

Date de soumission : 25/12/2022 | Date d'acceptation : 29/05/2023 | Date de publication : 02/07/2023



**Les figures de la marge comme emblèmes d'une écriture contestataire
dans *Esthétique de boucher* du romancier algérien Mohamed Magani**

**The figures of the margin as emblems of a protest writing in *Aesthetic of
Butcher* of the Algerian written Mohamed Magani**

Benaïd MALKI¹

Université Ibn Khaldoun -Tiaret |Algérie
Belaid01dz@yahoo.fr

Résumé : *Esthétique de boucher de Mohamed Magani est un roman subversif à plusieurs égards: mise en scène de personnages marginaux qui évoluent en marge du chronotope de la doxa, mise à l'honneur de la culture non-savante de la marge, et remise en cause d'une écriture aussi encratique que celle du roman historique algérien et de ses soubassements idéologico-esthétiques. Ces voies arborescentes de la contestation mettent à mal l'idéologie totalitaire d'une société aliénée, embrigadée dans les carapaces de la corruption et des prestidigitations millénaires.*

Mots-Clés : *subversion, chronotope, marginaux, populaire, doxa*

Mohamed Magani's Aesthetic of Butcher (Esthétique de boucher) is a subversive novel in several respects: staging of marginal characters who evolve on the margins of the chronotype of the doxa, honoring the non-savvy culture of the margin, and questioning writing as encratic as that of the Algerian historical novel and its ideological-esthetic foundations. These arborescent pathway of protest put the totalitarian ideology of an alienated society at evil, embroiled in the shells of corruption and millennial prestidigitations.

Keywords : *subversion , chronotope, marginalized, popular, doxa*



¹ Auteur Correspondant : BENAID MALKI | belaid01dz@yahoo.fr.



Esthétique de boucher de Mohamed Magani est un roman subversif à plusieurs égards. Mise en scène de marginaux qui ne se reconnaissent pas dans le chronotope de la doxa dont les valeurs subissent les diatribes les plus acerbes immanentes d'une périphérie anarchiste, mise à l'honneur de la culture non-savante de la marge, celle de la bourgade de Lattifia, incarnation synecdochique de l'Algérie des années quatre-vingt et, enfin, remise en cause de l'écriture encratique du roman historique algérien et de ses soubassements idéologico-esthétiques.

Parmi ces voies arborescentes, entre autres, de la contestation empruntées dans ce roman, nous avons d'abord centré le focus sur la subversion du chronotope de la doxa. Ensuite nous avons mis au clair les agissements des personnages marginaux de la grotte, ou ceux qui se produisent sur les tréteaux de la place publique. Dans le récit les comportements décentrés de ces deux catégories de personnages atypiques sont mis à l'honneur par le biais d'une représentation euphorique hyperbolique. À l'aune de cette dernière, nous nous sommes assignés comme objectif principal de montrer que le rôle de ces personnages frondeurs consiste à semer les troubles et provoquer les scandales, en mettant à mal toute pression doxique, de quelle nature qu'elle soit. Enfin la lumière a été projetée sur la remise en cause de l'écriture encratique inhérente au roman historique algérien, considérée sous l'optique d'une culture populaire en vertu de laquelle l'opinion est désenchaînée, la doxa est caricaturée et la censure dont elle procède est, à son insu, démantelée.

In fine toutes ces stratégies contestataires sont convergentes et ciblent la mise à mal, ainsi qu'on va le voir, de l'idéologie totalitaire d'une société aussi bien embrigadée dans les carapaces de la corruption qu'aliénée par des prestidigitations millénaires caduques, appelées en principe à disparaître. Cependant ces dernières sont soigneusement couvées par les imposteurs du pouvoir en place, vis-à-vis desquels le narrateur/Magani mène un combat sans merci en développant un discours corrosif et décapant. Mais avant de passer en revue ces ingrédients essentiels de la subversion, effectuons d'abord un survol panoramique du roman.

1. Survol panoramique de l'univers diégétique du roman

En vue d'installer confortablement notre lecteur dans le contexte général de la diégèse, il est préférable d'effectuer un survol panoramique du roman, à l'aune des objectifs à atteindre, en l'occurrence la mise au clair des figures de la marginalité dans *Esthétique de boucher*, corrélée à la portée essentiellement subversive des agissements de ces dernières. Dans ce sens les événements les plus saillants du récit se produisent dans une grotte située au Temoulga, mont sis à trois kilomètres du village de Lattifia, cadre principal de la fiction. Pendant la période de la postindépendance, cette montagne, qui avait jadis servi de refuge aux maquisards, change radicalement de fonction. Ipso facto ce lieu abrite quatre couples de marginaux, des concubins qui boudent l'institution du mariage, et, notamment, les valeurs désuètes édictées par leur société conservatrice. Ainsi nous avons un auteur-narrateur qui brosse un tableau noir de sa postindépendance sans complaisance aucune, en mettant en scènes des personnages aussi atypiques et frondeurs que lui, réfractant ses intentions les plus subversives. Il symbolise de ce fait l'incarnation de l'affront ayant opposé l'intellectuel algérien au pouvoir mis en place, au lendemain de l'indépendance. Figure aussi dans la diégèse Arrat, l'écrivain public du village, personnage provocateur ubuesque, ou encore un nouvelliste, Kaici, et enfin Sayed, un jeune détective

privé, déguisé en gendarme affecté à Lattiffia, en quête des meurtriers de son père, pendant la période de guerre de libération.

Ses quatre personnages iconoclastes sont accompagnés, respectivement, de leurs concubines, Hafsa, principale initiatrice de l'expérience clandestine de la grotte, Sobhia, Z'hor et Hasnia.

Symétriquement, la place publique, en l'occurrence le souk hebdomadaire et les rues de Latiffia, espaces stratégiques privilégiés de contestation, sont également investis par les acteurs les plus frondeurs de ce cette bourgade. A ce sujet nous citons trois figures emblématiques. Tegua Elhess, un conteur-globe-trotteur iconoclaste, son héritière sa fille Sobhia, conteuse aussi émérite que son père, qui ose transgresser, par son courage ainsi que son habilité artistique, le tabou de la misogynie et braver par son charisme les intimidations du pouvoir, ou Arrat, le jeune écrivain public, dont les agissements dans les rues de Lattiffia provoquent les autorités de Lattiffia ainsi que les figures de l'officialité en général, réduites à un bouffon malmené. Cet état de choses sera mis en exergue dans la suite de notre parcours analytique.

2.- Subversion du chronotope de la doxa

Il va de soi qu'une parole subversive est énergivore, et a de la sorte toujours besoin de conditions idéales pour s'épanouir, d'espace (s) fécond (s) où fleurir. Pour réaliser ce projet, le long d'une parenthèse fictionnelle bien évidemment, Magani met en scène, partant à l'honneur, des marginaux, personnages issus de milieux populaires défavorisés évoluant en marge du chronotope de la doxa dont les valeurs subissent sans répit les assauts et les diatribes les plus acerbes immanent d'une périphérie insoumise, rebelle...

En effet sachant que l'espace, le temps et les personnages sont des constituants essentiels qui soutiennent tout édifice diégétique, Magani s'emploie à subvertir ce triptyque, apparemment indissociable, dans le but de défier la doxa et combattre ses excentricités, par le biais d'un démantèlement systématique de son langage et d'une dépossession caractérisée de ses repères, au moyen d'une guerre incommensurable. Centre et périphérie échangent donc sans cesse des feux croisés.

Concernant bien particulièrement le chronotope, l'espace-temps est un noyau aussi bien solide que solidaire et sa déconstruction, notamment par les personnages plébéiens du récit, relève d'une stratégie subversive bien concertée. Dans ce sens, on sait depuis *La théorie de la relativité* d'Einstein que le temps est subjectivement lié à l'espace. Le *Nouveau Roman* issu de *L'Ère du soupçon* a mis en valeur l'indissociabilité de ce référentiel bidimensionnel, partant la topographie de l'action y est inséparable de sa temporalité. Watt (1982) dans son article *Réalisme et forme romanesque*, met l'accent sur l'enjeu, notamment psychologique, de la corrélation spatiotemporelle :

...l'espace est le corrélat nécessaire du temps. Logiquement, le cas particulier, individuel, est déterminé en référence à deux coordonnées, l'espace et le temps. Psychologiquement, comme Coleridge l'a montré, notre idée du temps est toujours mêlée à celle d'espace. Les deux dimensions sont en vérité inséparables à maints égards pratiques. [A titre d'exemple], l'introspection nous montre que nous sommes incapables de former l'image d'un moment particulier de l'existence sans le rétablir aussi dans son contexte spatial. (Barthes et al., 1982 : 33)

Dans le même ordre d'idées, il est à signaler que la problématique centrale de la *Modification* de Michel Butor est centrée sur la variation de la passion amoureuse en

fonction de l'espace. Dans ce qui suit, on verra que le noyau du chronotope central de la doxa est systématiquement mis à mal par les marginaux du récit maganien, qui évitent délibérément de se repérer dans ses coordonnées.

2-1- La subversion de l'espace

Au niveau figuratif de surface, une lecture sémiotique de l'espace, projetée sur l'axe de la verticalité, permet de constater la mise en place d'une dichotomie spatiale, sous-tendue par un langage proxémique qui oppose systématiquement l'euphorie du chronotope associé à la grotte, espace d'en haut, à la dysphorie de celui associé au reste de la bourgade de Lattifia, espace d'en bas. Dans cet espace, la place publique fait cependant exception. En effet espace intermédiaire de contact direct entre les marginaux et les figures de l'officialité, ce dernier est élys par les premiers comme arène principale de leur combat acharné contre les suborneurs ayant pris en otage le pays. Symboliquement le narrateur considère cet espace de promiscuité comme un lieu stratégique de « résistance populaire ». Cela est dû au fait que dans le souk hebdomadaire et les rues de Lattifia la vie désenchaînée et authentique prend son libre essor. Il s'ensuit qu'on a d'un côté un vivier, vivable et vivifiant ; de l'autre, un espace-temps tragique et mortifère, ainsi que le souligne le langage spatial ci-dessous, pris en charge par Sayed, ami du narrateur :

La grotte, pour lui, [Sayed], acquiert une certaine hauteur, un dépassement, [...]. Tout était rabaissé topographiquement, Lattifia, ses hommes, commerçants gendarmes, élus locaux... coutumes, sa postindépendance, et même l'air qu'on y respirait, quant à l'histoire, le village sortait du néant. Souvent sur les hauteurs du Temoulga, j'écoutais mon ami déverser son amertume sur la création au bas de la montagne, tandis que les autres sirotaient du thé dans la grotte (Magani, 1990 :131)

Comme on peut aisément le constater, dans le commentaire testimonial ci-dessus, régi par un langage spatial acerbe, le lexème « création » est un subjectivème ², chargé de « connotation axiologique » (Laurent, 2001 :23). Il renferme le sémème de l'animalité, réduisant ainsi les Lattifiens à un simple existant amorphe. Ce discours, dont la tonalité politique n'est pas à montrer, tenu par le personnage et approuvé par le narrateur, représente une diatribe sévère de la léthargie des Lattifiens, synecdoque des Algériens des années quatre-vingt, encore sous le joug du totalitarisme du Parti unique.

À l'instar de son ami Sayed, le narrateur stigmatise à son tour cet espace dysphorique qu'il avait volontairement déserté et met par contre en valeur l'espace d'en haut, la grotte, en soulignant la disjonction spatiale qui permet une transmigration réparatrice d'un espace asphyxiant de contraintes vers un espace émancipateur : «Hafsa m'avait offert la grotte, une certaine forme de liberté, hors du temps où se débattaient Lattifia et d'autres villages ; n'était-ce Oran, son expérience de la grande ville m'avait-elle dit lorsque je maudissais le village au-dessous de nous» (Magani, 1990 : 206-207)

De même pour le narrateur, Lattifia, sa Mairie, le siège de son Parti unique, ses collectivités locales, ses associations, ses rues, sa prison, son cimetière, sa briqueterie, nommée « Elfor » et surnommée « Elfana », mot issu du dialecte algérien qui signifie littéralement l'apocalypse, la fin du monde... sont décriés comme étant des espaces de la

² -Maingueneau explique les traces de « la subjectivité dans le langage » (Benveniste, 1966 : 258) qui sont multiples et variées : «Kerbrat-Orecchioni propose de les appeler *subjectivèmes*. On évoquera en particulier deux domaines: les embrayeurs et les mots porteurs d'évaluations positives ou négatives. [Concernant bien particulièrement la seconde catégorie de *subjectivèmes*], les termes péjoratifs ou mélioratifs permettent de porter des jugements de valeur implicites. Des noms comme "froussard, ordure, bled, facho"...sont péjoratifs; de même "perpéttrer" ou "sévir" sont toujours dépréciatifs...» (Maingueneau, 1996 : 79)

mort, de l'enfermement tragique où le temps s'anéantit, s'abolit dans un éternel retour, et la vie s'arrête à leurs portes, voir à leur confins, cédant place aux béances du néant :

[Kaïci et Arrat] c'étaient des amis, des frères, deux membres d'un trio qui m'aidèrent à passer les heures creuses d'une époque ouverte et fermée à la fois, accablante pour des générations d'êtres depuis longtemps confinés à l'intérieur de limites mentales, des réserves de sous-humains livrés à l'analyse. (Magani, 1990 :14)

Aussi pour Arrat, ces lieux, couvés par une idéologie despotique « dont les objectifs étaient la conversion des populations à des -ismes, » (Magani, 1990 :24), sont tous des espaces piégés d'aliénation. A cet égard, il est à signaler, d'après le contexte général du roman, que le terme « isme », qui est un suffixe substantivé, est un néologisme d'Arrat qui stigmatise la soumission de la populace par la force, sinon par la violence symbolique, soutenue par la mystification et la manipulation.

Afin de fuir cet espace mortifère, le narrateur, synecdoque de l'intellectuel algérien frustré des années quatre-vingt, plonge son angoisse existentielle dans la lecture : « Je lisais. Je lisais pour oublier mon angoisse, le temps, et l'école qui harcelait mes nuits. » (Magani, 1990 :16)

Reguieg, vendeur de sardines de Lattifia et symbole du personnage machiavélique dont l'action se situe au-delà du bien et du mal, partage le point de vue du narrateur et le reste des résidents de la grotte, en ridiculisant Lattifia, espace de la censure, de l'ignorance et de la répression:« Reguieg remercia en pensée l'homme qui commandita son crime, *sans l'argent trouvé caché dans le tronc d'un arbre il n'aurait pas voyagé et serait resté ignorant à tous les points de vue, piégé dans l'espace ridiculement petit de Lattifia.* » (Magani, 1990 : 223)

Dans la citation ci-dessus, les propos du narrateur et ceux de son personnage sont consonantiques. Comme on peut aisément le constater, le discours indirect libre (le passage que nous avons souligné en italique) permet de fusionner les propos des deux personnages dans la complaisance, la connivence d'une seule voix harmonieuse qui porte un jugement de valeur intransigeant sur Lattifia et ses habitants, séquestrés dans l'ignorance et aliénés par la soumission aveugle à la volonté d'une minorité de suborneurs.

Le témoignage du narrateur à l'égard de Reguieg confirme le machiavélisme de ce dernier et pointe d'un index accusateur la censure et la tyrannie qui sévissent dans cette bourgade, confinée dans l'oubli : « Le vendeur de sardines ne cachait pas son désir profond d'émigrer, ses clients l'entendaient marmonner le tube de l'époque, la chanson des pauvres interdite sur les ondes officielles, "Le passeport vert ! "» (Magani, 1990 : 74)

Rétrécissons le zoom sur l'espace. Parmi les endroits que le narrateur répugne davantage, figure la boucherie. Cette dernière est un lieu de travail que le premier n'a pas choisi de son propre gré. C'est ainsi que depuis sa tendre enfance le narrateur fut forcé, privé injustement de l'école, par sa mère et son beau-père, de gérer la boucherie, héritée de son père. Il stigmatise ainsi, par le biais d'un verdict très sévère, cet espace corrélé nostalgiquement au paradis perdu de l'école, laquelle est associée à une enfance vainement et injustement saccagée, pour des raisons purement mercantiles. En effet formant une boucle concentrique à l'intérieur de l'espace tragique de Lattifia, la boucherie est également liée à tous les attributs dévalorisants. La digression-jugement de valeur ci-dessous, qui inaugure ex abrupto le septième chapitre du roman, corrobore cet état de choses parce qu'elle recèle en fait un binarisme sémantique en vertu duquel le

narrateur oppose, rappelons-le, systématiquement la dysphorie caractéristique de la boucherie à l'euphorie liée à la grotte :

Il n'y a sûrement rien de plus inesthétique qu'une boucherie, la fantaisie y est rarement admise. Si par hasard l'imagination s'en mêlait, elle s'arrêterait au pas de la porte [...] La boucherie était, si je puis dire, un abattoir de la pensée, des relations humaines authentiques et de l'espérance, la grotte les libérait... (Magani, 1990 : 129-130)

De même, espace tragique de l'embastillement, la maison familiale du narrateur est, elle aussi, piégée, coincée qu'elle est entre deux sites mortifères, la briqueterie, d'un côté, et le cimetière, de l'autre : « En plus de la boucherie j'avais aussi pris possession d'un espace aussi étrange et effrayant que les quartiers de Lattifia où je n'ai jamais mis les pieds, la rue de la prison.... » (Magani, 1990 :15) ; « elles [la prison et la briqueterie] faisaient face à celle de la cour qui donnait sur le cimetière. » (Magani, 1990 : 16). Pour éviter ce site-sarcophage désastreux, le narrateur ferme la fenêtre de sa maison. Mais cela provoquait des protestations sempiternelles de sa femme: « [Ma femme] ne cessait de se plaindre de la fenêtre que je fermais, été comme hiver... » (Magani, 1990 : 16)

Paradoxalement au village, les valeurs positives sont précautionneusement couvées dans les serres chaudes et protectrices de la place publique, en l'occurrence le souk: « L'homme [...] courut vers un autre [espace artistique traditionnel] sur la périphérie du village, dans un terrain vague en cuvette à l'abri des regards. » (Magani, 1990 : 209)

Ainsi comme on le verra dans la suite de notre analyse, les rues de Lattifia et, bien particulièrement, le souk hebdomadaire, sont les deux principaux lieux publics insoumis où la doxa est neutralisée, dépourvue, en vertu d'une force populaire très solidaire et cohésive, de ses armes d'oppression et de mystification.

2-2.- La subversion du temps

D'un autre côté et pareillement, l'ancrage temporel des actions et événements de la diégèse est, dans *Esthétique de boucher*, également ciblé comme moyen privilégié de contestation. Le temps ordonnateur de la doxa est, à l'instar de son espace aliénant, mis en cause au moyen d'une écriture dont les repères sont constamment déplacés par rapport à ce temps calendaire, systématiquement renié par les marginaux du récit. Pour ce faire, dans le roman maganien, les événements euphoriques les plus saillants ayant marqué la bourgade de Lattifia ne sont pas datés en référence au temps conventionnel de l'officialité, mais par rapport aux exploits extraordinaires, épiques ou plutôt considérés comme tel (en regard de leur représentation hyperbolique dans la fiction) réalisés par les personnages éponymes les plus frondeurs et rebelles de cette bourgade. Et puisque la mémoire est, par essence, aussi bien palimpsestique que sélective, ces événements sont valorisés, glorifiés et par conséquent gravés dans la mémoire collective des Lattifiens, compte tenu de la qualité de ces exploits, énumérés ci-après dans un ordre d'importance décroissant. En premier lieu le récit met en valeur les exploits mémorables accomplis par les quatre couples concubins de la grotte du mont Temoulga. Ensuite il projette la lumière sur ceux des artistes atypiques de la place publique, à l'instar de Tegua Elhess, le conteur provocateur de la bourgade de Lattifia, ou de sa fille Sobhia, jeune conteuse émérite aussi exceptionnelle et osée que son père. Enfin le focus est centré sur les provocations acerbes d'Arrat qui réduit le pouvoir en polichinelle par le biais de stratagèmes bien concertés, déployés dans les rues de Lattifia.

Dans ce sens nous avons deux sortes de dates : des dates calendaires, celles de l'officialité, et des dates non calendaires, associées aux faits mémorables des Lattifiens, souvent accomplis par les personnages individués du récit. Du point de vue axiologique, la première catégorie de dates est systématiquement associée à des faits dysphoriques, à la mort, à la violence par exemple, ou à des événements non désirés par les Lattifiens. C'est ainsi que l'assassinat du maire de Lattifia, Zineddine Ayachi, est consignée en référence à une date calendaire : « Le dix octobre il prit à pied la route du Temoulga, heureux de se retrouver avec lui-même comme dans l'église. Il fut retrouvé le onze octobre égorgé. » (Magani, 1990 :173)

Corollairement, lorsqu'il s'agit de dater les événements en référence au temps conventionnel, historique, le narrateur recourt à des dates souvent flottantes, ambiguës et, partant, sujettes à caution, faisant donc appel aux compétences encyclopédiques du lecteur. Il s'agirait dans ce cas de figure d'une stratégie d'échappement bien délibérée, en vue d'endormir la vigilance des pratiques censoriales mises en vigueur à Lattifia/l'Algérie. L'exemple ci-dessous impose une lecture herméneutique et pourrait de la sorte étayer cette conjecture.

Dans cet ordre d'idées la confusion qui frappe l'ancrage temporel des événements non désirés par les Lattifiens est mise en exergue par des dates systématiquement suivies d'expansions périphrastiques:

- 1965 : l'année des sept années
- 1966 : l'année des années
- 1967 : l'année plus une année
- 1968 : l'année des pères. (Magani, 1990 : 203)

Une lecture politique appuyée sur le contexte historique de l'Algérie indépendante, permet d'attribuer un sens plausible, parmi plusieurs autres, à l'expression-périphrase « 1965 : l'année des sept années ». En effet, on sait bien que le 19 juin 1965 est une date phare de l'histoire de l'Algérie ; il s'agit du déclin national, voire même de la débâcle, due au putsch accompli contre feu Ahmed Ben Bella par Houari Boumediene. « L'année des sept années » serait donc une expression parodique qui veut dire, à notre sens, couronnement-gâchis des sept années de lutte, de combat pour la libération, au moyen de l'expropriation de la volonté du peuple, de sa Grande Révolution, par ce putsch tristement mémorable. Or cette allusion faite à l'Histoire tue, oblitérée de l'Algérie, est l'équivalent en quelque sorte de la problématique développée par Rachid Mimouni dans *Le fleuve détourné*, qui est la métaphore du fleuve de l'Histoire dévié de son itinéraire correct au profit d'une minorité d'opportunistes, ayant pris en assaut le pouvoir, au lendemain de l'indépendance du Pays.

Par contre la deuxième catégorie de date associée, pour rappel, aux personnages-marginaux du récit, correspond aux faits distinctifs euphoriques accomplis par ces derniers. Deux exemples pertinents, parmi plusieurs autres, illustrent la tendance de l'écriture maganienne à éviter, de façon systématique d'ailleurs, de dater les exploits glorieux des Lattifiens, en référence aux dates calendaires de l'officialité, pour les consigner en référence aux exploits des marginaux du récit. Histoire donc de déstabiliser la doxa en la dépossédant de ses repères.

Le premier exemple est mis en exergue par le biais de l'expression « L'année Sobhia » Avant d'explicitier cette date, en référence au contexte intra diégétique, il est préférable de mettre au clair la structure sémantico-syntaxique du syntagme nominal « L'année

Sobhia ». En effet, en vertu d'une interférence syntaxique interlinguale, entre l'algérien dialectal et le français, on a obtenu dans ce cas de figure deux constituants juxtaposés, par le biais d'une relation de déterminé (L'année) à déterminant (Sobhia). Associée à Sobhia Bent Elhess, la conteuse du village, cette année, mise en perspective, au sens optique du terme, est valorisée eu égard à un faire distinctif accompli par cette femme. Explicitons-le, avant de le détailler davantage dans la suite de notre exposé.

En effet à l'occasion de la rencontre exceptionnelle des arts traditionnels dans une halqa du souk hebdomadaire de Lattifia, représentée sous forme d'hypotypose carnavalesque, la femme en question avait fait irruption dans cet espace artistique masculin, pour raconter, à côté d'un poète-chanteur, des histoires aux hommes en leur imposant silence et respect.

Or compte tenu du conservatisme séculaire des Lattifiens, cet événement insolite est invraisemblable car il détruit le tabou de la misogynie d'une société fanatiquement patriarcale. De la sorte cette intrusion abrupte de la conteuse dans l'espace narratif de la halqa est élevée à la dignité d'un événement national d'envergure épique. Ceci est dû au fait que le phallus de la prise de la parole est pour la première fois érigé par une femme à l'insu des hommes, dans une bourgade/un pays conservatrice/conservateur. Les extraits ci-dessous, sous-tendus par une représentation superlative de cet événement, corroborent la tendance systématique du récit à sélectionner minutieusement les faits accomplis par les personnages issus de la vaste sphère de la marginalité, en les valorisant au mépris de tous ce qui a jusque-là été convenu à Lattifia. Ainsi nous en avons les représentations individuées ci-après : « [C'était] l'événement exceptionnel - national selon certains - de la première décennie de la liberté » (Magani, 1990 :213). Ou « Dans toute la région, ceux présents au souk gardent encore en mémoire le cercle d'ombre couvrant la multitude humaine... » (Magani, 1990 : 215). Ou encore « Jamais un pareil événement ne s'est produit à Lattifia, on vit pour la première fois des femmes sortir de leurs maisons et assister à l'unique représentation du poète et de la meddaha, réunis pour la plus belle fête jamais vue dans la région... » (Magani, 1990 :213)

Aussi la singularité de cet événement extraordinaire, ou, en d'autres termes, la « primultivité » (Genette, 1972 : 110) percutante de sa première fois, si l'on se permet d'emprunter de Vladimir Jankélévitch son expression, est soulignée par le discours commentatif du narrateur qui met en scène le paroxysme de la surprise ayant affecté les Lattifiens, à cause du décentrement aussi spectaculaire qu'inattendu qui bouleversa subitement leur tradition inébranlable, qui puise pourtant ses racines dans la nuit des temps:

Les hommes ne bronchaient pas, retenant leur souffle devant l'apparition qui bouleversait la tradition [phallocentrique] des meddah, pour la première fois modifiée par une inconnue venue de nulle part ... [mais] le charme de la meddaha était présent, pour les délivrer des énigmes insolubles. (Magani, 1990 :211)

Le deuxième exemple de datation déviante des événements par rapport aux normes calendaires est mis en relief par l'expression « L'Année des Anes Blancs ». En effet dans le contexte général de la diégèse, cette année, associée en vertu d'une relation déterminative à des bêtes de somme, immortalise un exploit également célèbre où Arrat, l'ami du narrateur, brave et ridiculise, dans l'espace ouvert de la rue, les autorités locales de Lattifia. Pour l'auteur-narrateur qui en fait l'apologie, la manœuvre d'Arrat, est aussi bien louable que mémorable, parce qu'elle égale en importance des dates historiques ayant marqué Lattifia, ainsi que le montre la citation ci-après: « La sagesse populaire

inscrit l'événement sur son calendrier chronologique sous le titre : Année des Anes Blancs, date aussi marquante que l'Année du Typhus, l'Année des Fèves, l'Année du Bon de Ravitaillement, etc. » (Magani, 1990 : 58) Il est à rappeler de passage que les agissements provocateurs d'Arrat à l'égard des figures du pouvoir en place et de ses sbires seront par la suite davantage explicités. L'incident en soi, ainsi que les retombées subversives qui lui sont corrélatifs seront détaillés dans le point suivant de notre itinéraire analytique.

3- La mise à l'honneur de personnages frondeurs provocateurs

Après s'être intéressé dans le point précédent aux événements saillants ayant marqué Lattifia, datés en référence aux exploits accomplis par les personnages frondeurs et provocateurs de cette bourgade, intéressons-nous à présent davantage aux faits distinctifs ayant individué ces personnages. Dans ce sens l'expression de la marginalité se manifeste également par la mise à l'honneur de marginaux qui accomplissent des actions considérées, notamment par le narrateur et ses confrères de la grotte, comme actes de bravoure fort louables qui méritent, d'après les éclaircissements précédents, d'être mémorables. A cet égard Arrat, le jeune écrivain public, est l'emblème du personnage carnavalesque présenté dans le récit comme le provocateur le plus osé qui défie la société et le pouvoir par ses agissements bouffons et déplacés, dans les rues de Lattifia.

Deux exemples corroborent la tendance de ce personnage à s'imposer par la différence dans une société conservatrice, restée encore stationnaire, depuis des millénaires. Le premier qui sera davantage explicité ici a déjà été annoncé dans le point précédent. Il s'agit de la mise en relief de « L'Année des Ânes blancs », associée à Arrat, au moyen d'une représentation hypertrophiée. Pour rappel, cette année est sélectionnée en tant que date phare parmi les événements ayant marqué les Lattifiens.

En considérant les faits en soi, ceux accomplis par Arrat, on se rend compte que cet acteur pivot du récit est l'emblème du personnage cynique, mais engagé, qui s'impose dans la société, par la facétie et la ruse. Ainsi dans l'une de ses manigances les plus malicieuses, il peint, de nuit, tous les ânes du village avec de la chaux, tout en faisant croire aux responsables comiques grugés que ces quadrupèdes étaient hantés par une malédiction mystérieuse nécessitant une intervention réparatrice urgente. De la sorte en réaction diligente à cet incident énigmatique, les décisions des autorités d'éradiquer le fléau étaient formelles, selon les dires goguenards du narrateur. En conséquence: « Le maire nomma immédiatement un conseil de crise, seul habilité à prendre des décisions en l'absence du Wali. » (Magani, 1990 : 58)

Or dans pareil cas de figure l'ironie est grinçante parce qu'une réaction grave, épique ou plutôt pseudo épique (nommer un conseil de crise) est associée à une action basse, une filouterie diabolique, plus précisément (des ânes peints avec de la chaux). Mais le mystère des ânes fut ensuite dévoilé par un simple ouvrier-peintre qui s'adresse au maire bouffon, pour lui expliquer la ruse derrière la mystérieuse couleur blanche soudaine des ânes: « Monsieur, le maire, ma longue expérience dans le domaine de la peinture en bâtiment me force de vous dire que l'atmosphère empesté de la chaux. Les ânes n'ont rien d'autre sur le corps que de la chaux. » (Magani, 1990 :58)

Il en découle que, considérées à l'aune de ces agissements gauches, les autorités locales de Lattifia sont représentées en héros comique, partant risible. De ce fait, l'aspect carnavalesque de la scène n'est pas à montrer.

Le deuxième exemple relève d'une manœuvre non moins provocante que la précédente. En fait pour parodier les pratiques bureaucratiques qui sévissaient à Lattifia de la post indépendance, le même personnage, Arrat, organise, dans l'une des rues de cette bourgade, une procession, très insolite encore, celle des tortues qu'il avait pêchées dans une rivière proche du village. Les animaux en question, au nombre de seize, portent, chacun, une lettre sur sa carapace. L'ensemble des lettres forment l'expression « Mairie de Lattifia ». Conçue sous la loupe d'une lecture allégorique, cette procession (ayant charrié une foule considérable de spectateurs, enfants et adultes, qui en riaient dans les rues de Lattifia) est une dénonciation parodique des lenteurs administratives et des entraves bureaucratiques qui rangeaient la bourgade de Lattifia de la postindépendance.

Une lecture politique de ces manœuvres, parmi plusieurs autres, met en relief un responsable clown, un bouffon tourné en dérision. Les figures de l'officialité sont donc malmenées, intimidées dans l'arène de la place publique, par les personnages plébéiens de la société.

Du point de vue littéraire stricto sensu, la marginalité se manifeste également dans *Esthétique de boucher* par le biais de la mise à l'honneur de la littérature populaire, d'ailleurs souvent négligée par les préjugés académiques sous-tendant la littérature institutionnalisée. Dans ce sens le conte, genre populaire considéré comme mineur, est l'emblème d'une littérature marginale dont la fonction subversive est très manifeste dans le roman maganien, où les frontières entre les genres sont délibérément abolies. Incarné par Tegua Elhess, conteur aussi émérite qu'affranchi et atypique, ou par sa fille Sobhia, ce genre dont les racines se perdent dans la nuit des temps est emblématique de la littérature marginale qui fait audacieusement concurrence, sur les tréteaux de la place publique, à la littérature officielle.

De la sorte consacrée par les marginaux en vue de subvertir les assises combien solides de la narration traditionnelle, la « medhfiction » (néologisme de l'auteur-narrateur maganien désignant des contes non conventionnels) met l'accent sur une narration subversive qui transgresse, quant à sa conception formelle, la dimension téléologique du conte conformiste traditionnel décrié par Tegua Elhess qui « avait une telle manie de compliquer ses histoires les plus simples qu'elles semblaient n'avoir ni début, ni milieu, ni fin et encore moins un fil conducteur... » (Magani, 1990 :36). Aussi la teneur thématique de facture classique, que sous-tend le conservatisme éthique des contes obsolètes ciblés par la medhfiction, est également mise à mal. Dans pareil contexte cet art narratif est considéré comme l'embrayeur d'une parole souveraine. Elle est de ce fait une autre forme de « résistance populaire », selon la propre formule du narrateur maganien. Or défier une idéologie ne consiste-il pas à démanteler ses discours socioculturels et idéologiques sédimentés par l'usage ?

En effet conteur iconoclaste, Tegua Elhess raconte, dans l'espace ouvert de la place publique, des contes aussi licencieux que lâches. Ainsi pour s'enquérir de la survie de l'art ancestral dont il est l'un des figures les plus représentatives, il décide de débiter des récits délibérément provocateurs qui incitent à la réflexion, en stigmatisant la légèreté d'appréciation et de jugement d'une réception mécaniste, conditionnée à voir/lire le monde et, notamment, l'art, avec les yeux de l'habitude.

Pour ce faire ce conteur de la rupture adopte des stratégies narratives qui montrent, par effet spéculaire, la tendance d'une écriture faisant de l'obsolète sa cible privilégiée. Ainsi il introduit des sujets tabous dans ses contes, notamment celui prohibé de la sexualité. En

effet dans une société conservatrice, classique, où l'art est sous-tendu par le code des bienséances comme critère de jugement esthétique fiable et déterminant, le conteur de Lattifia recourt, au mépris des conventions et convenances, à la narration publique de scènes souvent licencieuses et obscènes, voire pornographiques, en transgressant les codes moraux auxquels s'attache de façon coriace sa société. Ce faisant, il procède à une narration moderne malicieuse qui se joue des légitimes attentes d'un récepteur conformiste, constamment déçu par le déplacement systématique de son horizon d'attente. Ainsi très attaché à la survie de son art, à sa régénérescence, et conscient qu'il est quasiment impossible de produire des significations inédites, moulées cependant dans des formes désuètes, périmées, le meddah-charmeur de serpents cherche sans répit à inculquer à l'art ancestral un souffle nouveau. Pour ce faire, il fait appel à des stratégies narratives corrosives qui se remettent perpétuellement en cause, en vertu d'une narration expérimentale qui se conteste en se déployant, à la recherche de nouvelles formes d'expression qui pourraient être porteuses de significations inédites. De ce fait extrême dans ses positions vis à vis du conformisme, ce conteur atypique use de la provocation, à la manière de celle des Surréalistes, en introduisant dans ses contes le sujet tabou de la sexualité, pis encore, de l'homosexualité féminine ou du lesbianisme, sujet strictement interdit au débat public, notamment dans une société misogyne, d'essence phallogocentrique.

Par conséquent en stigmatisant la misogynie de sa société, le conteur décide d'introduire inopinément et sans préliminaires aucuns, des lesbiennes, à l'insu des hommes, comme personnages éponymes de ses contes excentrés, extravagants, voire surréalistes: « Le retour sur la scène du medh traditionnel se passerait néanmoins avec une nouveauté, il exclurait pour un certain temps, les hommes, bons ou méchants, et peuplerait son monde imaginaire d'héroïnes, des femmes d'un pays lointain [...] uniquement des femmes. » (Magani, 1990 :123). Or par le biais de l'irruption inopinée de l'érotisme dans ses contes, Tegua Elhess vise, pragmatiquement parlant, pour objectif premier de se dresser contre le conservatisme rigoriste de ses confrères de métiers, les meddahs de Lattifia dont il stigmatise l'orthodoxie: « Défier les meddahs, [...] tourner en dérision le fixisme medhfictionniste, tel était le premier ordre d'arguments auquel arriva Tegua Elhess une fois qu'il opta pour l'offensive subtile contre ses confrères »... (Magani, 1990 : 123)

Ainsi en se jouant des légitimes attentes de son auditoire qui lui pose des questions sur l'origine des femmes introduites dans l'un des ses contes, le meddah voile l'identité de ces dernières par le biais d'un masquage étiologique bien concerté. En fait les femmes dont parle le conteur malicieux sont bel et bien réelles parce qu'elles sont celles qu'il avait épiées discrètement en train de bronzer toutes nues dans les alentours de la grotte, un jour lors de l'une de ses virées dans la montagne du Temoulga, à la recherche d'un serpent pour agrémenter ses contes. Alors au lieu d'informer son auditoire, qu'il avait mis en haleine, au sujet de l'identité de ces femmes, le meddah réplique en usant d'une provocation aussi bien cynique qu'érotique: « Le nom du pays n'est pas important, fit Tegua Elhess. Ces femmes sont différentes, oui mes frères ! Elles tracèrent un trait sur les hommes. Elles se débrouillaient pas mal ! Elles s'embrassaient, se caressaient et se faisaient gémir de plaisir » (Magani, 1990 :126-127)

Du point de vue pragmatique, l'introduction du lesbianisme dans les contes de Tegua Elhess engendre deux effets contradictoires. D'un côté elle provoque la colère et la répulsion d'un public minoritaire, mais bien spécialisé en la matière. Ce sont « les professionnels de la medhfiction » (Magani, 1990 :127), les meddahs conformistes, non

encore habitués à de telles excentricités qu'ils considèrent comme des menaces étrangères à l'art ancestral. Considérés sous la loupe de l'esthétique de la réception, ces derniers incarnent les doctes, censeurs sévères qui rejettent en bloc la nouvelle manière de narrer de Tegua Elhess. Ainsi courroucé, provoqué, l'auditoire du meddah constitué de ces connaisseurs de premier rang, réagit, indigné, en réaction aux contes pornographiques, transmis de la bouche d'un conteur en rupture radicale avec la tradition ancestrale, dont il est censé pourtant en défendre la continuité. Les répliques ci-dessous mettent en relief l'état psychologique d'un récepteur provoqué par le déplacement abrupt de son horizon d'attente:

Les professionnels de la medhfiction se levèrent outrés:

- Si Elhess va de mal en pis.
- Aucune morale.
- Adieu le medh.
- Après le cirque, c'est le tour des femmes maintenant. (Magani, 1990 :127)

Dans une autre réaction de rejet radical, les meddahs orthodoxes diabolisent carrément leur confrère Tegua Elhess, en qualifiant ses nouveaux contes de « Medh Ibliss » qui signifie littéralement « narration satanique. », en l'occurrence non conforme aux normes doxiques convenues. Cependant l'introduction de la sexualité dans la narration excite d'un autre côté la curiosité d'un auditoire profane mais majoritaire. Pour rappel la tradition, quant à elle, exige le serpent et le joueur de flûte, comme embrayeurs de la narration. Or ces deux ingrédients narratifs sont déclassés par le meddah, au profit de l'érotisme, comme stratégie de *captatio benevolentiae*³ : « Conte après conte, le serpent cédait la place à l'érotisme. Tegua Elhess avait introduit une nouvelle donnée dans le dialogue avec l'assistance et les confrères moins orthodoxes. [...]. La boîte à serpents et le joueur de flûte n'étaient plus indispensables. » (Magani, 1990 : 127)

Puisque l'art est un ensemble d'artifices bien concertés, sous-tendus par des objectifs à atteindre, on peut dire que le conteur de Lattifia provoque, pragmatiquement parlant, « l'intérêt », au sens émotif que donna le XVIII^e siècle à ce terme, chez un auditoire constitué par une minorité de confrères non orthodoxes et une majorité de spectateurs profanes, en dérogeant aux normes, notamment éthiques, requises quant à la narration des contes traditionnels. ⁴.

Psychologiquement parlant, les choses les plus prohibées sont les plus désirées, les sujets les plus tus sont les plus discutés, fût-ce en discrétion⁵. Dans *Esthétique de boucher*, la femme, maillon faible d'une société patriarcale d'essence orientale fondée sur la primitivité des lois naturelles, est un autre personnage-type emblématique de la marginalité. Ainsi dans le récit de Magani, la misogynie, ayant réduit cette victime vulnérable à un objet muet de désir, est sérieusement mise à mal. En effet par le biais de la prise de parole, cet être considéré comme éternellement mineur transgresse le tabou de

³ Confère à ce sujet la définition détaillée, par Michel Jarrety, de ce concept relevant de la pragmatique de l'échange direct (Jarrety, 2001 : 66)

⁴- A propos des normes éthiques «les actions sont dotées, dans le groupe social où elles s'insèrent, d'une valeur morale relative : telle action vaut mieux ou moins que telle autre. La valeur d'une action ou d'un comportement est souvent jugée sur sa fréquence d'apparition dans le monde, l'opinion commune voulant que ce qui se fait habituellement- le normal- soit ce qu'il faut faire- La norme. C'est donc en fonction des normes propres à une culture donnée que les actions peuvent être approuvées ou désapprouvées, selon une échelle qui va du *bien* au *mal*, du *juste* à l'*injuste*. Aux deux extrêmes de cette échelle, un comportement extra normal peut être évalué comme *abominable* ou *sublime* (Adam et Revaz, 1996 : 22)

⁵- Selon Nelly Arcan « Plus l'interdit est fort, plus la pulsion qui en cherche la satisfaction gagne en puissance, attendant au tournant. » (Le Monde et Villa Gillet, 2008 : 359)

la misogynie et brise non seulement le mur de silence l'ayant jusque-là assujetti, mais brave également la dictature de l'opinion. Cela est illustré par l'interversion baroque des pôles traditionnels de la communication sociale. A ce sujet, il est à rappeler que dans l'espace utopique de la grotte, les femmes accèdent au statut de sujet souverain, en s'engageant dans des conversations émancipées très variées et hétérogènes, notamment dans celles qui relèvent de la politique, de la critique et de la métacritique littéraires.

Pareillement dans l'espace quasi symétrique du souk, des transgressions sont commises par des femmes qui prennent la parole à l'insu des hommes. C'est l'exemple de Sobhia Bent Elhess qui ose s'introduire de but en blanc dans une halqa de « medhfiction », espace narratif pourtant masculin, pour raconter aux hommes des contes hérités de son père, tout en proposant aux meddehs la consignation graphique de ces derniers. Ou celui des femmes séquestrées de Lattifia, sorties pour la première de l'espace contraignant du harem, afin de venir applaudir la bravoure de cette jeune artiste originale ayant détruits tous les carcans. Mais avant d'éclairer davantage ce point, il est à signaler que l'union des genres artistiques mineurs avait contraint le pouvoir de sortir de sa tour d'ivoire. Ainsi l'intervention menaçante des gendarmes pour disperser la foule présente sur la place publique pour la plus grande fête poétique dans l'histoire de Lattifia « Tout rassemblement non autorisé est interdit, [fit le chef des gendarmes] » (Magani, 1990 : 214) fut neutralisée, en premier lieu, par Sobhia Bent Elhess. C'était elle qui brava l'interdiction, dissuada les gendarmes et traîna par la suite la foule derrière elle. Le discours narrativisé ci-après témoigne de la force charismatique de sa personnalité : « Sobhia Bent Elhess parla et dit que le medh avait été une pratique courante dans les souks depuis des siècles, elle s'emporta et cria à la face du gendarme qu'il ferait mieux de chercher l'assassin de son père. Oui ! Oui cria la foule » (Magani, 1990 : 214)

La suite de la scène nous offre un exemple pertinent de « résistance populaire ». En se ralliant ensuite à la jeune artiste audacieuse, le poète-chanteur adopte une posture solennelle qui déstabilise définitivement les sbires du pouvoir. Ainsi :

[Quand] les gendarmes pointèrent leurs armes sur la foule, le fait suivant -la magie du verbe- annonça l'apaisement. Abdelmalek Tidjani laissa glisser son burnous sur le sol, le déploya, et invita Sobhia Bent Elhess à s'asseoir à côté de lui ; on assista alors au premier gigantesque sit-in de Lattifia » (Magani, 1990 : 214)

Or cette posture pacifiste adoptée également par la foule dissuade définitivement les gendarmes dépêchés sur le lieu, pour disperser par la force le rassemblement poétique. Selon le narrateur, ces derniers, tournés en dérision, « gesticulent comiquement tels des bergers atteints de tournis, [ipso facto] aucune stratégie ne pouvait percer la masse humaine qui prit possession du cœur du village. » (Magani, 1990 : 214) Ce qui nous y intéresse surtout c'est le langage démocratique de la tolérance, autant revendiqué par cette jeune artiste que valorisé par son interlocuteur Abdelmalek Tidjani, le poète-chanteur émérite de renommée. Ces deux artistes populaires incarnent et personnifient l'harmonie, l'osmose entre les genres issus de la tradition ancestrale.

Ainsi en s'introduisant dans l'espace viril de la halqa, Sobhia Bent Elhess consigne, en connaissance de causeⁱ, aux meddahs présents ce jours-là « la remise en forme et la mise en écriture probable du stock de récits légués par Tegua Elhess et quelques meddahs de la région. » (Magani, 1990 : 217)

L'avis du poète est tout à fait autre ; il préfère l'oralité, c'est-à-dire la transmission vivante de bouche à oreille des contes, au détriment de leur consignation graphique,

conformément aux exigences pragmatiques et énonciatives édictées par la tradition millénaire. Cependant par modestie et tolérance, le poète-chanteur descend de son piédestal, pour accepter de dialoguer humblement avec une novice, bien qu'elle soit femme, en daignant soumettre le sujet de sa discorde avec cette conteuse iconoclaste à l'attention de l'auditoire, pour que ce dernier en soit juge impartial :

Que la majorité soit seule juge, avait dit Abdelmalek Tidjani, je crois que l'occasion est la bonne aujourd'hui. Nous allons arrêter tout maintenant, vous pouvez exposer votre point de vue. Ils vous accorderont quinze minutes, ou plus. L'aube est encore loin ma fille, nous avons du temps devant nous. Je vais d'abord demander une minute de silence à la mémoire de votre père. Dieu ait son âme. (Magani, 1990 :217)

Cependant, à la suite des arguments d'autorité soutenus par la conteuse, notamment celui de la disparition des meddahs, l'un après l'autre, sans laisser des traces concrètes de leur héritage à la postérité, « le poète-chanteur prit une résolution ferme pour le reste de ses jours [...] il écrivait des poèmes pour les jeunes chanteurs de la postindépendance... » (Magani, 1990 : 216)

En effet, le souk est, selon Sobhia Bent Elhess, le lieu où l'homme s'épanouit en neutralisant le pouvoir, ses interdits, et ses intimidations à l'égard du citoyen, incité à s'engager en usurpant la parole aux imposteurs. Par conséquent, en continuant son discours instigateur, sa tonalité devient politique stricto sensu « Nous vivons une ère gouvernée par la parole, nous y avons droit. » (Magani, 1990 : 219). Aussi d'après cette femme insoumise, la tradition orale est le ciment qui pourrait consolider les liaisons entre les citoyens, à l'insu des pratiques avilissantes du pouvoir et de ses discours creux, rodés par l'usage. Pour corroborer cet état de choses elle prend pour exemple l'acte héroïque de la foule vis-à-vis des gendarmes, métonymie de la violence, de la répression et adjuvant d'un pouvoir totalitaire qui ne tolère pas les langages qui échappent à son contrôle, et dérogent à ses normes. Ainsi en valorisant l'affront ayant opposé la foule et les gendarme, dépêchés, ainsi qu'on l'a vu, sur les lieux pour disperser avec de la force la plus grande soirée poétique de Lattifia de la postindépendance, organisée sur les tréteaux de la place publique, Sobhia Bent Elhess salue la massivité et la détermination des siens, en leur montrant avec zèle que, si la littérature non officielle décide de se tenir à l'écart des questions et préoccupations du pouvoir, le pouvoir ne tiendra jamais quitte cette littérature marginale dont les adeptes sont, à dessein, marginalisés. Partant le combat devient une urgence. Les propos de la jeune femme, insistant toujours sur la tenue d'un discours politique charismatique instigateur au milieu des hommes, corroborent la force de cohésion que procure la littérature populaire :

C'est la grande leçon à tirer, dit-elle à propos des gendarmes qui sont intervenus pour gâcher la fête : sans le conte on nous aurait rassemblés de force, telles des bêtes emmenées au souk. On nous parque, nous écoutons des discours ECRITS sans que nous puissions opposer autre chose que des voix faibles, des murmures, de la rumeur ; c'est une relation inégale. » (Magani, 1990 : 222)

Aussi selon le point de vue de la fille du meddah : « Rien n'est à la base de la liberté humaine que ce langage, [celui du conte], il est l'engrais et le fruit. » (Magani, 1990 : 222)

Or dans ce cas de figure la prise de la parole par une femme, au milieu des hommes, dans une société du Maghreb, est non seulement un acquis en soi, mais elle représente une triple transgression. Primo, Sobhia Bent Elhess viole un espace jusque-là considéré comme exclusivement viril, car les traditions obsolètes de filiation orientales ont toujours séquestré la femme dans l'espace castrateur du harem. Cependant grâce à son habilité

artistique, soutenue par une audace inouïe, cette jeune artiste rebelle parvient à se faire adopter parmi les hommes, encouragée surtout par Abdelmalek Tidjani, un ami de longue date de son père Teguaia: « [...] Nous ne lui en voulons pas, Sobhia Bent Elhess mérite notre encouragement. Quelle heureuse surprise de la voir parmi nous! Nous avons décidé de nous produire ensemble aujourd'hui... Approchez, approchez mes frères ! » (Magani, 1990 :213)

La représentation superlative de cet événement individué corrobore sa gravité, au sens épique du terme:« Jamais un pareil événement ne s'est produit à Lattifia, on vit pour la première fois des femmes sortir de leurs maisons et assister à l'unique représentation du poète et de la meddaha réunis pour la plus belle fête jamais vue dans la région...» (Magani, 1990 : 213)

Secundo, en prenant, ou plutôt en usurpant, publiquement la parole, à l'insu des hommes, la conteuse transgresse un droit et une prérogative considérées comme naturellement virils, dans une société phallogocentrique, voire phallogocratique, ainsi que l'explique Bouhadiba : «Dans la société traditionnelle et musulmane le rôle de parler en public est exclusivement dévolu aux hommes » (Bouhadiba, 1994 : 40)

Les propos de Valette font écho à ceux de ce dernier en confirmant que, même dans la société occidentale : « [l]a prise de parole en général -fut - toujours la métaphore du phallus » (Valette, 2000 :197)

De son côté Simone de Beauvoir a mis l'accent sur le conditionnement, au sens pavlovien du terme, qui est à l'origine de la soumission, consciente ou inconsciente, de la femme aux servitudes sociales. Selon la formule glosée de la philosophe existentialiste, « on ne naît pas femme, mais on le devient ». En Algérie et au Maghreb, voire en Orient en général, le fardeau des traditions pèse lourd sur la condition de la femme. De même la problématique centrale développée par R. Boudjedra dans *La répudiation* illustre la soumission de la femme qu'une société phallogocentrique avait réduite au silence.

Tertio, Sobhia Bent Elhess transgresse une règle générique liée à la situation de communication spécifique à la « medhfiction » convenue. En effet se produisant dans la place publique, ce genre est un art réservé exclusivement aux narrateurs-hommes, placés au milieu de halqas, constituées également en exclusivité par des hommes. Il s'ensuit que la présence de Sobhia Bent Elhess au milieu de la halqa de medhfiction pour débiter des contes destinés aussi bien aux hommes qu'aux femmes, sorties pour la première fois de leurs harems, représente une infraction à l'endroit du vraisemblable générique⁶. Il s'agit en fait d'une transgression endogène effectuée à l'égard des canons qui sous-tendent la genericité, en l'occurrence ceux du conte traditionnel. Todorov explique les deux types de vraisemblable dans les propos ci-dessous :

[Selon ce narratologue] l'œuvre est jugée vraisemblable par rapport à deux grands types de normes. Le premier est ce qu'on appelle les *règles du genre* : pour qu'une œuvre puisse être jugée vraisemblable, il faut qu'elle se conforme à ces règles. A certaines époques, une comédie n'est jugée vraisemblable que si, au dernier acte, les personnages se découvrent un degré de proche parenté. Un roman sentimental sera vraisemblable si le dénouement consiste dans le mariage du héros avec l'héroïne, si la vertu est récompensée et le vice puni. [Mais] il existe un autre vraisemblable ; [il consiste dans la relation] entre le discours

⁶- A cet égard il est à signaler que fables et contes de grand-mère sont réduits, quant à leur lieu de communication, à l'espace restreint du harem et visent un public enfantin. De fait nous pouvons les considérer comme des jeux de simulation, plutôt que comme de véritables situations énonciatives. Aussi ces histoires sont prisées en foi de leurs vertus soporifiques pour les enfants.

et ce que les lecteurs croient vrai. [Il est donc relatif à la *doxa* ou l'opinion commune].
(Todorov, 1968 :36-37)

In fine la mise en scène, dans la place publique, de personnages frondeurs, provocateurs et osés, stigmatise une doxa scandalisée par le biais de la mise à l'honneur des agissements carnavalesques d'acteurs marginaux, voire originaux.

4. La subversion du récit historique algérien

Considéré d'un point de vue politique stricto sensu, *Esthétique de boucher* est une réaction de rejet à l'endroit du récit historique algérien, qui se manifeste par le goût du sarcasme et de l'ironie, ainsi que par la dénonciation du langage des idées reçues, notamment celui qui concerne, par exemple, l'héroïsme légendaire immaculé des maquisards, soutenu par un discours imposteur manipulateur ayant contribué à la consolidation et la pérennité de cette illusion. En fait le roman de Magani s'inscrit aux antipodes de ce genre discursif de l'officialité dont la thématique est basée sur une narration épique, sous-tendue par la glorification hypertrophiée du passé maquisard de l'Algérie durant sa période coloniale. Ipso facto l'idéal de la guerre de libération, qui reste encore un sujet tabou dans ce pays, est stigmatisé au moyen d'une écriture grinçante qui est une réaction de rejet à l'endroit des deux illusions, historiographique et réaliste.

En effet depuis son émergence, le roman maghrébin, notamment algérien, né dans des circonstances particulières, s'est toujours enraciné dans son lieu de dire et a privilégié de la sorte le thème de l'Histoire : « L'écriture maghrébine peut-être plus qu'une autre encore désigne un lieu référentiel qui est à proprement parler sa justification et son plein droit : le pays » (Bonn, 1988 : 25). Durant l'occupation du Maghreb, ce genre d'emprunt se positionne dans la lignée de l'écriture engagée. Après les indépendances des Pays nord-africains, le roman, en l'occurrence algérien, s'emploie à revisiter cette période qu'il avait tendance à représenter avec euphémisation exagérée, voire sacrée, jusqu'aux années soixante-dix, où une nouvelle « Ere du soupçon » vint remettre en cause les certitudes établies et les visions du monde convenues.

Conçu sous la lorgnette d'une lecture sociocritique, le positionnement délibéré de Magani dans le champ de la marginalité est corroboré par une écriture en rupture radicale avec les normes jusque-là établies du discours soutenu par le roman historique algérien, et par celui de l'historiographie officielle qui lui sert de background dont les assises ont jusque-là été inébranlables.

À cet égard, il est à rappeler qu'*Esthétique de boucher* est un roman qui s'emploie à détruire les deux illusions : réaliste et historiographique. En effet ce texte stigmatise, au mépris des attentes, deux périodes de l'Algérie : la période de guerre et celle de la post indépendance. Ces deux périodes sont passées au crible d'une écriture corrosive qui sème le doute et le scepticisme à propos des vérités, considérées auparavant comme immuables, précautionneusement couvées par une idéologie de sophistes, mystificateurs émérites.

En effet après s'être débarrassée du lourd fardeau colonial, l'Algérie s'est engouffrée dans un tunnel non moins ténébreux que celui qu'elle avait traversé durant un siècle et trente-deux ans d'occupation française. Cette hégémonie historique a imposé une écriture-vision du monde conformiste en Algérie post indépendante. Ainsi les deux motifs de la guerre et de la terre s'imposent à des générations d'écrivains, comme schèmes discursifs dominants particulièrement récurrents. En conséquence s'était émancipée une écriture historique

algérienne sous-tendue par une problématique en vertu de laquelle la guerre de libération, certes glorieuse, est vénérée, voire mythifiée à outrance, sans que les failles qui l'ont entachée soient passées au crible de la véridiction.

C'est ainsi que les mystères ayant souvent entouré cette guerre, notamment l'héroïsme légendaire des combattants l'ayant menée, ont en imposé une représentation idéalisée, platonicienne, précautionneusement couvés par les appareils idéologiques de l'Etat. Cela a mystifié un lectorat dont l'imaginaire collectif, fatalement conditionné, fut, par conséquent, totalement berné par ses extravagances. Cependant Magani a emprunté le chemin inverse, en racontant une contre-Histoire qui consiste à désacraliser la sombre légende d'une guerre parfaite, idéale, immaculée, faite par des héros surhumains. Or aucune guerre n'est parfaite, exemplaire. Ainsi la tradition qui a longtemps fait autorité est battue en brèche : de la mythification et la glorification hyperbolique, on est passé à la démythification burlesque et parodique.

Dans ce contexte, la stigmatisation du discours de l'Histoire est explicitement exprimée par le biais de la profanation de l'un des espaces considérés jusque-là comme les plus sacrés dans le récit historique algérien, notamment dans les récits de guerre : la grotte. En effet dans la quasi-totalité des récits issus de ce genre dogmatique, la grotte occupe une place de choix. Ainsi en tant qu'espace clos et symbole du ventre maternel sécurisant, d'une serre chaude protectrice, ce lieu assume, structurellement parlant, deux fonctions ambivalentes. Pendant la période de combat pour la libération, de part sa clôture, cet espace avait pour fonction de servir d'hôpital de fortune, en abritant des combattants blessés ou fatigués de la guerre. Pendant la postindépendance de Lattifia/l'Algérie, la grotte subit, dans le roman de Magani, une anamorphose profanatrice l'ayant ainsi réduite à une sorte de maison de rendez-vous secrets. Il s'ensuit que dans *Esthétique de boucher*, on assiste à une transgression générique effectuée à l'encontre du roman historique algérien. En vertu de métamorphose en question la grotte, l'un des espaces les plus emblématiques de la résistance algérienne, se voit dotée d'une fonction nouvelle, tout à fait insolite parce que triviale, ainsi que le montre le témoignage du narrateur, l'un des principaux résidents de la grotte du mont Temoulga, espace qui englobe la grotte : « Le refuge des maquisards se transforma rapidement en une boîte de nuit pour clientèle select : le plus brillant écrivain publique de sa génération, le plus jeune chef de brigade de la post indépendance, kaici [...] et moi, le plus jeune boucher de Lattifia. » (Magani, 1990 : 98)

Corollairement, et par contagion métonymique, les anciens maquisards sont passés au crible d'une relecture sceptique de l'Histoire. Ainsi les anciens faux-maquisards (même durant la période du Prophète, tous le monde n'était pas fidèle, authentique ; il y avait bon nombre d'hypocrites à comportement duplexe) sont stigmatisés dans le roman de Magani. Cette catégorie retenue puis rejetée par le tamis de l'authenticité n'est plus considérée comme héros mythiques, légendaires, entourés d'une aura de mythe. Pendant l'occupation, ces derniers étaient des assassins, selon le point de vue du narrateur. Après l'indépendance, cette minorité d'opportunistes s'est très vite enrichie, au détriment des couches sociales démunies, soumises par la force et gouvernées par la terreur, incarnée par les gendarmes ou par les autorités autocrates. Bref, pour le narrateur, ces personnages duplexes, maquisards inauthentiques en l'occurrence, sont très vite devenus de nouveaux maîtres, pressés de s'asseoir. Pour les Lattifiens, les lendemains ne chantent plus et les horizons sont, après le départ des ex maître du Pays, de nouveau bloqués, ainsi que le montre le témoignage ci-après du narrateur : « A cette époque, quelques longues années

de la postindépendance, les combattants descendus des montagnes ou venus de l'étranger furent accueillis en héros, puis devinrent très vite des super-citoyens à l'autorité morale indiscutée, surtout dans les villages. »(Magani, 1990 : 8-9)

Contrairement à sa stigmatisation du discours historique, sous-tendu par un discours historiographique, essentiellement sélectif, et, partant imposteur, tronqué et inquisiteur, le narrateur maganien fait l'apologie de « l'histoire non-officielle », celle qui se transmette oralement, d'une génération à l'autre, en se déployant, sans censure aucune, à l'abri de la vigilance de l'officialité : « L'histoire non-officielle ne palabre pas, elle enregistre toutes les versions, façonne autant d'histoires que la chaîne de transmetteurs le permet, démembré l'événement en mille morceaux complets, suffisants, plus efficaces que mille tracts. » (Magani, 1990 : 61-62)

Dans ce sens le narrateur tient un discours élogieux à l'égard de son ami Arrat qui avait su provoquer les autorités, en peignant, ainsi qu'on la vu, avec de la chaux les ânes de la bourgade de Lattifia, métaphore de l'idiotie de ses nouveaux décideurs politiques, ayant pris en assaut le pouvoir, après le départ forcé des ex maîtres du pays. Selon le premier, la manœuvre de Arrat est acte de bravoure, partant un autre exploit extraordinaire qui mérite d'être retenu en tant que tel pour être glorifié par l'histoire non-officielle des Lattifiens: « Il [Arrat] passa sous silence l'épisode des ânes blancs, mais sœur lectrice et frère lecteur, nous devons admettre [...] qu'il n'est pas facile d'entrer dans l'histoire non-officielle » (Magani, 1990 : 61)

Il est à signaler que l'expression « il n'est pas facile d'entrer dans l'histoire non-officielle » fait allusion à l'interrogatoire dont a fait l'objet Arrat dans la brigade de gendarmerie de Lattifia, à cause de l'une de ses manœuvres ubuesques, et la torture physique qu'il a subie pour le dissuader de recommencer.

La remise en cause des ingrédients du récit historique algérien est également présente, par mise en abyme, dans l'activité scripturale déconcertante des personnages de la grotte. A cet égard, le premier et le deuxième niveau narratif du roman maganien sont, en vertu de cette technique discursive moderne, des vases communicants. En plaçant le miroir de réverbération à l'intérieur de son texte même, Magani met à mal ce genre discursif, au moyen d'écrits non conventionnels qui sont deux exemples co-référents réfractant par effet spéculaire sa vision subversive du monde.

Le premier écrit est une nouvelle atypique, enchâssée dans le récit-cadre. En effet à l'instar du narrateur, Kaici, un autre ami de ce dernier, est un nouvelliste engagé qui s'emploie à dénoncer la mauvaise foi et les impostures de l'écriture historique algérienne, ayant glorifié sans discrimination aucune tous les anciens maquisards, le faux comme l'authentique. Ainsi dans sa première nouvelle, cet écrivain exceptionnel remet en question l'image idéale, immaculée du maquisard algérien, durant la guerre d'indépendance. Ce premier exemple est en fait une mise en abyme dévoilant, par le biais de la fiction, des faits avérés, en vertu desquels réel et fiction interfèrent. En effet dans la première nouvelle de Kaici, qui raconte un pan sombre et triste de l'Histoire de l'Algérie colonisée, il est fait allusion à l'injustice révolutionnaire, en l'occurrence à l'accusation de collaboration puis la condamnation à mort de Si Youcef, un combattant authentique, par un tribunal martial improvisé par un groupe de maquisards dont faisait néanmoins partie cette victime. Dans cet exemple, il sera montré que la mise en abyme fonctionne comme une stratégie de masquage étiologique, consubstantiel d'une narration marginale, extrêmement vigilante à l'égard des pratiques censoriales en vigueur à Lattifia/en Algérie.

Dans la nouvelle en question le personnage éponyme Si Youcef fut injustement, et sans fondement aucun, accusé de collaboration avec l'ennemi : la trahison de quatre maquisards tués dans un accrochage avec l'armée française. Par conséquent il avait fait l'objet d'un procès absurde et gratuit, mené par un chef appelé « Le Petit » qui présidait un jury improvisé, issu de ce tribunal de fortune dont le chef d'accusation était, hélas, fondé sur le oui-dire:

[...] nous avons perdu quatre de nos compagnons, de la fleur des combattants. Les femmes des douars les pleurent aujourd'hui. Aucun doute ne subsiste: ils ont été vendus ! Par qui ? Le chef de la famille des Dehouches jure avoir vu, la veille, Si Youcef dans son jardin qui fait face à la ferme en question, en train de scruter les environs [...]. Pour nous un soupçon qui n'est pas totalement anéanti est une preuve et nous pouvons tenir pour vrai ce qui n'est pas vraisemblable. (Magani, 1990 :140)

Le Petit continue de l'incriminer; il le culpabilise davantage en s'appuyant sur des arguments infondés absurdes, ubuesques: « Car tu ne travaillais plus depuis un an, comment pouvais-tu faire vivre ta famille ? Etait-ce simplement pour mériter de notre mère la France ? » (Magani, 1990 :142)

Pris dans l'engrenage d'une situation aussi bloquée que la sienne, Si Youcef reste silencieux et évasif, laissant l'entière initiative à son pseudo juge, symboliquement désigné par le diminutif, Le Petit:

Le Petit continua longtemps à poser ses questions sans obtenir de réponse. Il alterna douceur et violence, ruse et contrainte, ironisa, s'emporta... En vain, l'accusé s'était enfermé dans un mutisme obstiné, et sa mine calme offrait une impression de sommeil profond. (Magani, 1990 : 142)

Après la prononciation du verdict final, en l'occurrence la peine de mort pour Si Youcef, par Le Petit, les membres du jury approuvèrent, au moment où l'accusé était toujours objet passif de leur discours accusateur: « Enfin, après un long moment de méditation, l'un d'entre eux, se leva et annonça brièvement qu'il était d'accord avec Le Petit. Les cinq autres acquiescèrent en silence, en hochant la tête, lentement, lourdement. » (Magani, 1990 : 143)

Cependant par un coup de théâtre, le tu-objet accusé devient subitement un je-sujet accusateur, après la lecture du verdict final l'ayant incriminé. De fait le paraître docile de la victime recèle un personnage blessé dans son amour-propre, dont l'être est un *Vésuve* en pleine ébullition. Par conséquent cet accusé ose dire à ses accusateurs leurs quatre vérités au visage ; il charge davantage leur chef en lui mettant le point sur le fait que son paraître (la petitesse de sa taille) est en fait tout à fait compatible avec son être, un vilain et triste assassin:

C'est alors seulement que Si Youcef leva les yeux vers eux, les contempla longuement, l'un après l'autre:

-J'aurai pu me défendre, faire appel à votre amitié [...]. Je vous connais tous, je sais que tu veux paraître inflexible le Petit : tu te faisais surnommer Le Tigre au début de la guerre [...]. Tu n'es pas cela du tout ou du moins tu n'as pas été ce que tu veux paraître [...]. On peut dire que tu as forcé ta nature. (Magani, 1990 :143)

En se référant au registre dramatique, on constate que les rôles et statuts s'inversent, en vertu d'un pirandellisme explicitement affiché par le biais des propos proférés par Si Youcef, fort confiant de lui-même, qui contre-attaque en imposant le silence à ses accusateurs transmués, à leur insu, en auditeurs dociles et passifs:

Il avait parlé d'une voix sourde, empreinte d'une amertume poignante, et les sept auditeurs, figés à leur place, ne perdaient pas un mot, [...] les yeux fixés sur le sol [...]:
Dis-toi bien que j'aurais pu, moi-même, être à la place du juge, le Petit, et toi à celle de l'accusé, car ne peut-on pas s'attendre à des revers du temps ? (Magani, 1990 :144)

Un commentaire psychologico-sémiotique de ce passage permet d'éclairer l'état de chose ci-après : la sémiotique du langage corporel ou kinésique, corrélée à la prise de parole, met au clair deux points essentiels. La posture des corps figés des auditeurs et leurs « yeux fixés sur le sol » mettent l'accent, d'un côté, sur leur soumission docile à la volonté de leur interlocuteur ; de l'autre, sur le l'interversion baroque des rôles, consolidée par une intrusion commentative du narrateur. C'est ainsi que la symbolique de la parole-phallus, prise par un faible, est soulignée dans la réplique ci-après: «Dans la salle misérable qui abritait cet étrange tribunal, l'accusé devenait accusateur, il fustigeait ses faiblesses pour faire prendre conscience des leurs à ses juges...» (Magani, 1990 :144)

La fin de la nouvelle ne laisse aucun doute sur la rection spéculaire régissant le discours. La séquence clausulaire enchâsse un récit dans un autre ; elle imbrique une trahison dans une autre.

Le tribunal est attaqué par les soldats ennemis : « À plat ventre, cria Le Petit, nous sommes trahis, essayez de gagner la sortie en rampant» (Magani, 1990 :145)C'était la dernière fois que Le Petit, en tant que chef militaire ayant présidé la cour improvisée, prend la parole avant d'être définitivement détrôné de son piédestal par Si Youcef ; le nouveau chef qui parla, et, eu raison, en dernier lieu:

Le souffle court, ils s'arrêtèrent en éventail devant la sortie attendant les instructions de leur chef, mais au lieu du Petit, ce fut Si Youcef qui parla :
On dirait que je tiens ma revanche, dit-il, et ses yeux brillant d'une lueur intense. Laissez-moi deux frères qui se sacrifieront afin de couvrir la retraite des autres (Magani, 1990 :145)

La fin de cette nouvelle lève le voile sur le quiproquo : Si Youcef, qui couvre effectivement la retraite de ses confrères trahis, prend sa revanche ; il meurt en héros, réhabilité par la justice providentielle qui surplombe en fin de compte l'injustice martiale.

Après avoir souligné les événements saillants de la nouvelle, mis au diapason des failles de la justice révolutionnaire, précédemment soulignées, reions-les avec le réel. Dans ce sens ce qui est raconté dans la nouvelle est totalement identique à l'histoire du père de Sayed, celle-ci est racontée, de façon oblique, en abyme dans cette nouvelle. En effet Sayed, le plus jeune gendarme de Lattifia de la post indépendance, avait été affecté dans cette bourgade, de son propre gré, pour enquêter sur ceux qui ont assassiné son père, pendant la guerre de libération. Et combien était énorme sa surprise, lorsqu'il découvrit que ceux qui avaient condamné à mort son père, étaient, hélas, ses confrères de combat. Alors il s'est débarrassé discrètement, à la suite d'une longue enquête officieuse, du commanditaire de cette exécution cruelle. Il s'agit du maire de Lattifia, qui avait présidé le jury ayant condamné, injustement, son père, accusé de collaboration avec l'ennemi français. C'est ainsi que le représentant de la loi s'est fait son propre justicier, en transgressant la loi, pour venger, après coup, son père. D'où l'originalité de Sayed, personnage duplexe : un représentant de la loi, mais qui est en même temps un hors la loi. Il s'ensuit qu'on est très loin ici du principe de la consistance psychologique caractéristique du personnage réaliste de type balzacien. Du point de vue littéraire, il est à signaler que la modernité du roman maganien est non seulement manifeste par la discontinuité, la mise en abyme et l'hybridité générique, précédemment mises en relief, mais également par l'abolition des frontières entre réel et fiction, ainsi que le montre la

ressemblance parfaite entre les circonstances de la condamnation à mort du père de Sayed, et celles de Si Youcef, qu'on vient de mettre en lumière.

Le deuxième exemple, non moins subversif que le précédent, est un écrit symboliquement intitulé par ses deux auteurs, Kaïci et Sobhia, « Le dictionnaire de sémantique historique ». La naissance de ce livre est considérée comme un événement dont l'importance est de taille pour les résidents de la grotte du mont Temoulga, ainsi que le souligne le témoin du narrateur: « Sœur lectrice et frère lecteur, même une vie centenaire ne me fera pas oublier le jour où [Kaïci et Sobhia] avaient couché des mots sans ordre alphabétique... » (Magani, 1990 : 134-135)

Deux raisons font la singularité de cet événement, extraordinaire d'après le commentaire du narrateur. Primo Kaïci et sa concubine Sobhia sont deux autodidactes qui s'impliquent à leur tour dans l'écriture contestataire. Secundo le dictionnaire qu'ils avaient écrit en collaboration s'inscrit dans une facture subversive, manifestement ironique, parce qu'il déroge aux normes usuelles du dictionnaire conventionnel. Jean Milly explique la fonction ironique, parmi plusieurs autres, escomptée de la distorsion entre l'emploi usuel du mot et son emploi déviant. Ainsi pour ce critique, en vertu de « l'ironie, le mot ne s'applique pas, ou le fait de façon détournée, à l'objet désigné. » (MILLY, 1992 : 200)

En guise d'illustration, nous avons sélectionné les définitions (ou gloses) ci-dessous qui décentrent l'étymologie conventionnelle communément admise de quelques mots de la langue française:

- Terroriste : vient de la racine terra. Désigne une personne à qui on a volé sa terre;
- Coopération : Amitié d'une femme jalouse pour une autre;
- Algèbre : femme d'algorithme;
- Paysan : premier citoyen d'un pays. (Magani, 1990 :135)

Ainsi, comme on peut aisément le constater, la définition du terme « terroriste » est déplacée, en ce sens que d'un criminel qu'il est en principe, le terroriste est transmué en victime : un expatrié plus précisément. Or étymologiquement parlant, on sait que « Terroriste » vient du terme grec « Terra » qui signifie « faire frissonner ». Cette acception académique est ici remise en cause par une définition aussi ironique qui témoigne de la tension entre la norme et la marge de la langue, en s'inscrivant dans une dimension comique et burlesque ^[7] du langage. Cependant inséré dans son contexte, celui de l'Algérie colonisée, « Terroriste » est un substantif dont le sociogramme ou le topique souligne la relativité de deux visions du monde, de deux discours opposés, portant sur la même réalité. En fait pour le colonisateur français (voire même pour n'importe quel envahisseur soutenu et poussé par la volonté de puissance) les résistants, les insurgés algériens, sont des terroristes à exterminer. Cela avait justifié, comme on le sait, la double mission prétendument civilisatrice et salvatrice de la France, dans un pays de « barbares et de primitifs », qui est, bien plus précisément, le point de vue des Algérienistes ayant déblayé le terrain propagandiste pour une éventuelle présence éternelle de la France en Algérie. Dans ce sens, *Esthétique de boucher* est un roman qui s'emploie également à s'attaquer, fût-ce après coup, à une écriture officiellement consacrée outre-mer, la littérature coloniale française, destinée jadis à dérouter un public métropolitain, en ignorance totale des réalités du terrain : la paupérisation des Algériens, l'expropriation de leurs terres, leur ghettoïsation...

⁷⁻ Comme on le sait « le comique désamorce le fonctionnement et les conséquences sérieuses ... [Il] oppose la logique du langage aux autres logiques. » (Defays, 1996 :94 et 56 respectivement.)

Pareillement les autres mots subissent le même coup de force sémantique, qui s'emploie à déplacer des définitions canoniques, pour les investir d'autres acceptions inédites. Cela représente un exemple de créativité langagière qui consiste à déchirer, les enveloppes sémémiques fermées par l'usage social et idéologique de la langue, pour en libérer des virtualités signifiantes inédites, en fonction de leur nouveau contexte d'emploi.

En conclusion de ce qui vient d'être exposé, on peut dire qu'*Esthétique de boucher* est un roman qui s'inscrit dans la lignée de l'écriture contestataire maghrébine, algérienne en l'occurrence. Il met en scène des marginaux qui s'emploient à subvertir les assises idéologico-esthétiques d'une société aliénée à laquelle l'indépendance n'a pas apporté grand-chose. La subversion en question se manifeste sous divers aspects étroitement connectés : la mise à mal du chronotope de la doxa, l'engagement des personnages marginaux dans des agissements qui dérangent les figures représentatives de l'officialité dans l'arène de la place publique et la mise à l'honneur de la littérature populaire, symbole de pérennité, de liberté et de résistance. La liberté d'expression est le dénominateur commun entre les acteurs éponymes du récit. Dans ce sens la prise de parole, symbole du signifiant phallique de la prise du pouvoir, est mise en valeur dans le roman maganien, où les protocoles usuels de l'échange sont systématiquement sapés, au moyen d'une parole souveraine qui se manifeste par la réversibilité baroque des rôles et l'inversion des statuts sociaux. Symboliquement puisque la littérature est le monde du possible, celle-ci devient, dans *Esthétique de boucher* une tribune par le biais de laquelle ce sont les faibles, les exclus de la parole qui parlent et imposent silence et écoute à ceux qui se sont imposés, à travers l'Histoire de l'humanité, comme les détenteurs « naturels, exclusifs et légitimes » de la parole : les hommes et les puissants en général. En réaction à ce statu quo amère, Magani met en scène un microcosme dans lequel la parole est donnée aux sans-voix, aux exclus de la parole pour montrer que la littérature est ce monde utopique du possible où l'on ose ouvertement dire non, fût-ce le long d'une parenthèse fictionnelle, aux discours des inquisiteurs et à ceux des imposteurs, pour battre en brèche et stigmatiser tous les modes de pensée incitant à la paresse, tous les discours de la mauvaise foi s'autoproclamant de façon irrévocable comme seuls et uniques centres de référence.

Références bibliographiques

- ADAM J.-M & REVAZ F. 1996. *L'analyse des récits*. Editions du Seuil, Coll. MÉMO, Paris.
- BARTHES R., BERSANI L., HAMON P., RIFFATERRE M. & WATT I. 1982. *Littérature et réalité*, Edition du Seuil, Paris.
- BONN C. 1988. *Lecture présente de Mohammed Dib*. Entreprise Nationale du Livre, Alger.
- BENVENISTE E. 1966. *Problèmes de linguistique générale, 1*. Editions Gallimard, Paris.
- BOUHADIBA A. 1994. *L'imaginaire maghrébin*. Cérès Editions, Tunis.
- DEFAYS J.-M. Février 1996. *Le comique*. Editions du Seuil, Paris.
- GENETTE G. 1972. *Figures III*. Editions du Seuil, Coll. Poétique, Paris.
- JARRETY M. 2001. *Lexique des termes littéraires*. Librairie Générale Française.
- LAURENT N. 2001. *Initiation à la stylistique*. Hachette Livre, Paris.
- LE MONDE ET VILLA GILLET. 2008. *Assises du roman*. Coédition Villa Gillet et Christian Bourgois, Lyon.
- MAINGUENEAU D. 1996. *Les termes clés de l'analyse du discours*. Editions du Seuil, Paris.
- MILLY J. 1992. *Poétiques des Textes*. Nathan Editions.
- TODOROV T. 1968. *Qu'est-ce que le structuralisme ? 2. Poétique*. Coll. Points, Editions du Seuil, Paris.
- VALETTE B. 2000. *Esthétique du roman moderne*, Nathan Editions, Paris.
- MAGANI M. 1990. *Esthétique de boucher*. En.A.P.- ENAL. Alger.

ⁱ -Il est à signaler, de prime abord, que Tegua Elhess est un personnage privilégié dans le roman de Magani. Le narrateur s'inspire, quant à la conception de ses récits, des techniques narratives hybrides, essentiellement modernes de ce conteur atypique de la place publique : discontinuité narrative, dégressivité discursive, masquage étiologique des événements, traitement de thématiques provocatrices non conventionnelles... L'assassinat de cet artiste insoumis tire la sonnette d'alarme et pousse sa fille, Sobhia, à consigner aux meddahs encore vivants la transcription, en toute urgence, du stock de contes, notamment ceux légués par son père, de peur qu'il ne disparaisse à tout jamais.