ponctuation :

« Ensemble de signes (, ; . : ! ? – « » ...) qui permettent la respiration et l'articulation de la phrase .La ponctuation est soumise à une ensemble de règle. Certains textes, par choix de leur auteur, ne comportent aucun signe de ponctuation. La ponctuation apporte un rythme, une couleur à la phrase .Si l'emploi trop massif de signes de ponctuation bloque la lisibilité du texte, l'absence de ponctuation peut entraîner de fâcheux contresens .Cependant, lorsque cette suppression est voulue, elle confère poésie et fluidité au texte ;en outre, elle donne une large liberté au lecteur qui peut exprimer son émotion par ses choix de lecture. »¹

Il apparaît ici que la ponctuation relève de la mise en ordre, de l'organisation du sens au même titre que la syntaxe et l'ordre des mots dans la phrase. La conséquence qui découle immédiatement d'une telle représentation de la ponctuation impose la création d'un nouveau système d'écriture, qui remet en cause à la fois l'organisation canonique de la phrase, quitte à déroger aux lois de la syntaxe, et l'utilisation de la ponctuation en tant qu'instrument de clarté. Autrement dit, c'est précisément parce que la ponctuation est perçue par Abdelkader Djemaï et

¹ Larousse, « Les petits pratiques du français, Vocabulaire, du commentaire de texte, 400 mots clés pour l'étude du style ». Larousse, 1992. p170-171.

Première partie **Les procédés scripturaux et procédés d'écriture**

par Pascal Quignard comme l'outil de clarté dans les emplois qui en sont faits conventionnellement que surgit chez les deux écrivains la nécessité d'en retrouver l'emploi pour la mettre en adéquation avec leurs projets scripturaux.

Il est clair que le choix des marques de ponctuation ne doit rien au hasard dans les deux romans mais il est motivé .Voici quelques exemples :

I-1-1 Le point :

a- Saison de pierres

Le point constitue une forme d'indicateur non pas de régularité selon les conventions typographiques, mais au contraire de déstabilisation prochaine des repères temporels : il marque le passage de l'imparfait au présent, il en va ainsi dans les lignes suivantes :

« Heureux peut être. Parfois, il [Sandjas] pensait revenir d'une guerre, d'un 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, nous d'être décortiqués par le Prédateur, privés de l'endurance de nos vieux guerriers, de pérennité du carbone ; notre voix éteinte dans la langue 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 - des restes d'un récit, de son corps, entre des majuscules de sang et le point final de sa chute. Il est ici, ailleurs, avec sa clairvoyance, sa torture rigide, son délire. [...] »SP11.

Le point marque le changement de thème, il facilite la transition d'un sujet à un autre. Toutefois, il convient de s'arrêter sur le moyen d'enchaînement entre les différents thèmes (ce point fera l'objet de notre analyse ultérieurement). Voici un exemple :

« [...] Il [Sandjas] se revoit distinctement dans une maison close, entouré de chair flasque, de parfum gras, d'alcool aigre. Le goût du poivron lui revient à la bouche, il a la nausée, vomit dans le patio, s'affale, se relève, regarde les vomissures et éclat de rire. Il est dans un train, pour suivant M... avec un couteau, l'Iconoclaste le ceinture, le raisonne. Déjà dans une camisole de mots, de signes sur la planche coranique, sur les cahiers, sur les murs, sur le tronc du figuier. [...] » SP 11

Le point marque la cassure entre deux moments énonciatifs, il confirme qu'il y a eu un glissement du « on » au « il », du « je » au « il », du « on » au « nous »...., citons cet exemple :

« Nous attendîmes.

On ignorait l'heure du Prédateur, ses habitudes, son protocole. Non qu'il passât inaperçu, mais il paraissait le plus fort avec ses rots, 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 camouflé le douar sous un buisson, manquant leurs positions par des entailles sur des épineux. [...] »SP 5

La multiplication des points permet dans « **Saison de pierres** » de créer une harmonie imitative. Dans cet exemple, les points soulignent le rythme de la marche du Prédateur.

b- Terrasse à Rome.

La présence du point dans «**Terrasse à Rome** » marque le foisonnement de phrases courtes, aux pointes sèches, il en va ainsi dans lignes suivantes de la page 9 du chapitre premier :

« Meaume leur dit : « “Je suis né l'année 1617 à Paris. J'ai été apprenti chez Follin à Paris. Chez Rhuys le Reformé dans la cité de Toulouse. Chez Heemkers à Bruges. Après Bruges, j'ai vécu seul. A Bruges j'aimais une femme et mon visage fut entièrement brûlé.” [...] »

La phrase courte décompose la pensée. Elle vise avant tout à une précision qui s'accompagne souvent d'élégance mais peut, selon le contexte, produire une impression de sécheresse. Elle est le comble du raffinement lorsqu'elle traduit, avec une économie de mots soigneusement calculée, l'essentiel de la pensée¹. (L'auteur fait le portrait de Nanni)

Retenons l'exemple de la page 15 du chapitre II :

« La jeune femme ne parle jamais. C'est le printemps 1639. Elle a dix huit ans. Sa posture est timide au point qu'elle semble un peu bossue. Elle a un long cou. Elle est toujours vêtue de vêtements stricts et gris. [...] »

La présence du point, est à mettre très souvent avec les glissements énonciatifs. Il accompagne alors le passage d'une référence à une autre, que celle-ci soit marquée ou non.

Le point intervient fréquemment dans l'indication d'un changement de perspective : changement de thème ou d'énonciateur, voici deux exemples :

Exemple1 :

Extrait de la page 15 du chapitre II : **«[...] L'apprenti graveur ne trouve pas des mots à dire à la fille unique du juge électif. Alors il touche avec ses doigts timidement son bras. Elle glisse dans sa main dans ses mains. Elle donne sa**

¹ Larousse, « Les petits pratiques du français, Vocabulaire, du commentaire de texte, 400 mots clés pour l'étude du style ». Larousse, 1992. p164.

main toute fraîche à ses mains. C'est tout. Il serra sa main. Leurs mains deviennent chaudes, puis brûlantes[.] »

Exemple2 :

Extrait de la page 57, chapitre XV :

« **Meaume le Graveur se retourna au bout d'une vingtaine de pas. La jeune religieuse se tenait accroupie dans l'ombre impénétrable de la forêt, les fesses reposant sur les mollets, à demi cachée par des par des troncs d'arbre qui s'étaient effondrés sur le versant de la montagne devant la forêt. Voilà ce qu'il avait gravé. »**

Le point sert le narrateur à s'exprimer en son propre nom : «**Voilà ce qu'il avait gravé. »**

Le point marque parfois un changement de temps : passage du passé au présent par exemple, illustrons par ces passages :

Exemple1 :

Extrait de la page 108, du chapitre XXVIII : «[.] **Il se trouve que l'an 1667 Meaume mourut à Utrecht dans la demeure de Gérard Van Honthorst et un burin, lui même signé à gauche et daté décembre 1666, on apporterait la preuve si besoin était. Le graveur dut quitter Rome à la fin de l'an 1664. Soit à l'automne 1666. Ce point est incertain. Alors la Hollande était une nation riche qui appréciait les œuvres des Français. [.] »**

Le point introduit les commentaires du narrateur .Le commentaire introduit une complexité chronologique due au décalage entre le temps du récit et le temps de l'écriture .Ce recul crée un effet de rupture à valeur rythmique :la fiction provisoirement suspendue par le commentaire repart avec un souffle nouveau : « **Ce point est incertain** ».Quant au commentaire lui-même,il apparaît comme un

prolongement théorique du récit : en ouvrant l'univers romanesque à la réflexion et à l'analyse, il agit comme un rappel à la réalité et authentifie l'imaginaire du récit.¹

Exemple 2 :

Extrait de la page 93 du chapitre XXII :

« Puis il remonta sur la boue de la grève. Il ne retourna pas. Il était ému. Aussi les lèvres de sa bouche tremblaient-elles. Enfin les larmes se mirent à couler sur ses joues. “Un jour le paysage me traversera”, telle est la phrase qu’Abraham Van Brechem avait dite à Meaume le Graveur avant de le quitter et qu’il mourût. Quend est un beau nom. »

Le point désigne la cassure entre deux moments énonciatifs, il confirme qu'il y a eu glissement du « il » au « on », illustrons par cet exemple de la page 14 du chapitre II :

« Il gagna la servante. On ce fut au contraire la servante qui vint à lui. Ce point est important mais on l'ignore. Reste qu'ils se rencontrèrent enfin tête à tête. »

Le point met en exergue la réflexion ironique du narrateur : **«Ce point est important mais on l'ignore.»**. Le « on » permet au narrateur de s'introduire dans le récit et de commenter les circonstances de la rencontre de Meaume et Nanni.

¹ Larousse, « Les petits pratiques du français, Vocabulaire, du commentaire de texte, 400 mots clés pour l'étude du style ». Larousse, 1992. p54

I-1-2 La virgule :

a- Saison de pierres.

La virgule dans « **Saison de pierres** » sert le plus souvent d'énumération, voici deux exemples :

Exemple1 :

« [...] **Nous n'avions plus ni chèvre, ni semoule, ni farine de glands.** [...] » SP 6

La virgule crée un effet d'accumulation. Cet effet est produit par Abdelkader Djemai en utilisant une série de mots ou de propositions qui se succèdent pour donner une impression de foisonnement ou d'accablement.

Exemple2 :

« [...] **Il bascula au milieu des escarpements de bois, de grillages, d'ustensiles, de sommiers, de lavabos, s'emmêla au conglomérat de tuyaux, de trottoirs, de pierres.** [...] » SP 14

Comme nous remarquons, parfois, le foisonnement de l'usage la virgule dans le but d'accentuer l'effet de densité, retenons ce passage :

«**Si seulement il avait l'évidence foudroyante que tout objet, tout visage a un passé : une ville, un burnous, une rôle, une photo, les silhouettes qui s'y sont glissées, que ces objets, ces êtres sont devant lui, qu'il pouvait les détailler, les toucher, leur parler, que les mots, les gestes possédaient une consistance, une teinte, une profondeur, qu'ils servaient à désigner, à humilier, à mentir, à aimer, à impliquer, à le confondre. Il trouvait ainsi une trajectoire, une sorte d'attraction, de force à la violence déclarée. Un soutènement de son réel qui le confronterait à ces mêmes objets, ces mêmes êtres dont il triturait les apparences, corrompait les visages, travestissait les noms, les sentiments,**

empiétant sur leurs désirs, leur affection, exagérant leur haine par l'ennoblir ou se mépriser. Des mots comme des oiseaux picorant parmi les ruines. Des images, tel de verre casé, un emplâtre sur sa mémoire, les lèvres écorchées par les mots, saignent et le projettent vers ce baiser, ce cri intérieur lui vrillant les entrailles, ces cailloux l'usant jusqu'à la trame».SP 90

La virgule permet dans « **Saison de pierres** » un foisonnement de détails qui développent l'idée principale (ici le désordre de la ville à cause du séisme) par touches successives, au moyen d'adjectifs qualificatifs et d'emploi massif de la virgule. L'auteur cherche peut-être à cerner le sujet, à tout dire sur la question (le séisme).

b- Terrasse à Rome.

Parmi les autres tendances de la ponctuation de « **Terrasse à Rome** », on peut noter l'importance quantitative de la virgule, parfois même, un passage n'a pour ponctuation que cette dernière, il en va ainsi dans ce passage, extrait de la page 66 du chapitre XIV :

«[...] Il appartenait à l'école des peintres qui peignaient dans une manière très raffinée les choses qui étaient considérées par la plupart des hommes comme la plus grossière : les gueux, les laboureurs, les coureurs de vase, les vendeurs de palourdes, de sourdons de craches, de bars tachetés, des jeunes femmes qui se déchaussent, des jeunes femmes à peine habillées qui lisent des lettres ou qui rêvent d'amour, des servantes qui repassent des draps, tous les fruits mûrs ou qui commencent de moisir et qui appellent l'automne, les déchets des repas, des beuveries, des tabagies, des joueurs de cartes, un chat léchant son bol d'étain, l'aveugle et son compagnon, des amants qui s'étreignent dans différentes postures ignorant qu'ils sont vus, des mères qui font téter leur petits, des philosophes qui méditent, des pendus, des chandelles, les ombres des choses les gens qui urinent, d'autres qui défèquent, les vieux, les profils des morts, les bêtes qui ruminent ou qui dorment. [...] »

La virgule contribue à mettre en relief un effet rythmique et poétique dans le texte. La virgule peut mettre en évidence une expression avec emphase ou ironie : Meaume peignait soigneusement des choses considérées comme banales et insignifiantes.

La virgule sert aussi l'énumération dans « **Terrasse à Rome** » de paradigmes associatifs. Citons quelques exemples :

Exemple1 :

« [...] les gueux, les laboureurs, les coureurs de vase, les vendeurs de palourdes, de sourdons de craches, [...] »TR66.

L'énumération crée un effet d'accablement, de foisonnement et de densité dans le texte.

Exemple2 :

« [...]La lumière blanche, épaisse, torride du soleil ruisselle autour du buste nu d'une jeune femme blonde au long cou. [...] »TR44

La virgule insiste sur la gradation qui produit un effet de « zoom »qui peut tendre à l'hyperbole : la lumière est devenue intense progressivement « **blanche** », « **épaisse** », « **torride** ».

La gradation c'est une énumération organisée qui peut être ascendante ou descendante .La gradation traduit généralement des sentiments forts. Ascendant, elle exprime l'enthousiasme par exemple : « **blanche** », « **épaisse** », « **torride** »; descendante, le désespoir, la lassitude.¹

¹ Larousse , « Les petits pratiques du français,Vocabulaire,du commentaire de texte,400 mots clés pour l'étude du style ».Larousse,1992.p170-171.

I-1-3 les tirets :

a- Saison de pierres.

Les tirets expriment l'insertion dans la phrase :ils encadrent une réflexion,une précision,une information qui restent en marge de l'énoncé,qui n'a donc pas de fonction syntaxique la faisant dépendre d'un autre élément de la phrase¹.

Le tiret permet au narrateur dans « **Saison de pierres** » d'insérer son avis, un jugement, voici quelques exemples :

Exemple1 :

« [...] **Sandjas le pressent, lui à l'existence de gypse effrité, de survivant rêvant dans un parachute invisible, tenant sa chair, son eau, ses os, ses fibres - son poids réel retrouvé après les morcellements [...]** » SP 10

Exemple2 :

« [...] **Sandjas, dans l'incandescence de l'argile, tente maladroitement d'aligner ses mots, ses phrases boiteuses – des restes d'un récit, de son corps, entre des majuscules de sang et point final de sa chute. [...]** » SP 11

Sandjas au même titre que le narrateur essaie de produire un récit qui raconte le heurt, la destruction d'une ville.

Parfois, le tiret ne vient pas buter contre le point et s'échouer à l'arrêt marqué par ce signe de ponctuation mais il a créé un nouveau parcours narratif qui domine la narration jusqu'à ce qu'elle vienne recouper le moment précédent le tiret, il en va ainsi dans ces lignes où le narrateur nous évoque l'atmosphère avant le séisme :

« **La légère tension de cette fin de matinée, la mauvaise herbe du temps. La clameur assourdie, les vagues concentriques du bruit qui s'effrange, s'effrite, la mousse des murmures, l'ouate du silence. Cette lumière laineuse sur la ville**

¹ F.Crépin,M.Loridon et E.Pouzalgues-Damon, « Français :méthode et technique »,Edition Nathan,Paris,1992

où le rouet du mouvement carde les gestes, les attitudes, les habitudes. Les muscles sous l'étincelle du nerf, la respiration des poitrines, la gymnastique des cœurs. Les chats qui s'étirent, le Prédateur qui mâche, triture, écrase, macère – et le séisme mâchant, concassant, broyant les pierres, les poitrines, les cœurs, les muscles, les vivants et les félins. » SP 35

La force de fracture du tiret est telle qu'elle impose parfois une forme de nouveau départ narratif qui annule pour ainsi dire ce qui a été déjà annoncé.

b- Terrasse à Rome.

On rencontre les tirets dans les ajouts de commentaires, de rectifications, des précisions sur le référent, voire de mise en relief, illustrons par ces exemples :

Exemple1 :

Extrait de la page 148 de chapitre XL1 :

« [...] **C'est sans doute la raison pour laquelle Catherine Van Honthorst fait venir Marie. Il ne la reconnaît pas. Soudain il dessine sur la surface de la purée qu'on lui présente- et qu'il refuse de manger- une petite treille de printemps. »**

Exemple2 :

Les tirets permettent l'introduction des commentaires du narrateur :

« [...] **Le 16 décembre Meaume le Graveur dicte un deuxième testament- en chuchotant davantage- à Utrecht. Sa gorge s'est définitivement serrée. Sa gorge s'est définitivement serrée.[..]** »TR147.

Le narrateur met en évidence l'état de santé dégradant de Meaume :il parle en chuchotant.

Exemple3 :

Les tirets servent l'insertion les observations du narrateur :

« [...] **Il ne la reconnaît pas. Soudain il dessine sur la surface de la purée qu'on lui présente -et qu'il a refusé de manger -une petite treille de printemps. »**TR148

Comme, ils peuvent provoquer un mouvement de basculement temporel, illustrons par ce passage de la page 147 du chapitre XL1 :

« **Au mois de Juin 1667 la flotte anglaise fut entièrement détruite dans la Tamise. Le traité de Köln est signé le 15 décembre. Le 16 décembre Meaume le**

Graveur dicte un deuxième testament- en chuchotant davantage- à Utrecht. Sa gorge s'est définitivement serrée. [...] »

Employé seul, le tiret précède une conclusion .Deux tirets isolent une remarque, une incise. Par ailleurs, le tiret est conventionnellement utilisé dans les dialogues pour indiquer une prise de parole.

Toutefois, l'emploi du ou des tirets est toujours expressif. Il indique au lecteur l'importance, même incidente, de ce qui est souligné.¹

¹ Larousse, « Les petits pratiques du français,Vocabulaire,du commentaire de texte,400 mots clés pour l'étude du style ».Larousse,1992.p196.

I-1-4 La parenthèse :

a- Saison de pierres.

L'insertion dans un énoncé de détails accessoires qui interrompent momentanément l'exposé. Cet ajout, qui se fait sans lien grammatical ou logique, est signalé par les signes typographiques (). On peut mettre entre parenthèse un mot, un groupe de mots, une ou plusieurs phrases.¹

L'usage de la parenthèse est loin d'être innocent chez Djemaï. Les parenthèses servent l'auteur à introduire ses jugements, ses commentaires.

La parenthèse permet à l'auteur de mettre en relief et d'exhiber le travail du narrateur, la conception du roman dont le sujet (le séisme) n'est que le prétexte car ce qui importe c'est la façon d'écrire. Et c'est ce qui se vérifie dans ses propos :

Exemple1 :

« [...] (Le narrateur, fragile ludion, n'occultera pas le drame. Ici le prétexte d'écriture vient de l'éclatement des pierres, de l'érosion des corps. La voix de Sandjas est émiettée, sans ligne de flottaison. Le scribe essaiera de pêcher en eau trouble, innocentant le Prédateur dans son jeu de bonneteau) » SP 48

Les parenthèses introduisent les observations ironiques de l'auteur sur la composition de la fiction :

Exemple2 :

Les parenthèses permettent l'insertion des réflexions de l'auteur sur le travail du narrateur et la méthode de création :

« [...] Que bâtir sur cette rive aride, cette bande de cailloux prétendait former un promontoire ? (Froide indifférence du scribe, l'œil sec, jubilant d'être rejoint

¹ Larousse, « Les petits pratiques du français, Vocabulaire, du commentaire de texte, 400 mots clés pour l'étude du style » Larousse, 1992, p.196.

dans son aridité. La dérive naîtra de l'oued, sourdra de la perspective, de la grimaçante pantomime du scribe. Les ratés du narrateur l'obligent à fouiller les mémoires, les revers du paysage, l'envers des choses.) Il y avait un gué ici, sa trace est encore visible [...] » SP 48

La parenthèse peut servir la traduction, citons l'exemple suivant :

« [...] Grand-père tâta à cette époque au marché noir et affectionnait le "Foki, foki, camène baye baye". (Viens, chérie que je te b...), seule formule qu'il retint, de son accent heurté du débarquement. [...] »SP43

b- Terrasse à Rome.

Les parenthèses sont devenues le centre de la phrase non seulement par leur importance quantitative, mais aussi par leur fonction dans la constitution du récit ici elles servent l'explication et la précision, citons quelques exemples :

Exemple1 :

Extrait de la page 13 du chapitre II : « **Elle, elle s'en rendait compte. Meaume surprit le regard le regard qu'elle portait sur lui. Ce regard sur lui, tinte sa vie, vécut en lui. Sur le champ il demande au maître chez qui il travaillait s'il voulait bien le nommer auprès d'elle ; son maître, qui était célèbre (c'était Jean Heemkers), accepte de le secourir sans lui poser la moindre question. [...].** »

La parenthèse permet aussi au narrateur d'introduire des jugements.

Exemple2 :

Extrait de la page 20, chapitre III : « **C'est dans le jardin (Juillet 1639)** »

Les parenthèses servent le narrateur à présenter des éléments qui ne sauraient entrer dans l'optique du personnage.

Exemple3 :

Extrait de la page 23, du chapitre V : « **Le grand Heemkers, qui est lié à Jacob Veet Jakobz, sur la pression de ce dernier (sans celer à Meaume l'autorité qu'exerce sur lui le magistrat qui fait alors à peu près ce qu'il veut dans la cité franche de Bruges) sermonne Meaume afin qu'il laisse en paix la fille de son ami. [...].** »

Les parenthèses sont utilisées par le narrateur pour expliquer et donner des informations aussi, voici un autre exemple :

Exemple4 :

Extrait de la page 44 chapitre IX : « **Le rêve de Meaume est celui-ci : Il est à dormir dans sa mansarde de Bruges (dans le logement que Jean Heemkers lui a accordé au dessus- de son appartement, au troisième étage de la maison sur le canal)[..].** »

Les parenthèses permettent au narrateur d'apporter des précisions et d'insérer des détails sur le sujet.

Exemple5 :

Extrait de la page 104 du chapitre XXVII :

« **Une autre carte impudique exécutée dans la même manière (c'est- à- dire qui date d'après 1656) est singulière.** [..]. »

Les parenthèses introduisent les commentaires du narrateur .Le commentaire introduit une complexité chronologique due au décalage entre le temps du récit et le temps de l'écriture .Ce recul crée un effet de rupture à valeur rythmique : « **(c'est- à- dire qui date d'après 1656)** »la fiction provisoirement suspendue par le commentaire repart avec un souffle nouveau : Quant au commentaire lui-même,il apparaît comme un prolongement théorique du récit :en ouvrant l'univers romanesque à la réflexion et à l'analyse,il agit comme un rappel à la réalité et confirme l'imaginaire du récit.¹

Et à la page 106 du même chapitre :

Les parenthèses contribuent à l'explication d'une idée,pour éclaircir un propos ou un évènement .Ici le narrateur pense que l'homme représenté sur la toile est peut-être Meaume :

« [..] **Un homme vu de dos, aussi sur la margelle, ôte un gravier de son soulier. (Sans doute Meaume lui-même puisqu'il est représenté de dos). Devant lui, une rame à la main, Oestere pose culotte. Une femme maigre (Esther) essuie son pénis avec un linge. A droite un âne.** »

¹ Larousse, « Les petits pratiques du français,Vocabulaire,du commentaire de texte,400 mots clés pour l'étude du style ».Larousse,1992.p54

I-1-5 Le signe combiné :

a- Saison de pierres.

A l'intérieur de cette grande fonction de découpage visuel, il est possible de distinguer un emploi spécifique de signes combinés qui ont pour fonction de découper l'espace non seulement textuel mais également temporel à l'intérieur de la diégèse : les signes dessinent alors un décrochement qui raconte l'énoncé. Il s'agit de la combinaison paradoxale de quelque signes (deux points, parenthèse fermante, guillemets...). Le paradoxe provient de l'association à priori contradictoire d'un signe ouvrant tel que les deux points, les guillemets et d'un signe fermant tel que la parenthèse fermante, signe fermant qui s'interpose ainsi entre les deux signes ouvrants que sont les deux points et les guillemets ; voici des exemples d'illustrations:

Exemple1 :

« [...] Qu'était, le gravier grinçant dans l'escarcelle du séisme, la petite fille sur la photo (Savait-elle que grand-père prisait avant que la ville n'éternue, nuage crevé. Qu'il cherchait sa tabatière dans le puits de sa djellaba, en jurant, au grand dam de grand-père, qu'on ne le prendrait plus au jeu de la prière : "C'est pas honteux à son âge, marmonnait-elle, ce vieillard continue de croire aux gitanes, à l'alcool et aux chevaux. Que Dieu lui pardonne son impiété, ses folies ... ". Tous les philtres, les amulettes qu'elle fit concocter chez un taleb ne piègèrent pas le patriarche) [...] » SP 77

Exemple2 :

« [...] (Cesse de mentir : un prétendant tout court, pas un amant. Un prétendant d'accord, mais prêt à être intronisé) [...] » SP 21

Combinant un mouvement de fermeture avec une ouverture ,le segment même demande à être raccrochée à un segment antérieur, ce signe complexe demande que soit réalisé un véritable collage de segments textuels.

Insertion dans un énoncé de détails accessoires qui interrompent momentanément l'exposé. Cet ajout ,qui se fait parfois sans lien grammatical ou logique,est signalé par les signes typographiques().On peut mettre entre parenthèses un mot,un groupe de mots,une ou plusieurs phrases. (Voir les exemples 1et 2).

Ralentissant la narration,la parenthèse est très souvent assimilée à une digression. Notons cependant qu'elle contribue parfois à élargir le champ du récit par l'information ou la réflexion qu'elle apporte¹.Dans ce roman ,elle est souvent utilisée pour signaler les indications,les commentaires,les ajouts du narrateur.

Parfois on trouve à l'intérieur des premières parenthèses, d'autres parenthèses, les deux points, il en va ainsi dans cet extrait :

« [...] (Une photo prise sur la place, le père un peu en retrait, l'œil vide, la main molle. Un garçon, une fillette avec une robe bleue à losanges, un ruban sur les cheveux, des socquettes jusqu'aux genoux [...].On sent une légère tension dans l'air. Quelques détails : le jet d'eau figé à leur hauteur, un mur bas se prolongeant hors du cadre, la main de l'homme (pourquoi molle ?), la marche de chemise sur le poignet. La fillette qui sourit, le regard clair ; le garçon, une petite moue sur les lèvres, un rien agressif. La chaussure gauche de la fillette est délacée, une chaussure à bout carré, remontant plus haut que la cheville. Une cicatrice barre son genou (un accident ?). La photo jaunâtre est écornée, zébrée de filaments blancs. La trace au vieux du genou, faite par une écharde, un 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 sèche rigidité de branche morte[...] »PS28

¹ Larousse,Les petits pratiques du français,Vocabulaire,du commentaire de texte,400 mots clés pour l'étude du style.Larousse,1992.p154.

A l'intérieur des parenthèses qui se trouvent dans la grande parenthèse l'auteur se permet de poser des questions par exemple : « **pourquoi molle ?** » ou « **un accident ?** » feignant d'ignorer les tenants et les aboutissants de son récit.

Voyons la composition paradoxale des guillemets à l'intérieur des parenthèses, citons cet exemple de la page 77 du chapitre 9 :

« (...)Qu' était,le gravier grinçant dans l'escarcelle du séisme,la petite fille sur la photo(Savait-elle que grand-père prisait avant que la ville n'éternue,nuage crevé .Qu'il cherchait sa tabatière dans le puits de sa djellaba,en jurant,au grand dam de grand-mère,qu'on ne le prendrait plus au jeu de la prière : « C'est pas honteux à son âge,marmonnait-elle,ce vieillard continue de croire aux gitanes,à l'alcool et aux chevaux .Que Dieu lui pardonne son impiété, ses folies... »Tous les philtres, les amulettes qu'elle fit concocter chez un taleb ne piégèrent pas le patriarche.)... »

L'activité ludique dans « **Saison de pierres** » ne concerne pas seulement le jeu de mot mais englobe aussi le jeu de ponctuation.

b- Terrasse à Rome

L'imprimeur Guillaume aurait inventé ce signe de ponctuation. On distingue le guillemet ouvrant, qui précède le mot ou l'expression, et le guillemet fermant, qui le suit.

En typographie, les guillemets s'emploient surtout pour encadrer une citation, un dialogue rapporté, isoler un titre d'œuvre, de journal, un mot, une expression.¹

Nous avons distingué un emploi spécifique de signes combinés qui ont pour fonction un découpage de l'espace non seulement textuel mais aussi temporel à l'intérieur du roman: Il s'agit de la combinaison paradoxale de quelques signes. Dans « **Terrasse à Rome** » nous remarquons la présence de guillemets à l'intérieur de d'autres guillemets, qui renvoient à un discours en chassé dans un autre discours. Quand aux guillemets, Pascal Quignard en use pour mettre à distance des expressions qui sont attribuées à des voix « autres ». Parfois les guillemets permettent d'attirer l'œil du lecteur sur le mot ou l'expression encadrés : ils ont une fonction d'appel et de mise en relief.

Voici quelques exemples :

« La version n'est pas tout à fait la même chez Grünhagen : “Un jour qu'il gravait des images du paradis sur sa terrasse à Rome, son compagnons, qui s'appelait Poilly, et qui était originaire d'Abbeville, considérant son immobilité et son visage extraordinairement concentré”, lui dit pour rire : “Croyez vous qu'au paradis vous connaîtrez des extases comparables” ? Mais Monsieur Meaume conserva son sérieux et affirma que même au paradis il en irait ainsi. “Dieu les a-t-il même imaginées” ? Lui demanda Poilly. Monsieur Meaume répondit avec le même sérieux : “C'est la matière qui imagine le ciel. Puis c'est le ciel qui imagine la vie. Puis c'est la vie qui imagine la nature. Puis la nature pousse et se montre sous différentes formes qu'elle conçoit

¹ Larousse, « Les petits pratiques du français, Vocabulaire, du commentaire de texte, 400 mots clés pour l'étude du style ». Larousse, 1992, p.98.

beaucoup moins qu'elle les invente en fourgonnant dans l'espace. Nos corps sont l'une de ces images que la nature a tentée auprès de la lumière".

Grünhagen ajoute : "Monsieur Gellée disait de Monsieur Meaume par manière de plaisanterie : "Les graveurs sont graves". C'est ce que les Italiens appellent de l'humour allemand". »TR56

L'insertion de guillemets à l'intérieur de d'autres guillemets servent à dérouter, à déconcerter et à désorienter le lecteur car il doit faire un effort pour attribuer chaque parole à son énonciateur.

Citons un autre exemple de la page90 du chapitre XXII :

« Arrivés près du Perreux, le vieil Abraham me tira à l'écart. Quand il se trouva hors de portée des oreilles du patron du navire, il me dit : "Je désire monter seul jusqu'à Dunkerque ou j'ai à faire. Je reviendrai "Nous regardions la falaise si blanche et haute qui se perdait dans le ciel blanc. (...) »

Dans les pages 85-86-90-100, on a remarqué l'usage du même procédé.

Il arrive enfin que l'insertion d'une parenthèse à l'intérieure de d'autres parenthèses ou l'enchâssement de guillemets à l'intérieure de d'autres guillemets brouille les repères habituels et qu'on ne puisse séparer les uns des autres .Cet effet de brouillage peut être troublant pour le lecteur et difficile à analyser .Cela peut avoir l'effet de jouer sur le mode parodique avec la tradition romanesque et les conventions littéraires.

Nous constatons que Pascal Quignard et Abdelkader Djemai font un usage particulier des différents signes de ponctuation afin de les mettre en adéquation avec leurs projets scripturaux. Procédons à l'analyse des procédés d'écriture dans « Terrasse à Rome » et dans « Saison de pierres ».

B- les procédés d'écriture :

Les auteurs ont souvent eu la tentation de se pencher sur le langage pour voir comment il pouvait être modifié .A travers les siècles, on découvre des inventions en tout genre, des règles qui, appliquées, transforment plus au moins la langue et donnent l'occasion de jouer,de s'étonner ,et de réfléchir sur les pouvoirs du langage et sur ses plaisirs¹.

Ainsi dans le roman « **Terrasse à Rome** » et dans le roman « **Saison de pierres** », l'histoire n'est plus essentielle, car c'est l'écriture même qui est placée au premier plan comme objet de recherche.

L'inversion,la répétition,l'oxymore...sont de procédés de mise en valeur du mot. Ils traduisent un regard singulier sur le monde et donne à la phrase ou au texte un caractère sophistiqué.

Abdelkader Djemai et Pascal Quignard font un travail particulier sur les mots voulant mettre en valeur un jeu de mots par l'invention des associations verbales inédites. Le jeu de mots peut avoir des effets très divers : satirique, ironique, humoristique.... Il met en valeur celui qui le produit.

Chaque écrivain s'appuie sur ses souvenirs, sa culture,sa tradition littéraire,et les renouvelle par sa vision personnelle mettant en œuvre toutes les ressources du langage.

Alors comment se manifeste cette recherche et ce travail particulier sur le langage dans ces deux textes ?

Procédons à l'analyse des activités ludiques et des activités créatrices dans « **Terrasse à Rome** » et « **Saison de pierres** ».

¹ F.Crépin,M.Loridon et E.Pouzalgues-Damon, « Français :méthode et technique »,Edition Nathan,Paris,1992

1-2 Les Activités Ludiques

Les activités ludique du langage consiste à prendre en considération l'acrobatie verbale fondée sur la ressemblance phonétique de plusieurs mots dont les sens sont différents cependant, le jeu de mots s'appelle parfois aussi anagramme, anaphore, calembour..

Le jeu de mots peut avoir des effets très divers : satire politique ou sociale, ironie, humour. Il met en valeur celui qui le produit. Il répond aussi à une valeur stylistique de l'auteur. Il devient alors intéressant d'en analyser la cause et les effets.

I-2-1 Le mot

Le mot est l'unité de sens à partir de laquelle la phrase s'élabore syntaxiquement .Le rôle du mot dépend donc de sa signification et de sa nature.

Djemaï et Quignard exploitent l'espace des signifiants et des signifiés en créant des jeux de mots et des jeux de langage.

Ils travaillent sur le langage, uniquement sur le langage. Abdelkader Djemai et Pascal Quignard sont des créateurs non d'idées seulement mais de mots. Chacun deux emploie son génie dans l'invention verbale.

Djemaï et Quignard savent jouer avec les sonorités et les sens d'un mot, et finissent par créer de nouvelles associations linguistiques.

a- Saison de pierres.

Remarquons la fréquence de la répétition du même mot dans le roman de Djemaï, citons ces deux exemples :

Exemple1:

« [...] Elle dort, elle dort la lionne. Les lignes du corps, de la main, sillons fertiles conjurant le sort à coups d'ongle, Assia dort, le ventre sur la pierre chaude, les seins brûlants de remous ; elle dort la soie vivante en ses dons replis. [...] » SP 19

La répétition du même mot contribue à mettre en exergue un effet esthétique et poétique en rapprochant des mots de sens différents mais de sonorités voisines tels que : « **dort** », « **corps** », « **sort** ».

Exemple2:

« [...] La voix, oui sa voix qui filtrait des interstices, traversait le bois, sa voix pulpeuse, chaude, moirée, sa voix murmurante, emmurée. [...] » PS 29

La répétition du mot « **voix** » contribue à mettre en exergue le rapprochement sonore entre « **voix** » et « **bois** ».

Remarquons aussi, l'usage de phrases courtes, brèves : retenons ces deux exemples :

Exemple1:

« [...] Rien. Un simple geste suffisait. Rien. Un regard brisait l'équilibre. Grand-père n'est pas un homme à se laisser faire [...] » PS 53

L'auteur met en exergue le caractère particulier du grand- père de Sandjas par la réitération du mot « rien » qui crée l'anaphore dans un but d'insistance.

Exemple2:

« Un silence. Une attention. Une trace. Son journal intime, plutôt ses notes, ses parenthèses dans lesquelles il maudit, maudite Assia, s'épluche, se déshabille, se répand, se reprend, s'en prend au mensonge, à la gabegie par petites phrases sèches, amères, ironiques ... [...] » PS 79.

Djemaï s'emploie à mettre en valeur les mots .Par l'énumération de termes organisés de façon croissante « **un silence** », « **une attention** »et « **une trace** ». Djemaï crée une gradation dans le but de produire un effet de « zoom » car la gradation peut tendre à l'hyperbole .La synonymie « **s'épluche** »et « **se déshabille** »et la paronomase « **se répand** », « **se reprend** » et « **s'en prend** » ces ressemblance sémantiques et sonores permettent de rapprocher des sens pour renforcer des relations existantes ou pour créer une relation inattendue .D'ailleurs,Djemaï est attentif à cet aspect du langage qui lui permet de prolonger,de nuancer ou de transformer les sens que le lexique et la syntaxe donnent aux mots et aux phrases .Djemaï désire mettre en relief par ce jeux de mots le désordre qui parsème le texte.

Constatons l'introduction de vocable en langue arabe transcrit en français, voici deux exemples :

Exemple1:

« [...] Ce fut le combat avec cette masse grise tangente qu'il défiait de sa canne virevoltante, insultant le fugitif caché dans sa panse de fer : "Sors de ce babor de misère, bâtard et pourtant de ma chair, ould el kelb, slougui, enfant de putain et pourtant ta mère est une femme honorable, dis que tu veux me tuer de chagrin, m'envoyer en enfer avant que je meure de vrai, comme ça tu nous mangeras tous la tête mais je chie sur toi morveux, engeance maudite,

bien sûr ta mère t'a gâté et tu lui dis même pas au revoir, fils de merde qui va manger du halouf, du cochon chez França." Goguenards, les marins riaient de ses adjurations salaces, de son turban défait, de ses comiques gesticulations. [...] » PS 42-43

Introduire un autre code linguistique dans le roman a pour objectif la déconcentration du lecteur qui peut être ne connaît pas cette langue. Ces traits du registre familier et même populaire -puisqu'il s'agit d'insulte- « **Sors de ce babor de misère, bâtard et pourtant de ma chair, ould el kelb, slougui,...** » qui veut dire (sors de ce bateau de misère, bâtard et pourtant de ma chair, fils de chien, maigre...) mais aussi « **fils de merde qui va manger du halouf, du cochon chez França."** traduit ainsi (fils de merde qui va manger du porc chez les français) montre que Abdelkader Djemaï a bien observé l'oral spontané des différents types sociaux qu'il met en scène. Les transcriptions comme celle-ci relève des procédés esthétiques mis en œuvre pour créer « l'illusion réaliste ».

Exemple2:

«...Heureusement il rata le bateau : le mariage ne résiste pas a la cuite, ni le cousin aux beautés et aux Bariz et de la Tour Effène..... »SP37.

Les nouveaux, "débarqués" en France ne parlent pas tous le français avec l'accent du pays et dans un souci de dérision :

Ainsi : "Paris" devient "**Bariz**" interférence du "p" (absent du système consonantique arabe) et du "b", puis "Tour Eiffel" devient ¹ "**Effène**" SP 37.

¹ Bahia Ouhibi Ghassoul : "Perspectives critiques : le roman algérien de langue française dans la décennie 1985-1995". Thèse de doctorat d'état 2003-2004. Oran. P. 280-286-297.

b- Terrasse à Rome

Le travail sur et avec les mots est sans doute un des aspects de l'écriture de Pascal Quignard. Si les mots sont pour Quignard des carrefours, c'est en raison de leurs signifiés (de leur éventuelle polysémie) mais aussi de leurs signifiants (morphologie ou sonorité) : il ne cherche d'ailleurs pas à distinguer l'un de l'autre, s'employant seulement à exploiter toutes les possibilités analogiques de la langue.

Quignard sait jouer des sonorités d'un mot pour permettre à la réalité de se métamorphoser.

Nous remarquons une poésie de l'écho et de la répétition syntaxique ou lexicale dans « **Terrasse à Rome** » :

« Elle glisse sa main dans ses mains. Elle donne sa main toute fraîche à ses mains. C'est tout. Il serre sa main. Leurs mains deviennent chaudes, puis brûlantes. »TR15

La répétition permet de visualiser la scène. Elle favorise la focalisation du regard sur les mains qui, par métonymie, évoquent tout l'être qui s'embrasse. La sobriété, bien exprimée par l'expression « c'est tout », en dit plus que tout un développement sur l'attitude amoureuse et la passion.

On lit encore : « **Meaume, l'apprenti de Jean Heemkers, suit la flamme, suit la coupelle et les doigts roses, suit la servante, suit les épaules illuminées, suit le mur de cuir du corridor.** »TR18

On note deux emplois différents de « **suire** » : suivre du regard et aller derrière quelqu'un, sans que les deux emplois ne s'excluent. Suivre les épaules illuminées, c'est aussi, pour Meaume, suivre la jeune fille qui le précède. Mais cette perception n'est-elle pas celle de l'artiste graveur et n'évoque-t-elle pas le trait sur le cuivre ? Au début du chapitre, Meaume a dit : « **Chacun suit le fragment de nuit où il sombre.** »TR17

Le verbe « **suire** » revient donc un écho. Ce fragment de nuit sera-t-il à l'origine d'une œuvre entière ? Ce serait alors Nanni qui lui, indiquerait la voie où il va sombrer. Ce sera elle, en fait, qui le poursuivra dans ses rêves et les visions qui lui seront dédiées. Ainsi, la manière noire est une gravure inversée et le roman illustre

cette terrible assertion : « **Dans chaque rêve , dans chaque image,dans chaque vague,dans tous les paysages, j'ai vu quelque chose d'elle ou qui procédait d'elle** »TR149

On voit que rien n'est laissé au hasard dans un texte où sont mises en relief les images primordiales. Il s'agit bien de suivre un fragment de nuit et d'en être poursuivi, comme hanté par un unique rêve¹.

Pascal Quignard utilise également les ressources des jeux de mots en soulignant malicieusement à l'occasion qu'il n'est ni le premier ni le dernier créateur à les utiliser : polysémie de sonorités, calembours, les paronomases...

Pascal Quignard sait jouer des mots, illustrons par quelques exemples du roman :

-L'apparition systématique de locutions fréquentatives itératives, voire par exemple le mot « **jadis** » qui revient plusieurs fois, voici deux exemples d'illustration :

« (...) **Jadis son père était chandelier. (...)** »TR35et « **Sur la gravure l'eau fortier avance au milieu des tombes .Il avance au milieu des hommes de jadis qui dorment.** »TR52

On remarque la réitération de « jadis » dans les pages suivantes :77-91-100-149....

-Introduction massive de locution de réitération de reconduction tel le « **comme** » qu'on retrouve dans les pages 53-64-78-83-84-92-95-96-100-116-139-140-163....

-Insertion des mots de la même famille, illustrons par l'exemple suivant, de la page 124 du chapitre XX XIII :

« **L'homme resta là, accroupi et cloué. Tout le village vint le voir. Même les potiers d'étain venaient le voir et riaient. Ils le déculottèrent de ses chaussures et déchirèrent sa chemise. Il ne savait pas comment ôter le clou sans arracher son oreille. Il criait qu'on vînt le déclouer mais personne ne s'y risquait.[..] .»**

¹Roger Godard, « Itinéraires du roman contemporain »,Armand Colin,2006.p195.

Quignard cherche à être expressif .L'expressivité est provoquée par un accumulation de mots de la même famille « cloué », « clou »et « déclouer ».Quignard cherche aussi à attirer l'attention du lecteur.

-Retour du même mot ou de la même expression dans le même paragraphe, il en va ainsi dans les lignes suivantes : de la page 15 du chapitre II :

« [...] Alors il touche avec ses doigts timidement son bras. Elle glisse sa main dans ses mains. Elle donne sa main toute fraîche à ses mains. C'est tout. Il serra sa main. Leurs mains deviennent chaudes, puis brûlantes. [...] »

Le narrateur voudrait focaliser l'attention du lecteur sur les mains et l'intensité des sentiments des protagonistes.

-Et dans la page 18 du chapitre III :

« Meaume, l'apprenti de Jean Heenkers, suit la flamme, suit la coupelle et les doigts roses, suit la servante, suit les épaules illuminées, suit le mur de cuir du corridor. [...]»

Dans l'heure qui suit son départ, l'apprenti de la jeune femme est de plus en plus grand. Dans les jours qui suivent, quand elle rencontre le graveur, elle ose tous les gestes que son âme représente quand elle dort. Quand elle ne le voit pas, quand elle est seule, elle pâlit le désir. Elle dit que ses seins lui font mal. Elle lui dit que sa fleur, désormais toujours ouverte, désormais toujours odorante, est toujours trempée. S'ils se retrouvent souvent, ils ne peuvent pas s'unir à chaque fois. Etrangement, quand elle éprouvait son plaisir, quand son corps le témoignait mettant, jamais son visage ne marquant de bonheur [...] »

La répétition de « **suit** »et de « **elle** »crée l'anaphore .L'anaphore de « **suit** » insiste sur l'intensité de la flamme et de la passion de Meaume pour Nanni. Le même terme « **elle** » se répète au début de phrase contribue à évoquer profondeur et la violence des désir de Nanni pour Meaume .De ce fait, l'anaphore évoque la réciprocité parfaite et la profondeur des sentiments des protagonistes .

On a remarqué l'usage du même procédé dans les pages 9-16-18-19-20-32-52-54-62-70-77-91-93-121-124...

-Répétitions du même pronom personnel sujet exemple de la page 13 du chapitre II :
« **Elle, elle s'en rendit compte. Meaume surprit le regard qu'elle portait sur lui[.]** »

Et à la page 14 du même chapitre :

« **Elle, elle cherchait sa silhouette, elle le voyait se dissimuler derrière les parapets des ponts au dessus des canaux[.].** »

« **Elle** » se répète en soulignant le mot pour montrer une obsession : Nanni joue l'indifférente néanmoins ses sentiments sont intenses pour Meaume.

-L'usage de mots parfois au pluriel parfois au singulier, retenons un exemple de la page 28, chapitre VI :

« **Quelques jours plus tard, un matin d'août 1639, un très beau jour, Nanni l'éveille[.]** ».

-Les mêmes verbes sont conjugués au présent puis au passé, citons exemples :

Exemple1 :

Les temps s'amalgament entre présent et passé dans le roman de Quignard.

Extrait de la page 34 du chapitre VII : « **Il court, il courut. Sortit de Mayence. [.]** »

Exemple2 :

Extrait de la page 53 du chapitre XI :

« **[.] C'est comme une croisée chez un traiteur dont la boutique est située sur un petit canal. Il n' y a pas de Dieu.**

Il n' y avait pas de Dieu dans ce petit dessin d'église noire. [.] ».

Exemple3:

Extrait de la page 140, du chapitre XXXVIII :

« [...] **Ils sombrent en elle comme si les ténèbres étaient un souvenir.
C'est un souvenir** ».

Les phrases courtes s'enchaînent sans toujours respecter le fil du discours, les temps sont juxtaposés comme si passé et présent se confondaient en un temps hors du temps « **Il court, courut** »TR34 ; « **il se releva brusquement ; il ne salua même pas le consul des Flandres, ni les archers, ni le prêtre, ni le revendeur de faïences .Il est déjà dehors .Les poules crient ;il court sur la colline** »TR135.

-Exploitation du même champ lexical, citons l'exemple de la page 44 du chapitre IX :
« [...] **La lumière blanche, épaisse, torride du soleil ruisselle au tour du buste nu d'une jeune femme blonde au long cou. La lumière déborde tous les contours de son corps, rongant les silhouettes de ses joues et de ses seins[...]** »

L'accumulation des adjectifs qualificatifs contribue à produire un effet d'insistance.

-Retour du même son, illustrons par exemple de la page 48 du chapitre X :

« [...] **Même une toile exécutée à Rome par Claude le Lorrain. Même un burin de Morin. Même le port de Bruges. Même le château de Tibère dans le golfe de Salerne. A la Maison d'Or, ou au trésor de l'empereur Alexandre, je préfère l'océan Atlantique. Le Colisée au bas du mont Oppio est moins beau qu'un orage.** »

La répétition du « o » dans « **Rome** », « **Claude** », « **Lorrain** », « **Morin** », « **port** », « **château** », « **golfe** », « **or** », « **au** », « **trésor** », « **océan** », « **Colisée** », « **Oppio** », « **beau** », « **orage** » crée une assonance .Par le rapprochement sonore Quignard veut renforcer le rapport existants entre « **Rome** » et « **Colisée** », entre la beauté de la ville et les éléments de la nature. Tout cela est orné par des comparaisons et des métaphores qui servent à créer des images symboliques, citons à titre d'exemple la comparaison: «**Le Colisée au bas du mont Oppio est moins beau qu'un orage.** » et la métaphore : « **A la Maison d'Or** ».Les procédés stylistiques permettent à Pascal Quignard de dévoiler son admiration ,sa fascination et son émerveillement pour Rome.

-Présence d'adjectifs qualificatifs antonymes et synonymes .Voici un exemple tiré de la page 29 du chapitre VI :

«[...] **Ses yeux scintillent d'angoisse. Son visage est rose, doux, long, amaigri, grave. Elle a des cernes sous les yeux.** [...] . »

L'adjectif a une valeur décorative : il orne le nom de ses qualités intrinsèques ou potentielles. Dans un emploi métaphorique, il confère à la phrase une facture poétique, tandis qu'au sens propre il concrétise et authentifie le nom dont il déploie et enrichit le sens.¹

L'opposition des adjectifs qualificatifs attire l'attention du lecteur .L'auteur voudrait insister sur le caractère expressif de ce procédé d'écriture qui met en relief le conflit et les oppositions qui peuvent être au centre du roman.

Nous constatons l'usage du même procédé dans les pages 124-31-50...

Cette antonymie induit une vision dichotomique du monde :le rapprochement de deux antonymes dans un texte peut donc avoir un double effet .Ou bien il confirme une incompatibilité naturelle entre la chose et son contraire ,ou bien il suggère une unité possible par complémentarité.¹

Dans le premier cas,la discorde peut être violente ou comique ,selon contexte ;dans le second cas,elle peut générer une impression d'équilibre. Néanmoins, elle marque fortement la sensibilité et la mémoire du lecteur.²

« [...] . **Son visage est rose, doux, long, amaigri, grave. Elle a des cernes sous les yeux.** [...] . »ces oxymores «**rose** », «**doux** », «**long** », «**amaigri** » permettent d'opposer deux termes ou deux expressions dans une même phrase ou un même paragraphe .Elle joue sur les contrastes qu'elle exprime dans des tournures souvent symétriques .L'oxymore renvoie peut être aussi à l'instabilité des traits du personnage.

Cette figure de rhétorique est un procédé de mise en valeur .Les deux termes qu'elle oppose s'entrechoque pour créer un effet dramatique chargé d'émotion.

1 Larousse, « Les petits pratiques du français,Vocabulaire,du commentaire de texte,400 mots clés pour l'étude du style ».Larousse,1992.p12.

2 Larousse, « Les petits pratiques du français,Vocabulaire,du commentaire de texte,400 mots clés pour l'étude du style ».Larousse,1992.p26-27.

I-2-2 Les paronomases :

Souvent assimilées à des jeux de mots ou d'esprit ,les paronomases,en superposant les sens de deux mots foncièrement différents mais phonétiquement voisins,donnent à penser inconsciemment que leurs sens ne sont pas si éloignés l'un de l'autre qu'il y paraît .Fréquemment employées dans les slogans publicitaires ,elle provoquent la surprise et éveillent l'intérêt.¹

a- Saison de pierres.

L'ajout ou l'absence d'un seul graphème peut donner naissance à un nouveau mot, voici deux exemples :

Exemple1:

« [...] Il courut à perdre haleine vers le chantier – charnier, échappant aux configurations, à la sécheresse de l'air. [...] » SP 27

« **Chantier** »et « **charnier** »paronomase qui met en relation deux mots dont les sonorités sont proches bien que leurs sens soient différents. Le chantier est un lieu en désordre et le charnier est une fosse où l'on entasse les cadavres en grand nombre. Dans « **Saison de pierres** »ce lieu de désordre devient un endroit de détente, de repos et de refuge où le narrateur s'échappe pour respirer.

Exemple2:

« [...] **S'empoignant avec ses confusions, sa disparité, sa disparition, il finit par rejoindre les gueux : son art n'était pas plus enviable que le leur. [...] » SP 12**

¹ Larousse, « Les petits pratiques du français,Vocabulaire,du commentaire de texte,400 mots clés pour l'étude du style ».Larousse,1992.p155.

Entre « **disparité** » et « **disparition** » le lecteur est déconcerté .Certes, ce n'est non seulement dans la divergence et la différence mais aussi dans l'opposition et l'écart que s'inscrit le roman de Djemai par son aspect hétéroclite. D'ailleurs, Djemai désire éveiller la vigilance et la concentration du lecteur car le jeu de son crée un jeu de sens.

Voici d'autres exemples de paronomases :

Exemple1:

« **La voix, oui sa voix qui filtrait des interstices, traversait le bois, sa voix pulpeuse, chaude moirée, sa voix murmurante, emmurée. La voix d'Assia qui danse dans son cœur, cette voix qui dénoue, délie, dénie, renie et le relie à lui-même, l'oued serait charnel, couleuvre sous une pluie de chaleur [...]** » SP 29

La paronomase consiste à rapprocher des mots de sens différents mais de sonorités voisines « **voix** » et « **bois** » mais aussi « **délie** » et « **dénie** », « **renie** » et « **relie** ». Elle permet à l'auteur de rendre aux mots une valeur représentative, de « re motiver » le rapport des mots et des choses. Prolifération de verbes synonymes contribue à mettre en évidence l'aspect dense du roman et insister sur le fait que même si tout se délie, se dénie mais se relie peuvent créer une cohérence à l'intérieur du texte.

Exemple2:

« [...] **Il était dans la lune, transi, le soleil confisqué par des promoteurs marchands de tapis volant, prometteurs des Milles et une nuits, dont Assia serait Schéhérazade et le Sachem tatoué Ibn Caca. [...]** » PS 79

La réunion des mots phonétiquement proches mais de sens différent « **promoteurs** » et « **prometteurs** » contribue à créer un effet poétique d'un côté et de l'autre côté à tester la mémoire visuelle et la concentration du lecteur.

Exemple3:

« [...] **Je fus seul avec mes doubles, mes troubles.** [...] » SP 105

La paronomase dans le texte de Djemai « **Saison de pierres** » permet à l'auteur de créer un jeu de mots, un jeu sur le signifiant. Toutefois, ce jeu sonore peut être associé à des idées ou à des sentiments (ici, on montre la panique et le désarroi du narrateur) par exemple : « **mes doubles, mes troubles.** » SP105.

Exemple4:

« [...] **Scorpion, parvenu, inquiet de sa réincarnation, matamore descendu dans l'arène des urines. Toréador pompeux, il choisira pour ruse et intérêt, de pratiquer ce qu'il condamne en public.**[...] » SP 81.

Entre « **Matamore** » et « **Toréador** » le faux brave, le fanfaron, le torero dans l'arène des urines est l'incarnation du mal et du vice. La paronomase est un choix volontaire de l'auteur pour mettre en exergue la traîtrise et la lâcheté du Sachem tatoué.

b- Terrasse à Rome.

Comme nous l'avons vu à plusieurs reprises, le texte de Pascal Quignard est par définition poétique, dans ce sens qu'il n'arrête pas de dévoiler la matérialité langagière dont il est fait par exemple, la paronomase peut prendre la forme d'un raccourcissement car la perte d'une seule lettre donnera naissance à un mot nouveau qui se liera avec le premier, citons l'exemple de la page 100 du chapitre XXV :

« L'abbé de Saint- Cyran : "La colère signifie la récusation de la couleur, Meaumus le Romain fut le peintre du refus de la couleur. Le noir et la colère sont un même mot comme Dieu et la vengeance forment l'unique acte éternel"[..] ».

Le texte progresse au moyen de paronomase afin de mener le jeu de langage jusqu'à son terme, voici un exemple de la page 159 du chapitre XLV :

Signalons l'influence de Pascal Quignard par « Tel quel » qui voudrait imiter les pratiques littéraires de ce groupe en faisant de l'écriture l'instrument idéal de la destruction de toutes les conventions et de tous les canons en jouant avec les mots (avec le sens et le son) dans le but de mettre en évidence de nouvelles associations linguistiques.

« [...] Daret obtenait les ombres en croisant les tailles ; Mellan en creusant des sillons parallèles ; Meaume en juxtaposant des petites lettres étranges[...] ».

Entre « croisant » les tailles et « creusant » les sillons en peinture. Meaume en écriture associe et désassocie les lettres, les mots, les phrases et les paragraphes en vue d'une création verbale hardie et inédite .

Le but des paronomases dans les deux textes est de jouer avec les mots, d'inventer des associations verbales inédites, de provoquer la surprise et d'éveiller l'intérêt.

I-2-3 Les homonymies :

On appelle homonyme deux mots qui s'écrivent ou se prononcent de la même façon, mais dont le sens est différent. Les homonymes contribuent dans « **Terrasse à Rome** » et « **Saison de pierres** » à créer un jeu sur le signifiant et sur le signifié.

a- Saison de pierres

Etant donné qu'une ressemblance parfaite de signifiants est plus rare qu'une ressemblance partielle, l'homonymie n'est pas fréquente. On n'en citera que deux exemples :

Exemple 1 :

« **Le pommeau entaillé à la naissance de la lame, il tenait son épée à pleines dents, de toute l'ardeur mise dans la bataille. Assia, farouche derrière ton maigre oléastre, tu me tiens à la gorge, au revers de l'inceste, et la lame de ton regard me transperce tel un épouvantail. [...]** » SP 64

Le subtil jeu d'homonyme « **lame** » qui dans le premier sens renvoie à l'objet tranchant et dans le second à l'effet fatal du regard perçant.

Exemple2 :

« (...) **Le Prédateurs ne négligeait rien, repérait les fosses communes, les fausses empreintes. (...)** » SP6

« **Fosses communes** » (tranchée creusée dans un cimetière, pour y placer les cercueils de ceux dont les familles n'ont pas de concession) s'associe aux « **fausses empreintes** » des habitants de la ville traqués par le Prédateur qui est à leur trousser dont le but est de les enterrer dans ces fosses.

Djemaï utilise les homonymes pour jouer avec les mots, pour jouer avec le signifiant et avec le signifié.

La plupart des homonymes ont des graphies différentes par exemple :« **Fosses** »et « **fausses** ».Cependant ,on compte aussi parmi les homonymes les homographes par exemple « **lame** »et« **lame** »: dont l'orthographe est semblable :ce sont des mots dont l'étymologie est différente ,parfois même la catégorie grammaticale ou le genre. Les homonymes peuvent donner naissance à des jeux de mots.(Voyons les exemples cités précédemment)

Jeux sur les mots et sur les sens, l'homonymie participe de l'acrobatie verbale, instaure une surprise à l'intérieur d'un texte, en bouleversant les habitudes de lecture. Elle peut avoir des effets poétiques ou humoristiques.¹

¹ Larousse, « Les petits pratiques du français,Vocabulaire,du commentaire de texte,400 mots clés pour l'étude du style ».Larousse,1992.p104.

b- Terrasse à Rome.

Etant donnée qu'une ressemblance parfaite de signifiant est plus rare qu'une ressemblance partielle, l'homonymie n'est pas fréquente. On n'en citera qu'un seul exemple, de la page 123, chapitre XXXIII :

« Quand l'aubergiste de Quend découvrit le corps au reflux, qui battait le ponton, il menaça l'Autrichien d'appeler les soldats anglais. »

C'est en jouant des homonymes « **Quand** » et « **Quend** » l'auteur cherche à mettre en relief les mots ainsi placés au début de la phrase.

Le jeune homme de vingt-cinq ans tombe sous le charme d'une étrange jeune fille. La scène reprend tous les symptômes propres au coup de foudre : sidération, fascination, recherche désespérée de l'objet d'amour entrevu, premiers regards échangés lors d'une présentation, amour frappé d'un interdit puisque Nanni est promise à un autre. Nous savons depuis longtemps que la loi est mortifère pour les amants et que cette histoire finira mal, comme l'a déjà annoncé Meaume. Mais nous savons aussi qu'elle est la condition de l'exaltation amoureuse, celle que Pascal Quignard a défini comme étant une chute dans l'autre, sans méditation sociale ou familiale. Comme toujours, tout commence par un regard.¹

Meaume est fasciné par l'apparition de la jeune fille, au point d'en devenir « désert » et de perdre tout autre désir que celui de la retrouver. Il la suit de loin. Meaume offre tous les symptômes de l'amoureux transi, sidéré, par la jeune femme, la cherchant partout, ne trouvant pas un mot à lui dire lors de leur première rencontre, dans l'angle glacé d'une chapelle. L'apparence de cet étrange objet de son désir à de quoi stupéfier tant elle tient plus du cygne que de la femme, analogie qui se confirme au fur et à mesure de leurs rencontres : **« Elle était blonde, très blanche, légèrement voûtée, la taille fine, les mains fines, la gorge lourde, très**

¹Sjef Houppermans, Christine Bosman Delzons, Danièle de Ruynter-Tognotti, « Territoires et terres d'Histoires perspectives, horizons, jardins secrets dans la littérature française d'aujourd'hui », Edité par Sjef Houppermans, Christine Bosman Delzons, Danièle de Ruynter-Tognotti. Amsterdam, New York, Ny 2005, Editions Rodopi B.N, Amsterdam-New York 2005. Printed in the Netherlands.

silencieuse »TR12 « **Parfois elle était étrange et se tenait toute voûtée ,toute pâle ,introuvable,dans les recoins ,même quand elle se trouvait en plein jour** »TR14 « **Elle a un long cou .Elle est toujours vêtue de vêtements stricts et gris** »TR15.

Face à l'amoureux médusé(le verbe « **suivre** »revient à plusieurs reprises,accentué même par « sans s'en rendre compte »),Nanni apparaît parfaitement consciente « **Elle,elle s'en rendit compte** »TR13et elle est maîtresse de ce qui se joue .C'est elle qui cherche la silhouette du graveur,qui « **le regarde directement,dans les yeux** »TR15,elle encore qui lui prend les mains lui communiquant ainsi la fièvre de son désir ,elle toujours qui « **ose tous les gestes que son âme se présente** »TR18et le convoque à tous moments pour assouvir son envie de lui. Pourtant,à ce corps brûlant de désir s'oppose le masque de son expression¹ : « **jamais son visage ne marquait de bonheur** »

On note deux emplois différents de « **suivre** » : suivre du regard et aller derrière quelqu'un,sans que les deux emplois ne s'excluent .Suivre les épaules illuminées, c'est aussi,pour Meaume, suivre la jeune fille qui le précède .Mais cette perception n'est-elle pas celle de l'artiste graveur et n'évoque -t- elle pas le trait sur le cuivre? Au début du chapitre, Meaume a dit :

« **Chacun suit le fragment de nuit où il sombre.**»TR17

Le verbe « **suivre** »revient donc comme un écho. Ce fragment de nuit sera-t-il à l'origine d'une œuvre entière ? Ce serait alors Nanni qui lui, indiquerait la voie où il va sombrer. Ce sera elle, en fait, qui le poursuivra dans ses rêves et les visions qui lui seront dédiées. Ainsi, la manière noire est une gravure inversée et le roman illustre cette terrible assertion :

« **Dans chaque rêve, dans chaque image, dans chaque vague,dans tous les paysages, j'ai vu quelque chose d'elle ou qui procédait d'elle** »TR149

¹Sjef Houppermans,Christine Bosman Delzons ,Danièle de Ruynter-Tognotti,« Territoires et terres d'Histoires perspectives,horizons,jardins secrets dans la littérature française d'aujourd'hui »,Edité par Sjef Houppermans,Christine Bosman Delzons ,Danièle de Ruynter-Tognotti.Ameserdam,New York,Ny 2005,Editions Rodopi B.N,Amersterdam-New York 2005.Printed in the Netherlands.

On voit que rien n'est laissé au hasard dans un texte où sont mises en relief les images primordiales. Il s'agit bien de suivre un fragment de nuit et d'en être poursuivi, comme hanté par un unique rêve¹.

¹Roger Godar , « Itinéraires du roman contemporain », Armand Colin, 2006, p.195.

I-2-4 Le caractère italique :

Inventé par l'Italien Alde Manuce, le caractère italique est légèrement penché vers l'adroite.

L'italique marque toujours un relief et indique les mots d'un texte que l'on veut distinguer. Il est d'usage dans les bibliographies de mettre en caractères italiques le titre de l'ouvrage.¹

On distingue aujourd'hui l'italique d'usage (pour les titres d'ouvrages notamment) et l'italique de soulignement, de mise en relief, dont l'emploi rejoint d'ailleurs souvent celui des guillemets.

Créé au XVI^{ème} siècle par Alde Manuce, à l'imitation de l'écriture « cursive », l'italique distinguait sur une même page le texte ancien et son commentaire critique, et il a pu servir, au XVII^{ème} siècle, avant la génération des guillemets, à caractériser les répliques de l'interlocuteur, par opposition au narrateur.

De fait, la fonction d'insistance de l'italique se comprend par opposition au romain, sur lequel il se détache.¹

L'insistance de l'italique est celle du changement de registre, lié au changement de caractère : changement de registre sémantique, de registre énonciatif.

L'italique s'emploie de manière préférentielle pour les *mots étrangers* et pour *insister* sur certaines unités. Nous venons précisément de mettre en italique *mots étrangers* et *insister* pour les souligner.

On utilise l'italique à la fois pour insister et pour détacher un fragment en langue étrangère.²

Voyons quels usages font Djemai et Quignard du caractère italique dans « **Saison de pierres** » et « **Terrasse à Rome** ».

1 Larousse, « Les petits pratiques du français, Vocabulaire, du commentaire de texte, 400 mots clés pour l'étude du style ». Larousse, 1992. p121.

2 Herschberg Pierrot Anne, « Stylistique de la prose », Edition Belin, Paris, 1993. p103.

a- Saison de pierres

.....
Djemaï emploie le caractère italique à la fois pour insister, pour souligner et pour détacher un fragment en langue arabe transcrit en français «**Wechms** » qui renvoie en français au « tatouage » :

Exemple1:

.....
« [...] La froide résolution des **Wechms**, la brûlante fièvre de **Sandjas** établissaient un précaire *statu quo* [...] » PS 55

Exemple2:

Il est d'usage de mettre en caractères italiques le titre d'ouvrage :
« [...] Il était dans la lune, transi, le soleil confisqué par de prometteurs marchands de tapis volants, promoteurs des *Mille et Une Nuits*, dont Assia serait Shéhérazade et le Sachem tatoué Ibn Caca. [...] » PS 79

-L'insertion d'une écriture en italique a pour fonction de montrer qu'un texte n'est qu'un collage de mots, voici un exemple:

« [...] Il était dans la lune, transi, le soleil confisqué par de prometteur marchands de tapis, volant, promoteurs des *Mille et Une Nuits*, dont Assia serait Sheherazade et le Sachem tatoué Ibn Caca » SP 79

-Parfois l'inscription en italique renvoie à des ouvrages ou à des citations, voici deux exemples :(Retenons aussi l'exemple cité précédemment) :

Exemple1:

«[...]» La sourate des Abeilles est les plus belle du *Coran*. Dieu est aussi miséricorde pour les araignées, mais toi Il ne te pardonnera pas tes péchés!"[...]» SP78

Le caractère italique met en relief le statut sacré du livre :Le Coran.

Employer le caractère italique pour « *mercédes* » et « *leitmotive* » est loin d'être innocent chez Djemai car il désire mettre en relief en premier lieu le l'enrichissement du Sachem Tatoué en profitant et en arnaquant les gens lors de la Guerre de Libération : possession d'une mercédes et en second lieu dévoiler ses paroles mensongères devenues des cliché de langue qui servent ses intérêts personnels.

Mettre en italique le « **Coran** » a pour objectif de dénoncer l'incompréhension de ce texte sacré : en voulant divulguer l'hypocrisie de certaines personnes dont le Sachem Tatoué qui se présente comme un fervent pratiquant de l'Islam dans un but dissimulateur.

Exemple:

« **Sachem Tatoué se répétait, les guerriers, morts les armes à la mains, furent enterrés avec leurs paysage. [...] il s'affiche, roulant mercédes, guérite pompeuse, la main pendant sur la portière, le buste avantageux. Il l'entend se plaindre, vitupérer, s'attendrir, éructer, tragique dans son éternel *leit-motive* : "La révolution je lui ai tout doué, à son tour maintenant de me récompenser!..."**. Cette ville n'aime-t-elle que le mélo, les artistes style Sachem tatoué, jouant sur tous les registres, entre autres, du militant sur la brèche, du citoyen modèle et polygame selon le **Coran** et ses aises ? Il régnait, satrape, sur la place de cette ville qui reniait Sandjas». SP 76.

Le caractère italique peut être considéré comme un collage car le but est de mettre en relief le travail sur les mots et leurs dispositions dans la page. Djemaï s'inspire des peintres puisqu'il donne l'importance à l'impression visuelle.(Ce point fera l'objet de notre analyse ultérieurement).

b- Terrasse à Rome

Reportons-nous à un extrait de la page 158 du chapitre XLV . Le caractère italique renvoie à un passage cité dans un autre ouvrage.

« Les Inventaires du Sieur Meaumus, Citoyens Romains et sculpteurs en Eau Forte porte deux pages in folio et sont curieusement datés du siècle suivant (1702) »

Parfois l'écriture en italique renvoie à une langue étrangère, Citons l'exemple de la page 37 :

« [...] On entendit monter de la ruelle encore fraîche le chant *Pueri Hebraeorum vestimenta prosternebant in via [...]*»

L'écriture en italique renvoie aussi à des versets bibliques : Citons l'exemple de la page 161 :

« [...] Abraham Bosse avait choisi ce nom en raison de l'avertissement de Dieu à Job dans la Bible : *Et ubicumque cadaver fuerit, statim adest aquila.* »

A côté Quignard y ajoute la traduction :

« Là où est le cadavre, l'aigle se trouve » (Job, XXXIX, 30) [...] »

L'écriture en italique est souvent suivie d'une traduction : citons l'exemple de la page 100 :

« [...] L'Éternel a dit "à moi la vengeance". Jadis *kholé* ne signifiait pas ira mais noirceur. [...] »

L'usage de l'écriture en italique sert à mettre des mots en exergue : citons l'exemple de la page 100:

« [...] Il ne faut pas dire ; *entre naissance et mort*. Il faut dire de façon déterminée comme Dieu : *entre sexualité et enfer.* »

Et l'exemple de la page 115 :

« [...] **“Toute la lumière, dont on ne voit pas la source, est portée sur le ventre et les parties naturelles en violant *turgor*”** [...] »

Elle renvoie à des titres d'ouvrages, de débats...Citons un exemple de la page114 :

« **Au cours de la réunion annuelle des sociétés des beaux-arts. Des départements, en1882, monsieur Gaston le Breton fit une communication sur *Une belle manière noire attribuée à Meaumus représentant une scène obscène***[...] ».

Citons aussi l'exemple de la page116 :

« **Les deux graveurs les plus célèbres qui ont été conservées de Meaume le graveur, qui en nombreux exemplaires et dans un très grand nombre de tirages sont de *Saint Jean dans l'île de Pathmos et le Héro et Léandre.*** »

Voici un autre exemple : p141 :

« [...] **Il avait promis à Anne Thérèse de Marguenat pour son *Recueil sur la politesse, la volupté, les meurtres et les sentiments agréables***[...].

Illustrons aussi par cet exemple :

« **Les Inventaires du *Sieur Meaumus, Citoyens Romains et sculpteur en Eau-Forte* porte deux pages in folio et sont curieusement dates du siècle suivant (1702)** »

Le caractère italique sert de référence à des personnages de la mythologie ,voici un exemple de la page 117 : « ***Héro et Léandre est une manière noire***[...]»

Quignard cherche peut être par l'évocation de ces deux héros de la mythologie à créer une similitude entre Héro et Léandre victime de l'amour comme l'étaient Meaume et Nanni.

L'écriture italique renvoie à un propos de personnage. L'insistance de l'italique est lié au changement de registre énonciatif (...) , voici un exemple de la page 120 :

« **Elle figure aussi au nombre des *Huit extases de Meaume le Graveur selon Poily*** ».

Le caractère italique renvoie à des références concernant la sculpture, citons un extrait de la page 102 :

« [...] **La signature *Geoffroy Meaume* est très lisible, sous le grand H mêlé au grand W orne des marchands d'estampes** [...] »

Citons un autre exemple de la page 79:

« [...] **Pour son goût c'étaient toujours des paysans de plus en plus vides, des ruines de plus en plus nocturnes, des mers avec un minuscule bateau au loin, le plus loin possible, comme la barque de la mort. En bas, à gauche, *Meaumus sculpsit***. [...] »

Parfois le caractère italique renvoie à une langue étrangère suivie de la traduction, illustrons par un exemple de la page 108 :

« [...] **On appelait à Rome Gérard Van Honthorst *Gherardo delle Notti* ce qui veut dire Gerard des Nuits** [...] »

Le caractère italique chez Pascal Quignard s'associe souvent avec le caractère latin qui marque peut être la préférence de l'auteur pour la langue et la culture latine.

L'invention dans un corps du texte de signes et de caractères qui rompent son homogénéité typographique produit un certain « *effet de réel* » pour employer l'expression de Barthes¹. Ce procédé permet au texte de se désigner comme un objet qu'est à la fois matériel et esthétique. De sorte que l'effet de réel qu'on vient de mentionner n'exclut pas un effet proprement poétique.

1 R. Barthes, « Le plaisir du texte », Edition du Seuil, Paris, 1973-2000.

Car le langage qui se « dévoile » et « se met à nu »¹, c'est déjà un langage ludique.

De sorte que même quand ces graphèmes se trouvent dans les mots apparemment banals, leur forme importe autant que le « sens ». La désignation de la matérialité du langage est une façon pour l'écrit de se rendre perceptible, parfois audible, mais surtout visible.

Or, il est clair que Quignard et Djemaï ne sont pas les premiers écrivains à se servir de ces procédés : ils se placent dans la lignée d'Apollinaire et de Mallarmé, ligne qui remonte à Rabelais et plus loin encore, jusqu'aux scribes médiévaux.

Pascal Quignard et Abdelkader Djemaï désirent rendre le langage visible est une technique proprement picturale : cherchant à rendre avec des signes, mots, lettres, en les transcrivant dans leurs textes pour qu'il ne se donne pas seulement à « lire », mais aussi à « voir ».

Voyons comment se manifestent les activités créatrices dans les deux romans.

I-3 Les Activités créatrices :

L'intérêt des auteurs pour une écriture qui imite le réel est très ancien. Abdelkader Djemaï et Pascal Quignard ont essayé de valoriser l'aspect visuel de l'écriture en mettant en valeur les mots en invitant à porter sur eux un regard neuf.

I-3-1 Les adjectifs qualificatifs :

L'adjectif qualificatif correspond à une catégorie grammaticale étroitement associée à celle du nom. Il traduit en effet une qualité, un aspect, un signe distinctif de l'être ou de la chose désignés par le nom.

L'adjectif qualificatif a une valeur décorative : il orne le nom de ses qualités intrinsèques ou potentielles. Dans un emploi métaphorique, il confère à la phrase une facture poétique, tandis qu'au sens propre il concrétise et authentifie le nom dont il déploie et enrichit le sens.¹

La place de l'adjectif n'est pas, en français, strictement réglementée. C'est l'usage qui fait la règle. D'une manière générale, l'adjectif qualificatif exprimant une appréciation esthétique ou un jugement de valeur se place devant le nom. Dans ce cas, l'adjectif et le nom, étroitement associés, produisent un sens global. En revanche, on trouvera souvent après le nom un adjectif exprimant une caractéristique singulière. Les écrivains jouent fréquemment sur l'inversion de l'ordre mis en place par l'usage, pour produire des effets particuliers.¹

Voyons les différents usages de l'adjectif qualificatif dans les deux romans.

¹Larousse, « Les petits pratiques du français, Vocabulaire, du commentaire de texte, 400 mots clés pour l'étude du style ». Larousse, 1992. p12.

a- Saison de pierres.

L'écriture de Djemaï se caractérise par l'énumération d'adjectifs qualificatifs plus au moins synonymes ou antonymes, voici deux exemples :

Exemple 1:

« **Présente, absente, elle les désarmera un à un. Les laissera nus, giflés, larmoyants et amnésiques. Elle marche vers eux, sur eux, ses pas résonnant dans leur crâne de chaussure trouée. Aimer, éteindre, haïr, magnifier. Elle, fleur acerbe, au parfum rude. Eux les chardons, l'ivraie tenace, jeunes et déjà si vieux, les yeux usés à saisir cette femme évanescence, drapée d'interdits. [...]** »

SP 38

La présence des antonymes les uns à côté des autres créent un effet poétique et esthétique pertinent.

« **Présente** » et « **absente** », « **aimer** » et « **haïr** », « **jeunes** » et « **vieux** » mettent peut être en évidence le conflit qui est au centre du roman.

L'antithèse permet d'opposer deux termes ou deux expressions dans une même phrase ou un même paragraphe. Elle joue sur les contrastes qu'elle exprime dans des tournures souvent symétriques.

Cette figure de rhétorique est un procédé de mise en valeur. Les deux termes qu'elle oppose s'entrechoquent pour créer un effet dramatique chargé d'émotion par exemple : « **Présente** » et « **absente** », Assia une mante religieuse, elle possède un effet destructeur et fatal sur les hommes.

L'antonymie induit aussi une vision dichotomique du monde : le rapprochement de deux antonymes dans un texte peut donc avoir un double effet. Ou bien il confirme une incompatibilité naturelle entre la chose et son contraire, ou bien il suggère une unité possible de complémentarité.¹ Dans le premier cas, la discordance peut être violente ou comique, selon le contexte ; dans le second cas, elle peut générer une impression d'équilibre.

¹ Larousse, « Les petits pratiques du français, Vocabulaire, du commentaire de texte, 400 mots clés pour l'étude du style ». Larousse, 1992. p150

Néanmoins, son effet est celui du paradoxe : il éveille la surprise, dérange les habitudes de lecture, déstabilise les clichés. L'oxymore est souvent le résultat d'un jeu verbal. D'ailleurs, il marque fortement la sensibilité et la mémoire du lecteur.

Exemple2:

« [...] Et ce feu fuyant l'habite, le consume ; il se sent invulnérable, immoral, brutal, doux, généreux, dégénéré, candide, fils du chien, magnifique, médiocre, seigneurial et dépravé. [...] » SP 66

L'association des antonymes et des synonymes dans la même phrase contribue à déconcentrer le lecteur .Le fait de coexister deux termes de sens contraire à l'intérieur du même énoncé met en relief la désarticulation et l'heur du texte.

On constate aussi l'énumération de paradigme associatif ; il en va ainsi dans les lignes suivantes :

Exemple1 :

« [...] Nous n'avions plus ni chèvre, ni semoule, ni farine de glands. [...] » SP 6

L'accumulation est une figure de style permet un foisonnement de détails qui développent l'idée principale par touches successives, au moyen d'adjectifs et de compléments .Elle cherche à cerner un sujet, à tout dire sur une question.(L'auteur dévoile la misère et la famine qui frappent le village après le séisme).

Exemple2 :

« [...]Il imaginait la lampe indestructible, la phalène géomètre, la chenille arpenreuse, le rat conciliant la ville frondeuse, la rue élastique et l'abeille laborieuse. » SP18

L'accumulation est source de précision et de richesse quand elle traduit toutes les nuances de la réalité observée .Elle peut créer une impression de désordre, d'éparpillement, de luxuriance ou de lourdeur selon le sens du texte, et

principalement dans les descriptions. Dans un certains cas, elle suggère l'incapacité d'un auteur à présenter une pensée ferme et concise, à trouver le mot juste.¹

L'accumulation confère au texte de Djemaï une impression de densité de foisonnement.

Exemple3:

« [...] Dans leur chambre, les murs, le lit, l'armoire, les chaises, le lavabo, la glace vivront une paisible ordonnance. [...] » PS 67

L'amplification est un procédé par lequel on développe une idée à l'aide d'exemples, de citations, de détails supplémentaires ou de descriptions. Ce type de construction présente une structure en palier successifs qui déplacent le sens en vagues identiques ou croissantes.

Le terme peut avoir une coloration péjorative lorsqu'il désigne un développement artificiel trop chargé, qui s'égaré dans les méandres de la rhétorique au détriment de la clarté des idées.

L'amplification peut produire un effet de délitation, d'élargissement qui donne un élan à la phrase dans un mouvement d'ouverture. Mais une amplification lourdement rhétorique sent l'artifice et appesantit la phrase.²

L'ordonnance des meubles correspond peut-être au désir de mettre en évidence les valeurs du sens avec les sons en insistant sur la fréquence des consonnes qui peuvent être douce (le retour du l, m, v...) d'un côté et de l'autre côté de faire coexister des éléments différents (divers) dans le même espace de façon harmonieuse ce qui reflète à la fois l'aspect contradictoire du roman : hétéroclite et harmonieux.

Voici deux autres exemples :

1 Larousse, « Les petits pratiques du français, Vocabulaire, du commentaire de texte, 400 mots clés pour l'étude du style ». Larousse, 1992. p10.

2 Larousse, « Les petits pratiques du français, Vocabulaire, du commentaire de texte, 400 mots clés pour l'étude du style ». Larousse, 1992. p20.

Exemple4:

« [...] Il bascula au milieu des escarpements de bois, de grillages, d'ustensiles, de sommiers, de lavabos, s'emmêla au conglomérat de tuyaux, de trottoirs, de pierres. [...] » SP 14.

L'énumération sert à mettre en évidence le désordre dans lequel vivait Sandjas.

L'accumulation donne une impression de foisonnement de surcharge, et de densité dans le roman.

On a remarqué aussi l'usage du même procédé dans pages 29 – 30 – 67 – 1 09 ...

Remarquons aussi, au sein du même paragraphe, l'énumération de verbe, de participe présent (synonymes ou antonymes). L'antonymie ou la synonymie qui appartient à la même catégorie grammaticale met en relief les différentes possibilités d'inventer des associations verbales inédites, le but n'est plus seulement d'informer, mais de jouer avec les mots. Voici quelques exemples :

Exemple5:

« [...] Les chats qui s'étirent, le Prédateur qui mâche, triture, écrase, macère – et le séisme mâchant, concassant, broyant les pierres, les poitrines, les cœurs, les muscles, les vivants, et les félins. » PS 35

Le synonyme est un mot dont le sens est identique à celui d'un autre mot .Il est rare cependant que deux mots soient rigoureusement équivalents. On percevra entre des synonymes des nuances que le contexte mettra en lumière. Ces nuances peuvent porter sur le degré de signification, sur la précision, sur le niveau de langue propre à chacun des termes.

L'emploi de synonymes permet souvent d'éviter une répétition et de développer une idée ou une image en introduisant les nuances liées à la synonymie. Ainsi un mot se charge-t-il par ce biais de toute sa richesse de signification.¹

¹ Larousse, « Les petits pratiques du français, Vocabulaire, du commentaire de texte, 400 mots clés pour l'étude du style ». Larousse, 1992. p193.

L'accumulation de verbes et de participes présents synonymes « **et le séisme mâchant, concassant, broyant les pierres, les poitrines, les cœurs, les muscles, les vivants, et les félins.** » insiste sur la méchanceté, la tyrannie et le sadisme du Prédateur. Abdelkader Djemaï emploie des termes trop forts, exagérés créant une emphase : « **mâche** », « **trituration** », « **écrase** », « **macère** » dans le but de mettre en exergue la force destructrice du Prédateur d'un côté et de l'autre côté mettre en évidence le pouvoir évocateur des mots et la richesse de la langue.

Exemple2:

« [...] **Donnant du courage à son cœur, il convint de son entière médisance. Fascinante peur de du train – lui côtoyant les précipices, doutant de parvenir au terme du roulement de ses épaules – lui jaloux et vindicatif.** » PS 46

L'emploi des participes présents « **donnant** », « **côtoyant** » et « **doutant** » crée un effet rythmique et poétique dans la phrase. Ce rythme est soutenu par l'assonance /an/ présente aussi dans « **fascinante** » et « **roulement** ».

b- Terrasse à Rome

C'est une remarquable constante de l'écriture de Quignard : l'emploi massif de l'énumération à trois, à quatre.... qualitatifs, voici quelques exemples :

Exemple1:

Extrait de la page 29 du chapitre VI :

«[...] **Son visage est rose, doux, long, amaigri, grave. Elle a des cernes sous les yeux[.]** ».

La présence des antonymes et des synonymes dans la même phrase crée un effet poétique. Quignard voudrait enrichir le sens des mots en jouant sur leur sens et leur sons, d'un côté et de l'autre côté, il voudrait peut être dessiner « *un portrait décomposé, vivant ou même changeant* »¹, ambigu, problématique à l'instar de l'ambiguïté et la dislocation de son roman.

Exemple2:

Extrait de la page 44 du chapitre IX :

«[...] **La lumière blanche, épaisse, torride du soleil ruisselle autour du buste nu d'une jeune femme blonde au long cou[.]** ».

Voici un autre extrait de la page 29 du chapitre VI :

«[...] **Ses longs cheveux sont simplement noués derrière de la coiffe grise. Elle porte une robe grise, une fraise blanche. Elle est plus belle que jamais. Elle est penchée vers lui.** »

Le fait de mettre deux mots de sens contraires à l'intérieur du même énoncé renvoie peut être l'heur, la désarticulation au conflit et à l'aspect contradictoire qui se trouve dans le roman « **Terrasse à Rome** ».

Et se caractérise aussi par des énumérations de termes plus au moins antonymes ou synonymes : illustrons par ces exemples :

¹Propos du Professeur M. Bruno Blanckeman.

Exemple1:

Extrait de la page 12 du chapitre II :

«[...] **Il avait une fille qu'était étrange et belle. Elle était blonde, très blanche, longue, légèrement voûtée, la taille fine, les mains fines, la gorge lourde, très silencieuse. [...]** ».

Cette association met en œuvre toutes les ressources du langage. Elle établit des liens particuliers entre la forme et le sens .L'opposition entre «**étrange** » et « **belle** », « **longue** » et « **voûtée** », « **fine** »et « **lourde** »renforce la phrase grâce à l'effet de surprise. Cette antithèse établit un effet de paradoxe : elle éveille la surprise, dérange les habitudes de lecture, déstabilise les clichés .Elle est souvent les résultats d'un jeu verbal.¹

Exemple2:

Extrait de la page 70 du chapitre XV :

«[...] **Meaume disait qu'elle avait une peau de chauve- souris. Aussi fine. Aussi douce. Aussi vivante, lisse et chaude. [...]**

Pascal Quignard répète le mot « **aussi** » pour rythmer l'énoncé. « **Aussi** » met en exergue et souligne la saveur et le délice qui se dégagent de la peau de Marie la maîtresse de Meaume par l'accumulation des adjectifs qualificatifs plus au moins synonymes : « **fine** », « **douce** », « **vivante** », « **lisse** »et « **chaude** ».

Abdelkader Djemaï et Pascal Quignard veulent attirer l'attention du lecteur pour le séduire, l'impressionner, le choquer lui transmettre une vision du monde, ils cherchent à être expressifs .L'expressivité est provoquée par un détour, une accumulation, une accélération ou une rupture dans le message : ce sont les jeux de mots et les jeux sur les mots qui permettent à chaque auteur de créer des association verbales inédites en utilisant toutes les ressources du langage.

¹ Larousse, « Les petits pratiques du français,Vocabulaire,du commentaire de texte,400 mots clés pour l'étude du style ».Larousse,1992.p150.

I-3-2 "COMME" ou le transport métaphorique :

La comparaison et la métaphore sont des procédés par lesquels on cherche, en s'écartant des moyens habituels d'expression à produire une impression plus forte, pour déduire et convaincre. Elles jouent sur le sens, elles sont largement utilisées dans l'écriture littéraire.

La comparaison : figure de style qui permet de souligner les similitudes entre les êtres ou les choses. On peut établir des comparaisons sur divers plans : l'aspect, l'ouïe, l'odeur, le goût, etc.

La métaphore : procédé par lequel on substitue un terme à un autre pour produire une image.

Dans sa forme, la métaphore correspond à une comparaison dans laquelle on aurait supprimé le terme comparatif.

A la différence de la métaphore, la comparaison laisse subsister le sens des deux termes qu'elle rapproche. Elle donne deux éclairages d'une même réalité, ce qui peut parfois dérouter le lecteur, comme dans les exemples ci-dessous. La comparaison enrichit notre vision du monde en révélant, par le système de l'association, des correspondances et des parentés entre les êtres et les choses.¹

Comparaison et métaphore sont des figures de style qui servent à créer des images. Mais comment les mots, qui se lisent, peuvent-ils servir à former des images, qui s'imaginent dans « **Saison de pierres** » et « **Terrasse à Rome** » ?

¹ Larousse, « Les petits pratiques du français, Vocabulaire, du commentaire de texte, 400 mots clés pour l'étude du style ». Larousse, 1992. p55.

a- Saison de pierres

Le vaste mouvement métaphorique qui parcourt le roman de Djemaï explique la récurrence la locution « comme » qui introduit les métaphores dans le récit, citons ces passages :

La métaphore révèle la face cachée du monde en soulignant des analogies profondes entre les êtres et les choses. Très expressive, elle permet de donner corps à des idées et de traduire visuellement des sensations. Procédé inépuisable d'enrichissement de la langue, elle s'accompagne d'effets poétiques et dramatiques qui éveillent chez le lecteur des émotions fortes.

Prolifération de la métaphore dont elle multiplie la richesse évocatrice, elle fait une forte impression sur le lecteur.¹

Exemple1:

« [...] Sandjas sera leur poids d'équilibre comme le narrateur est leur encre. [...] » PS 12

L'histoire racontée n'est pas seulement celle d'une ville sous les décombres mais aussi l'histoire d'une écriture, d'une création où le narrateur déploie l'effort de mettre en oeuvre toutes les ressources du langage. Le « **comme** » sert à mettre les deux histoires sur le même plan à savoir : le récit et son écriture.

Exemple2:

« [...] Ce feu, une lame de fond, où il tournoierai avec elle comme les chevaux de grand-père captant de leur museau la douce blessure de l'eau. [...] Ne lui en veux pas si des idées de viol le traversent comme des épées de pierres, c'est toi qui l'y obliges ! » SP40

¹ Larousse, « Les petits pratiques du français, Vocabulaire, du commentaire de texte, 400 mots clés pour l'étude du style ». Larousse, 1992. p133.

« **Comme** » contribue à mettre en relief la profondeur des sentiments de Sandjas pour Assia en associant l'élément du feu et de l'eau pour montrer l'intensité du désir de Sandjas.

Le narrateur interpelle Assia pour lui faire savoir la détermination de Sandjas à vouloir l'obtenir qui va jusqu'au viol. La comparaison entre le viol qui traverse son esprit et la pénétration de l'épée dans la pierre représente la force de la passion.

Exemple3:

« [...] **La cuvette implosa comme un téléviseur.** [...] » PS 14

Le « comme » sert à mettre en évidence écrasement violent des objets qui sont soumis à la pression du séisme.

Exemple4 :

« [...] **Enivré par cette odeur de tabac chaud, d'alcool, de sauce, par le brouhaha diffus des buveurs gominés, aux bretelles multicolores, aux gourmettes, aux dents d'or accrochant la lumière, leurs chevalières confondues aux bouchons de cristal.** [...] » SP16

Djemaï se sert parfois de métaphore pour mettre en exergue des adages ou des maximes « **aux dents d'or** ».

Exemple5:

« [...] **Quelque chose comme des corps portés sur son crâne, un égouttement d'eau qui vrillerait son cerveau, l'éveillerait à sa propre existence, à la douleur révélatrice, à une logique apparente : quelque chose comme des cailloux aigus fleuriraient dans son corps, des cailloux aux arêtes, de prismes translucides, tranchants, liés au pouvoir oppressif, rugueux du séisme.** [...] » PS 18

Le « comme » devient une métaphore du séisme, du déséquilibre, de la dislocation, de l'ambiguïté, de la désarticulation, de l'heur d'un texte où il faut faire

l'effort de reconstruire les fragments textuels démantibulés du roman au même titre qu'il est nécessaire de rebâtir une ville détruite.

La comparaison et la métaphore sont des figures de style qui servent à créer des images .Les mots qui se lisent peuvent servir à former des images qui s'imaginent

La comparaison crée des images en mettant deux domaines différents en parallèle .Elle suit un processus logique et s'adresse plutôt à l'imagination.¹ Elle contribue à provoquer une forte impression sur le lecteur.

1 F.Crépin,M.Loridon et E.Pouzalgues-Damon, « Français :méthode et technique »,Edition Nathan,Paris,1992

b- Terrasse à Rome

Le roman de Pascal Quignard « **Terrasse à Rome** » se distingue par une utilisation foisonnante de comparaisons et des métaphores. Citons quelques exemples :

Exemple1:

Extrait de la page 65 du chapitre XIV :

«[...] **La tête lui tournait. L'air était si violent. Il était comme un homme qui s'est enivré il y a longtemps et qui ne peut plus quitter son ivresse. [...]** ».

Le « **comme** » contribue à mettre en évidence l'ivresse, la perte, la déclinaison de Meaume. Son ivresse est la conséquence de la perte de son visage et de son seul amour.

Exemple2:

Extrait de la page 53, chapitre XV:

« **Les étoffes, tombant en lambeaux sur les murailles, bougeaient brusquement, par à-coups, comme si elles étaient vivantes à l'intérieur de la nef** ».

La comparaison crée des images en mettant deux domaines différents en parallèle. Elle suit un processus logique et s'adresse plutôt à l'imagination du lecteur.

Exemple3:

Extrait de la page 83 XIX :

«[...] **Les nuages filaient comme des bêtes courant au galop vers l'est. [...]** ».

La comparaison permet une désignation plus imagée et une concentration de l'énoncé.

Et à la page 84 du même chapitre :

« **Abraham ignorait s'il pouvait être vu encore des bachots. Ils se laissaient flotter comme une planche sous la lune. [...] ».**

La comparaison met en évidence un jeu sur les mots ,un jeu sur le signifié,elle renouvelle et enrichit le sens des mots en jouant sur leur polysémie.

Le « **comme** » est souvent utilisé par Quignard pour introduire des aphorismes ; voici quelques exemples :

Exemple1:

Extrait de la page 89 du chapitre XXI :

«[...] **Tout homme étranger était traité comme une bête fauve**[...] ».

Exemple2:

Extrait de la page 92 du chapitre XXII

«[...] **La peau usée par le vent et par l'âge, distendue par la fatigue et les joies, les différentes poils, larmes, gouttes, ongles et cheveux qui sont tombés par terre comme des feuilles ou des brindilles mortes, laissent passer l'âme qui s'égare de plus en plus souvent à l'extérieur du volume de la peau. [...] »**

Et à la page 96 du même chapitre :

« **Par la manière noire chaque forme sur la page semble sortir de l'ombre comme l'enfant du sexe de sa mère** ».

Pascal Quignard assimile l'acte créateur à la douleur de l'accouchement.

Nous retrouvons le « comme » comparatif dans les pages 96- 100- 116- 139- 160- 163...

Illustrons par exemple de la page 48 du chapitre X :

« [...] **A la Maison d'Or, ou au trésor de l'empereur Alexandre, je préfère l'océan Atlantique. Le Colisée au bas du mont Oppio est moins beau qu'un orage.** »

La comparaison et la métaphore servent à créer des images symboliques, citons à titre d'exemple la comparaison: «**Le Colisée au bas du mont Oppio est moins beau qu'un orage.** » et la métaphore : « **A la Maison d'Or** ».

Ainsi, la gravure apparaît comme une métaphore de l'écriture en toutes lettres, à ce difficile art d'écrire et à employer les mots¹.

La métaphore joue avec le langage : avec les mots, elle crée des correspondances inédites, impossibles dans la réalité .C'est le propre de la langue poétique .La métaphore en est même un indice fondamentale quand la versification disparaît .L'image créée est plus dense et s'adresse plutôt à la sensibilité.

La comparaison et la métaphore sont des procédés très vivants et caractérisent aussi bien la langue parlée que la langue littéraire .Leur force réside dans leur nouveauté ; si elles se répètent d'auteur en auteur,elles s'usent,se lexicalisent ou deviennent clichés .Par contre ,une expression lexicalisée ou un cliché peuvent être renouvelés si on déplace ou réactive l'un de leurs termes².

La particularité d'Abdelkader Djemaï et de Pascal Quignard réside entre autre dans la création des images. La force de chaque roman réside dans la nouveauté et le renouvellement original des images.

La comparaison et la métaphore sont des procédés inépuisables d'enrichissement de la langue, elles s'accompagnent d'effets poétiques et dramatiques qui éveillent chez le lecteur des émotions fortes. Elles font une forte impression sur le lecteur.

1 Une lecture empirique de « *Terrasse à Rome* » par Henri Gabrysz. Sur le site : le littéraire.com. Ami mots : Pascal Quignard.fr

2 F.Crépin,M.Loridon et E.Pouzalgues-Damon, « Français :méthode et technique »,Edition Nathan,Paris,1992.

1-3-3 La Phrase atypique :

La phrase possède un rythme, c'est-à-dire une certaine rapidité ou lenteur, un balancement, des ruptures, des développements, des reprises, qui aident à l'expression des idées ou des sentiments.

a- Saison de pierres

Le foisonnement et l'abondance des mots, les énumérations, la fréquence des associations, les récurrences, les répétitions, les reprises de fragments, le jeu de ponctuation, le jeu sur les registres de langue, l'introduction des langues étrangères, l'absence de paragraphe, la disposition graphique de la page... Ces diverses caractéristiques de la phrase de Djemaï rendent souvent impossible, du moins par une première lecture, la simple compréhension de sa signification.

Exemple1:

« [...] Elle dort, elle dort la lionne. Les lignes du corps, de la main, sillons fertiles conjurant le sort à coups d'ongle, Assia dort, le ventre sur la pierre chaude, les seins brûlants de remous ; elle dort la soie vivante en ses dons replis. [...] » SP 19

La récurrence de « **dort** » et le rapprochement sonore entre « **dort** », « **corps** » et « **sort** » focalisent l'attention du lecteur sur l'aspect acoustique plus que sur l'aspect sémantique de l'énoncé.

Exemple2:

« [...] Poreux, il devinait l'oued porteur de rumeurs, de signes, espérant ici se rejoindre, recomposer son corps, saisir un territoire. Un territoire vierge, en gestation, à la mesure de ses attentes, de son entente avec les choses, les êtres et les insectes. [...] » SP 10

La reprise au début d'une phrase un mot qui appartient à la phrase précédente .Il est particulièrement remarquable lorsque le mot repris figure à la fin de la phrase précédente .La répétition peut être un simple procédé d'enchaînement (éventuellement emphatique).

Dans cet exemple, l'anadiplose permet de faire passer un raisonnement très subjectif pour une enquête scientifique, d'accréditer un discours par une structure logique très contraignante.

L'anadiplose peut aussi provoquer un effet de martèlement dans le roman.

La répétition du « r » dans « poreux », « porteur », « rumeurs », « espérant », « rejoindre », « recomposer », « corps », « saisir », « territoire », « vierge », « mesure », « êtres » contribue à créer un effet poétique et rythmique qui occulte partiellement les effets de sens.

Exemple3:

« [...] La voix, oui sa voix qui filtrait des interstices, traversait le bois, sa voix pulpeuse, chaude, moirée, sa voix murmurante, emmurée. [...] » PS 29

L'auteur attire l'attention du lecteur d'un côté sur les associations verbales telle que : « voix » et « bois » et de l'autre côté sur la création de réseaux lexicaux entre « pulpeuse », « chaude », « moirée », « murmurante » , « emmurée » ,c'est une création qui fait effet de jeu. Elle réactive tous les sens du mot et le charge de connotation. Ici, c'est la sensualité d'Assia qui est évoquée.

Exemple 4:

« [...] Elle fut cette femme insaisissable, aussitôt capturée que déjà en fuite, menottes aux mains et les mains désentravées. [...] » PS 30

Djemaï fait coexister des mots de sens contraires : « **insaisissable** » et « **capturée** »,les mains « **menottées** »et « **désentravées** ».Ces antithèses mettent en évidence le caractère lunatique,changeant et fantaisiste d'Assia qui est à la mesure du conflit qui est au centre du roman.

Remarquons aussi, l'usage de phrases courtes, brèves :

Exemple5:

« [...] Rien. Un simple geste suffisait. Rien. Un regard brisait l'équilibre. Grand-père n'est pas un homme à se laisser faire [...] » PS 53

Phrase courte est une phrase dont la longueur n'excède pas quelques mots, voire un ou deux mots.

La notion de longueur d'une phrase peut varier en fonction du contexte : souvent, une phrase est dite « courte » par rapport aux phrases qui l'encadrent.

Délicate ou dure selon le contexte, la phrase courte peut traduire en peu de mots une pensée riche et profonde. Par son économie et sa précision, elle frappe l'imagination du lecteur.

La phrase dans le roman d'Abdelkader Djemai possède un rythme, c'est-à-dire une certaine rapidité, (elle est parfois courte et concise) aide à l'expression des idées et des sentiments de l'auteur. Ici, Abdelkader Djemai insiste sur le caractère particulier et remarquable du grand-père.

Exemple6:

« Un silence. Une attention. Une trace. Son journal intime, plutôt ses notes, ses parenthèses dans lesquelles il maudit, maudite Assia, s'épluche, se déshabille, se répand, se reprend, s'en prend au mensonge, à la gabegie par petites phrases sèches, amères, ironiques ... [...] » PS 79.

Les phrases courtes qui contiennent parfois seulement un mot évoquent la volonté de l'auteur d'insister sur la construction syntaxique de la phrase qui peut être longue est ne rien signifiée et qui peut être courte est signifiée amplement.

Délicate et dure selon le contexte, la phrase courte peut traduire en peu de mots une pensée riche et profonde. Par son économie et sa précision, elles font une forte impression sur le lecteur.

Exemple 7:

« [...] Fini le soleil, le sérieux, mon frère. A travers l'écriture, il lui restait à présent à encercler, investir et conquérir Assia. Il fut en rupture d'elle comme

à la dérive, naufragé, notant ce qui le ramènerait à son île solaire. A l'Hélianthe partie dans la pérégrination du pollen, il écrirait en poste restante des dits, des non-dits, une silence missive à l'adresse absence, rue de l'Espoir périmé. -Elle, affranchie de tout. [...]» SP 80

Les phrases juxtaposées permettent à l'auteur de créer un rythme .Le foisonnement des virgules peut mettre en relief une expression avec emphase et ironie .Par exemple dans ce passage l'auteur prend en dérision le narrateur qui ne peut conquérir Assia qu'à travers les mots seulement « **A travers l'écriture, il lui restait à présent à encercler, investir et conquérir Assia. »**

La virgule permet dans « **Saison de pierres** » un foisonnement de détails qui développent l'idée principale (ici, l'auteur évoque la difficulté d'écrire et de créer) par touches successives ,au moyen d'adjectifs qualificatifs et d'emploi massif de la virgule .L'auteur cherche peut-être à cerner le sujet, à tout dire sur la question(l'écriture romanesque).

Le roman se caractérise de façon évidente, par un premier abord énigmatique : la compréhension du texte est volontairement retardée, les hypothèses de lecture le plus souvent déçues, la signification toujours en suspens. Cet effet général est obtenu, au niveau de chaque séquence textuelle, grâce à une série de procédés .Souvent aussi, un fragment d'énoncé implique un énoncé subséquent, où le lecteur est obligé chez Abdelkader Djemaï de descendre longuement le cours du texte avant de trouver la détermination attendue. Le suspens de la signification et également orchestré dans les circonvolution et le déploiements d'une phrase insatiable qui entasse et empile, jouant avec les participes présents, les oxymores, les parenthèses. Le textes de Djemaï, volontairement « opaque » par toute une série de procédés stylistiques, semblent donc proposer à la première lecture, et parfois aux suivantes un mur opaque et indéchiffrable, qui vaut à son auteur le reproche d'être un écrivain illisible qui désire se démarquer de toutes une tradition d'auteurs comme il lui arrive parfois de présenter le personnage ensuite de le nommer, voulant créer un effets de suspens, il en va ainsi dans les deux exemples suivants:

Exemple1:

« Est née un jour d'été, quand la tribu fit halte au bas de la colline, plus loin que la mer, derrière la plaine, au cœur de l'arrière pays. Née au zénith flamboyant, au moment où grand-père pleura, la seule fois de sa vie, sous l'oléastre. D'aucuns affirment que son premier vagissement fut un cri de guerre ; les Anciens avancent sa naissance d'une bataille, d'autres de la mer. En s'éveillant, cette aube, elle prit l'outré suspendre, ventre vivant, au bras rabougri de l'oléastre. Sur la terre pleine, le pur sang harnaché l'attendait. Pour quelle chevauchée fit-elle sa toilette, l'eau jalouse de ses charmes, de la finesse de ses épaules, de ses parfums troublants ? L'oléastre, recouvert d'une étoffe jaune, abritait son intimité ; il ne nous dira pas sa divine nudité. Au bord de l'oued, l'ancêtre, nu-pieds, la y'baya a relevée au genoux, jouait comme un enfant avec sa ruisselante épée. Le turban penchée sur le côté, il la séchait, la retrempait, lisant, d'un œil enflammé, la marche des gouttelettes sur la lame, déchiffrant quelques secrets ; ordre de départ d'une chevauchée où seuls les mauvais cavaliers mordraient la poussière. Le panneau entaillé à la naissance de la lame, il tenait son épée à pleines dents, de toute ardeur mise dans la bataille. Assia, farouche derrière ton maigre oléastre, tu me tiens à la gorge, au revers de l'inceste, et de la lame de ton regard me transperce tel un épouvantail. [...] » SP 63-64

Exemple2:

« [...] Elle dort, elle dort la lionne, lignes du corps, de la main, sillons fertiles conjurant le sort à coups d'ongles aigus, Assia dort [...] » PS 19

Le jeu sur le signifiant « **dort** » et « **corps** » (la paronomase) et le jeu sur le signifié (la métaphore) « **elle dort la lionne** » permet à l'auteur de créer des associations langagière particulière avant de nommer Assia.

La phrase de Djemaï recouvre un usage traditionnel, néanmoins elle s'inscrit dans un désordre chronologique avec se qu'il a précède mettant mal la notion de cohérence. Dès le début du roman, Abdelkader Djemaï énumère les thèmes de son

roman en utilisant des temps différents : « [...]Des mots qui entourent Assia comme des frelons,des abeilles,des éclats de verre. Des mots -passerelles jetée entre les rives de l'oued, entre lui et son ombre .Il ne traversera jamais rien, sinon sa folie. [...]Quand le séisme vola les Clés de la ville, il se savait sans corps, mais sa mémoire, la voix d'Assia seraient des contrepoids à sa rature. [...] » PS11

Les phrases s'enchaînent sans toujours respecter le fil de la narration, les temps sont juxtaposés comme si passé et présent se confondaient en un temps hors du temps.

Sandjas n'a pas de futur ,il ne vit que dans une forme de passé vécu au présent,ou de présent vécu au passé .Ce passé surgit dans le présent,chargé d'émotions,à travers des rêves,des hallucination,des fantasmes et des fables.

b- Terrasse à Rome

Si les considérations critiques s'arrêtant aussi souvent à la simple constatation de la brièveté de la phrase de Pascal Quignard, c'est sans doute parce que la question relève à la fois d'une évidence incontestable et d'une difficulté particulière : car reste en suspens la réponse à la question de savoir ce que l'entend par la notion de « phrase ».

Dans un tel flottement définitionnel, le mot même de « phrase » finit par renvoyer à des réalités extrêmement différentes. Quelque soit la catégorie des critères auxquels on a recourt traditionnellement pour poser une définition de la phrase, graphique (majuscule et ponctuation), mélodique ou syntaxique leur validité semble devoir être systématiquement prise en défaut par la réalité des textes et ne résiste guère à l'étude de Pascal Quignard en général, et de « **Terrasse à Rome** » en particulier.

Exemple1:

La virgule rythme la phrase, d'un côté, de l'autre côté, elle attire l'attention du lecteur sur une expression ironique ou emphatique. Bien employée, la virgule participe au sens et au rythme de la phrase.

Extrait de la page 87 du chapitre XX :

« Pointe sèche presque complètement blanche. On perçoit une forme derrière des balustres rongés par la lumière. Homme âgé, les yeux fermés, à la barbe blanche, la main entre ses jambes, sur une terrasse, à Rome, au crépuscule, dans la troisième heure du jour, dans le rayonnement d'or du dernier soleil, dans le bonheur d'être libre et dans celui de vivre, entre le vin et le songe ».

On a remarqué que la phrase de Pascal Quignard se caractérise par fois par sa brièveté grâce au point et parfois par son étirement grâce à la juxtaposition, illustrons par cet exemple :

Les phrases juxtaposées créent une accumulation .Une série de propositions se succèdent pour donner une impression de foisonnement ou d'accablement.

Exemple2:

Extrait de la page 64 du chapitre XIV :

La phrase courte décompose la pensée .Elle vise avant tout à une précision qui s'accompagne souvent d'élégance mais qui peut ,selon le contexte,produire une impression de sécheresse .Elle est le comble du raffinement lorsqu'elle traduit,avec une économie de mots soigneusement calculée,l'essentiel d'une pensée :

« Meaume le Graveur dessinait d'abord ses motifs sur du papier bleu. Avec un peu de craie. Sans cesse il descendait ver la mer. Il passait ses journées dans le vacarme de l'eau au pied de la falaise. Le sentier du Perreux, la vase nauséabonde, les bancs de roches vertes et glissantes, les grands roule blancs des vagues qui foncent, qui avancent avec une force irrésistible, il trouvait ces visions magnifiques. La tête lui tournait. L'air était si violent. Il était comme homme qui s'est enivré il y a longtemps et qui ne peut plus quitter son ivresse[.] ».

Nous remarquons aussi que Pascal Quignard joue avec la phrase conventionnelle, prenons ces passages comme exemples d'illustrations : de la page 121-122 du chapitre XXXIII :

«[.]Alors les flotteurs se réunirent entre eux et,contre l'avis des quelques bourgeois de Quend,contre l'avis des mariniers ,contre l'avis des pêcheurs de vase,contre l'avis des potiers de terre et ceux d'étain,ils décidèrent d'annuler la joute. Ils organisèrent une seconde joute où Oesterer subit le gage d'une main et bien sur perdit. On appelle gage d'une main une main nouée dans le dos du lutteur .Il n'est pas possible de lutter sur l'eau avec une main liée tant l'équilibre du corps devient alors précaire.[.] »

Quignard répète le mot « **contre** » et le mot « **main** » dans le même paragraphe dans le but de rythmer la phrase, souligner les deux mots, de dégager le

thème de prédilection à savoir l'importance de la réunion des habitants pour annuler la joute . Les mêmes habitants organisent une autre joute en attachant une main de chaque joueur. Le jeu de divertissement où deux hommes, debout sur une barque, cherchent à se faire tomber à l'eau en se poussant avec une longue perche évoque peut être le jeu de / sur les mots que Quignard s'ingénie à mettre en œuvre dans ce roman.

Exemple1:

Voici un extrait de la page 41 du chapitre VIII :

«[...]Meaume aurait été la nature, il n'aurait fait que les éclairs ou la lune ou les vagues écumeuses de l'océan en tempête déferlant sur les roches noires de la rive. Où la nudité dévoilée par hasard sous l'étoffe. Ou un os de bête ou un trognon de silex qu'on trouve dans la terre. Au sujet des paysages de colline ou des vues de montagnes[...] ».

L'anaphore de « **ou** » est repris plus de six fois en quatre lignes,l'auteur voudrait insister sur le choix qui s'offre à Meaume dans le domaine de la peinture et évoque peut être le choix qui se présente à l'auteur dans le domaine de l'écriture : employer tel ou tel mot dans la construction de la phrase quitte à créer un jeu de mots.

En juxtaposant des éléments disparates,l'anaphore ménage des rencontres surprises ou cocasses. La répétition est ainsi un moyen de produire aussi des accumulations.

Pascal Quignard a souvent eu la tentation de se pencher sur le langage pour voir comment il pouvait être modifié. On découvre des inventions de tout genre,des règles qui,appliquées,transforment plus ou moins la langue et donnent l'occasion de jouer,de s'étonner,et de réfléchir sur les pouvoirs du langage et sur ses plaisirs.

Exemple2:

Extrait de la page 91 du chapitre XXII :

« [...] **C'est le visage de Dieu. C'est la trace de la force primordiale plus immense que l'homme, plus vaste que la nature, plus énergique que la vie, aussi saisissante que le système du ciel qui les précède tous les trois[.]** ».

La récurrence de comparaisons contribue à mettre en évidence la force divine. Le retour de « plus...que » crée un effet musical.

Autrement dit, les modèles les plus conventionnels de la définition de la phrase restent souvent disponible, mais de façon incomplète ou insatisfaisante.

Parfois la phrase du roman retrouve une structure conventionnelle, mais elle s'inscrit tantôt en rupture chronologique totale, par rapport à ce qu'il a précédé mettant mal la notion de cohérence, citons un exemple de la page 93 du chapitre XXII :

« [...] **Enfin les larmes se mirent à couler sur ses joues, "Un jour le paysage me traversa", telle est la phrase qu'Abraham Van Berchen avait dite à Meaume le Graveur avant de le quitter et qu'il mourût. Quend est un beau nom** ».

Le narrateur raconte l'affliction d'Abraham avant de quitter Meaume et sans transition le temps de verbe est changé suivi d'un changement de sujet .Le narrateur insère un jugement : « **Quend est un beau nom** ».

Citons un extrait de la page 107 du chapitre XXVII :

« [...] **Il se trouve que l'an 1667 Meaume mourut à Utrecht dans la demeure de Gérard Van Hanthorst et un burin, lui- même signé à gauche et daté décembre 1666, en apporterait la preuve si besoin était.**

Le graveur dut quitter Rome à la fin de l'an 1664. Soit à l'automne 1666.

Ce point est incertain. Alors la Hollande était une nation riche qui appréciait les œuvres des Français. [.] ».

Quignard joue avec les différents temps de verbes (passé simple, imparfait, présent).Le présent de l'indicatif met en exergue les commentaires du narrateur .Ici,il exprime le doute : «**Ce point est incertain [.]**. »

Les phrases courtes s'enchaînent sans toujours respecter le fil du discours, les temps sont juxtaposés comme si passé et présent se confondaient en un temps hors du temps « **Il court, courut** »TR34 ; « **il se releva brusquement ;il ne salua même pas le consul des Flandres,ni les archers,ni le prêtre,ni le revendeur de faïences. Il est déjà dehors. Les poules crient ;il court sur la colline** »TR135.

Ignorant tout futur, le déroulement même du récit semble marcher sur ses propres traces : Meaume, l'amant voleur de Nanni, est défiguré par Vanlacre, le fiancé de celle-ci. Des années et bien des pays plus tard, Meaume est égorgé par Vanlacre, le fils qu'il a eu avec Nanni, qui a cru reconnaître en ce père inconnu le voleur qui vient de lui dérober le portrait de sa mère, Meaume finira par mourir de ses blessures mais c'est par l'évocation de sa naissance et de son étrange baptême avec sang de Concini que se clôt le récit¹.

Le temps de Meaume ne s'écoule plus. Le graveur n'a pas d'avenir, il ne vit que dans une forme de passé vécu au présent, ce temps où le temps ne passe pas. Ce passé surgit dans le présent, chargé d'affect, à travers des objets, une pensée, un rêve ou une peinture. Rome est bien sur la ville par excellence où le passé est présent « **Rome n'est plus étanche comme elle l'était avant que le passé déborde et franchisse les murailles** »TR139, affirme Meaume, la gorge serrée par la blessure qu'il a reçue et dont il mourra. Paroles énigmatiques pour son interlocuteur et ami Claude Gellée, mais qui prennent tout leur sens pour le lecteur qui sait que le passé de Meaume vient de surgir sous la forme d'un jeune homme à la ressemblance troublante avec Nanni, jeune homme qui n'est autre que son fils, bien sûr, et qui, ne reconnaissant pas son père, lui donnera le fatal coup de couteau à la gorge.²

1 Sjeff Houppermans, Christine Bosman Delzons, Danièle de Ruynter- Tognotti, « Territoires et terres d'Histoires perspectives, horizons, jardins secrets dans la littérature française d'aujourd'hui », Edité par Sjeff Houppermans, Christine Bosman Delzons, Danièle de Ruynter- Tognotti. Amsterdam, New York, Ny 2005, Editions Rodopi B.N, Amsterdam- New York 2005. Printed in the Netherlands.

2 Sjeff Houppermans, Christine Bosman Delzons, Danièle de Ruynter- Tognotti, « Territoires et terres d'Histoires perspectives, horizons, jardins secrets dans la littérature française d'aujourd'hui », Edité par Sjeff Houppermans, Christine Bosman Delzons, Danièle de Ruynter- Tognotti. Amsterdam, New York, Ny 2005, Editions Rodopi B.N, Amsterdam- New York 2005. Printed in the Netherlands.

Pascal Quignard joue avec les temps des verbes au même titre qu'il joue avec le mot la phrase et le paragraphe.

Le changement temporel souvent s'accompagne d'un changement thématique, il en va ainsi dans ces lignes : (voir l'exemple cité précédemment) et l'exemple de la page 55 du chapitre XV :

«[...] **Un bout de route rose qui échappe à la couleur noire.**

On la voie rose.

Abraham et Meaume se perdirent.

Ils s'étaient égarés au fond de la Vallée, dans la forêt plus épaisse. [...] »

Pascal Quignard donne au lecteur l'impression que cette route entre dans son optique comme s'il est devant un tableau « **On la voie rose.** » conséquence l'emploi du présent. Tout d'un coup, Le « il » remplace le « on » (On remarque un changement de temps : l'emploi du passé simple) dans le récit qui se manifeste par l'emploi du passé simple « **Abraham et Meaume se perdirent.** » Nous constatons que chaque phrase constitue un paragraphe or le propre de l'écriture de Pascal Quignard est de découvrir les liens qui existe entre les énoncés (ce point fera l'objet de notre analyse ultérieurement).

Ces fragments accumulés, combinés, se chevauchant, s'appelant et se heurtant, les phrases et leurs métamorphoses, dans leurs déploiement, leurs jeux d'opposition, leurs ruptures et leurs continuités, leurs déroulement en spirale dément la linéarité textuelle, sont la mise en œuvre d'un détail effectué dans la matérialité même du langage¹.

1 Jean Ricardou : « Colloque de Cerisy », Impression Nouvelle, Paris 1986 p 199.

1-3-4 La phrase en défaut :

a- Saison de pierres

Pour se démarquer de la convention, il fait subir à son langage une évolution il devient problématique, difficile, inaccessible, ambigu à cause d'une succession de participes présents, d'adjectifs qualificatifs, la prolifération des mots, la reprise obstinée de fragments textuels, tels sont pour l'essentiel les moyens utilisés par Djemaï pour rendre le langage de son roman problématique.

Les intrusions venant de différents domaines permettent à Djemaï de jouer avec le langage, citons quelques exemples :

1/ Au niveau lingual

L'intrusion géographique, par des inserts de langues étrangères comme « l'arabe » transcrit en français, citons cet exemple :

« [...] Sors de ce babor de misère, bâtard et pourtant de ma chair, ould el kelb, slougui, enfant de putain. [...] » PS 42.

Et de l'anglais, voici deux exemples :

Exemple1:

« [...] Foki, foki, camène baye baye » PS 42

L'utilisation du niveau de langue familier est un choix volontaire :

-Djemaï veut créer l'illusion réaliste. Pour évoquer le milieu socioculturel de ses personnages, il adopte le registre familier mélangé de vocabulaire argotique voir grossier correspondant au milieu socioculturel du grand-père de Sandjas (Le grand père sûrement illettré ne maîtrise pas bien le code français. Il pense en arabe mais parle en français.)

-Djemai veut dénoncer par l'ironie ce qu'il constate, ou s'en amuser. Il mêle plusieurs registres de langue, créant la distance ironique ou humoristique par effet de surprise : « [...] **Goguenards, les marins riaient de ses[grand-père] adjurations salaces, de son turban défait, de ses comiques gesticulations. [...]** » PS 42-43

-Djemaï veut transmettre une vision du monde. Son projet est alors de montrer quelle relation l'homme peut entretenir avec le monde. Le langage familier témoigne de la volonté de donner une vision du monde à travers les yeux de ces gens simples (le grand-père ne veut pas laisser son fils partir pour la France ce qui équivaut pour lui sa perte).

Exemple2:

« [...] **La froide résolution des Wechms, la brûlante fièvre de Sandjas établissaient un précaire statu quo. [...]** » PS 55

L'introduction d'un autre code que le français sert à dérouter et déconcerter le lecteur du roman qui ne maîtrise peut être pas cette langue.

2/ Au niveau syntaxique

La profusion des parenthèses, des adjectifs qualificatifs, des paradigmes associatifs des mots, les répétitions, les reprises des fragments textuels ... sont des effets d'une stylistique novatrice, ces exemples en attestent :

Exemple1 :

Prolifération de verbes synonymes contribue à mettre en évidence l'aspect dense du roman et insister sur le fait que même si tout se délie et se dénie mais se relie créant une cohérence à l'intérieur du texte.

Exemple2 :

« [...] **La voix d'Assia qui danse sur le parquet, [...]cette voix qui dénoue,délie,dénie,renie et le relie à lui-même[...]** »SP29

« Présente, absente, elle les désarmera un à un. Les laissera nus, giflés, larmoyants et amnésiques. Elle marche vers eux, sur eux, ses pas résonnant dans leur crâne de chaussure trouée. Aimer, éteindre, haïr, magnifier. Elle, fleur acerbe, au parfum rude. Eux les chardons, l'ivraie tenace, jeunes et déjà si vieux, les yeux usés à saisir cette femme évanescence, drapée d'interdits. [...] »
SP 38

« Aimer », « éteindre », « haïr » et « magnifier » composent une phrase. La phrase dans le roman de Djemaï peut se construire à partir de l'énumération de quatre verbes qui peuvent être synonymes ou antonymes. Djemaï joue volontairement avec la phrase conventionnelle.

La présence des antonymes les uns à côté des autres créent un effet poétique et esthétique pertinent.

« Présente » et « absente », « aimer » et « haïr », « jeunes » et « vieux » mettent peut être en évidence le conflit qui est au centre du roman.

Néanmoins, cette effet de paradoxe : il éveille la surprise, dérange les habitudes de lecture, déstabilise les clichés. L'oxymore est souvent le résultat d'un jeu verbal. D'ailleurs, il marque fortement la sensibilité et la mémoire du lecteur.¹

A l'intérieur de cette grande fonction de découpage visuel, il est possible de distinguer un emploi spécifique de signes combinés qui ont pour fonction de découper l'espace non seulement textuel mais également temporel à l'intérieur de le récit. Il s'agit de la combinaison paradoxale de quelque signes (deux points, parenthèse fermante, guillemets...). Le paradoxe provient de l'association à priori contradictoire d'un signe ouvrant tel que les deux points, les guillemets et d'un signe fermant tel que la parenthèse fermante, signe fermant qui s'interpose ainsi entre les deux signes ouvrants que sont les deux points et les guillemets ; voici des exemples d'illustrations:

Exemple1 :

« [...] Qu'était, le gravier grinçant dans l'escarcelle du séisme, la petite fille sur la photo (Savait-elle que grand-père prisait avant que la ville n'éternue, nuage

¹ Larousse, « Les petits pratiques du français, Vocabulaire, du commentaire de texte, 400 mots clés pour l'étude du style ». Larousse, 1992. p150

crevé. Qu'il cherchait sa tabatière dans le puits de sa djellaba, en jurant, au grand dam de grand-père, qu'on ne le prendrait plus au jeu de la prière : "C'est pas honteux à son âge, marmonnait-elle, ce vieillard continue de croire aux gitanes, à l'alcool et aux chevaux. Que Dieu lui pardonne son impiété, ses folies ... ". Tous les philtres, les amulettes qu'elle fit concocter chez un taleb ne piégèrent pas le patriarche) [...] » SP 77

Exemple2 :

« [...] (Cesse de mentir : un prétendant tout court, pas un amant. Un prétendant d'accord, mais prêt à être intronisé) [...] » SP 21

Combinant un mouvement de fermeture avec une ouverture ,le fragment même demande à être raccrochée à un fragment antérieur, ce signe complexe demande que soit réalisé un véritable collage de fragments textuels.

3/Au niveau lexical

L'argot est une langue parallèle utilisée à l'origine par les malfaiteurs, soucieux de communiquer entre eux sans être compris par des oreilles indiscrètes .Possédant son propre vocabulaire et ses propres tournures syntaxiques, l'argot correspond à un niveau de langue familier dont certains auteurs se plaisent à utiliser les ressources.

L'argot possède une forte puissance évocatrice qui peut produire des effets de réalisme dur ou savoureux et donner au texte une note pittoresque .Mélangé à un niveau de la langue soutenu, il répond à une intention esthétique de l'auteur : subtils contrastes, images singulières naissent de cette association inhabituelle.¹

Abdelkader Djemaï mêle de façon surprenante les juxtapositions au langage familier à la langue arabe (transcrite en français) pour mettre en exergue l'aspect hétéroclite du roman.

¹ Larousse, « Les petits pratiques du français,Vocabulaire,du commentaire de texte,400 mots clés pour l'étude du style ».Larousse,1992.p31-125.

« [...] Ce fut le combat avec cette masse grise tangente qu'il défiait de sa canne virevoltante, insultant le fugitif caché dans sa panse de fer : "Sors de ce babor de misère, bâtard et pourtant de ma chair, ould el kelb, slougui, enfant de putain et pourtant ta mère est une femme honorable, dis que tu veux me tuer de chagrin, m'envoyer en enfer avant que je meure de vrai, comme ça tu nous mangeras tous la tête mais je chie sur toi morveux, engeance maudite, bien sûr ta mère t'a gâté et tu lui dis même pas au revoir, fils de merde qui va manger du halouf, du cochon chez França." Goguenards, les marins riaient de ses adjurations salaces, de son turban défait, de ses comiques gesticulations. [...] » PS 42-43

La série de mots (ou de propositions) se succède pour donner une impression de foisonnement ou d'accablement. Par ce procédé Abdelkader Djemaï cherche à densifier son roman. Une prolifération qui serait peut être un infini de l'écriture: « **Avant la fissure, le douar. Des chemins étroits, une haie de cactus, des arbousiers ,des oliviers frigides, solitaires. Un âne qui bâille et tressaille sous le dard des mouches bleues .Des torchis,des claies,des courettes pour les animaux,le matériel aratoire ;des meules de paille propices au serpent,au scorpion. [...]** » SP15

Même lorsque les repères sont donnés, la prolifération d'éléments demande au lecteur un effort de débrouillage, de repérage et de mémorisation.

L'accumulation est une source de précision et de richesse quand elle traduit toutes les nuances de la réalité observée .Elle peut créer une impression de désordre, d'éparpillement, de luxuriance ou de lourdeur selon le sens du texte (Ici elle traduit le désordre créer par le séisme).

4/ Au niveau graphique

L'intrusion d'une écriture en italique dans un corps du texte rompt son homogénéité typographique, voici deux exemples d'illustration :

Exemple 1:

.....
Djemai emploie le caractère italique à la fois pour insister, pour souligner et pour détacher un fragment en langue arabe transcrit en français «**Wechms** » qui renvoie en français au « tatouage » :
.....

« [...] La froide résolution des **Wechms**, la brûlante fièvre de Sandjas établissaient un précaire *statu quo* [...] » PS 55

Exemple2 :

Il est d'usage de mettre en caractères italiques le titre d'ouvrage :

« [...] Il était dans la lune, transi, le soleil confisqué par de prometteurs marchands de tapis volants, promoteurs des *Mille et Une Nuits*, dont Assia serait Shéhérazade et le Sachem tatoué Ibn Caca. [...] » PS 79

L'insertion d'une écriture en italique a pour fonction de montrer qu'un texte n'est qu'un collage de mots.

Très vite, la lecture surmonte avec aisance la défaillance des signes, l'impression d'instabilité car le lecteur s'instaure un réflexe appris, il est dressé.

b- Terrasse à Rome

Pour se démarquer de la convention, Pascal Quignard fait subir à son langage une évolution ; il devient problématique, difficile, inaccessible, ambiguë à cause d'une succession de phrases courtes juxtaposées, la reprise obstinée de fragments textuels, de discours emboîtés dans d'autres discours... tels sont pour l'essentiel les moyens utilisés par Pascal Quignard pour rendre le langage de son roman problématique.

Loin d'en proposer une illustration, une décoration et une valorisation, il provoque une contradiction (partielle), cette activité consiste à battre en brèche l'unité, à différents niveaux, par l'introduction d'éléments intrus venant de divers domaines.

A titre d'exemple, on distingue quatre niveaux d'actions (le lingual, le syntaxique, le lexical, et le graphique) et cinq domaines intrus. D'une part ceux de la stylistique (confrontant des dispositifs existants) : l'historique (venue de dispositifs passés), le géographique (venue de dispositifs étrangers) le sociologique (venue de dispositifs argotiques), le technique (venue de dispositifs parlés) ; d'autre par celui de la stylistique novatrice : le novateur (venue de dispositifs relativement nouveau). Il est clair que « **Terrasse à Rome** » est concerné par ces intrusions :

1- Au niveau lingual

(Celui des langues) : L'intrusion géographique, par des inserts de langues étrangères comme le « Anglais » reportons-nous à la page 51, du chapitre XI :

« [...] **Meaum. Sculps. August. 1656** ».

L'intrusion historico- géographique, par des inserts des langues anciennes comme le latin : citons l'exemple de la page 40 du chapitre VIII :

«[...] **A gauche en légende gravée : Sedens super asinam lucius. Mecium. Scilp. August.1656.[..]** »

L'introduction des différents codes linguistiques dans le roman met en relief le désir de jouer et de mettre à l'épreuve les compétences culturelles et les acquisitions du lecteur.

2- Au niveau syntaxique

Les effets de la stylistique, permettent les bifurcations syntaxiques avec des phrases courtes aux points sèches, avec les répétitions du même mot au sein de la même phrase et du même paragraphe, avec les phrases longues, avec l'emboîtement de discours à l'intérieur d'un autre discours, illustrons par les exemples suivants :

Exemple1:

« Meaume, l'apprenti de Jean Heemkers, suit la flamme, suit la coupelle et les doigts roses, suit la servante, suit les épaules illuminées, suit le mur de cuir du corridor. (...) »TR18

La répétitions du mot crée l'anaphore qui contribue à rythmer la phrase, à souligner le mot et à dégager le thème celui de l'obsession de Meaume.

Exemple2:

« (...)C'est la trace de la force primordiale plus immense que l'homme, plus vaste que la nature, plus énergique que la vie ,aussi saisissante que le système du ciel qui les précède tous les trois.(...) »TR91

L'anaphore ménage parfois des rencontres surprenantes ou cocasses en juxtaposant des éléments disparates. L'anaphore est un moyen de produire des accumulations.

Exemple3:

« Un jour Claude dit le Lorrain dit à Meaume le Graveur (...) »TR48.

Pascal Quignard désire attirer l'attention du lecteur sur la polysémie d'un mot car le mot « dit » employé dans la même phrase a deux sens différents. Le premier « dit » renvoie à surnommer et le second « dit »est synonyme de parler,de reporter un propos. Cette polysémie de mots fait la richesse de la langue car elle permet des transferts de signification.

Voir aussi les exemples cités précédemment.

3- Au niveau lexical

La langue parlée se définit généralement par opposition à la langue écrite, la première étant synonyme de liberté, la seconde de contrainte.

Ainsi la langue parlée serait-elle plus spontanée et plus authentique, plus créative aussi dans la mesure où elle n'est pas asservie aux règles strictes de la langue écrite. D'autre point de vue formel, elle utilise de préférence des phrases courtes et simples ainsi qu'un vocabulaire usuel.

La langue parlée retranscrite à l'écrit s'accompagne d'une dynamique caractéristique de la parole. Vivante, expressive, elle correspond généralement à un niveau de langue courant ou familier.¹

Par l'emploi du registre familier Pascal Quignard veut transmettre une vision : son projet est alors de montrer quelle relation l'homme peut entretenir avec le monde.

Une intrusion sociologique venue de vocabulaire argotique, citons l'exemple de la page 57 du chapitre XI : « **Dieu vous entend ! s'exclama la jeune religieuse. Je ne puis vous dire quelle serait ma joie. J'aimerais tellement que nous ne fusions pas dans ce pays de merde. »**

Le langage familier peut révéler le désir de voir le monde par les yeux des gens simples. (la jeune religieuse peut elle aussi avoir des pensées et des paroles exprimant son ennui et son abattement) .

4 Au niveau graphique

L'intrusion du caractère italique et les chiffres romains, voici quelques exemples :

Exemple1:

Extrait de la page 141 du chapitre XXXVIII :

«[...] Il l'avait promis à Anne Thérèse de Marguenat pour son Recueil sur la **politesse, la volupté, les meurtres, et les sentiments agréables**[..] »

¹ Larousse, Les petits pratiques du français, Vocabulaire, du commentaire de texte, 400 mots clés pour l'étude du style. Larousse, 1992. p31-125.

Le caractère romain et les chiffres romains soulignent l'influence de l'auteur par la culture latine.

Exemple2 :

Extrait de la page 161 du chapitre XLV :

«[...] **Abraham Bosse avait choisi ce nom en raison de l'avertissement de Dieu à Job dans la Bible : Et *ubicumque cadaver fuerit, statim adest aquila.* "Là où est le cadavre, l'aigle se trouve" (Job, XXXIX, 30) ».**

Les effets stylistiques sont créés par l'usage particulier de la virgule, des parenthèses, des deux points, des alinéas et surtout des blancs.

Mais très vite, la lecture surmonte avec aisance la défaillance des signes. Elle instaure un réflexe appris, elle dresse le lecteur.

Une des constantes que l'on observe dans les maintes phrases de Pascal Quignard est que l'incohérence grammaticale qui existe que l'analyse relève, mais qui n'est pas sentie comme telle, se manifeste dans la limite de la lisibilité : incohérente totalement, la phrase serait impossible à lire et vouera Quignard aux remarques des critiques puristes.

Tantôt, on constate un style correct parfait qui respecte les canons et les codes de la langue française, citons les premières phrases du dernier chapitre du roman : « **Marie Aidelle rapporta à Catherine Van Honthorst les enfances de Meaume** »TR167.

Et tantôt les phrases respectent partiellement les conventions linguistiques, citons les dernières phrases du dernier chapitre : « [...] **C'était très intense mais il était impossible de dire si la douleur, ou si la faim, ou si l'angoisse, ou si la colère déchirante habitaient derrière ses yeux. La blessure sur son visage ajoutait à l'incertitude de ses expressions.** »TR168

L'anaphore de « **ou** » contribue à mettre en relief le doute, les incertitudes de Meaume qui sont à la mesure du conflit qui peut être au centre du texte.

Illustrons par l'exemple de la page 9 du chapitre Premier :

«[...] Chez Rhuys le Réformé dans la cité de Toulouse. Chez Heemkers à Bruges. [...] ».

Citons un extrait de la page 18 du chapitre III :

«[...] Meaume, l'apprenti de Jean Heemkers, suit la flamme, suit la coupelle et les doigts roses, suit la servante, suit les épaules illuminées, suit le mur de cuir du corridor[...] ».

La récurrence des mêmes mots évoque peut être la primauté donnée à l'aspect poétique dans le texte de Pascal Quignard d'un côté, et de l'autre côté, désire attirer l'attention sur le travail particulier sur la forme du texte en donnant à réfléchir sur les pouvoirs de langue et sur ses plaisirs.

Ainsi, la relative liberté prise avec la grammaire- le jeu possible dans/ de la syntaxe- permet à la phrase de Pascal Quignard de rester à l'intérieur de la lisibilité. Et la constatation de la syntaxe se fait malgré tout dans la limite de la syntaxe¹.

Dans le roman de Pascal Quignard l'ordre des mots peut prêter à de nombreuses combinaisons : l'inversion, la répétition, l'oxymore, l'opposition, etc. sont les principaux procédés qui permettent de varier l'ordre traditionnel pour créer des effets singuliers.

L'ordre des mots, dans la phrase, traduit la vision particulière d'un auteur : traditionnel, il projette une image d'équilibre, inhabituel, il témoigne d'un regard singulier sur le monde. L'ordre des mots simule l'ordre de l'univers à travers la sensibilité d'un écrivain².

1 Ricardou : « Colloque de Cerisy », Impression Nouvelle, Paris 1986 p 201.

2 Larousse, « Les petits pratiques du français, Vocabulaire, du commentaire de texte, 400 mots clés pour l'étude du style ». Larousse, 1992. p 148.

I-3-5 La phrase ludique:

Produire un texte ,c'est produire des sons .Djemaï et Quignard sont attentifs à cet aspect du langage,car il leur permet de prolonger ,de nuancer ou de transformer les sens que le lexique et la syntaxe donnent aux mots et aux phrases.

a- Saison de pierres

A l'opposé de l'image surréaliste, qui naît de la surprise et de la nouveauté radicale, la répétition prolifère dans le ressassement du même. Et pourtant, puisqu'elle est marque d'insistance,la répétition attire l'attention sur le texte même et donc elle est propre à manifester la fonction poétique .De fait,les répétitions de sons (allitérations,assonance,rimes)peuvent suffire à désigner le caractère poétique d'un texte. Citons l'exemple suivant :

« [...] Que faudrait-il, alors, asseoir dans cette perpétuelle agitation, cette fébrile errance, sinon le mouvement. Pas le rythme, le mouvement fécond qui imposerait le rythme, la respiration des phrases, des rêves, des êtres et de la terre. Le mouvement caché de l'arabesque, de la calligraphie en ses volutes... » SP 58

Remarquons que le retour du même son produit un rythme, citons à titre d'exemple « f », du « v »

Constatons que la récurrence du « oi » et la répétition du mot « voix » créent un effet poétique, illustrons par l'exemple suivant :

L'assonance, souvent assimilée à une rime intérieure, permet ,lorsqu'elle est voulue ,de renforcer le sens de la phrase .Certains sons en accentuent la gravité,d'autres la nonchalance;d'autres enfin servent l'ironie de l'auteur .L'assonance réussie conduit à l'harmonie imitative¹ .Ici ,l'auteur insiste sur le pouvoir vocal,ensorceleur et enchanteur d'Assia :

¹ Larousse, « Les petits pratiques du français,Vocabulaire,du commentaire de texte,400 mots clés pour l'étude du style ».Larousse,1992.p36.

« La voix, oui sa voix qui filtrait des interstices, traversait le bois, sa voix pulpeuse, chaude moirée, sa voix murmurante, emmurée. La voix d'Assia qui danse dans son cœur, cette voix qui dénoue, délie, dénie, renie et le relie à lui-même, l'oued serait charnel, couleuvre sous une pluie de chaleur [...] » SP 29

La répétition du mot « voix » crée une anaphore qui présente un fort pouvoir expressif et persuasif. Dans cet exemple, elle traduit des sentiments puissants comme l'amour (l'amour de Sandjas pour Assia : « **La voix d'assia qui danse dans son cœur** »)

De même la paronomase entre « bois » et « voix » contribue à produire un effet de symétrie rythmique à valeur poétique.

Les jeux de mot, les paronomases, les synonymes, les antonymes créent un effet esthétique, retenons les exemples suivants :

Exemple1:

« Un silence. Une attention. Une trace. Son journal intime, plutôt ses notes, ses parenthèses dans lesquelles il maudit, maudite Assia, s'épluche, se déshabille, se répand, se reprend, s'en prend au mensonge, à la gabegie par petites phrases sèches, amères, ironiques ... [...] » PS 79

Nous remarquons que l'allitération en /S/ crée un effet rythmique.

« un silence », « une trace », « une attention » c'est une gradation qui traduit des sentiments forts, ascendante, elle exprime l'espoir et l'enthousiasme .

Exemple2:

« [...] il l'apprenait à ses dépens le mensonge restait implacable, ondulant comme une danseuse déborde. Racine, résine strates, stries, stresse, l'enfance lézardée glisse fermeture éclaire dans la baguette de la mémoire. [...] » SP 109.

Nous remarquons que l'allitération en /S/ dans « racine », « strates », « strie », « stresse », « l'enfance », « glisse » crée un effet rythmique, stylistique et poétique.

C'est tout d'abord l'utilisation des rythmes qui évoque ici le style poétique dans ce paragraphe. Les groupements rythmiques sont de plus soudées par des reprises de sonorités tout à fait notables tels /r/,/t/,/s/ ou les assonances en /ã/ qui donne parfois au texte un style véritablement poétique.

L'usage du participe présent crée aussi un aspect mélodieux dans la phrase :
« [...] **et le séisme mâchant, concassant, broyant les pierres, les poitrines, les cœurs, les muscles, les vivants et les félins** »SP35

Or, il n'est pas très aisé de définir ce que doit être une phrase bien balancée, et les procédés proprement musicaux qui viennent immédiatement à l'esprit, assonances, prosodies, rimes, par exemple, ne constituent vraisemblablement pas la part la plus importante de la musicalité d'une phrase dans un texte en prose. C'est sur la syntaxe, avant tous, que repose la musique de la phrase littéraire. Selon Pierre Alferi : *« Toute phrase est musicale. L'imitation de la musique sonore reste pourtant secondaire. Comparées aux possibilités proprement musicales l'assonance reste un jeu assez pauvre sur les auteurs, la prosodie un jeu assez pauvre sur les rythmes. Les formes musicales les plus évidentes ne sont pas les plus décisives : la musique sonore de la phrase n'échappe à la fadeur de l'ornementation qu'en accompagnant sa musique intrinsèque en se mettant à son service. Celle-ci consiste en un rythme essentiellement muet. La syntaxe elle-même est ce rythme. C'est en effet un ordre cadencé, une hiérarchie séquentielle. [...] On peut définir la littérature par l'inquiétude de la syntaxe¹ »*

Cette expression à la fois très imagée et très pertinente, *« l'inquiétude de la syntaxe »*, semble définir à merveille la phrase de Djemaï dont le propre et justement de rendre la lecture inquiète par la prolifération des mots, la dislocation du texte, la fusion des adjectifs qualificatifs, le retour du même fragment textuel. Bref le texte est disloqué. L'absence fréquente de coordination confère enfin à la phrase un aspect heurté et comme disjoints, celui d'une juxtaposition paratactique caractéristique² selon Barthes du texte moderne où *« les mots ne cessent de se presser, de se heurter les uns les autres, dans un mouvement d'asyndète généralisé »¹*.

1 Pierre Alferi est cité dans l'ouvrage de V. Gocel « ,Ecriture et division du monde », Bibliothèque de l'information grammaticale, Edition Peeters-Louvain, Paris, 1996, p131.

2 R. Barthes, « Le plaisir du texte », Edition du Seuil, Paris, 1973-2000.

Les diverses caractéristiques de la phrase de Djemaï rendent de fait très souvent impossible, du moins lors d'une première lecture, la simple compréhension de la signification d'une phrase :

b- Terrasse à Rome

Le mot juste, pour Flaubert, c'est le mot musical : Il est par dessus tout important pour l'écrivain de se laisser entraîner par les suggestions et la musicalité de la langue.

Les multiples jeux de Pascal Quignard avec les signifiants ou les signifiés se justifient aussi avec cette intention poétique et musicale. Au delà des mots se sont d'ailleurs les phrases, voire le roman entier dont la composition se veut musicale.

Les reprises de sonorités telle le « oi », retenons l'exemple de page 53 du chapitre XI :

« La croix sans proie fixée sur l'autel laisse s'écouler la poudre de son bois dans les mains de Jean et sur le visage de Marie », et les allitérations en /r/, //, /s/.... donnent parfois au texte un style véritablement poétique, citons l'exemple suivant:

« Sur la cinquième gravure noire ils reportent. Ils redescendent dans la vallée. La chaleur est torride, les feuilles des arbres immobiles, le silence serré. L'air ne bouge plus. C'est presque un miel ou un lait épais, pâteux de silence. C'est une masse blanchâtre sans un signe ».TR54

L'usage du participe présent crée aussi un aspect mélodieux dans la phrase, citons l'exemple de la page 38 du chapitre VIII :

«[...] Le pan gauche représentait Ulysse mangeant dans la mer tempétueuse, la nef sombrant derrière lui. La part principale de la tenture montrait Ulysse nu sur le rivage des Phéaciens, dégouttait d'eau, dissimulant son sexe au regard de Nausicaa qui tient une balle bleue à la main ».

Même le retour du même mot dans le même paragraphe crée un effet poétique .Citons l'exemple suivant de la page 52 du chapitre XI :

« Le lierre, s'agrippant à toute chose qui se dresse, s'est lié aux choix et les a enserrées puis recouvertes ; puis contraintes ; puis rompues ».

Une poésie de l'écho et de la répétition syntaxique ou lexicale se manifeste dans « **Terrasse à Rome** » :

« **Elle glisse sa main dans ses mains. Elle donne sa main toute fraîche à ses mains .C'est tout .Il serre sa main .Leurs mains deviennent chaudes, puis brûlantes.** »TR15

La répétition permet de visualiser la scène. Elle favorise la focalisation du regard sur les mains qui, par métonymie, évoquent tout l'être qui s'embrasse. La sobriété, bien exprimée par l'expression « c'est tout », en dit plus que tout un développement sur l'attitude amoureuse et la passion. On lit encore : « **Meaume, l'apprenti de Jean Heemkers, suit la flamme, suit la coupelle et les doigts roses, suit la servante, suit les épaules illuminées, suit le mur de cuir du corridor.** »TR18

On note deux emplois différents de « **suire** » : suivre du regard et aller derrière quelqu'un, sans que les deux emplois ne s'excluent. Suivre les épaules illuminées, c'est aussi, pour Meaume, suivre la jeune fille qui le précède. Mais cette perception n'est-elle pas celle de l'artiste graveur et n'évoque-t-elle pas le trait sur le cuivre ? Au début du chapitre, Meaume a dit : « **Chacun suit le fragment de nuit ou il sombre.** »TR17

Le verbe « **suire** » revient donc comme un écho. Ce fragment de nuit sera-t-il à l'origine d'une œuvre entière ? Ce serait alors Nanni qui lui, indiquerait la voie où il va sombrer. Ce sera elle, en fait, qui le poursuivra dans ses rêves et les visions qui lui seront dédiées. Ainsi, la manière noire est une gravure inversée et le roman illustre cette terrible assertion : « **Dans chaque rêve, dans chaque image, dans chaque vague, dans tous les paysages, j'ai vu quelque chose d'elle ou qui procédait d'elle** »TR149

On voit que rien n'est laissé au hasard dans un texte où sont mises en relief les images primordiales. Il s'agit bien de suivre un fragment de nuit et d'en être poursuivi, comme hanté par un unique rêve.¹

1 Roger Godar, « Itinéraires du roman contemporain », Armand Colin, 2006, p.195.

De ce fait, on peut dire que Pascal Quignard est un grand poète de la prose, sa langue est sensible car elle est assonancée, utilisant, en de savantes anaphores, elle est toujours rythmée et sait ciseler l'aphorisme¹.

Quiconque a ouvert un roman de Pascal Quignard aura remarqué, en effet, cet attachement aux détails, petites choses et moindres mots, dans les romans dont la précise attention nourrit la longueur, comme dans les traités où le "trait" résume et rassemble parfois, sur une seule page, la minutie d'une pensée².

Remarquons que Quignard préfère les Latins sur les Grecs. « *Traquer l'origine latine dans le mot ; c'est à la fois en délivrer le cru recuit par des siècles d'usage, et en retrouver la saveur, l'affect initial* »³. Car, écrit Quignard dans « le sexe et l'effroi » :

*« Nous-mêmes, nos fauves morts, nos désirs, nos natures mortes, au fond de l'âme, ce sont les mots latins. Le feu couvre sous la langue. Gaude mihi (rejoins-moi) devine "godemiche", cunnus, con, quoniam, casus, cas, causa, chose, sont morts au XVII^{ème} siècle mais les termes qui les ont remplacés ont conservé de façon étonnante une forme latine : pénis, phallus, utérus, hymen. Sans cesse la langue souche, la langue protomaternelle est celle de l'outrage, c'est à dire la langue où l'obscénité se désire le plus. [...] La couche la plus ancienne (le latin) dira la scène la plus ancienne. »*⁴.

Le petit n'est donc pas anodin, au contraire : il est l'élément même par lequel se réveille le sens le plus âpre et le plus fort, le moindre mot est l'épice de la langue².

Quignard écrit dans "Le Nom sur le bout de la langue" : « *écrire, trouver le mot, c'est éjaculer soudain. Ce sont cette rétention, cette contention, cette arrivée soudaine* »⁵. Le mot n'est puissant qu'à la mesure du manque dans lequel le sujet s'est trouvé de l'attendre et de le dire⁶.

1 D. Viart, « Le moindre mot, Pascal Quignard », revue des sciences humaines, n° 260 Octobre-Décembre 2000.

2 D. Viart, « Le moindre mot, Pascal Quignard », revue des sciences humaines, n° 260 Octobre-Décembre 2000.

3 Fronton, « Rhétorique spéculative », p85 cité dans D. Viart, « Le moindre mot, Pascal Quignard », revue des sciences humaines, n° 260 Octobre-Décembre 2000

4 Quignard, « Le sexe et l'effroi », Gallimard, 1994, p 244 cité dans la revue de D. Viart, « Le moindre ... ».

5 P. Quignard, « Le Nom sur le bout de la langue », p77 cité dans la revue de D. Viart, p70.

Conclusion

L'écriture devient son propre sujet dans le roman d'Abdelkader Djemaï « **Saison de pierres** » et le roman de Pascal Quignard « **Terrasse à Rome** », pervertissant aussi tout projet narratif. « *Le texte littéraire, hydre aux têtes multiples, se développe de façon tentaculaire, au texte unifié, au texte éclaté, du texte expérimental au texte en chantier, avec comme privilège le déploiement:*

d'une écriture proliférante

d'une écriture fragmentée »¹.

Sous tendue par une tragédie narrative de l'éclatement des structures, de la dispersion du sens, des ambiguïtés culturelles, de pratiques textuelles en miroir, des jeux spéculaires à travers lesquels l'écriture s'inclut dans le récit, au même titre que ses constituants narratifs, au nom de l'expérience légitimée par le travail auto connaissance ¹.

Le lecteur se rend compte, qu'en même temps qu'il propose une histoire, le récit interprète sa propre histoire, et l'acte de lecture ; acte culturel et social, se trouve régi par des réflexes d'intégration collective que le texte déroute, un texte dont ¹ :

« Le langage perd sa capacité à tenter une médiation qui le nie en même temps qu'elle le constitue »².

C'est dans le rapport négation/constitution que l'écriture favorise et encourage les infractions créatives, génératrices de recherche, de renouvellement, où l'écriture se fait jeu.

L'écriture en défaut ou une "*forme de dénégation narrative*", remet en question le récit, entant que catégorie narrative souligne Ouhibi. ¹

1 Bahia Ouhibi Ghassoul: "Perspectives critiques : le roman algérien de langue française dans la décennie 1985-1995". Thèse de doctorat d'état 2003-2004. Oran. P. 231.

2 Bruno Blanckeman : "Les récits indécidables". Presse universitaire du Sententrion. Paris 2000. P 37-169 cités dans la thèse de Doctorat de Mme Ouhibi. P. 231-232-233-237.

Ainsi Quignard et Djemaï construisent des univers de mots à partir de phrases : courtes et sèches pour l'un, danses et compactes pour l'autre : où le retour au mot s'accompagne d'un retour du texte. Où le roman est parfois frappé par la compacité de la page (où une prolifération qui serait peut être un infini de l'écriture...) et d'autres fois par la menace du blanc (qui véhicule peut être une difficulté à employer les mots et dire les choses...).

Donc, les jeux de langages, les jeux d'écritures dans le roman de Djemaï et le roman de Quignard contribuent au brouillage de la compréhension textuelle car elles sont l'un des facteurs essentiels qui font le roman "**Saison de pierres**" et « **Terrasse à Rome** » aient perdu tout sens de l'ordre, et de l'organisation, conséquence : le texte est fragmenté et morcelé.

Procédons maintenant à l'analyse de l'aspect narratif de "**Saison de pierres**" et « **Terrasse à Rome** », en abordant en premier lieu l'organisation textuelle et l'instance narrative dans chaque roman ,et en deuxième lieu la technique du collage et le récit répétitif dans les deux corpus d'analyse afin de montrer l'aspect fragmenté, disloqué et hybride de « **Saison de pierres** » et « **Terrasse à Rome** ».

Deuxième partie

Etude de la narration.

Deuxième partie : Etude de la narration.

2-L'organisation du récit.

- a) Saison de pierres.
- b) Terrasse à Rome.

2-1 Le fonctionnement narratif :

- a) Saison de pierres.
- b) Terrasse à Rome.

2-2 Les séquences narratives :

- a) Saison de pierres.
- b) Terrasse à Rome.

2-2-1 Les instances narratives :

- a) Saison de pierres.
- b) Terrasse à Rome.

2-2-3 La technique de collage :

- a) Saison de pierres.
- b) Terrasse à Rome.

2-2-4 Le récit répétitif :

- a) Saison de pierres.
- b) Terrasse à Rome.

Conclusion.

Deuxième partie :

1- Etude de la narration.

Au cours du XX^e siècle, la notion de littérature a connu une crise sans précédent.

A l'effervescence de la belle époque et des années folles, créatrice des formes romanesques, poétiques et théâtrales neuves, succède le temps des inquiétudes devant les événements qui secouent l'Europe : l'heure est à la production d'œuvres soucieuses de refléter les débats d'idées, d'embrasser les enjeux historiques et de réfléchir à la « condition humaine ».

Les années qui suivent sont celles du « soupçon ». « Que peut la littérature ? » : telle est l'interrogation qui traverse la création de nombreux auteurs, saisis d'effroi devant les révélations de l'après-guerre et convaincus de l'incapacité du langage à dire et à changer le monde. La notion de « littérature » se voit alors remise en cause, au profit de celle d' « écriture ».

Les dernières années semblent bien être, en revanche, celles du retour de la « littérature » : une nouvelle génération d'écrivains, revendiquant la légitimité de l'acte créateur, manifeste de nouveau sa confiance dans les pouvoirs de l'imagination du verbe¹.

On constate aujourd'hui aussi un fait nouveau considérable, qui n'existait pas il y a un siècle la francophonie. C'est une avancée cette fois géographique. Il y a un siècle c'était l'époque de la colonisation. Les colonies, culturellement, étouffées, subissant la littérature de l'occupant : on faisait apprendre Victor Hugo par cœur aux enfants de Dakar ou de Tamanrasset. Aujourd'hui se situe au-delà de la décolonisation, libérés, les pays anciennement colonisés font entendre leur voix dans le concert de la littérature mondiale. On assiste d'une part à un retour aux sources (explorations des littératures dites orales) et à la création d'une littérature mixte : c'est le cas de la littérature Maghrébine. Littérature d'inspiration maghrébine mais de

¹Brunel Patrick , Blanckeman et Viart, « La littérature française du XX^{ème} Siècle »,Nathan/VUEF ,2002.

langue française. Cette littérature à ses maîtres : Khodja, Feraoun, Mammeri, K. Yacine, Boudjedra, Mimoumi, Chraïbi, Bendjelloun... . Elle s'alimente à une autre tradition (qui est la tradition ancestrale) et elle va vers une autre invention (son avant-gardisme est peut être plus politique qu'esthétique, tant est important le poids des événements)¹

Qu'en est- il du roman de Abdelkader Djemaï « **Saison de Pierres** »et du roman de Pascal Quignard « **Terrasse à Rome** ».

Comment organisent- ils leurs textes ? Comment arrangent- ils leurs récits ?
Comment composent- ils leurs oeuvres ?

L'étude de l'aspect narratif de chaque roman nous permettra peut- être de répondre à ces interrogations.

1 P. Brunel et D. Huisman « La littérature française, des origines à nos jours » Guides, Vuibert, Paris 2001.

2-L'organisation du roman.

a- Saison de pierres.

« **Saison de pierres** » se caractérise par une fusion de thèmes cependant limités qu'on peut énumérer : le séisme, le prédateur, la photo, l'oued, les souvenirs d'enfance de Sandjas, la conquête d'Assia, le train, les aventures de grand père, les hallucinations, les délires, les rêves de Sandjas....

Pour brouiller la narration et perturber le court du récit, l'auteur use de différentes insertions. Résultat : le texte est fragmenté, morcelé, disloqué puisque dans un même passage on peut énumérer deux à trois bribes de récit et parfois plus. L'auteur se sert de plusieurs enchâssements, citons quelques exemples:

- ❖ Insertion d'une écriture en italique qui a pour fonction de montrer qu'un texte n'est qu'un collage de mots:

« [...] Il était dans la lune, transi, le soleil confisqué par de prometteur marchands de tapis, volant, promoteurs des *Mille et Une Nuits*, dont Assia serait Sheherazade et le Sachem tatoué Ibn Caca » SP 79

Parfois l'inscription en italique renvoie à des titres ouvrages:

«[...]» *La sourate des Abeilles est les plus belle du Coran. Dieu est aussi miséricorde pour les araignées, mais toi Il ne te pardonnera pas tes péchés!*"[...]» SP78

Le but n'est pas seulement d'informer, mais de jouer avec les mots.

- ❖ Introduction d'écritures étrangères n'ont pour but que de perturber le récit et le lecteur .Citons ces deux exemples :

Exemple1 :

« [...] Le diable est toujours en nous, lui apprenait on au bout de la fêrule. Le chitâne dont il fallait se méfier, pire que la variole [...]» SP44.

Exemple2 :

«"Sons de ce babor de misère, bâtard et pourtant de ma chair, ould el Kelb slougui, enfant de putain [...] fils de merde qui va manger du hollouf, du cochon chez frança..."[...]» SP 42-43

- ❖ Insertion de dialogues : les dialogues dans le roman de Djemaï sont rares voir quasi absents. Les dialogues du roman s'accrochent parfois mal avec ce qui les précède et ce qui suit, illustrons par cet extrait :

« [...] La bas, à l'entrée de la caverne, le sachem Tatoué:

Lui:

- Que veux tu?
- Me battre...

Lui :

- Que faisais-tu?
- J'étudiais...

Lui:

- Une éternité que les armes se sont tues, tu sers plus à rien ...» SP 76

- ❖ Intrusion venue de vocabulaire argotique pour déstabiliser le lecteur, voici un exemple :

«[...] La où il y a des lions, des tigres ,des lynx, des éléphants, pas dans ce boxon, aux chattes calamiteuses, molles, sauf tout le respect du à la charmante petite aux seins, au cul mignon. [...]Elle n'avait pas, cette grosse pute, à nous refiler les fausses Néfertiti, argua un consommateur déçu.» SP 74-75.

L'argot possède une forte puissance évocatrice qui peut traduire des effets de réalisme dur et savoureux et donner au texte une note pittoresque. Mélangé à un niveau de langue soutenu, il répond à une intention esthétique de Djemaï : subtils contrastes, images singulières naissent de cette association inhabituelle.

❖ Introduction de description de photo:

«[...] Un panorama taille à coups de chair, de troncs encastrés, des cris dispersés vous le béton. Et lui tentant d'établir un lien entre les visages, les choses contenu dans une photo, et des dalles refondrent. Une photo prise sur la surface, le père un peu en retrait, l'œil vide, la main molle. Un garçon, une fillette avec une robe bleue à losange, un ruban sur les cheveux, des socquettes jusqu'aux genoux. Derrière eux, une terrasse, le bout d'une fenêtre, le volet on vert. Il ne reconnaît pas le garçon près de cet homme à l'aire absent, au regard pas bas. Il ne se reconnaît pas et cet homme n'est pas son père. [...]» SP 27-28.

Car pour Djemaï « tout » peut avoir une histoire à savoir une robe, une photo, une silhouette, il suffit d'avoir seulement de l'imagination:

«Si seulement il avait l'évidence foudroyante que tout objet, tout visage a un passé : une ville, un burnous une robe, une photo, les silhouettes qui s'y sont glissées, que ces objets, ces êtres sont devant lui, qu'ils pouvait les détailler, les toucher, leur parler, que les mots, les gestes possédaient une consistance, une teinte, une profondeur, qu'ils servaient à désigner, à humilier, à mentir, à aimer, à impliquer, à le confondre. [...] » SP 97

❖ Insertion de scènes érotiques, illustrons par cet extrait :

« [...] su début ses lèvres frôleront les siennes, se détacheront, palpiteront reviendront, sur les bords charnus, à peine mouillés, elles se sépareront, se rejoindront lentement dans une saveur de miel, de menthe brûlante et de cannelle, il sentira sans parfum, l'odeur de ses cheveux, le tendre mouvement de ses épaules, puis ce feu, ce vertige, cette grande douleur qui s'efface, libérant son être, expurgeant son sang de fantasmés, et de sa boue. [...] » SP

66. Les scènes érotiques servent (peut-être) de détente après l'effort de la lecture concentrée.

❖ Introduction de pensées théoriques sur l'écriture et la lecture de ce roman :

« **Les notes, ou ses notes entre chien et loup, entre M... et ce train, le Sachem Tatoué et cette peur au ventre, ce journal mutilé portant les traces d'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 relate n'est que le reflet de l'autre. [...]** » SP 98.

Le narrateur tente par moment de fournir des explications et des clés de lecture pour faciliter le déchiffrement et la compréhension du texte.

❖ Des références aux faits historiques (ceux de la guerre d'Algérie):

« [...] **La bas où les hommes aux fusils rouillés, aux Djellabas trouées, étaient nomades de rocher, de montagne en dune, de plaine en désert, caravaniers de l'impossible cultivant la révolte, cueillant le coquelicot, ils accrochaient dans les champs minés, pas dans ce bordel. A chaque pointe de barbelé, ils accrochaient une certitude, découpaient au contenu de morceaux de paysage qu'ils emportaient dans le long voyage de la mort. [...]** » SP 75-76.

Abdelkader Djemai témoigne de la souffrance, du martyr, de la conviction des soldats se battant pour la liberté jusqu'à la mort. Djemai dénonce le colonialisme.

❖ Des insertions de critiques sociales (critique de la culture politique du pays) :

«**Le Sachem Tatoué se répétait, les guerriers, morts les armes à la main, furent enterrés avec leurs paysages. [...] il s'affiche Mercedes, guérite pompeuse, la main pendant sur la portière, le buste avantageux. Il l'entend se plaindre, vitupérer, s'attendrir, éructer, tragique dans son éternel *leit-motiv* : "La révolution je lui ai tout doué, à son tour maintenant de me récompenser!..."** ». Cette ville n'aime-t-elle que le mélo, les artistes style Sachem tatoué, jouant sur tous les registres, entre autres, du militant sur la brèche, du citoyen modèle et polygame selon le *Coran* et ses aises ? Il régnait, satrape, sur la place de cette ville qui reniait Sandjas ». SP 76.

Djemai s'interroge sur le mode de vie et le malaise social en analysant les causes avec lucidité. La malhonnêteté, le vol, l'abus de pouvoir... sont les principales raisons des problèmes de la société.

❖ Insertion de délires de Sandjas:

« [...] une nuit, il surprend une tarentule velue, grasse dans son crâne. Des rats, des castors dévorent ses pieds, ses mains. Le cerveau chancreux, il rampe vers l'armoire, mange la datte, les antennes serrant son cou, le drainant à la gueule du tunnel où Assia avait disparu, il marche dans les veines, les intestins de la ville, en coups à coups avec le Prédateur, les rues naines, la mer pourpre inondant la gare, les rails encastrés dans le ventre des bateaux, les grues, les wagons en pelote de laine, lui épinglé sur la chemise verte d'un immeuble envahi de voyageurs aux valises bourrées de poissons pourris.[...]»
SP 92.

Insertion des rêves, des fantasmes et des contes contribuent à déconcerter le lecteur et à mettre en évidence l'aspect hétéroclite et hybride du roman.

Ces insertions, ces fragments, ces bribes d'histoire sont présents l'un après l'autre et en alternance avec des séquences narratives diverses. (La disposition des séquences narratives feront l'objet de notre analyse ultérieurement.)

b- Terrasse à Rome

De nombreuses gravures décrites, des scènes érotiques, des pensées théoriques, des proverbes, des récits. « **Terrasse à Rome** » est loin d'être un texte uni, suivi, il est perturbé par les intermittences d'éléments parasites, il s'avère une longue suite de collage effectué sans souci parfois de la logique du récit.

Pour brouiller la narration et perturber le cours du récit, l'auteur use de différentes insertions ; voici quelques-unes :

- **Descriptions de gravures :**

Citons cet extrait de la page 52 :

« Dans la deuxième gravure Meaume le graveur s'est dessiné lui-même en cachant son visage défiguré sous un grand chapeau de paille il franchi le portail très sombre de la petite église de montagne. Ce portail est distant de l'église de quelques mètres. »

Même en peinture, le visage de Meaume est dissimulé. La perte du visage marque la fin d'un « je », rendu à jamais illisible au regard de l'autre.

« L'amour comme la peinture prend sa source dans la seule scène qui est impossible aux yeux qui en résultent » ne cesse de dire et de démontrer Pascal Quignard .L'amour est ainsi lié au perdu et rien ne console de sa perte .Nous aimons ce que nous n'avons pas, l'objet d'amour est l'objet manquant. Pour transcrire ce manque, le récit se fait littéral, lacunaire, fragmenté. Le texte se fait image pour montrer cet « angle mort de la langue ».Dans un court traité, Pascal Quignard rapporte ces mots de Flaubert à qui l'on proposait d'illustrer l'un de ses romans : *« Vous voulez que le premier imbécile venu dessine ce que je me suis tué à ne pas montrer »* ¹.En (d) écrivant es gravures, les mots vont bien montrer

¹Pascal Quignard, « Petits traitésI, VIIème traité, *Sur les rapports que l'image et le texte n'entretiennent pas* »,Paris,Gallimard Fplio,1990,p.131.

l'immontrable, latéralement, en passant par le burin et l'acide de Meaume. « *Le littérature est chaque mot. (...)Son investigation propre est plus profonde à cause de l'image* », précisait Pascal Quignard dans « Rhétorique spéculative »¹. La quête de cette image originaire lie bien sûr le fragment à la mémoire, dont les caractéristiques sont aussi celles du rêve et de l'image :

« [...] Le hameau, la route, le pont, toutes les fermes et les étables sont sur cette gravure à la manière noire presque absorbés dans les ténèbres. Car l'ombre de la montagne projette une véritable ténèbre qui paraît presque à force d'être noire sauf un bout de route qui grimpe sur le flanc du pied d'enfance. Un bout de route rose qui échappe à la couleur noire. »TR55

On retrouve des descriptions de gravures dans les pages 62-87-93-104-105-106-116-117-156-157-165-166.

- **Foisonnement de scènes érotiques** :

Retenons l'exemple de la page 44 :

« Le rêve de Meaume est celui ci : il est à dormir dans sa mansarde de Bruges [...] son sexe se dresse brusquement au-dessus de son ventre la lumière blanche épaisse torride du soleil ruisselle autour du buste d'une jeune femme blonde au long cou. La lumière déborde tous les contours de son corps, rongant les silhouettes de ses joues et de ses seins. C'est Nannie veet jakobsz. Elle penche la tête. Elle s'assit sur lui elle le plonge en elle d'un coup il jouit. »

Pascal Quignard assimile la jouissance sexuelle au plaisir de lecture : « *La première personne n'est qu'un sexe masculin au repos et qui se recroqueville (...)Ce sexe peut émouvoir mais il ne peut pas transporter l'épouse, qui est le lecteur. .Pour que le plaisir du texte demeure imprévisible, il faut que le lecteur ne puisse savoir d'où va venir le désir. Le désir ne peut dire je, ni avoir de visage ;il ne peut que désirer, bander .Fascinus fascinatus* »².

1 Pascal Quignard, Rhétorique spéculative, p.12 cité dans « Territoires et terres d'Histoires perspectives, horizons, jardins secrets dans la littérature française d'aujourd'hui », Edité par Sjeff Houppermans, Christine Bosman Delzons, Danièle de Ruynter-Tognotti. Amersdam, New York, Ny 2005, Editions Rodopi B.N., Amsterdam-New York 2005. Printed in the Netherlands.

2 Pascal Quignard, Rhétorique spéculative, p.67 cité dans « Territoires et terres d'Histoires perspectives, horizons, jardins secrets dans la littérature française d'aujourd'hui », Edité par Sjeff Houppermans, Christine Bosman Delzons, Danièle de Ruynter-Tognotti. Amersdam, New York, Ny 2005, Editions Rodopi B.N., Amsterdam-New York 2005. Printed in the Netherlands.

On retrouve d'autres scènes érotiques dans les pages 19-95-11-112-115-.....

- **Insertion de lettre** :

Voici l'exemple de la page 25 :

« La lettre de la fille de Jacob veet jakobsz adresse à Meaume : « j'ai reçu avec plaisir votre lettre qui demande des nouvelles qui soient de ma main. Elle témoigne de votre affection et vous en remercie[...] ».

Le chapitre V est une lettre de Nanni ,réponse à celle qu'elle a reçue de Meaume et au portrait qu'il a fait d'elle .La lettre de Meaume ne nous est pas donnée à lire,mais on peut penser que c'était une lettre d'amour aux antipodes de la réponse qu'il reçoit ici,et par laquelle il apprend que le portrait qu'il a fait de la jeune fille a été amputé :elle a en effet **« coupé aux ciseaux la gorge car vous l'aviez gravée nue et elle ne m'a pas paru décente »**TR26.L'image et l'écrit apparaissent ainsi en lieu place de l'objet d'amour manquant et sont,l'une l'autre,les lieux d'inscription du désir. Meaume n'aura de cesse de faire et refaire le portrait de Nanni en gravant ,latéralement,son désir pour elle dans ses œuvres gravées à l'acide. Meaume se refermera sur ce souvenir,se faisant crypte de son amour ancien,comme ses gravures seront autant de lieux d'inscription d'un désir,noir comme ce soleil « cou coupé » de la mélancolie¹ : *« un livre est une gorge égorgée qui se rouvre,un souvenir l'édite »*.²

- **Réflexion sur l'art et la création artistique** :

Citons l'exemple de la page 47 :

"Quatre propos tenus par Meaume le graveur et rapportés par Grünehagen [...].Sur son art : «“Le vernis a remorde doit présenter la consistance du miel en hiver. Il ne faut dire que son application est pénible à la main qui le pose

1 Sjeff Houppermans,Christine Bosman Delzons ,Danièle de Ruynter-Tognotti. « Territoires et terres d'Histoires perspectives,horizons,jardins secrets dans la littérature française d'aujourd'hui »,Edité par Sjeff Houppermans,Christine Bosman Delzons ,Danièle de Ruynter-Tognotti.Ameserdam,New York,Ny 2005,Editions Rodopi B.N,Amersterdam-New York 2005.Printed in the Netherlands.

2Pascal Quignard, « Petits traitéesI,p.538.cité dans« Territoires et terres d'Histoires perspectives,horizons,jardins secrets dans la littérature française d'aujourd'hui »,Edité par Sjeff Houppermans,Christine Bosman Delzons ,Danièle de Ruynter-Tognotti.Ameserdam,New York,Ny 2005,Editions Rodopi B.N,Amersterdam-New York 2005.Printed in the Netherlands.

puisqu'elle doit être difficile jusqu'à ce point. Les tailles les ombres. Les ombres suivent les vigueurs de la lumière. Tout ruisselle dans un seul et unique sens"[...] ».

La création artistique demande des efforts particuliers de concentration et de rigueur selon Meaume le graveur.

Voici un autre exemple de la page 65 :

«[...] Il [Meaume] appartenait à l'école des peintres qui peignaient dans une manière très raffinée les choses qui étaient considérées par la plupart des hommes comme les plus grossières : les yeux, les laboureurs, les coureurs de vase, les vendeurs de poudres de sourdons, de crabes, de bras tachetés, de jeunes femmes qui se déchaussent, des jeunes femmes à peine habillées qui lisent qui lisent des lettres et qui rêvent d'amour, des servantes qui repassent des draps, tous les fruits murs ou qui commence de moisir et qui appellent l'automne, les déchets de repas, des beurriers, des tabagies , des joueurs de cartes[...]

Pascal Quignard met en valeur le génie créateur de Meaume qui peut produire un chef-d'œuvre en s'inspirant et exploitant des éléments banales et insignifiants à l'instar de l'écrivain de ce roman qui écrit un subtil roman à partir d'une histoire simple, banale voire ordinaire (la vie de Meaume).

• Meaume nous soumet aussi ses difficultés de création

Citons cet extraits des pages 142-143:

« Dans le livre de Grüneghagen, dit que Meaume affirmait à la fin de sa vie : "Quand je m'assieds devant ma planche en cuivre le chagrin m'envahit. Je ne trouve plus le temps de songer à une image ou plutôt de la tenir devant mes yeux pour la reproduire, mon œuvre est ailleurs". »

La création d'une œuvre pure est la quête de Meaume comme tous les créateurs du monde.

Grünehagen, le biographe de Meaume rapporte aussi les propos de Meaume sur l'art. Illustrons par ce passage de la page 163 :

« Grüneghagen rapporte ces propos de Meaume en 1652 : “on dit regarder les graveurs comme des traducteurs qui font passer les autres d'une long riche et magnifique dans une autre que les mains à la vérité mais qui a plus la violence. Cette violence impose aussitôt son silence à celui qui est confronté”[...] »

• L'auteur n'hésite pas non plus de nous dévoiler de la méthode de travail de Meaume et la spécificité de la gravure de cet artiste. Voici quelques extraits de la page 93 :

« La manière noire est une gravure à l'envers.

Dans la manière noire la planche est originairement et entièrement gravée. Il s'agit d'écraser le grain pour faire venir le blanc. Le paysage précède la figure. Ce fut en 1642 que Ludwig van Siegen inventa la manière noire en 1653, à Bruxelles, Siegen révéla son secret a ruprecht du platinât qui l'introduisit en Angleterre en 1656. en compte seulement vingt-quatre graveurs de Meaume à la manière noire qui date d'après Abraham. On appelle berceau la masse qui graine toute la planche pour la manière noire. »

Meaume s'ingénie à produire une gravure à l'envers au même titre que Pascal Quignard écrit un roman à l'envers.

• **Introduction de réflexion de plusieurs personnages**

Marie, Aristoteles de Stagire, L'abbé de Saint-Cyran, Meaume, et le narrateur méditent sur le thème de la colère, retenons à titre d'exemple les pensées de Marie et de Aristoteles de Stagire, illustrons par un extrait de la page 99 :

« Sur la colère Marie disait : “Tous les malheureux sont nés d'une colère de leurs géniteurs que le plaisir qui a suivi n'a pas assouvie”.

Dans la colère nos oreilles cessent d'entendre.

Aristoteles de Stagire : “Il n’est pas plus possible a l’homme en colère d’arrêter sa fureur qu’au plongeur qui s’est élançé du rocher et stopper son élan et de ne pas atteindre l’eau” ».

A côté des pensées théoriques sur la production artistique ,Quignard ajoute des pensées philosophiques.

• **Les dialogues dans le roman :**

Les dialogues sont particuliers par leurs formes courtes,(répliques sèches, aérées) renvoient souvent au niveau de langue familier.

Citons quelques exemples :

Le premier extrait c’est une conversation entre Meaume et Nanni :

« “Il faut que vous quittiez la ville aujourd’hui même. »

-Pourquoi ?

-Tout de suite.

-Pourquoi tout de suite ? «[...]” » TR 29.

Le deuxième extrait c’est un dialogue entre Meaume et Marie Aidelle.

« “Ce sera difficile de vous coucher ici, dit Marie ».

-Il y a toujours une écurie, dit Meaume.

-Non.

-Il y a toujours une grange.

-Non.

-Il y a toujours une étable.

-Oui.

-Cela suffira.

-Et pour travailler ?

-Qu’est ce qu’il faut ? Demanda la vielle Trognon qui était réapparue sous la grande poutre horizontale de la porte.

-Rien, rien” ». TR 61

Les dialogues créent de larges béances textuelles dans le roman.

Le blanc désigne, dans la mise en page, chacun des intervalles, des espaces libres qui favorisent la lisibilité d'un texte.

Les blancs dans le roman soulignent le rythme interne du texte. Ils créent un effet d'aération, de suspension ou de dispersion à la fois visuel et sémantique.¹

Les répliques des personnages contribuent à créer un jeu de mots du au retour de la même expression « **Il y a toujours une...** ».

¹Larousse, « Les petits pratiques du français, Vocabulaire, du commentaire de texte, 400 mots clés pour l'étude du style. » Larousse, 1992. p42.

2-1 Le fonctionnement narratif:

a- Saison de pierres

Le roman «**Saison de pierres**» ne respecte ni les contraintes chronologiques, ni les contingences événementielles, ni les lois psychologiques, procédant essentiellement au moyen d'opération qui assure la bifurcation du récit, des ruptures, des confusions volontaire dans la distribution des séquences narratives.

Le roman généralement souligne les ruptures qu'il opère à l'aide de formules telles «huit jours plus tard, mais pendant ce temps à un dizaine de kilomètre de là», «lecteur, tandis que ces bonnes gens dorment...» mais «**Saison de pierres**» se caractérise par la succession et l'entrecroisement de séquences apparemment sans lien entre elles mais en réalité solidement articulées.

Comment Djemaï favorise-t-il le transit d'une séquence à une autre?

Parfois Djemaï enchaîne entre les chapitres en répétant le même mot c'est à dire que le chapitre «x» contient un «vocable» qu'on retrouve forcément au début du nouveau chapitre, illustrons par cet exemple:

Citons le dernier paragraphe du chapitre 6:

« Il me fallait tuer le sourcier qui ricanait aux vœux de l'iconoclaste, j'avais soif de son sang. » SP 60.

Voici les premières lignes du chapitre 7:

«Sandjas dédaignait le pouvoir du sourcier- sorcier qui avançait, le regard disperse, les pieds tâtonnant sur la rocaille» SP 61

Ainsi le personnage le sourcier est le lien entre les deux chapitres.

De la même manière s'enchaînent les différentes séquences à l'intérieur du même chapitre.

Prenons à titre d'exemple le chapitre 7, qui se compose de 3 sous chapitres.

Le premier sous chapitre traite essentiellement des rituelles de la tribu et le charlatanisme d'un sorcier : le noir.

Le deuxième sous chapitre évoque Assia l'enchanteuse.

Le troisième sous chapitre dévoile les délires et les hallucinations de Sandjas.

Alors quel est le lien entre ces trois sous chapitres distincts?

Quel est le moyen qui permet la relance entre eux?

L'emploi du même «mot», une fois au singulier l'autre fois au pluriel est le moyen d'articulation entre les deux premiers sous chapitres: le mot qui sert la transition est le mot **«couteau»** utilisé dans deux contextes différents: le premier pour commettre un meurtre, le seconde pour graver des signes d'amours dans l'étiage, ces deux passages servent d'illustration.

La voici le dernier paragraphe du premier sous chapitre:

«Gadar s'écroula, la lame de l'eau en travers des poumons lame lancée par Sandjas en son délire. L'oued s'emplit de caillots pourpres, vitreux, et l'eau ne fut plus qu'une langue plaie sanguinolente. Il voit quitter son niveau initial, l'abandonner sur les cailloux. Etendu sur des herbes rouges, entourés d'abeilles, il fut subitement happé par une flaque gélatineuse, enfermé dans un sac embryonnaire, fluide, mou, fuyant toute prise. Il avait tué Gadar, hurlant, à son tour, sous le couteaux du soleil et de sa soif.» SP 63

Citons le premier paragraphe du deuxième sous chapitre:

«Ne le dites à personne, encore moins aux vautours, Assia est parmi vous, vogue 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 [...] » SP 63

L'utilisation du même champs lexical « feu » et « brûlante » permet aussi aux deux derniers sous chapitre de créer un moyen d'articulation: il en va ainsi dans les lignes suivantes : Reportons les dernières lignes du deuxième sous chapitre:

« [...] Elle buvait sa joie, un baiser de menthe brûlante sur les lèvres le mien que j'imagine ». SP 65

Ainsi que le début du troisième sous chapitre:

«La part du feu, du hasard, Sandjas, caillou, le plâtre des ruches mortuaires. [...]» SP 65

Voyons maintenant comment s'articulent les fragments textuels à l'intérieur du même sous chapitre. Citons à titre d'exemple un extrait de la page 11 chapitre 1 où on trouve presque tous les thèmes. Ils sont cités par bribes et seront développés par la suite:

« [...] Il est ici, ailleurs, avec sa clair voyance, sa torture rigide, son délire. Il ne peut que se répéter, ressasser jusqu'à l'écœurement, ruser avec les impressions fugaces, les taches d'ombre, les zébrures de sa mémoire. Il n'a pas le luxe de s'offrir une logique, une ligne de flottaison tranquille linéarité. Il se revoit indistinctement dans une maison close, entourée de chaire flasque, de parfums gros, d'alcool aigre. »

Le seul lien entre les différentes bribes d'histoire c'est Sandjas : Sandjas et le point focal du roman. Toutes les histoires lui sont inhérentes puisque Sandjas délire, Sandjas rêve, Sandjas fantasme, Sandjas aime, Sandjas hallucine, Sandjas témoigne, Sandjas se remémore, et Sandjas écrit aussi.

« Le goût du poivron lui revient à la bouche, à lui il a la nausée, vomit dans le patio, s'affale, se relève, regarde les vomissures et éclat de rire. Il est dans un train, poursuivant M... avec un couteau, l'iconoclaste la ceinture, le raisonne. Déjà dans une camisole de mots, de signes sur la planche coranique, sur les

cahiers, sur les murs, sur le tronc du figuier. Des mots qui entourent Assia comme des frelons, des abeilles, des éclats de verre. Des mots passerelles jetés entre les rives de l'oued, entre lui et son ombre. Il ne traversera jamais rien si non sa folie. Ses maigres notes, ces souvenirs ne sont que quelques cailloux du gué qu'il devra emprunter pour vivre à cru, petit poucet semant ses appels, ses redites, dans la forêts, le fouilles de désastre. Quand le séisme vola les clefs de la ville il se savait sans corps, mais sa mémoire, la voix d'Assia seraient des contre poids à sa rature. [...]» SP11

Il est facile de voir comment cette sorte de raccord scriptural en l'occurrence la répétition apparemment fortuite d'un signe assure la mise en ensemble de scènes appartenant à deux motifs du thème globale, cependant un tel rapprochement apprend au lecteur à déchiffrer non seulement le mot mais aussi à avoir une meilleure vue d'ensemble de tout le texte, sans parler du roman.

De ce fait nous dégageons ce fonctionnement du récit :

1) Avant:

Un amant ordinaire dans un ville quelconque. « **Un amant ordinaire dans une ville quelconque,(...)** »S P 36.

2) Pendant:

Déclencheur :

Le séisme.

Le prédateur.

Action :

Destruction de la ville.

Séparation des amants.

Conséquence :

Tentative de fuite.

3) Après:

Survie de Sandjas ¹.

Sandjas affronte le prédateur, affronte Assia, affronte la ville, affronte le narrateur qui

lui offre une seconde chance ¹ : « **il libère la corde qui retient Sandjas** » SP 107.

Inscription et lecture du corpus dans l'écriture de la continuité ¹ :

19 86 → Récit → Présentation: 12 chapitres relativement courts entre 5 et 7 pages ¹.

Thème : Agonie d'une ville.

Personnage : Sandjas : amoureux d'Assia

Lecture : Thématique (ville – amour)¹.

<i>Corpus</i>	<i>Avant</i>	<i>Pendant</i>	<i>Après</i>
SP	quête du bonheur	Séisme	fuite dans le délire

Inscription du récit dans une linéarité où le lecteur est confronté, pendant sa lecture au "pendant", informé du "avant" par le procédé de l'analepse, et confronté au "après" avec l'achèvement du récit ... si achèvement il y a².

1 Bahia Ouhibi Ghassoul : "Perspectives critiques : le roman algérien de langue française dans la décennie 1985-1995". Thèse de doctorat d'état 2003-2004. Oran. P. 192-193.

2 Bahia Ouhibi Ghassoul: "Perspectives critiques : le roman algérien de langue française dans la décennie 1985-1995". Thèse de doctorat d'état 2003-2004. Oran. P. 192-193.

b- Terrasse à Rome

Raconter, c'est organiser un texte de longueur assez considérable ; il faut faire en sorte que les événements dépendent les uns des autres. Cependant, Quignard s'est montré décidé à tuer l'aventure dans le roman, à éliminer l'intrigue pour présenter seulement de simples séquences. On a constaté que « **Terrasse à Rome** » bénéficie d'un subtil agencement. Loin de nouer et de dénouer une intrigue ; Quignard sait jouer entre les différents moments de l'histoire contée car il organise un système d'échos, d'annonce et de rappels qui assure la cohérence du texte¹.

Ainsi, le roman se caractérise par la succession et l'inter croisement de séquences apparemment sans lien entre elles, en réalité solidement articulées car toutes les histoires tournent autour de Meaume.

Voici quelques exemples d'illustrations :

1/ « L'histoire de l'oreille » : On trouve un fragment de cette histoire au début du roman à la page 38, l'oreille en possession de Meaume :

« Puis il sortit un flacon de son coffre. C'était une oreille humaine dans un bocal. Elle était devenue très pâle. Elle était aussi transparente que les mains que les grenouilles ont au bout de leur bras. »

On saura seulement dans les pages 120-123-124-125, l'histoire entière de l'oreille et la raison pour laquelle elle figure dans l'inventaire de Meaume à Rome.

2/Concernant l'évasion de l'ami de Meaume Abraham (le récit est présenté sans ordre chronologique), on lit à la page 54 le premier fragment, « **Plus d'homme sur terre. Abraham et Meaume en profitent pour marcher à découvert** » on retrouve la suite dans les pages 55-75-81-88-90 puis dans la page 140. Cette histoire est présentée par bribes et c'est au lecteur de relier les différents fragments.

¹ Michel Raimond « Le roman Armand Colin, Paris 1987,2000,p106.

Seulement l'histoire d'Abraham vacille entre le récit et le graveur c'est à dire que le lecteur ne sait plus s'il découvre le récit de l'évasion d'Abraham ou bien s'il s'agit seulement d'une description d'une gravure effectuée par Meaume.

Voici quelques exemples :

Exemple1:

« Sur la cinquième gravure noire ils partent. Ils redescendent dans la vallée. La chaleur est torride, les feuilles des arbres immobiles, le silence serre. L'air ne bouge plus. C'est presque un miel ou un lait épais, pâteux de silence. C'est une massa blanchâtre sans un signe.

Plus d'homme sur terre. Abraham et Meaume ne profitent pour marcher à découvert. Toute la journée ils suivirent une route vide et couverte de mirages qui ondulait comme de l'eau devant eux [...] » TR 54-55.

Pascal Quignard brouille volontairement les pistes pour dérouter le lecteur.

Exemple2:

« Abraham et Meaume se perdirent. Ils s'étaient égarés au fond dans la vallée, dans la forêt la plus épaisse. Il n'y avait plus de lumière. Il n'y avait plus de chemin. Il y avait longtemps qu'il avait plus de chemin dans le monde. Abraham, marchait devant.

Il allait lentement en silence. Ils aperçurent l'orée de la forêt puis une sorte d'anchois. Abraham s'avança. Il s'arrêta. Elle rit. Aussitôt il lâcha sa main et se quittèrent. Meaume le graveur se retourne au bout d'une vingtaine de pas. La jeune religieuse se tenait accroupie dans l'ombre impénétrable de la forêt, les fesses reposaient sur les mollets, à demi cachée par les troncs d'arbres qui s'étaient effondrés sur les versants de la montagne devant la forêt. Voilà ce qu'il avait gravé » TR56-57.

3/Plusieurs versions entourent la mort de Meaume : à la page 107, chapitre 28 nous saurons que :

« Meaume le graveur mourut à la fin de l'an1667 à Utrecht[...] »

Et un peu plus loin qu'il s'est suicidé chez Honthorst .A la page 150, chapitre XLI, on saura aussi que Meaume agonisait avant sa mort :

« [...] Alors elle [Marie Aidelle] alla dans la chambre de Meaume le graveur, âgé de cinquante ans, agonisait et elle prit sa tête dans ses bras et le berça jusqu'à ce qu'il mourut. Ce fut ainsi qu'il rendit le souffle[...]

A la page153 chapitre XLIII, on lira que Meaume est pris de délire avant de rendre l'âme :

« Tandis que Meaume le graveur était encore de ce monde, dans les tous derniers jours qu'il vécut, mourrant de faim, sa mémoire s'étant perdue, il ne reconnaissait plus les visages. Il faisait des gestes étranges sous son drap et il parlait aux mouches Meaume le graveur à la fin de sa vie connut plusieurs fatigues et souffrit d'embarras de pensée [...] »

A la page 155 du même chapitre, Meaume a souffert de maladie avant sa mort, illustrons par cet extrait :

« Le 24, lors de la troisième vigile des natales, alors que tout le monde jeune, il meurt sans avoir rien pu déglutir depuis août. »

4/ On ne sait pas non plus pourquoi Marie Aidelle est venue rejoindre le graveur en Hollande, chez la belle sœur de Gérard des Nuits, aux moments ou il était à mourir.

L'auteur nous fournit aussi deux versions qui justifient la raison de la présence de Marie Aidelle au chevet du mort, la première se trouve à la page108 chapitre XXVIII :

«[...] Le bel atelier d'Utrecht appartenait alors a l'épouse de Wihlem Van Honthorst dont le prénom était Catherine. C'est Nannie Aidelle qui berce le cadavre de Meaume suicide chez Honthorst ».

Le narrateur repose la question quarante pages ; plus loin il nous révèle la raison de sa présence :

«[...] **Le 16 décembre Meaume le graveur dicte un deuxième testament en _chuchotant d'avantage_ à Utrecht. Sa gorge s'est définitivement serrée. Le notaire et Catherine Van Honthorst se tiennent penches sur le lit, leurs oreilles presque en contact avec sa bouche. Il ne mange plus depuis l'été. Le 18 il a ajoute codicille où il met le nom de Marie Aidelle. C'est sans doute la raison pour la quelle Catherine Van Honthorst fait venir marie. Il ne la reconnaît pas[...]. »**

5/ Le futur époux jaloux ,Vanlacre, dont l'honneur a été bafoué,vitriole son rival .Or la jeune femme, Nanni ,est enceinte .Personne,sauf elle sans doute, ne sait qu'elle l'est,non de l'époux, mais de l'amant, le graveur Meaume. Devenu vieux, celui-ci retrouvera son fils à son insu.

Nous sommes en 1666.En 1640, il avait revu Nanni à Mayence et elle lui avait appris qu'elle était enceinte : **« Un an plus tard, en 1640, il la vit (...). En réponse à l'une de ces questions, elle confirme qu'elle est mariée depuis dix mois .A une nouvelle question, elle répond que oui,elle a un petit .De qui ?Elle ne répond pas .Elle lève ses paupières .Elle rit .Elle prend sa main. « Viens »,lui dit -il.II la regarde .Puis il fait non avec la tête .il court. »TR32-33.**

Et c'est vingt-huit chapitres plus tard que le lecteur a la réponse à la question de Meaume .C'est la confirmation de ce qu'il avait sans doute déjà compris avec l'attitude de Nanni.¹

D'ailleurs, dès le début du roman, nous savons que le commis de Jakobsz, futur époux de Nanni, s'appelle Vanlacre : **« Le commis de ruelle de Jakobsz qui s'appelle Vanlacre ,s'est blessé en pulvérisant les carreaux de la fenêtre. »TR21**

¹Roger Godar , « Itinéraires du roman contemporain »,Armand Colin,2006.

Suite à une méprise, le fils qui tente de tuer Meaume prétend s'appeler Vanlacre : « **Alors Meaume pleura tout à coup et se tourna vers le mur. Il demanda doucement, en flamand, dans la pénombre : « D'où viens-tu ?»**

-Brugge.

-Quel est ton nom ?

-Vanlacre. » »TR131.

Ce garçon est en quête de son vrai père qui refuse plus tard de le reconnaître .Meaume meurt de cette tentative d'assassinat .Et c'est son fils qui l'aura tué .L'intrigue est très simple .Mais elle ne se résume pas à un amour contrarié dont les conséquences sont irréversibles .Elle se fonde aussi sur l'existence d'un fils dont il n'est à priori pas question dans le roman. Vanlacre est un beau jeune homme, « **il est extrêmement beau** »TR130, alors que son père défiguré est hideux .Pour Meaume, c'est compensation d'ordre narcissique car Vanlacre fait aussi partie de sa ...création.

6/ Le roman commence et se clôt sur la vie de Meaume .Et cela indique peut être un dispositif circulaire du roman. L'auteur nous présente différentes versions de la vie de Meaume en respectant le plus souvent les faits et les mêmes évènements vus de différents angles, la première version est faite par Meaume à la page 9, chapitre premier :

« Je suis né l'année 1617 à paris. J'ai été apprenti chez follin à paris. Chez Rhuys le reforme dom à la cite de Toulouse chez hemters à bruges. Apres Bruges j'ai vécu seul. A Bruges j'aimais une femme et son visage fut entièrement brûlé. Pendant deux ans j'ai caché un visage hideux dans la falaise qui est au-dessus de Ravello en Italie [...] »

Les deux autres versions sont reléguées à un narrateur extra diégétique .La première version se trouve à la page 159:

« Meaume le Graveur, Citoyen de la Ville de Rome apprit à dessiner chez Follin. Il apprit les rudiments du métier de cartier et les ombres auprès de Rhuys le Réformé à Toulouse. Il apprit la taille-douce et la technique de l'eau-forte chez Johann un Heemkers à Bruges [...] il eut le visage brûlé à l'eau-forte [...] . »

La deuxième version est à la page 167:

«[...] La grand-mère de Meaume baptisa l'enfant avec un doigt de sang de Concini quand on le déchire, pour le fortifier. Il aimait le vin noir, dont il abusait, il se laissa mourir. Meaume naquit à Paris au printemps de 1617. [...] Passe l'âge de cinquante ans, son visage était tendu et étrange. Il était très maigre [...] la blessure sur son visage ajoutait à l'incertitude de ses expressions ».

Meaume, l'amant voleur de Nanni, est défiguré par Vanlacre, le fiancé de celle-ci. Des années et bien des pays plus tard, Meaume est égorgé par Vanlacre, le fils qu'il a eu avec Nanni, qui a cru reconnaître en ce père inconnu le voleur qui vient de lui dérober le portrait de sa mère, Meaume finira par mourir de ses blessures mais c'est par l'évocation de sa naissance et de son étrange baptême avec sang de Concini que se clôt le récit.¹

Ce que par commodité nous appellerons ces deux « scènes » d'agression et qui ne sont en fait que la même scène répétée de ce que l'on pourrait appeler 'le vol de Nanni', forment le motif central de ce récit à la narration désarticulée. Au contraire des autres chapitres, pour la plupart indépendants dans leur forme et dans leur contenu, ces scènes sont constituées d'une suite de petits chapitres de narration plus traditionnelle racontant deux moments de la vie de Meaume, ses amours et sa mort. C'est à partir de ces deux moments que le lecteur peut reconstituer la mosaïque et tenter de comprendre le sens que « délivre ce système de fragments », ce qu'un récit chronologique n'aurait pu faire¹.

Après l'étude de la structure fragmentaire du roman et l'enchaînement thématique entre les séquences on peut dire que même invisible aux yeux du lecteur il existe toujours un lien entre les séquences. Ainsi, divers modes et moyens de transitions favorisent les bifurcations et les articulations entre les séquences :

1 Sjeff Houppermans, Christine Bosman Delzons, Danièle de Ruynter-Tognotti, « Territoires et terres d'Histoires perspectives, horizons, jardins secrets dans la littérature française d'aujourd'hui », Edité par Sjeff Houppermans, Christine Bosman Delzons, Danièle de Ruynter-Tognotti. Amsterdam, New York, Ny 2005, Editions Rodopi B.N, Amsterdam-New York 2005. Printed in the Netherlands. p277.

réurrence d'une même image, association d'idée, répétitions de termes analogiques, antonymie lexicale... Retenons quelques exemples :

❖ Enchaînement de deux paragraphes à l'aide de la répétition, en ce sens que le dernier mot du premier paragraphe est repris au début du deuxième paragraphe, voici un exemple p82 :

« [...] Le régiment se scinda. La troupe qui était chargée d'amener le prisonnier dans l'Albigeois gagna Thônes puis Talloires.

A Talloires, pour traverser le lac afin de joindre la cité d'Annecy, les soldats requièrent deux larges qui se trouvaient là[...]».

L'anadiplose peut être un simple procédé d'enchaînement (éventuellement emphatique).

Citons un autre exemple :

A la page 140 Meaume dit **«il y a une nuit irrésistible au fond de l'homme. Chaque soir les femmes et les hommes s'endorment. Ils sombrent en elle comme si les ténèbres étaient un souvenir.**

C'est un souvenir. »

Et à la page 85 :

«[...] Arrive arôme le vieil homme gravait l'escalier raide de Meaume.

Meaume dit : «"je sortais de table"».

Parfois c'est une expression qui est à la fin du 1^{er} paragraphe et du début du second par exemple de la page 53 :

« [...] C'est comme une croisée chez un traiteur dont la boutique est située sur un petit canal. Il n'y a pas de Dieu.

Il n'y avait pas de dieu dans ce petit dessin d'église noire [...] ».

Voici un autre exemple p95 :

«[...] Ses seins étaient durs. Ses lèvres étaient épaisses et douces. Son sexe était humide. Elle sentait une odeur merveilleuse.

Nanni sentait une odeur merveilleuse de forêt noire, de fougères, de champignons. »

Nous avons constaté aussi que par l'utilisation de ce procédé Quignard essaye parfois de joindre deux chapitres c'est à dire que le dernier mot du chapitre précédent annonce le début du chapitre suivant. Illustrons par les exemples suivants :

Exemple 1 :

Citons la dernière phrase du chapitre IV p 24 :

«[...] **C'est justement à ce moment que la jeune fille lui fait parvenir une lettre. »**

Voici la première phrase du chapitre V p 25 :

« **La lettre de la fille de Jacob veet jakobsz adressée à Meaume [...] .»**

Remarquons que le mot « **Lettre** » est le moyen d'enchaînement entre les deux chapitres.

Exemple 2 :

Citons aussi le dernier paragraphe du chapitre VI à la page 33 :

« **Il la regarde puis fait non avec la tête. Il court. »** Et la première phrase du chapitre VII page 34 : « **Il court, il courut [...]** »

La similitude de deux scènes traitant du même thème sert de transition, la première scène est un fragment de récit et une dizaine de page après elle devient une gravure :

«[...] **elle a des cernes sous les yeux. Ses longs cheveux sont simplement noués derrière la coiffe grise. Elle porte une robe grise, une fraise blanche. Elle est plus belle que jamais. Elle est penchée vers lui [...]** » p 29

A la page 39 :

«[...] Alors il montra une pointe sèche très claire : une jeune fille au long visage avec une coiffe bourgeoise, une fraise blanche, est assise sur une couche dont les draps sont défaits, devant la fenêtre couverte. On voit des mats et au loin sur l'adroite une tourde mer pale et encore prise dans un halot de brumes dans le jour tout blanc qui se lève.

Le regard que porte la jeune face à elle est effrayé[...] .»TR39.

Parfois un mot sert d'enchaînement entre deux séquences distinctes c'est le cas du mot « coffre »qui est le point commun entre ses deux scènes, citons un extrait de la page 38 :

« Durant la soirée du même jour de l'eau-fortier tira le rideau de velours noir sur la toile offerte par le Lorrain. Ce fut la première merveille que Meaume montra à son compagnon. Puis il sortit de son coffre. C'était une oreille humaine dans un bocal. Elle était devenue très pale elle était aussi transparente que les mains que les grenouilles ont au bout de leur bras.

Troisièmement Meaume retourna au coffre et prit une tapisserie qu'il déroula par terre, sur le pavement [...] »

- ❖ L'antonymie lexicale « la nuit »et « la lumière » permet la juxtaposition de deux scènes distinctes :

Exemple3 :

Extrait de la page157 :

« Les dessins sur cuivre sont de Meaume. Les eaux fortes ont été tirées après décès.

Le tirage est sombre mais velouté. Ceux ne sont pas des images à la manière noire.

Une lampe, une marmite de terre pleine d'huile, une mèche une planche de cuivre, deux burins, le silence, une main osseuse, la nuit.

A midi la lumière tombant à plomb sur la rivière, des soldats passent sur le pont à la queue leu leu . »

- ❖ Parfois un mot de même famille (graveur/gravure) sert de moyen d'enchaînement entre deux séquences distinctes, voici une illustration tirée de la page 93 :

« [...] **“Un jour le paysage ne traversa”** » telle est la phrase que Abraham Van Barchem avait dite à Meume le graveur avant de le quitter et qu'il mourut quand est un beau nom.

La manière noire est une gravure à l'envers. Dans la manière noire la planche est originaire et entièrement gravée. [...] »

Dégageons le fonctionnement narratif de « Terrasse à Rome » :

1) Avant :

Un amoureux de la fille d'un orfèvre dans la cité de Bruges.

2) Pendant :

Découverte de l'idylle.

Vengeance.

Brûlure au visage.

Action :

Fuite.

Séparation des amants.

Conséquence :

Des gravures.

Notoriété

Tristesse.

Après

Survie de Meume.

Meume peint des images qui reflètent son chagrin et sa tristesse.

Deuxième partie

Etude de la narration

Meaume découvre sa paternité. Vanlacre est un beau jeune homme, « **il est extrêmement beau** »TR130, alors que son père défiguré est hideux. Pour Meaume, c'est une compensation d'ordre narcissique car Vanlacre fait aussi partie de sa création.

2000.....Récit.....Présentation en 49 Chapitres relativement courts entre 1 et 6 pages.

Thème : la vie d'un peintre.

Personnage : Meaume amoureux de Nanni.

Lecture : thématique (peinture- amour)

<u>Corpus</u>	<u>Avant</u>	<u>Pendant</u>	<u>Après</u>
TR	Quête du bonheur	Brûlure au visage	Fuite dans la peinture

.....
Le lecteur confronte une chronologie pendant sa lecture, informé du avant et du après par le procédés des analepses et des prolepses. Le roman se termine sur l'incertitude, une incertitude de l'écriture, une incertitude de la lecture qui s'ajoute à l'incertitude des traits de Meaume : « (...) **La blessure sur son visage ajoutait à l'incertitude de ses expressions** »TR178.

L'ensemble des opérations transitaires que nous venons de détailler est une réalisation de l'écriture qui sans rompre la chaîne de continuité perturbe parfois la continuité fictionnelle. Or ce qui détruit l'écriture, la lecture le construit. L'emploi des mêmes procédés permet de relier des dizaines, voire des centaines, de pages de distance des passages traitant d'un sujet commun, relatant des événements semblables ou se construisant selon des principes d'écriture identique. Ainsi grâce à un système d'échos de rappels, de résumés, de variation, Quignard fait fonctionner un mécanisme narratif cohérent.

.....

2-2 Les séquences narratives :

a- Saison de pierres

La structure du texte narratif habituelle, situation initiale, déroulement des événements introduit par un élément modificateur, et situation finale n'apparaît pas dans « **Saison de pierres** ».

Il y a donc impossibilité à reconstruire une histoire (la fable) cohérente à cause de la fusion de thèmes : le séisme, les souvenirs d'enfance de Sandjas, l'amour perdu (Assia), les aventures de grand- père, les soirées au bordel , les fantasmes, les délires, les rêves...

Ainsi, on n'a pas de phases chronologiques, mais des séquences narratives constamment interrompues par exemple le roman s'ouvre sur les mal faits et les crimes du Prédateur sur la tribu de Sandjas :

« On ignorait l'heure du Prédateur, ses habitudes, son protocole. Non qu'il passât inaperçu, mais il paraissait le plus fort avec ses rots, ses crocs, sa cruauté[...] »SP5

La séquence est subitement coupée par la recherche de Sandjas de son amour perdu Assia : **«[...] C'est ici que moi Sandjas de la saga des Gueux, je perdis Assia .Dans ma tribu migratrice, l'amour se nourrit de violence et la sève se mêle au sang .Assia que je cherchais désespérément sur les rives, dans le ventre oued férocement sec. [...] » SP6** surgit le thème du séisme (les gravats et les débris du séisme) : **« La ville fut éventrée par un séisme qui délivra ses anneaux quand le Prédateur resserra sa chasse. La ville effondrée, les jambes levées au ciel, acculée aux cordes de fer, les dents au tapis. [...] » SP7**

Puis s'ajoute le souvenir de jeunesse du narrateur : **«[...] Sandjas, te souviens de cette ville avant qu'elle ne tourne au sang aigre, de loutre vide battant nos maigres flancs, nos guenilles. De la fillette volant dans sa robe bleue, glissant de terrasse en terrasse, chaton griffant des seins de pierre , sautant de toit en toit. [...] » SP7**, ses jeux avec la fillette, sa maison, les habitudes du grand- père,

l'araignée qui habitait le figuier : «[...] **Elle volait la fillette- chatte,se posait de poutre en poutre ,oui elle volait,oiseau blanc unique. [...]**Grand-mère tranchée en deux, grand-mère qui n'aimait pas les chaussures retournées, « mauvais présage »,disait-elle. Tu chassais les têtards, arrachais l'écorce du figuier, mangeais les figues pourries, insultais l'araignée. [...] » SP8.Tout d'un coup apparaît une réflexion sur la création et l'écriture : «[...]Près de cette ville qui n'est plus qu'un amas de gravats,je cèderai la parole à notre Iconoclaste,notre barde rétif, au narrateur qui hantera ce texte comme un fantôme pourchassé par la haine du scribe ;le narrateur écrira notre errance. [...] »SP7, etc.

Les séquences se succèdent et s'entrecroisent contribuant au morcellement narratif du texte.

Mais une remise en ordre des séquences est possible seulement demande un effort particulier de la part du lecteur.

Essayons de savoir à travers l'étude des séquences narratives du roman « **Terrasse à Rome** » comment Quignard agence-t-il son texte ?

b- Terrasse à Rome

Le seul projet de raconter une histoire qui intéresse le lecteur requiert beaucoup d'attention et de soins ; il faut alors relier les épisodes entre eux, animer des personnages, évoquer le cadre dans le quel ils évoluent..... Tout roman racontant une histoire pousse un personnage à s'engager dans une action. Cette action dramatique ou psychologique est liée aux changements qui viennent modifier la situation initiale. Un personnage brûle d'obtenir ce qu'il convoite : des obstacles se dressent sur son chemin ; certaines circonstances lui sont favorables, d'autres non, il réussit ou il échoue. Tel est le schéma de beaucoup de romans¹.

Ce n'est pas le cas de « **Terrasse à Rome** » où l'auteur n'en fournit que des bribes et c'est au diligent lecteur de reconstruire le puzzle à cause de la fusion de thèmes : celui des amours interdites, celui des images salaces qu'on se passe sous le manteau, celui de la mémoire comme siège de la souffrance et celui des inconvénients de la laideur....

« **Terrasse à Rome** » est loin d'être un texte uni, suivi, il est souvent perturbé par les intermittences d'éléments parasites donc on n'a pas de phases chronologiques mais des séquences narratives constamment interrompues, par exemple le roman s'ouvre sur narration de la vie d'un graveur, Meaume, qui dès l'incipit se présente à la page 9 du chapitre premier :

« Je suis né l'année 1517 à Paris. J'ai été apprenti chez Follini à Paris chez Rhuys le Reformé de la cité de Toulouse. Chez Hecmkers à Bruges. Apres Bruges, j'ai vécu seul. A Bruges j'aimais une femme et mon visage fut entièrement brûlé. [...] ».

Au chapitre II, à la page 12 la narration est reléguée à un narrateur extra diégétique qui se charge de raconter la vie de Meaume, citons cette exemple :

«[...] Le jeune graveur Meaume la vis (Nanni) lors de la procession de la fête des confrères. Il avait achevait son apprentissage chez Rhuys le Reformé à Toulouse. Elle s'en rendit compte. Meaume surprit le regard quelle portait sur lui. Ce regard sur lui, toute sa vie, vécut en lui. [...] » TR13

1 -Michel Raimond « Le roman », Armand Collin / Her, Paris, 1987,2000.

Après le récit de ses amours, de la jalousie du fiancé de sa belle, de sa brûlure à l'eau d'acide, de sa fuite de Bruges, le chapitre provoque une cassure à la page 36 :

« **Meaume à quarante ans disait qu'il comptait huit extases....** » .Mais à la page 44 le chapitre IX le narrateur nous fait part du rêve de Meaume.

Le chapitre X à la page 46 est consacré aux propos et aux réflexions de Meaume sur l'art, le chapitre XI à la page 51 est une description de quelques gravures de Meaume à la manière noire. Au chapitre XLV de la page 158 l'auteur fait le résumé de la vie du peintre, le chapitre XXVIII de la page 107 est consacré à la mort de Meaume. Le roman se présente aussi comme narration discontinuée, hachée, au service d'une biographie fictive, car les multiples cassures dans la chronologie permettent au narrateur d'insérer de nombreux détails historiques p89, photographiques p148 - p38, théoriques p99- p142- p46, érotiques p112 -p40.....

Donc ce roman est à mettre sous le signe de la déchronologie, certes une remise en ordre de l'histoire est possible mais demande un effort et une participation du lecteur.

Chez Abdelkader Djemai et Pascal Quignard 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.

2-2-1 L'instance narrative

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 l'indispensables balisage permettant à son lecteur de suivre sans se perdre les chemins sur les quels 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.

Nous nous sommes penchées d'abord sur les ressources qu'offre à chaque écrivain (Quignard et Djemaï) le « balisage » du récit par unités narratives : vaste champs à exploiter pour tromper et satisfaire l'attente du lecteur. Le second de ses repères, l'ordre du récit, semble aller de soi selon l'opinion couramment admise : on raconte en suivant l'ordre « chronologique ». Cependant, dans « **Terrasse à Rome** » et « **Saison de pierres** », foisonnent 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). Pascal Quignard et Abdelkader Djemai s'en sont avisés 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 chaque roman le mettent devant la nécessité d'une réadaptation à l'univers du récit.²

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

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

2 Villani Jacqueline, « Le roman », Edition Belin, 2004, p.53

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

Alors qui s'arroge la mission de narrer dans « **Terrasse à Rome** » et dans « **Saison de pierres** » ?



a- Saison de pierres

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.¹

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 » ?¹

Est-il un autre comme le découvrait Rimbaud en mai 1871 ? Le livre parle de quelqu'un : mais qui est ce quelqu'un ? Qu'est ce que la personne humaine ? Existe-elle ?¹

Souvent le récit bascule du « on » pronom indéfini ou « il » personnel ou du « il » au « nous » du « je » au « on ». Donc le lecteur à l'impression de suivre 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. Voici quelques exemples d'illustrations :

Dès l'incipit plusieurs narrateurs se croisent : entre le « nous », « il », « on » et le « je » le lecteur du roman, est déconcerté.

« 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 [...] SP5².

Citons un autre exemple d'illustration :

« [...] Recourant à la pureté équivoque des images, il vacillait à travers ses fantasmes, ses hallucination. Heureux peut-être. Parfois il pensait revenir

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

2 Les initiales SP renvoient du roman de Djemai « Saison de pierres »

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, nous d'être décortiqués par le Prédateur, privées 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. [...] SP 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. [...] » SP 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.

Voici un autre exemple :

.....

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 ... » SP 63.

Comme il arrive au narrateur de s'adresser directement au personnage Sandjas, en employant l'impératif : « Rappelle-toi », « Souviens toi » voulant lui raviver la mémoire :

« [...] 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 a 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 régnant... » SP10.

Sandjas à son tour cède la parole au narrateur, qui saura selon Sandjas mieux écrire , raconter et rendre compte de la dislocation et la destruction de la ville et 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. » SP6-7.

.....

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 maigre blancs, nos guenilles [...] » SP57, 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 ? [...] » SP8

.....

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 longs des murs crépis de la maison ? Peut être n'est elle qu'une ombre, une tache sur la photo...) [...] » SP28

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 [...] » SP46.

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 :

« [...] Ecoute 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 t-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, [...] »
SP98

La récurrence du « oui » du narrateur dans le texte de 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, [...] » SP98

Citons aussi

« [...], elle, un grand cimetière face contre terre, la bouche grouillante de mouches, oui quelle rigolade ! On n'a pas idée de la stupidités des vivants [...] » SP 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 au 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 ... » PS 08-10.

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 pérennités du carbone, notre voix éteinte dans la langue marche de la terre, les yeux encore brillants de la fièvre des combats [...] »PS11.

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, détestes 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. [...] » SP 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 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. [...] »SP107-108

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'outré vide battant nos maigre blancs, nos guenilles [...] » SP57 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 ? [...] »

SP8

Ainsi "**Saison de pierres**" commence "comme" un récit : une ville détruite, "**éventrée**" SP 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'espace¹ :

Exemple:

« 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" SP 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 décidé¹ :

« L'autre ne le ratera pas », il doit prouver s'il le peut la résistance de son entreprise¹ :

« ... [...] 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 ... » SP 56.

¹Bahia Ouhibi Ghassoul : "Perspectives critiques : le roman algérien de langue française dans la décennie 1985-1995". Thèse de doctorat d'état 2003-2004. Oran. P. 260-262-263.

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" ?

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 ¹ :

« *Une littérature en sursis ? Le champ littéraire de langue française en Algérie* »¹.

A partir du concept "d'écriture frontière", Miliani développe la problématique de l'écriture, entant que quête qui devient la préoccupation du roman algérien, depuis les années 1980 ¹.

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 déroute 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 sorti de son délire début de la page 190, le réintègre pour recommencer : bas de la page 109, il arrête momentanément le récit, parce que ² :

« 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 ». SP 107.

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

2 Bahia Ouhibi Ghassoul : "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.

Remarquons que le roman de Djemaï est celui qui représente le plus, 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 ¹.

Texte de la mise en abîme, texte de la narration dénié et dégénérée, où le narrateur de propre aveu ¹ :

« Commis 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, 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. » SP 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 pratiquée sur l'écriture ¹ :

« 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 ... » SP 43.

Il continue de développer la rhétorique subversive et poétique du roman algérien ¹.

b- Terrasse à Rome

Un 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 guide. Ne cesse de dire ce qu'il y a 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, tout entière sortie de son imagination, qu'on a aucun moyen d'y avoir accès en dehors des indications qu'il est le seul à pouvoir fournir ? C'est en écoutant cette voie 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 part¹.

Alors qui parle ? Qui raconte dans « **Terrasse à Rome** » ?

Dans « **Terrasse à Rome** », 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 ».

Des l'incipit, un narrateur intra diégétique prend en charge de raconter la vie du graveur par l'emploi du « je » qui renvoie à Meaume, cette prise de parole se fait sous forme de discours direct :

Citons un extrait de la page 9 :

« Meaume leur dit : « “ Je suis né l'année 1617 à Paris. J'ai été apprenti chez Follin à Paris. Chez Rhuys dans la cité de Toulouse. Chez Heemkers à Bruges. Après Bruges, j'ai vécu seul. A Bruges j'aimais une femme et mon visage fut

1 -Michel Raimond, Le roman, Armand Colin, HER, Paris, 1987-2000.

entièrement brûlé. Pendant deux ans j'ai cache mon visage hideux dans la falaise qui est au-dessus de Ravello en Italie"[...] ».

Un incipit étrange ouvre le récit « **Meaume leur dit** : »le plaçant d'emblée dans le temps présent de la parole .Meaume se présente brièvement :il est graveur à Rome et cherche inlassablement dans son travail les traits d'une femme qu'il a aimée. Le chapitre deux donne alors la parole à un narrateur omniscient qui retrace la rencontre du graveur et de Nanni,la femme aimée .Puis Meaume reprend la parole .L'auditoire a changé,un « elle »s'est substitué au « leur » laissant entendre que le lieu et le temps du récit ont aussi changé .Nous n'en saurons pas plus .C'est en présence de ce « elle » que Meaume évoque le deuxième rendez-vous avec la jeune fille aimée,mais il laisse le récit en suspens sur une étrange question « **Quel homme n'aime quand l'enfance crève ?** ».A la voix de Meaume se substitue alors celle,multiple,du roman .Toutes les formes de narrations se succèdent au fil des chapitres :récits romanesques,une lettre,descriptions de gravures champêtres ou érotiques,anecdotes de voyages, énumérations, paroles rapportées, proverbes, aphorismes, considérations sur la langue et ses origines, récits de rêves, brefs dialogues comme de courtes scènes de théâtre,une sorte de conte tragique,des réflexions sur l'amour,la vie et l'art .Tous ces brefs chapitres sont traversés par des ombres que l'on ne peut guère qualifier de personnages,tant les infirmes portions de vies fictives ou véridiques resteront à jamais mystérieuses. Certains noms nous sont inconnus,certains détails étonnants ou mystérieux. D'autres au contraire sont plus familiers aux lecteurs du roman de Quignard :¹Sainte Colombe,Meaume ,Nanni , ...)

A la page 12, chapitre II c'est un narrateur extra diégétique, qui va raconter en détail la rencontre de Meaume avec Nanni et leur histoire d'amour, voici un extrait :

« En 1636, Jacob Veet Jakobsez , orfèvre dans la cité de Bruges, fut nommé juge électif pour l'année. Il avait une fille qui était étrange et belle. Elle était blonde, très blanche, longue, légèrement vantée, la taille fine les mains fines, la

1 « Territoires et terres d'Histoires perspectives,horizons,jardins secrets dans la littérature française d'aujourd'hui »,Edité par Sjeff Houppermans,Christine Bosman Delzons ,Danièle de Ruynter-Tognotti.Ameserdam,New York,Ny 2005,Editions Rodopi B.N,Amersterdam-New York 2005.Printed in the Netherlands.

gorge lourde, très silencieuse. Le jeune graveur Meaume la vit lors de la procession de la fête des orfèvres. Il avait vingt et un an[...] ».

A la page 14 du même chapitre, on constate l'intervention du « on » pronom indéfini :

« Il gagna la servante. Où se fut au contraire la servante qui vint a lui. Ce point est important mais on l'ignore. Reste qu'ils se rencontrèrent enfin tête a tête. »

Au chapitre XI p51 nous constatons l'intrusion du « nous » dans une narration à la troisième personne :

« La suite des graveurs pyrénéennes à la manière noire représente tout d'abord une ville ruinée dans la montagne à gauche en bas : Sedens super asinam Lucius. Meaum. sculps. August.1656. Au-dessus de la ville un grand cimetière s'étend sur le versant de la montagne. Le cimetière est le plus grand que le bourge lui-même et plus proche de nous-même qui voyons la gravure. »

Nous remarquons que l'emploi des parenthèses permet au narrateur d'introduire des commentaires, des explications, un avis, un jugement.

Voyons quelques exemples :

Exemple1 :

Les parenthèses permettent au narrateur d'expliquer des événements: **« Le grand Heemkers, qui est lié à Jacob Veet Jakobsz, sur la pression de ce dernier (sans celer à Meaume l'autorité qu'exerce sur lui le magistrat de ce dernier qui fait alors à peut près ce qu'il veut dans la cite franche de Bruges) surnomme Meaume afin qu'il laisse en paix la fille de son ami[...] ».TR 23**

Exemple 2 :

Les parenthèses permettent au narrateur d'apporter des précisions :

« C'est dans le jardin (juillet 1639) » TR 20

Exemple3 :

Les parenthèses servent le narrateur à donner des informations :

« [...] **Sur-le-champ il demanda au maître chez qu'il travaillait sil voulait bien le nommer auprès d'elle. Son maître qui était célèbre (c'était Jean Heemkers) accepta de le secourir sans lui poser la moindre question[...]** » TR 13

Exemple 4 :

Par le biais des parenthèses, le narrateur se permet de faire des révélations. Citons l'exemple de la page 44 ,chapitre IX:

« **Le rêve de Meaume est celui-ci : il est à dormir dans la mansarde de Bruges (dans le logement que Jean Heemkers lui a accordé au-dessus de son appartement, au troisième étage de la maison sur le canal) [...]** ». TR 44

Voici un autre exemple : chapitre XXVII:

Les parenthèses expriment l'insertion dans la phrase :elles encadrent une réflexion,une précision,une information :

« **Une autre carte impudique exécutée dans la même manière (c'est à dire qui date daores1656) est singulière. Il s'agit de la tentation de Saint-Antoine[...]** ».TR104.

Les parenthèses aident le narrateur à dévoiler au lecteur ce qui échappe au personnage, illustrons par l'exemple de la page106, chapitre XXVII :

« [...] **Au centre de la gravure Marie Aidelle sort son seau ruisselant du puits. Un homme vu de dos, assis sur la margelle, ôte un gravier de son soulier. (Sans doute Meaume lui-même puisqu'il est représenté de dos) devant lui, une rame à la main, Oesterer pose culotte. Une femme maigre (Esther) essuie son pénis avec un linge.**

« **A droite un âne.** »

On a constaté aussi que l'emploi du pronom indéfini « on » permet au narrateur de s'introduire dans l'histoire et de donner son avis, voici quelques exemples d'illustration :

La description de cette scène (gravure) est faite à la troisième personne, néanmoins, le narrateur s'introduit en employant le pronom indéfini « on » pour

montrer qu'il est témoin et qu'il a vu lui même cette gravure ; citons l'exemple de la page 55, chapitre XI :

« [...] Le hameau, la route, le pont, toutes les fermes et les étables, sont sur cette gravure à la manière noire presque absorbées dans la ténèbre, car l'ombre de la projetée une véritable ténèbre qui paraît presque cramoisie à force d'être noire.

Sauf un bout de route qui grimpe sur le flanc du pic d'en face. Un bout rose qui échappe à la couleur noire.

On la voit rose. »

Après quelques répliques de dialogue, le narrateur s'introduit par le biais du récit inséré dans le discours, et par l'emploi du pronom indéfini « on » pour donner des explications, et des éclaircissement, voici un exemple de la page 60, chapitre XII :

« Elle remarqua : “Comment avez-vous pu hisser cette caisse en suivant le sentier ?

-Je n'ai pas emprunté le sentier. Je suis venu par la forêt. Ce sont mes cuivres et mes burins. C'est mon livre de raison. Mon pauvre trésor”.

Mais Marie continua à regarder la caisse avec instance. Meaume s'avança, se plancha, l'ouvrit. Elle aperçut les plaques de cuivre, d'autres rongées par le vert-de-gris. Il était graveur. On disait eau-forte alors.

“Ce sera difficile de vous coucher ici, dit Marie.

-Il y a toujours une écurie, dit Meaume. ” »

Au début du chapitre XXVI, p102 le narrateur s'implique en employant le pronom indéfini « on » afin de fournir des explications, voici un extrait :

« Dans la cite des homme, on appelle minutier les lieux où sont achevés les actes des notaires dès l'instant où ils passent les siècles[...] ».

Le narrateur à l'aide du pronom indéfini « on » nous dévoile ses découvertes. Citons l'exemple de la page158du chapitre XIV :

« On découvrit après sa mort que l'eau Fortier était riche : une centaine de beaux bijoux et autant de toiles de dessins renommés dont on pu tirer deux cent vingt mille forme d'ambassade[...] »

Tantôt le narrateur feint d'ignorer les tenants et les aboutissants dans son histoire pour faire croire au lecteur qu'il ne sait pas tout, il insiste aussi sur des ignorances pour donner le sentiment qu'il n'a pas accès à toutes les données du réel, et du même coup cela le dispense de les inventer. Voici un exemple de la page 108, du chapitre XXVIII :

«[...] c'est Marie Aidelle qui berce le cadavre de Meaume suicidé chez Honthorst; on ne sait pas non plus pourquoi Marie Aidelle est venue rejoindre le graveur en Hollande, chez la belle-sœur de Gérard des nuits, au moment où il était à mourir. ».

Et un peu plus loin, il fait semblant de découvrir la raison de la présence de Marie Aidelle au chevet de Meaume.

Citons l'exemple de la page 148, du chapitre XII :

« [...] Le 18 il ajoute un codicille où il met le nom de Marie Aidelle. C'est sans doute la raison laquelle Catherine Van Honthorst fait venir Marie. Il ne la connaît pas[...] »

Tantôt, il s'arroge la mission de tout connaître des faits. Comme il lui arrive d'émettre des aphorismes, de commenter, d'anticiper sur un dénouement qu'il connaît déjà pour montrer que rien ne lui échappe sur la vie et sur les gravures de l'artiste. Citons ce passage de la page 113, du chapitre XXIX :

«[...] Le jeune homme se tua le 22 mai 1664. Les gravures furent retirées de la vente. Les planches de cuivres et tous les tirages qui se trouvaient chez le marchand d'estampes à l'enseigne de la Croix noire, qu'ils fussent de la main de Meaume ou de celle d'autres artistes, furent acheminés sur une charrette à cinquante mètres de là, dans le Champs des Fleurs, où ils furent brûlés et fondus en présence de la foule.

C'est une des raisons pour laquelle il reste si peu de cartes érotiques directement de la main de Claude Mellan ou de Meaume le Graveur. »

.....

Citons aussi un passage de la page 107 du chapitre XXVIII :

« [...] il se trouve que l'an 1667, Meaume mourut à Utrecht dans la demeure de Gérard Van Honthorst et un burin, lui-même signé à gauche et daté 1666, en apportait la preuve si besoin était. Le graveur dut quitter Rome à la fin de l'an 1664. Soit à l'automne 1666. Ce point est incertain [...] ».

Comme on vient de le montrer, il arrive que le romancier qui raconte à la troisième personne n'hésite pas à faire des intrusions indiscrètes dans l'histoire qu'il raconte. Comme l'indique Jean Rousset, « *les réflexions de l'auteur, déchirent un instant le tissu narratif* »¹. Pascal Quignard n'hésite pas parfois et soudain de quitter le passé de ce qui est raconté pour rejoindre le présent de l'instance narrative et glisser ses commentaires et présenter ses remarques, voici quelques exemples d'illustrations :

.....
Exemple1 :

Tiré de la page 31, chapitre VI :

« Meaume dit : “ J’allais portait mon chant ailleurs. Comme il y a une musique de perdition, il y a une peinture de perdition”.

L'eau acide est plus étrange qu'une couleur.

Son visage étant brûlé, ceux qui le connaissaient ne pouvaient plus le reconnaître ».

Exemple2 :

Tiré de la page 93, chapitre XXII : «[...] “Un jour un paysage me traversa”, telle est la phrase qu'Abraham Van Berchem avait dite à Meaume le graveur avant de le quitter et qu'il mourut. Quend est un beau nom. »

L'insertion des commentaires du narrateur s'accompagne souvent de changement de sujet et de temps.

¹ J. Rousset, « Narcisse romancier » ,J. Corti,1973.

Exemple 3 :

Tiré de la page 121, chapitre XXXIII :

« Ils organisèrent une seconde Jonte où Oesterer subit le gage d'une main et bien sur perdit. On appelle gage d'une main une main nouée dans le dos du lutteur. Il n'est pas possible de lutter sur l'eau avec une main liée tant l'équilibre du corps devient plus précaire. Il semblait que seul un flotteur de bois put être roi de l'année pour chaque fleuve[...] »

Ainsi nous constatons que Quignard et Djemaï ont choisi plusieurs manières de présenter leurs histoires. Or, précisément parce qu'ils tendent à jeter le doute sur tout ce qu'ils racontent, « **Terrasse à Rome** » et « **Saison de pierres** » donnent à chaque 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 elle-même, qu'elle soit ou non incarnée dans un personnage (Sandjas ou Meaume), est désormais 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 chaque 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 »¹.

Conséquence : « **Terrasse à Rome** » et « **Saison de pierres** » ont perdu partiellement le sens de l'ordre et de l'organisation. Chaque roman se présente comme un texte fragmenté et morcelé d'une part et d'autre part le travail particulier sur le langage contribue au brouillage de la compréhension textuelle de chaque roman.

¹ Braudeau, Proguidis, Solgas et Viart, « Le roman français contemporain », Ministère des affaires étrangères adpf2911127-93-5.p140.

2-2-2La technique du collage

Dès ses débuts, le collage est défendu par Guillaume Apollinaire qui, dans ses « Chroniques d'art » de 1913, déclare « *Moi, je n'ai pas la crainte de l'art et je n'ai aucun préjugé touchant la matière des peintres. Les mosaïstes peignaient avec des marbres ou des bois en couleurs. On a mentionné un peintre italien qui peignait avec des matières fécales ; sous la Révolution française, quelqu'un peignait avec du sang. On peut peindre avec ce qu'on voudra, avec des pipes, des timbres-poste, des cartes postales ou à jouer, des candélabres, des morceaux de toile cirée, des faux cols, du papier peint, des journaux.* »¹

Ces lignes ne sont pas seulement le témoignage d'un critique, mais aussi l'expression de l'attachement passionné du poète qui, le premier, tenta le collage littéraire. Dans son poème « Lundi, rue Christine » (1911), Apollinaire utilise la libre juxtaposition des mots qui forme une sorte de collage verbal. De même que le manifeste futuriste de Marinetti sur la littérature (mai 1912) réclame la « liberté des mots », les poètes russes Khlebnikov et Kruchenikh se lancent dès 1914 dans la poésie collagiste, poésie de libre association de fragments de phrases qui instaurent un nouvel ordre de réalité verbale subconsciente. Tout un ensemble de poésies écrites autour de 1917, et notamment les poésies-affiches de Max Jacob, reçoivent l'étiquette de « collages cubistes » et offrent une analogie évidente avec le procédé employé couramment dans les arts plastiques.

La technique du collage sera exploitée par les surréalistes fascinés par toute possibilité d'atteindre une réalité subconsciente qui puisse « détourner l'objet de son sens pour l'éveiller à une réalité nouvelle ». Soupault introduit le collage littéraire dans « L'Education sentimentale » et, avec les autres surréalistes, déclare que « les poésies d'Isidore Ducasse-Lautréamont - sont un immense monument élevé avec des collages ». En faisant l'éloge de cette technique, les surréalistes louent le moteur du mécanisme subconscient par lequel « paradoxalement, l'imprévu devient un élément de constance et de cohérence du récit ».²

1 G. Apollinaire, « Les Peintres cubistes », Paris, 1913 ; « Méditations esthétiques », Paris, 1913.

2 Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures françaises et étrangères, anciennes et modernes. Larousse 2^{ème} Edition 1986, 1989

Les surréalistes font du collage un usage constant. Pages de journaux et autres artifices typographiques (..), photographiques destinées à remplacer la description condamnée par Breton dans le *Premier Manifeste* (..). A la recherche de l'instant miraculeux, de la trouvaille, les romanciers surréalistes attendent de la structure brisée, des contrastes violents de matériaux, la marque formelle du choc poétique. La technique du collage s'allie à l'improvisation de l'écriture ; la structure se découvre à mesure qu'elle s'écrit : « *Jamais, écrit Aragon, je n'ai écrit une histoire dont je connaissais le déroulement, j'ai toujours été, en écrivant, comme un lecteur qui fait la connaissance d'un paysage ou de personnages dont il découvre le caractère, la biographie, la destinée.* » A quoi s'ajoute « *la pratique de la contradiction* », qui, évidemment, détruit la composition classique en faveur d'une « *logique de l'illogisme* » : « *Si vous voulez, tout roman m'était la rencontre d'un parapluie et d'une machine à coudre sur une table de dissection* », une « *conjonction de mots* ».

L'enchaînement n'en est nullement rationnel, l'esprit du lecteur et sa sensibilité vont de choc en choc : l'interprétation, la traduction sont ouvertes : l'absence de texte fait du lecteur un créateur, c'est à lui, s'il le veut, de construire l'histoire, de reconstituer récit et fiction.

Le collage, technique d'écriture surréaliste, auquel se consacre Marx Ernest à partir de 1920, consiste à traduire dans un tableau un élément tout à fait emprunté sans transformation au réel (coupure de journal ou tout autre élément). Il est possible de recourir à la juxtaposition arbitraire d'éléments exactement imités du réel (recopiés, pourrait-on dire)¹.

D'ailleurs, pour André Breton : « *Tout est bon pour obtenir de certaines associations la soudaineté désirable .Les papiers collés de Picasso et de Braque ont même valeur que l'introduction d'un lieu commun dans un développement littéraire du style le plus châtié .Il est même permis d'intituler Poème ce qu'on obtient par l'assemblage aussi gratuit que possible (observons, si vous voulez, la syntaxe) de titres et de fragments de titres découpés dans les journaux (...).* »².

1 Aude Préta-De Beaufort ;Le surréalisme, Ellipses/Edition marketing SA, 1997, p112

2 A. Breton , Manifeste du surréalisme (1924) , in Manifestes du surréalisme, Société Nouvelle des éditions Pauvert (1979).

Deux procédés de construction- ou de destruction- proches des arts plastiques se retrouvent dans « **Terrasse à Rome** » et « **Saison de pierres** » : la fragmentation et le collage créant des structures en morceaux.

Ainsi, chaque collage peut -être considéré comme un assemblage insolite par le sens : le but n'est plus d'informer, mais de jouer avec les mots, d'inventer des associations verbale inédites.

Voyons l'usage de la technique de collage dans les deux romans.

a- Saison de pierres

Donc, Djemaï met en avant, des activités d'assemblage, de montage, de collage et suppose une disponibilité absolue à ce qui peut arriver en cours d'écriture.

Il effectue ses collages à partir de récits, de souvenirs, de fantasmes, de délires, de rêves, de réflexions scripturales, de scènes érotiques....

Comment réaliser les collages ?

Retenons cet exemple du chapitre 5, ce dernier évoque et dès l'incipit le départ de l'oncle à Oran pour prendre le bateau, son père [le grand père de Sandjas] est à sa recherche. Il finit par le ramener à la maison. Citons un extrait du premier sous chapitre de la page 41 à la page 43. Citons les dernières lignes de ce chapitre :

« [...] Leur retour fut salué d'un immense repos, et dès la première nuit de cellule, ils scellèrent une paix enfin retrouvée dans l'adversité. Grand-père raconta son équipée mouvementée à Madame Tortoza et au Défroqué [...] Quant à grand-mère, elle ne lui pardonna pas d'avoir négligé de se recueillir dans les sanctuaires de Sidi Abdelkader et Sidi Lahouari, deux grands saints, l'un d'Irak, l'autre du territoire qui protégeaient Oran du mauvais œil, du vice, de l'alcoolisme. En somme, de toutes les calamités qu'elle trouvait réunies chez le patriarche »SP43

Le deuxième sous chapitre débute à la fin de la page 43, il expose une réflexion sur l'écriture. Le thème est donc différent de celui de l'escapade de l'oncle (cf le premier sous chapitre) néanmoins, il n'est pas sans lien avec le premier sous chapitre car la relation est de nature lexicale : l'emploi du synonyme de mot « équipée » , « voyage ». L'équipée mouvementée du grand père qu'on peut lire à la fin du premier chapitre et ressemble peut être au « voyage » et à l'aventure de l'écriture (de l'encre) dans le roman qu'on trouve au début du deuxième sous chapitre.

De même, la réflexion sur l'écriture est interrompue par le resurgissement des souvenirs d'écoliers de Sandjas. La soudure cette fois-ci est de type lexical et thématique entre les deux fragments avec le mot « écrire », illustrons par ce passage :

« Rien ne s'est de biaiser avec les lignes sinueuses occupées à décrire le voyage de l'encre, le Klame, la plume 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 cultives le verbe et tisse minutieusement ses sortilèges. A l'école coranique, Sandjas l'utilisait pour écrire des versets sur la planche de noyer. Penché sur elle, il parcourait les signes sans comprendre [...] » SP43-44.

Le collage consiste en la réutilisation de fragments de textes insérés à l'état brut dans les romans et transformés par leur interaction avec lui. Les fragments ne se distinguent typographiquement mais en outre sont le plus souvent morcelés.

Djemaï entend mettre aussi en relief la part de disposition, de composition de son travail dans son aspect ludique en insérant de temps à l'autre dans le récit des fragments théoriques dans un but pédagogique afin de faciliter la lecture de son roman désarticulé, citons quelques exemples:

Le narrateur avise le lecteur du style heurté du texte qui est à la mesure de l'heurte provoqué par le séisme :

Exemple1:

« [...] En été, l'odeur des corps fut au tracé de la faille, à la déchirure de la page, à la cassure du récit, de l'identité [...] » SP 07.

Exemple 2:

« La part du feu, du hasard, Sandjas, caillou érotique, détaché du gravât, dévie vers le porphyre des crânes, le plâtre des ruches mortuaires. Il tente de déchiffrer le lecteur pétrifié des fossiles, de se graver une histoire pour prendre sa revanche sur le séisme. [...] » SP 65.

Le narrateur comprend le désarroi de Sandjas devant le choix des mots , des phrases e l'écriture du récit , en bref devant la création.

Exemple1:

« Sandjas, dans l'incandescence de l'argile, tente maladroitement d'aligner ses mots, ses phrases boiteuses- des restes s'un récit, de son corps, entre les majuscules de sang et le point finale de sa chute. Il est ici, ailleurs, avec sa clairvoyance, sa torture rigide, son délire. Il ne peut que se répéter, ressasser jusqu'à l'écœurement, ruser avec les impressions fugaces, les taches d'ombre, les zébrures de sa mémoire. Il n'a pas le luxe d s'offrir une logique, une ligne de flottaison, une tranquille linéarité. [...]» SP 11.

En introduisant des phrases boiteuses,des récits entrecoupés, des délires et des rêves, Djemaï volontairement casse la linéarité,la logique et la cohérence,brouille les pistes dans « **Saison de pierres** ».

Exemple 2:

Les lambeaux, les bribes et les fragments doivent être préserver dans la mémoire de (Sandjas)et le souvenir du lecteur pour qu'ils puissent les reconstituer.
«[...] Il lui reste à préserver tout souvenir, toute sensation, toute poussière du temps, fussent-ils insignifiants a réunir les esquilles, les bribes, les lambeaux, les parcelles de sens, et les parenthèses d'une vie, d'un passé accepté, nié ou contraignant [...] » SP 77-78.

Djemaï a choisi plusieurs manières de présenter son histoire en confiant la parole à plusieurs narrateurs car il tend jeter le doute sur ce qu'il raconte :

Exemple 1:

« [...] (Le narrateur, fragile ludion, n'occultera pas le drame. Ici le prétexte d'écriture vient de l'éclatement des pierres, de l'érosion des corps. La voix de Sandjas est émiettée, sans ligne de flottaison. Le scribe essaiera de pêcher en eaux troubles, innocentant le Prédateur dans son jeu de bonneteau). [...] (Froide indifférence du scribe, l'œil sec, jubilant d'être rejoint dans son aridité.

La dérive naîtra de l'oued, sourdra la perspective, de la grimaçante pantomime du scribe. Les ratés du narrateur l'obligent à fouiller les miroirs, les revers du paysage, l'envers des choses.) [...]» SP47-48.

Exemple2:

«Si seulement il avait plu, mouvement de l'eau ramènerait, à la surface, les troubles, les doubles de nous-mêmes, les antagonistes de cette histoire. Il replacerait chacun dans une quête latente, capable de le soutenir dans le ressac de l'errance, de le maintenir dans les flux, les feux du séisme et le ruissellement de la sécheresse [...]» SP 10.

Djemaï avise tout lecteur amateur de roman à l'eau de rose qu'il ne trouvera pas dans « **Saison de pierres** » sa vocation :

Exemple4 :

« (...)Le narrateur prenait plaisir à brouiller les pistes, à fausser les issues .Epousant le cours hypothétique de l'eau, son récit n'échappe pas à la forme heurtée,fuyante de l'oued .Ses efforts d'écriture cherchent leur registre dans l'intermittence de l'eau,la pluie du gravat .(...)Le narrateur verserait dans le lyrisme gratuit,la banale histoire d'amour et la chronique médiocrement épique d'une saga de faméliques et d'éclopés.(....) »SP23

Djemaï n'hésite pas à insérer des scènes érotiques, illustrons par cet extrait :
« [...] Au début ses lèvres frôleront les siennes, se détacheront, palpiteront reviendront, sur les bords charnus, à peine mouillés, elles se sépareront, se rejoindront lentement dans une saveur de miel, de menthe brûlante et de cannelle, il sentira son parfum, l'odeur de ses cheveux, le tendre mouvement de ses épaules, puis ce feu, ce vertige, cette grande douleur qui s'efface, libérant son être, expurgeant son sang de fantasmes, et de sa boue. [...] » SP 66. Les scènes érotiques servent peut être de détente après l'effort de la lecture concentrée. Djemaï assimile (peut être) le plaisir sexuel au plaisir de la lecture.

L'insertion de critiques sociales pour dénoncer les abus du pouvoir du Sachem Tatoué:

«Le Sachem Tatoué se répétait, les guerriers, morts les armes à la mains, furent enterrés avec leurs paysage. [...] il s'affiche Mercedes, guérite pompeuse, la main pendant sur la portière, le buste avantageux. Il l'entend se plaindre, vitupérer, s'attendrir, éructer, tragique dans son éternel *leit-motiv* : "La révolution je lui ai tout doué, à son tour maintenant de me récompenser!...». Cette ville n'aime-t-elle que le mélo, les artistes style Sachem tatoué, jouant sur tous les registres, entre autres, du militant sur la brèche, du citoyen modèle et polygame selon le *Coran* et ses aises ? Il régnait, satrape, sur la place de cette ville qui reniait Sandjas». SP 76

Insertion de délires de Sandjas:

« [...] une nuit, il surprend une tarentule velue, grasse dans son crâne. Des rats, des castors dévorent ses pieds, ses mains. Le cerveau chancreux, il rampe vers l'armoire, mange la datte, les antennes serrant son cou, le drainant à la gueule du tunnel où Assia avait disparu, il marche dans les veines, les intestins de la ville, en coups à coups avec le Prédateur, les rues naines, la mer pourpre inondant la gare, les rails encastrés dans le ventre des bateaux, les grues, les wagons en pelote de laine, lui épinglé sur la chemise verte d'un immeuble envahi de voyageurs aux valises bourrées de poissons pourris.[...]» SP 92.

Introduction des souvenirs de Sandjas :

« [...]Viens-elle à lui,il s'approche à grands pas et ses bras n'embrassent que le vide. Forcer ce barrage invisible,détruire toute barricade,elle se jetterait tendrement sur lui,la libérant d'on sait quelle menace. Consolant projet,désir irréalisable. [...] »SP21.

Introduction des mots arabes inscrits en français, voici un exemple :

« Sors de ce babor de misère, bâtard et pourtant de ma chair,ould el kelb[...] »SP42...

« *La prolifération consiste à saturer l'espace, par l'insertion, à l'intérieur de la séquence narrative, d'éléments superflus, d'informations accessoires qui ne font en rien avancer le récit, mais qui sont là, matières à digression, si bien que le texte n'est plus perçu en tant que "texte", en tant que récit au sens habituel, mais en tant que lieu de représentation, un théâtre, lieu d'affrontement des mots, des paroles* » souligne Ouhibi¹. Citons à titre d'exemple l'insertion d'une écriture en caractère italique. L'introduction d'une écriture en italique a pour fonction de montrer qu'un texte n'est qu'un collage de mots:

« [...] Il était dans la lune, transi, le soleil confisqué par de prometteur marchands de tapis, volant, promoteurs des *Mille et Une Nuits*, dont Assia serait Sheherazade et le Sachem tatoué Ibn Caca » SP 79

Parfois l'inscription en italique renvoie à des titres d'ouvrages:

« [...] " *La sourate des Abeilles est la plus belle du Coran. Dieu est aussi miséricorde pour les araignées, mais toi Il ne te pardonnera pas tes péchés!*" [...] » SP78

Introduction d'écritures étrangères n'ont pour but que de perturber le récit et le lecteur en lui proposant un code qui ne comprend (peut être pas). Citons ces deux exemples :

Exemple1 :

« [...] *Le diable est toujours en nous, lui apprenait on au bout de la fêrule. Le chitâne dont il fallait se méfier, pire que la variole [...]* » SP44.

Exemple2 :

« "Sons de ce babor de misère, bâtard et pourtant de ma chair, ould el Kelb slougui, enfant de putain [...] fils de merde qui va manger du hollouf, du cochon chez frança..." [...] » SP 42-43

¹Bahia Ouhibi Ghassoul : "Perspectives critiques : le roman algérien de langue française dans la décennie 1985-1995". Thèse de doctorat d'état 2003-2004. Oran. p. 268-277.

Le signe devient l'objet, la chose de l'écrivain qui le projette sur les axes paradigmatiques et syntagmatiques, permettant la combinaison d'équivalences qui débouchent sur une écriture référentielle à la métaphore par le biais de laquelle opère le texte poétique ¹.

Le détail, par l'importance qui lui est accordée, fait perdre de vue l'ensemble, comme le révèle la description de la photographie dans "**Saison de pierres**" :

« Une photo prise sur la place, le père un peu n retrait, l'œil vide, la main molle. Un garçon ; une fillette avec une robe bleue à losanges, un ruban sur les cheveux, des socquettes jusqu'aux genoux [...] On sent une légère tension sans l'air [...] La main de l'homme (pourquoi molle ?) [...] la fillette qui sourit, le regard clair ; le garçon, une petite moue sur les lèvres, un rien agressif, la chaussure gauche de la fillette est délacée, une chaussure à bout carré, remontant plus que la cheville (une cicatrice barre son genou [un accident ?]). La trace au creux du genou faite par une écharde, un buisson, une chute ? La fillette savait-elle l'emplacement du figuier ? La présence de l'araignée [...] peut-être n'est-elle qu'une ombre, qu'une tache sur la photo ... ».

Cet extrait a été retenu parce qu'il représente l'écriture typique de ce roman qui laisse transparaître l'hésitation du narrateur, du texte, de l'écriture, à la lecture de cette photographie prise sur place : (laquelle ? on ne le sait pas !), dans quelle circonstance ? Le texte ne répondra pas ; son but n'est pas d'apporter des informations, mais de s'éloigner de cet objet décrit : "La petite fille" pour s'arrêter à des détails insolites ¹ :

- ❖ la main du père, sa position, son aspect : (molle, pourquoi molle ?)
- ❖ la cicatrice sur le genou (il cherche des explications à cette ancienne blessure)².
- ❖ L'expression d'agressivité, la position des socquettes, pour délaissé complètement la description, et suivre le récit de "**cette petite fille à la robe bleue à**

1 Bahia Ouhibi Ghassoul : "Perspectives critiques : le roman algérien de langue française dans la décennie 1985-1995". Thèse de doctorat d'état 2003-2004. Oran.

2 Bahia Ouhibi Ghassoul : "Perspectives critiques : le roman algérien de langue française dans la décennie 1985-1995". Thèse de doctorat d'état 2003-2004. Oran. p. 278.279.

losanges" (le détail du motif de la robe est-il prépondérant sur la photo ?) qui ? se demande le narrateur : connaissait-elle les lieux ? les coins et recoins ? ¹.

❖ Cette surabondance de détails anodins, futiles, empêche la description de "montrer" précisément, dénature sa fonction et torpille la narration ¹.

- ❖ Ces procédés, inscrits dans les romans du corpus d'étude, tels que :
- ❖ l'accumulation de détails
- ❖ le grossissement du détail
- ❖ la répétition
- ❖ la précision
- ❖ les figures de rhétoriques inhabituelles déplacées, inversées, désarticulées, décalées ¹.

Mme Ouhibi souligne qu' : « *Autant d'éléments qui obscurcissent la forme, ralentissent la connaissance, déshabillent le texte, donnant à l'objet un statut de figuration et non de la connaissance ou de reconnaissance* » ¹.

L'accumulation continue de densifier le texte :

Exemple:

« Près des grands magasins, avec des filles en pantalon, des ampoules colorées, du fromage en pagaille, sans compter le camembert, le chocolat noisette, les bananes, les machines à coudre, à laver, à repasser, à moudre, le café, le henné et même l'ennui ... » SP 37.

La déclinaison de la construction lexicale de, "machines à", contribue à ce déferlement ¹ :

À laver

À repasser

À moudre

Tous les prétextes sont bons à l'amplification du texte, où les noms propres sont déformés, et dans un souci de réalisme¹:(Les nouveaux, "débarqués" en France ne parlent pas tous le français avec l'accent du pays) et dans un souci de dérision .

Ainsi : "Paris" devient "**Bariz**" interférence du "p" (absent du système consonantique arabe) et du "b", puis "Tour Eiffel" devient ² "**Effène**" SP 37.

Rien n'est sûr, en ce monde, laisse entendre le narrateur, encore moins la création romanesque, les univers décrits pouvant n'avoir jamais existés, tels que l'affirment ¹ :

- Sandjas dans "**Saison de pierre**".

La modernité de l'écriture dans le roman algérien n'est pas un vain concept, celui-ci en est le laboratoire, qui intègre toutes les dimensions, tous les aspects, toutes les formes, pour donner naissance à un texte, qui se fera l'écho d'autres textes, et revêtira une forme baroque, dans la mesure où celle-ci ingère toutes les autres dimensions ¹.

Ce qui retient désormais l'attention, ce n'est certes plus l'histoire, mais les mots pour le dire, "les à côtés du récits", si bien que le texte narratif devient un texte poétique et substitue à l'intérêt romanesque, l'intérêt esthétique ¹.

1 Bahia Ouhibi Ghassoul : "Perspectives critiques : le roman algérien de langue française dans la décennie 1985-1995". Thèse de doctorat d'état 2003-2004. Oran. p 280-286-297.

2 Bahia Ouhibi Ghassoul : "Perspectives critiques : le roman algérien de langue française dans la décennie 1985-1995". Thèse de doctorat d'état 2003-2004. Oran. p 280-286-297.

b- Terrasse à Rome

De nombreuses gravures décrites, des scènes érotiques, des pensées théoriques, des proverbes, des récits. « **Terrasse à Rome** » est loin d'être un texte uni, suivi, il est perturbé par les intermittences d'éléments parasites, il s'avère une longue suite de collage effectuée est sans souci parfois de la logique du récit.

Le roman pour Quignard est une suite de collage effectuée par l'insertion de différents détails voici quelques exemples :

- **Insertion de gravure faisant référence à des personnages mythiques.**

Citons deux exemples tirés de la page 38, le premier une tapisserie présentant Ulysse :

« Troisièmement Meaume retourna au coffre et prit une tapisserie qu'il déroula par terre sur le pavement. Il s'agissait d'une tapisserie flamande des Gobelins et dérobée lors des troubles religieux a un convoi de Wallons qui étaient charges de l'amener au louvre. Le pan gauche représentait Ulysse nageant dans la mare tempétueuse la nef sombrant derrière lui.

La part principale de la tenture montrait Ulysse nu sur le rivage des Phéaciens, dégouttant d'eau dissimulant son sexe au regard de Nausicaa qui tien une balle bleue a la main. »

La deuxième gravure du chapitre XXXI de la page 116-117 présente Héro :

« Les deux gravures les plus célèbres qui ont été conservées de Meaume le graveur, qui figure en de nombreux exemplaires et dans un très grand nombre de tirages sont le *Saint Jean dans l'île de Pathmos* et le *Héro et Léandre*.

Saint Jean dans l'île de Pathmos se trouve en haut d'une montagne. Il est assis à l'ombre d'un arbre, adossé à un rocher. Il écrit l'Apocalypse. A gauche de l'eau –forte allongée et étroite, un aigle, les serres agrippant le rebord de la

crête, reçoit entre ses immenses ailes déployées la lumière du soleil qui meurt.

Héro et Léandre est une manière noire. Au sommet d'une tour gothique battit par les flots que la tempête soulève encore, Héro presque nu et échevelé, penché en avant, un sein tombant la lumière tendant une lampe romaine dont la mèche est allumée dans sa main droite, cherche à apercevoir dans la mer le corps de son amant mort, nu, sur le dos la tente violemment jetée en arrière, que les vagues roulent comme une branche d'arbre rompue».

Léandre est un beau jeune homme, habitant Abydos. Héro est une prêtresse du temple d'Aphrodite, à Sestos, sur l'autre rive de l'Hellespont. Les deux jeunes gens s'aiment et, chaque nuit, Léandre traverse à la nage le bras de la mer qui le sépare de son aimée. Un soir, l'orage éteint le flambeau qui le guide et il se noie, au grand désespoir d'Héro qui, à son tour, se donne la mort¹. Ces deux héros victimes de l'amour rappelle à Meaume peut être son histoire d'amour avec Nanni.

• **Introduction de faits historiques** : Au chapitre XLI, de la page 147 :

Pascal Quignard souligne que : « *Le contexte de la Rome et du 17^{ème} siècle a été choisi à dessin. Le monde romain n'a jamais cru en grand chose. Il régnait cruauté, lucidité, indécence* »² qui renvoie peut être à l'absence de cohérence, de chronologie et d'anecdote dans le roman.

« Au mois de juin 1667 la flotte anglaise fut entièrement détruite dans la Tamise : Le traité de Koln est signé le 15 décembre. [...] »

Voici un autre fait historique cité dans la page 88 :

Pascal Quignard ajoute que : « *Le 17^{ème} siècle est fait de guerre civile totale, les liens sociaux sont détruits, on y persécute les protestants* »²...symbolisent peut être le refus du conformisme narratif dans ce roman :

« Dans la montagne catalane il fallait s'écarter des villages. Tout homme étranger était traité comme une bête fauve. Durant l'été 1651 on brûla tout ce

1 Myriam Philibert, « Dictionnaire des Mythologies », Maxi -livres, 2002.

2 J'ai eu recours à internet pour effectuer quelques recherches sur Quignard : www.PascalQuignard.fr

qu'on put trouver d'Égyptiens et de Juifs dans les campagnes de France. Les roulottes étaient dépecées pour faire du bois de chauffage. »

• Insertion venue de vocabulaire argotique afin de choquer le lecteur :

La langue parlée se définit généralement par opposition à la langue écrite, la première étant synonyme de liberté, la seconde de contrainte.

Ainsi la langue parlée serait-elle plus spontanée et plus authentique, plus créative aussi dans la mesure où elle n'est pas asservie aux règles strictes de la langue écrite. D'un point de vue formel, elle utilise de préférence des phrases courtes et simples ainsi qu'un vocabulaire usuel.

La langue parlée retranscrite à l'écrit s'accompagne d'une dynamique caractéristique de la parole. Vivante, expressive, elle correspond généralement à un niveau de langue courant ou familier¹.

Citons l'exemple de la page 57 :

«Dieu vous entend ! S'exclama la jeune religieuse. Je ne puis vous dire quelle serait ma joie. J'aimerais tellement que nous ne fusion pas dans ce pays de merde. »

• Introduction d'écritures étrangères :

Elles n'ont pour but que de perturber le récit, de jouer avec le lecteur en lui proposant des codes qu'il ne maîtrise peut être pas : illustrons par quelques exemples du roman : p 161

« "Il mourut mur pour le ciel et non pour la mort. Son nom vivra éternellement. stabit in aeternum nomen". » Et à la page 153 : **«[...] il continua à débiter son inintelligible : "Perdonare mihi ! Perdonare mihi !", il se releva brusquement, il ne salua même pas le consul des Flandres, ni les archers, ni le prêtre, ni le revendeur de faiences[...]».**

• Insertion d'une écriture en italique :

¹ Larousse, « Les petits pratiques du français, Vocabulaire, du commentaire de texte, 400 mots clés pour l'étude du style ». Larousse, 1992.

Voyons un extrait de la page 158 :

« *Les Inventaires du Sieur Meaumus, Citoyens Romains et sculpteurs en Eau Forte* porte deux pages in folio et sont curieusement datés du siècle suivant (1702) »

-Parfois l'écriture en italique renvoie à une langue étrangère, citons un exemple de la page 37.

« [...] On entendit monter de la ruelle encore fraîche le chant *Pueri Hebraeorum vestimenta prosternebant in via* [...] »

-L'écriture en italique renvoie aussi à des versets bibliques : voici un exemple de la page 161:

« [...] Abraham Bosse avait choisi ce nom en raison de l'avertissement de Dieu à Job dans la Bible : *Et ubicumque cadaver fuerit, statim adest aquila.* » A côté Quignard y ajoute la traduction :

« Là où est le cadavre, l'aigle se trouve » (Job, XXXIX, 30) [...] »

-L'écriture en italique est souvent suivie d'une traduction, reportons – nous à la page 100 :

« [...] L'Éternel a dit “à moi la vengeance”. Jadis *kholé* ne signifiait pas ira mais noirceur. [...] »

-L'usage de l'écriture en italique sert à mettre des mots en exergue, citons les l'exemple de la page 100:

« [...] Il ne faut pas dire ; *entre naissance et mort*. Il faut dire de façon déterminée comme Dieu : *entre sexualité et enfer.* »

Et l'exemple de la page 115 :

« [...] “Toute la lumière, dont on ne voit pas la source, est portée sur le ventre et les parties naturelles en violant *turgor*” [...] »

-Elle renvoie à des titres d'ouvrages, de débats.... citons l'exemple de la page 114 :

« **Au cours de la réunion annuelle des sociétés des beaux-arts. des départements, en1882, monsieur Gaston le Breton fit une communication sur *Une belle manière noire attribuée a Meaumus représentant une scène obscène*[...] »**

Citons aussi l'exemple de la page116 :

« **Les deux graveurs les plus célèbres qui ont été conservées de Meaume le graveur, qui en nombreux exemplaires et dans un très grand nombre de tirages sont de *Saint Jean dans l'île de Pathmos et le Héro et Leandre.* »**

Voici un autre exemple de la page141 :

« [...] Il avait promis à Anne-Therese de Marguenirt pour son *Recueil sur la politesse, la volupté, les meurtres et les sentiments agréables*[...].

Illustrons aussi par cet exemple de la page158:

« **Les Inventaires du *Sieur Meaumus, Citoyens Romains et sculpteur en Eau-Forte* porte deux pages in folio et sont curieusement dates du siècle suivant (1702) »**

-Le caractère italique sert de référence à des personnages de la mythologie.

Citons l'exemple de la page 117 :

L'écriture en italique renvoie à des personnages de la mythologie gréco- latine .Héro et Léandre sont en italique parce qu'ils sont le symbole des héros victime de l'amour.

« ***Héro et Léandre* est une manière noire[...]**»

-L'écriture italique renvoie à un propos de personnage, voici un exemple p120 :

« **Elle figure aussi au nombre des *Huit extases de Meaume le Graveur* selon Poily ».**

-Le caractère italique renvoie à des références concernant la sculpture :

Illustrons par l'exemple de la page 102 :

«[...] La signature *Geoffroy Meaume* est très lisible, sous le grand H mêlé au grand W orne des marchants d'estampes[...] »

Citons un autre exemple de la page 79 :

«[...]Pour son goût c'étaient toujours des paysans de plus en plus vides, des ruines de plus en plus nocturnes, des mers avec un minuscule bateau au loin, le plus loin possible, comme la barque de la mort. En bas, à gauche, *Meaumus sculpsit*. [...] »

-Parfois le caractère italique renvoie à une langue étrangère suivie d'une traduction. Voyons un extrait de la page 108 :

«[...] On appelait à Rome Gérard Van Honthorst *Gherardo delle Notti* ce qui veut dire Gerard des Nuits[...] »

• **Insertion de phrases courtes** :

Délicate ou dure selon le contexte, la phrase courte peut traduire en peu de mot une pensée riche et profonde. Par son économie et sa précision, elle frappe l'imagination du lecteur.

Commençons par citer un exemple tiré de l'incipit de la page 9 :

« Meaume leur dit : « "je suis né l'année 1617 à Paris. J'ai été apprenti chez Follin à Paris. Chez Rhuys le Reforme dans la cité de Toulouse chez Heemkers à Bruges. Apres Bruges j'ai vécu seule"[...] »

Voici un autre exemple de la page 15 :

« La jeune femme ne parle jamais. C'est le printemps 1639 elle a dix huit ans sa posture est timide au point qu'elle semble un peu bossue. Elle a un long cou. Elle est toujours vêtue de vêtements stricts et gris[...] »

La phrase courte décompose la pensée. Elle vise avant tout à une précision qui s'accompagne souvent d'élégance mais qui peut, selon le contexte, produire une impression de sécheresse. Elle est le comble du raffinement lorsqu'elle traduit, avec

une économie de mots soigneusement calculée ,l'essentiel de la pensée. Ici,l'auteur souligne le caractère particulier de Nanni.

• Introduction de phrases juxtaposées :

Illustrons par exemple de la page 18 :

« Meaume, l'apprenti de Jean Heemkers, suit la flamme, suit le coupelle et les doigts roses, suit la servante, suit les épaules illuminées, suit le mur de cuir de corridor [...] »

La juxtaposition contribue à créer un effet poétique et stylistique.

Voici un autre exemple tiré de la page 65et66 :

«[...] Il appartenait à l'école des peintres qui peignaient d'une manière très raffinée les choses étaient considérées par la plupart des hommes comme la plus grossière : les gueux, les laboureurs, les coureurs de vases, les vendeurs de palourdes, les sourdons de cartes de bars tachetés, des jeunes femmes qui se déchaussent, des jeunes femmes à peine habillées qui lisent des lettres ou qui rêvent d'amour, des servantes qui repassent des draps tous les fruits murs ou qui commence à moisir et qui appellent l'automne, les déchets des repas, des beuveries, des tabagies des joueurs de cartes, un chat léchant son bol de tain, l'aveugle et son compagnon, des amants qui se teignent dans différentes postures ignorant qu'ils sont vus, des mères qui têtent leurs petits, des philosophes qui méditent, des pneus, des chandelles, les ombres des choses, les gens qui urinent, d'autres qui défèquent, les vieux , Les profiles des morts, les Bêtes qui ruminent ou qui dorment ».

Les phrases juxtaposées contribuent aussi à créer un effet de densité et d'accumulation. L'accumulation peut créer une impression de désordre, d'éparpillement à la mesure du désordre et la dislocation qui sont à l'intérieur du roman.

• Insertion de très courts paragraphes :

Le paragraphe souvent contient seulement une ligne ou deux ; citons quelques exemples : page 13 :

« Sa beauté le laissa désert.

Sa longue apparence l'attira.

Aussi la suivit-il sans qu'il se rendit compte ».

Voici un autre exemple de la page 37 :

« Au bout d'un long moment la procession quitta la ruelle et gagna le beige de Tibre.

Le chant s'en alla.

Soudain le chant avait disparu.

Le graveur ainsi que son compagnon travaillent en silence. »

Voici un autre exemple, p20 :

« C'est dans le jardin (juillet 1639).

Dans la chambre deux fois.

C'est dans la cave en s'éclairant une lanterne sourde en fer.

Dans la vieille tuilerie.

Dans la mansarde six fois.

Chez le traiteur.

Une fois c'est sur une banque quelle a louée pour la journée. »

Le roman est écrit en gros caractères, très aérés car il y a plus de vide et d'espace que de plein dans ce texte. Les blancs soulignent le rythme interne d'un texte .Ils créent un effet d'aération, de suspension à la fois visuel et sémantique.

• **Insertion de chapitres très courts :**

Parfois le chapitre ne contient pas plus de 9 lignes, (21 lignes à 23 lignes par pages pleines), citons quelques exemples : citons un exemple de la page 88 fait référence au chapitre XX, les pages 88-89 renvoient au chapitre XXI, les pages 95et 96 renvoient au chapitre XXIII, les pages 102 et103 font référence au chapitre XXVI etc.

• Foisonnement de discours direct :

En mettant des mots entre guillemets, l'énonciateur se contente en effet d'attirer l'attention du co-énonciateur sur le fait qu'il emploie précisément ces mots qu'il met entre guillemets ; il les souligne en laissant au co-énonciateur le soin de comprendre pourquoi il attire ainsi son attention, pourquoi il ouvre ainsi une faille dans son propre discours¹.

.....
Comme il en use aussi pour mettre à distance des expressions qui sont attribuées à des voix « autres »².

.....
Voici quelques exemples :

• A la page 17 : « **Meaume dit : “Pour le deuxième rendez-vous je suivis une petite bougie piquée dans une coupelle de cuivre dans un corridor”.**

Meaume encore : “chacun suit le fragment de nuit où il sombre.

Un grain de raisin gonfle et se déchire.

Au début de l'été toutes les prunes reines-claude se fondent.

Quel homme n'aime quand l'enfance crève ? ”

Elle dit : “Je ne sais pas”. »

Nous retrouvons le discours direct dans les pages suivantes : 36-31-17-25-28-31-36-46-48-81-84-89..

• Foisonnement de discours indirect :

La stratégie du discours indirect est tout à fait différente. Alors que le discours direct est censé répéter les mots d'un autre acte d'énonciation et dissocie deux systèmes énonciatifs, le discours indirect n'est discours rapporté que par son sens, il constitue une traduction de l'énonciation citée. D'un point de vue syntaxique, rien ne permet en effet de distinguer Paul dit que Jean dort de Paul voit que Jean dort : dans un cas comme dans l'autre, il s'agit de complétives objet direct et c'est le sens du verbe dire qui permet de repérer la citation. Comme le discours indirect ne produit

1 Dominique Maingueneau, « Eléments de linguistiques pour le texte littéraire, Dunod, Paris, 1993, Bordas, Paris, 1986, 1^{ère} Edition, p.138.

2 Dominique Maingueneau, « Analyser le texte de communication », Dunod, Paris, 1998, P.144

pas un signifiant mais donne un équivalent sémantique intégré à l'énonciation citante, il n'implique qu'un seul « locuteur », lequel prend en charge l'ensemble de l'énonciation¹.

Les caractères du discours indirect amènent constamment à s'interroger sur la possibilité de parler « sur » l'énonciation d'autrui pour en donner un équivalent. Certes, l'énonciateur du discours indirect n'est pas censé restituer autre chose que le signifié de ce qu'il cite, mais rien ne l'empêche, et c'est le cas bien souvent, d'utiliser les expressions mêmes du discours cité. Or, en l'absence de marques de distanciation explicite, on ne sait s'il faut attribuer au rapporteur ou au locuteur originel les traces de subjectivité et les mots employés. Il peut se faire que le destinataire identifie tel ou tel élément comme appartenant aux propos du locuteur cité (parce qu'il perçoit un décalage avec le discours citant, parce qu'il connaît le rapporteur ou celui qui est cité) mais c'est là un processus très aléatoire.² Illustrons par les exemples suivants :

Exemple 1 :

Voici un exemple de la page 139 du chapitre XXXVIII : **« Claude le peintre lui dit que ce qu'il disait n'était pas beaucoup plus clair même si les phrases qu'il prononçait étaient construites de façon correcte. »**

Exemple 2 :

« Ce fut auprès de monsieur Gillée que monsieur Meaume apprit à graver les paysages en arrivant à Rome l'année 1643. Monsieur Gillée disait que monsieur Meaume, que son génie n'avait pas le sentiment de la couleur [...] »

TR 40

Exemple 3 :

«[...] Quand elle ne le voit pas, quand elle est seule, elle pâlit de désir. Elle dit que ses seins lui font mal. Elle dit que sa fleur, désormais toujours ouverte, désormais toujours odorante, est toujours trompée [...]. » TR 18

1 Dominique Maingueneau, « Eléments de linguistiques pour le texte littéraire, Dunod, Paris, 1993, Bordas, Paris, 1986, 1^{ère} Edition. p97.

2 Dominique Maingueneau, « Eléments de linguistiques pour le texte littéraire, Dunod, Paris, 1993, Bordas, Paris, 1986, 1^{ère} Edition. p9

- **Alternance entre le présent et le passé :**

Le présent se rencontre dans l'énonciation du discours et dans l'énonciation de récit.

Dans l'énonciation de discours, le présent est en rapport plus ou moins lâche avec le moment de l'énonciation. Le discours admet également le présent de vérité générale.

Dans l'énonciation de récit, le présent se rencontre soit pour exprimer une vérité générale, soit en tant que présent de narration : il prend alors la place du passé simple avec lequel il alterne le plus souvent.

Le roman contemporain utilise souvent le présent sur de longs passages, voire sur une œuvre entière : il supprime alors l'opposition entre premier plan et second plan, puisqu'il supprime l'alternance passé simple / imparfait, tous les événements étant exprimés au présent ; il rend plus difficile la distinction entre moment de l'énonciation et moment de l'énoncé (entre temps de la narration et temps narré) : il tire ainsi l'énonciation de discours.¹

On ne s'étonnera plus lorsque le changement de temps s'effectue lors de la lecture et souvent à l'intérieure du même chapitre (quelques fois deux paragraphes qui se suivent n'utilisent pas le même temps) et parfois on remarque le changement de temps au sein du même paragraphe.

Quignard veut peut être que ce chevauchement entre le présent et le passé soit la marque stylistique par excellence dans « *Terrasse à Rome* », puisque cette alternance lui permet de situer hors du temps conventionnel, citons quelques exemples :

Exemple1 :

«[...] Les hommes désespérés vivent accrochés dans l'espace à la manière des figures qui sont peintes sur les murs, ne respirant, pas sans parler, n'écoutant personne. La falaise qui domine le golfe de Salerne était un mur qui donnait sur la mer .Je n'ai jamais plus trouvé de joie auprès d'autres femmes qu'elle .Ce n'est pas cette joie qui me manque. C'est elle. [...] » TR10

1 Claire Stolz, « Initiation à l stylistique », Ellipse Edition Marketing, SA, 2006, p155.

Exemple 2 :

« Il gagna la servante. Où se fut au contraire, la servante qui vint à lui. Ce point est important mais on l'ignore. Reste qu'ils se rencontrent enfin tête-à-tête »
TR14.

Voyons le changement de temps d'un paragraphe à un autre du même chapitre, citons l'exemple de la page 52-53 chapitres XI :

« Puis les deux ombres arrivent dans la nef noire. De multiples et petits éclats jonchent le sol. Sous les pieds des vitaux jaunes tombes à terre se mettent à craquer, ou indemnes ce sont les semelles de bottes qui les brisent. C'est comme une croisée chez un traiteur dont la boutique est située sur un petit canal. Il n'y a pas de Dieu.

Il n'y avait pas de Dieu dans ce petit dessin d'église noire. Il n'y avait que la ruine du lieu dans la lumière. Le vent seul pouvait passer pour la divinité qui était vénérée dans ce sanctuaire vide sur le flanc de la montagne. Le vent siffle parfois.

Les étoffes tombant en lambeaux sur les murailles, bougeaient brusquement, par a coups, comme si elles étaient vivantes a l'intérieur de la nef.

La croix sans proie fixées sur l'autel laisse couler la poudre de son bois dans les mains de Jean et sur le visage de Marie ».

La syntaxe porte aussi les traces de ce déroulement :les phrases courtes s'enchaînent sans toujours respecter le fil du discours,les temps sont juxtaposés comme si passé et présent se confondaient en un temps hors du temps **« Il court,courut »**TR34 ; **« il se releva brusquement ;il ne salua même pas le consul des Flandres,ni les archers,ni le prêtre,ni le revendeur de faïences .Il est déjà dehors .Les poules crient ;il court sur la colline »**TR135.

Ignorant tout futur,le déroulement même du récit semble marcher sur ses propres traces :Meaume,l'amant voleur de Nanni,est défiguré par Vanlacre,le fiancé de celle-ci. Des années et bien des pays plus tard,Meaume est égorgé par Vanlacre,le fils qu'il a eu avec Nanni,qui a cru reconnaître en ce père inconnu le

voleur qui vient de lui dérober le portrait de sa mère, Meaume finira par mourir de ses blessures mais c'est par l'évocation de sa naissance et de son étrange baptême avec sang de Concini que se clôt le récit¹.

Le déni de dénégarion est, sans aucun doute, un système de défense face à la violence de l'agression dont Meaume a été victime. Comme nous l'avons vu, il se caractérise tout naturellement par la difficulté de conférer aux signes quelque crédibilité que ce soit. L'expérience de Meaume est également à cet égard remarquable, car elle met en lumière la distorsion qui s'installe entre le langage et son expérience affective. La première lettre de Nanni se clôt par un dieu sans appel ; quelques jours plus tard elle est à son chevet. Elle l'informe avoir demandé sa mort à son fiancé mais vient le prévenir pour le sauver. Un an après, il la retrouve mariée, mère d'enfant, ce qui ne l'empêche nullement de chercher à le retenir : « **Viens, dit-elle** »TR30 ; cette fois il prend la fuite, choisissant le silence, la solitude et la gravure. Notons cependant qu'il ne choisira la manière noire qu'après sa rencontre avec Abraham, figure éminemment paternelle, et après la mort de celui-ci. Ses œuvres portent aussi la marque de ce clivage : comme il le dit dès l'ouverture du récit, elles sont de deux nature, « **religieuses ou choquantes** »TR10, sous le signe de la Loi ou du sexe.

Rivé à cette expérience traumatique, le temps de Meaume ne s'écoule plus. Le graveur n'a pas d'avenir, il ne vit que dans une forme de passé vécu au présent, ce temps où le temps ne passe pas. Ce passé surgit dans le présent, chargé d'affect, à travers des objets, une pensée, un rêve ou une peinture. Rome est bien sûr la ville par excellence où le passé est présent « **Rome n'est plus étanche comme elle l'était avant que le passé déborde et franchisse les murailles** »TR139, affirme Meaume, la gorge serrée par la blessure qu'il a reçue et dont il mourra. Paroles énigmatiques pour son interlocuteur et ami Claude Gellée, mais qui prennent tout leur sens pour nous qui savons que le passé de Meaume vient de surgir sous la forme d'un jeune homme à la ressemblance troublante avec Nanni, jeune homme qui n'est autre que son fils, bien sûr, et qui, ne reconnaissant pas son père, lui donnera le fatal coup de couteau à la gorge.

1 « Territoires et terres d'Histoires perspectives, horizons, jardins secrets dans la littérature française d'aujourd'hui », Edité par Sjeff Houppermans, Christine Bosman Delzons, Danièle de Ruynter-Tognotti. Amsterdam, New York, Ny 2005, Editions Rodopi B.N, Amsterdam-New York 2005. Printed in the Netherlands. p277.

Mais ,avec cette résurgence du passé,nous sommes loin de loin de la démarche de Proust pour qui la madeleine,les églantines,le pavé de Venise sont autant de portes ouvertes sur le passé. A l'opposé,pour Quignard ce qui est perdu l'est irrévocablement. Il n'en reste que des vestiges qui témoignent de son existence .Se souvenir n'est en aucun cas faire ressusciter le passé mais juste une entreprise pour masquer un vide, en liant entre elles les diverses pièces,qui ne feront que souligner l'impossibilité de dire.¹

Nous avons remarqué le même procédé à la page 55, 93...

• **Foisonnement du participe présent** :

Le participe passé crée un effet rythmique et poétique dans l'énoncé.

Exemple 1 :

« [...] **“Les hommes désespérés vivent accrochés dans l'espace à la manière des figures qui sont peintes sur les murs, ne respirant pas, sans parler, n'écoutant personne“** [...]» TR10.

Exemple 2 :

«[...]**Puis détournant son regard, regardant sa terrasse**[...] » TR 50

Pascal Quignard fait coexister deux participes présents de sens contraire à l'intérieur du même énoncé met en évidence les oppositions et le conflit qui sont dans le roman.

Exemple 3 :

« **Le pant gauche représentait Ulysse nageant dans la mer tempétueuse, la nef sombrant derrière lui. La part principale de tenture montrait Ulysse nu**

¹Sjef Houppermans,Christine Bosman Delzons ,Danièle de Ruynter-Tognotti, « Territoires et terres d'Histoires perspectives,horizons,jardins secrets dans la littérature française d'aujourd'hui »,Edité par Sjef Houppermans,Christine Bosman Delzons ,Danièle de Ruynter-Tognotti.Ameserdam,New York,Ny 2005,Editions Rodopi B.N,Amersterdam-New York 2005.Printed in the Netherlands.p277.

sur le rivage des Phéaciens, dégouttant d'eau, dissimulant son sexe au regard de Nausicaa qui teint une balle bleue à la main. » TR38.

Le participe présent est employé par l'auteur pour mettre en exergue une image figée à savoir un tableau représentant Ulysse .Pascal Quignard confirme son influence et son attachement à la culture gréco-latine en faisant référence au plus célèbre navigateur de tous les temps :Ulysse.

• **Alternance entre le récit et le discours** :

On a constaté que le discours souvent est enchâssé dans le récit, voici quelques exemples : p17-18. Citons celui de la page 19 :

Exemple 1 :

« [...] Etrangement, quand elle éprouvait son plaisir, quand son corps le témoignait nettement, jamais son visage ne marquait de bonheur.

Cela étonnait Meaume le Graveur. Un jour elle lui a dit : “J’ai honte de vous le dire, mon ventre est comme une braise. “ Il dit : « “Ne ressentez pas de gêne en me parlant de la sorte. Moi, mon sexe se dresse à chaque fois que je pense à votre regard même quand je suis dans la rue, même quand je travaille à l'atelier. “ Peu à peu elle appelle à n’importe quelle heure sans appréciation de la durée. [...] » TR19

Quand le système du récit et le système de discours coexistent dans un même texte, bien souvent créent un effet de brouillage.

Il arrive enfin que le mélange du discours et du récit brouille les repères habituels et qu'on ne puisse séparer l'un de l'autre. La rencontre des deux systèmes peut être troublante pour le lecteur et difficile à analyser. Cela peut avoir l'effet de jouer sur le mode parodique avec les traditions et les conventions romanesques. Voici quelques exemples d'illustration :

Exemple 2 :

« [...] Quand elle ne le voit pas, quand elle est seule, elle est pâlit de désir. Elle dit que ses seins lui font mal. Elle lui dit que sa fleur, désormais toujours ouverte, désormais toujours odorante, est toujours trempée.... S'ils se retrouvent, ils ne peuvent pas s'unirent à chaque fois. » TR 18

Exemple 3:

Récit et discours sont les deux catégories fondamentales des énoncés. Grâce à leurs caractéristiques, on peut déterminer si un texte appartient à l'une ou à l'autre de ces deux catégories. On obtient alors de précieuses indications sur la situation de communication et les intentions de celui qui émet le message. Néanmoins, ces deux catégories se brouillent dans le roman de Pascal Quignard :

« **Quand la fièvre tombe, Meaume entend renouer avec la fille du juge électif. Il va trouver la servante.**

La servante lui dit que sa maîtresse ne souhaite pas la voir. Elle fait d'ailleurs remarquer à Meaume que sa maîtresse n'a pas pris de ses nouvelles durant tous ces jours où il s'est trouvé en train de souffrir.

“Et alors? Interroge Meaume.

-Alors c'est volontaire“, répond la servante mal à l'aise ». TR 22

Exemple 4 :

« [...] Elle est au-dessus de lui. Elle est en train de taper sur son épaule. Il est nu. Elle ne convoite pas sa nudité. Au contraire, elle jette une chemise sur son ventre. Elle lui dit à voix basse, à voie pressante : “Ecoutez-moi, Ecoutez-moi ! “ ». TR28

L'introduction de quelques descriptions de peinture, des passages théoriques d'autres érotiques, de rêves et de fantasmes. Des insertions en langues étrangères, d'autres en caractère italique, on trouve des bribes de récit, d'autres de dialogue... tels sont pour l'essentiel les éléments qui sont utilisés par Quignard pour réaliser la technique de collage. Néanmoins ces éléments ne sont pas sans lien entre eux. Alors quel le moyen d'enchaînement entre ces fragments ?

- ❖ Parfois un mot de même famille (graveur/gravure) sert de moyen d'enchaînement entre deux séquences distinctes, voici une illustration tirée de la page 93 :

« [...] **“Un jour le paysage ne traversa”** » telle est la phrase que Abraham Van Barchem avait dite à Meaume le graveur avant de le quitter et qu'il mourut quand est un beau nom.

La manière noire est une gravure à l'envers. Dans la manière noire la planche est originaire et entièrement gravée. [...] »

- ❖ Enchaînement entre deux paragraphes se réalise à l'aide de la répétition, en ce sens que le dernier mot du premier paragraphe est repris au début du deuxième paragraphe, voici un exemple de la page 82 :

« [...] **Le régiment se scinda. La troupe qui était chargée d'amener le prisonnier dans l'Albigeois gagna Thônes puis Talloires.**

A Talloires, pour traverser le lac afin de joindre la cité d'Annecy, les soldats requièrent deux larges qui se trouvaient là[...]».

Parfois c'est une expression qui est à la fin du 1^{er} paragraphe et du début du second par exemple de la page 53 :

« [...] **C'est comme une croisée chez un traiteur dont la boutique est située sur un petit canal. Il n'y a pas de Dieu.**

Il n'y avait pas de dieu dans ce petit dessin d'église noire [...] ».

Nous avons constaté aussi que par l'utilisation de ce procédé Quignard essaye parfois de joindre deux chapitres c'est à dire que le dernier mot du chapitre précédent annonce le début du chapitre suivant. Illustrons par les exemples suivants :

Exemple 1 :

Citons la dernière phrase du chapitre IV p 24 :

«[...] C'est justement à ce moment que la jeune fille lui fait parvenir une lettre. »

Voici la première phrase du chapitre V p 25 :

« **La lettre de la fille de Jacob veet jakobsz adressée à Meaume [...]** .»

Remarquons que le mot « **Lettre** » est le moyen d'enchaînement entre les deux chapitres.

La similitude de deux scènes traitant du même thème sert de transition, la première scène est un fragment de récit et une dizaine de page après elle devient une gravure :

«[...] **elle a des cernes sous les yeux. Ses longs cheveux sont simplement noués derrière la coiffe grise. Elle porte une robe grise, une fraise blanche. Elle est plus belle que jamais. Elle est penchée vers lui [...]** »p 29,

A la page 39 :

«[...] **Alors il montra une pointe sèche très claire : une jeune fille au long visage avec une coiffe bourgeoise, une fraise blanche, est assise sur une couche dont les draps sont défaits, devant la fenêtre couverte. On voit des mats et au loin sur l'adroite une tourde mer pale et encore prise dans un halot de brumes dans le jour tout blanc qui se lève.**

Le regard que porte la jeune face à elle est effrayé[...] .»TR39.

❖ L'antonymie lexicale « nuit »et « lumière »permet la juxtaposition de deux scènes distinctes :

Exemple3 :

Extrait de la page157 :

« **Les dessins sur cuivre sont de Meaume. Les eaux fortes ont été tirées après décès.**

Le tirage est sombre mais velouté. Ceux ne sont pas des images à la manière noire.

Une lampe, une marmite de terre pleine d'huile, une mèche une planche de cuivre, deux burins, le silence, une main osseuse, la nuit.

A midi la lumière tombant à plomb sur la rivière, des soldats passent sur le pont à la queue leu leu.»

Toutes les formes de narrations se succèdent au fil des chapitres : récits romanesques, une lettre, descriptions de gravures champêtres ou érotiques, anecdotes de voyages, énumérations, paroles rapportées, proverbes, aphorismes, considérations sur la langue et ses origines, récits de rêves, brefs dialogues comme de courtes scènes de théâtre, une sorte de conte tragique, des réflexions sur l'amour, la vie et l'art.¹

La syntaxe porte aussi les traces de ce déroulement : les phrases courtes s'enchaînent sans toujours respecter le fil du discours, les temps sont juxtaposés comme si passé et présent se confondaient en un temps hors du temps .

Ignorant tout futur, le déroulement même du récit semble marcher sur ses propres traces : Meaume, l'amant voleur de Nanni, est défiguré par Vanlacre, le fiancé de celle-ci. Des années et bien des pays plus tard, Meaume est égorgé par Vanlacre, le fils qu'il a eu avec Nanni, qui a cru reconnaître en ce père inconnu le voleur qui vient de lui dérober le portrait de sa mère, Meaume finira par mourir de ses blessures mais c'est par l'évocation de sa naissance et de son étrange baptême avec sang de Concini que se clôt le récit.¹

Ce récit à la narration désarticulée contient des chapitres, pour la plupart indépendants dans leur forme et dans leur contenu, ces scènes sont constituées d'une suite de petits chapitres de narration plus traditionnelle racontant deux moments de la vie de Meaume, ses amours et sa mort. C'est à partir de ces deux moments que le lecteur peut reconstituer la mosaïque et tenter de comprendre le

¹ Sjef Houppermans, Christine Bosman Delzons, Danièle de Ruynter-Tognotti, « Territoires et terres d'Histoires perspectives, horizons, jardins secrets dans la littérature française d'aujourd'hui », Edité par Sjef Houppermans, Christine Bosman Delzons, Danièle de Ruynter-Tognotti. Amsterdam, New York, Ny 2005, Editions Rodopi B.N., Amsterdam-New York 2005. Printed in the Netherlands.

sens que délivre ce système de fragments ,ce qu'un récit chronologique n'aurait pu faire.¹

Le choix du fragment est, la forme choisie par Pascal Quignard. Elle part d'un constat simple, l'impossibilité de la langue à tout dire .Il est d'abord et bien évidemment impossible de dire la totalité d'une vie,d'une scène,d'un être. Ce qui peut en être rapporté ne sont jamais que quelques traces inscrites entre des blancs, comme autant de marques sur une plaque de métal. De plus,pour dire ce qui a échappé à l'oubli,l'écrivain ne dispose que d'une langue qui a ses limites,ses défaillances et trahit plus sûrement qu'elle ne traduit .Enfin,il n'est pas permis de tout dire. Au fil du temps, l'usage et la pudeur ont jeté un voile sur l'origine souvent basse et sordide des mots : Comment dès lors parler d'amour ou de désir ?

Ce constat d'échec peut mener à deux attitudes,le silence et l'écriture. Mais une écriture qui devra alors exhiber sa défaillance et en interrogeant sans cesse son origine.¹

Meaume est, un homme en fuite, silencieux, dont le cœur est le tombeau de celle qu'il a aimé.² Le fragment, sa part de silence et son inscription entre deux blancs, est d'abord la forme propre à rendre compte de l'amour, sentiment démesuré qui,comme le remarque Julia Kristeva ne saurait s'accommoder d'un récit cohérent,sensé,linéaire : « *comment rendre visible ce qui n'est visible du fait qu'aucun code, convention, contrat, identité ne le supporte* ». ³Le récit du rêve de sa rencontre amoureuse avec Nanni (une des huit extases) s'interrompt brusquement, traduisant l'impossibilité de mettre en mots l'amour sans le dénaturer. L'ellipse narrative se fait alors condensation : le blanc ne traduit pas un rien mais un trop plein. Echappant à la parole, le même rêve peut, par contre, prendre les traits d'une gravure(chapitre .IX : **«Le rêve de Meaume est celui-ci :Il est à dormir dans sa mansarde de Bruges(dans le logement que Jean Heemkers lui a accordé au-dessus de son appartement,au troisième étage de la maison sur le canal).Son sexe se dresse brusquement au-dessus de son ventre. La lumière blanche,**

1Sjef Houppermans,Christine Bosman Delzons ,Danièle de Ruynter-Tognotti. « Territoires et terres d'Histoires perspectives,horizons,jardins secrets dans la littérature française d'aujourd'hui »,Edité par Sjef Houppermans,Christine Bosman Delzons ,Danièle de Ruynter-Tognotti.Ameserdam,New York,Ny 2005,Editions Rodopi B.N.,Amersterdam-New York 2005.Printed in the Netherlands.

2 Métaphore de Tacide citée dans « Le Sexe et L'effroi »,Paris,Gallimard/Folio,1993,p.174.

3 Julia Kristeva, « Histoires d'amour »,Paris,Gallimard Folio,1983,p.455.On peut également ici penser,bien sur,aux Fragments d'un discours amoureux.

épaisse, torride du soleil ruisselle autour du buste nu d'une jeune femme blonde au long cou. La lumière déborde tous les contours de son corps, rongent les silhouettes de ses joues et de ses seins. C'est Nanni Veet Jakobsz. Elle penche la tête. Elle s'assied sur lui .Elle le plonge en elle d'un coup. Il jouit. »TR44-45), présentant alors toutes les formes d'un tableau érotique. Le sexe ne se regarde pas en face mais par le biais du récit érotique¹ dans le roman de Pascal Quignard.

Fragment et rêve procèdent ainsi par sélection ,transformation,condensation et déplacement .Comme l'image dont la gravure serait la forme épurée,ils sont autant d'écrans sur lesquels viennent s'inscrire les traces de ce que nous avons perdu : « *L'amour comme la peinture prend sa source dans la seule scène qui est impossible aux yeux qui en résultent* »ne cesse de dire et de démontrer Pascal Quignard .L'amour est ainsi lié au perdu et rien ne console de sa perte .Nous aimons ce que nous n'avons pas ,l'objet d'amour est l'objet manquant. Pour transcrire ce manque, le récit se fait littéral, lacunaire, fragmenté. Le texte se fait image pour montrer cet « angle mort de la langue ».Dans un court traité,² Pascal Quignard rapporte ces mots de Flaubert à qui l'on proposait d'illustrer l'un de ses romans : « *Vous voulez que le premier imbécile venu dessine ce que je me suis tué à ne pas montrer* ».En (d)écrivant des gravures,les mots vont bien montrer l'immontrable ,latéralement ,en passant par le burin et l'acide de Meaume. « *Le littérature est chaque mot.(...)Son investigation propre est plus profonde à cause de l'image* »,précisait Pascal Quignard dans « Rhétorique spéculative »³ .La quête de cette image originaire lie bien sur le fragment à la mémoire,dont les caractéristiques sont aussi celles du rêve et de l'image.⁴

1Sjef Houppermans,Christine Bosman Delzons ,Danièle de Ruynter-Tognotti. « Territoires et terres d'Histoires perspectives,horizons,jardins secrets dans la littérature française d'aujourd'hui »,Edité par Sjef Houppermans,Christine Bosman Delzons ,Danièle de Ruynter-Tognotti.Ameserdam,New York,Ny 2005,Editions Rodopi B.N,Amersterdam-New York 2005.Printed in the Netherlands.

2 Petits traitésI,VIIème traité, *Sur les rapports que l'image et le texte n'entretiennent pas*,Paris,Gallimard Folio,1990,p.131.

3 Pascal Quignard, « Rhétorique spéculative ».Paris,Calman-Levy,1995.p12

4Sjef Houppermans,Christine Bosman Delzons ,Danièle de Ruynter-Tognotti « Territoires et terres d'Histoires perspectives,horizons,jardins secrets dans la littérature française d'aujourd'hui »,Edité par Sjef Houppermans,Christine Bosman Delzons ,Danièle de Ruynter-Tognotti.Ameserdam,New York,Ny 2005,Editions Rodopi B.N,Amersterdam-New York 2005.Printed in the Netherlands.

« **Terrasse à Rome** » peut être lu comme une « *Œuvre de mémoire construite sur le modèle de la mémoire* », comme le formule si bien Chantal Lapeyre-Desmaison.¹ Comme elle le précise aussi, le fragment peut prendre de nombreuses formes, quelques mots, un petit conte un trait d'esprit, tous disparates, tous éléments constitutifs d'un tout. Aux différentes formes de fragments qu'elle nomme, nous ajouterions les listes, ces énumérations hétéroclites récurrentes dans l'ensemble de l'œuvre de Quignard qui constituent même l'ensemble d'un roman. Dans « **Terrasse à Rome** » il est ainsi question de quatre propos tenus par Meaume, de huis extases qu'il aurait connues dans sa vie, de deux rêves... Ces objets, pensées, sensations qui ne semblent être liés entre eux que par le fait de figurer sur une même liste ont, au niveau de la fiction, la même fonction que le fragment au niveau de l'écriture. Ces listes se substituent à l'évocation indicible d'un passé dont elles sont les vestiges. Ainsi, les huit extases de Meaume « **Un rêve, un souvenir, une toile de la main de Claude Gellée offerte par lui l'année 1651(...)** » auxquelles s'ajouteront une oreille, une gravure - les trois autres extases nous resteront inconnues - et qui sont autant de traces d'un passé toujours présent. Le mot « extase » leur confère une dimension mystique, mais souligne surtout que ces objets transportent Meaume hors de lui. Nous pouvons aussi noter que dans le rêve, comme dans la mémoire, comme dans la description d'images, le temps ne suit pas son cours. Toutes les images transcrites, les rêves racontés, la mémoire invoquée, sont donnés au présent, un temps qu'habite Meaume. Un présent dans lequel émerge le passé que transcrivent ces fragments où les temps se heurtent, où soudain l'origine d'un mot affleure, où des figures de tous siècles se côtoient, et qui permet à Pascal Quignard d'écrire dans l'un de ses petits traités qu'il aimerait être lu au XVI^{ème} siècle.²

Images d'amour, traces du passé, quête de l'origine, tous ces fragments indépendants en apparence sont aussi les éclats d'un même tableau, une sorte de tableau cubiste, morcelé, à la perspective incertaine, que deux 'scènes' plus lisibles organisent. Un tableau fragmenté à l'image de ce que l'eau - Fortier crée, à l'image de ce qu'il est.

1 Chantal Lapeyre-Desmaison, « Mémoire de l'origine », Paris, Flohic Editeurs, 2001, p.197.

2 Sjef Houppermans, Christine Bosman Delzons, Danièle de Ruynter-Tognotti « Territoires et terres d'Histoires perspectives, horizons, jardins secrets dans la littérature française d'aujourd'hui », Edité par Sjef Houppermans, Christine Bosman Delzons, Danièle de Ruynter-Tognotti. Amsterdam, New York, Ny 2005, Editions Rodopi B.N, Amsterdam-New York 2005. Printed in the Netherlands.

Meaume ne peut trouver recours ni secours dans le langage, accroché à un passé qu'il questionne sans relâche, tout en sachant que jamais il ne le retrouvera. La confrontation de Meaume avec son passé remet le temps en marche, le faisant basculer dans « **un âge où on ne rencontre plus la vie mais le temps .On cesse de voir la vie vivre. On voit le temps qui est entrain de dévorer la vie toute crue** »¹ TR139. Meaume est assailli par son passé à Rome. La mise à mort à lieu en effet, non loin de Rome, la ville où la parole de Meaume, rare, se faisait parfois entendre sur une terrasse, ce lieu privilégié qui n'est ni maison où règne la loi du père, ni jardin qui invite à l'immobilisme de la contemplation, ni ville où l'on se perd, mais un endroit comme posé en marge du monde où le graveur pouvait enfin se laisser aller à la confidence en compagnie de son ami le peintre.¹

L'histoire de Meaume occupe une place à part dans son œuvre. Elle illustre le choix irrémédiable de Pascal Quignard pour le fragment, et montre en quoi et pourquoi il lui serait impossible d'écrire autrement. Il semble en effet que l'histoire de l'eau-fortier, par sa forme, rassemble les multiples aspects de cette écriture si particulière et rare que Adriano Marchetti¹ définit bien comme étant une « *une parole poétique d'une intense concentration, à la fois étendue, dilatée ou ramassée et elliptique, dramatique et lyrique, portée à une dimension plus allusive qu'ambiguë, à une transposition plus analogique que symbolique, à un discours pragmatique.* » Par ses thèmes également, « **Terrasse à Rome** » réunit les grandes lignes de la réflexion que Pascal Quignard poursuit au fil de ses écrits. Réflexions sur l'amour et la langue aux pouvoirs médusants et dont la perte foudroie ; sur le roman, lieu d'inscription du désir, et sur l'art en général, qui exige le retrait et l'isolement créant un espace et un temps où passé et présent, perdu et retrouvé, défient tout futur. Ainsi est-on en droit de penser que, peut être, Pascal Quignard écrit comme Meaume sculpte, par amour, par vengeance, parce que ²(« *Comme dans la vie psychique, une souffrance, en créant vengeance, n'appelle rien d'autre qu'un récit .* »³

1 Adriano Marchetti, Introduction à *Pascal Quignard : la mise au silence*, Paris, Editions Champ Vallon, collection Détours.

2 Sjeff Houppermans, Christine Bosman Delzons, Danièle de Ruynter-Tognotti. « Territoires et terres d'Histoires perspectives, horizons, jardins secrets dans la littérature française d'aujourd'hui », Edité par Sjeff Houppermans, Christine Bosman Delzons, Danièle de Ruynter-Tognotti. Amsterdam, New York, Ny 2005, Editions Rodopi B.N., Amsterdam-New York 2005. Printed in the Netherlands.

3 Pascal Quignard, « Rhétorique spéculative », Paris, Calman-Levy, 1994. p.170.

Certes, Djemai et Quignard font de la technique du collage un de leur principe de composition mais loin d'introduire dans leurs romans des éléments préexistants hétérogènes, créateurs de contrastes inattendus, ils cherchent plutôt à créer une harmonie thématique et textuelle en faisant appel à la collaboration du lecteur pour rassembler les éléments en apparence éparpillés.

D'ailleurs le mélange de plusieurs genres (épistolaire, le conte), des fragments, d'autres récits, des rêves, des réflexions... dans les deux romans créent un effet hybride.

En regroupant ces deux textes, il est intéressant de constater leur ressemblance en ce qui a trait à la pratique formelle de l'hybride : « **Saison de pierres** » et « **Terrasse à Rome** » exploitent les mêmes genres (CF la technique du collage.)

Il est tout à fait évident que par rapport au roman traditionnel, l'hybride tel qu'il se manifeste dans ces deux textes, représente une pratique transgressive qui produit une rupture des normes. Si l'on croit à la notion de genre littéraire normatif et codifié, force est de constater que ces œuvres renoncent au concept de genre.

Pour emprunter une expression à Lyotard, on pourrait dire que l'hybride se refuse à la « *consolation des bonnes formes* »¹.

Étant donné l'hétérogénéité de ces deux textes, la multiplicité des genres qui y figurent, le refus de linéarité qui s'y inscrit, le désordre narratif et spatio-temporel qui y règne, il est impératif de soulever la question de la capacité signifiante de tels corpus.

Dans ces deux textes, la forme hybride est ainsi une condition de l'inintelligibilité (partielle) de chaque œuvre. Qui plus est, par ses structures hétérogènes, par son refus, dans certains cas, de distinguer le littéraire du non littéraire, par sa volonté de renouveler les pratiques littéraires, enfin, par son désir d'innover, l'hybride se présente comme une forme privilégiée d'expérimentation. À la différence des nouveaux romans français dont Pierre V. Zima a montré la spécificité, et en dépit ou peut-être à cause de leur forme éclatée, les textes hybrides sont

¹Fortier Frances et Haghebaert, « Enjeux des genres dans l'écriture contemporaine. », (Sous la direction de Robert Dion), Edition Nota Bene, 2001. p 87.

fortement investis de sens. On peut encore avancer que les pratiques hybrides bouleversent les habitudes de lecture et de perception car on vit dans une époque de mélange. Aussi l'écriture hybride est-elle, en fin de compte, l'écriture par excellence de ce temps : cohérente dans son incohérence, signifiante dans son éclatement¹.

En littérature, ces variations nouvelles pouvaient être une issue pour échapper à « l'épuisement » diagnostiqué par la critique et vécu par les écrivains eux-mêmes. Si « tout a été écrit », reste alors à tout redécouvrir en jouant avec les formes et les modèles comme avec les pièces d'un vaste jeu de constructions. Les réécritures parodiques, la littérature truffée d'allusions critiques destinées à prouver que l'on n'est pas dupe de ce que l'on écrit, connurent un certain succès. Les références au passé, le souci d'en interroger les pratiques et les usages expriment davantage le désarroi d'un présent qui cherche à se comprendre à la faveur d'un dialogue renoué avec le passé : « *Il n'y en effet aucun retour à la tradition, aucun repli formel, dans la littérature de notre temps. Et si, pour présenter les caractéristiques de la période, on a recourt parfois à des formules telles que « retour du sujet » ou « retour du récit », ces expressions n'offrent qu'une vision tronquée de ce qui est véritablement en question. Certes, l'on parle à nouveau du « sujet » : le succès de l'« autofiction » en est la preuve, et le goût du « récit » connaît un regain manifeste* »². D'ailleurs, Pascal Quignard et Abdelkader Djemai n'en reviennent pas aux formes littéraires traditionnelles. Plus juste est de considérer qu'effectivement sujet et récit font retour sur la scène culturelle, mais sous la forme de questions insistantes, de problèmes irrésolus, de nécessités impérieuses.²

Les romans des années 1980 et 2000 sont particulièrement riches d'invention. La notion de postmodernité ne permet pas de délimiter le temps du Nouveau Roman, mais éclaire quelques-uns de ses aspects. L'impact du mouvement sur la littérature actuelle se disperse en échos partiels, dans la part donnée au jeu, dans le travail narratologique persistant, dans un retour au référent qui n'efface par l'élaboration scripturale, dans des compositions cryptées très denses, dans une

¹ Frances Fortier et Haghebaert, « Enjeux des genres dans l'écriture contemporaine. », (Sous la direction de Robert Dion), Edition Nota Bene, 2001, p. 90-91.

² D. Viart, B. Vercier, « La littérature française au présent : héritage, modernité, mutation », Bordas, 2005.

présence poétique au contact des autres art. Ainsi serait valorisée l' « aventure romanesque » par excellence : celle de l'écrivain aux prises avec les éléments de son oeuvre.¹

¹ Françoise Dugast-Portes, « Le Nouveau Roman, une cassure dans l'histoire du récit : une révolution littéraire, autre vision du sujet, du monde et des représentations », Armand Colin, Nathan/Her, 2001. Armand Colin, 2005.

2-2-3 Le récit répétitif :

La répétition est souvent le principe du Nouveau Roman. Le procédé de la série, reprise constante de thèmes avec de légères variations, comme des mouvements musicaux, constitue l'organisation du récit. L'œuvre perd sa linéarité pour ne plus constituer qu'un ensemble.

Le rythme du récit (plus ou moins lent, plus ou moins vif) peut se décomposer, selon une typologie à trois termes :

*Récit *singulatif*. On raconte une fois ce qui s'est passé une fois (ou, ce qui revient au même, n fois ce qui s'est passé n fois).

*Récit *itératif*. On raconte une fois ce qui s'est passé n fois.

*Récit *répétitif*. On raconte n fois ce qui s'est passé une seule fois, où les variations se multiplient autour d'un thème constant.

Djemaï et Quignard se plaisent à tromper la mémoire textuelle de leurs lecteurs. En leur faisant croire qu'il existe une logique fictionnelle à l'intérieur du roman. Ils enseignent de la sorte que lorsque resurgit le même thème émaillé de menues variations, il convient d'examiner avec minutie ces variations afin de pouvoir rendre compte de l'altération dont été l'objet le thème. Ils prouvent qu'au sein du roman seul importe l'écriture¹.

1 Jean Ricardou : « Colloque de Cerisy », Impression Nouvelle, Paris 1986 p 199.

a- Saison de pierres

Commençons par le récit de la « photo ». Le premier fragment apparaît à la page 9 :

« [...] **Le temps dessous, l'horloge figée, la photo pleure, alors, de tous ses graines dans son cadre aux mâchoires cassées. Cette photo, ton unique butin, que tu gardes souvent, que tu ne veux montrer à personne, sauf aux insectes. Rappelle- toi le petit garçon près 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 [...] » SP 9.**

Voici le deuxième fragment à une dizaine de pages plus loin où le narrateur feint d'ignorer la cause de l'accident de la fillette. La photo est en possession de Sandjas : « [...] **La fillette qui sourit, le regard clair, le garçon, une petite moue sur les lèvres, un rien agressif. La chaussure gauche de la fille est délacée, une chaussure à bout carré, remontant plus haut que la cheville. Une cicatrice barre son genou (un accident ?). La photo jaunâtre est écornée, zébrée de filaments blanc. La trace au creux du genou, 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...).** Il dérivait entre deux entre deux feuilles de souvenance, entre deux eaux, dans une sèche rigide de branche morte [...] » SP 28.

Le troisième fragment nous informe qu'il existe un lien de parenté entre la fillette et le garçon (Sandjas). L'accident sur le genou de la fillette ronge toujours le narrateur :

« **La fillette est étrangement immobile sur le papier usé, aux coins rognés. Son point d'ancrage reste le sol de grés, la surface de la photo qui paraît la protégée, l'encadrait dans un précaire équilibre. [...] L'homme près du garçon fuit, par la médiocrité de la prise, à une trop grande tristesse qui le mine, le garçon à une moue trop dédaigneuse pour être sincère. Encore faut- il repérer**

après une lecture minutieuse, leurs attaches, rien ne le prouve. [...] . Sandjas voit imperceptible bouger le genou de la cicatrice, le premier pas naître lentement, un ralenti qui conduit peu à peu la fillette au bord de la première case [...]. Elle y revient réintègre la photo, contourne le jet d'eau et court, le bras hurle vers elle. Sandjas hurle alors dans la lumière crue qui scie sa mémoire [...] SP 69- 70- 71.

On trouve un autre fragment un peu plus loin :

« Ici, ne pas négliger place, que la photo élastique qui cogne la rétine de Sandjas... [...] » SP 87,

Le fragment est interrompu par un autre récit. Il réapparaît en suite à une trentaine de lignes après :

« [...] La fillette sur la photo, la benjamine au regard clair, la tante de huit ans, l'attachait au tronc pour aller jouer à la marelle [...] SP 88.

La fillette en jouant est écrasée par des roues de voitures :

«[...] dans le crissement des pneus, des roues qui écrasèrent la fillette dans la case du Ciel ; son sang traçant d'autres jeux, d'autres cases, oui dans celle du Ciel, elle recroquevillée et les chaussures jaunes de l'automobiliste devant celle partie à cloche – pied vers les nuages, qui n'est jamais revenue sans le figuier revoir les chevaux de grand- père (peut –être y a t- il des chevaux, des marelles dans le ciel) [...] SP 88-89.

Plusieurs versions entourent le fille et la photo sur laquelle elle se trouve :le lecteur ne sait plus si la fillette existe et si elle a eu vraiment un accident ou bien il s'agit seulement de la description d'une photo. Abdelkader Djemai brouille volontairement les pistes.

Citons un autre exemple, il s'agit de la mort du grand- père et l'état des relations familiales après son décès, le fragment entre parenthèse ,à chaque reprise , porte des variations, il en va ainsi dans les lignes suivantes : Le premier fragment s'énonce ainsi :

« [...] C'est là où grand – père aimait ses chevaux, ses chiens, maquignon aux chaussures crissantes (à sa mort, les chevaux vendus, les chiens noyés, les oncles dispersés, les tantes éparpillées) ». [...] SP 88.

Le deuxième fragment :

« [...] grand – père n'est jamais retourné à la maison, les revoir (peut – être y a-t-il dans le ciel des fillettes, des garçons) ; quand il partit là- haut, oubliant son turban, grand- mère le lui rapporta quelques jours plus tard. Elle emporta aussi dans le ballot hâtivement fait de sa vie (à cause de la mort de l'époux ou parce qu'il lui préférait les chevaux, l'anisette les gitanes) une grande jarre de miel, des galettes de semoule frite pour qu'il n'ait pas faim dans le ciel et sceller leur réconciliation (à leurs décès, les chiens hurlants, les chevaux nerveux, les oncles réunis, les tantes larmoyantes). » [...] SP 90.

Il est important de tenir compte des variations entre les différentes versions puisque Djemaï pousse le lecteur à se concentrer .Les trois versions sont mises entre parenthèses .Analysons les variations : entre la première «**à sa mort, les chevaux vendus, les chiens noyés, les oncles dispersés, les tantes éparpillées** » ,la seconde « **à leurs décès, les chiens hurlants, les chevaux nerveux, les oncles réunis, les tantes larmoyantes** » et la troisième « **les chiens essayèrent de le déterrer comme un os, les chevaux, les oncles fiers, les tantes jubilantes** ». Les variations concernent : « les chiens »,ils sont « noyés »dans la première version, dans la seconde ,ils « hurlants » ;puis « les oncles », dans la première version ,ils sont « dispersés » et dans la seconde version,ils sont « réunis » ensuite les tantes,une fois,elles sont « éparpillées » et les autres fois ,elles sont« larmoyantes »et « jubilantes ».Les oppositions entre ces éléments créent une impression de déséquilibre qui se trouve au centre du roman.

Le troisième fragment évoque toujours l'atmosphère familiale des parents de Sandjas mais cette fois – ci lors de sa circoncision :

« [...] **Grand- mère veillait à ce que les chaussures des invités ne soient face contre terre : « Mauvais présage », criait – elle. La fillette riait dans sa marelle, il pleurait de douleur, le bout de chair, oui le sien enterré avec un morceau de tissu (les chiens essayèrent de le déterrer comme un os, les chevaux, les oncles fiers, les tantes jubilantes) [...] » SP 90.**

Remarquons aussi que tout le roman fonctionne de cette manière. Citons un autre exemple : l'histoire du scorpion .

Le récit du scorpion est cité plusieurs fois dans le roman par bribes jamais de son intégralité :

Le premier fragment apparaît au début du roman, voyons l'exemple du chapitre I de la page 6. Il nous dévoile la mort du scorpion tué par la tribu car c'est un traître:

« [...] nous déplaçons constamment les fourrés, le buisson, et découvrièmes, scorpions sous la pierre, un traître parmi nous. On l'exécuta en traçant sur sa peau de fictives positions. On lui trancha également les parties intimes pour le lui planter dans la bouche. Les enfants crevèrent ses yeux avec des épines de cactus, les femmes lacérèrent sa gorge d'aiguilles rouillées. [...] » SP56

Et à la page 81, le narrateur nous avise des méthodes abominables du scorpion :

« [...] Sandjas vit un scorpion sortir de l'auvent d'un caillou. Il ; se déplaçait sans peur d'être coupé en deux. Car dans la tête du scorpion, il y a un souci d'immortalité que renforce sa fréquentation du minéral. S'astreignant à la prudence, il ne s'éliminera pas avant déléguer, au préalable, une trace de son existence, serait ce dandinement. Il rampe, les pattes incurvées, les pinces prêtes à happer l'insecte de frivole, recharge sa queue de venin et s'abrite quand le temps est à l'orage, il n'a pas de mémoire sinon celles des insultes subies délogées de son trou, il se hâte posément d'échapper aux assassinats de la semelle. Sa rancune se sert de poisson. Sa mort aussi, il ne démobilise pas, passe sa vie à attraper les faibles proies, fort de sa démarches, en plein digestion, il calme son aisance. Scorpion, parvenu inquiet de sa réincarnation, matamore descendu dans l'arène des ruines. Toréador pompeux, il choisira par russe et intérêt de pratiquer ce qu'il condamne en public. [...] » SP81.

Les méthodes du Scorpion rappellent à Sandjas un traître de l'envergure du Sachem Tatoué « [...] il fit rappelle à Sandjas le Sachem Tatoué. La comparaison desservait l'arachnide au regard de ses avatars, de sa pitance. Le ridicule, en ce cas tuerait l'affairiste et le militant escroc. Dans un duel éventuel

entre le scorpion et le Sachem Tatoué avec pour témoin Sandjas, encourageant les adversaires à s'entre égorger, à utiliser les coups bas dont ils détenaient le secret. Mais ce dernier s'était concerté pour un simulacre de combat feignant d'être exténués au milieu d'un ring tendu par les rus de l'oued au tapis caillouteux. Médiocre pugilat, ils ne furent même pas sonnés par le soleil. S'éleva alors d'indignation du public, contraignant l'obèse et le rampeur à sortir sous ses quolibets. Sandjas en un dernier sursaut de bête assommées resta hébété par la fausse violence de ce duel truqué. Le scorpion se reposa de ses efforts, le nargua de toute la hauteur de ses pinces. Il eut une terrible envie de l'écrabouiller. Mais il sentit frappé par le crochet en sa queue. Est ce fut lui qui rampait, saignait, forcé, de courber le dos sous des couteaux de pierres, sans retraite, sans fuite... » SP81-82.

Un même fragment textuel est cité deux fois, une fois à la page 8 du chapitre 1 et l'autre fois à la page 90 du chapitre 9 . Voici les deux extraits :

Le premier :

« [...] Grand-mère tranchée en deux, grand-mère qui n'aimait pas les chaussures retournés, « mauvais présage », disait-elle [...] ». SP08

Le deuxième :

« [...] grand-mère veillait à ce que les chaussures des invités ne soient face contre terre : « Mauvais présage », criait-elle [...] » SP90.

Le lecteur au premier abord croit lire le même texte mais après concentration, se révèlent maintes variations entre les deux passages.

La grand-mère tient toujours le même discours, elle déteste voir les chaussures retournées : mauvais signe selon elle. Ces variations et ces modifications dans la même version peuvent mettre en évidence la richesse de la langue d'un côté (dire la même chose mais en employant des mots différents) et de l'autre côté ,l'auteur voudrait insister sur le comportement superstitieux de la vieille .

Les énoncés se répètent à l'envi, provoquant ainsi ouvertement le récit traditionnel. Dans "**Saison de pierres**", le lecteur assiste à une course-poursuite incessante de Sandjas après Assia, sans que celle-ci aboutisse.

Exemple : « **Chaque fois, il s'était promis de l'aborder** » SP 17.

Exemple : « **Assia toujours absente** ». SP 21.

Exemple : « **La voix d'Assia qui danse sur le parquet** ». SP 29.

Exemple : « **Elle marche vers eux** ». SP 38.

Exemple : « **Assia ne gouverne pas ses nuits** ». SP 45.

Exemple : « **Où est Assia dont la simple séparation inaugure un immense vide ?** ». SP 47.

Cette présence/absence emplit tout le texte, alors qu'Assia n'est jamais "intervenante" au niveau du récit¹.

La répétition à plusieurs implications dont la destruction de l'effet du réel, la compromission de la narration, l'intérêt démesuré accordé à l'anodin¹.

Subversion de la motivation réaliste.

« 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 » affirme Ouhibi¹.

Le procédé du décentrement et de la dislocation du procès d'énonciation est commun aux romans du corpus d'étude .

¹Bahia Ouhibi Ghassoul : "Perspectives critiques : le roman algérien de langue française dans la décennie 1985-1995". Thèse de doctorat d'état 2003-2004. Oran. P. 237-238-258-259.

b- Terrasse à Rome.

Citée à deux reprises la description de Nanni : la première scène est un fragment de récit et une dizaine de page après elle se transforme en gravure :

Le premier extrait :

«[...] elle a des cernes sous les yeux. Ses longs cheveux sont simplement noués derrière la coiffe grise. Elle porte une robe grise, une fraise blanche. Elle est plus belle que jamais. Elle est penchée vers lui [...] »p 29.

Le second extrait, à la page 39 : **«[...] Alors il montra une pointe sèche très claire : une jeune fille au long visage avec une coiffe bourgeoise, une fraise blanche, est assise sur une couche dont les draps sont défaits, devant la fenêtre couverte. On voit des mats et au loin sur l'adroite une tourde mer pale et encore prise dans un halot de brumes dans le jour tout blanc qui se lève.**

Le regard que porte la jeune face à elle est effrayé[...] .»TR39.

Remarquons que les deux extraits traitent du même thème « la coiffe » mais chaque fragment comporte des variations qui se révèlent à travers une lecture minutieuse.

La lecture minutieuse dévoile l'aspect contradictoire des deux versions : une coiffure « simple » et « bourgeoise ».

Citons deux autres exemples qui font usage du même procédé :

❖ Le premier récit est un récit de fragments et dé chronologique, à travers les chapitres, on découvre des bribes de l'histoire d'Abraham et de son évasion : le premier fragment se trouve à la page 52, la suite de l'histoire est à la page –81-88-90-104-75.

Le récit concerne l'évasion de l'ami de Meaume Abraham (Récit présenté sans ordre chronologique), on lit à la page 54 le premier fragment, « **Plus d'homme sur terre. Abraham et Meaume en profitent pour marcher à découvert** » on retrouve la suite à la page 55-75-81-88-90 puis à la page 140.

Seulement l'histoire d'Abraham vacille entre le récit et le graveur c'est à dire que le lecteur ne sait plus s'il découvre le récit de l'évasion d'Abraham ou bien s'il s'agit seulement d'une description d'une gravure effectuée par Meaume.

Voici quelques exemples :

« Sur la cinquième gravure noire ils partent. Ils redescendent dans la vallée. La chaleur est torride, les feuilles des arbres immobiles, le silence serre. L'air ne bouge plus. C'est presque un miel ou un lait épais, pâteux de silence. C'est une massa blanchâtre sans un signe.

Plus d'homme sur terre. Abraham et Meaume ne profitent pour marcher à découvert. Toute la journée ils suivirent une route vide et couverte de mirages qui ondulait comme de l'eau devant eux [...] » TR 54-55.

Abraham et Meaume se perdent en chemin mais retrouvent leur route. Cette perte symbolise peut être l'égarément du lecteur entre les lignes du roman.

Citons un autre exemple :

« Abraham et Meaume se perdirent. Ils s'étaient égarés au fond dans la vallée, dans la forêt la plus épaisse. Il n'y avait plus de lumière. Il n'y avait plus de chemin. Il y avait longtemps qu'il avait plus de chemin dans le monde. Abraham, marchait devant.

Il allait lentement en silence. Ils aperçurent l'orée de la forêt puis une sorte d'anchois. Abraham s'avança. Il s'arrêta. Elle rit. Aussitôt il lâcha sa main et se quittèrent. Meaume le graveur se retourne au bout d'une vingtaine de pas. La jeune religieuse se tenait accroupie dans l'ombre impénétrable de la forêt, les fesses reposaient sur les mollets, à demi cachée par les troncs d'arbres qui s'étaient effondrés sur les versants de la montagne devant la forêt. Voilà ce qu'il avait gravé » TR56-57.

❖ Le deuxième récit fragmenté est celui de l'oreille, la première bribe se trouve à la page 38 paragraphes 3, le reste de l'histoire entière d'Oesterer et l'oreille, on la lit qu'au chapitre XXXIII p120-121-122-123-124-125.

Dans « **Terrasse à Rome** » aussi le récit ce répète à volonté. Il suffit de constater les variations .Citons un autre exemple :

Meaume est agressé deux fois, la première fois par Valancre, le fiancé jaloux de Nanni, la seconde fois par Vanlacre ,le fils de Nanni. La même scène se répète, la première fois Meaume perd son amour quand le Vanlacre lui jette de l'eau d'acide sur le visage et une seconde fois quand son fils (qui s'appelle Vanlacre aussi) se

penche sur lui pour le tuer ,il voit le visage de Nanni,tant la ressemblance entre la mère et le fils est frappante : « **Le fiancé de la fille de Jakobsz a lancé l'eau-forte . Le menton, les lèvres, le front, les cheveux, le cou de Meaume sont brûlés.**» TR22, « **Il lève les yeux sur le visage du jeune homme qui l'égorge. Il le regarde : il est bouleversé par ses traits. »**

Ce que par commodité nous appellerons ces deux « scènes » d'agression et qui ne sont en fait que la même scène répétée de ce que l'on pourrait appeler 'le vol de Nanni', forment le motif central de ce récit à la narration désarticulée.

Au contraire des autres chapitres, pour la plupart indépendants dans leur forme et dans leur contenu, ces scènes sont constituées d'une suite de petits chapitres de narration plus traditionnelle racontant deux moments de la vie de Meaume, ses amours et sa mort .C'est à partir de ces deux moments que le lecteur peut reconstituer la mosaïque et tenter de comprendre le sens que « délivre ce système de fragments », ce qu'un récit chronologique n'aurait pu faire¹.

Rappelons que le jeune homme de vingt-cinq ans tombe sous le charme d'une étrange jeune fille. La scène reprend tous les topos propres au coup de foudre : sidération, fascination, recherche désespérée de l'objet d'amour entrevu, premiers regards échangés lors d'une présentation,amour frappé d'un interdit puisque Nanni est promise à un autre .Nous savons depuis longtemps que la loi est mortifère pour les amants et que cette histoire finira mal,comme l'a déjà annoncé Meaume .Mais nous savons aussi qu'elle est la condition de l'exaltation amoureuse,celle que Pascal Quignard a défini comme étant une chute dans l'autre,sans méditation sociale ou familiale. ¹

Meaume est fasciné par l'apparition de la jeune fille, au point d'en devenir « désert » et de perdre tout autre désir que celui de la retrouver .Il la suit de loin .Meaume offre tous les symptômes de l'amoureux transi, sidéré, par la jeune femme, la cherchant partout,ne trouvant pas un mot à lui dire lors de leur première rencontre, dans l'angle glacé d'une chapelle. L'apparence de cet étrange objet de son désir à de quoi stupéfier tant elle tient plus du cygne que de la femme ,analogie qui se

confirme au fur et à mesure de leurs rencontres¹: « **Elle était blonde, très blanche, légèrement voûtée, la taille fine, les mains fines, la gorge lourde, très silencieuse** »TR12 « **Parfois elle était étrange et se tenait toute voûtée, toute pâle, introuvable, dans les recoins, même quand elle se trouvait en plein jour** »TR14 « **Elle a un long cou. Elle est toujours vêtue de vêtements stricts et gris** »TR15.(.....)282

Face à l'amoureux médusé (le verbe « suivre » revient à plusieurs reprises, accentué même par « sans s'en rendre compte »), Nanni apparaît parfaitement consciente « **Elle, elle s'en rendit compte** »TR13 et elle est maîtresse de ce qui se joue. C'est elle qui cherche la silhouette du graveur, qui « **le regarde directement, dans les yeux** »TR15, elle encore qui lui prend les mains lui communiquant ainsi la fièvre de son désir, elle toujours qui « **ose tous les gestes que son âme se présente** »TR18 et le convoque à tous moments pour assouvir son envie de lui. Pourtant, à ce corps brûlant de désir s'oppose le masque de son expression : « **jamais son visage ne marquait de bonheur** »TR19 Cette fascination pour un objet ne peut que mal se terminer.²

Nous remarquons une poésie de l'écho et de la répétition syntaxique ou lexicale dans « **Terrasse à Rome** » : « **Elle glisse sa main dans ses mains. Elle donne sa main toute fraîche à ses mains. C'est tout. Il serre sa main. Leurs mains deviennent chaudes, puis brûlantes.** »TR15

La répétition permet de visualiser la scène. Elle favorise la focalisation du regard sur les mains qui, par métonymie, évoquent tout l'être qui s'embrasse. La sobriété, bien exprimée par l'expression « c'est tout », en dit plus que tout un développement sur l'attitude amoureuse et la passion.

1Sjef Houppermans, Christine Bosman Delzons, Danièle de Ruynter-Tognotti. « Territoires et terres d'Histoires perspectives, horizons, jardins secrets dans la littérature française d'aujourd'hui », Edité par Sjef Houppermans, Christine Bosman Delzons, Danièle de Ruynter-Tognotti. Amsterdam, New York, Ny 2005, Editions Rodopi B.N, Amsterdam-New York 2005. Printed in the Netherlands. p282

2Sjef Houppermans, Christine Bosman Delzons, Danièle de Ruynter-Tognotti. « Territoires et terres d'Histoires perspectives, horizons, jardins secrets dans la littérature française d'aujourd'hui », Edité par Sjef Houppermans, Christine Bosman Delzons, Danièle de Ruynter-Tognotti. Amsterdam, New York, Ny 2005, Editions Rodopi B.N, Amsterdam-New York 2005. Printed in the Netherlands. p282

On lit encore : « **Meaume, l'apprenti de Jean Heemkers, suit la flamme, suit la coupelle et les doigts roses, suit la servante, suit les épaules illuminées, suit le mur de cuir du corridor.** »TR18

On note deux emplois différents de « **suivre** » : suivre du regard et aller derrière quelqu'un, sans que les deux emplois ne s'excluent. Suivre les épaules illuminées, c'est aussi, pour Meaume, suivre la jeune fille qui le précède. Mais cette perception n'est-elle pas celle de l'artiste graveur et n'évoque-t-elle pas le trait sur le cuivre ? Au début du chapitre, Meaume a dit : « **Chacun suit le fragment de nuit où il sombre.** »TR17

Le verbe « **suivre** » revient donc un écho. Ce fragment de nuit sera-t-il à l'origine d'une œuvre entière ? Ce serait alors Nanni qui lui, indiquerait la voie où il va sombrer. Ce sera elle, en fait, qui le poursuivra dans ses rêves et les visions qui lui seront dédiées. Ainsi, la manière noire est une gravure inversée et le roman illustre cette terrible assertion : « **Dans chaque rêve, dans chaque image, dans chaque vague, dans tous les paysages, j'ai vu quelque chose d'elle ou qui procédait d'elle** »TR149

On voit que rien n'est laissé au hasard dans un texte où sont mises en relief les images primordiales. Il s'agit bien de suivre un fragment de nuit et d'en être poursuivi, comme hanté par un unique rêve¹.

En utilisant ce procédé, Djemaï et Quignard essaient de tromper la mémoire du lecteur.

L'étape intermédiaire entre le magma et l'unité finale semble en effet être le fragment. Djemaï et Quignard accumulent des fragments textuels, puis font en sorte que cela se combine, et ce aux différentes étapes de travail de chaque auteur : la phrase, la séquence, le chapitre, le roman.

Ainsi, Djemaï et Quignard morcellent, répètent, retravaillent leurs fragments textuels afin que le lecteur se voie proposer, d'après coup une clé (ou plusieurs clés ?) pour l'interprétation des pages narratives précédemment rencontrées. Ils instaurent de nouveaux réflexes chez le lecteur.

¹Roger Godard, « Itinéraires du roman contemporain », Armand Colin, 2006, p.195.

Conclusion

De multiples cassures- signes de ponctuation, alinéas, blancs, séparant plusieurs paragraphes ou parties....-scandant « **Terrasse à Rome** » et « **Saison de pierres** » ce qui a provoqué plus ou moins un effet de discontinuité, de dislocation, de décousu, de déchirure .

D'où aussi le fait de densifier la charge sémantique, non seulement en donnant aux mots la plénitude et la totalité de leurs sens possibles (jusqu'à des bifurcation polysémiques dont le sens est finalement indécidable), mais aussi en utilisant toutes les ressources de la typographie permettant de souligner le sens, ou de l'espacer, ou encore de le dédoubler.

Un degré de plus, et la densité sémantique ainsi que la complexité de la structure syntaxique de la phrase deviendront telles qu'elles entraîneront un déchirement de la linéarité typographique .De même la manifestation du blanc et de la discontinuité résulte avant tout de l'éclatement d'une continuité textuelle à la fois elliptique et saturée, parvenue à son point limite de tension.

Les blancs dans le romans de Pascal Quignard soulignent le rythme interne du texte .Ils créent un effet d'aération,de suspension ou de dispersion à la fois visuel et sémantique. Tandis que la densité dans le roman d'Abdelkader Djemaï est une source de précision et de richesse quand elle traduit toutes les nuances de la réalité observée. Elle peut créer une impression de désordre, d'éparpillement,de luxuriance ou de lourdeur selon le sens du texte.

Alors « Que reste t-il à la littérature »? La fascination devant son propre signifiant, l'écriture¹? L'angoisse en face de cette grandissante difficulté d'écrire :chaque auteur exprime sa difficulté de création par le biais du narrateur qui est chargé de traduire ses pensées :« **Le narrateur prenait plaisir à brouiller les pistes, à fausser les issues.(...)Ses efforts d'écriture cherchent leur registre dans l'intermittence de l'eau, la pluie du gravât.(...)** »SP23 ou encore : « **Par la**

1 Yves Vadé, « Modernités : Ecriture discontinues. », Cahiers publiés sous la direction d'Yves Vadé ; Presses Universitaires de Bordeaux, 1993.p08

manière noir chaque forme sur la page semble sortir de l'ombre comme un enfant du sexe de sa mère »TR94.

« A travers l'écriture, il lui restait à présent à encercler, à investir et conquérir Assia ... » SP 80 L'analogie de la conquête de l'écriture et de Assia l'héroïne n'est pas évidente ; ce qui jette la suspicion sur le narratif¹.

Cette frénésie de l'écriture, intarissable, est un procédé fréquent également dans le roman de Djemaï.

En matière d'écriture, à l'euphorie constatée, succède la contestation. Le texte se veut dépaysement. Texte en mutation, ou texte en devenir, le texte algérien refuse de présenter une clôture et s'inscrit de ce fait dans une esthétique de la post-modernité, puisque par son ouverture, le texte favorise une lisibilité à l'identique de son époque, confirme cet incessant de l'écriture¹.

"Sandjas", le héros de "**Saison de pierres**" : "**réintégrera sa propre nuit**" SP 109 (fin du roman) et continuera dans d'autres récits - ceux à venir - à vivre d'autres nuits :

Exemple :

"Puis ce fut le séisme et tout recommencerait dans l'éruption pustuleuse". SP 109

De ce fait, nous sommes en présence d'un texte caractérisé par ma démesure, l'excès, cet excès a un nom : l'écriture¹.

L'anti-conformisme de ces deux romans, constaté dans l'atomisation, la singularité des écritures, originalité que nous avons montré, en nous écartant de toute tentation aprioriste, idéologique ou autre, en gardant à l'esprit, la sauvegarde de la spécificité de chaque texte littéraire.

¹Bahia Ouhibi Ghassoul : "Perspectives critiques : le roman algérien de langue française dans la décennie 1985-1995". Thèse de doctorat d'état 2003-2004. Oran. P. 117-118-119-129.

Les romanciers retenus pour cette étude à savoir Quignard et Djemaï ont séduit, chacun à leur manière, pour leur professionnalisme du récit, leur technicité du roman, leur expérimentation de l'écriture, leur écriture a- canonique¹.

Ces deux romanciers, tout en innovant et tout en refusant les sentiers battus, conservent à l'écriture son statut habituel, c'est-à-dire normatif et s'en prennent à l'organisation du récit¹.

Ils construisent des univers de mots à partir de phrases : courtes et sèches (Quignard), denses et compactes (Djemaï).

Inscrivons le corpus dans l'écriture de la conformité puis dans l'écriture de la disparité :

A- Le cas de : "**Saison de pierres**"

1) Conformité : Récit traditionnel. Tragédie des habitants d'une ville ravagée par un séisme et menacée par un prédateur → Récit apocalyptique¹.

2) Disparité : Récit contesté. Triple séisme¹.

- ville désagrégée.
- personnage délirant.
- lecteur traumatisé → le séisme des mots¹.

B-le cas de « **Terrasse à Rome** »

1) Conformité : Récit traditionnel. Les malheurs de Meaume à cause d'un amour perdu.

2) Disparité : Récit contesté.

-Narration hachée

¹Bahia Ouhibi Ghassoul : "Perspectives critiques : le roman algérien de langue française dans la décennie 1985-1995". Thèse de doctorat d'état 2003-2004. Oran. P. 117-118-119-129.

-histoire prétexte (la vie d'un peintre)

-lecteur déçu → récit fragmenté.

L'axe référentiel :

Tous se passe comme si le roman proposait un monde plausible, plus ou moins proche du nôtre, que sa construction rend accessible.

Son souci premier est de faire croire à des événements et de les poser comme authentiques, par conséquent réels¹.

A partir d'une certaine conception de l'écriture, des procédés vont rendre le récit cohérent, tant sur le plan psychologique que littéraire¹.

Cette cohérence soigneusement entretenue repose sur la localisation spatio-temporelle des événements ; il est fait référence à des lieux géographiques précis connus du lecteur, ou inventés mais posés comme "vrais" ¹.

a- le cas : "**Saison de pierres**" :

Exemple:

« **Il adorait les histoires de Djo'ha** » SP 44 (personnage mythique) → l'axe référentiel.

Exemple:

« **La ville fut éventrée par un séisme** » SP 7 → composante spatio-temporelle.

Teneur, menace → valorisation.

Exemple :

¹ Bahia Ouhibi Ghassoul : "Perspectives critiques : le roman algérien de langue française dans la décennie 1985-1995". Thèse de doctorat d'état 2003-2004. Oran. P. 129-130-133-134.

« Après la planche coranique, il connut les figurines, les cahiers, l'ardoise et la plume **Sergent Major** » SP 45 → l'axe référentiel.

→ Valorisation : Habitudes d'écolier¹.

Par la référence à des personnages cultes ex : Djo'ha [...], le roman conduit le lecteur à l'adhésion la plus totale à la fiction, malgré le caractère inventé du récit, le lecteur exige une certaine correspondance avec la réalité, et le récit ne prend de valeur que par l'intermédiaire de cette correspondance¹.

b- Le cas : **Terrasse à Rome** :

Exemple:

«...Il alla cacher son visage à Ravello deux ans au-dessus du petit village, dans la falaise, au-dessus du golfe de Salerne. Enfin ce fut Rome en 1643, l'Aventin, la Terrasse à l'auvent, les estampes nocturne, le recueil scandaleux de 1650, les cartes érotiques où il rêvait d'aimer... » (TR 35). → Composante spatio-temporelle vraisemblable → l'axe référentiel.

Toutes les citations, les informations inscrites dans l'axe référentiel fonctionnent dans un romanesque traditionnel par le cautionnement du récit.

Ainsi, l'écriture traditionnelle intègre le réalisme ou le militantisme littéraire dont le propos est la communication ; elle se veut persuasion d'abord, adhésion ensuite et s'apparente de ce fait à une sorte de prosélytisme.

Cette écriture implique une hiérarchie des valeurs, et dote l'écrivain d'une certaine ubiquité – ce don de voyance tellement contesté – qui lui confère un statut de démiurge¹.

Ainsi, le récit met tout en œuvre, afin de masquer sa nature verbale, en se rapprochant le plus possible de la vérité, de l'objet auquel il est supposé référer¹.

¹ Bahia Ouhibi Ghassoul: "Perspectives critiques : le roman algérien de langue française dans la décennie 1985-1995". Thèse de doctorat d'état 2003-2004. Oran. P. 133-134-135-138-146-147.

Comme nous le constatons, les deux romans étudiés présentent les contenus suivants :

- 1) Une histoire d'amour recherchée à travers des peintures exécutées à l'eau forte, c'est le cas du roman de Quignard.
- 2) Une histoire d'amour commencée, dans une ville en pleine destruction¹, c'est le cas du roman de Djemai.

Ces récits, fondés sur une esthétique du vraisemblable et de la représentation sont conformes à une tradition établie ².

« **Terrasse à Rome** » et « **Saison de pierres** » mettent en relief « *deux référents qui se superposent, l'un fictionnel, l'autre textuel. Systématisant la pratique gidienne, le récit donne à lire, dans le temps même de la narration, sa narrativité. [...] Les écrivains inventent le passé : l'idée même de littérature appelle cette fabrication et cette fabulation rétrospectives. Quand les repères canoniques se mettent en cause, l'écriture se met en jeu : elle mérite et médite un héritage qui ne lui est plus nécessairement acquis. [...] Si les récits, en se réfléchissant, interrogent leur propre identité, ils s'ouvrent aussi sur un univers en prise à la même sollicitude, dont ils transposent le questionnement par cette structure. La saisie d'une identité active recoupe, par homologie narrative, une réflexion sur des identités de civilisation* ». ¹

D'ailleurs Bruno Blanckeman ajoute que les effets de déconstruction formelle et d'affranchissement narratologique, que multiplient les récits portés par une écriture à grande vitesse, à très forte rythmique, marquent une volonté similaire : fuir les états constitués, faire bouger les contours admis et les profils fixes, répercuter organiquement les mutations du contemporain, en élaborant ainsi un sens adapté. Cette déconstruction se manifeste par un éclatement des catégories du récit, une dispersion diégétique, une dissolution des référents stables.

Bruno Blanckeman souligne aussi que « *le récit réinstalle l'homme dans des histoires, en proposant des fictions renouvelées, ouvertes au désordre du réel, à la combinatoire des mots, à la structuration du sens. Points de société, parcelles*

¹ Bruno Blanckeman, « Les récits indécidables », presses universitaires de Sententrion, Paris, 2000. . p 211.

d'humanité, options d'existence appellent sans discrimination, d'une œuvre à l'autre, la forme littéraire appropriée fut-elle hybride¹ ».

Certes, chaque roman se présente comme une histoire dont on ne connaît ni le début ni la fin, comme un puzzle ; il arrive souvent qu'on échoue à le remettre en ordre puisque « **Terrasse à Rome** » et « **Saison de pierres** » font de l'écriture l'élément central de leurs romans. L'écriture de chaque roman se conteste donc elle-même et prévient, en somme, les lecteurs qui pourraient la trouver illisible ou déroutante. . « *En revanche, on peut souligner combien le genre lui-même réfléchit à la fois sa forme et sa fonction* »².

Alors comment lire des œuvres aussi hybrides ?

Comment classer ces textes selon les catégories du genre ?

La troisième partie de cette analyse sera consacrée à la réflexion sur le champ changeant en littérature, sur le mélange du genre, sur la remise en question du texte littéraire , sur la modernité et la postmodernité romanesque.

1 Bruno Blanckeman, « Les récits indécidables », presses universitaires de Sententrion, Paris, 2000. p 211.

2 Dominique Viart, « Le roman français au XX^{ème} siècle », Hachette, Paris, 1999, p 149.

Troisième partie

***Création romanesque et activités de
lecture.***

Troisième partie : Création romanesque et activités de lecture.

3-1 La réception critique.

3-1-1 Comment lire « Saison de pierres » et « Terrasse à Rome » ?

3-1-2 « Terrasse à Rome » et « Saison de pierres » des romans ?

3-1-3 Lecture entre inquiétude et plaisir.

3-2 Des romans atypiques.

3-2-1 Les romans entre volonté de rupture et désir de continuité.

3-2-2 Les romans entre narration et narrativité.

3-2-3 Les romans entre aventure de l'écriture et l'aventure de la lecture.

3-3 Des romans de la modernité.

3-3-1 Le roman entre destruction et culte de la forme.

3-3-2 Le roman entre modernité et postmodernité.

Conclusion

3-1 La réception critique:

3-1-1 Comment lire « Terrasse à Rome » et « Saison de pierres » ?

En révolte contre les normes romanesques établies, « **Saison de pierres** » et « **Terrasse à Rome** » se sont évertués à ébranler la stabilité de l'édifice sur le mythe de l'expression représentation. Hésitant sur le chemin à emprunter, le roman à la recherche de lui-même, s'est surtout acharné à détruire l'armature des romans référentiels.¹

Se réfugiant dans une position de repli, le roman "décomposé", s'est limité à accentuer la dégradation de l'épave romanesque. Adoptant une attitude résolument novatrice, le roman "recomposé", s'est efforcé de favoriser l'émergence d'une écriture différente.

Sachant la difficulté qui s'attache pour un lecteur non prévenue à une immersion soudaine dans leurs romans, Djemaï et Quignard mobilisant tour à tour les langues anciennes, les langues étrangères, les discours artistiques, les textes romanesques, « *ils démontrent que l'aire de la parole est un espace codé requérant, afin de pouvoir s'exprimer, l'apprentissage de code, des signes qui le constituent et les lois qui le régissent* ». ¹

Djemaï et Quignard considèrent l'élaboration de leurs œuvres comme un lent et patient cheminement, une difficile mais constante progression. N'accordant aucun crédit à des notions tels que l'inspiration, le talent ou le génie, il ne croit qu'en une seule vertu : le travail. « **Le narrateur prenait plaisir à brouiller les pistes, à fausser les issues.(...)Ses efforts d'écriture cherchent leur registre dans l'intermittence de l'eau, la pluie du gravat.(...)»SP23** ou encore : « **Par la manière noir chaque forme sur la page semble sortir de l'ombre comme un enfant du sexe de sa mère** »TR94.L'œuvre est et n'est que le fruit du labeur de son créateur. Leur travail d'écriture est sans doute réellement obstiné, méticuleux, et répétitif.

1C.Genin, « Lecture studieuse et lecture poignante »,Edition honore,Champion Paris,Paris,1997.

Le roman est le lieu du possible, de l'infinité des possibles. Sur le papier, tous les fantasmes peuvent être réalisés, toutes les revanches sont concevables. Dans l'immense développement, le narrateur en prend à son aise avec les contingences, il se libère des contraintes du réel, il vide son sac, il règle ses comptes. Le roman lui ouvre, comme il ouvre au lecteur, un espace de liberté¹.

Il faut admettre qu'en deçà de toutes les créations possibles de l'imagination pour changer la vie, se fait sentir le poids d'un imaginaire déjà constitué. Plus on va et plus il s'impose au romancier comme au lecteur, il est à la fois un point d'appui et un empêchement. Au point où on est arrivé le roman, comment pourrait-il raconter une histoire vraiment nouvelle ? comment pourrait-il la raconter selon les modalités qui n'auraient pas encore été employées ? Seule la saveur de la langue peut encore être spécifique, car « *le style est de l'homme même* »².

C'en est fini, sans doute, du roman explicatif, du romancier, maître d'école et donneur de leçons des choses. Ou bien, il se confie sous le voile d'un narrateur qui est lui et qui n'est pas lui, il est un ami, un témoin, un confident, qui parle à l'oreille du lecteur, ou bien il raconte mais il connaît son lecteur, il a compris que sa vertu essentielle était la discrétion. Savoir se taire car il existe à côté de la solution des clins d'œil, celle des silences du récit. L'écrivain suggère, il évoque à grands traits : jamais de pleins, de déliés, des points de suspension. ¹

Mais faire silence à certains moments, parler sur le mode de la supposition ou de l'interrogation tend à remplacer la violence d'affirmation péremptoire et d'énonciation impérative. Il faut solliciter, comme Gide le voulait déjà, la collaboration du lecteur, il suffit de lui proposer les éléments d'un puzzle avec lesquels il puisse s'amuser à exercer la liberté de son intelligence et de son imaginaire. ¹

Dans « **Saison de pierres** » Sandjas devient le centre du roman : il tient un journal intime dans lequel il griffonne des notes. Il fait part de ses délires, de ses

1 Michel Raimond, *Le roman*, Armand Colin, Her, Paris, 1987-2000.

2 Magazine Lire (mars 1988)-Umberto Eco.

fantasmes, de ses rêves, du séisme ... il ne peut que produire un texte désarticulé à la mesure des faits, illustrons par ces passages :

Le narrateur dévoile la difficulté de Sandjas à écrire ,à créer et à organiser un récit cohérent. , illustrons par ces exemples :

Exemple1 :

« [...] Sandjas dans l'incandescence de l'agrile, tente maladroitement d'aligner ses mots, ses phrase bouteuse des restes d'un récit, de son corps, entre les majuscules de Sang et le point final de sa chute. Il est ici, ailleurs avec sa clairvoyance, sa torture rigide, son délire. Il ne peut que se répéter, ressasser jusqu'à l'écœurement ruser avec les impressions fugaces, les taches d'ombre, les zébrures de sa mémoire. Il n'a pas le luxe de s'offrir une logique, une ligne de flottaison, une tranquille linéarité. [...] » SP 11

Exemple 2 :

Sandjas est devant cette angoisse en face de cette grandissante difficulté d'écrire :le narrateur exprime cette difficulté de création :

« Un silence. Une attention. Une trace. Son journal intime, plutôt ses mots, ses parenthèse dans lesquelles il maudit, maudite Assia, s'épluche, se déshabille, se répand, se reprend, s'en prend au mensonge, à la gabegie par petites phrases, sèches, amères et ironiques. [...] » SP 79

Sandjas tient un journal dans lequel il raconte le désordre d'une ville à cause du séisme. Sandjas comme le narrateur sont en face des poids mots ,des phrases ne savent plus comment rendre compte de cette situation ,illustrons par ces exemples :

Exemple 1:

« [...] 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 portant les traces de l'échec, de l'amnésie que le narrateur prit à son compte, le narrateur et lui lestés par les mots, détestes par le scribe - un tandem marchant à travers la

brouillard de l'encre, l'éclat du sang. Et celui qui relate n'est que le reflet de l'autre [...] » SP 98

Exemple 2 :

Le narrateur libère enfin Sandjas, lui accordant le droit de faire usage des mots comme bon lui semble puisque sa folie l'enferme dans la camisole des fous et dans la camisole des mots.

« [...] Avant de disparaître, fantôme dans une tache d'encre, sous la dalle du malheur, le narrateur libère la corde qui retient Sandjas. Il vivra lui milieu des bonnes accourus de tous côtés. 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. [...] » SP 107

Les gravats du séisme, l'effondrement de la ville, la désarticulation de la vie, la perte d'Assia seul amour de sa vie, font que Sandjas trouve des difficultés à s'exprimer et à écrire ce qui lui voue la recluse de la camisole et l'emprisonnement des mots.

Dans cette débâcle, dans cette dislocation, on ne peut que produire un roman heurté selon les propos du narrateur :

« Le narrateur, ayant l'atout du récit, veut sauver Sandjas. Risquant de se mettre à dos le scribe pointilleux, soucieux de rapporter, fidèlement, les faits et les dires de chacun. Ses prérogatives : établir une enquête minutieuse, amidonnée stricte sur le désastre. Le narrateur prenait plaisir à brouiller les pistes, à fausser les issues. Epousant le cours hypothétique de l'eau, son récit n'échappe pas à la forme heurtée, fuyante de l'oued. Ses efforts d'écriture cherchent leur registre dans l'intermittence de l'eau, la pluie du gravats. Quand le sol s'ébranlait, il s'agrippait à l'inclure des mots, des pierres. Souvent il mordait il la poussière de l'encre. [...] » SP 23

D'ailleurs Djemaï ne s'empêche pas de prendre en dérision le roman chronologique, refusant d'écrire et de procéder pareil :

« [...] Sans Sandjas, sans les Gueux, la tribu serait réduite au silence. Le narrateur verserait dans le lyrisme gratuit, la banale histoire d'amour et la chronique médiocrement épique d'un sage de faméliques et d'éclopés. Le scribe reprendrait ainsi sa place usurpée par le trublion. La position acquise, il ne se départirait pas de son habitude à tout mesurer, à épouiller les mots, à émasculer le récit et à exciser les corps perturbateurs. [...] » SP 23

Remarquons aussi que la fin du roman s'annonce comme un début ou tout recommence, renvoie peut être à une structure cyclique du texte :

«Puis ce fut le séisme, et tout recommencerait dans l'éruption pustuleuse. Alors, sans protocole, sans habitude, dans force imbécile, Sandjas réintégrera sa propre nuit... » SP109

Aussi le nom du personnage principal Sandjas commence et se termine par la même lettre c'est une mise en relief (peut être ?) d'un mécanisme cyclique.

Le narrateur se servira aussi de la conquête d'un amour impossible pour suggérer le désir d'écrire un roman pur.

Peut être que le narrateur est à la recherche d'une oeuvre pure à travers l'amour chimérique d'Assia : Voici ses propos :

« [...] Quand le séisme vola les clés de la cité, il savait ta voix, ton corps, des poids d'équilibre, des contre poids à sa rature, se lestant fantôme disant tout haut les étouffements de la nuit. Il fut éraflure, chie de mouche, gribouillage, griffure, tache, cœur écorné, il deviendra, tu deviendras page blanche, secrète pour s'écrire, t'écrire sur les couches du carbone infusible. Il sera au milieu du pluriel, nécessairement écorché. Inépuisable, vaincu au bord de la bataille qui commence, ombre suave qui l'absorbe, le roulement de tes hanches, la prestance de tes épaules écriront, virgules aérienne, son désarroi, tu te tais, il te sait légende, verbe frémissant, phrase inachevée, mot en fuite, voyageuse dans la marge féconde, poème sur sa peau, son indélébile et fabuleux tatouage. Ouvrant une longue marché dont les fin serait son propre renoncement, tu infléchis et réfléchi itinéraire. Il fut en rupture de toi comme à

la dérive. Ne le perd pas comme il t'a perdue, il ne cesserait de te poursuivre et de se perdre. » SP 99

« **Terrasse à Rome** » s'achève ainsi :

Le roman se clôt sur la naissance et le baptême de Meaume . Cette fin confirme peut-être la volonté de Quignard de mettre en évidence l'infini de l'écriture toujours en constante naissance.

«[...] Meaume naquit à Paris au printemps de 1617. Il était Lorrain. Il disait : “les forces de l'enfant sont incertaines”. Aussi ne les dessina-t-il jamais. Passé l'âge de cinquante ans, son visage était tendu et étrange. Il était très maigre. Les yeux y brillaient encore comme ceux des nourrissons et des grenouilles. Globes gris très grands mais on ne savait ce qui y transparaissait. Il vivait leur vie dans une eau obscure. C'était très intense mais il était impossible de dire si la douleur ou la faim, ou si l'angoisse, ou si la colère déchirante habitaient derrière ses yeux. La blessure sur son visage ajoutait à l'incertitude de ses expressions ». TR 167-168

L'incertitude des traits du visage de Meaume à la fin du roman, renvoie-t-elle à l'écriture qui se pose toujours la question de ce qu'elle est ?

Le personnage principal du roman s'appelle Meaume, ses traits physiques et psychologiques ne sont pas décrits par l'auteur, car dès l'incipit, il se fait brûler le visage avec de l'eau acide à cause d'une femme. Blessé, il parcourt une partie de l'Europe. Ce long voyage est bien sur la recherche de lui-même, qu'il trouve dans l'amour, le visage des autres, ou les paysages qu'il grave très bien. Illustrons par des exemples :

Exemple1 :

Extrait de la page 9 du chapitre premier : «[...] “A Bruges j'aimais une femme et mon visage fut entièrement brûlé. Pendant deux ans j'ai caché un visage hideux dans la falaise qui est au-dessus de Ravello en Italie. ” [...] ».

La perte de son visage rend Meaume susceptible aux regards des autres et augmente chez lui le sentiment de fuite et de réclusion.

Exemple2 :

Extrait de la page 22 du chapitre VI : «[...] **Le fiancé de la fille de Jakobsz a lancé l'eau-forte. Le menton, les lèvres, le front, les cheveux, le cou de Meaume sont brûlés** ».

« [...] **Ses yeux n'ont pas subi de lésion. Déjà son visage est tout boursoufle.**

Plus tard, le pus s'ajoute aux plaies. Sa souffrance est extrême ».

Meaume est défiguré avec de l'eau acide. Dès lors son amour ne voudra plus le revoir et épousera son agresseur. Son visage hideux lui fait perdre sa bien aimée, et cela se vérifie dans les passages choisis :

Exemple 3 :

Extrait de la page 29 du chapitre VI : « **Elle (Nanni) touche avec un air d'horreur son visage et lui dit : "J'aimais l'ancien visage. Je suis triste que vous l'ayez perdu. [...]"** »

Brusquement, elle pleure beaucoup. Elle se mouche.

"Vous êtes devenu un homme vraiment hideux, lui dit-elle.

-Qui puis-je ?

-Franchement, vous ne voyez pas ! "

[...]

Meaume dit : "J'allais porter mon pauvre chant ailleurs comme il y a une musique de perdition, il y a une peinture de perdition. "

L'eau acide est plus étrange qu'une couleur.

Son visage étant brûlé, ceux qui le connaissaient ne pouvaient plus le reconnaître.

Il fit d'un désastre une chance. Il commença à voler à Bruges en transformant son apparence. Il se rendit à Envers sans qu'on su qu'il puisse

être et y vola encore. Il vola mais il l'aimait. Quand, il découvrit qu'il n'aimait qu'elle, inexplicablement, il cessa de voler et de chercher la volupté dans la compagnie des filles de joie qui ne se rebutaient pas de son visage ou que l'argent tout simplement divertissait[...] ».

La brûlure au visage rend Meaume méconnaissable : impossible à l'auteur de faire son portrait physique.

Loin de doter son personnage de traits physiques et moraux selon les procédés du roman dit traditionnelle. Quignard décrit le personnage à coups de traits sommaires afin de déranger le lecteur dans ses habitudes; cela se vérifie dans les extraits suivants :

Exemple1 :

Extrait de la page 58-59 du chapitre XII : « [...] Marie allait s'engouffrer dans l'obscurité de la grande salle quand elle poussa un cri, un homme inconnu près de l'âtre, au visage défiguré. Il était affreux. Il dit : "Je suis très laid, je sais." [...] »

"Qui êtes vous ? " Répéta Marie. Elle inspectait cette face de cuir bouilli, les yeux rond, brillants, attentifs.

"Je m'appelle Meaume" ».

Exemple 2 :

Extrait de la page 69 du chapitre XV :

« Meaume quant à lui se tenait autant que cela était possible, la face complètement dérobée dans le noir. Il avait trente-cinq ans. Son visage était bruni, ses plaies moins. [...] ».

Meaume dissimule son visage sous un chapeau, citons ce passage de la page78 du chapitre XVII :

« Aventin, il portait un grand chapeau de paille sous lequel son visage perdait toute apparence[...] »

Meaume ressent le refus des femmes à cause de son visage : citons cet exemple de la p96 du chapitre XXIII :

« [...] Ici à Berchem, Marie Aidelle lui refusait de nouveau sa chambre. Il se dit : "c'est mon visage" et il referma la porte derrière elle. Puis il referma la porte de l'enceinte, de la Renaissance derrière lui. Il se rendit à Anvers qu'il n'avait pas revue depuis sa défiguration ».

Avec le temps qui fuit, Meaume se ressert autour de sa douleur d'amour qu'il exhale dans son art et cela figure dans ce passage de la page 149 du chapitre XII :

« Il se met à parler tout a coup à une morte. Il prononce le nom de Nanni. Il dit : "Oh ! Le secret de mes rêves était un coup qui revenait sans cesse. Une femme jadis a été horrifiée en découvrant mon visage. J'ai perdu alors sans retour la plus grande part de la substance de ma vie. J'ai du voyager dans d'autres mondes que le sien, mais dans chaque rêve, dans chaque image, dans chaque vague, dans tous les paysages j'ai vu quelque chose d'elle ou qui précédait d'elle. Sous une autre apparence je l'avais attirée et séduite" ».

Meaume était beau, blessé, Il est défiguré dès lors commence son errance. Est-ce que la perte de ses premiers traits (le beau visage) renvoie t-il à la perte d'une écriture classique et normative ? Est-ce que le visage perdu et les traits incertains de Meaume symbolisent une écriture à la recherche d'elle-même ?

« **Terrasse à Rome** » de Pascal Quignard est un portrait en éclats : dans « **Terrasse à Rome** », Meaume est à la gravure, un créateur c'est -à-dire un homme qui « **fait d'un désastre une chance** »^{TR31}. Il vit en marge du monde, absorbé par la création, semblant avoir gelé toute forme d'affects pour préserver en lui l'icône de son amour perdu, source de son inspiration.

Né en 1617 à Paris, Meaume le graveur d'eau forte est mort à Utrecht en 1667. Entre ces deux repères une vie s'est déroulée de Bruges à Mayence, Ravello, Rome, les Pyrénées, l'Atlantique, la Normandie, Paris, Londres, Rome à nouveau et Utrecht où le graveur meurt étouffé par un passé qui l'a finalement rattrapé. Meaume n'a pas de prénom ; le graveur n'a jamais existé. Sa vie fictive nous est offerte en trente-sept petits chapitres comme autant d'éclats d'un tableau qu'il nous appartient de reconstituer. C'est Meaume lui-même qui en ouverture du roman

esquisse en existence à grands traits¹ : « **Je suis né l'année 1617 à Paris (...) Maintenant je vis à Rome où je grave ces scènes religieuses et ces cartes choquantes. Elles sont en vente chez le marchand d'estampes à l'enseigne de la Croix noire via Giulia.** »TR9-10²

Noir de la Croix de cette enseigne comme un emblème de la vie en deuil de Meaume, graveur à la manière noire, homme de l'ombre qui « **se tenait autant que possible de la face complètement dérobée dans le noir** »TR69, dissimulant ainsi les traits brouillés de son visage brûlé par l'acide que lui lança au visage le fiancé officiel de la femme qu'il aimait. Noir comme ses œuvres érotiques et scandaleuses et qui se vendent en cachette et qui finiront en cendre ; noir enfin comme la colère qu'il porte en lui « **Le noir et la colère sont un même mot comme Dieu et la vengeance forment l'unique acte éternel.(...)Il n'y a jamais assez de noir pour exprimer le violent contraste qui déchire ce monde entre naissance et mort(...).Il ne faut pas dire :entre naissance et mort. Il faut dire de façon déterminée comme Dieu : entre sexualité et enfer** »TR100.

Entre naissance et mort s'écrit la vie de Meaume le bien nommé, homme défiguré, hanté par le souvenir de la seule femme qu'il aima, vie non pas déroulée mais évoquée à travers quelques sons, quelques lumières peut-être, qui se porte sur un corps par le biais d'une écriture fragmentaire.

Entre sexualité et enfers s'écrit cette même vie mais sur une « autre scène », présentant alors le travail psychique de la création qui « *comme le travail du deuil, se débat avec le manque, la perte, l'exil ; la douleur ; il réalise l'identification à l'objet aimé et disparu qu'il fait revivre* ». ³

La perte du visage marque la fin d'un « je », prix à payer pour qu'advienne le moi créateur : « *La première personne n'est qu'un sexe masculin au repos et qui se recroqueville (...) Ce sexe peut émouvoir mais il ne peut pas transporter l'épouse, qui est le lecteur. Pour que le plaisir du texte demeure imprévisible, il faut que le*

1 Sjeff Houppermans, Christine Bosman Delzons, Danièle de Ruynter-Tognotti « Territoires et terres d'Histoires perspectives, horizons, jardins secrets dans la littérature française d'aujourd'hui », Edité par Sjeff Houppermans, Christine Bosman Delzons, Danièle de Ruynter-Tognotti. Amsterdam, New York, Ny 2005, Editions Rodopi B.N, Amsterdam-New York 2005. Printed in the Netherlands.

2 Pascal Quignard, « Terrasse à Rome », Paris, Gallimard, 2000, pp9-10. Toutes les références renvoient à cette édition.

3 Didier Anzieu, « Le corps de l'œuvre », Paris Gallimard, 1981, p20.

lecteur ne puisse savoir d'où va venir le désir .Le désir ne peut dire je,ni avoir de visage ;il ne peut que désirer,bander .Fascinus fascinator »¹ .

Le moi créateur est un moi qui a volé en éclats :le je ou moi corporel,rendu à jamais illisible au regard de l'autre (comme l'était le visage de Nanni),se dissocie du moi psychique ,qui se morcelle aussi ,une partie s'identifiant à l'objet perdu –« **j'ai gardé en moi la femme que j'ai perdue** »TR154-dont il nie la perte,tandis que l'autre partie conserve son statut(malgré sa douleur,Meaume « **empoche l'amende à laquelle a été condamné Vanlacre et reprend son travail** »TR23.

Le chapitre V est une lettre de Nanni ,réponse à celle qu'elle a reçue de Meaume et au portrait qu'il a fait d'elle. La lettre de Meaume n'est pas donnée à lire au lecteur,mais on peut penser que c'était une lettre d'amour aux antipodes de la réponse qu'il reçoit ici,et par laquelle il apprend que le portrait qu'il a fait de la jeune fille a été amputé :elle a en effet « **coupé aux ciseaux la gorge car vous l'aviez gravée nue et elle ne m'a pas paru décente** »TR26.L'image et l'écrit apparaissent ainsi en lieu place de l'objet d'amour manquant et sont,l'une l'autre,les lieux d'inscription du désir. Meaume n'aura de cesse de faire et refaire le portrait de Nanni en gravant , « latéralement »,son désir pour elle dans ses œuvres gravées à l'acide .Meaume se refermera sur ce souvenir,se faisant crypte de son amour ancien,comme ses gravures seront autant de lieux d'inscription d'un désir.

Le sujet (Meaume) « *nostalgique, se replie sur l'objet réel de sa perte qu'il n'arrive précisément pas à perdre, auquel il reste douloureusement rivé* ».Pour le graveur,ce clivage va être sublimé par l'art qui verbalise à sa manière- noire- son affect. Meaume devient un homme de nuit ; il s'installe dans un deuil impossible où il ne nie pas le manque, mais au contraire l'évoque sans cesse, latéralement. L'image de Nanni habite Meaume, mais il n'en parle pas ou peu, ne la nomme jamais que par abstractions : « une femme que j'aimais », « une femme ». Il ne la représente jamais mais pourtant² « **dans chaque rêve, dans chaque image, dans chaque vague, dans tous les paysages (il a) quelque chose d'elle ou qui**

1 Pascal Quignard, « Rhétorique spéculative »,p67cité dans « Territoires et terres d'Histoires perspectives,horizons,jardins secrets dans la littérature française d'aujourd'hui »,Edité par Sjeff Houppermans,Christine Bosman Delzons ,Danièle de Ruynter-Tognotti.Ameserdam,New York,Ny 2005,Éditions Rodopi B.N,Amersterdam-New York 2005.Printed in the Netherlands.

2 « Territoires et terres d'Histoires perspectives,horizons,jardins secrets dans la littérature française d'aujourd'hui »,Edité par Sjeff Houppermans,Christine Bosman Delzons ,Danièle de Ruynter-Tognotti.Ameserdam,New York,Ny 2005,Éditions Rodopi B.N,Amersterdam-New York 2005.Printed in the Netherlands.

procédait d'elle »TR149.Nanni est la source de sa création ,de sa muse et de son génie.

Reportons-nous à la page 93 du chapitre XXI :

« **La manière noire et une gravure à l'envers.**

Dans la manière noire la planche est originairement et entièrement gravée. Il s'agit d'écraser le grain pour faire venir le blanc. Le paysage précède la figure. Ce fut en 1642 que Ludwig Son Siegen inventa la manière noire. En 1653, à Bruxelles, Siegen révéla son secret à Rupercht du platinât qui l'introduisit en Angleterre en 1656. On compte seulement vingt quatre gravures de Meaume à la manière noire qui datent toutes d'après Abraham ».

Meaume crée une nouvelle forme de gravure qui s'oppose à la gravure traditionnelle. Peut-on dire que Quignard déroge aux règles classiques du roman au même titre que Meaume s'affranchit de la peinture (gravure) classique?

Pascal Quignard dit s'être plutôt inspiré d'une nouvelle forme de gravure qui est apparue en 1642.Cette technique s'oppose à celle de la gravure traditionnelle qui consiste à vernir une table rase et à faire mordre le cuivre par l'acide, en le repoussant. Alors que la nouveauté ici, consiste à faire justement "table rase au passé", en hachurant la plaque et la noircissant dans son intégralité. C'est en appuyant sur la plaque que les blancs ressortent (à l'inverse du révélateur photographique qui fait surgir le noir du blanc). C'est toute la valeur de l'opposition que l'on retrouve ici : « *le blanc ressort du noir* » et le noir imprime la feuille blanche. Quignard veut peut-être suivre la même procédure que Meaume c'est -à- dire faire table rase à des écritures traditionnelles.¹

Le héros a été défiguré par l'eau-forte afin, que, privé de son visage, il soit tout à son œuvre son visage le pousse vers l'extérieur. Il est tourné entièrement vers l'image, que l'on donne ou que l'on veut donner de soi. Il est trahit par ses

¹ Je fais référence à un site Internet, www.pascalquignard.fr

expressions, il est parfois confondu avec la personne, l'intériorité qu'il masque. Il interfère dans la relation et pourquoi pas dans la création¹.

L'histoire dans « **Terrasse à Rome** » est un prétexte à l'écriture, à la recherche de ce qui est perdu. "On travaille avec le langage pour se comprendre et s'éloigner du langage", analyse Pascal Quignard¹.

D'ailleurs dans « **Terrasse à Rome** », la plume de Pascal Quignard cisèle les 47 chapitres, comme une histoire dont on ne connaît ni le début ni la fin, comme autant de gravures à la fois déroutantes et fascinantes. Certains de ces courts chapitres sont destinés au récit, les autres à des pensées théoriques et d'autres consacrés à des description de gravures. Aussi l'auteur se plait-il en tous cas à livrer une biographie à l'envers, sur le modèle des figures de maître Meaumus dont la symétrie inversée sur la plaque de cuivre ne devient cohérente pour l'autre qu'une fois imprimée¹.

Pascal Quignard s'ingénie à dessiner par touches, successives ou diachroniques, le portrait de ce graveur. A délivrer une fausse biographie en quelques sortes, où semble l'emporter le souci de réalisme et la volonté d'éclairer le lecteur sur les aléas introspectifs du protagoniste, traducteur, graveur du réel. Mettant en scène le personnage au quotidien ou commentant ses gravures, la narration vise toutefois d'autres ombres que celles des contours fluent des objets et des corps charriés par les sempiternels paysages visuels. C'est la vie même, sentimentale, affective de Meaume et ses bifurcations aussi incessantes qu'itératives que tente de saisir l'improbable biographe¹.

Ce roman présenté en gros caractères, très aérés, beaucoup de vides que de pleins, car Pascal Quignard ne dit pas tout, il ne parle que par allusion, il parle pour dire qu'il ne saurait tout dire que bien des choses échappent au langage et que toute parole n'a d'efficace qu'en fonction du silence qu'il la précède et qui la suit.

1 www.Pascal.Quignard.fr

1 www.pascalquignard.fr

Dans « *Terrasse à Rome* », les silences du récit font partie de sa technique romanesque, reportons-nous au texte de la page 162 du chapitre XVI :

« Meaume le Graveur était devenu si habile dans maniement du burin que parfois, après avoir fini de dessiner un cuivre destiné à l'eau forte, il prenait sa pointe et graver du premier jet des petites silhouettes, ou des végétaux, ou des insectes, ou des cailloux et des roches dans les espaces dont le vide gênait la vision

Très rares sont les eaux-fortiers qui voient en symétrie les images qu'ils composent. »

Et à la page 163 du même chapitre :

« Grünehagen rapporte ce propos de Meaume en 1652 : "On doit regarder les gravures comme des traducteurs qui font passer les beautés d'une langue riche et magnifique dans une autre qui l'est moins à la vérité, mais qui a plus de violence. Cette violence impose aussitôt son silence à celui qui y est confronté"».

Aussi Pascal Quignard éprouve beaucoup de difficultés à employer les mots donc à écrire au même titre que Meaume en peinture. A travers ce roman, Pascal Quignard dévoile son manque de confiance dans le pouvoir des mots ainsi que la difficulté grandissante qu'il éprouvait en écrivant, ces trois passages tirés du roman en attestent, voici le premier extrait du chapitre XIV P 65 :

«[...] Il appartenait à l'école des peintres qui peignaient dans une manière très raffinée les choses qui étaient considérées par la plupart des hommes comme les plus grossières : les gueux, les laboureurs, les coureurs de vase[...] »

Le deuxième extrait est à la page 94 du chapitre XXII, exprime la difficulté de créer :

« Par la manière noire chaque forme sur la page semble sortir de l'ombre comme un enfant du sexe de sa mère».

Pascal Quignard assimile la douleur de l'accouchement à la difficulté de création et d'écriture.

Meaume aussi au même titre que Pascal Quignard a envie de produire l'œuvre pure, illustrons par l'extrait suivant de la page 143 du chapitre XXXIX :

« Dans le livre de Grünhagen, Grünhagen affirmait à la fin de sa vie : "Quand je m'assois devant ma planche en cuivre, le chagrin m'envahit, je ne retrouve plus le temps de songer à une image ou plutôt de la tenir devant mes yeux pour la reproduire. Mon œuvre est ailleurs." »

L'intrigue serait-elle un point de départ ou un prétexte au récit de vie du graveur Meaume et de son activité artistique ?

L'écrivain lettré, dont le roman évoque l'art d'un « eau -Fortier » et celui du peintre Le Lorrain, développe le thème de la sublimation et de la création artistiques. Sa visée semble rejoindre celle de la musique parce qu'il avait perdu la voix¹.

Cette lumière est aussi projetée par un écrivain qui parle tant de création littéraire que de gravure en s'appropriant la vision de Meaume .Pascal Quignard est un écrivain qui parle de l'art².

Dès le début du roman, nous savons que le commis de Jakobsz ,futur époux de Nanni,s'appelle Vanlacre : **« Le commis de ruelle de Jakobsz qui s'appelle Vanlacre ,s'est blessé en pulvérisant les carreaux de la fenêtre. »** TR21

Nous sommes en 1666.En 1640, il avait revu Nanni à Mayence et elle lui avait appris qu'elle était enceinte : **« Un an plus tard,en 1640,il la vit(...).En réponse à l'une de ces questions, elle confirme qu'elle est mariée depuis dix mois .A une nouvelle question, elle répond que oui,elle a un petit .De qui ?Elle ne répond pas .Elle lève ses paupières .Elle rit .Elle prend sa main. « Viens », lui dit -il.II la regarde .Puis il fait non avec la tête .il court. »**TR32-33.

1 Roger Godar , « Itinéraires du roman contemporain »,Armand Colin,2006

2 Roger Godar , « Itinéraires du roman contemporain »,Armand Colin,2006

Et c'est vingt-huit chapitres plus tard que le lecteur a la réponse à la question de Meaume .C'est la confirmation de ce qu'il avait sans doute déjà compris avec l'attitude de Nanni.

Suite à une méprise, le fils qui tente de tuer Meaume prétend s'appeler Vanlacre : « **Alors Meaume pleura tout à coup et il se tourna vers le mur. Il demanda doucement, en flamand, dans la pénombre : »D'où viens-tu ?**

-Brugge.

-Quel est ton nom ?

-Vanlacre. » »TR131.

Ce garçon est en quête de son vrai père qui refuse plus tard de le reconnaître .Meaume meurt de cette tentative d'assassinat .Et c'est son fils qui l'aura tué .L'intrigue est très simple .Mais elle ne se résume pas à un amour contrarié dont les conséquences sont irréversibles .Elle se fonde aussi sur l'existence d'un fils dont il n'est a priori pas question dans le roman. Vanlacre est un beau jeune homme, « **il est extrêmement beau** »TR130, alors que son père défiguré est hideux. Pour Meaume, c'est une compensation d'ordre narcissique car Vanlacre fait aussi partie de sa création¹.

Les personnages ont un rôle essentiel dans l'organisation des histoires. Ils permettent les actions, les assument, les subissent, les relient entre elles et leur donnent sens. D'une certaine façon, toute histoire est histoire de personnages.

Il n'y a pas de roman sans personnage .C'est pourquoi le personnage de roman est souvent perçu comme une unité de base, et de fait il joue un rôle essentiel dans la création de l'illusion réaliste : en lui donnant un nom, une activité sociale, une psychologie, en le situant dans l'espace, le temps, l'histoire, le roman tend à faire de lui un être vivant. Pourtant les nouveaux romanciers ont répudié la notion de personnage sur le plan théorique comme dans leur pratique d'écrivain .Parallèlement, cette notion a été soumise à des analyses nouvelles : les personnages sont des êtres de papier, des constructions du texte et on peut les caractériser comme un ensemble de signes et de fonctions .

1Roger Godar , « Itinéraires du roman contemporain »,Armand Colin,2006

Si le Nouveau Roman à proprement parler semble aujourd'hui renvoyer à une époque révolue, ses recherches ont obligé les générations de romanciers suivantes à repenser leur manière narrative. Des personnages presque dépourvus d'indices et dont on ne sait presque rien (comme ceux de *Dimanches d'août* de Patrick Modiano) évoquent peut-être plus sûrement pour nous ceux que nous côtoyons¹.

Si l'on reprend les exigences d'une telle conception du personnage intégré dans un univers d'écriture de la vacuité où temporalité, espace, fable, intrigue n'ont plus droit de cité, il faut admettre une redéfinition de la catégorie. Un personnage est un être de fiction coupé du référentiel, mais aussi de toute vraisemblance, ayant perdu tout état civil, tout portrait, tout nom, une présence inutile au récit, une présence pléthorique, frappée d'étrangeté, de vacuité, ne révélant une signification probable que dans la manifestation scripturaire de sa disparition, de sa consommation progressive mais nécessaire.²

S'intéresser à la constitution du personnage romanesque et à son évolution – qu'elle soit parfois rupture, parfois continuité – c'est avant tout interroger non seulement un renouvellement esthétique, mais aussi la problématique de l'existence du sujet et sa place dans la monde³.

Il ne s'agit pas d'affirmer que telle conception du personnage consumé, détruit, est nécessaire supérieure à la constitution de personnages traditionnels de la littérature contemporaine² car le lecteur expérimenté sait qu'il est ici devant l'un des personnages principaux (Sandjas et Meaume) du roman. Or, le personnage ne présente aucun des attributs du héros traditionnel.³

.....
Ce qui constitue la force du roman, c'est précisément cette marche vers soi de l'individu problématique, qui le mène à une claire connaissance de soi. Cette démarche du personnage trouve son écho chez le lecteur. Peu importe alors où se trouve le centre de gravité du personnage, le sujet du roman reste l'homme. Le lecteur cherche des reflets de lui-même⁴.

Auparavant, on avait encore affaire à des "héros" comme dans "La Princesse

1 Jacqueline. Villani, « Le roman », Edition Belin, 2004. p94.

2 Jean Philippe Miraux, « Le personnage du roman : genèse, continuité, rupture », Edition Nathan, Paris, 1997. p119.

3 Jean-Philippe Miraux, « Le personnage de roman, genèse, continuité, rupture », Edition Nathan, Paris, 1997. p122-124.

4 Dumortier Jean Louis, « Le récit de fiction pour étayer un apprentissage : théorie et pratique. », De Boeck à Larcier, Bruxelles, 2001. p156-161

de Clèves". Aujourd'hui la perfection opaque du personnage n'est plus possible.

Le romancier moderne ne croit plus à la cohérence de la société qui sous-tend le personnage de type "balzacien" ; il ne croit pas non plus à sa cohérence psychologique : sous la poussée des théories de l'inconscient, le "caractère" perd de sa valeur. On assiste, au long du siècle, à une dépersonnalisation du personnage¹.

Les rapports difficiles entre l'auteur et son personnage sont souvent soulignés. Le personnage semble correspondre aux virtualités de l'auteur, par opposition, sublimation, idéalisation, compensation. Les romanciers du XX^{ème} siècle s'accordent à dire que le personnage jouit désormais d'une certaine autonomie par rapport à son créateur².

Le personnage échappe et dépasse l'auteur. Le nom, les gestes, les tics lui donnent une vie singulière et contraignent l'auteur à aller dans un certain sens. La présentation du personnage a changé, elle n'est plus celle du portrait en pied, psychologique et moral, ainsi que l'explique Robbe-Grillet. Le lecteur est amené à le construire beaucoup plus activement et à tenter de recoller les morceaux d'un puzzle parfois lacunaire ou impossible à reconstituer. Un personnage existe par sa vision des choses, son système de valeurs, ses sentiments et ses passions : plus un personnage est clair pour le lecteur, plus on parle de son enfance, de ses rêves, de ses désirs, de sa souffrance et plus l'identification est aisée. En revanche, l'anonymat, le mystère et les contradictions, les opacités des personnages : citons à titre d'exemple les personnages de ce corpus d'étude « Sandjas » et « Meaume » qui défont cette intimité, l'interdisent et demandent au lecteur une sorte de distance, voire même de désaffection vis-à-vis d'eux.

Mais le roman existe toujours, et donc une certaine représentation, qui dit quelque chose sur le monde ; d'où des composantes que l'on ne peut ne pas trouver, même si elles sont profondément métamorphosées par l'écriture : une narration, aussi embrouillée soit-elle, un temps et un espace extérieur ou intérieur à une conscience, une voix ou des voix, des corps, des êtres, une unité qui peut s'étoiler mais qui assure un lien avec le lecteur. Un "auteur" ou au moins une "stratégie narrative", une fabula, un lecteur.²

1 Madeleine Borgomano et Elisabeth Ravoux Rallo, « Le littérature française du XX^{ème} siècle », Armand Colin, Paris, 1995, p 149.

2 Madeleine Borgomano et Elisabeth Ravoux Rallo, « Le littérature française du XX^{ème} siècle », Armand Colin, Paris, 1995, p 151-152.

3-1-2 « Terrasse à Rome » et « Saison de pierres » des romans ?

Est-ce que « **Terrasse à Rome** » et « **Saison de pierres** » sont des romans modernes ? Est-ce que le roman moderne est l'héritier du roman traditionnel et l'issu du nouveau roman ?

Quels sont les procédés retenus par « **Terrasse à Rome** » et « **Saison de pierres** » du nouveau roman et du roman traditionnel ?

- Régression de l'histoire réelle délaissée pour l'histoire de l'écriture.
- Le retour (partiel) du sujet.
- L'histoire se présente comme un « puzzle » d'évènements et de souvenirs.
- La collaboration du lecteur pour reconstituer l'histoire.
- L'écrivain fait part de la difficulté de création.
- Le retour du personnage romanesque.

La composition du roman de Djemaï et du roman de Quignard n'était jamais achevée, l'activité du lecteur doit venir redoubler celle de l'auteur, qui sans cela resterait vaine : La lecture du roman de Djemai et Quignard, tout comme leur écriture, est donc reconstitution permanente d'un événement, d'un personnage, du roman ou de l'ensemble de l'œuvre-en un vaste puzzle jamais achevé. Le plaisir du bricolage du jeu de construction est ainsi offert au lecture, qui est lui-même invité aux jeux d'arrangements, permutations, combinaisons dont on a vu qu'ils étaient pour Djemaï et pour Quignard l'essentiel de leur travail. Pour le lecteur de Djemaï et de Quignard, la lecture est un bricolage, et apparaît comme un prolongement du jeu de construction et des mécanos en tous genres.

Le lecteur est en effet incité par Djemaï et par Quignard à utiliser de ses capacités logiques et combinatoires : sans lui, les fragments du texte, les séquences disjointes et les événements morcelés resteraient à jamais éparpillés. Beaucoup de lecteurs potentiels sont arrêtés par cette immense exigence; mais ceux qui passent outre y trouvent un plaisir particulier. Le plaisir qu'éprouve le lecture dans cette

construction de l'histoire du roman à partir de fragments relevés bien entendu d'abord du pôle studieux de la lecture, en ce qu'elle nécessite de sa part attention, mémoire textuelle et perspicacité, il relève toutefois aussi de l'émotion dans la mesure où, comme un enfant qui joue à construire, le lecteur doit pour prendre plaisir à sa lecture retrouver l'enjouement du bricolage. La lecture de Djemaï et de Quignard, lecture passive, met ainsi en jeu des processus cognitifs de raisonnement et de classification assez complexe : elle fait appel à la perspicacité et à l'intelligence abstraite du lecteur.

En effet, nul doute qu'il aurait été aisé pour un lecteur familier de l'œuvre de Quignard et de Djemaï de reconnaître à travers cette évocation un équivalent de la pratique cut-up si souvent employée par nos auteurs. « *Cette technique consiste on la rupture de l'unité de ton qui s'est instaurée au sein d'un épisode par l'insertion mal à propos d'un détail saugrenu ou dans le brouillage de la linéarité dont procède la fiction par l'intrusion hors de propos d'un segment textuel inattendu* »¹. Toutefois, en dépit des nombreux traits convergents qui permettent d'associer Djemaï et Quignard, On peut retenir le fait de savoir instiller dans leurs créations romanesques une très subtile poésie du fragment.

Car, de même en manipulant le langage pour donner forme à leurs romans le scripteur se révèle double, à la fois pitre facétieux s'amusant des pires jeux de mots et esthète laborieux élaborant les combinaisons phoniques les plus alambiquées. L'activité du joueur de puzzle évoque un autre aspect du travail scriptural : le montage et l'assemblage qui président à la réalisation du roman.

La réalisation du puzzle implique l'inclusion correcte de tous les fragments cartonneux au sein de l'ensemble. Aussi est-ce un exercice minutieux qui requiert attention et sens de l'observation? De manière identique, la composition d'un roman exige du scripteur la parfaite disposition de chacune des scènes, de chacun des mots, en fonction de la totalité textuelle. L'intégration mal à propos d'un seul élément entraîne la rupture du dispositif général. L'abolition non motivée d'un seul élément a pour conséquence l'écroulement de l'édifice romanesque².

1 C.Genin, « Lecture studieuse et lecture Poignante », Ed Honore,Champion, Paris 1997.

2 M.Bertrand, « Langue romanesque et parole scripturale »,Littérature PUF, 1987.

« *L'imposture romanesque entretient une marge de duperie importante dans le récit, elle sème le doute, estompe les frontières entre réalité et fiction, falsifie les faits, détourne les situations romanesques de leur pratique discursive et invente une réalité parallèle¹.* » L'imposture du récit conduit à sa dislocation, par la destruction de toute perspective unitaire, par l'imbrication ou la mise en abîme d'autres récits ¹.

Dans la lignée du récit imposteur : "**Saison de pierres**" entretient une variante de ce type de récit qui est la simulation ¹.

La situation narrative place le lecteur dans une médiation incessante par images multiformes, hallucinantes, au degré de réalité difficilement identifiable ¹ :

Exemple:

« La légère tension de cette fin de matinée, la mauvaise herbe du temps. La clameur assourdie, les vagues concentriques du bruit qui s'effrange, s'effrite, la mousse des murmures, l'ouate du silence. Cette lumière laineuse sur la ville où le mouvement du rouet carde les gestes [...]. Le prédateur qui mâche, triture, écrase, macère – et le séisme mâchant, concassant, broyant les pierres, les poitrines, les cœurs, les muscles, les vivants et les félins. » SP 35.

Le lecteur a bien du mal à se représenter cette réalité/irréalité qui ne correspond plus à un quelconque référent, et il n'est plus convié à un récit, mais un simulacre de récit, sur fond de "mise en abîme", car l'égarement de la ville par le séisme, mais aussi l'écrasement de la vie par le prédateur : « l'un mâche, l'autre broie », c'est aussi l'écrasement de Sandjas ¹ :

Exemple :

« Aucune issue n'était possible pour Sandjas » SP 35.

A travers lequel, le texte vise l'anéantissement du récit, au sens traditionnel, par le non discernement entre la réalité et sa représentation. La ville certes, mais quelle ville ? Celle ¹ :

¹ Bahia Ouhibi Ghassoul: "Perspectives critiques : le roman algérien de langue française dans la décennie 1985-1995". Thèse de doctorat d'état 2003-2004. Oran. P. 196-198-199-200.

Exemple:

« Ebouffant ses cheveux de fer, lacérant son visage, labourant ses fleurs ... la cité qu'ils fuient. C'était où le séisme ? » SP 7.

Qui exclut toute correspondance à un quelconque référent. Cette présentation de la ville qui conduit à la déréalisation du texte ¹.

Exemple:

« Et toi qui mangeais les figues pourries, la galette ridée, et la ville qui mangeait la poussière, se laissant dévorer par les odeurs aux dents jaunâtres » SP 8.

Au décrochage des repères : Le séisme dont la ville est l'objet¹ :

Exemple:

« La ville, les pentes, les degrés des maisons, des rues, les ruptures souvent brutales du sol subordonnent l'ensemble à une topographie confuse, heurtée » SP 13.

Conduit au séisme de Sandjas :

Exemple :

« Et le séisme à son tour imposa sa force violente, Sandjas crut percevoir un passage [...] ce fut l'entassement hétéroclite. Un catalogue insolite de berceaux, d'armoires, de rats, de lunettes, d'épluchures, de rasoirs, de tarentules, de véhicules, de bouteilles, de seaux, de vêtements, de couffins, de photos, de fleurs synthétiques. Un amas de bijoux, de légumes, de dentiers, de pains, de pièces de monnaie, de chapelets, de foulards, de chaises ... au milieu des silhouettes qui tentent d'arriver au passage à peine perçu. Elles ne l'atteindront pas ... » SP 14.

¹Bahia Ouhibi Ghassoul: "Perspectives critiques : le roman algérien de langue française dans la décennie 1985-1995". Thèse de doctorat d'état 2003-2004. Oran. P. 199-200.

L'effet de choc ressenti par Sandjas est communiqué au lecteur qui ne peut résister à l'éboulement des mots et des paquets d'images.

La précipitation des événements participe à cette volonté de démantèlement narratif. A la rumeur de chantier après la catastrophe ¹ :

Exemple:

« **Un panorama taillé à coups de chair ...** » **SP 27** succède la photo de la petite fille ¹ :

Exemple:

« **Une photo prise sur la place ... une fillette avec une robe bleue à losanges ...** » **SP 28** avec le retour impromptu de Sandjas :

Exemple:

« **Maintenant ses pieds touchent un sol ...** » SP 28-29.

Dans le même espace narratif, tous ces éléments qui peuvent faire l'objet de séquences narratives à part entière sont insérées, conférant au texte une frénésie narrative, accrue par l'accumulation des phrases. Nous assistons à un schéma inversé, propre au récit imposteur, la fiction devient de la réalité. Nous constatons cet effet à travers un certain type de récit dont le récit emboîté¹.

¹ Bahia Ouhibi Ghassoul: "Perspectives critiques : le roman algérien de langue française dans la décennie 1985-1995". Thèse de doctorat d'état 2003-2004. Oran. P. 199-200.

« **Terrasse à Rome** » avance par à coups, par scènes successives, mise en abyme des gravures de Meaume, elles- mêmes intriquées dans le récit. Plongée dans une époque et une culture classiques, le roman impose sa modernité .La chronologie des évènements est recomposée, les ellipses succèdent aux arrêts sur image. Le temps du roman n'appartient qu'à lui-même.¹

N'existe-t-il pas une parenté spirituelle et créatrice entre l'œuvre du graveur et celle de l'écrivain ?

L'art de Quignard est d'embrasser plusieurs arts en même temps : il évoque une gravure, il narre une action en train de se produire, puis évoque une allégorie et la création artistique.

L'amour, et plus encore l'amour déçu, seraient la source d'inspiration de cette œuvre .Ce serait, à l'origine, un dialogue avec de cette œuvre .Ce serait ,à l'origine, un dialogue avec l'être aimé .Toute création lui serait dédiée .Le monde des rêves est le monde le plus authentique .Car le réel est dénué d'intérêt, il est sordide et rempli de mensonges .Seuls les rêves dévoilent la vérité de l'être et des sentiments éprouvés. L'image brute qui émane de la conscience ou plutôt de l'inconscient est celle qui provient de la nuit et des rêves .Ce sont ces images oniriques qui donnent un sens au chaos, au monde obscur de la conscience et à l'obscurité. Elles influencent la perception du monde sensible et des images diurnes.²

Meaume est un homme que les images attaquent .Sa conscience porte l'empreinte de ses rêves. Sa perception est modelée par l'idée, par la représentation de l'être aimé, par l'idée, par l'empreinte d'un deuil, d'un amour inassouvi. Il est attaqué par les images comme est attaquée la plaque de cuivre par l'eau forte. En cela, il est lui- même l'objet de sa création puisqu'il se projette dans son œuvre, dans les images qu'il a créées des images en noir et blanc, des images authentiques sous les apparences². A ce propos, Meaume répondit un jour à Claude, dit le Lorrain :

« Vous êtes un peintre. Vous n'êtes pas un graveur voué au noir et au blanc, c'est-à-dire à concupiscence. »TR48.

1 Christophe Kantcheff, Politis, 6 mars 2000.p232

2 Chantal Lapeyre -Desmaison, « Pascal Quignard le solitude », Pascal Quignard rencontre avec Chantal Lapeyre -Desmaison, Les Flohic -Editeurs -Paris ,2001.p188

Le noir et le blanc sont donc associés aux plaisirs des sens et c'est la concupiscence de la chair qui inspire parfois l'artiste graveur. Il ne répugna aucune image réaliste, s'inspirant du quotidien, d'hommes ou de paysages, dessinant aussi des cartes érotiques et des accouplements. Tout ce qui représente la vie lui semble digne d'être représenté. Le monde est fait d'apparences, mais il faut retirer le voile hypocrite qui le dénature : « **Quelquefois il faut retirer la toile sur le lit et montrer les corps qui s'aiment.** »TR50.

Mais Meaume se réfère toujours aux rêves. « **Souvent, il y a des rêves(...). Parfois même la nuit suffit plutôt que le rêve qui rend présent à l'âme ce dont elle manque ou ce qu'elle a perdu** »TR50.

L'artiste parvient donc à décrypter le réel et à appréhender le monde dans son essence, un monde d'ombre et de lumière. Mais c'est l'ombre qui révèle la lumière : « **Les tailles suivent les ombres. Les ombres suivent la vigueur de la lumière. Tout ruisselle dans un seul et unique sens.** »TR47.

L'art du graveur s'apparente à celui de l'écrivain- traducteur : « **On doit regarder les graveurs comme des traducteurs qui font passer les beautés d'une langue riche et magnifique qui l'est moins à la vérité, mais qui a plus de violence. Cette violence impose aussitôt son silence à celui qui y est confronté.** »163-164.

L'écrivain traduit le monde, mais il le fait aussi avec des images pour rendre compte de ce qui ne peut être dit sans « correspondances ». L'image la plus vraie pour Meaume, comme pour le poète, est une image onirique. Le réel est donc perçu au travers d'un état d'âme, d'un désir, d'un manque.

Le noir est surtout associé à la nuit. Il symbolise l'expression de sentiments négatifs, de la mort. L'image de Nanni sera toujours présente à l'esprit de Meaume, mais il s'agit d'une image endeuillée. L'ombre qui caractérise l'art du graveur représente la séparation irréversible avec la femme aimée¹.

1 Chantal Lapeyre -Desmaison, « Pascal Quignard le solitude », Pascal Quignard rencontre avec Chantal Lapeyre -Desmaison, Les Flohic -Éditeurs -Paris, 2001.p188

Le chapitre XXV donne l'une des clés de l'art de Meaume. Le noir est avant tout une expression de la colère et de la révolte. « **Jadis *kholè* ne signifiait pas « ira » mais « noirceur ». Aux yeux des Anciens, la colère qui est dans la mélancolie, c'est le noir qui est dans la nuit.** »TR100.

Le noir serait d'abord l'expression d'une colère née de la jalousie. Après avoir été grièvement blessé par Vanlacre, son fils, il dit :

« **Je pense que toute ma vie, j'ai été jaloux. La jalousie précède l'imagination .La jalousie, c'est la vision plus forte que la vue.** »TR129.

L'art du graveur est l'art d'un visionnaire mu par la colère et la jalousie. Il s'agit de la colère qu'il éprouve contre son rival mais aussi contre Nanni, qui l'a trouvé affreux après qu'il fut défiguré.¹

« **Terrasse à Rome** » est comme une longue méditation portant sur le travail de l'écrivain et la création artistique.

¹ Chantal Lapeyre -Desmaison, « Pascal Quignard le solitude », Pascal Quignard rencontre avec Chantal Lapeyre -Desmaison, Les Flohic -Éditeurs -Paris ,2001.p188

3-1-3 Lire entre inquiétude et plaisir :

Réagissant à la fois contre les platitudes d'un critique traditionaliste, selon lesquelles le texte de la modernité serait ennuyeux, et contre les rigueurs—parfois excessives, Roland Barthes a osé parler de “ *plaisirs textuels*” bien avant que cela soit devenu une mode. En même temps il est à peu près sûr que le plaisir que l'on éprouve en lisant des textes de la modernité contemporaine n'est pas le même que celui que l'on éprouve en lisant, par exemple, un roman traditionnel du XIX siècle. Barthes appelle les textes qui se prêtent à une lecture “ passive”, moins textuellement engagée, “ lisibles ”, alors que ceux qui paraissent justement illisible au premier abord reçoivent l'appellation de “ scriptibles ”. Seuls ces derniers pourraient être réécrits par le lecteur d'aujourd'hui qui assume sa modernité¹. “ *Le texte de plaisir fonde une lecture qui va droit aux articulations de l'anecdote, elle considère l'étendue du texte, ignore les jeux de langage* ”¹.

Ici ce sont l'action, les personnages et le décor qui intéressent le lecteur. La lecture répondra au rythme des temps fort du texte : par exemple, de longues descriptions seront lues très vite ou sautées, car le lecteur est pressé de savoir le mot de la fin. Mais chose paradoxale, ce qu'il est si pressé de finir n'aura plus aucune valeur une fois qu'il aura “ possédé”, c'est-à-dire consommé. Par contre, le texte de jouissance se prête à une toute autre sorte de déchiffrement “ *L'ennui*”, disait Barthes, “ *n'est pas loin de la jouissance : il est la jouissance des rives du plaisir*”. L'aventure réelle dans le texte de jouissance, “ *c'est ce qui arrive au langage* ”, c'est à dire la productivité telle qu'elle est fondée sur des jeux de langage infinis².

On peut considérer que le réel apparaît à l'écrivain comme suffisamment complexe et indéchiffrable, opaque et illisible lui-même, pour que toute littérature qui prétend en rendre compte en puisse éviter, par la force des choses, de devenir à son tour illisible. Les formalistes russes, notamment, ont bien montré de quelle façon la littérature pouvait se définir comme l'opacification concertée d'un langage trop

1 R.Barthes, « le plaisir du texte »,Edition du Seuil,1973-2000.

2 R.Barthes est cité dans l'ouvrage de Ralph Sarkonak, “Les carrefours du texte Claude Simon ”, Edition Para texte, Toronto, Canada, 1986, p155, 175.

naturel et transparent. Le monde, en effet, n'est pas plus lisible qu'il n'est signifiant ; l'écriture, si elle veut le décrire, se doit de rendre compte. L'opacité du texte en ce sens a pour fonction de faire pleinement éprouver au lecteur l'opacité de la réalité, sans se contenter de le représenter pour lui. L'illisibilité est en quelque sorte démonstrative. De la même façon Djemaï et Quignard qui d'ailleurs ont beaucoup lu Faulkner déçoivent continuellement la recherche d'une signification par leurs lecteurs. C'est en effet la réalité et non le texte qui est opaque. citons cette phrase de Cocteau : « *Pour le lecteur moyen le style, c'est une façon compliquée qu'a trouvée l'auteur de dire des choses simple, pour l'auteur, inversement, c'est la façon la plus simple qu'il ait trouvée de dire des choses horriblement compliquées* »¹.

Dans cette opacité, toutefois, dans cette difficulté même de la lecture des romans de Djemaï et de Quignard, réside, en partie le plaisir du lecteur. Le plaisir propre à la lecture des textes difficiles résulte tout d'abord de la possibilité offerte au lecteur de les interpréter, c'est-à-dire d'y découvrir de multiples significations : « *Interpréter un texte* », écrit ainsi Roland Barthes, « *ce n'est pas lui donner un sens [...] c'est au contraire apprécier de quel pluriel il est fait* »². L'opacité des textes de Djemaï et Quignard ne supprime pas la signification, mais la complexité, la musicalité, la rend vibratoire, en la traitant de telle sorte qu'elle devienne, la plus ambiguë et la plus énigmatique possible. Pour ne prendre que cet exemple, Djemaï, le plus souvent, décrit un objet avant même de le nommer (Assia cf19-39-63) :

« Elle dort, elle dort la lionne. Lignes du corps, de la main, sillons fertiles conjurant le sort à coups d'ongles aigus, Assia dort, le ventre sur la pierre chaude, les seins brûlants de remous ; elle dort la soie vivante en ses doux replis. »SP19

Ou encore **« La voix, oui sa voix qui filtrait des interstices, traversait le bois, sa voix pulpeuse, chaude, moirée, sa voix murmurante, emmurée .La voix d'Assia qui danse sur le parquet, trépignante pluie, claque des talons dans son cœur , cette voix qui dénoue, délie, d »**nie, renie et le relie à lui-même, pour quel naufrage de poissons-soleil, disait-elle, l'oued serait charnel, couleuvre sous

1. J.Cocteau et R.Barthes sont cités dans l'ouvrage de C.Genin, « L'expérience du lecteur dans les romans de Simon ». Edition Honore. Champion. Paris, 1997 p 380, 382

2 R.Barthes, « le plaisir du texte », Editions du Seuil, 1973-2000.

une pluie de chaleur.(...) »SP29, afin de ne pas tuer dans l'œuf les ressources évocatrices du langage, de laisser aux ressources interprétatives de son lecteur le temps et l'espace nécessaire à leur déploiement.

Au delà de ce plaisir de l'interprétation, la lecture des romans de Djemaï et Quignard offrent le plaisir du décryptage. Le secret et l'indicible sont sans cesse à l'œuvre dans ces deux textes, et le lecteur qui sait passer outre trouve dans l'opacité de mur qu'il présente au premier abord une satisfaction intellectuelle et élitiste, mais aussi un vertige plus profond né de la reconnaissance du secret. De la même façon, le roman de Djemaï et le roman de Quignard proposent au lecteur studieux un défi : les comprendre, les interpréter, apprécier les multiples significations, toutes choses qui ne lui sont nullement données d'emblée, mais qui supposent de sa part un lent décryptage, une patiente reconstitution du puzzle romanesque à partir de fragments textuels, un apprentissage obstiné des modalités de signification propres à chacun des romans la reconnaissance d'abord intuitive puis de plus en plus raisonné des correspondances internes à chaque roman ou d'un roman à l'autre, l'exploration de l'obscur fouillis des branches de cette œuvre comparable à un arbre¹.

Si l'opacité de ce texte, par conséquent, peut à priori sembler exclure le lecteur, il apparaît au contraire à la réflexion qu'elle le sollicite, en l'invitant au décryptage, et qu'elle est pour une large part à la source de son plaisir intellectuel. Le lecteur qui ne se laisse pas arrêter par la difficulté de ce texte trouvera en effet dans sa lecture un plaisir supplémentaire : celui de décrypter et de comprendre, celui d'apprivoiser peu à peu une œuvre qui se donne pas dès l'abord. Il convient en effet de faire clairement état, lorsque on évoque le plaisir de la lecture, du vertige et de l'exaltation que procure la lecture d'un texte ardu ainsi que des satisfactions intellectuelles et élitistes qu'elle offre. Roland Barthes note avec justesse qu'un texte doit, pour être source de plaisir, « *laisser à désirer* »² par son écriture. Le texte ardu offre à son lecteur une résistance qui est source de plaisir, plaisir esthétique de la contrainte, du matériau dur (le mur), de la difficulté vaincue. Le plaisir du décryptage est, de fait pour le lecteur, proche de la satisfaction de l'élève studieux qui réussit un problème

1 C.Genin, « L'expérience du lecteur dans les romans de Simon ». Edition Honore. Champion. Paris, 1997 .

2 R.Barthes, « le plaisir du texte », Editions du Seuil, 1973-2000.

difficile, satisfaction intellectuelle certes, mais aussi plaisir orgueilleux de se distinguer¹.

L'assiduité du lecteur studieux est récompensé par un bonus de signification : l'apprentissage des codes et des modalités de signification du roman de Djemaï et du roman de Quignard le rend peu à peu plus accessibles. La connaissance du code rend peu à peu ces textes moins opaques, et l'accroissement de la familiarité du lecteur avec l'œuvre crée une impression de plus grande facilité, euphorie. Ce changement du mode de lecture en fonction de l'assiduité du lecteur n'est d'ailleurs pas propre, à la lecture de Djemaï et de Quignard, mais s'applique à l'ensemble de la littérature. « *Le plaisir de la lecture s'accroît nécessairement avec le nombre des lectures, et que l'effet littérature n'est concevable que pour le lecteur expérimenté, l'amateur averti* ». ²

Le plaisir propre à ce texte difficile est donc pour le lecteur tout à la fois plaisir studieux de l'interprétation intellectuelle et plaisir poignant de l'appréhension intuitive du secret. Le texte de Djemaï et le texte de Quignard, en outre, sont certes des textes difficiles, opaques, mais ne sont pas pour autant des textes arides, froids. L'émotion romanesque qui habite chacun des romans est rendue plus puissante par sa coexistence avec une opacité à la fois intellectuelle et pulsionnelle³.

Le roman moderne, dit-on souvent, naît de « Don Quichotte », parodie des romans de chevalerie. Tout texte s'écrit par rapport à des œuvres antérieures et entre dans une relation d'intertextualité avec des styles littéraires précédents. Un roman manifeste toujours, des liens avec le genre dont il découle, et avec lequel il peut établir des relations de conformité, de non-conformité ou d'ironie. L'écriture ludique est forcément réflexive, elle se caractérise par la déconstruction du récit et la mise à distance du personnage, ce qui explique qu'une lecture au premier degré

1 C.Genin, « L'expérience du lecteur dans les romans de Simon ». Edition Honore. Champion. Paris, 1997 p

2 C.Genin, « L'expérience du lecteur dans les romans de Simon ». Edition Honore. Champion. Paris, 1997 p 380, 382

3 C.Genin, « L'expérience du lecteur dans les romans de Simon ». Edition Honore. Champion. Paris, 1997 p 380, 382

devienne impossible .Ces textes s'adressent à un public cultivé,ils requièrent un certain savoir littéraire sans lequel le lecteur ne peut remonter au texte source.¹

La littérature s'affiche comme telle,rendant problématique la fascination du contenu et difficile l'adhésion naïve du lecteur. L'œuvre demande à être perçue comme un texte avant de l'être comme une histoire .La distance que l'auteur prend par rapport au genre est l'inscription en surface d'une interrogation sur l'écriture. Le romancier qui traite avec ironie et désinvolture les techniques romanesques envisage son œuvre comme le résultat non d'une inspiration inexplicable,mais du travail d'un écrivain conscient de ses moyens et de ses limites. L'habileté artisanale et la difficulté de fabriquer un roman sont constamment invoquées dans la correspondance de Flaubert à Louise Colet : « *Ca s'achète cher,le style* ».Le romancier ;même lorsqu'il remet en cause les recettes et les ficelles de ses devanciers,est malgré lui contraint de les utiliser .D'où le recours à la dénudation,par laquelle l'auteur souligne le procédé en même temps qu'il l'emploie. On peut penser au narrateur des « *Faux-Monnayeurs* »qui consacre un chapitre à réfléchir sur l'évolution de ses personnages : « *Ainsi l'auteur imprévoyant s'arrête un instant ,reprend souffle ,et se demande avec inquiétude où va le mener son récit .* »On se référera également à la désinvolture de « Monsieur l'auteur »,dans « *Jacques le fataliste et son maître* ».Toutes ces réflexions de l'écrivain sur son œuvre attirent l'attention sur le langage et su la fabrication des effets ,brisant du même coup la fascination de la fiction et tendant impossible toute lecture pressée .Le roman parle d'abord de lui-même. Toute une catégorie de lecteurs risque de sentir frustrée, particulièrement ceux qui cherchent dans le roman autre chose qu'une pure expérience littéraire.²

1 Françoise Rullier-Theuret, « Les genres narratifs »,Ellipses Edition Marqueting.SA,2006.p164

2 Françoise Rullier-Theuret, « Les genres narratifs »,Ellipses Edition Marqueting.SA,2006.p164-165.

3-2 Des romans atypiques:

3-2-1 Le roman entre volonté de rupture et désir de continuité :

L'histoire du roman, au cours de ce siècle, témoigne de l'inventivité qui se déploie dans le cadre d'une forme littéraire toujours en mouvement. Rebelle à toute définition, le roman a vu la plupart de ses éléments âprement discutés. On lui refuse tantôt la description, tantôt le personnage, on veut limiter l'importance de l'intrigue, on récuse sa linéarité narrative, on conteste sa vocation à dire le réel, on le tire du côté de la poésie ou du théâtre, quand ce n'est pas vers l'autobiographie ou l'essai :

« Mais le roman résiste : sans doute correspond-il à un besoin, à la fois individuel et social. En revanche, on peut souligner combien le genre lui-même réfléchit à la fois sa forme et sa fonction »¹.

C'est dire que le genre préserve la part de l'imaginaire en même temps qu'il enregistre la mutation culturelle dont les répercussions concernent aussi bien les objets de roman que les formes romanesques. S'il entre dans les innovations romanesques un goût certain pour les recherches esthétiques en soi, elles sont toujours en liaison étroite avec ce qui est à dire. Cette réflexion formelle et les questions qui la suscitent ont été de plus en plus fréquemment posées à l'intérieur même des romans. Dans un premier temps, cela s'est fait de manière explicite. Recourant comme Gide, Proust ou même Sartre et Butor au procédé de la mise en abyme, les romanciers ont installé dans leurs romans des personnages d'écrivains chargés d'incarner leurs propres débats. Au point que le roman, notamment au cours des années 70, a pu conforter l'idée que la littérature ne parlait finalement que de la littérature. Mais au fil du temps, il n'a plus été besoin de recourir à un tel truchement. C'est la voix narrative elle-même, qu'elle soit ou non incarnée dans un personnage, qui a été chargée de ces hésitations²

Le travail sur la narration constitue, en effet, la part la plus importante des innovations formelles du siècle. On aura tout (?) tenté, depuis la narration objective jusqu'à la forme la plus subjective qui soit : monologue intérieur, polyphonies

1 Dominique Viart, « Le roman français au XX^{ème} siècle », Hachette, Paris, 1999, p 149.

2 Dominique Viart, « Le roman français au XX^{ème} siècle », Hachette, Paris, 1999 . p 50.

narratives, roman dialogué, parole rapportée, déléguée, déformée ... Alors que dans la tradition du roman, l'acte narratif et le contenu diégétique avaient pour ambition de projeter le lecteur dans l'histoire racontée, le roman contemporain, fut-il un récit de mémoire, met l'accent sur le présent de son énonciation. Le roman rassemble ainsi quatre sortes de questionnements ainsi classés par Dominique Viart :

« 1) *les incertitudes majeures du narrateur, son interrogation sur la matière même de ce qu'il rapporte ou reconstitue, que l'on pourrait appeler la "quête cognitive" ;*

2) *une interrogation sur la façon dont il va mettre en récit cette matière et sur les déformations, les trahisons, les falsifications qu'une telle narration suppose, que l'on pourrait appeler "l'hésitation narrative" ;*

3) *une interrogation sur les modes d'appropriation de cette matière : comment l'a-t-il reçue, d'où vient elle, qui la garantit, comment croire les récits entendus et transcrits, quelle part de phénomènes inconscients vient perturber les réceptions et les représentations ? – que l'on pourrait appeler "la question de la transmission" ;*

4) *une interrogation enfin sur le présent de l'individu et sur tout ce qui le constitue lui même – identité, histoire, conscience de soi – qui demeure hypothéqué par le soupçon que les sciences humaines ont introduits, et que l'on pourrait appeler "l'inquiétude existentielle".¹ »*

Mais l'innovation n'est pas seulement liée à ces réflexions, elle tient aussi au plaisir d'inventer, de transformer, d'expérimenter. Surtout, elle participe à une recherche d'efficacité : le principe d'un désir de communication demeure toujours dans l'écriture romanesque. Quand bien- même le roman se fait impénétrable ou semble se refuser à la lisibilité, c'est encore un choix qui implique un certain rapport à l'autre, que l'on que l'on veuille l'ignorer, le séduire, l'agresser, le troubler, ou de faire réfléchir. « *Cette tension recouvre celle qui a divisé le siècle, entre un choix de l'esthétique et un souci éthique, entre une volonté de rupture et un désir de continuité. Cette fin du siècle tente de déposer ces contradictions.* »¹.

« **Terrasse à Rome** » et « **Saison de pierres** » paraissent, en effet, synthétiques et critiques ; synthétiques en ce qu'ils rassemblent la plupart des grandes acquisitions formelles du siècle, et étendent leur réappropriation culturelle aux modèles littéraires antérieurs à ce siècle, et critiques en ce qu'ils n'adhèrent à

aucune foi esthétique, ne prêchent ni ne prônent aucune nouvelle avant-garde, et savent mesurer les réussites et les échecs ou les impasses des esthétiques précédentes.

D'où l'intérêt du corpus retenu, à savoir "**Terrasse à Rome**" et "**Saison de pierres**", se situe dans le double mouvement : conformisme caractérisé par « *L'émergence de produits littéraires entre le cadre référentiel immédiat et l'intériorisation des règles de productions de normes littéraires admises ou imposées par l'environnement littéraire (...) pour une littérature de service public* »¹, et anti-conformisme constaté dans l'automatisation, la singularité des écritures, en gardant à l'esprit la sauvegarde de la spécificité du texte littéraire.

Les romanciers retenus pour cette étude, à savoir Djemaï et Quignard, ont séduit, chacun à sa manière, pour leur professionnalisme du récit, leur technicité du roman, leur expérimentation de l'écriture, leur écriture à canonique.

"**Terrasse à Rome**" et "**Saison de pierres**", résolument inscrits dans une écriture de la contestation et par conséquent de la modernité ou de la postmodernité littéraire qui récuse un fonctionnement narratif, le texte multiplie les significations sans les remplir ni les former.

Dans ce registre, *F. Sari* avance « *L'écriture est toujours une résistance, une perversion qui fonctionne comme une négativité, un jeu à la limite de la contestation. C'est une pratique qui vise non à véhiculer un contenu ou une représentation, mais à ébranler le sujet, le disperser à même la page* »².

Ainsi, naît une littérature en chantier, construite autour d'un projet générateur d'une forme nouvelle qui refuse un discours achevé emprisonnant la vérité, dans le monde clos d'une conscience³ : « *La vérité peut-être qu'entre les consciences dans*

1 Ouhibi Ghassoul Bahia, « Perspectives critiques : le roman algérien de langue française dans la décennie : 1985-1995 », thèse de doctorat d'état, Oran, 2003.

2 Sari Mostepha Kara Fewzia, « Essai sur l'œuvre de M. Dib. Pouvoirs de l'écriture et authenticité », doctorat, d'état, 1986.

3 Ouhibi Ghassoul Bahia, « Perspectives critiques : le roman algérien de langue française dans la décennie : 1985-1995 », thèse de doctorat d'état, Oran, 2003, p 207.

le mouvement, l'échange, le dialogue toujours ouvert, toujours inachevé qui est la seule forme d'existence authentique des idées »¹.

Des écrivains des années 80 et 2000(notamment Djemaï et Quignard) reviennent à des ambitions romanesques plus ourlées et à des modes de fiction plus souples, libres de certaines autocensures : on ne réfute plus nécessairement les histoires référentielles, les situations-types, les personnages -modèles, le plaisir de l'œuvre qui ,à sa façon, concurrence, distrait et signifie le réel .Bref avec le roman de Pascal Quignard et le roman d'Abdelkader Djemai la littérature romanesque se réinvente une part de traditionalisme².

1 Bakhtine Michael, « Esthétique du roman moderne et théorie du roman », Paris, Gallimard, 1978.

2 Douzon et Renard, « Ecriture romanesque de droite au XX ème siècle :question D'esthétique et de poétique. », Textes rassemblés par Douzon et Renard, Écritures EUD, 2002, sur les presses de la Nouvelle Imprimerie Laballéry.P170.

3-2-2 Le roman entre narration et narrativité :

La notion de "roman" s'y perdue au profit de celle, plus générale de "texte". Et si l'on trouve encore le terme utilisé, c'est pour désigner des objets littéraires difficiles à reconnaître sous une telle notion.¹

De tels livres confinent à l'illisibilité et n'atteignent plus le public. L'idéologie du "nouveau" pousse à la surenchère et finit par ne plus proposer d'autre légitimation que son aspect innovant, indépendamment même de ce qu'il peut avoir à dire. Toute esthétique qui se déclare d'"avant-garde" pose la nécessité d'une rupture avec "les formes anciennes". En finir avec ces surenchères suppose de rompre avec une telle pratique. C'est l'événement majeur des deux dernières décennies du siècle¹.

Et il n'est pas uniforme car l'intensité des remises en question de la "modernité" narrative diffère d'une oeuvre à l'autre. Un petit nombre d'auteurs souhaitent effectivement en revenir aux esthétiques d'avant-hier. Mais, la plupart enregistrent les mutations profondes qui ont secoué le roman. Ils acceptent la portée critique des réflexions dont il a été l'objet et savent désormais que plus rien ne pourra s'écrire comme avant. Loin de pratiquer "la table rase", cette fin de siècle se réapproprie un passé aussi riche et divers que contradictoire, et la plupart des oeuvres qu'elle proposent s'élaborent dans un dialogue critique avec le passé culturel¹.

Bruno Blanckeman trouve les revendications du Nouveau Roman, les expérimentations ultérieures des auteurs de la textualité périmèrent plusieurs pratiques conventionnelles de la fiction, au point de mettre à mal la légitimité même du genre, accomplissant la double stigmatisation par laquelle le siècle s'était en ce domaine ouvert : celle de Valéry, celle des surréalistes. Il affirme que : « *Depuis les années 1980, la tendance dominante marque un retour à des formes romanesques plus classiques. Si les écrivains ne se définissent plus comme les hérauts, les précurseurs d'une avant-garde triomphante, ils ne se posent toutefois, sauf exception, comme les héros d'une arrière-garde retrouvant ses prérogatives. L'assimilation de réflexes avant-gardistes, la conscience des expérimentations, héritées des générations antérieures, conditionnent la réhabilitation de la fiction romanesque et permettent d'évaluer le degré d'accomplissement des récits, de les*

1 Dominique Viart, « Le roman français au XX^{ème} siècle », Hachette, Paris, 1999, p 113-114.

*hiérarchiser selon des critères de littéarité, de distinguer ceux qui révèlent du classicisme de ceux qui perpétuent aujourd'hui comme hier, le seul académisme*¹.

D'après Bruno Blanckeman « *Seule la recherche expérimentale sur les formes narratives, la vocation intransitive de l'écriture romanesque, permettent d'en rapprocher les œuvres* »¹.

Bruno Blanckeman pense que : « *non seulement la littérature doit composer avec ces crises cumulées, mais surtout, elle en est issue. Cela se manifeste par l'état d'incertitude qui double tout acte d'écriture. L'affirmation par le doute, la défiance face à toute forme de systématisme, le discrédit relatif de l'activité théorique depuis les années 1980, représente, à cet égard, un trait majeur. L'impossibilité pour la littérature de se penser comme universelle, la perte d'un certain esprit de système, pourtant fortement ancré dans les traditions y compris contemporaines, imprègnent la littérature romanesque fin du XX^{ème} siècle.* »². A partir des années 80, l'intrigue réalise une réapparition dans le roman. Les écrivains reconsidèrent avec intérêt, le inventaire romanesque. Le roman veut garder le caractère de raconter une histoire mais abordée différemment.

Djemaï et Quignard réhabilitent la fiction romanesque mais chaque fiction est distancée ou contestée en son for, par un usage ambivalent de ses paramètres. L'art du bougé est manifeste : l'intrigue se décale (histoire prétexte celle d'une ville ou d'un peintre), se dédouble, se défait. Un jeu sur les proportions romanesques en redouble l'effet : les situations prolifèrent, les circonstances rebondissent, les aventures s'amalgament. Mais la fiction se voit contestée par le récit même qui l'instaure selon Bruno Blanckeman : « *le romanesque se désolidarise de la fiction, considérée comme technique de représentation unitaire : sa configuration éclate, par pression narrative. La multiplicité des points de fuite romanesques contrarie fréquemment la suite fictionnelle*³ ».

Bruno Blanckeman souligne aussi que : « *le statut du langage, dans sa diversité, s'est en permanence redéfini. [...]. Le questionnement sur le langage*

1 Bruno Blanckeman, « Les récits indécidables », presses universitaires de Sententrion, Paris, 2000. p 13-14.

2 Bruno Blanckeman, « Les récits indécidables », presses universitaires de Sententrion, Paris, 2000. p 13.

3 Bruno Blanckeman, « Les récits indécidables », presses universitaires de Sententrion, Paris, 2000. p 16.

devient un élément majeur de la fiction, parasitant parfois les autres thématiques, prolongeant dans d'autres cas le fantasme du livre sur rien »¹.

Dans l'œuvre de Pascal Quignard et d'Abdelkader Djemai, le langage se fait un actant du récit. L'intérêt romanesque ou méditatif majeur gravite autour du mot, prononcé, tu, déformé, structuré en discours, murmuré en aveu, retenu en angoisse, refoulé en honte. Dans cet accaparement, se lisent peut-être l'expression et la conjuration d'un sentiment de deuil, celui que l'on éprouve à l'égard d'une langue qui se replie, se dérouté, fantasme sa propre mort,¹ ultime énigme selon laquelle pour reprendre la réflexion de Denis Hollier, *"si du temps de Poe, la mort d'une belle femme était le sujet le plus poétique qui soit, celle d'une langue est en passe de devenir le plus littéraire »².*

Cette littérature, sans doute plus exigeante mais aussi plus déconcertante, qui, comme l'écrit Pierre Bergougnoux, « *prend à revers le sens commun* ». Cette littérature circule souvent de façon moins visible, mais aussi plus insistante. Elles ne meurent pas d'une saison à l'autre, emportées par le nouveau flux de la « production » littéraire, mais continuent d'irradier les consciences et de susciter les échanges et les débats, finissent souvent par s'imposer. C'est une littérature qui dérange, qui s'écrit là où on ne l'attend pas.

Surtout c'est une littérature qui interroge constamment sa pratique et ses formes, sans pour autant faire de ces formes la fin même du travail d'écrire³. Ainsi cette littérature associe-t-elle souvent deux préoccupations : réfléchir sa forme et sa fonction tout en interrogeant son temps et son contexte.

La forme narrative est elle-même revisitée, tendue, perplexe parce qu'il ne s'agit plus simplement de raconter mais d'interroger, de soupçonner, de faire entendre. D'investir des champs incertains plutôt que d'inventer de nouvelles fables

1 Bruno Blanckeman, « Les récits indécidables », presses universitaires de Sententriion, Paris, 2000. p 26.

2 Denis Hollier, « De la littérature française, article "Comment peut-on être français ?" » p 1025-1026 cité dans le livre de Bruno Backeman ... p 25.

3 Braudeau, Proguidis, Solgas et Viart, « Le roman français contemporain », Ministère des affaires étrangères adpf2911127-93-5.p136-137

ou de reproduire celles de l'histoire littéraire. Et cependant il faut bien reconnaître que ces variations, ces extensions ont de tout temps constitué la vitalité même du roman, qui jamais ne se satisfait d'une forme ni d'une définition préalables et demeure en constante mutation¹.

¹ Braudeau, Proguidis, Solgas et Viart, «Le roman français contemporain », Ministère des affaires étrangères adpf2911127-93-5.p161

3-2-3 Le roman entre l'aventure de l'écriture et l'aventure de la lecture :

Selon Paul Ricoeur dans "Temps et récit" (1985) : « *Le grand roman est celui qui donne des réponses à des questions qui ne sont pas encore posées et que le lecteur doit découvrir* ». Ces questions "inconnues" encore peuvent être de plusieurs ordres à la fois, politique, au sens large, métaphysique ou littéraire¹. Les romanciers dont on traite ici, à savoir Djemaï et Quignard, sont parmi ceux qui donnent des réponses et suscitent des questions. Car leur écriture romanesque est dérangement; ces derniers cherchent un roman qui renouvelle le genre, qui le métamorphose, ils sont aussi sensibles à une écriture particulière, à un style.

Dans certains cas, la langue semble fonctionner pour elle-même, et le roman veut en rendre compte ; il y a une évidente fascination pour l'écriture, au détriment du romanesque. « *C'est l'écriture elle-même dans son mouvement et dans le cours de son développement* », écrit Alain Nadaud, qui conçoit et agence ces dispositifs comme on se dirige à tâtons vers la lumière ; ainsi lui arrive-t-il de mettre à jour des formes dont elle ignorait tout, et qui n'existaient pas auparavant. La littérature romanesque ne veut plus produire du "sens" ou des personnages, à la manière d'Alexandre Dumas – mais Proust, Céline, Malraux ou Camus ne le faisaient pas non plus – et dès lors le lecteur de romans qui cherche le romanesque est rebuté ou se sent floué dans ses attentes. Mais elle produit tout de même des œuvres qui donnent lieu à d'intéressantes expériences, aussi bien chez les "anciens" du nouveau roman que chez les jeunes romanciers².

Le roman de Djemaï et le roman de Quignard sont présentés comme des puzzles. Le lecteur est invité à y participer, chaque élément du puzzle devant retrouver l'emplacement qui lui convient, il doit faire les rapprochements nécessaires

1 Madeleine Borgomano et Elisabeth Ravoux Rallo, « Le littérature française du XX^{ème} siècle », Armand Colin, Paris, 1995, p 120.

2 . Madeleine Borgomano et Elisabeth Ravoux Rallo, « Le littérature française du XX^{ème} siècle », Armand Colin, Paris, 1995, p 123.

et se souvenir de chaque histoire. Le jeu concerne chaque élément des deux histoires.

Les événements et les identités se brouillent et ne prennent de sens que par rapport à des détails minuscules qui sont placés à dessein çà et là pour faire tout un jeu de rappels. Les descriptions sont minutieuses, mais non de la même manière que dans le nouveau roman ; elles suggèrent des règles cachées qu'il s'agit de retrouver ; les règles du jeu de la vie elle-même¹.

L'aventure de l'écriture est liée à l'aventure de la lecture : le lecteur est de plus en plus considéré comme le "co-auteur" de l'œuvre, il corrige, complète, participe, collabore, achève l'histoire à sa manière.²

On ne saurait écrire aujourd'hui comme Tolstoï ou Balzac, mais on ne peut pas écrire non plus comme les nouveaux romanciers à leurs débuts. Une nouvelle manière, qui tient compte des mutations profondes de l'écriture romanesque de ces années-là, est apparue, beaucoup plus riche, sans doute, parce que moins contrainte par le réalisme, d'une part, et par l'opposition au réalisme de l'autre³.

Les romanciers qui ont du succès sont différents les uns des autres, plaisent pour des raisons diverses, mais ils partagent tous le fait d'être reçus du public d'une époque donnée parce qu'ils répondent à une attente particulière.

Il se trouve que le roman, que la critique distingue aujourd'hui, se démarque du nouveau roman, même quand il en est l'héritier et, malgré quelques acquis, l'essentiel est transformé par un retour à certains traits du roman traditionnel : l'intrigue existe à nouveau, les personnages sont de nouveau une identité et les "valeurs" réapparaissent, même si c'est de biais. Parmi les écrivains de cette fin de siècle, certains romanciers montrent une volonté de "*poser quelques questions*" aux lecteurs⁴. Ils continuent à chercher du côté de la "forme" et ont un public plus restreint. Ils ne sont reconnus vraiment que par la critique universitaire et sont réputés "difficiles".

1 Madeleine Borgomano et Elisabeth Ravoux Rallo, « Le littérature française du XX^{ème} siècle », Armand Colin, Paris, 1995, p 125.

2 Madeleine Borgomano et Elisabeth Ravoux Rallo, « Le littérature française du XX^{ème} siècle », Armand Colin, Paris, 1995. p 127.

3 Madeleine Borgomano et Elisabeth Ravoux Rallo, « Le littérature française du XX^{ème} siècle », Armand Colin, Paris, 1995, p 128-129.

4 Madeleine Borgomano et Elisabeth Ravoux Rallo, « Le littérature française du XX^{ème} siècle », Armand Colin, Paris, 1995, p 129.

« **Saison de pierres** » de Djemaï et « **Terrasse à Rome** » de Quignard présentent la caractéristique commune de refuser la facilité et de considérer le roman comme une activité exploratoire du réel, une recherche de l'écriture et des formes, et tentent de dire quelque chose sur le monde. Ils ont une préoccupation collective, cette prédilection pour l'enfermement et l'évanescence du monde¹, croisant une peinture du monde moderne et une interrogation sur la place de la littérature aujourd'hui.

Quignard et Djemaï présentent un "roman -jeu" ou un "roman -puzzle", au sujet "prétexte et mince". C'est aussi une mise en crise du langage. Ils s'inscrivent bien dans l'"Ere du soupçon", avec leurs personnages dépouillés de tous les attributs ordinaires, l'absence (partielle) d'intrigue et de cohérence apparente, la complexité de références entrecroisées et le malaise épais qui se dégageait de la lecture. L'écriture de chaque roman se conteste donc elle-même et prévient, en somme, les lecteurs qui pourraient la trouver illisible ou déroutante.

Lire un incipit d'une œuvre écrite en 1913, puis dans les années 60, puis aujourd'hui montre à l'évidence les transformations radicales de l'écriture.

En 1913, "Le Grand Meaulnes" permet au lecteur de savoir quels sont les personnages en présence, le lieu, l'action, les événements qui vont se produire, de faire des prévisions et des pronostics sur l'intrigue et le déroulement du récit. Même l'incipit de la "Recherche", si surprenant pour les lecteurs de 1920, laisse entendre "je" qui parle de lui, de sa mère et de sa grand-mère, donne des indications de lieu, de temps ...

En 1960, le début de la "Route des Flandres" de C. Simon est la présentation d'une situation si complexe que le lecteur perd très vite le fil de la fabula : les personnages échappent, la phrase se fait sinueuse, le "réel", qui n'est aucunement mis en ordre, est évoqué sous forme de description, décrochée du récit. La poésie semble envahir le texte, ou du moins un rapport au langage qui lui ressemble².

1 Madeleine Borgomano et Elisabeth Ravoux Rallo, « Le littérature française du XX^{ème} siècle », Armand Colin, Paris, 1995, p 136.

2 Madeleine Borgomano et Elisabeth Ravoux Rallo, « Le littérature française du XX^{ème} siècle », Armand Colin, Paris, 1995, p 145.

En 1985, et en l'an 2000, Djemaï et Quignard mêlent les deux techniques dans "**Saison de pierres**" et "**Terrasse à Rome**". Ils présentent des personnages, mais fort peu caractérisés ; le récit oscille entre le rêve, les délires, les fantasmes, on lit de l'argot, de l'arabe, du latin ; en changeant de topographie : recours à l'italique... Le lecteur éprouve de la peine à lire, à faire fonctionner tous ces registres et à se représenter les choses décrites et les situations. Mais la réflexion sur le roman dans le roman montre l'influence du nouveau roman. Pourquoi et comment est-on ainsi arrivé à ce mélange des genres, à cette perte des repères, à cette auto-analyse du processus même de l'écriture ?

Dans leurs effets, ces deux textes sont, à quelques différences près, comme ceux que Flaubert a produit. Claude Duchet écrit à ce propos :

*« Flaubert nous enseigne nos perversions, et "l'ermite" nos tentations. Il met en cause toute représentation dans son délire représentatif, annule la description en la poussant à son paroxysme, efface l'histoire à force de l'interroger et son texte par les citations. Il offre aux formalistes la caution et l'alibi de structures méditées, aux psychocliniciens une inépuisable thématique de fantasmes, aux sociocritiques d'irritants "pourquoi" et "pour qui" ? Et le reflet, la matière de l'idéologie, en son travail. La signification est toujours par excès ou par défaut, entre une fois de plus, le rien et le tout, le terre-à-terre et le survol ».*¹

L'ambiguïté étant devenue aujourd'hui, selon Umberto Eco², une valeur à réaliser de préférence à toute autre³. L'ambiguïté relève d'abord d'une dimension ontologique, qui traverse les textes de part en part. Ambiguïté, qui ramène le sujet en deçà des codes habituels et stables du savoir et des références sociales cohérentes et lisibles, lui fait saisir le monde dans la vérité et dans l'énergie de sa présence non-altérée par le langage. L'œuvre littéraire se rapproche alors de la peinture et de la musique.³

1 Claude Duchet cité dans l'œuvre de B. Chikhi, « Maghreb en textes : écriture, histoire, savoirs et symboliques », édition l'Harmattan, Paris, 1996, p 201.

2 Umberto Eco, « L'œuvre ouverte », Paris, le Seuil, Points, 1965. Cité dans l'œuvre de B. Chikhi, « Ecriture, histoire, ... », p 203.

3 B. Chikhi, « Maghreb en textes : écriture, histoire, savoirs et symboliques », édition l'Harmattan, Paris, 1996, p 201.

Sa dimension poétique emprunte à ces deux arts leurs codes, leurs montages visuels et acoustiques, ce qui a pour effet de surcharger les informations, d'accentuer l'ambiguïté du texte, de multiplier ses probabilités de sens et son côté aventureux et hasardeux. Les interprètes de ces poétiques ouvertes contemporaines tablent essentiellement sur "l'émotion poétique" que produit le désordre de l'œuvre par rapport à un ordre antérieur, désordre soutenu par les entorses aux codes admis de la réception.¹

Demeurent, cependant, les risques d'un rejet pur et simple de ces textes "compliqués", qui en disent trop ou pas assez. Ils transmettent une information nulle ou saturée. Les textes ne sont lisibles qu'à partir d'un seuil de références, de codes, de champs partageables.

De son côté, l'œuvre ouverte nécessite une réception ouverte. Le désir d'écriture est tendu vers le désir de lecture à faire naître, pour que celui-ci surprenne ce quelque chose qui se retire dans le désir d'écrire¹.

Le lecteur, non sécurisé ou inquiet, peut se désengager dès le prologue, se disant qu'il s'agit du "texte fou". Le retrait du lecteur équivaldrait à la peur de ne pas trouver la sortie. Les romans comme « **Saison de pierres** » ou « **Terrasse à Rome** » proposent en effet plusieurs entrées et plusieurs sorties, mais les sorties ne correspondent pas toujours aux entrées. La lecture se trouve prise dans le tournoiement vertigineux des références et finalement projetée dans le mouvement vertical de la dynamique d'une spirale, ce qui peut rendre la compréhension difficile.

L'écriture ici est un jeu pour le romancier comme l'aventure l'est pour le héros : dans un cas comme dans l'autre. L'écrivain, qui retrouve presque par le verbe jouer les origines de la littérature burlesque ou héro-comique- à la différence près qu'ici n'est pas la machine narrative seule qui se prend au jeu ludique mais le livre entier, jusqu'à son pétrissage stylistique².

« **Terrasse à Rome** » et « **Saison de pierres** », structurés par des motifs récurrents, par des séquences répétées pour ainsi dire mot à mot, les mêmes

1 B. Chikhi, « Maghreb en textes : écriture, histoire, savoirs et symboliques », édition l'Harmattan, Paris, 1996, p 204-205.

2 Bessard -Banquy Olivier, « Le roman ludique : Echenoz, Toussaint, Chevillard », Presses Universitaires du Septentrion, 2003. p103-104.

événements, les mêmes fragments reviennent sans fin dans chaque texte, dans un ordre toujours changeant avec chaque fois d'infimes variations. L'histoire est essentiellement celle de l'écriture¹.

Le narrateur (et avec lui le lecteur) doit effectivement se livrer à un déchiffrement long, difficile, décevant (délicieux), de tous les signes² : signes de l'amour, signes sensibles et signes de l'art qui sont « enveloppés » dans « **Terrasse à Rome** » et « **Saison de pierres** ».

.....

1 Bessard -Banquy Olivier, « Le roman ludique :

Echenoz, Toussaint, Chevillard », Presses Universitaires du Septentrion, 2003. p145.

2 Chartier Pierre' « Introduction aux grandes théories du roman. »2, Dunod, Paris, 1998. Bordas, Paris, 1990 pour la 1^{ère} édition.p180.

3-3 Des romans de la *modernité*.

3-3-1 Le roman entre destruction et culte de la forme :

Barthes insiste sur la dimension formelle de la littérature. Le langage cherche à s'autonomiser par rapport à la réalité, et la littérature se détourne de la représentation du réel.

En se mettant ainsi en question, la littérature déplace son intérêt du monde sur elle, et d'une certaine façon, se valorise en se prenant pour fin. La destruction des formes peut engendrer le culte de la forme¹.

Songeant à Flaubert, Barthes déclare : « *La modernité commence avec la recherche d'une littérature impossible*². »

Le langage n'est plus qu'un bavardage insignifiant, un masque du vide dans un monde privé de sens. La crise du langage recouvre un divorce irrémédiable entre l'homme et la réalité, une incapacité à atteindre la vérité¹.

D'ailleurs, le récit de Djemaï s'efface derrière des pages de narration, une prolifération de mots, des répétitions des mêmes fragments textuels ... Tandis que Quignard croit à la vertu elliptique, (beaucoup de vide que de plein) pourtant poétique car si chacun d'eux se méfient des mots, ils savent user de leur pouvoir d'évocation.

« *Aujourd'hui, à l'évidence, le roman ne peut se définir que par son ouverture. [...] Il tend à envahir tout le champ de la littérature, à dévorer les autres genres [...] et presque à se dévorer lui-même* »³, écrit Claude Bonnefoy dans un article de 1974.

Le roman, genre sans lois, s'ouvre à toutes les expériences, s'accorde de toutes les formules, et par la même, risque de se dissoudre en tant que "roman" au sens

1 Eliane Tonnet Lacroix, « La littérature française et francophone – de 1945 à l'an 2000 », Collection espaces littéraires, Paris, l'Harmattan, 2003, p 45-53.

2 R. Barthes, « Le degré zéro de l'écriture », Seuil, Points, 1972, p 10.

3 C. Bonnefoy, « Panorama critique de la littérature moderne », Belfond, 1980, p 75.

courant du terme, c'est à dire en tant que récit d'aventures fictives et/ou peinture des mœurs et des caractères¹.

Chez Djemaï et Quignard, le texte charrie pêle-mêle ; réflexions, fantasmes, peintures, gravures, photographies, ... Ils préfèrent la pure "écriture", se contemplant elle-même. En effet, le roman, qui a pris le relais du conte, répond à un besoin essentiel de narration et de fiction, comme interprétation du réel et connaissance de la vie. A côté donc de ces tendances à la déségrégation du genre, on va voir se poursuivre, sous des formes traditionnelles ou non, l'existence du roman.

L'attention de Djemaï et de Quignard se concentre sur le travail de l'écriture elle-même. Ils présentent des romans fragmentés comme un puzzle.

Le rythme temporel de chaque roman est celui de la mémoire, enchevêtrant les temps au mépris de toute chronologie. Chacun des deux récits, suit le rythme de la rêverie, comme le ferait un poème. Commentaires, digressions, fantasmes, contes, occupent le cadre de chaque roman. Le roman pour Djemaï ou pour Quignard n'est pas imitation de la réalité, mais tentative d'explication du monde.

Il est probable que chez l'un et l'autre, la pratique de cette écriture éclatée, problématique, ne s'explique pas simplement par un effet de mode ou par goût de la virtuosité, mais coïncide étroitement avec la crise intérieure que traverse chacun d'eux. Le brouillage du récit semble correspondre aux contradictions du réel et à la difficulté de les résoudre. « *Le roman n'est plus le miroir qu'on promène le long d'une route, mais le miroir brisé d'un trouble intérieur* »².

Bien des romanciers cependant, contrairement à Robbe-Grillet continuent à trouver légitime de "faire vivre des personnages" et de "raconter des histoires" et contrairement à Ricardou, considèrent que le roman est d'abord "*l'écriture d'une aventure*". Ils ne remettent pas en cause le genre en tant que tel, car ils se soucient avant tout d'intéresser le lecteur, de l'émuvoir, de le divertir, de le faire rêver. Le

1 Eliane Tonnet Lacroix, « La littérature française et francophone – de 1945 à l'an 2000 », Collection espaces littéraires, Paris, l'Harmattan, 2003, p 163-164.

2 Eliane Tonnet Lacroix, « La littérature française et francophone – de 1945 à l'an 2000 », Collection espaces littéraires, Paris, l'Harmattan, 2003, , p 171-172.

langage est pour eux un instrument, un matériau esthétique, non un problème ni une fin en soi¹.

Quignard et Djemaï restent partiellement soumis aux conventions réalistes du récit telles que vraisemblances : la vie d'un peintre du XVII^{ème} siècle pour l'un et la destruction d'une ville pour l'autre. Ils tentent notamment d'accommoder les ressorts traditionnels du romanesque (fondés l'illusion du réel) aux procédés "modernes" de narration (voix narratives et points de vue variés, invasion du récit par le discours, déconstruction de la chronologie, éclatement de l'intrigue, refus de l'écriture académique, ...etc.).

La remarque de Gracq sur « l'existence simultanée de deux littératures de qualité – d'un côté une littérature de rupture [...] – et de l'autre une littérature de tradition ou de continuité »² semble donc se vérifier dans les romans de Djemaï et de Quignard.

De fait, les écrivains actuels tentent souvent d'esquiver la forme romanesque, lui cherchent des alternatives, la reprennent de façon parodique ou ludique, stratégies qui témoignent bien de la permanence du soupçon à son égard, mais également d'une forme de nostalgie. Car la grande question qui se pose à eux, c'est de savoir comment dépasser "l'ère du soupçon" sans pour autant revenir à la "naïveté" antérieure. S'ils n'ont plus à déjouer les ruses naïves du romancier traditionnel, ils veulent prendre leurs distances avec les ruses plus sophistiquées de Nouveau Romancier. Autrement dit, ils désirent échapper aux catégories du traditionnel et du moderne. Ces attitudes d'esquive, ou de jeu, sont sans doute le signe de "l'épuisement" du roman, mais peut être aussi celui de son "renouveau"³.

On assiste à une réhabilitation du récit et du sujet. Remarquons aussi l'importance croissante de la voix qui raconte, au détriment de l'histoire racontée. La narration dans le roman de Djemaï est fragmentée et elle s'accompagne d'un dialogue entre l'auteur et son double, assez critique, grâce auquel l'écrivain traduit sa méfiance pour ce type de récit :

1 Eliane Tonnet Lacroix, « La littérature française et francophone – de 1945 à l'an 2000 », Collection espaces littéraires, Paris, l'Harmattan, 2003, p 171-172.

2 J. Gracq, « Préférences in œuvres complètes », T I, p 860 cité dans Eliane Tonnet Lacroix, p 179.

3 Selon les formules J. Barth à propos du roman américain depuis les années 80, « The literature of exhaustion » 1967, et « The literature of replenishment » 1980, dans la revue américaine "The Atlantic", ce dernier texte repris dans "Poétique", n° 48, nov. 1981. cité dans le livre Tonnet Lacroix ..., p 275.

« Le narrateur prenait plaisir à brouiller les pistes, à fausser les issues. (...) »SP23

Et un peu plus loin il note :

« (...) Le narrateur verserait dans le lyrisme gratuit, la banale histoire d'amour et la chronique médiocrement épique d'une saga de familles et d'éclopés. (...) »SP23 (CF aussi les pages 10-12-47-48...)

On y perçoit chez Quignard une certaine hantise de la mort (la mort de Meaume), celle des hommes ou celle des civilisations (Rome). Chez Quignard, le sentiment d'une décadence, de la fin d'un cycle (CF le titre du roman), alimente la mélancolie et l'intérêt pour les civilisations antiques. Sa réflexion constante sur le roman, sur l'écriture s'explique peut-être en partie parce qu'il a conscience de vivre dans un temps où le roman et la culture sont menacés.

Il est encore une façon d'esquiver le roman et ses conventions, c'est d'adopter des formes souples, parfois fragmentaires, où le fil narratif peut être constamment rompu par les digressions et où se mêlent récit, journal, essai, réflexion, fantasmes, rêves, contes, ... C'est en effet le difficile rapport à l'écriture, qui est au centre de chaque roman. Parfois, on dirait que le récit ne "prend" pas. « *Il apparaît par bribes, il s'encombre d'écarts, de variations, où prime plus finalement la voix narrative que l'"action" elle-même* »¹.

Ainsi, Quignard et Djemaï donnent à leurs récits le rythme de l'écriture poétique ; rythme fait de la reprise lancinante de phrases leitmotive, d'énumérations, d'images, ainsi que ses jeux naïfs ou cruels, la maison familiale et son jardin, la mère, la mort, le voyage, à travers lesquels des histoires apparaissent par bribes.

« *Imprégnée encore par le "soupçon", l'époque produit aussi des fictions au second degré, des romans qui jouent du roman, des vrais -faux romans* ». ² Au lieu de vouloir détruire les codes romanesques, comme le faisaient les Nouveaux Romanciers, on va plutôt jongler avec eux, en prenant ses distances par le clin d'œil

1 Eliane Tounet Lacroix, « La littérature française et francophone – de 1945 à l'an 2000 », Collection espaces littéraires, Paris, l'Harmattan, 2003, p 275.

2 Eliane Tounet Lacroix, « La littérature française et francophone – de 1945 à l'an 2000 », Collection espaces littéraires, Paris, l'Harmattan, 2003, p 286.

ou la parodie. Le récit est restauré mais en même temps distancié de façon plus ou moins ironique. Autrement dit, le roman est "détourné" de ses fins habituelles ; il est "déguisé" sous des aspects inattendus¹.

Pour certains, il s'agit de se servir des formes et des structures de la fiction pour valoriser le travail, ou le jeu de la narration. On veut intéresser le lecteur moins à l'histoire racontée qu'à la virtuosité de l'écrivain.

On fait des changements sur les formes ; ce qui est une façon de recerner l'importance des contenus. "Tout est dit et l'on vient trop tard", semble penser ces écrivains, ce qui chez eux ne relève pas d'une croyance à l'universalité du beau ou de la nature humaine, comme chez les Classiques, mais plutôt, d'un esprit relativiste et ludique.

C'est un jeu avec les mots sur les mots, et en même temps, une réflexion sur les structures narratives, pour eux (Quignard et Djemaï), le roman n'a pas vocation à représenter le monde ou à traduire une expérience, mais à explorer le langage en se fondant sur des contraintes et des procédés combinés.

Au tournant des années 80 et 2000, le roman, si vilipendé, semble retrouver son crédit. On entend réhabiliter les plaisirs d'un romanesque, sont l'ère du soupçon dénonçait les facilités, Quignard revient aux textes fragmentaires, citons le roman "**Terrasse à Rome**" puisque l'auteur y multiplie les procédés d'écriture dans un texte-puzzle où il accorde une importance majeure au travail de la langue.

"**Saison de pierres**" raconte l'histoire d'une ville réelle ? Irréelle ? Qui succombe sous le poids des pierres, comme le lecteur, sous l'éboulement des mots. Djemaï brouille les conventions habituelles de narration, en pratiquant l'écriture fragmentaire de la narration : le texte est aussi un conte, une fable, une anecdote, un souvenir un long poème épique².

1 Eliane Tounet Lacroix, « La littérature française et francophone – de 1945 à l'an 2000 », Collection espaces littéraires, Paris, l'Harmattan, 2003, p 289.

2 Bahia Ouhibi Ghassoul : "Perspectives critiques : le roman algérien de langue française dans la décennie 1985-1995". Thèse de doctorat d'état 2003-2004. Oran. p. 56.

Comme beaucoup d'écrivain des années 80, Djemaï abandonne le récit linéaire pour une composition discontinue et complexe.

Révolté contre toutes les aliénation et recherche de soi s'expriment dans « **Saison de pierres** ».Le séisme qui sous entend la ville prend ainsi une dimension symbolique qui mêle les genres (narration, dialogue, rêves, souvenirs, fantômes, coulées poétiques) et détruit la continuité du récit.

Tout le XX ème siècle est marqué par une réflexion sur l'écriture, non plus en tant que productrice de contenus nouveaux, mais en tant qu'acte innovant. Le problème se déplace du « que dire » au « comment dire ». La réflexion portera donc autant sur ce qu'il faut refuser d'écrire que sur les moyens de créer vraiment, sur les buts de la littérature qui sont tout autres que la transmission d'un savoir ou d'un message -pour lesquels il n'est pas besoin de textes littéraires, et sur des contraintes de surface dont le libre choix peut permettre d'échapper à d'autre contraintes plus insidieuses¹.

Les écrivains précités, aussi différents que sont leur contexte culturel (maghrébin pour l'un, occidental pour l'autre), leur espace littéraire, a en commun une certaine préoccupation d'ordre esthétique et stylistique qui s'est manifestée dans leur création romanesque,dans leur prise à partir du fait littéraire.

1 Fabre Robert, « La littérature française : Histoire a perspectives »,2^{ème} édition revue et argumentée .Presses Universitaires de Lyon.1998.p244-245.

3-3-2 Le roman entre modernité et postmodernité :

Robert Marthe considère que : « *Le roman est passé du rang de genre mineur et déprécié à une puissance probablement sans précédent, il est maintenant à peu près seul à régner dans la vie littéraire, une vie qui s'est laissé façonner par son esthétique et qui, de plus en plus, dépend économiquement de son succès. Avec cette liberté du conquérant dont la seule loi est l'expansion, le roman, qui a aboli une fois pour toutes les anciennes catégories littéraires- celles des genres classiques-, s'approprie toutes les formes d'expression, cultive à son profit tous les procédés sans même être tenu d'en justifier l'emploi.(...)*

Semblable par bien des traits à la société impérialiste où il est né, il tend irrésistiblement à l'universel, à l'absolu, au tout des choses et de la pensée ; par là sans aucun doute il uniformise et nivelle la littérature, mais d'un autre côté, il lui fournit des débouchés inépuisables puisqu'il n'y a rien dont il ne puisse traiter¹. »

Genre révolutionnaire par choix est animé d'un esprit totalitaire qui le porte à briser entraves et frontières, le roman est libre, libre jusqu'à l'arbitraire et au dernier degré de l'anarchie. Paradoxalement, toutefois, cette liberté sans contrepartie n'est pas sans rappeler beaucoup celle du parasite, car par une nécessité de sa nature, il vit tout à la fois aux frais des formes écrites et aux dépens des choses réelles dont il prétend « rendre » la vérité .

« Et ce double parasitisme, loin qu'il restreigne ses possibilités d'action, semble accroître ses forces et reculer encore ses limites.¹ » Le roman utilise à ses propres fins la description, la narration, le drame l'essai, le commentaire, le monologue, le discours ; ni d'être à son gré, tour à tour ou simultanément, fable histoire, apologue, idylle, chronique, conte, épopée ; aucune prescription, aucune prohibition ne vient le limiter dans le choix d'un sujet, d'un décor, d'un temps, d'un espace ; le seul interdit auquel il se soumette en général, celui qui détermine sa vocation prosaïque, rien ne l'oblige à l'observer absolument, il peut s'il le juge à propos contenir des poèmes ou simplement être « poétique ». *« Quant au monde réel avec lequel il entretient des relations plus étroites qu'aucune autre forme d'art, il lui est permis de le peindre fidèlement, de le déformer, d'en conserver ou d'en fausser les proportions et les*

¹ Robert Marthe, « Roman des origines et origines du roman. », Edition Bernard, Grasset, Gallimard, 1972.

couleurs, de les juger ; il peut même prendre la parole en son nom et de prétendre changer la vie par la seule évocation qu'il en fait à l'intérieur de son monde fictif . S'il y tient , il est libre de sortir responsable de son jugement ou de sa description, mais rien ne l'y force, ni la littérature ni la vie ne lui demandent compte de la façon dont il exploite leurs biens »¹. Ainsi, le roman d'aujourd'hui est sans règles ni frein ouvert à tous les possibles, en quelque sorte indéfini de tous côtés . C'est évidemment la raison principale de son expansion continue, celle aussi de sa vogue dans les sociétés modernes, auxquelles il ressemble au moins par son esprit inventif, son humeur remuante, sa vitalité . « Mais , théoriquement, ces possibilités quasi illimitées entraînent un manque de définition dont on voit aussitôt le grave inconvénient , car si le roman est indéfini et jusqu'à un certain point indéfinissable, forme-t-il encore un genre et peut-on le connaître comme tel ? »¹

Le roman moderne , pour autant du moins qu'il fasse entrer la vérité dans ses plans, ne peut prétendre à rien s'il n'affirme d'abord avoir rompu avec les jeux de l'illusion auxquels il a du longtemps sa réputation de frivolité . Or cette rupture est exactement ce qui est le plus interdit , jamais elle n'a lieu qu'en esprit, et plus il la donne pour accomplie, plus il retombe dans son vieux péché, qui est justement de faire croire qu'il ne ment plus, dans le même temps qu'il fortifie l'illusion en jouant sciemment de sa ressemblance avec la vie (l'illusion n'est jamais aussi trompeuse que lorsqu'elle se nie). « *Le roman, dit Virginia Woolf avec le bon sens d'un esprit profond, est la seule forme d'art qui cherche à nous faire croire qu'elle donne un rapport complet et véridique de la vie d'une personne réelle.* » Tout est là, en effet, l'originalité et le paradoxe du genre résident dans ce « chercher à faire croire », dans cette volonté de suggestion qu'il accomplit toujours au nom de la vérité, mais au seul profit de l'illusion (à la différence des autres formes littéraires et même de tous les autres arts , qui montrent toujours les choses représentées en même temps que les procédés de la représentation). D'ailleurs, la question du vrai et du faux gagne au moins quelque précision : le roman n'est jamais ni vrai ni faux, il ne fait que suggérer l'un l'autre, autrement dit il n'a jamais le choix qu'entre deux manières de tromper, entre deux sorte de mensonges qui misent inégalement sur la

¹ Robert Marthe, « Roman des origines et origines du roman. », Edition Bernard, Grasset, Gallimard, 1972. p15-16.

crédulité. Ou bien en effet la fable se montre franchement comme telle, en rappelant jusque dans sa trame les conventions à quoi elle choisit de se plier ; ou bien elle s'entoure de toutes les apparences de la vie, et dans ce cas, naturellement, il lui faut veiller à ne pas signaler sa volonté de faire illusion.¹ Et ce qui n'est plus possible, c'est de raconter l'histoire d'un individu extraordinaire et parfait de l'envergure du héros du roman dit traditionnel.

Quel est le but de la littérature ? Quel est son rôle sinon de raconter des histoires ? Pourtant, fiction indifférente au doute, elle résiste à l'érosion du temps mieux que les discours qui prétendent au vrai : sciences, philosophies et religions meurent, la littérature ne se périme pas. Est ce dire qu'elle ne parle que de ce qui n'existe pas et qu'elle trouve dans sa futilité même le gage de sa survie ? Elle crée en fait des mondes possibles, or « *le possible est une des provinces du vrai* », dit Baudelaire. Ainsi, sans avoir l'ambition d'assigner au monde un sens, elle multiplie indéfiniment les sens possibles. De cette liberté de jouer avec le vrai, elle tire son pouvoir, lorsque s'effacent les vérités successives de maintenir la possibilité même d'un sens².

La modernité s'oppose à l'antiquité, aux modernités du passé ; pour le moderne les présents se valent. « *La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent* », écrit Baudelaire. Elle se renouvelle à chaque instant, et c'est la conscience de l'instant matérialisée dans l'art, qui fait l'artiste moderne³.

Si le terme modernité est polymorphe, polysémique, il n'exprime pas moins une exigence, un mouvement. Il tient sa force de la volonté de désigner plus qu'une opposition d'école (anciens contre modernes, tradition polémique depuis longtemps établie) et de ne pas se limiter à la simple quête d'un "nouveau" souvent réduit aux apparences. La modernité ne peut être ni un étendard pour ceux qui cultivent l'originalité à n'importe quel prix (les obsédés du new-look), ni un alibi qui masque les

1 Fortier Frances et Haghebaert, « Enjeux des genres dans l'écriture contemporaine. », (Sous la direction de Robert Dion), Edition Nota Bene, 2001. p41

2. Baudelaire est cité dans Littérature moderne, « Avant-garde et modernité », Champion Slatkine, Paris, Genève, 1988, p X.

3 Michel Collomb, « Jugements post modernes sur l'avant-garde », dans Littérature moderne, "Avant garde et modernité" ... p 177.

médiocrités, ni un refuge pour qui trouve un abri dans les institutions repeintes à la couleur du temps.¹

Dans l'acte de création, le rapport de modernité résulte d'une curiosité, d'une sensibilité, d'une rencontre entre une recherche constamment poursuivie, toujours mobile, et ce, qui est facteur de mouvement en un temps et en un lieu. C'est une relation de manifestation et d'expression du nouveau, de l'inédit des ruptures sous-jacentes aux continuités. En ce sens, la modernité ne spécifie pas la fin de ce siècle, bien qu'elle s'y montre plus multiforme, plus complexe et plus mouvante, par l'effet de l'accélération des changements. Elle a surgi en d'autres temps et en d'autres espaces, elle a provoqué des œuvres qui sont autant de liens d'une modernité à l'autre. La modernité se forme et se dit à partir de ce qu'elle effectue en profondeur, en mouvement de fond, le travail d'une société et d'une culture ; elle le révèle ; elle exprime les contradictions d'une époque, les tensions et les éclatements qu'elle génère. Elle se différencie donc nettement du modernisme qui se modèle sur les mouvements de surface, qui se façonne selon leur succession. Elle exige des rejets et non des complaisances, son devenir même conduit à une exploration continuellement condamnée à se déplacer. La modernité n'apparaît pas comme un état ; on n'est jamais moderne, on se trouve en voie de l'être sans qu'il y ait un achèvement du terme. Ainsi la modernité se donne-t-elle à appréhender sous la forme d'une fuite¹. « *D'une fuite sans fin son concept semble échapper à toute entreprise d'élaboration* »².

La modernité est d'abord un concept occidental qui véhicule des valeurs, l'esprit d'un temps et produit des enjeux de pouvoir propres à la société et à l'histoire occidentales³.

Peut-on, parler de modernité maghrébine ?

L'inconnu, c'est ce Maghreb à chercher, à créer, à inventer au cœur même de son étrangeté : dans les textes maghrébins, la modernité formule une quête de

1 B. Chikhi, « Maghreb en textes : écriture, histoire, savoirs et symboliques », édition l'Harmattan, Paris, 1996, p 31.

2 Georges Balandier, "Le détour" dans « Maghreb en textes : écriture, histoire, savoir et symboliques », édition l'Harmattan, Paris, 1986, p 30-31.

3 B. Chikhi, « Maghreb en textes : écriture, histoire, savoirs et symboliques », édition l'Harmattan, Paris, 1996, p 31-32-41 et 47.

l'inconnu, la notion même de Maghreb restant à définir et à découvrir. On rejoint Rimbaud pour qui "l'inconnu" correspond à ce que d'autres appellent modernité. Jamais littérature n'aura été aussi fortement impulsée par le désir d'identité².

Peut-on parler de la même écriture subversive dans les deux romans ?

Oui, car non seulement l'écriture n'a pas de nationalité mais les vrais créateurs rejettent toute contrainte nationale. « *Quand je lis un auteur, je ne me préoccupe pas de sa nationalité* » (Ahmed Azeggagh). « *C'est dans la mesure où l'écrivain dépasse son caractère national qu'il devient artiste ou écrivain* » (Nabil Farès)¹.

La modernité littéraire n'est pas seulement réductrice à des techniques ou, à des outils ou, opposée prosaïquement à la notion de tradition dite "dépassée", mais elle figure dans un rapport au monde, à un mode de culture, à un mode de pensée présent en Occident, à partir duquel elle se nourrit mais aussi se constitue, dans la dépendance/indépendance, l'écriture moderne algérienne². Le roman est incertain, l'écriture en défaut, alors¹ : « *A époque incertaine - affirme Blanckeman - romans incertains, romans indécidables* »³.

Dans le corpus d'étude, les deux récits développent une trame narrative, mais celle-ci se trouve décalée par rapport à un référent, dissimulée dans un texte¹.

Le récit moderne, effectivement, vise à la disparition de l'intrigue au profit du récit, de l'écriture. Les nouveaux romanciers, qui sont le sujet d'étude principale de Jean Ricardou, explicitent ce point. C. Simon écrit dans Entretiens : « *Ce que j'ai voulu dire ,c'est qu'à partir du moment où l'on n'écrit plus une histoire à prétentions exemplaires comme dans le roman conventionnel où l'intrigue est toujours plus ou moins au service d'une démonstration quelconque(le fameux « tableau de mœurs » ou la non moins fameuse « analyse psychologique » »),l'écriture alors et ses nécessités propres prennent de plus en plus d'importance,et que si un ou plusieurs*

1 Jean Déjeux, « La littérature maghrébine d'expression française », Presses Universitaires de France, 1ère édition Paris ?1992.

2Bahia Ouhibi Ghassoul : « Perspectives critique : le roman algérien de langue française dans la décennie 1985-1995 ». Thèse de doctorat d'état 2003-2004. Oran. P. 231.

3 Bruno Blanckeman : « Les récits indécidables ». Presse universitaire de Sentension. Paris 2000.P 37-169 citées dans la thèse de Doctorat de Madame Ouhibi. P. 231-232-233-237.

éléments ou des événements thématiques peuvent en effet se trouver fragmentés, « oubliés » même par moments(en fait ils ne le sont jamais,existant toujours en filigrane),puis repris,puis oubliés » de nouveau, par contre, le texte,lui, va présenter une bien plus grande continuité puisque ses articulations,ses charnières, sa progression,ne dépendront plus que des relations qualitatives entre les éléments qui le constituent. »

Robbe-Grillet est plus explicite encore dans « Pour un nouveau roman » : « ...il s'avère que l'écriture, comme toute forme d'art, est au contraire une intervention. 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 délibéré ce caractère, à tel point même que l'invention, imagination deviennent à la limite le sujet du livre. ».¹

Le récit est toujours une aventure aussi bien pour le texte, pour l'auteur que pour le lecteur. Le travail d'écriture est l'aventure première.

Plus un texte est esthétique et ardu, plus il est complexe, plus il requiert la participation du lecteur. Plus encore que le héros, le lecteur se met donc en danger lorsqu'il s'affronte à un grand texte. L'aventure du récit est aussi celle du lecteur.

Véritable subversion de l'œuvre, elle détruit mais laisse au lecteur la possibilité d'une reconstruction offrant une ouverture à la réflexion du lecteur.

Le roman, de plus en plus, est inachevé et laisse au lecteur sa difficile part de reconstruction.²

Si la littérature change, c'est que changent ses préoccupations, en écho sans doute avec son temps. Le désir, la nécessité ou l'urgence qui poussent un écrivain à écrire relèvent certes pour partie de motivations personnelles ou de prédispositions particulières .Mais ces motivations sont nées au contact d'un univers et se manifestent dans l'œuvre qui en porte la trace .L'écrivain n'est pas seul dans son coin à poursuivre son œuvre, indifférent à tout. « Aussi découvert-on à travers les livres des questions insistantes .Or, si notre époque est singulière, c'est d'abord à

1Alain Robbe-Grillet, « Pour un nouveau roman »,Ed.de Minuit,1963cité dans l'ouvrage de Jean Louis Dumortier, « Le récit de fiction pour étayer un apprentissage :théorie et pratique. »,De Boek à Larcier,Bruxelles,2001.p93.

2Jean Louis Dumortier, « Le récit de fiction pour étayer un apprentissage :théorie et pratique. »,De Boek à Larcier,Bruxelles,2001.p95-100.

*travers les thèmes d'écriture qu'elle se donne. Mais aussi –et peut- être surtout- par sa façon de les aborder. Au confluent de la matière et de la manière,nous avons à notre tour interrogé les œuvres en train de se faire,les questions qui les sollicitent,les scrupules formels qui les habitent ».*¹

Mais décrire ces nouveaux « enjeux »-ou ces enjeux anciens avec lesquels les écrivains renouent de nouvelle façon- ne suffit pas.

Les écrivains montrent comment ces enjeux ne se comprennent pas en dehors des choix d'écriture,du travail que cela suppose pour l'écrivain,mais aussi de son goût des mots et du plaisir de la langue :« *La littérature,peu à peu persuadée qu'elle ne pouvait échapper à la clôture du langage,était ainsi à elle- même devenue à la fois son propre miroir,son terrain de prédilection et son chantier de fouilles. Dès lors,paraissait vouée à ne plus développer que des élaborations formelles,des jeux avec le langage et avec les structures ».*¹

En littérature,ces variations nouvelles pouvaient être une issue pour échapper à « l'épuisement » diagnostiqué par la critique et vécu par les écrivains eux- mêmes .Si « tout a été écrit »,reste alors à tout redécouvrir en jouant avec les formes et les modèles comme avec les pièces d'un vaste jeu de constructions .Les réécritures parodiques,la littérature truffée d'allusions critiques destinées à prouver que l'on n'est pas dupe de ce que l'on écrit ,connurent un certain succès. La notion de postmodernité s'applique à cette littérature. Les références au passé,le souci d'en interroger les pratiques et les usages expriment davantage le désarroi d'un présent qui cherche à se comprendre à la faveur d'un dialogue renoué avec le passé.¹

*« Il n'y a en effet aucun retour à la tradition, aucun repli formel,dans la littérature actuelle. Et si,pour présenter les caractéristiques de la période,on recourt parfois à des formules telles que « retour du sujet »ou « retour du récit »,ces expressions n'offrent qu'une vision tronquée de ce qui est véritablement en question »*¹. Certes, l'on parle à nouveau du « sujet » :le succès de l' « autofiction » en est la preuve,et le goût du « récit »connaît un regain manifeste .Mais les écrivains n'en reviennent pas aux formes littéraires traditionnelles. Plus juste est de considérer qu'effectivement sujet et récit font retour sur la scène culturelle,mais sous la forme de questions insistantes,de problèmes irrésolus,de nécessités impérieuses.²

1 D.Viart, B.Vercier, « La littérature française au présent :héritage,modernité,mutation »,Bordas,2005.

2 D.Viart, B.Vercier, « La littérature française au présent :héritage,modernité,mutation »,Bordas,2005.

Les romans des années 80 et 2000 sont particulièrement riches d'invention. La notion de postmodernité ne permet pas de délimiter le temps du Nouveau Roman, mais éclaire quelques-uns de ses aspects. L'impact du mouvement sur la littérature actuelle se disperse en échos partiels, dans la part donnée au jeu, dans le travail narratologique persistant, dans un retour au référent qui n'efface par l'élaboration scripturale, dans des compositions cryptées très denses, dans une présence poétique au contact des autres arts.

Ainsi serait valorisée l'« aventure romanesque » par excellence : celle de l'écrivain aux prises avec les éléments de son oeuvre.¹

¹ Françoise Dugast-Portes, « Le Nouveau Roman, une cassure dans l'histoire du récit : une révolution littéraire, autre vision du sujet, du monde et des représentations », Armand Colin, Nathan/Her, 2001. Armand Colin, 2005.

Conclusion

« Que reste-t-il à la littérature ? La description des choses en vue d'un usage documentaire ? La fascination devant son propre signifiant, l'écriture ? L'angoisse en face de cette grandissante difficulté d'écrire, prétexte autrefois hors texte qui se met à présent à engendrer des œuvres entières ? » Ces interrogations figurent dans les dernières pages du premier roman de Michel Rio, « Mélancolie nord » publié en 1982. Elles témoignent de la méfiance que suscitent désormais, chez une nouvelle génération de romanciers, les recherches formalistes des décennies précédentes. Le temps des avant-gardes est clos ; les risques mortifères encourus par une fiction coupable de s'être laissé contaminer par les sciences humaines, sont dénoncés ; il apparaît de nouveau légitime et urgent de raconter.¹

L'œuvre de Proust domine l'évolution du genre romanesque : « A la recherche du temps perdu » est à la fois une analyse psychologique, une fresque sociale, et une réflexion sur la relation entre l'art et la vie, tout cela dans un style d'une grande originalité.

Les autres romanciers de la première moitié du siècle poursuivent en général le genre romanesque traditionnel. On note chez certains un renouvellement de l'écriture : Céline mêle de façon surprenantes tous les registres de langue ; Giono parvient à un art consommé de la métaphore. Les sujets traités s'attachent souvent à décrire à la fois les destins individuels et l'histoire collective (Malraux, Sartre, Camus.)

Mais dans les années 50 surgit une contestation radicale, celle du Nouveau Roman, qui prône la disparition des notions de personnages, d'intrigue, de chronologie, pour mieux reproduire le désordre de la vie, où rien ne commence ni ne finit, sans une perception du temps qui devient subjective.² Claude Simon, Michel Butor, Marguerite Duras ...appartiennent à cette nouvelle génération. Elle fait évoluer les conceptions, mais les écrivains des années 70-80 explorent déjà d'autres possibilités : Pascal Quignard, entre autre, sait instiller dans sa création romanesque une très subtile poésie du fragment.

1 Patrick Brunel, « La littérature française du XXème siècle », Lettres SUP, Nathan/VUEF, 2002, p.234.

2 E. Crépin, M. Loridon, E. Pouzalgues-Damon, « Français : Méthodes et techniques », Nathan, Paris, 1992.

Parallèlement se développe depuis longtemps une littérature du Maghreb entre autre considérée comme une littérature francophone. L'émergence d'une littérature francophone est paradoxalement liée à la dénonciation du colonialisme ; de fait l'expression de leur propre culture par l'usage de la langue française est seul moyen de se faire entendre pour les écrivains du Maghreb.¹

La conquête de 1830 déstabilisa le pays profondément .Le sursaut final du 1^{er} novembre 1954 aboutit à la proclamation de l'indépendance le 5 juillet 1962 en Algérie.

Voulant assimiler et « franciser », les Français créent des écoles à la suite du décret de 1883 de Jules Ferry. Dans le « Plan d'études » de 1889-1890 on lisait au sujet de l'Histoire : « *En confondant leurs intérêts avec les nôtres, les Indigènes partagent avec nous l'héritage du passé ; nos ancêtres deviennent les leurs.* » Ce « plan » était plus subtile que la ridicule boutade « nos ancêtres les Gaulois », jamais enseignée telle quelle dans sa lettre². Abdelkader Djemai en fait référence dans « **Saison de pierres** » :

« (...) **Après la planche coranique, il connut les figurines, les cahiers, l'ardoise et la plume Sergent-Major. Il ressemblait sur la berge de la table à une grenouille qu'ennuie la fable du bœuf. Toujours à faire les yeux ronds, impuissant à lire l'heure ou à conjuguer un verbe surtout au passé composé. Puis le bœuf est à l'étable, pas à l'école. Une image pieuse, au dessus du tableau, le montre en compagnie de moutons, de santons, de figurines. A sa gauche, un homme attend, l'air un peu inquiet. Dans une drôle de lumière, une femme accouche sur un lit de paille. Elle est belle. Son enfant aura plein d'histoires dans sa vie. On le prénommera Jésus, sa mère est Marie. Grand-mère l'appelle Sidna Aïssa, elle, Lalla Meriem et son père Joseph, Sidna Youssef. Même que le *Coran* fait de Jésus un prophète, un cousin. Mais le Gaulois, Sandjas ne le connaissait ni d'Eve ni d'Adam. L'instituteur ne veut rien savoir et persiste à lui fourguer cet ancêtre moustachu. Son grand-père s'appelait Hadj sans avoir été à La Mecque, car les femmes et l'anisette le**

1 E. De Ligny et M. Rousselot, « La littérature française », Nathan, 2000.

2 Jean Déjeux, « La littérature maghrébine d'expression française », Presses Universitaires de France, 1^{ère} édition : 1992, Paris.

laissèrent sans temps, sans argent. Il était roux, mais pas Gaulois, ça il en était sûr... »SP45

Sandjas ne reconnait pas les Gaulois comme ancêtres car son grand –père n'est pas l'un d'eux. Sandjas est sûr de ses origines et de son appartenance.

Depuis les années 50, plusieurs tendances apparaissent dans l'évolution du roman maghrébin : critique du colonialisme autant que traditionalisme de l'islam, évocation des problèmes d'adaptation au monde moderne, interrogation sur l'immigration, réflexion sur le roman et son écriture devient la préoccupation de certains écrivains tels que : Mohammed Dib, Kateb Yacine, Rachid Boudjedra , Rachid Mimouni ...

« Nedjma »(1956)de Kateb est un tournant de l'écriture par rapport aux romans précédents .Dans « Nedjma »,il n'y a pas de succession chronologique ,mais des bribes réalistes du présent intercalées entre les flashes fulgurants plongeant dans le passé et les mythes.

Mohammed Dib surtout avec « Qui se souvient de la mer »(1962)excellait dans un roman hallucinant ,fantasmagorique et poétique ,à rendre compte du grand renouvellement en cours. « La mer »rappelait cependant les permanences des profondeurs. Mohammed Dib retourne à ses propres problèmes de créateur dans « Cours sur la rive sauvage »(1964),ayant été « africain quand il fallait l'être ».Il importe de retenir de ces années la réflexion de Kateb Yacine alors : « *La destruction de la langue est au moins aussi importante que son élaboration .* ».¹

Dès 1968 ,Mohammed Dib dans « La Danse du roi »démonte l'hypocrisie et le piège de l'emprisonnement des conformismes .Et c'est également dès 1969 que Rachid Boudjedra commence sa longue série de romans contestataires à l'écriture de délire et d'excès propre à l'analyse psychanalytique en quête du fantasme central. « La Répudiation »(1969) commence en effet par la destruction du mythe :la révolution a avorté entre les mains des avorteurs ;l'authentique a péri étouffé.

¹ Jean Déjeux, «La littérature maghrébine d'expression française »,Presses Universitaires de France,1^{ère} édition :1992,Paris. P26-27

Rachid Boudjedra, lui, corsait son propre pèlerinage païen et athée par une accumulation d'images érotiques et gaillardes, d'imbrications incestueuses et de dérapages dans le sang et les humeurs des femmes. Cette littérature atypique se poursuit avec « L'Insolation » (1972), « Topographie idéale... » (1975) où un émigré s'engouffre dans le ventre ogressal du métro parisien, s'affole du labyrinthe et des affiches affriolantes pour finir son calvaire en se faisant tuer par des truands. « L'Escargot entêté » (1977) montre un fonctionnaire maniaque aux prises avec la prolifération des rats dans la ville ses propres pollutions et sa névrose. « Les 1001 années de nostalgie » (1979) comme « Le Vainqueur de coupe » (1981), au-delà de faits racontés dans la profusion des fantasmes, étalent les obsessions de l'auteur. Les héros psychotiques se débattent dans leur narcissisme. Fervent de Claude Simon, l'auteur voulait d'abord « dépasser » Kateb Yacine. A partir de 1982, Rachid Boudjedra écrit des romans en arabe, qui seraient ensuite traduits en français. Quoi qu'il en soit, avec les romans de Boudjedra la voie était ouverte aux romans iconoclastes.¹

Les années 80 sont particulièrement fécondes : nouveaux auteurs, nouvelles écritures, nouveaux thèmes et audaces de plus en plus affirmées. Si, nombreux sont encore les romanciers à l'écriture transparente et maladroite, d'autres sont au premier rang, de qualité. Abdelkader Djemaï est parmi ceux qui se préoccupent de présenter des textes de qualité.

Pascal Quignard et Abdelkader Djemaï deux écrivains de continents différents, mais qui ont pour point commun le désir de réfléchir sur l'acte créateur et l'écriture romanesque. Leurs entreprises peuvent se croiser et se décroiser néanmoins leur objectif est commun c'est celui de se pencher sur le langage pour voir comment il peut être modifié. En transformant plus ou moins la langue et en donnant l'occasion de jouer, de s'étonner, d'étonner, et de réfléchir sur les pouvoirs du langage et sur ses plaisirs.

D'ailleurs, la subversion des formes de chaque récit a rebuté de nombreux lecteurs, d'autant plus qu'elle porte en général sur plusieurs aspects de la narration.

¹Jean Déjeux, « La littérature maghrébine d'expression française », Presses Universitaires de France, 1^{ère} édition : 1992, Paris. P26-27

En ce qui concerne l'intrigue, elle est métamorphosée par le bouleversement imposé à la chronologie et la prolifération des récits. Les ruptures dans la logique de l'enchaînement et les effets de déréalisation systématique ne peuvent que déconcerter un public habitué à adhérer à ce qu'il lit.

Abdelkader Djemaï et Pascal Quignard subvertissent en intégrant les canons d'écriture traditionnelles : la place de Quignard et de Djemaï entre modernité et postmodernité n'est donc pas si tranchée.

Le souci de chacun d'eux se résume à se demander : comment pourrait-il raconter une histoire vraiment nouvelle ? comment pourrait-il la raconter selon les modalités qui n'auraient pas encore été employées ?

Néanmoins, il est difficile de classer ces deux écrivains à l'œuvre complexe et poétique qui, offrent une méditation sur le langage et tentent de cerner la mystérieuse relation qui lie tout créateur à son art.

Ainsi Pascal Quignard et Abdelkader Djemaï valorisent dans « **Terrasse à Rome** » et dans « **Saison de pierres** » l'« aventure romanesque » par excellence : celle de l'écrivain aux prises avec les éléments de son œuvre.¹

Pour eux, il s'agit de se servir des formes et des structures de la fiction pour valoriser l'écriture : on veut intéresser le lecteur moins à l'histoire racontée qu'à la virtuosité de l'écrivain.

¹ Françoise Dugast-Portes, « Le Nouveau Roman, une cassure dans l'histoire du récit : une révolution littéraire, autre vision du sujet, du monde et des représentations », Armand Colin, Nathan/Her, 2001. Armand Colin, 2005.

DEDICACE

Je dédie ce travail à ma mère

M^{me} El Koumiti Fatima

Qui m'a soutenue, encouragée et entourée de son affection et de sa compréhension qu'elle trouve ici le témoignage de ma reconnaissance et de ma gratitude.

CITATION

« Fournir une raison dévaste l'amour.
Procurer un sens à un sens à ce qu'on aime, c'est mentir. »

Pascal Quignard, « *Terrasse à Rome* ».

REMERCIEMENTS

Dans cet espace privilégié, je tiens à dire toute ma reconnaissance à Madame Ouhibi pour le bon vouloir avec le quel elle s'est prêtée à l'orientation, l'éclairage et la soutenance de mon entreprise. Je la remercie très vivement de sa générosité et de sa disponibilité pour le bon déroulement de mes travaux de recherche car elle ne cessa de me témoigner sa confiance et son soutien, de me prodiguer des conseils et des encouragements, qu'elle trouve ici l'expression de ma profonde gratitude.

Je tiens à remercier Madame Sari qui m'a procuré la documentation, ainsi que les conseils nécessaires à l'aboutissement de ce travail.

Je remercie Monsieur Blanckeman d'avoir accepter de co-diriger ce travail, de me conseiller, de m'orienter, et de m'avoir prodigué de précieux encouragements.

Le plan

Le plan

Introduction.

Première Partie : Etude des procédés scripturaux et des procédés d'écriture.

A- Les procédés scripturaux.

1-1 La ponctuation dans

- Saison de pierres.
- Terrasse à Rome.

B- Les procédés d'écriture.

1-2 Les activités ludiques dans

- Saison de pierres.
- Terrasse à Rome

1-3 Les activités créatrices dans

- Saison de pierres.
- Terrasse à Rome

Conclusion.

Deuxième partie : Etude de la narration.

2-1 L'organisation du récit dans

- Saison de pierres.
- Terrasse à Rome.

2-2 La technique du collage dans

- Saison de pierres.
- Terrasse à Rome.

2-3 Le récit répétitif dans

- Saison de pierres.
- Terrasse à Rome.

Conclusion.

Troisième partie : Création romanesque et activité de lecture.

3-1 *La réception critique* dans :

- Saison de pierres.
- Terrasse à Rome.

3-2 *Des romans atypiques* :

- Saison de pierres.
- Terrasse à Rome.

3-3 *Des romans de la modernité* :

- Saison de pierres.
- Terrasse à Rome.

Conclusion partielle.

Conclusion générale.

Bibliographie.

Sommaire

Sommaire.

Introduction.

1- PRESENTATION DES DEUX ROMANS :

- a- Saison de pierres. 19
- b- Terrasse à Rome. 21

2-TITROLOGIE :

- a- Saison de pierres. 23
- b- Terrasse à Rome. 26

Première partie : Etude des procédés scripturaux et des procédés d'écriture.

A- Les procédés d'écriture.

1-1La ponctuation. 38

1-1-1Le point :

- a) Saison de pierres. 40
- b) Terrasse à Rome. 42

1-1-2La virgule :

- a) Saison de pierres. 45
- b) Terrasse à Rome. 47

1-1-3Les tirets :

- a) Saison de pierres. 49
- b) Terrasse à Rome. 51

1-1-4La parenthèse :

- a) Saison de pierres. 53
- b) Terrasse à Rome. 55

1-1-5Le signe combiné :

a) Saison de pierres.	57
b) Terrasse à Rome.	60

B- Les procédés d'écriture.

1-2 Les activités ludiques.

1-2-1 Le mot :

a) Saison de pierres.	64
b) Terrasse à Rome.	67

1-2-2 La paronomase.

a) Saison de pierres.	73
b) Terrasse à Rome.	76

1-2-3 L'homonymie :

a) Saison de pierres.	77
b) Terrasse à Rome.	79

1-2-4 Le caractère italique :

a) Saison de pierres.	83
b) Terrasse à Rome.	85

1-3 Les activités créatrices.

1-3-1 Les adjectifs qualificatifs :

a) Saison de pierres.	90
b) Terrasse à Rome.	95

1-3-2 Comme ou le transport métaphorique :

a) Saison de pierres.	98
b) Terrasse à Rome.	101

1-3-3 La phrase atypique :

a) Saison de pierres.	104
b) Terrasse à Rome.	110

1-3-4 La phrase en défaut :

a) Saison de pierres.	116
b) Terrasse à Rome.	122
1-3-5 <u>La phrase ludique :</u>	
a) Saison de pierres.	127
b) Terrasse à Rome.	131
Conclusion.	134

Deuxième partie : Etude de la narration.

2-L'organisation du récit.

a) Saison de pierres.	140
b) Terrasse à Rome.	145
2-1 <u>Le fonctionnement narratif :</u>	
a) Saison de pierres.	152
b) Terrasse à Rome.	157
2-2 <u>Les séquences narratives :</u>	
a) Saison de pierres.	168
b) Terrasse à Rome.	170
2-2-1 <u>L'instance narrative :</u>	
a) Saison de pierres.	174
b) Terrasse à Rome.	183
2-2-3 <u>La technique de collage :</u>	
a) Saison de pierres.	194
b) Terrasse à Rome.	203
2-2-4 <u>Le récit répétitif :</u>	
a) Saison de pierres.	230
b) Terrasse à Rome.	236
Conclusion.	241

Troisième partie : Création romanesque et activités de lecture.

3-1 La réception critique.

3-1-1 Comment lire « Saison de pierres » et « Terrasse à Rome » ?	250
3-1-2 « Terrasse à Rome » et « Saison de pierres » des romans ?	268
3-1-3 Lire entre inquiétude et plaisir.	276

3-2 Des romans atypiques.

3-2-1 Les romans entre volonté de rupture et désir de continuité.	281
3-2-2 Les romans entre narration et narrativité.	285
3-2-3 Les romans entre aventure de l'écriture et l'aventure de la lecture.	289

3-3 Des romans de la modernité.

3-3-1 Destruction et culte de la forme.	295
3-3-2 Le roman entre modernité et postmodernité.	301
Conclusion	309
Conclusion partielle.	315
Conclusion générale.	323
Bibliographie.	337