

L'itinéraire dans *L'Exproprié* de Tahar Djaout. Lecture générique des voix discursives

Résumé :

Brassage de voix, esthétique de la mise en scène de la parole, mélange des genres, moi qui se fond dans la graphie, l'écriture de Taher Djaout caractérise les enjeux de la littérature contemporaine. En ce sens, la poétique de la théâtralité devient l'outil qui donne à l'œuvre sa singularité. Cette poétique met en scène/en mot la relation problématique, la quête spéculative centrée sur la question de l'écriture inscrite dans l'Histoire.

Œuvre qui inclut son propre cheminement, nous interrogeons à la fois la validité de la taxinomie générique et la place du sujet dans son rapport avec son verbe.

Abstract:

The stirring of voices, the aesthetics of speech production, the explosion of genres, the 'I' that is based on graphics, the works of Taher Djaout characterise what is at stake in contemporary literature. In this sense, the poetics of theatricality becomes the notion that gives the work its singularity. This poetics highlights a speculative quest focused on the problematic relation with language and History.

This work includes its own development, we shall question the validity of generic taxonomy and the subject place in relation to his word.

Dya Kamilia AÏT YALA

« le poète c'est toi qui te perds
en même temps que tout le sang du monde
criblé
blessé »

M. Khaïr-Eddine, *Soleil arachnide*

Écrire la mémoire. De part en part, les récits qui composent l'œuvre djaoutienne sont traversés par une interrogation sur l'écriture de l'amnésie historique. Texte génésiaque, *L'Exproprié* semble poser les voies d'une écriture à venir. Son narrateur affirme vouloir « récupérer tous [ses] Ancêtres morts dans l'Histoire sous un faux nom et sous un faux drapeau » (Djaout, 1981, p. 51). Depuis le titre jusqu'à la fin de son texte, l'écrivain travaille son art poétique sur l'épure de l'oubli et de l'aphonie. Tout au long de son écriture, il cherche à dessiner les contours d'une pensée qui se dissolvait, à saisir l'évanescence de l'identité que seul l'écriture permet de tracer même dans sa discontinuité.

Opérant sur les formes et les genres littéraires traditionnels, l'écriture de Djaout dépasse, gomme toutes les frontières typologiques, mettant en avant leur caractère arbitraire, entre le théâtral, le poétique, le narratif et le discursif. Dans cette œuvre, les genres littéraires se génèrent l'un l'autre, mêlant les différents accents d'une même mélodie.

Pour l'auteur, « il s'agissait de tenir l'équilibre assez longtemps de parler en mots en tacts en vibrations pour différer la fêlure et les picotements d'abeilles » (1981, p. 5). Ce qui est alors questionné, c'est la norme qu'elle soit générique, linguistique ou historique. Déjouant les limites du genre, les faisant éclater et les subvertissant, l'écriture dynamite tous les repères par la mise en place d'un système scriptural, régi par le principe de la remise en question.

L'Exproprié se place sous le signe de la désintégration et de la multiplication des voix narratives : comment nier, en effet, que la narration y constitue « une fiction de l'identité [qui] n'est plus illusion d'une unité [mais] au contraire le théâtre de société où nous faisons comparaître notre pluriel » (Barthes, 1984, p. 98). Comme dans ses romans postérieurs, Djaout met en place, dans son texte, un narrateur fatalement englouti dans un monde de

fragments discursifs, emporté dans le tourbillon d'une histoire au fond de laquelle se cache une vérité tue ou travestie. Témoin d'une revanche collective sur l'Histoire officielle, on assiste curieusement à la reconquête du Soi, de son Histoire, où opposée à l'Autre — son compagnon, le Poète, le Missionnaire —, il finit par s'identifier à lui, à tous les autres par le biais d'un communautarisme imposé par l'Histoire; afin d'aborder l'Autre, et Soi par ricochet, il se fond avec lui et forme un être nouveau qui erre dans les voies étroites de la mémoire. Mais l'errance préliminaire est douloureuse : elle décharne le corps de l'amnésie pour se réincarner dans cette peau qu'il revendique, mettant à nu, par dépersonnalisations successives, les voix des autres êtres de l'Histoire : Ali Amoqrane, Kahéna, Méziane, l'Iconoclaste. Ce point de fuite, tout d'abord, histoire personnelle que cherche à reconstituer le narrateur, oblige tous les acteurs de ce « train-assises » (Djaout, 1981, p. 10) à se dire à travers leurs crimes pour ne plus *sombrier* dans l'oubli, et qui trouve son sens dans l'obligation de « flinguer le destin » (Djaout, 1981, p. 37). Mémoire, vérité, amnésie, silence, honte sont des thèmes récurrents sous la plume de Djaout. Cette mise en scène de certains « mots-thèmes » fut, pour lui, le moyen de résister, malgré tout, au cercle infernal de l'Histoire. Ainsi, la construction textuelle elle-même nous invite à une approche théâtrale du roman.

Bien qu'il puisse paraître incongru d'utiliser les concepts de la théâtralité pour rendre compte du fonctionnement d'une œuvre romanesque, cet outil s'avère pourtant précieux pour éclairer un « récit » tel que *L'Exproprié*. En effet, à la lecture, force est de constater que s'y dessine une mise en scène vertigineuse d'un « langage ressenti comme une déchirure » (p. 88). Il semble donc, que quelques définitions d'ordre théorique s'imposent en premier lieu afin de disposer des éclaircissements indispensables à la compréhension des conclusions présentées dans cet article. Il n'est évidemment pas question de faire ici un cours de théâtralité narrative, mais de fournir, en toute modestie, quelques informations simples et que nous espérons claires.

La théorie de la théâtralité

La théâtralité est un mot créé dans les années cinquante afin de désigner certaines réalités propres au Nouveau Théâtre. Le mot a, très tôt, désigné le caractère essentiel du théâtre. Ce caractère n'est

attaché ni à la mise en scène ni au genre théâtral. C'est pour éviter tout amalgame qu'A. Larue définit la théâtralité comme étant

tout ce qui est réputé être théâtral, mais [qui] n'est justement pas théâtre. Jamais métaphore n'aura soufflé à ce point la vedette à son référent. Théâtre hors théâtre, la théâtralité renvoie non au théâtre mais à quelque idée qu'on s'en fait (1995, p. 3).

De fait, la théâtralité désigne la présence dans un discours ou dans une situation non théâtraux d'indices théâtraux. Les indices les plus évidents sont, incontestablement, les dialogues et l'oralité discursive, mais il ne faut pas s'arrêter là. La théâtralisation est un processus qui commence par la concrétisation d'un être fictif, d'une scène visualisable par le langage. Le dialogue n'est dès lors qu'un effet de cette mise en situation du sujet parlant qui conduit à la création, à travers un regard, d'un espace qui serait « une épaisseur de signes » (Barthes, 1963, p. 258).

Si la condition *sine qua non* de la théâtralité est la création d'un autre espace où peut surgir la fiction, comment est-ce qu'elle se manifeste dans le roman ?

Les études littéraires attribuent au théâtre la dimension spatiale et au roman la dimension temporelle. Afin de théâtraliser le texte romanesque, il faut inévitablement spatialiser le temps. Albert Thibaudet, repris par Bakhtine, affirme que

la plupart des grands romanciers sont les théoriciens de leur art parce que l'œuvre romanesque doit résoudre le moins facilement soluble des problèmes d'interprétation : quel sens, donc quelle forme donner au cours incessant du temps humain ? (1991, p. 471-472)

Mettre à mal le romanesque reviendrait, comme le montre Barthes, à détruire la durée, c'est-à-dire à briser « la liaison ineffable de l'existence : l'ordre » (1953 [1972], p. 31). La théâtralité du roman repose essentiellement sur la théâtralité de la narration qui va faire surgir l'espace fictionnel. La théâtralité est un processus qui part du narrateur et qui englobera le texte et le hors-texte¹. Les modalités de la relation sont données par le contrat de lecture. En effet, entre les deux pôles ce joue le procès du fictif. Les trois modalités de la relation théâtralisante sont : le narrateur, la fiction en tant que temporalité et le contrat de lecture.

¹ Atteignant même, parfois, le lecteur.

Si le narrateur est porteur de théâtralité c'est parce qu'il est le centre créateur du récit. Il suffit que le narrateur subsiste pour que le récit soit préservé et que le contrat puisse être. C'est que le narrateur est à la fois producteur et porteur de théâtralité. C'est lui qui, par des structures, la met en scène et en signes en tant que sujet de désir, de savoir ou de procès, en explorant sa forme, son double, son autre² afin d'avoir une profondeur. Ces structures qui relèvent du narratif créent des nuances dont le lecteur saisit en même temps la vérité et l'illusion. Plus que l'espace, c'est le jeu entre l'identité du narrateur et celle de l'auteur qui forme la théâtralité romanesque, la représentation fictionnelle car le regard du lecteur n'est jamais tout à fait innocent.

Il ne se laisse jamais « avoir » totalement. Le lecteur reste en attente d'une altérité. Le lieu privilégié de l'affrontement entre réel et fiction est le corps textuel, un corps en mots, en séquences, un corps linguistique et symbolique. Ce corps est à la fois le lieu de l'être et de l'autre. Ce corps, par définition mensonger, est polysémique et métaphorique. Mais ce corps n'est pas seulement moyen d'illusion. Mis en scène, il crée une réalité³ à travers la représentation de l'espace, du temps, du récit... En cela, il crée une théâtralité de la langue.

Plus le texte met en scène le dire, et plus il prend en charge la représentation, plus il assoit la mimésis, plus il dit l'immédiateté de sa production. C'est dans le contrat de lecture qu'intervient en second la théâtralisation. Mais bien que le contrat de lecture repose sur la certitude tranquille que la réalité est saisissable et le monde explicable, le performateur doit être conscient d'accomplir un espace autre que celui réel auquel il se réfère tout en s'opposant. Cette création varie d'un auteur à un autre, d'une époque à une autre, d'un genre romanesque à un autre. Huet, en 1670, définit le roman, dans son *Traité sur l'origine du roman*, comme étant principalement une fiction qui se donne comme vrai, elle est, de ce fait, une chimère littéraire. Diderot, dans son « Éloge de Richardson », dit que « le monde où nous vivons [en tant que lecteur] est le lieu de la scène ; le fond de son drame est vrai, ses personnages ont toute la réalité possible » (1798, p. 215). La lecture et l'émetteur déduit une expérience immédiate « je sentais

² L'auteur.

³ Cette réalité peut n'être qu'une réalité énonciative comme dans le roman moderne.

que j'avais acquis le l'expérience » (p. 214) qui lui permet le passage du chimérique-irréel à l'illusion-réelle.

Le réalisme est la narration du vrai, le roman se veut fidèle au réel mais non mimétique. La notion de vrai a été, depuis l'origine du roman jusqu'au nouveau réalisme de Robbe-Grillet, exigée aux genres romanesques. Dans ce jeu de réalité-fiction, la théâtralité émerge non comme passivité mais comme dynamique, comme résultat d'un dire, d'un dire faire. Le troisième terme du rapport est celui qui met en jeu le réel. Choisir de parler de rapport au réel dans le roman peut paraître problématique puisqu'il semble que le roman s'en affranchit. Pourtant le problème du rapport du roman au réel est important à souligner car il a marqué la réflexion critique de tout temps.

Dans ce rapport ce pose le problème de la théâtralité avec force. Car comment s'articule dans ce rapport la théâtralité qui est perçu par certains critiques comme inévitablement fausse⁴. La théâtralité apparaît comme un écart par rapport à la vérité (s'opposant ainsi au contrat de lecture). Contrairement au romanesque la théâtralité doit s'affirmer comme distincte de la vie et du réel. La représentation ne doit pas poser la question de son adéquation au réel. Elle dit affirmer sa propre esthétique. Mais elle n'est pas autant vidée du réel. La théâtralisation est un processus qui est lié aux conditions de sa production, elle pose la question du processus de représentation.

La dé-liaison ineffable de l'existence

Dans le texte de Djaout, l'imagination se délivre des contraintes du temps, le récit invite à pénétrer toujours plus avant dans le domaine de la mémoire, à entrer de plain-pied dans une « contre-chronologie » ou plutôt dans une « supra-chronologie ». Le présent se trouve dépassé pour être reconstruit sur un mode achronique dans le domaine mnésique. Le poète n'est-il pas désigné, dans l'œuvre, comme « l'Être anachronique » (p. 90) ? La reconstitution mémorielle du temps qui se dissout se substitue au présent de l'itinéraire fantasmagorique que suit le train-assises dans un

⁴ G. Abensour dit : « Rien n'est plus odieux pour un poète lyrique que l'idée même de théâtralité. Celle-ci désigne à son premier niveau une attitude entièrement extérieure, décollée du sentiment intime qui est censé l'inspirer, et on l'identifie volontiers avec l'absence délibérée de sincérité. Dans cette optique, être théâtral, c'est être faux. » (1982, p. 671-679)

mouvement de flux et de reflux entre présent et passé, entre temps fictif et temps historique, entre temps réel et durée fantasmatique. Progressivement, le monde intérieur du souvenir et du délire s'impose en lieu et place du monde extérieur du train, il tend à le submerger, à l'éclipser.

Le mythe d'Iboudja, la réécriture du poème du « Ramier bleu⁵ », la métadiégèse de Méziane, les retranscriptions de récits religieux (celui de la *Genèse* par exemple) et des discours historiques (celui de Ch. R. Ageron) constituent une écriture de la discontinuité, de l'au-delà temporel. Dans cet éclatement temporel et spatial, le narrateur met en texte la scène première de tout texte, celle d'une parole qui va de l'« éclatement jusqu'à la déchirure » (p. 86). Dès l'incipit, la parole est présentée comme possédant le pouvoir de se jouer du temps, en permettant de « différer la fêlure » (p. 5), et de l'espace, en allant au-delà d'« une errance noire et indénumbrable » (p. 5).

La fuite dans l'atemporel du langage, dans l'ailleurs verbal coïncide, donc, avec la révélation de l'oubli et de l'amnésie. La part dissimulée de l'Histoire se donne à voir sous de nombreux voiles : personnages historiques, mythes, questionnement de la peau, ... Le plus intime se laisse contempler sous la forme exubérante, fantasmé parfois, du théâtre intérieur du souvenir tour à tour réel puis imaginé. Le caractère autofictionnel de cette œuvre est accentué par le recours à un narrateur-poète qui est

absorbé par la rédaction d'un opuscule qui porte en gros titre LE DECRET D'EXPROPRIATION et qui serait [...] « l'histoire d'un homme déraciné, chassé de sa terre après le soulèvement de 1871 et qui se déplace d'un train à l'autre sans jamais trouver d'espace précis où s'établir » (p. 86-87).

Cet impossible établissement fait suite à une mémoire amputée qui a besoin d'une expression délirante, excessive afin de se manifester de façon matérielle à la manière des membres fantômes. Plus la chose à dire est perdue dans les méandres du temps, plus elle apparaît à travers une esthétique de l'autre-trance (outrance)

Le retour de la mémoire refoulée peut même se concevoir comme le principe fondamental de l'œuvre dans laquelle

⁵ En effet, le poème transcrit à la page 21 est une réécriture du poème attribué à la sœur d'El Moqrani et qui porte comme titre *Le Ramier bleu* (voir annexe).

s'expriment alternativement l'actualité et l'histoire de l'Algérie de 1871, le Maghreb et l'Europe, le narrateur qui « revendique sa peau » dans un « langage communicable » (p. 96) et « ses entreprises d'écriture vouées à l'échec » (p. 117). L'équivocité du passé à la fois émiétté par la parole et recréer par elle semble être une caractéristique récurrente de l'écriture djaoutienne. Et si cette proportion à l'équivocité et au dédoublement trouvent son origine dans cet état passif actif de celui qui subit le temps et qui, au même instant, le recrée. Le travail de l'écriture sert donc une tentative de concilier l'Histoire avec elle-même en découvrant « le masque des mots » (p. 120) pour enfin « déceler la cause du mutisme » (p. 109).

Mais cette évocation du passé ne peut se faire qu'à travers l'imagination et sa théâtralisation grâce à leur pouvoir de transcendance. Ainsi sous les masques de la représentation, l'imagination renvoie au processus de dissimulation/ révélation, tension/torsion. L'aspiration profonde de l'auteur à l'astre solaire, à l'histoire et au passé révolu voir archaïque se formule en retour vers une origine, celle des temps ancestraux, celle de sa « bar/barie » qu'il aspire à prendre entre ses bras afin de « [pisser son] accent rocailleux et [d'asseoir sa] peau mal tannée sur toutes leurs grammaires structurées » (p. 106). Ce qui prévaut, c'est alors la peinture d'un « délire qui feignait de nier toute texture au nom d'une saignée et d'une poignée d'abysses » du « frelatage d'un mot et d'une syntaxe autres » (p. 106). Dans cette mise en scène du délire des mots mémoriels, la langue se libère en des mouvements capricieux, voire capricants. Les mots-images déferlent, nous condamnons à saisir leur apparition et leur disparition, leur mouvement créateur et destructeur.

Comme le théâtre, le délire réactive la pensée enfouie. Il se réapproprie les images venues du fond des âges, ressuscite la part oublier du narrateur, l'extériorise en théâtre des masques, en fête des corps. Le texte devient alors le lieu de l'« en-corps », puisque l'écriture rend possible l'expression du pan la plus inter-dit, au plus près de ce corps falsifié.

« Ces histoires de dissolutions solaires⁶ »

Texte inaugural, récit de l'aphonie, écriture d'une blessure incurable transformait en poème, *L'Exproprié* pose singulièrement

⁶ Djaout, 1975, extrait de « Verbe ».

la question de sa détermination générique. Ceci d'autant plus que la désignation de roman par la maison d'édition est une fausse piste de lecture qui répond à des impératifs de classification. Ce qui est désigné comme « roman⁷ » par la page de couverture n'échappe pas au brouillage du genre romanesque traditionnel autour duquel va se déployer l'écriture de *L'Exproprié*, s'élaborant selon un processus de construction/déconstruction, tout à fait caractéristique de l'écriture des jeunes poètes influencés par la revue *Souffles*.

Dans ses structures, le texte est travaillé par l'hétérogénéité et le mélange. L'œuvre n'est pas vue comme un univers structuré perturbé, notamment par le retour du refoulé — la mémoire. On retrouve à l'œuvre dans l'écriture de Djaout cette « machine à rompre le fil des événements » (Ricardou, 1973 [1990], p. 62) qui procède au brouillage incessant et à la discontinuité permanente, pratique qui tend à lutter contre tout pouvoir uniformisateur.

Ainsi, le récit de *L'Exproprié* va s'inscrire, comme nous l'avons déjà signalé, dans l'inter-dit et ici l'espace qui joue un rôle majeur est essentiellement celui du dire — entre l'originel, le lieu natal et l'ailleurs/devenir. S'ouvrant sur le train-assises où se trouve le narrateur, le récit débouche sur un ailleurs constitué d'un texte vivant.

L'écriture effectue alors un trajet suivant l'itinéraire de la parole créatrice de mémoire. Elle est perçue comme art cinématique, art du mouvement, favorisant la métamorphose générique.

Loin de se conformer à un agencement logique et traditionnel, celui du récit ou roman classique, le texte se joue de lui, pour instaurer sa propre rhétorique du « verbe rotatif et vertigineux accoucheur de météorites » (p. 70). L'écriture procède à un minutieux travail de désorganisation des codes. Tous les procédés mis en œuvre créent le rythme nécessaire pour que le texte se dise tel qu'il s'est choisi : déferlement de mots, flux des images, variations typographiques, phrases courtes et saccadées, absence totale de la ponctuation ou usage excessif de celle-ci. Ainsi, la scène sur lequel se déploie l'écriture de *L'exproprié* et dont elle va se nourrir, est paradoxalement celui l'effondrement des structures de l'écriture traditionnelle. Le genre serait alors « une certaine configuration de possibles littéraires » (Zumthor, 1972, p. 197). La quête des repères textuels constitue la préoccupation essentielle du

⁷ Dans la version de 1981, édition SNED.

récit reflétant la quête intra-textuelle de la quête de la mémoire. L'écriture du chaos et le désordre textuel tiennent de cette quête éperdue des souvenirs dans cet espace d'effacement qu'est le présent du train-assises.

Itinéraire de l'amnésie soignée, le récit est le théâtre de la confrontation des discours, de tous les possibles du langage, de toutes les paroles, où elles semblent s'anéantir par l'acte même qui les accomplit. De ce fait, *L'Exproprié* serait le lieu totalisant tous les genres littéraires, en les subvertissant chacun par cette totalisation même. La question du genre se pose dans l'œuvre, dès le premier texte, à travers la métaphore du train où seule la parole semble salvatrice.

Il apparaît donc que le fondement de l'écriture dans *L'exproprié*, comme texte génésiaque, soit la mise en texte d'un espace de paroles à travers la rencontre formelle entre narration, poésie, discours et théâtre. Cette parole s'affirme dans l'ici et maintenant de l'énonciation, échappant ainsi au vacillement de la mémoire

L'enjeu semble se dérouler sur le terrain de la langue. C'est pourquoi la question du genre, qui fonde sans doute la langue sur un plan littéraire, est réglée ici en termes violents, faisant du texte un lieu privilégié et conflictuel, celui de la parole qui se joue de la forme générique. En effet, « la relation du texte singulier avec la série de textes constituant le genre apparaît comme un processus de création et de modification continue d'un horizon » (Jauss, 1970, p. 85-86).

Si « les genres se transforment dans la mesure où ils participent de l'histoire et s'inscrivent dans l'histoire dans la mesure où ils se transforment » (Jauss, 1970, p. 101), le traitement générique opéré ici, formule une conception de l'œuvre où l'écriture explore les différents modes du dire dans une stratégie de critique opérationnelle, visant à dynamiter tout un système totalitaire, familial, social, religieux et politique, à travers une construction chaotique du texte qui joue du brouillage des pistes et de la perte du sens pour dire la violence du monde.

C'est ainsi que l'histoire de « la noria et l'enfance » devient celle du système qui corrompt l'enfant des Matmata, système que l'écriture s'applique à détruire par la destruction même des formes et de cette lisibilité. Le langage devient « le fleuve contenu/ qui pansera [leurs] cicatrices » (p. 40).

De ce point de vue, l'émergence du discours historique et religieux dans le récit proprement dit, constitue un autre élément de rupture et de brouillage. La référence à une réalité culturelle est constante dans l'œuvre de Djaout, à l'exemple de *L'Invention du désert*. Cette résorption du narratif dans le discursif marque chez l'écrivain l'engagement du récit comme parole sociale et accentue les fluctuations des notions de fiction et de réalité au niveau du texte qui participent aussi de la métamorphose générique. Ceci donne lieu à une prise de position dans laquelle la narration cède souvent le pas au discours sur la question de la mémoire culturelle.

Constatons dans ce processus fréquent dans l'œuvre de redécouverte de l'histoire de soi et de tentative de retrouver la genèse de l'écriture, la mise en fiction de l'écriture elle-même à la fois par l'insertion dans le tissu narratif, dans l'espace fictionnel, du poème tel que le jeune écrivain en composait, et par l'introduction de l'écriture comme élément dans la narration. Subvertissant l'ordre du récit, l'irruption du verbe poétique est récurrente dans chaque texte de l'œuvre.

L'écriture intermittente pratique l'ellipse, fonctionne par éclipse et trouve dans le théâtre une possible élaboration du dire. La mise en scène théâtrale s'avère être la forme privilégiée pour réunir différents aspects qui se présentent dans le récit. Abandonnant l'histoire de Méziane, le texte introduit une séquence dramatique (p. 23-24) dans laquelle deux personnages figurent les acteurs d'une scène symbolisant le séisme qui a enseveli le village de Iboudja. Le théâtre mêlé au récit sonde les arcanes de la mémoire mythique.

Notons que le genre subverti devenant forme subversive, se crée tout un processus en spirale de subversion de la forme par le poétique ou le dramatique. C'est ainsi que la forme poétique ou la forme dramatique, théâtrale, formes subversives d'autres formes, répondent aux exigences d'une parole scripturale qui semble seule commander le texte.

Cette parole scripturale, ainsi indéfinie par la métamorphose générique, dans laquelle le poétique et le dramatique sont travaillés et traversés l'un par l'autre, s'inscrit aussi dans la rupture, la faille, dans un écart où vient se loger à la fois le plaisir pervers du texte, la notion d'écriture/non-écriture et le brouillage générique. Force est de constater jusqu'ici qu'on ne peut ramener l'œuvre au genre. En effet, on se trouve en présence d'une œuvre qui semble refuser la médiation du genre, d'une œuvre qui dans sa pratique réfractaire

au respect des règles formelles et génériques semble tendre plutôt vers la construction du texte dans sa spécificité « djaoutienne ». L'auteur appartient à cette génération d'écrivains maghrébins de langue française qui a frayé en l'inventant la voie d'une littérature où un langage neuf découvre un projet novateur, une nouvelle sensibilité et une esthétique autre. Comme chez les autres écrivains de cette génération, chez Djaout les genres traditionnels que sont le récit, le poème, le théâtre et l'essai, sont modifiés par sa pratique scripturale, traversés par un langage qui les met en question. Au-delà de l'énoncé manifeste, le texte djaoutien est appréhendé comme objet polymorphe et comme dynamique. Il devient processus, « procès scriptural, jeu de différences, dépôt et transit de la signifiance » (Farcy, 1991, p. 98). Il est alors saisi dans une perspective dissidente, de dissolution. L'écriture rature le sens unique du texte et l'univocité du langage. Ainsi, d'abord vu comme mode de fonctionnement du langage et perçu à travers sa dimension communicative, le texte est saisi comme productivité, comme lieu du pouvoir génératif du langage.

Le texte devient collage et le genre se dessine comme mode du dire et non comme norme. Par le procédé du collage, chaque texte contient en germe un récit possible, un poème possible, un théâtre possible, qui sont autant de façons de dire les choses. C'est de leur combinatoire que naît et se nourrit le texte et que s'accomplit l'acte énonciatif.

Cette circulation générique a pour effet de pointer la dynamique de la parole en acte dans l'écriture, la matérialité du verbal, l'écriture organique. Elles décloisonnent aussi le champ scriptural, ouvrent l'étendue de l'œuvre, inscrivent un espace.

Références bibliographiques

ABENSOUR G., 1982, « Bulgakov et l'Ukraine », dans la *Revue des études slaves*, t. 54, fasc. 4.

BAKHTINE M., 1991, *Esthétique et Théories du roman*, Paris, Gallimard.

BARTHES R., 1953[1972], *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil.

BARTHES R., 1963, *Essais critiques*, Paris, Seuil.

BARTHES R., 1984, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil.

DIDEROT D., 1798, *Œuvres de Denis Diderot*, vol. 9, Desray et Deterville (version numérisée).

DJAOUT T., 1975, *Solstice barbelé*, Éd. Naâman, Sherbrouke, Canada.

DJAOUT T., 1981, *L'Exproprié*, Alger, SNED.

L'itinéraire dans *L'Exproprié*. Lecture générique des voix discursives

- FARCY G. D., 1991, *Lexique de la critique*, Paris, P.U.F..
JAUSS H. R., 1970, *Poétique I*, Paris, Seuil.
LARUE A., 1995, *Théâtralité et genre littéraire*, Poitiers, La Licorne.
RICARDOU J., 1973 [1990], *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil.
THIBAUDET A., 1971, *Réflexions sur le roman*, Paris, Gallimard,
NRF.
ZUMTHOR P., 1972, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil.

Annexe

Le Ramier bleu

Comme je plains l'Algéroise
Prenant la voie du Hodna
Elle se retourne sans cesse ;
cœur demeure à Qelaâ[3]
Que je regrette la selle
burnous de mon frère.

(cité par Malek Ouary, *Poèmes et Chants de Kabylie*, 1971.)

Extrait de L'Exproprié

Je pense au cœur du condamné
qui prend la route du Hodna
il marche sur la terre desséchée
par la poudre et les razzias
il marche et ses yeux restent rivés
sur ce qu'il laisse à la Qalaa
je pense au cheval débridé
et au burnous étoilé de balles.