

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE
SCIENTIFIQUE

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

UNIVERSITE IBN KHALDOUN –TIARET

FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES

DEPARTEMENT DES LETTRES ET DES LANGUES ETRANGERE



Mémoire de Master en littérature générale et comparée

Sujet :

***Esthétique de Boucher de Mohammed Magani
entre fonctionnement poétique et écriture politique***

Présenté par :

MAGHRAOUI Khaled

Sous la direction de :

Dr. MALKI Benaïd

Membres du jury :

Président : Pr.MOSTEFAOUI Ahmed « Professeur » Université de Tiaret

Rapporteur : Dr. MALKI Benaïd « MCA » Université de Tiaret

Examineur : Dr. MAHDI Amir « MCA » Université de Tiaret

Année universitaire : 2021/2022

Remerciements

Je tiens à exprimer ma profonde reconnaissance et ma gratitude au Docteur Malki Benaid pour avoir accepté d'encadrer ce modeste mémoire et aussi pour sa disponibilité, sa compréhension et ses précieux conseils qui ont permis à ce travail d'aboutir.

Je tiens à remercier les membres du Jury, pour l'honneur qu'ils m'ont fait en acceptant d'évaluer mon travail.

J'adresse mes profonds remerciements aux enseignantes et enseignants du département de français à l'université Ibn Khaldoun Tiaret, qui, avec leurs conseils, aide, et assistance et surtout leur compréhension, j'ai pu compléter mes d'études depuis la première année Licence jusqu'à ce jour.

Aussi je tiens à remercier le staff administratif du département pour leur disponibilité et assistance.

Un grand merci à tous ceux qui ont contribué de près ou de loin à l'accomplissement de ce travail.

DEDICACES

Je tiens à dédier ce modeste travail à :

Ma défunte mère Que Dieu ait son âme en son vaste Paradis,

Ma compagne de vie,

Mes enfants.

INTRODUCTION GENERALE

Introduction générale

Nous nous sommes proposé dans ce mémoire de fin d'études, intitulé *Esthétique de boucher de Mohamed Magani, entre écriture politique et fonctionnement politique*, de travailler sur une thématique qui nous a semblé pertinente, à savoir l'imbrication des deux dimensions, poétique et politique dans *Esthétique de boucher* du romancier algérien Mohamed Magani.

Pour ce faire et en vue de bien contextualiser, nous avons vu qu'il serait préférable de faire un survol panoramique du roman algérien d'expression française. En fait ce dernier n'a cessé d'évoluer depuis sa naissance, avec la période d'assimilation en passant par l'écriture ethnographique, puis à celle du combat pour la cause nationaliste, pour être témoin des dérives de l'indépendance, et dénonciateur d'un régime autoritaire des années 70-80, à l'écriture de l'urgence de la décennie noire, pour aboutir à une littérature moderne, voire contemporaine qui prône divers sujets et thèmes.

Cette évolution/révolution est particulièrement marquée par le contexte politique et social : dans les années 1970-80 on assiste à une littérature de contestation, un nouveau courant d'écrivains est apparu dont les œuvres puisent dans la réalité algérienne, dans le vécu de la société avec ses problèmes socioculturels et politiques.

Ces écrivains au comble de la désillusion décrivent une société gouvernée par un système politique aux multiples dérives, en prenant comme exemple les œuvres de Rachid Mimouni *Le fleuve détourné* : 1982, *Tombéza* : 1984 et *L'honneur de la tribu* : 1989. Et de Tahar Djaout *l'Exproprié* : 1981, *les chercheurs d'os* : 1984 et autres.

Ces écrivains désillusionnés et déçus dénoncent les absurdités d'un système totalitaire ayant mis en péril les libertés et trahi les espérances et les aspirations du peuple, pris dans l'engrenage de lendemains qui ne chantent pas. Engagé à leurs manières ces écrivains réclament une vie meilleure, un espace plus libre dans un pays jeune, en déployant une écriture contestataire capable de traduire la société et de communiquer tout le malaise et la douleur de son vécu, ainsi que l'explique le professeur F. Benjellid dans les propos ci-dessous :

« Toute une nouvelle génération d'écrivains pratique les écrits de la distanciation, de la rupture et du « démantèlement » par rapport au modèle

réaliste et déploie un discours de dénonciation de l'injustice, de l'arbitraire et de toutes les dérives qui caractérisent la société décolonisée en crise affrontant les réalités complexes de l'édification nationale et de la modernité¹.»

Ces romans se caractérisent par des contestations violentes et par la transgression des tabous traditionnels ainsi que la mise à nu des points les plus sensibles de la vie sociale et politique en Algérie de la post indépendance.

En parallèle de l'évolution du contenu et thèmes du roman algérien, comme on a vu précédemment selon le contexte et la réalité vécue, on assiste aussi à une autre évolution, celle de l'émergence de nouvelles formes d'écriture, de la part d'écrivains soucieux que les vieilles recettes sont devenues anachroniques, désuètes, obsolètes, pour dire les nouvelles réalités d'une Algérie qui se cherche, après la longue et douloureuse traversée du ténébreux tunnel colonial.

L'écriture de la post indépendance avait été marquée par Kateb Yacine et son roman *Nedjma* qui, à son tour, avait subi les influences du courant de la modernité textuelle venue d'occident, notamment celle des Nouveaux Romanciers qui reconnaissent *Nedjma* comme figure incontestable de la modernité textuelle dans le colloque Cerisy La Salle. Cette écriture a connu d'autres figure de prou telles que Mohamed Dib, Rachid Boudjedra, Nabil Fares, Rachid Mimouni, Mourad Bourboune, Tahar Djaout, Assia Djebar, Malika Mokadem.

L'écriture des années 70-80 était marquée par l'hétérogène, l'esthétique de l'hybride et du fragment dont *Ndjma* avait donné un exemple pertinent, la structure dialogique et polyphonique, c'est ce qui avait remis en cause la structure du roman réaliste à thèse qui était au service de l'idéologie et du discours officiel à l'aube de l'indépendance. Le récit à la première personne marque cette métamorphose de l'écriture algérienne de la post indépendance et son inscription dans une modernité intempestive ainsi que l'explique F. Bendjellid:

« Se connaître comme « je » individuel, c'est se donner une prise sur sa propre identité, c'est « retrouver sa braise dans la broussaille ». La poétique du fragment, du flou ou de l'inachevé exprime toujours l'impossible de dire à partir

¹Faouzia Bendjelid. *Le Roman Algérien de Langue Française*. Alger, Chihab Éditions, Impr. , Cop, 2012,p 66-67.

d'une contrainte, d'un projet de validation ou d'homologation d'un discours autoritaire¹. »

Une écriture iconoclaste a donc vu le jour, avec une génération de jeunes écrivains qui ont marqué la scène littéraire algérienne des années 80, le roman moderne algérien prospère.

La modernité du roman algérien se manifeste par une écriture décentrée différente de celle du texte traditionnel appelé par Blanchot *L'écriture du désastre*, elle est synonyme de déconstruction, de démantèlement, comme l'illustre le professeur Beïda Chikhi :

« Parcourir les nouveaux textes maghrébins de la langue française, c'est découvrir un aspect ouvert dans lequel l'écriture est devenue comme par nécessité une activité de démolition. Inachèvement, expression chaotique, destruction des codes de lisibilité et vraisemblance, fragmentation, mélange des genres² »

L'écrivain algérien se sentait libéré du discours monologique celui de la masse, il cherchait de nouvelles formes d'expression ou son " Je " sera épanoui avec une véritable rupture avec le modèle traditionnel et entrant dans l'ère de modernité :

Une évolution parallèle est marquée dans le cadre de la pensée, les positions politiques et dans l'écriture et ses procédés.

Les romanciers algériens ont toujours écrit sur des thèmes variés, des problématiques diverses, leurs œuvres sont l'expression de leurs représentations d'un réel individuel, différent de la vision du monde de la masse, du social et du politique en utilisant la modernité de texte afin de bien exprimer leur malaise et le mal de la société avec des techniques et modèles poétiques hors normes : d'un point de vue sociocritique, on peut dire que le changement de la mentalité des romancier s'est reflété sur la forme de leur écriture ; le principe d'homologie Goldmannien explique cet état de choses.

Mohamed Magani est l'un de ces écrivains iconoclastes, à cheval entre modernité et *extrême contemporain* –expression que nous avons empruntée à Pierre

¹ Ibid, P12

²BeïdaChikhi. *Maghreb En Textes : Écriture, Histoire, Savoirs et Symboliques : Essai Sur l'Épreuve de Modernité Dans La Littérature de Langue Française*, Paris, L'harmattan, 1996,p7

Schoentjes¹- avec une écriture contemporaine sulfureuse dont la thématique environnementale est le signe distinctif. Ce romancier a durablement investi le champ littéraire après avoir écrit plusieurs romans : *La Faille du ciel* :1983 son premier roman, *Esthétique de boucher* :1990 notre corpus d'étude, *Une Guerre se meurt* :2004, le diptyque qui traite des rapports entre écriture et environnement *La Rue des perplexes* :2013 : et *Quand passent les âmes errantes* : 2015, *Un étrange chagrin* :2021...

Dans son roman *Esthétique de boucher*, paru en 1990, notre objet d'étude, il donne lieu à de longues descriptions et à de minutieux portraits, véhiculés par une narration régie par l'esthétique du décousu, chose qui permet les interprétations les plus contrastées.

Ce roman nous a été proposé par notre Directeur de recherche, le Docteur Malki, dont la thèse avait porté sur ce qu'il est en corrélation avec un autre roman français, *Jaques le fataliste et son maître* de Denis Diderot, ce qui nous a vraiment médusé c'est son intitulé dont la dimension séductive attire tout lecteur averti du roman de Magani *Esthétique de Boucher*, célébré chaque année par les bouchers italiens, au dire de l'auteur lui-même à M. Malki.

Qui est ce boucher dont parle le texte, et quel genre d'esthétique lui est-t-elle attribuée ? Ce sont posées ici deux questions par n'importe quel lecteur dont les yeux tombent pour la première fois sur ce roman. Notre lecture studieuse du texte, nous a permis de nous rendre compte que le personnage éponyme du roman Maganien est un boucher dans un village appelé Lattifia et qui devient ensuite un écrivain soucieux de son écriture. En fait le boucher dont parle le texte est un narrateur homodiégétique extradiégétique, c'est le personnage central du récit qui mène la perspective narrative pour témoigner des anomalies et dysfonctionnements qui bouleversent la société, passée au crible d'une critique acerbe et décapante dans un style poétique très attirant.

Pour mettre notre lecteur confortablement en place dans le contexte de la diégèse nous avons opté pour un résumé de l'histoire raconté dans le roman.

¹ - Pierre Schoentjes, *Ce qui a eu lieu*. Editions Wildprojetct, 2015.

En effet Dans *Esthétique de boucher* l'histoire se déroule dans un village appelé Lattifia, durant les années quatre-vingts de l'Algérie post indépendante. Il brosse un tableau noir d'une société où un pouvoir oligarchique répressif bloque tous les horizons, la corruption est omniprésente dans cette société sortie de l'obscurantisme colonial pour s'engouffrer dans autre plus obscure, plus douloureux car les révolutionnaires d'hier sont devenus des *supers citoyens* du moment présent. Dans cet univers kafkaïen, un lieu non loin du village, une grotte qui autrefois fut le refuge des maquisards fatigués de la guerre abrite quatre couples se rebellant contre leur société, cherchant une liberté perdue et injustement confisquée. Avec leurs idées nouvelles et libertines, ils contredisent les idées déjà rétablies par le pouvoir en place. Ils créent ainsi une microsociété contestataire de personnages frondeurs essentiellement intellectuels en marge de la société (le village en bas) où ils entretiennent des débats critiques et des discours subversifs. Cette expérience utopique avait été avortée, car l'initiatrice de la vie en parallèle dans la grotte, Hafsa, avait été retrouvée assassinée.

A la lumière de ce qui vient d'être énoncé, et à la suite de notre lecture du roman, nous avons été fasciné par le discours et le métadiscours romanesques dans *Esthétique de boucher*, partant nous avons formulé le problématique ci-après :

Le roman de Magani mêle-t-il les deux dimensions politique et poétique à l'instar de ce que l'on constate généralement dans l'écriture magrébine où les deux dimensions sont intimement liées ? Si c'est le cas, quels sont les enjeux de ce chevauchement entre poétique et politique ?

Pour répondre au fur à mesure de notre exploration de ce roman, à ces questions problématiques nous avons été amené à formuler l'hypothèse ci-dessous :

Le discours romanesque Maganien aurait tendance à imbriquer systématiquement les deux dimensions poétique et politique par le biais d'une écriture sulfureuse d'un point de vue idéologique et effervescente d'un point de vue poétique, pour dénoncer les travers d'une société en dérive.

Telles sont donc la problématique et l'hypothèse formulées au seuil de notre exposé.

Pour mener à bon escient notre itinéraire analytique, nous avons fait appel aux théories et méthodes critiques qui sont compatibles avec la nature de notre corpus : la narratologie, étant donné qu'il s'agit d'un récit, la sociocritique...

Comment se structure notre travail ?

Notre travail est structuré en trois chapitres :

Le premier chapitre intitulé : *champ conceptuel et théorique et outils méthodologiques*, nous avons mis en place les concepts théoriques, nécessaires à notre itinéraire analytique

Le deuxième chapitre intitulé : *Ecriture Maganienne : Une poétique hors normes*, dans lequel il sera question de mettre en évidence les différents aspects de la dimension poétique du texte Maganien (discontinuité narrative, mise abyme et effets de miroitements internes...).

Le troisième chapitre intitulé : *Enjeux de l'écriture : un art de la dénonciation*, où il sera question de mettre au clair la dimension contestataire de l'écriture Maganienne.

Telles seront grosso modo les grandes lignes de notre travail de lecture du roman *Esthétique de boucher* de Mohamed MAGANI, dont la finalité est de mettre en corrélation le fonctionnement poétique de l'écriture mise au diapason de sa teneur politique.

Il restera certainement beaucoup à dire encore sur la relation entre la littérature et la politique, et c'est cela le propre de la littérature, ses débats ne sont jamais clos, ils reviennent souvent avec d'autres questionnements qui, parfois se rejoignent et souvent se contredisent, dans dialogisme interminable, c'est ce qui fait sa richesse et sa saveur aussi.

CHAPITRE PREMIER :
Champs conceptuel et théorique et
outils méthodologiques

Chapitre premier : Champs conceptuel et théoriques et outils méthodologiques

Dans ce chapitre nous allons essayer de mettre en place notre champ conceptuel et théorique, de présenter les différents concepts, théories et outils qui auront pour but de nous aider à bien mener notre recherche; et donc de mieux répondre à nos questionnements.

1.1. L'incipit

1.1.1. Définition de l'incipit

L'incipit et l'épilogue sont deux moments intéressants dans un roman. Ils nous permettent de comprendre les choix narratifs du romancier. Leur comparaison nous renseigne sur la construction du roman, sa signification et ses orientations générales : stylistiques, idéologiques, génériques... Dans un premier lieu il faut d'abord mettre au clair les différentes définitions que recouvre le terme incipit.

Ce terme désignait généralement la première phrase d'un texte (du latin *incipio*, *is, ere* : « commencer ») car, à l'origine, les livres commençaient par la formule "*Incipit liber...*". Mais au cours de l'histoire, l'acception du mot a évolué pour désigner les premiers mots d'un texte sans les limiter nécessairement à la première phrase. Des critiques comme Claude Duchet et Raymond Jean limitent le découpage à la première phrase en se fondant sur l'étymologie du mot incipit. Le premier utilise le terme incipit et le deuxième le mot composé "phrase-seuil" pour désigner la première phrase d'une œuvre littéraire.

L'incipit d'un roman est un lieu stratégique primordial où se marquent les codes d'écriture et le pacte de lecture. C'est le lieu d'une prise de position à l'égard des modèles possibles, d'un dialogue intertextuel avec d'autres débuts de romans avec lesquels et contre lesquels s'écrit le nouvel incipit. Il ne se réduit pas toujours à la première phrase, il peut s'étendre à une séquence textuelle plus longue.

Comme nous l'avons déjà dit l'incipit est le terme qui désigne les premiers mots (ou paragraphes) d'une œuvre littéraire, c'est-à-dire il programme la suite du texte, il sert généralement à définir le genre du texte et annonce le point de vue adopté par le narrateur ainsi quelques choix stylistiques de l'auteur, il a également

pour fonction d'accrocher le lecteur : la stratégie pragmatique et interactive du texte s'affiche dès l'incipit.

Selon le Dr. B. Malki l'analyse incipielle est importante pour trois principales raisons, dans ce sens l'auteur explique, dans l'un des ses articles consacrés à l'importance de l'étude de cet espace textuel stratégique:

« Nous avons opté [...] de travailler sur l'incipit pour trois raisons. *Primo* il est un lieu de lecture stratégique vu sa dimension programmatique. *Secundo* il permet de la sorte d'effectuer une lecture anticipation du texte tout entier. *Tertio* le début de texte permet aussi d'asseoir un habillage théorique et de concevoir des outils méthodologiques en adéquation avec la nature du corpus analysé. Tels sont les trois points focaux qui seront éclairés dans la suite de notre exposé. »¹

1.1.2. Formes de l'incipit

Andrea Del Lungo **distingue 4 formes d'incipit:**

1.1.2.1. Statique

Fréquemment utilisé dans les romans réalistes, il donne des informations sur le décor des personnages et le contexte de l'action en mettant le lecteur en attente d'action.

1.1.2.2. Progressif

Donne peu d'informations, et laisse le lecteur dans l'ignorance partielle du cadre de l'histoire.

1.1.2.3. Dynamique

Il plonge le lecteur immédiatement dans l'histoire sans donner d'informations au préalable.

1.1.2.4. Suspensif

il donne peu d'informations et cherche à détourner le lecteur.

1.1.3. Rôle de l'incipit

L'incipit répond généralement à trois caractéristiques. Il informe, intéresse et noue le contrat de lecture.

- Il informe en mettant en place les lieux, les personnages et la temporalité du récit.

¹ - Benaid Malki, « *La Dimension Programmatique De L'incipit En Tant Qu'espace De Lecture Stratégique* », in Faslo Elkhatab, Volume 11, Numéro 1, 2022, pp567-582

- Il intéresse par divers procédés techniques, par exemple l'utilisation de figures de style (le récit débute dans le feu de l'action).
- Il noue aussi ce qu'on pourrait appeler un « contrat de genre » en indiquant au lecteur le code qu'il doit utiliser dans le cadre de sa lecture. Différents signes annonciateurs de ce genre littéraire apparaissent ainsi, comme dans le conte bien sûr, mais aussi le roman policier. Il fait souvent l'objet d'un travail d'écriture particulier, particulièrement poétique, surprenant et rythmé.

1.1.4. Délimitation de l'incipit

Chaque frontière a des limites, l'incipit aussi sa délimitation, Andrea Del Lungo donne une liste des critères formels pour délimiter l'incipit :

- « – la présence d'indications de l'auteur, de type graphique, comme par exemple la fin d'un chapitre ou d'un paragraphe, l'insertion d'un espace blanc délimitant la première unité, etc. ;
- la présence, dans la narration, d'effets de clôture ou de passage à un autre type de discours ;
- le passage d'une narration à une description, et vice versa ;
- le passage du plan narratif au plan discursif, et vice versa ;
- un changement de voix ou de niveau narratif (en particulier dans les cas de « récit dans le récit ») ;
- un changement de focalisation ;
- la fin d'un dialogue ou d'un monologue (ou bien le passage à un dialogue ou à un monologue) ;
- un changement de la temporalité du récit (ellipses, anachronies, etc.) ou de sa spatialité.¹ »

¹ Andrea Del Lungo, *L'incipit Romanesque*. Seuil, 2003, p50.

1.2. Le Récit

Dans ce qui suit de définition de récit et ces modes, nous avons fait appel au cours dispensé par Dr. Malki en première année de notre Master de littérature Générale et Comparée

1.2.1. Définitions du récit

Le terme de récit est confus et ambigu car polysémique, pour bien cerner l'apport de la narratologie, Genette distingue « sous ce terme trois notions distinctes. ».

Premier sens : c'est le plus utilisé « récit désigne l'énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assume la relation d'un événement ou d'une série d'événements » (Genette) c'est le signifiant narratif, au sens saussurien du terme.

Deuxième sens : récit désigne le contenu narratif, l'histoire, ou la succession d'événements, c'est le signifié narratif, selon le vocabulaire de Saussure.

Troisième sens : récit désigne l'acte de narrer pris en lui-même, la narration productrice du récit. Ainsi il n'existe pas de récit sans narration, comme il n'y a pas d'énoncé sans énonciation.

1.2.2. LE Récit : Le temps

Selon Christian Metz « le récit est une séquence deux fois temporelle... : il y a le temps de la chose-racontée et le temps du récit (temps du signifié et temps du signifiant¹. » . D'après Genette, l'étude de la temporalité concerne les rapports entre le temps du récit et celui d'histoire, qui s'analyse selon trois paramètres temporels : l'ordre, la durée et la fréquence.

1.2.2.1. L'ordre

Selon Genette : « Etudier l'ordre temporel d'un récit, c'est confronter l'ordre de disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire. ²»

Dans le roman traditionnel l'ordre est basé sur le vraisemblable de linéarité, les événements semblent se dérouler selon une progression linéaire naturelle, alors que le roman moderne est délibérément discontinu : analepses et prolepses non balisées, mise en abyme (un récit qui s'enclasse de façon abrupte, dans un autre en en brisant la linéarité...

¹ Genette Gérard. *Figures III. Paris*, Editions Du Seuil, 1972, p77.

² Ibid, p78-79

Genette désigne ce désordre chronologique par le terme d'anachronie. Il en existe deux principaux types:

L'analepse : Le narrateur raconte après-coup un événement survenu avant le moment présent de l'histoire principale. Appelée, par Genette, le présent du récit.

La prolepse : Le narrateur anticipe des événements qui se produiront après la fin de l'histoire principale. Selon Gérard Genette : « [...] la prolepse désigne toute manœuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur » ¹.

1.3. L'ironie

1.3.1. Définition de l'ironie

Le terme de l'ironie a une histoire assez longue, ses origines remontent à l'antiquité, il est largement étudié et recouvre différents sens et touche plusieurs domaines : philosophie, psychologie, psychanalyse.

Nombreuses sont les définitions qui ont été faites depuis l'antiquité. Nous prenons par exemple:

1) du lat. *ironia*, *ironicus* (du grec *eirôneia*, *eirônikos* ; *eirôneia* signifie prop. « Interrogation » et a dû son sens particulier à la méthode, dite *eirôneia*, de Socrate qui feignait l'ignorance pour faire ressortir l'ignorance réelle de ses interlocuteurs)...²»

2) du lat. *ironia*, du gr. *eirôneia* « action d'interroger en feignant l'ignorance », à la manière de Socrate (ironie socratique) 1. Manière de se moquer de (qqn ou de qqch.) en disant le contraire de ce qu'on veut faire entendre. (...) Figure de rhétorique apparentée à l'antiphrase. 2. Disposition railleuse, moqueuse, correspondant à cette manière de s'exprimer. L'ironie de Voltaire, (...) 3. (loc.) Ironie (du sort) : intention de moquerie méchante qu'on prête au sort³.

Le dictionnaire Larousse définit l'ironie comme : «raillerie consistant à ne pas donner au mot leur valeur réelle ou complète, ou à faire entendre le contraire de ce qu'on dit⁴ ».

¹ Idem, p82.

²Bloch, O., Wartburg, W. 2002. *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, Presses Universitaires de France.

³Le petit robert, *Dictionnaire de la langue Française*, paris, LR : nouvelle édition, paris,2003,p1403.

⁴Dictionnaire le petit Larousse illustré, Edition larousse, paris, 2009,p551

D'un point de vue rhétorique et traditionnel, l'ironie est définie comme une figure de pensée « *qui consiste à dire par une raillerie, ou plaisante, ou sérieuse, le contraire de ce qu'on pense, ou de ce qu'on veut faire penser*¹ ».

L'ironie a connu une double définition, comme une figure et comme une antiphrase. Nous trouvons la définition de l'ironie comme figure dans les œuvres de la rhétorique romaine, chez Cicéron, l'ironie est : « *celle qui s'insinue le mieux dans l'esprit humain, cette feinte qui consiste à dire autre chose que ce qu'on veut faire entendre* »², et le premier qui a proposé une définition à l'ironie comme figure, est l'auteur de la *Rhétorique à Alexandre*, Aristote : « *L'ironie consiste à dire quelque chose en feignant de ne pas le dire ou à dénommer les choses par les mots contraires*³ »

Les définitions citées considèrent l'ironie comme une figure de rhétorique, qui consiste à dire quelque chose que ne l'on veut pas exprimer. Elle est un langage indirect qui atteint l'esprit et qui se fraie un chemin à l'insu de celui qui la reçoit, jusqu'au moment où elle est découverte.

L'ironie est déguisée, elle nécessite un décodage du récepteur, ce dernier doit lui-même découvrir la vérité cachée et comprendre le sens. De ce fait, elle risque toujours de ne pas être comprise, Une figure de style dans laquelle le sens voulu est opposé à celui qui est exprimé, prenant habituellement la forme de sarcasme et de la dérision.

Claude Simon constate que : « *l'ironie s'accompagne toujours d'une tension de sens : tension entre les termes contradictoires, mais tension aussi entre ce qui est dit et ce qu'il faut Comprendre*⁴ »

L'ironie s'utilise comme figure qui s'appuie sur l'antiphrase, on se moque de quelqu'un ou de quelque chose avec l'intention de signifier le contraire.

Donc, il y a un décalage, une contradiction entre ce qui est dit et ce qui est signifié, un contresens que le récepteur doit déchiffrer.

¹Fontanier Pierre, *Les Figures Du Discours*. Flammarion, 1977, p146-147.

²Aymard Jacques. A. Haury, *L'ironie et l'humour chez Cicéron*, 1955. In: *Revue des Études Anciennes*. Tome 58, 1956, n°1-2. pp. 158-160

³FLECK, Frédérique, *Catégorisation et perception de l'ironie*, sur : [http : // www.fabula.org/atelier.php ? Categorisation_et_perception_de_l_ironie](http://www.fabula.org/atelier.php?Categorisation_et_perception_de_l_ironie).

⁴SCHOENTJES, Pierre, *Claude Simon par correspondance : Les géorgiques et les regards des livres*, Librairie DROZ S.A. Genève, 1995.p50

Nous constatons donc que le concept d'ironie porte un sens implicite et un sens explicite. Dans l'énoncé ironique, l'énonciateur critique sa cible d'une manière indirecte et dissimulée, le plus important ce n'est pas le sens que le destinataire doit comprendre mais les signes et les indices qui soulignent l'ironie.

L'ironie permet de se moquer de quelqu'un ou quelque chose, de ridiculiser, de rabaisser, elle permet d'exprimer une pensée agressive.

Catherine Kerbrat-Orecchioni constate que l'ironie décrit généralement en terme valorisant une réalité qu'il s'agit de dévaloriser :

« Pour rester encore dans une vision antiphrastique, elle défend un lien entre l'antiphrase et la raillerie. Pour elle, l'ironie fonctionne systématiquement en proposant littéralement un contenu positif, qui par antiphrase est transformé en contenu figuré négatif, présentant donc une feinte appréciation pour se révéler être en réalité une désapprobation, le renversement créant ainsi la moquerie¹ ».

« L'ironie est dévalorisante. Elle attaque, elle démasque. Rien de surprenant ce qu'elle passe généralement pour exprimer le sarcasme, le mépris et le pessimisme à l'endroit du monde ou de la société plutôt que l'enthousiasme² ».

Donc, l'ironie est cette forme d'expression qui reflète un écart entre ce qui est énoncé et la réalité. Elle consiste à dire, par dérision, l'inverse de ce que l'on pense, tout en laissant entendre le décalage qui existe entre ce que l'on émet comme discours et ce que l'on intériorise effectivement comme pensées. Derrière l'apparence gaie et le ton, parfois, comique d'un énoncé, peut bien se cacher la désapprobation, la colère ou même le dédain vis-à-vis d'un personnage, un comportement ou une situation.

Les discours ironiques comme l'affirme Gérard Genette sont émis pour être interprétés. Ils sont « *produit(s) pour être déchiffré(s), sinon par tout le monde (...), sous peine d'effet perdu : on ne rit pas très bien seul³* »

L'ironie est employée donc comme procédé qui, au-delà de la provocation ou l'air drôle qu'elle suscite, éveille l'attention du lecteur dans la mesure où elle l'invite à réfléchir sur les raisons réelles qui motivent son emploi. Grâce au pouvoir destructeur du discours ironique, l'auteur dénoncer et critiquer tout ce qui va à l'encontre de ce qu'il

¹Thierry Raeber, *L'ironie, réactualisation de pensée et contenus non posés : une approche pragmatique*, Mémoire de Master, Université de Neuchâtel, Suisse, 2011, p11.

²Bellenger Yvonne. *Montaigne et l'ironie*, In: Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 1986, n°38. pp. 27- 38.

³Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p100

considère comme bon sens. Sous le voile de l'ironie, il lui est possible de critiquer les doctrines, les dogmes, le système et la société.

1.3.2. Les formes de l'ironie

1.3.2.1. L'ironie socratique

Cette ironie a été utilisée par le philosophe Socrate, pour confronter les sophistes, pour leur faire comprendre que ce qu'ils croyaient savoir, ce n'était qu'une croyance. Cette notion était un moyen de remettre en question les vérités établies. L'ironie pour lui consiste : « à employer des mots ou à développer des discours que l'on attendrait plutôt à trouver dans la bouche de son interlocuteur¹ »

Platon parle de cette ironie dans sa *République*, il la décrit comme suit :

« O Héraclès, voila bien l'ironie habituelle de Socrate. Je le savais, je l'avais prédit à ces jeunes gens que tu simulerais l'ignorance et que tu ferais tout plutôt que de répondre aux questions qu'on te poserait²»

L'ironie de Socrate se définit aussi comme : « *une arme avec laquelle on parvient à détruire une position bâtie sur une fausse prétention par son exagération même, la prétention finit par éclater et ne peut plus tromper personne³* »

Elle feint l'ignorance pour exposer la faiblesse d'une autre personne, Socrate pose des questions naïves à son interlocuteur dans le but de l'amener à parler et à reconnaître sa faiblesse comme le constate Hegel : « *l'ironie de Socrate, a dans sa naïveté, le dessein de conduire au véritable bien⁴*»

1.3.2.2. L'ironie romantique

En Allemagne l'ironie romantique est confondue avec le romantisme, elle a été théorisée en 1797 par Friedrich Schlegel dans la revue *Lyceum der schonenkunte* , cette

¹ <http://www.aline-louangvannasy.org/article-le-masque-de-socrate-l-ironie-111369407.html>.

²SERPER, Arié. Le concept d'ironie, de Platon au Moyen Age. In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1986, n°38. pp. 7-25.

³BIEMEL Walter. *L'ironie romantique et la philosophie de l'idéalisme allemand*. In: *Revue Philosophique de Louvain*. Troisième série, tome 61, n°72, 1963. pp. 627-643.

⁴Ibid

notion cherche « à faire apparaître la contradiction profonde entre l'idéal et la réalité, entre ce qui devrait être et ce qui est.¹ »

Schlegel considère l'ironie comme une « attitude suprême » et signifie aussi pour lui « la transformation inévitable de l'idée qui se réalise, transformation qui est en même temps une dégradation² »

Cette forme, est une caractéristique de la littérature moderne et de la philosophie : *«une ironie qui apparaît spécifiquement dans la littérature avec laquelle l'auteur est présent dans son œuvre et mène tous les jeux possibles de la dissimulation³ »*

Elle interroge la réalité dans un dédoublement esthétique et philosophique, comme procédé, l'ironie romantique réside dans le dédoublement du moi de l'auteur en deux instances dont l'une regarde l'autre agir ; de là, elle réside aussi dans la façon dont l'art se met lui-même en scène en dévoilement ses procédés.

1.3.2.3. Ironie situationnelle

Cette forme d'ironie est parfois appelée, ironie du sort, du destin ou immanente. Dans la littérature, l'auteur emploie l'ironie situationnelle pour intriguer son public, entre ce qui se passe et ce qui devrait arriver. L'ironie de situation sert à « qualifier une situation qui oblige une personne à vivre et à agir en contradiction avec ses aspirations ou ses convictions⁴»

Cette forme d'ironie renvoie aux situations et pour que le lecteur la reconnaisse, il faut mettre en relief les oppositions pertinentes.

De plus, elle résulte tout entière de l'interprétation, et elle repose sur la juxtaposition, temporelle ou spatiale, de contenus contradictoires, ou sur l'insertion d'une même situation dans les contextes différents

¹Ibid

²Ibid

³MOURA, Jean-Marc, *poétique comparée de l'humour*, Presse universitaires de Paris Nanterre, 2012

⁴NIOGRET, Philippe, *Les figures de l'ironie dans A La recherche du temps perdu de Marcel Proust*, Editions, L'HARMATTAN, 2004.

1.3.3. Les procédés de l'ironie

1.3.3.1. L'hyperbole

Venant de grec hyperbole, c'est un support essentiel de l'ironie, elle est définie comme une figure de style qui consiste à exagérer l'expression d'une idée ou d'une réalité afin de la mettre en relief. Dans la littérature antique, on la trouve dans les textes épiques et au théâtre, ensuite dans la littérature de Moyen Age dans l'épopée : « La chanson de Roland ».

Cette figure présente la réalité de façon exagérée, La Bruyère dit : « l'hyperbole exprime au-delà de la vérité pour ramener l'esprit à la mieux connaître¹ ».

Didio, Quant à lui voit l'hyperbole comme une figure d'ironie : « l'ironie peut être exprimée par l'hyperbole, une figure qui augmente les choses avec excès, avec exagération² ».

1.3.3.2. L'antiphrase

Le terme antiphrase vient du grec « antiphrasis », anti (contre) et phrasis (action d'exprimer par la parole). C'est une figure de style qui consiste à employer un mot, une locution ou une phrase, dans un sens contraire à sa véritable signification. Elle désigne le contraire de ce qu'elle veut faire entendre.

De plus, elle se définit comme : une expression ou une pensée contraire à celle qu'aurait naturellement la proposition. Contre-vérité et antiphrase sont des moyens grammaticaux qu'emploie l'ironie.

1.3.3.3. La litote

Venant du grec « litotes », signifie *petitesse*. Une figure rhétorique qui consiste à « déguiser sa pensée de façon à la faire deviner dans toute sa force ». La litote la plus célèbre, utilisait par Chimène dans le *Cid* de Corneille lorsqu'elle dit à Rodrigue : « va je ne te hais point », pour lui signifier qu'elle l'aime toujours.

¹ <https://www.laculturegenerale.com/category/litterature/>

² <https://iste-editions.fr/products/detection-automatique-de-l-ironie>.

La litote repose sur un principe d'atténuation, elle exprime moins mais suggère beaucoup, et elle ne peut pas se confondre avec l'antiphrase, car elle n'exprime pas le contraire de ce que l'on veut faire penser.

1.3.3.4. La parodie

La parodie est la transformation d'un texte à un autre, en l'imitant d'une façon comique, burlesque ou satirique.

Ce mot vient du grec qui veut dire « para » contre et « ode » chants

Plusieurs définitions ont été données à la parodie :

- Selon Genette la parodie est « Détournement de texte à transformation minimale¹ »; « Transformation ludique d'un texte singulier² ».
- Daniel Sangsue définit la parodie comme : « la transformation comique, ludique ou satirique d'un texte singulier³ »
- la parodie a une fonction critique, L'Abbé Sallier écrit :
« Il s'agit de faire apercevoir les fausses beautés d'un ouvrage, et de dessiller les yeux à un auteur que l'amour-propre et la flatterie avaient séduit : [La parodie] lui fait envisager l'éloignement ou il est de la perfection qu'il croyait avoir atteinte⁴»
- Donc, la parodie est une figure par laquelle on imite le style d'un auteur, d'un artiste ou d'un texte dans le but de faire rire ou de critiquer, comme il écrit Paul Aron : « imitation à visée comique d'un texte, donc une forme particulière de l'activité pastichante⁵ »
- Selon Patrick Charaudeau, la parodie est une citation particulière, en effet parodier un texte : « *c'est parler comme un texte existant, en en changeant quelques éléments de sorte que le nouveau texte ne puisse pas être confondu avec le premier texte. La parodie s'affiche comme un texte qui imite un original⁶* ».

¹Genette Gérard.. Palimpsestes : La Littérature Au Second Degré. Éditions Du Seuil, 1992, p40.

²Ibid, p202

³D. Sangsue, *La Parodie*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Contours littéraires », 1994,p73.

⁴ SANGSUE Daniel, De la parodie dans ses rapports avec la blague et la supercherie, Dans Revue de la BNF, 2009 /1 (n°31), pages 32 à 35.

⁵Ibid

⁶<http://www.patrick-charaudeau.com/Des-categories-pour-l-humour.html>

1.3.3.5. Le pastiche

Le pastiche est une imitation d'un style d'auteur ou d'un texte, mais il diffère de la parodie, c'est l'imitation minutieuse du style d'un écrivain, reproduisant les formes et les contours de ses phrases, comme la pâte d'un moule reproduit un modèle.

Paul Aron le définit comme : « *l'imitation des qualités ou des défauts propres à un auteur ou à un ensemble d'écrit*¹»

Cette imitation est dans un but d'hommage sous un ton sérieux, et selon Paul, l'imitation peut être « fidèle, approximative ou même seulement allusive, prendre pour objet un écrivain, un texte particulier, un courant littéraire, mais quelle que soit sa visée ou sa portée, le pastiche développe une écriture inséparable mimétique et analytique² »

1.4. La mise en abyme

1.4.1 Définition de la mise en abyme

L'écriture Maganienne est caractérisée, de bout en bout, par la présence du procédé de *la mise en abyme*, c'est pour cela que nous avons fait appel à ce concept fondateur

La mise en abyme est un procédé littéraire emprunté à la peinture, consiste à placer dans l'œuvre principale une autre œuvre afin de créer un effet d'écho.

André Gide la définit d'après l'exemple de tableau flamands où un miroir reflète une partie de la scène peinte : ainsi s'exprime *Gide*:

« J'aime assez, écrivait-il, qu'en une œuvre d'art, on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble.³ »

C'est André Gide qui appliqua le procédé dans ses romans par exemple : *Les faux Monnayeurs* (1925).

En général la mise en abyme concerne tous les effets de miroitements internes en vertu duquel il existe des analogies structurelles, voire même thématiques à l'intérieur

¹ARON, Paul, « *Le pastiche comme objet d'étude littéraire. Quelques réflexions sur l'histoire du genre* », *Modèles linguistiques*, 60 | 2009, 11-27.

²Disponible sur : https://www.fabula.org/actualites/le-pastiche_35149.php.

³ Yves Stalloni, *Dictionnaire Du Roman*. Armand Colin, Cop, 2012, p175.

du récit. Elle est définie aussi comme la présence d'un récit dans un autre récit qu'il abîme de ce fait.

Dans notre roman on verra ce procédé appliqué par l'insertion de deux nouvelles et un conte que nous détaillerons dans le deuxième chapitre.

1.4.2. Fonctionnement de la mise abyme

- l'enchâssement de récit crée deux niveaux narratifs, ainsi le deuxième récit commente, atteste, parodie et critique le premier,
- Il peut avoir une anticipation sur les actions de la fiction principale avant qu'elles surviennent,
- Il peut donner un sens à l'œuvre à partir de symboles et signes dans le texte abymé,
- Aussi il permet au lecteur d'entrer dans l'univers créatif de l'auteur,

DEUXIEME CHAPITRE :

Écriture Maganienne

Une poétique hors normes

Deuxième chapitre : Ecriture Maganienne : une poétique hors normes

Dans notre perspective analytique nous mettrons en relief des aspects poétiques dans notre corpus, à savoir, le commencement du texte, la narration discontinue, la mise en abyme, l'hétérogénéité discursive, qui sont des procédés inscrivant le texte Maganien dans la mouvance de l'écriture moderne.

2.1. Analyse de de l'incipit

L'incipit est, structurellement parlant un espace textuel stratégique qui contient en germe les orientations thématiques, stylistiques, pragmatiques et générique responsables en grande partie de la lisibilité du texte, en bref l'incipit est en corrélation étroite avec l'esthétique de la réception du récit à analyser, de ce fait son exploitation optimale permet une lecture dont la productivité est incontestable.

En ce sens *Esthétique de boucher* est un roman qui s'ouvre ex abrupto sans préliminaires aucuns par une énonciation à la première personne, dont le sujet énonciateur est un personnage qui se présente par un sobriquet, un diminutif dont se plaint cette même instance narrative :

« Le surnom de Chafra Elgatâa me resta après mon départ de Lattifia ».p.7

La deuxième information néanmoins capitale que la première consiste de le fait que le roman en question nous donne dès le seuil du texte son code de consommation, c'est un récit dont le début reprend la fin, mettant en exergue une écriture cyclique qui revient perpétuellement sur ses traces. Dans ce sens le narrateur nous informe qu'il avait vécu dans un village appelé *Lattifia* vraisemblablement le cadre principal de la diégèse, qui vient de quitter suite à une accusation de meurtre.

En effet, *Chafra Elgatâa* nous livre deux informations capitales, l'une d'ordre thématique, elle est une description oblique du narrateur injustement accusé de meurtre:

« "Vous vous trompez, je n'ai tué personne mes frères, ce n'est pas moi" ». p.7

La deuxième est d'ordre stylistique et discursif, le récit nous plonge dans le discours de l'oralité en vertu de laquelle nous avons une transcription littérale en

français d'une expression dialectale algérienne. L'expression "les gens du Bled Ya Latif" p7, corrobore cette orientation orale du discours narratif.

Les personnages du récit apparaissent progressivement dans la scène diégétique selon un ordre d'importance qui pourrait être croissant. Ainsi la première instance est le narrateur, personnage éponyme semble-t-il du récit, la femme de ce dernier, les gens de *Lattifia* opposants, actancieusement parlant, du narrateur se sont eux qui l'avaient accusé injustement du meurtre du maire de *Lattifia* à la suite d'un scénario bien concerté contre lui.

« ... [Ils] me prirent en cible depuis que l'un de mes coutelas de ma boucherie fut découvert près du cadavre du maire. » p.8

Le quatrième personnage évoqué en mode diégétique par le narrateur est un gendarme appelé Sayad qui devient par la suite l'ami du narrateur : c'est ce gendre qui en est l'adjuvant principal subjectivement parlant, ayant prouvé son innocence.

Les autres personnages sont les autres gendarmes de *Lattifia* évoqués sur le mode dysphorique, péjoratif par le narrateur.

Sayad est un personnage individué par le narrateur, c'est lui qui l'a appelé par son prénom contrairement aux autres gendarmes.

« Les autres gendarmes m'appelaient par mon surnom, lui dès notre première rencontre, avait demandé mon prénom, le véritable, sauf jamais faire allusion au surnom. » p8

Ici se pose deux individualités, deux subjectivités, Sayad opposé aux autres gendarmes :

« Son absence [celle de Sayed] raviva les affaires mafieuse louche des gendarmes... personne à *Lattifia* ne pouvait l'accuser d'avoir encouragé ces échanges inégaux. » p.8

Ce qui nous intéresse davantage dans cette ouverture c'est la manifestation de la dimension politique : en effet dès le seuil du texte de la dimension politique du récit s'affiche bien particulièrement par le biais d'une critique acerbe et sans ménagement aucun du narrateur l'égard des gendarmes figures emblématique du pouvoir en place à

Lattifia qui est « la désignation synecdochique » ¹de l'Algérie profonde des années 80, telle qu'elle est « incarnée par cette bourgade »

Dans la suite du texte le cadre temporel de la diégèse nous est présenté par le narrateur:

« Quelques longues années de la post-indépendance » p8.

Puis est évoqué sur un mode ironique une autre figure emblématique du pouvoir. Nous y reviendrons en détail.

2.2. La discontinuité narrative

Après notre lecture du récit nous avons constaté que la structure du texte est discontinue et sa linéarité est brisée dans son globalité.

Le narrateur a recours aux déferents procédés pour briser la linéarité du texte ; transition brusque entre parties du récit, utilisation des analepses et prolepses, les digressions, les pauses descriptives...

2.2.1. Les transition brusques dans le récit

Pour montrer la discontinuité dans le roman de Magani, nous avons choisi à titre d'exemple quelques extraits pour mettre en relief la déstructure du récit Maganien.

S01 : « la main de Hafsa quitta la mienne.....
- Dans tous les murs, je répondus » p.102

S02 : « - oui le soir quand il fait beauil me faisait une place sur la natte et nous discutons »p102

Dans ces deux segments il y a transition temporelle syntaxiquement implicite non montrée par un indicateur temporel, seulement le syntagme « *le soir* » qui indique cette transition, de la grotte où Hafsa et Chafra Elgatâa discutèrent au retour au passé où elle est assise à côté de son père.

Un autre exemple illustrant une transition brusque qui brise la linéarité du récit :

¹ Confère à ce sujet MALKI Benaïd, *L'écriture de l'oralité dans Esthétique de boucher de Mohamed Magani et Jacques le fataliste et son maître de Denis Diderot. Approche comparatiste*. Thèse de doctorat de français, option littérature. Soutenue à l'Université d'Oran, au titre de l'année 2016, p. 16.

S01 : « chose curieuse, sa faute ne me semblait pas....flottaison de la morale »
p103

S02 : « - Hafsa, incarnait le destin de nous tous son divorce de juré avec
les femmes d'Oran » p.103

Ainsi une transition est opérée du S01 correspond à la fin de discussion de Hafsa et Chafra Elgatâa la veille de leur départ à Oran pour à la demande de Hafsa pour amener les trois femmes qui deviendront des amis de Arrat et Kaici et Sayad, et le S02 qui nous transporte sur le champ au future où les couple sont installés à la grotte formant une :

« Hafsa incarnait le destin de nous tous réunis au cœur d'une montagne, Z'hor, Sobhia, Hasnia, Arrat, Sayad et moi nous avons depuis de longs mois déjà crée une communauté repliée sur elle-même » p103

D'autres aspects de la discontinuité narrative sont mis en relief dans le récit, par des analepses et prolepses.

2.2.2. Fonctionnement analeptique et proleptique du récit

La caractéristique majeure de notre corpus est l'anachronie qui met à mal l'ordre chronologique du texte, elle est présente sous forme d'analepse et de prolepse que nous mettons en relief dans de ce qui suit.

Notre récit, est un va-et-vient, un moment permanent entre le passé et le présent, c'est un zigzag temporel entre l'Algérie avant l'indépendance et celle de la post indépendance, elles sont pour finalité de passer le moment présent au crible du passé :

Ces extraits qui suivent illustrent bien cette les anachronie délibérées du récit :

S03 : « Des années plus tard, Laid Touhami était arrivé à la conclusion qu'en temps de paix Les lenteurs judiciaires étaient une tragédie, » p. 40.

S04: « pendant la guerre les dossiers ne dormaient pas dans les tiroirs un verdict sévère qu'il portait sur lui-même.» p. 40.

On constate que le segment S03, appartient à la période coloniale et représente une analepse par rapport au segment S04, appartenant à la période de la post

indépendance, un deuxième exemple, illustrant le procédé analeptique du discours narratif:

S05 : « Zineddine Ayachi serra le pistolet dans sa poche, sorti de sa cachette à l'occasion d'une nuit solitaire dans une église, » p.162.

Ce segment se situe à quelques longues années de la période post indépendante de Lattifia, il évoque la nuit passée par le maire Zineddine Ayachi dans l'église que la rumeur disait quelle est hantée pour arrêter le projet de la bibliothèque après le départ du colonisateur français.

Ensuite, un autre segment nous rapporte rétrospectivement l'histoire de ce pistolet, hérité de la guerre de libération nationale:

S06 : « Il l'avait enfoui avec six chargeurs dans un trou lorsque l'envahisseur quitta le pays. C'était son butin de guerre.» p.162.

Selon la disposition chronologique, ce segment narratif est donc analeptique ; il évoque un retour en arrière, qui remonte à la période de la guerre d'indépendance.

Un autre exemple illustrant le fonctionnement proleptique du récit ; il met en évidence la structure zigzagante du récit :

« Dans une jeune histoire, avait-il (Sayed) dit, il était injuste de se ranger du côté d'un protagoniste, un parti, une tendance, sans mettre en danger l'avenir, la responsabilité était collective. [. . .] J'avais écouté assis en face de lui, car il avait déplacé sa chaise derrière son bureau, et essayais de comprendre le sens de ses mots, des paroles que je lui rappelais bien après son départ définitif du village, à Oran, ville qu'il choisit pour lancer trois auto-écoles et être près de sa mère malade. C'était l'été, je me glissais silencieusement tôt le matin hors de la maison où ma mère, ma femme et mes enfants dormaient encore, et prenait le breakfast habituel fait de beignets et de thé chez mon ami le Tunisien [...] je me dirigeais vers la boucherie que je ne quittais pas jusqu'au soir » p12

Dans cet exemple, le narrateur nous transporte tout d'un coup dans l'espace et le temps de la diégèse de Lattifia lors de sa rencontre avec le chef de brigade à des années après, dans la ville d'Oran.

D'après ces exemples on voit bien que l'utilisation de ces procédés a pour enjeux de faire une comparaison entre ces deux périodes, un passé glorieux et un présent honteux, dérisoire, et, donc, à condamner.

2.2.3. Les pauses descriptives

Dans un récit, il y a pause ou suspension du temps de l'histoire, « lorsqu'au temps du discours [. . .] ne correspond aucun temps dans la diégèse. Lorsque par exemple un récit est interrompu par des descriptions ou des réflexions. . . »¹. La formule narratologique de la pause est représentée par G. Genette au moyen des deux équations, ci-dessous : «Pause : TR= n, TH= o»².

Le narrateur a eu recours aux pauses narratives ou suspension du temps de l'histoire pour déstabiliser, fragmenter l'univers de la diégèse :

« La richesse émotionnelle voulait dire pour moi, sœur lectrice et frère lecteur, une citoyenneté active, une course sans vainqueur ni vaincu... » p14.

Le narrateur a interrompu la narration, pour donner un temps de réflexion sur la société.

« Laid Touhami sortit de son imposante demeure aux murs de pierres taillées, fait inhabituel, avant l'appel de la première prière du matin. Ne pas avoir prié ne torturait pas sa conscience ne troublait son obsédante inquiétude du moment » p28.

Le passage précédent introduit le passage où Laid Touhami commence les recherches de sa fille Hafsa, ensuite une description du portrait de Laid Touhami est faite dans le passage qui suit :

« Les années de la lutte de libération nationale avaient forgé en lui une inclination particulière pour le recueillement méditatif de l'aube ,.... grâce à la paire de jumelle fournie par l'A.L.N.» p.28

Après un passage analeptique, le narrateur revient avec un autre passage déceptif en complétant le portrait de Laid Touhami :

« L'endurance sur des centaines de kilomètres par monts et par vaux forgea en Laid Touhami un autre bienfait : des jambes solides, des pieds plats, énormes, comme si les boursoufflures calcifiées s'étaient fixées à jamais sur cette partie du corps. Il les appelait ses pelles, il n'avait besoin ni de voiture, ni de calèche, ni de bicyclette et couvrait la distance entre sa maison et le village sans se presser en trente minutes; un trajet qu'il n'hésitait pas à faire plusieurs fois par jour ou par nuit si les circonstances le commandaient ». p. 29

¹ Morsly, Dalila, et al. *Introduction À La Sémiologie : Texte, Image*. Alger, Office Des Publications Universitaires, 1980,p66.

² Gérard Genette. *Figures III*. Paris, Editions Du Seuil, 1972,p.129.

2.3. L'inscription d'Esthétique de boucher au carrefours de l'oralité et de l'écriture

Les tendances artistiques du narrateur s'affichent conformément à ses propres dires au sujet d'un genre musical populaire non officiel et non contrôlé par la doxa, *le Bedui* en l'occurrence, exclu du programme officiel édicté par la doxa.

« kaici et Arrat m'introduisirent aussi à une matière qui n'a pas encore trouvé sa place dans les curricula scolaires »p20

La poéticité de ce genre est mise en relief par les effets de miroitement métaphoriques où on voit l'insertion des fragments de la chanson bedoui :

« J'ai encore en mémoire les soirées dans les cafés combles du village, les gens assis sur des chaises ou à même le sol écoutaient, inertes, Elattafi implorer les larmes d'épuiser ses jours *على الخمرية نكي خليني* fut une chanson fétiche des années de mon adolescence. » p21.

Aussi plus loin on assiste à un moment envoutant, une séance de musique de bedoui avec le chanteur Abdelkader Bouras :

« Arrat mit un vieux disque sur le phonographe, libéra en sourdine les paroles de Abdelkader Bouras et le souffle haché de la flûte. Le chanteur canalisait son désespoir d'un amour impossible : *طفلة صغيرة بي أسباب امحاني* : » P100

En insérant des fragments de chansons lyriques que leur langue est différente de celle du roman, en arabe dialectal algérien, on constate l'hybridité du texte Maganien qui a tendance à mélanger les genres.

2.4. La mise en scène d'un boucher auteur-narrateur

Par une mise en abyme bien concertée Magnai met en scène un double de lui-même, un personnage-écrivain en l'occurrence :

« La disparition des soirées poétiques fut la cause de mon absorption totale dans deux matières que Arratt et Kaici n'arrêtaient jamais de me ramener, morceau par morceau, avec empressement, car c'était leur passion et la mienne: l'histoire et la littérature »p21

Les deux termes *histoire* et la *littérature* qui représentent le centre d'intérêt du narrateur conformément à ces propres dires mettent l'accent sur l'imbrication entre le

littéraire et le poétique : en effet, si la littérature relève en toute évidence de la poétique, l'histoire quant à elle relève de la politique.

D'un de vue sociocritique, nous avons, dans le récit Maganien, un modèle de héros problématique, le narrateur en l'occurrence, qui cherche des valeurs authentiques (liberté d'expression, égalité des sexes, émancipation de la femme du joug des prestidigitations millénaires, soumise par une société patriarcale strictement misogyne) dans un monde inauthentique, dégradé par le mercantilisme d'une société corrompue qui fait de l'argent et l'affairisme des valeurs suprêmes. C'est la raison pour laquelle le héros éponyme du récit fuit les siens, sa famille en particulier, et sa société en général, pour s'installer dans la grotte ; espace utopique où ces valeurs sont acquises et garanties. Ainsi en tournant en ridicule l'espace dysphorique d'en bas, qu'il avait déserté, en s'excluant volontairement de *Lattifia*, pour choisir la montagne et la grotte comme lieux de résidence pour leurs valeurs, lui et le reste de son groupe, le narrateur met l'accent sur cette disjonction réparatrice :

«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» pp. 206-207.

2.5. La mise en relief du thème de la lecture dans le récit

Pour fuir l'ennui de son village, le narrateur s'engouffre dans la lecture :

« Le plaisir de résoudre les problèmes et celui de lire étaient deux choses distinctes,.....le second une intense expérience, une cérémonie dansée où je jongle avec les mots. Je lisais partout » p22

Le narrateur évoque les bienfaits que lui procurent la lecture, en utilisant des mots relevant du registre passionnel ; *plaisir, intense expérience* et du plaisir : *cérémonie dancée, jongle*.

Ces termes et expressions signalent l'euphorie que lui procure la lecture.

2.6. Tegua Elhess le meddah, figure emblématique de l'oralité

« A Lattifia vivait un légendaire personnage il racontait des histoires au gré des souks. De profession il était meddah et charmeur de serpents une activité tolérée par les autorités coloniales qui appréciaient mieux les charlatans, guérisseurs, voyants, tolba, et marabouts »p36

Tegua Elhess personnage de l'oralité, de medhition selon le néologisme du narrateur.

La technique narrative du l'auteur-narrateur mMaganien s'inspire largement de celle de Tegua Elhess personnage d'oralité en sa qualité de *meddah*, euphoriquement représenté par le narrateur comme un personnage légendaire.

En ce qui concerne notre problématique, à savoir pour rappel l'enchevêtrement entre les deux dimensions, poétique et politique, Tegua Elhess est un personnage à cheval entre l'art ancestral c'est la poésie au sens de poïen, c'est-à-dire création par le langage, au sens aristotélicien du terme, et la politique, il est de ce fait un personnage ambivalent, à l'instar des autres personnages du récit, étant donné qu'il avait été engagé dans la lutte contre la colonisation à sa façon, le témoignage du narrateur éclaire ce point :

« Le Front utilisa ses histoires pour des buts moins distractifs, rares furent les indicateurs qui purent discerner leurs messages politiques, allusions aux réalités de la guerre, véhiculés par la bouche du conteur »p37

Pour Tegua Elhess la capture du serpent nécessaire à la medhition, c'est-à-dire à la tradition, a également une fonction politique :

« Le devoir lui commandait de ne pas bouger de sa place jusqu'à la capture de la couleuvre, Tegua Elhess en avait besoin autant que ses compagnons d'armes. »p37

2.7. La mise en abyme ou l'écriture autoréflexive

La page 87 du roman met en scène un narrateur soucieux de son écriture :

« Où commencer cette histoire ? Il n'y a pas de début logique sœur lectrice et frère lecteur, tout s'arrange fonction de ce qui suit, mon choix est arbitraire »p87

« Comment écrire cela ? Nous vivions dans deux mondes sans qu'il y eut fusion » p91

Mettre en relief un narrateur qui réfléchit sur son écriture et delà nous avons un narrateur impliqué dans la politique et aussi dans la poétique, en ce sens que ces

citations sont des mises en abymes qui mettent en scène la réflexibilité de l'écriture mMagniennne.

2.8. Les deux nouvelles de Kaici insérées en abyme dans le récit

Dans le récit on est e présence de deux nouvelles de Kaici, les contes de Tegua Elhess,

Par mise en abyme, l'auteur narrateur Maganien crée par un double de lui-même, en plus de Tegua Elhess, c'est Kaici est un nouvelliste dont l'écriture s'inscrit dans la mouvance moderne.

Les deux nouvelles écrites par Kaici insérées en abyme dans le roman de Magani, occupent un espace textuel assez considérable ; elles constituent deux blocs interpolés qui ont pour incidence immédiate de faire éclater les unités constitutives de la fiction en introduisant du même coup l'hétérogène

Dans la deuxième nouvelle de Kaici, et d'un point de vue de l'écriture, dans discours romanesque, les paragraphes sont indépendants des uns des autres

« C'est une nouvelle un peu spéciale, constituée de fragments, paragraphes, mots et phrases découpés aux ciseaux en métal, non des ciseaux poétiques »p190.

Après l'avoir écrite, Kaici donne à ses collègues de la grotte le code de consommation de sa nouvelle, régie par une structure fragmentaire :

« Les paragraphes sont indépendants les uns des autres, jonglez avec eux. Construisez votre propre histoire. Vous serez surpris de constater qu'à partir d'une seule, on peut tirer des dizaines d'histoires, un nombre incalculable, tout est dans la forme. Multipliez les formes et donnez leurs chair et récits, »p190

Du point de vue énonciatif, nous avons dans cette ouverture déconcertante de la nouvelle une voix, un narrateur extradiégétique hétérodiégétique.

2.9. L'incipit de deuxième nouvelle de Kaici

D'un point de vue énonciatif nous avons dans cette ouverture déconcertante de la nouvelle une voix *off* : un narrateur extradiégétique, hétérodiégétique, c'est un narrateur externe.

Du point de vue de son contenu, les histoires racontées dans cette nouvelle dérogent aux normes de l'écriture réaliste de facture balzacienne, soucieuse de continuité et de vraisemblable : ces histoires s'enchevêtrent, pèle mèle, à la manière de l'écriture automatique des surréalistes.

A la fin de la présentation de la deuxième nouvelle, le narrateur attire l'attention de son lecteur sur sa conception fragmentaire, sur sa modernité incontestable :

« Sœur lectrice et frère lecteur, il y a peut-être encore des coupures volantes dissimulées quelque part, je ne saurais le dire, a bien est-ce ma propre version de la nouvelle de Kaici que vous avez lue. Je me demandais en cellule quels arrangements Sobhia, Z'hor et Hasnia, Arratt et Kaici avaient fait subir à leurs copies. Je sus plus tard lorsque chacun de nous lut le sien; notre choix se porta ce jour-là sur un titre, vous l'aurez deviné, Hasnia. Kaici inclina. »p204

Ce qui attire d'avantage l'attention du lecteur que nous somme c'est le retour au récit cadre, l'histoire personnelle du narrateur en l'occurrence, qui nous transpose ex abrupto dans un autre espace diégétique c'est le bureau du chef de brigade prenant avec ferveur la défense de son ami le narrateur accusé par rappel du meurtre du maire de Lattifia :

« J'entendis Sayad tonner," c'est faux! vous mentez! criait-il, cette déposition est inacceptable. Où est-il?" A peine trente minutes s'écoulèrent, la mère de Sayad, sa femme, Arratt et Kaici furent rassemblés dans le bureau du chef de brigade, ils déclarèrent en présence des gendarmes que j'avais passé la soirée en leur compagnie sans les quitter un seul instant à l'heure où un sanguinaire égorgeait le maire de Lattifia, une heure déterminée par le médecin légiste de Lasnam. »p 204

Après avoir plaidé son innocence dans une atmosphère de peur et d'angoisse, le témoignage du narrateur à propos de son innocence ainsi que le montre le personnage ci-après, nous renvoient immédiatement à l'incipit du récit où le narrateur répète les mêmes propos :

« Je tremblais comme une feuille, écoutant la petite foule décider de mon sort. J'arrivais à dire que le coutelas avait été volé. Ma mère et ma femme sanglotaient dans le couloir de la brigade, le boucher-carton-de-vin-rouge les réconfortait. La mère de Sayad sortit du bureau et ajouta sa voix consolatrice »p204

« Les gens du Bled Ya Latif »p7

Cela corrobore la conception délibérément fragmentaire du récit Maganien qui fait appel nécessairement à une lecture concentrée.

Le dialogue dans la grotte ne porte pas non plus sur le contenu de la nouvelle mais sur sa forme fragmentée Arrat veut qu'elle soit libérée de tout déterminisme toute conception formelle préalable.

La nouvelle telle quelle est présentée par le narrateur est déstructurée, elle s'étale de la page 191 à la page 204, dont le commencement est :

« On peut mesurer le degré de respect d'une société envers ses hommes ; grâce à la taille et l'ameublement des salles d'attentes. Celles des *Sociétés Nationales* sont spacieuses, confortables, des petits palais. Celles des dispensaires sont minuscules ; sales, blanchies à la chaux. La division entre l'esprit et le corps est l'une des anomalies de notre société. Les premières salles accueillent l'esprit, les deuxièmes le corps.
..... »

Le pronom indéfini *on* inscrit le propos en question dans le domaine de l'objectivité incontestable indépendamment de l'énonciateur qui les profère, encore en procédant au raisonnement l'énonciateur anonyme de la nouvelle met en opposition les salles d'attente de deux espaces publiques :

Les salles d'attente dans des sociétés nationales opposées à celles des dispensaires, c'est une critique ardente des sociétés peu soucieuses de l'homme, au sens métaphysique du terme.

Au niveau de la surface, les pointillés ponctuent de bout en bout la nouvelle dont le sens est très difficilement interprété car elle est totalement déstructurée et dont le déchiffrement nécessite un grand effort d'interprétation adossé sur le contexte général de la diégèse.

Après la présentation de la nouvelle le narrateur continue à nous souligner sa conception fragmentaire c'est ce qu'on appelle la mise en abyme, c'est un texte qui signale par miroitement intertextuel sa conception fragmentaire, c'est-à-dire moderne.

2.10. Description non classique du clochard

Le passage descriptif met en clair la tendance de l'écriture Magnienne affranchie de tout conservatisme, de tout classicisme soucieux du bon goût et dicté par belle lettre,

Ici les termes et expressions laissent entendre que l'auteur narrateur Maganien provoque ouvertement son lecteur aussi bien au niveau du contenu sémantique du récit que celui de sa conception formelle.

« Quand je pris le car pour m'établir ailleurs autrement que boucher, un étrange sentiment d'être victime de forces cachées m'envahit ce jour-là, j'étais dans la peau du laideron que je vis à la gare routière pareille à un bivouac de clochards. Agé d'une trentaine d'années, élégamment habillé, il était laid à détourner tous les regards. Un vomit solidifié remplaçait son visage à la bouche, les yeux, le nez et les lèvres vaguement humains; sa tête ovoïde lisse et sans un seul cheveu brillait comme un os fraîchement sorti de son enveloppe charnelle. Une éponge verte pleine de pus, la carapace d'un crapaud et la bassine pleine d'intestins de ma boucherie, ces images noircissaient ma vie et le monde les brèves secondes où j'osais le regarder. Son visage hideux se lova à jamais au fond de ma mémoire ».

Après sa description du clochard de la gare le récit reprend son cours :

« Les juges de Lasnam m'acquittèrent. Le témoignage du brigadier et des autres pesa du poids de l'autorité et du nombre. Je retournais à la boucherie. »p206

En bref, les histoires racontées dans *Esthétique de boucher* se chevauchent et s'imbriquent les unes dans les autres à la manière d'un puzzle dont la reconstruction nécessite plus au moins d'effort.

2.11. L'hétérogénéité générique

L'hétérogénéité générique est présente dans *Esthétique de boucher*. Dans ce sens le discours narratif du roman est conçu selon un collage concerté de genres littéraires et non littéraires. Le collage en question consiste dans l'insertion en héraldique, dans la continuité syntagmatique du récit de textes flottants et détachables par rapport à l'ensemble de la structure globale.

Or le collage comme procédé issu du Surréalisme a donc pour fonction de détruire la linéarité et d'affecter l'homogénéité du récit. Il s'agit en fait d'une rupture double, temporelle et générique, effectuée au moyen de ce procédé.

Dans le roman de Magani, la tendance au bariolage structurel et générique est explicitement manifeste sous différents aspects, dont voici les plus pertinents :

- Les deux nouvelles de Kaici
- Les contes de Tegua Elhess

TROISIEME CHAPITRE:
Enjeux de l'écriture: un art de la
dénonciation

TROISIEME CHAPITRE : Enjeux de l'écriture : un art de la dénonciation

A la lumière de l'analyse incipiente précédente on peut aisément se rendre compte que dans *Esthétique de boucher* le narrateur Maganien s'emploie à passer au crible d'une critique acerbe, décapante et corrosive les figures les plus emblématiques du pouvoir, en l'occurrence des gendarmes, les anciens moudjahidines, les élus locaux. Il met également en place le cadre spatiotemporel de la diégèse : un village nommé métonymie de L'Algérie post-indépendante, des années quatre-vingts.

Dans de ce qui suit nous allons mettre en exergue cette critique que le narrateur réemploie avec un style d'écriture percutant :

3.1. Lattifia : un espace tragique d'embrigadement

Lattifia est espace tragique macabre et sinistre, le motif du cimetière qui revient dans le récit Maganien corrobore cet état de choses. Ainsi les confidences du narrateur à l'adresse de son lecteur fictif mettent en relief le cadre spatial mortifère :

« J'avais intensément pensé à Dieu, à l'abattoir, et au cimetière situé en bordure de village derrière la maison où je vivais » p15

« Si j'ouvrais la porte, c'était uniquement pour entrer ou sortir de ma chambre, les deux bancs de pierre de chaque côté ne furent pas en qui me concerne un endroit propice pour siroter un thé ou palabrer sagement, comme l'étaient la plupart des pas de portes, car elles faisaient face à celle de la cour qui donnait directement sur le cimetière » p16

Lattifia est donc l'espace de l'embrigadement symbolisé par la rue de la prison :

« J'avais aussi pris possession d'un espace aussi étrange et effrayant que les quartiers de Lattifia où je n'avais jamais mis les pieds, la rue de la prison à l'exact limite imposée par les colons » p15

Dans cet espace tragique, privé de l'école, le narrateur commence en autodidacte la lecture pour fuir la lourdeur et les calamités de son village natal :

« ... mes souvenirs nient en fait son existence, le lisais. Je lisais pour oublier mon angoisse » p16.

Ainsi la lecture devient une sorte de thérapie pour lui.

3.2. La mise à mal des figures emblématique du pouvoir

Le narrateur n'a pas épargné les figures de pouvoir de sa critique : gendarmes, anciens maquisards, élus locaux... sont la cible privilégiée de ses diatribes.

Dans de ce qui suit on va mettre en exergue cette critique que le narrateur déploie avec un style d'écriture remarquable à l'égard les symboles du pouvoir :

3.2.1. Les gendarmes

Avant de commencer, il faut préciser que le narrateur, fait exception de sa critique envers Sayed, chef de la brigade de Lattifia, devenu par la suite son ami.

3.2.1.1. Sayad

Chef de la Brigade de gendarmerie de Lattifia, est un personnage qui fait exception, car selon le témoignage du narrateur il est le seul gendarme intègre dont l'absence (après sa retraite), réintroduisit le chaos à Lattifia ; la voie libre, les autres gendarmes reviennent à leurs affairisme sans vergogne:

« Son absence raviva les affaires louches, mafieuses des gendarmes qui vivaient sur les dos des bouchers, des épiciers, des marchands de légumes, des cordonniers, la liste pourrait correspondre à presque toutes les activités commerciales. » p08

En continuant de dresser un tableau euphorique du personnage, le narrateur en dit :

« Personne à Lattifia ne pouvait l'accuser d'avoir encouragé ces échanges inégaux. ». p08

A la lumière de ces mises au point ci-dessus, il s'ensuit que Sayed est un personnage ambigu, à cheval entre le pouvoir qu'il représente symbolisé par la tenue militaire vert-eau et sa position critique vis-à-vis de ce pouvoir, ainsi se confie-t-il au narrateur *Chafra Elgatâa* qui devient par la suite son ami :

« Dans une jeune histoire, avait-il dit, il était injuste de se ranger du côté d'un protagoniste, un parti, une tendance à mettre en danger l'avenir.....Si on regardait l'avenir, la responsabilité était collective » p12

Ce discours explicitement politique tenu par ce gendarme met en relief un personnage ou un héros problématique, tel que le conçoit G. Luckacs.

Il tient donc un discours corrosif d'ordre éthique vis-à-vis du pouvoir qu'il représente ou qu'il est sensé représenter pourtant, ainsi dit-il :

« Et me rappelle aussitôt l'angoisse qui noue ma gorge après la révélation de Sayad, une grave accusation de l'époque de nous vivons, " vous êtes aveugles, avait-il dit dans la grotte.....l'état manque d'imagination, il commence d'abord par construire des prisons et des brigades de gendarmerie. Regarder autour de vous !" » p23.

3.2.1.2. Le Gendarme nommé la baleine

En rétrécissant d'avantage le zoom, le narrateur dresse un portrait noir d'un gendarme surnommé la *baleine* ; ce portrait souligne en fait avec acuité la corruption de ce dernier et le chantage qu'il fait aux citoyens, caché derrière la carapace de son uniforme de gendarme, partant des représentants du pouvoir. Ainsi sur un ton confidentiel, l'organisateur de la diégèse nous rapporte sa rencontre avec ce gendarme :

« A peine avais-je fait quelques mouvements vers la sortie qu'une figure familière, me barra le passage, j'arrêtais net ma marche, le gendarme surnommé "la baleine "au village se planta à l'entrée » p.09

L'être de ce personnage est présenté sur un ton humoristique, par le biais d'une description caricaturale : par un surnom, un sobriquet c'est-à-dire un diminutif : c'est la baleine à corps colossal.

Le narrateur use d'une « métaphore dépréciative¹ » pour renvoyer le gendarme véreux au rang d'animaux en l'occurrence *la baleine*, l'animal mammifère qui avale tout, représentation faite par les habitants du village pour désigner la cupidité et l'avidité des gendarmes envers la population. Or cette image rhétorique a pour finalité de décrire une réalité amère.

Il lui dresse un portrait pour compléter son évaluation négative du personnage :

¹Jouve, Vincent. *Poétique Du Roman*, 3^{ème}ed, Paris, Armand Colin, 2020, p136.

« ... un corps colossal, des bras et des jambes puissants, l'énorme ventre couvert à moitié par une veste de pyjama ridiculeusement courte » p.9.

Cette description caricaturale du gendarme mal vêtu, dont l'expression « *énorme ventre* » met en relief un personnage bouffon qui fait rire.

Or ce qui attire, pragmatiquement parlant, l'attention dans ce passage descriptif assumé par le narrateur c'est la complicité qui se noue entre le narrateur et le lecteur : une description pareille fait nécessairement rire, elle implique le lecteur en le faisant agir, ou du moins réfléchir pour changer une situation.

Dans l'expression : « la veste de pyjama *ridiculeusement* courte », le subjectivisme *ridiculeusement* souligne, sans ambiguïté aucune, la prise de position nette du narrateur à l'égard de cette figure du pouvoir, tourné en dérision.

D'un autre côté, le gendarme nommé la *baleine* est un personnage type, représentatif d'une catégorie, celle des gendarmes de Lattifia (métonymie de l'Algérie post-indépendante) martyrisée par le pouvoir politique en place. Or ces derniers sont l'incarnation métonymique de ce pouvoir.

Après la représentation de l'être de ce personnage vient celle de son faire, ce gendarme est l'incarnation de la violence, aussi bien verbale et symbolique que physique :

« Il resta immobile pendant un moment électrique. Un bras s'élève, menaçant, puis une tornade d'insultes sortit de la bouche du gendarme..... il se tourna vers le marchand et dit : "Tunisien pourri ! tu ne feras pas long feu ici. Je te le garantis !" » p.9-10.

A la suite de cet incident, le narrateur décide de se révolter contre cette situation dégradée et dégradante, ainsi sur un ton confidentiel il se confie à son lecteur :

« C'était ce jour-là, sœur lectrice et frère lecteur, que ma décision est prise, mes instruments de travail, aussi aiguisés fussent-ils, ne couperaient plus de la viande pour les super citoyens. » p.10.

3.2.2. Les anciens Maquisards

Symbole de la lutte contre le l'occupation française, les défenseurs de la liberté nationale, les moudjahidines n'ont pas été épargnés par le 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 très vite devinrent des super-citoyens à l'autorité morale indiscutée surtout dans les villages » p.8-9.

L'expression *super-citoyens* est une expression ironique, une formulation exagérée par surévaluation dans le cas de l'auxèse, soit par diminution dans le cas de la tapinose.

L'exagération exprime la surévaluation des anciens combattants, mais cette surévaluation est mise en cause par dégradation burlesque dans la suite de l'énoncé qui fait apparaître un sens inverse de celui de la *tapinose* exprimée par l'expression « Noces de Mulet », or les Noces De Mulet est une tapinose exprimant la dégradation burlesque de l'expression super-citoyens.

Alors les super-citoyens, la crème de la société, qui se croient au sommet de la société devient dans la suite de l'extrait par dégradation burlesque une tapinose : le bas de l'échelle de l'intelligence animale : les mulets sont souvent associés dans notre imaginaire algérien du moins à l'extrême idiotie, aussi d'un point de vue génétique la stérilité de ces animaux symbolise celle des esprits de ces prétendus super citoyens.

Cette hyperbole permet au lecteur de construire une représentation des anciens combattants et leur statut, une hyperbole péjorative avec une exagération formelle, mais son but est contraire pour désigner les pratiques malhonnêtes et hors la loi de ces citoyens « super ».

Ainsi en utilisant la tapinose, le narrateur emploie cette variante d'hyperbole qui sous forme exagérée elle a un caractère réducteur ou péjoratif, voire ironique, pour minimiser le statut de quelques moudjahidines corrompus et dénoncer leurs pratiques.

« La tapinose : l'énoncé a une formulation exagérée en deçà par rapport aux formulations habituelles.¹ »

A la lumière de ce qui a précédé on peut dire que le narrateur dit une chose et pense à une autre : « les super-citoyens dont il parle ne sont que de nouveaux imposteurs qui se sont emparé du pays et de ses richesses tout en croyant être supérieurs

¹RABATEL, Alain. "Pour une analyse énonciative et Textuelle en Points de Vue Perceptifs Empathiques (Hétéro-Perception et Prise En Charge Énonciative)." *Écho Des Études Romanes*, vol. 13, no. 1, 11 juin 2017, pp. 147-172, 10.32725/eer.2017.010. vu 17Avril 2022.

aux autres étant donné qu'ils ont jadis combattu le colonisateur et qu'ils ont selon eux le plein droit de se comporter selon le caprice de personnes:

« A cette époque quelques longues années de la postindépendance, les combattants descendus des montagnes ou venus de l'étranger furent accueillis en héros, puis très vite devinrent des super-citoyens à l'autorité morale indiscutée surtout dans les villages » p8-9.

Si on insère ce discours dans son contexte réel, l'Algérie post indépendante, on peut aisément se rendre compte qu'il brise ici un tabou de la virginité, celui de la mise en cause des maquisards, personnages épique, fortement idéalisés.

3.2.3. Les autorités locales

En continuant sa stratégie de rendre ridicule les symboles du pouvoir, cette fois c'est le tour des autorités locales (maire, conseiller locaux).

Avec une scénographie carnavalesque, le narrateur décrit la révolte d'Arrat et sa provocation des autorités dans deux scènes qui mettent à mal le pouvoir dans la place publique, les rues de Lattifia en l'occurrence :

« Arratt les provoqua, une fois d'une façon oblique, une main anonyme s'attaqua aux ânes dont il voulait vendre la viande, une deuxième fois à terrain découvert, il mobilisa des tortues pour une manifestation pacifique dans les rues de Lattifia, deux événements qui provoquèrent l'hilarité générale et montrèrent, selon mon ami, les formes multiples de la résistance populaire aux abus des pouvoirs. » p56

Le première, est celle quand il peignit les ânes à la chaud dans le souk ; il provoqua une panique générale, où les gendarmes et les autorités locales sont en alerte par peur d'une éventuelle épidémie.

« La nuit d'un Mardi, une nuit claire, sans présage de mauvais temps et de pluie (indication importante), armé de deux sceaux et d'un pinceau il appliqua plusieurs couches de blanc de chaux sur tous les ânes du souk, recouvrant entièrement leur corps, sauf les yeux. » p57

La deuxième manœuvre non pas moins provocante, quand Arrat organisa, dans les rue de Lattifia, une marche de tortues ou plutôt parodier les lenteurs administratives et la corruption qui rangent les Lattifiens :

« L'autre exemple de résistance populaire, moins important, de portée plus symbolique, prit de longues heures à être préparé » p58.

« C'était le moment que choisit Arrat pour conduire la procession de tortues à travers les rues, collé sur la première carapace un bout de papier rectangulaire portait la lettre M, sur la dernière un autre la lettre A, de gauche à droite les seize carapaces donnaient Mairie de Lattifia, des substituts symboliques représentaient à l'extrême la lenteur et l'obstination administrative,» p59-60

Laid Touhami, indigné, approuve cet état de choses, ainsi que le montrent ses propres dires, qui font une comparaison entre le passé, euphorique de Lattifia, et son présent à horizons bloqués :

« Pendant la guerre, [se dit-il] ; les dossiers ne dormaient pas dans les tiroirs. » p. 40

Suite donc aux manœuvres de Arrat, le pouvoir est transformé en bouffon malmené dans la rue par ce personnage emblème de *la résistance populaire*, selon l'expression du narrateur, le maire nomma un conseil de crise, (un registre ironico-comique) pour voir ce qui se passe aux ânes blanchis à la chaux. Or le conseil de crise (relève de l'épique ; il s'agit, selon les autorités d'un sujet grave, qui mérite réflexion, mais en fait la situation est ironique.

En bref la parade des tortues dans la rue parodie la lenteur administrative de Lattifia.

Le monde à l'envers, l'essence même du carnaval ; ces deux scènes reposent essentiellement sur cette inversion dans les rapports entre le pouvoir et le peuple, Arrat prend une position supérieure par rapport aux autorités locales, il les laisse perplexes, dans l'ignorance de ce qui passe dans la place publique, une permutation du haut et du bas, par les rabaissements, par les formes les plus diverses du parodique et du travestissement.

3.3. Autres formes de critique politique

3.3.1 Arrat le dresseur de chiens, métaphore des gendarmes affamés

D'un point de vue sémiologique le langage proxémique présent dans cet extrait met en relief l'élévation symbolique du locuteur(Arrat) symbole dignitaire que lui procure le narrateur.

Provocateur acerbe par le pouvoir incarné par la mairie, les autorités locales, Arrat entreprend un projet de dressage de chiens, métaphore des responsables corrompus qui dérangeaient aux normes de civisme et de citoyenneté correcte, ce que Arrat appelle la *discipline*:

« Arrat répliqua que son objectif était de transformer les animaux en citoyens, des hommes de la rue, respectueux de l'Ordre, la Loi, La Discipline. »p56

L'opposition des autorités locales au projet de dressage des chiens pousse Arrat à la provocation, de la Gendarmerie, et des autorités locales:

« Arrat les provoqua, une fois d'une façon oblique, une main anonyme s'attaqua aux ânes dont il voulait vendre la viande, une deuxième fois à terrain découvert, il mobilisa des tortues pour une manifestation pacifique dans les rues de Lattifia, deux événements qui provoquèrent l'hilarité générale et montrèrent, selon mon ami, les formes multiples de la résistance populaire aux abus des pouvoirs. » p56

3.3.2. Zineddine Ayachi

Est un personnage politique, c'est un ancien combattant intègre non corrompu, mais pendant la postindépendance, il avait été assassiné pour règlement de compte entre anciens maquisards.

Ce personnage affiche son engagement durant la période de guerre et pendant l'indépendance, ainsi il critique la France responsable du chaos présent de Lattifia synecdoque de l'Algérie :

« "La France n'a pas fini de nous causer des ennuis. Mais j'ai mon idée", dit Zineddine Ayachi » p.153

Zineddine Ayachi est le défenseur acharné de l'ouverture d'une bibliothèque, à la place de l'ancienne église, pour les jeunes qui rodaient dans le village de Lattifia. Son projet est donc d'ordre culturel.

Il lutte surtout contre l'intox qui sévissait dans Lattifia, hérité selon lui de l'ancien colonisateur, ainsi la bibliothèque devient un antre de calme et de confort pour les jeunes selon le témoignage du narrateur

« En trois mois la nouvelle bibliothèque offrait les ouvrages, le calme, le confort et l'organisation prévus dans le projet » p153-154

Mais les ennemis de progrès avaient avorté, aidés par l'intox, la rumeur et la propagande, le projet de la bibliothèque car ils étaient menacés dans leur statut de super-citoyens.

« Tout allait bien jusqu'à l'étrange événement qui eut pour cadre la merveille culturelle de Lattifia. Ce fut le signal d'un déclin inexplicable. La fonction religieuse reprit le dessus, la bibliothèque redevenait église, entourée d'une aura de peur et de mort qui pollua inévitablement le voisinage » p154.

Ils bruyent la rumeur que l'église était hantée par la peur, et qui il faut la détruire:

« en plein jour ! c'est incroyable ! je n'y mettrai pas les pieds. Mon Dieu, il est apparu tout d'un coup devant moi, j'ai couru vers la porte, il me poursuivait. Quel cauchemard ! il faut détruire l'église » p156

La destruction de la bibliothèque symbolise la destruction de la culture, ennemie incontestable du pouvoir, il faut détruire tout symbole de culture pour continuer donc la voie de la dérive, de la soumission forcée de la population.

Le narrateur dit que la situation inquiéta Zineddine Ayachi :

« La situation inquiéta Zineddine et le Conseil Exécutif; le maire parcourut le village en voiture, à l'aide d'un haut-parleur il ravivait la flamme patriotique et faisait appel à la sagesse et au sens pratique des gens. » p156

L'intox, c'est-à-dire les rumeurs ont eu raison sur la raison : la bibliothèque se vida complètement, elle n'a pas perdu de ses lecteurs mais elle perdit tous ses lecteurs.

« La bibliothèque perdit ses lecteurs, les choses s'aggravèrent après un autre événement qui aboutit à sa fermeture virtuelle. » p157

Or Zineddine Ayachi était contre une continuation de la politique coloniale, l'asservissement et l'appauvrissement de la population par tous les moyens y compris l'intox et l'ignorance, deux armes très prisées chez l'ancien colonisateur.

« Le maire et le bibliothécaire ne perdirent pas espoir, l'un défendait son projet contre le vote écrasant de le dévier vers une destination importante du moment: la recherche de silos à céréales, l'autre continuait à garnir les rayons de livres grâce à des dons. Les contacts entre les deux hommes étaient quotidiens au plus fort d'une rumeur publique hostile, Zineddine Ayachi franchissait le matin la porte de la bibliothèque, conversait avec le jeune responsable, consultait des livres, prenait son temps pour lire, ensuite quittait les lieux visiblement satisfaits de sa tournée. » p158

Dans le passage ci-dessus, nous avons un discours politique du maire fervent défenseur de la culture, symbole de la libération des esprits, le récit évoque par anticipation par prolepse le sort de ce défenseur ardent de la culture et la libération des esprits :

« Nous connaissons la France et ses méthodes, l'intox et la guerre psychologique. La guerre se fait avec les armes, mais nous avons à façonner de nouveaux esprits. Tant que je serai maire, rien n'arrêtera le projet. Ils devront me passer sur le corps avant de convertir l'église en épicerie.... Il n'existe pas une seule bibliothèque au village, et on fait tout pour ne pas en ouvrir une.» p159

Pour braver l'intox et la rumeur qui stipule que la bibliothèque de Lattifia était hantée, le maire doit prouver que cette dernière n'est pas hantée : il décide ainsi de passer une nuit dans la bibliothèque.

« Il ne cessait de répéter au bibliothécaire de rester à son poste et de ne pas céder à ceux qui lui suggéraient de démissionner, le temps de réfléchir à une riposte. Un mois après le passage des militaires recruteurs il exposa son idée dans un café, il donnerait une leçon aux détracteurs, le coup de grâce à la rumeur stupide et aux croyances ridicules, il passerait la nuit à l'église » p158

3.3.3. La grotte : espace utopique de liberté et de subversion

La grotte est espace très significatif ; à l'instar des personnages du récit, elle est un espace ambivalent : en effet, autrefois, durant la période de guerre de Lattifia, la grotte était un refuge des maquisards, blessés ou fatigués dans/de la guerre ; elle est de ce fait un espace sécurisant, un adjuvant des combattants de la libération nationale. Mais pendant la période post indépendante de Lattifia cet espace change catégoriquement de fonction en devenant un lieu de libertinage et de liberté d'expression. En bref une boîte

de nuit : sa fonction profane de jadis est devenue vulgaire et, on passe ainsi du sacré vers le profane nous sommes dans le comble de la critique politique :

« Jusqu'à ma rencontre avec Hafsa, nous ne changeâmes pas le lieu de nos rencontres, la boucherie, puis mon ex-voisine nous fit découvrir un autre endroit qui semblait sortir de l'imaginaire d'un fabuliste, un qualitatif irréel » p88

D'un refuge pour maquisard à une boîte de nuit, abritant de jeunes gens à la recherche d'un souffle de liberté où ils se permettent de discuter, de boire, de chanter, d'écrire.

Une autre société est née, une micro-société en marge de la société réelle écrasée et étouffée par le pouvoir en place :

« Le refuge des maquisards se transforma rapidement en une boîte de nuit pour clientèle select : [...] presque chaque soir et les weekends nous étions en route pour la grotte, rarement les mains vides. Hafsa cuisinait, préparait le café et le thé et souvent participait à nos discussions »

Une situation ironique de ce lieu, avant et après, on assiste là aussi à une comparaison entre le passé et le présent, un passé où on cherche la liberté territoriale d'une patrie et libérer le peuple du joug du colonisateur où la grotte était le lieu des stratégies et du combat, mais dans le présent elle est devenue un lieu utopique où l'on cherche la liberté intellectuelle et individuelle, en se permettant les interdits et les tabous.

CONCLUSION GENERALE

Conclusion générale

Ce modeste travail avait pour objectif de montrer que les deux dimensions poétique et politique sont étroitement imbriquées l'une dans l'autre, dans *Esthétique de boucher* de Mohamed Magani.

Dans un premier lieu nous avons installé, dans le premier chapitre, notre champ conceptuel et méthodologique afin de mieux aborder notre texte et analyser notre corpus.

Dans le deuxième chapitre nous avons analysé l'aspect et le fonctionnement poétique du texte Maganien, pour relever l'ampleur de la dimension poétique, ainsi nous avons constaté une écriture non traditionnelle dont l'auteur se sert, la présence d'un métadiscours littéraire que l'auteur l'utilise pour commenter son texte et donner des réflexions sur l'écriture elle-même.

Des réflexions portant sur :

- Le phénomène de commencement,
- La réception de l'œuvre,
- La lecture.

Aussi dans le cadre de l'écriture, on a constaté que le texte Maganien est caractérisé par une discontinuité narrative dans sa globalité, déstabilisant ainsi le lecteur dans son parcours de lecture.

Dans le troisième chapitre nous nous sommes intéressé à l'aspect politique du texte ; nous avons ainsi constaté que ce texte est un plaidoyer en faveur d'une société abusée et gouvernée par un pouvoir oligarchique autoritaire.

Dans un style remarquable Mohamed Magani écrit et décrit une société qui souffre des injustices et d'inégalités. Il nous reflète la réalité avec son écriture unique. Avec l'ironie, l'humour, et la scénographie carnavalesque l'auteur a réussi à faire passer le message au lecteur on le poussant à réfléchir et attirer son attention en le faisant rire, traitant de ce fait une situation grave sur un ton humoristique, voire cynique.

Eu égard à sa dimension poétique la mise en abyme déployée dans le texte est un procédé d'écriture qui caractérise en propre l'écriture Maganienne : la présence de la dimension méta-discursive dans le discours narratif, l'écriture de l'oralité (rappelons-le, le narrateur s'inspire des techniques narratives du meddah du souk du village de

Lattifia, Tguia Elhess), l'ironie, la caricature et la parodie inscrivent Esthétique de boucher dans la mouvance de l'écriture moderne.

Du point de vue de sa dimension politique, Magani a évoqué les anomalies des fonctionnement d'une société, prise en otage par les nouveaux imposteurs du Pays :les injustices, l'ignorance et l'obscurantisme qui frappaient la société de la post indépendance, ayant trahi les idéaux révolutionnaires de jadis.

De ce fait, on a bien constaté cette imbrication des deux dimension poétique et politique dans le texte Maganien, le discours et le métadiscours littéraire présents dans le texte se manifestent et s'imbriquent en totale harmonie.

Ce travail de mémoire voulait principalement mettre le point sur cette relation complexe entre la poétique et la politique, il serait mieux de procéder à une étude de plusieurs œuvres dans ce sillage, pour mieux comprendre cette relation et les procédés utilisés pour bien mettre au clair cette imbrication.

Enfin le présent travail n'est qu'une ébauche de recherche, et si l'occasion nous sera offerte d'être inscrit en thèse d'état, il sera mûri en une thèse bien concertée, car ce roman fascine tout lecteur aussi bien par ses audaces thématiques que par ses pirouettes scripturales.

Références bibliographiques

Corpus

Mohamed Magani. *Esthétique de boucher*, Alger, En.A.P & ENAL, 1990

Ouvrages

- Andrea Del Lungo. *L'incipit Romanesque*. Seuil, 2003.
- Chikhi Beïda. *Maghreb En Textes : Écriture, Histoire, Savoirs et Symboliques : Essai Sur l'Épreuve de Modernité Dans La Littérature de Langue Française*. L'harmattan, 1996.
- Bendjelid Faouzia. *Le Roman Algérien de Langue Française*. Chihab Éditions, Impr. Cop, 2012.
- Fontanier Pierre, *Les Figures Du Discours*, Flammarion, 1977.
- Genette Gérard. *Figures III*. Editions Du Seuil, 1972.
- Genette Gérard. *Nouveau Discours Du Récit*. Paris, 1983.
- Genette Gérard. *Palimpsestes : La Littérature Au Second Degré*. Editions Du Seuil, 1992.
- Haury Auguste. *L'ironie et l'Humour Chez Cicéron*. Brill, 1955.
- Jouve Vincent. *Poétique Du Roman*. 3rd ed., Armand Colin, 2020.
- Lotman Jurij, et al. *La Structure Du Texte Artistique*. Gallimard, 1973.
- Morsly Dalila, et al. *Introduction À La Sémiologie : Texte, Image*. Office Des Publications Universitaires, 1980.
- MOURA Jean-Marc. *Poétique comparée de l'humour*, Presse universitaires de Paris Nanterre, 2012
- Philippe Niogret. *Les Figures de l'Ironie Dans a La Recherche Du Temps Perdu de Marcel Proust*. Harmattan, 2004.
- Sangsue Daniel. *La Parodie*. Hachette, 1994.
- Schoentjes Pierre. *Claude Simon Par Correspondance : Les Géorgiques et Le Regard Des Livres*. Romanica Gandensia, 1995.
- Pierre Schoentjes, *Ce qui a eu lieu*. Editions Wildprojetct, 2015.
- Sémir Badir et Al. *Figures de La Figure : Sémiotique et Rhétorique Générale*. Pulim, 2008.

- Stalloni Yves, *Dictionnaire Du Roman*, Armand Colin, Cop, 2012.

Articles

- ARON Paul, « *Le pastiche comme objet d'étude littéraire. Quelques réflexions sur l'histoire du genre* », in *Modèles linguistiques*, 60, 2009, 11-27.
- Benaid Malki, « *La Dimension Programmatique De L'incipit En Tant Qu'espace De Lecture Stratégique* », in *Faslo Elkhatab*, Volume 11, Numéro 1, 2022, pp567-582.
- Bellenger Yvonne. « *Montaigne et L'ironie*», in *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, vol. 38, no. 1, 1986, pp. 27–38,
- Biemel Walter. « *L'ironie Romantique et La Philosophie de l'Idéalisme Allemand.* » *Revue Philosophique de Louvain*, vol. 61, no. 72, 1963, pp. 627–643.
- Pennanech Florian. « *Le Pastiche.* » http://Www.mfo.ac.uk/Fr, www.fabula.org/actualites / le-pastiche_35149.php.
- RABATEL Alain. « *Pour Une Analyse Énonciative et Textuelle Des Points de Vue Perceptifs Empathiques (Hétéro-Perception et Prise En Charge Énonciative).* », in *Écho des Études Romanes*, vol. 13, no. 1, June 2017, pp. 147–172.
- Sangsue Daniel. « *De La Parodie Dans Ses Rapports Avec La Blague et La Supercherie.*», In *Revue de La BNF*, vol. n° 31, no. 1, 2009, p.32,
- Serper, Arié. « *Le Concept d'Ironie, de Platon Au Moyen Age.* », *Cahiers de l'Association Internationale Des Études Françaises*, vol. 38, no. 1, 1986, pp. 7–25,

Dictionnaire

- Bloch Oscar, Et Al. *Dictionnaire Etymologique de La Langue Française*. Presses Universitaires De France, 2016.
- *Le petit robert, Dictionnaire de la langue Française*, paris, LR : nouvelle edition, paris,2003.
- *Le petit Larousse illustré*, Edition Larousse, paris, 2009, p551

Pages web

- « *Des Catégories Pour l'Humour - Patrick Charaudeau.* » Www.patrick-Charaudeau.com, www.patrick-charaudeau.com/Des-categories-pour-l-humour.html. 2022.
- « *Littérature Archives.* » *La Culture Générale*, www.laculturegenerale.com/category/litterature/.

-L, A. « L'ironie : Le Masque de Socrate. » *Philo Blog*, www.aline-louangvannasy.org/article-le-masque-de-socrate-l-ironie-111369407.html.

- <http://www.ac-grenoble.fr/disciplines/lettres/podcast/logotype/glossaire/Fonctions%20de%20%27incipit.htm>

Thèses et mémoires

- Benaid MALKI. *L'écriture de l'oralité dans Esthétique de boucher de Mohamed Magani et Jacques le fataliste et son maître de Denis Diderot. Approche comparatiste.* Université d'Oran. Thèse de doctorat de français, option littérature, Université d'Oran, 2016.

-Thierry Raeber. *L'ironie, réactualisation de pensée et contenus non posés : une approche pragmatique*, Mémoire de Master, Université de Neuchâtel, Suisse, 2011.

Tables des matières

Remerciements

Dédicaces

Introduction générale	05
Chapitre premier : Champs conceptuel et théorique et outils méthodologiques ...	12
1.1. L'incipit.....	12
1.1.1. Définition de l'incipit.....	12
1.1.2. Formes de l'incipit.....	13
1.1.2.1. Statique.....	13
1.1.2.2. Progressif.....	13
1.1.2.3. Dynamique.....	13
1.1.2.4. Suspensif.....	13
1.1.3. Rôle de l'incipit.....	13
1.1.4. Délimitation de l'incipit.....	14
1.2. Le récit.....	15
1.2.1. Définitions du récit.....	15
1.2.2. Le récit : le temps.....	15
1.2.2.1. L'ordre.....	15
1.3. L'ironie.....	16
1.3.1. Définition de l'ironie.....	16
1.3.2. Les formes de l'ironie.....	19
1.3.2.1. L'ironie socratique.....	19
1.3.2.2. L'ironie romantique.....	19
1.3.2.3. Ironie situationnelle.....	20
1.3.3. Les procédés de l'ironie.....	21
1.3.3.1. L'hyperbole.....	21
1.3.3.2. L'antiphrase.....	21
1.3.3.3. La litote.....	21
1.3.3.4. La parodie.....	22
1.3.3.5. Le pastiche.....	23
1.4. La mise en abyme.....	23
1.4.1. Définition de la mise en abyme.....	23
1.4.2. Fonctionnement de la mise abyme.....	24
Deuxième chapitre : écriture Maganienne : Une poétique hors normes	26
2.1. Analyse de de l'incipit.....	26
2.2. La discontinuité narrative.....	28
2.2.1. Les Transition brusques dans le récit.....	28
2.2.2. Fonctionnement analeptique et proleptique du récit.....	29
2.2.3. Les pauses descriptives.....	31
2.3. L'inscription <i>d'esthétique de boucher</i> au carrefours de l'oralité et de l'écriture...	32
2.4. La mise en scène d'un boucher auteur-narrateur.....	32
2.5. La mise en relief du thème de la lecture dans le récit.....	33
2.6. Tegua Elhess le meddah, figure emblématique de l'oralité.....	34
2.7. La mise en abyme ou l'écriture autoréflexive.....	34
2.8. Les deux nouvelles de Kaici insérées en abyme dans le récit.....	35
2.9. L'incipit de deuxième nouvelle de Kaici.....	35
2.10. Description non classique du clochard.....	38

2.11. L'hétérogénéité générique.....	38
Troisième chapitre 3 : Enjeux de l'écriture : un art de la dénonciation.....	41
3.1. Lattifia : un espace tragique d'embrigadement.....	41
3.2. La mise à mal des figures emblématique du pouvoir.....	42
3.2.1. Les gendarmes.....	42
3.2.1.1. Sayad.....	42
3.2.1.2. Le gendarme nommé la baleine.....	43
3.2.2. Les anciens maquisards.....	44
3.2.3. Les autorités locales.....	46
3.3. Autres formes de critique politique.....	48
3.3.1 Arrat le dresseur de chiens, métaphore des gendarmes affamés.....	48
3.3.2. Zineddine Ayachi.....	48
3.3.3. La grotte : espace utopique de liberté et de subversion.....	50
Conclusion générale.....	53
Références bibliographiques.....	56
Tables des matières	

Résumé :

Ce mémoire de Master de fin d'études a pour objectif d'analyser le roman « *Esthétique de boucher* » de Mohamed Magani, afin de de monter l'imbrication des dimensions poétique et politique dans le texte. Le roman dans son ensemble, est une critique acerbe et sulfureuse de la société algérienne des années quatre-vingts, rangée par la corruption et l'obscurantisme. Cette thématique est véhiculée par une écriture moderne, régie par une stratégie interactive très captivante. L'écriture en question mêle poétique et politique, qui dialoguent en parfaite harmonie.

Abstract

This study as part of a Master's thesis aims to analyze the novel " *Esthétique de boucher* " by Mohamed Magani, in order to show the interweaving of poetic and political dimensions in the text. The novel as a whole is an acerbic and sulphurous criticism of Algerian society in the eighties, plagued with corruption and obscurantism. This topic is conveyed by modern writing, governed by a very captivating interactive strategy. The writing in question mixes poetic and politics, which dialogue perfectly in harmony.

ملخص

تهدف هذه الدراسة في إطار مذكرة الماستير إلى تحليل رواية " *جمالية الجزائر* " للكاتب محمد مغاني، من أجل إظهار العلاقة التشابكية بين البعدين الشعري و السياسي في النص، الرواية ككل نقد لاذع هي تفكير للمجتمع الجزائري بعد الاستقلال في سنوات الثمانينات و الذي ينخره الفساد و الظلامية، هذا الموضوع صورته و نقله الكاتب بطريقة عصرية و استراتيجية تفاعلية و مثيرة بالخلط بين السياسة و الشعرية بانسجام تام.