

**Stratégies narratives et discursives interactives et récréatives du  
personnage du meddah de la place publique dans Esthétique de boucher de  
Mohamed Magani.**

**Benaïd MALKI**

**Université Oran 2**

**Résumé:**

*Esthétique de boucher* est un roman de Mohamed Magani, qui met en scène des personnages iconoclastes. Tegua Elhess, le personnage d'oralité le plus emblématique, en est un exemple pertinent. Essentiellement focalisée sur une réceptivité aussi interactive que récréative, sa *medhfiction* est une narration expérimentale qui se cherche en changeant incessamment de stratégies, au fur et à mesure de son déroulement, en vue de s'assurer d'une audience idéale. Pour ce faire, deux principales stratégies sont étroitement corrélées: 1a synchronisation entre les codes gestuel et gestuaire ou proxémique et l'imbrication des deux codes herméneutiques et proarétiques. Ces stratégies narratives et discursives renforcent l'interactionnisme, tout en impliquant l'auditoire dans la fiction et la métafiction ; cela confère à ces contes une dimension substantiellement corrosive à l'égard des normes narratives et discursives traditionnelles.

**Mots-clés** Réceptivité - interactionnisme - herméneutique - proarétique - dialogisme – proxémique - gestuel- gestuaire - *halqa* - *medhfiction* - *captatio benevolentiae*

**ملخص:**

"جمالية جزار" هي رواية للكاتب الجزائري محمد مقني، شخصياتها متمردة، "تقية الحس" هو الراوية الأكثر رمزية من بين هذه الشخصيات، طريقة عرضه المبنية أساسا على تلق تجاذبي ذو طابع احتفالي هي سرد تجريبي يبحث عن ذاته أثناء سريانه وذلك بالتغيير المستمر للاستراتيجيات وهذا لضمان جمهور مثالي، لهذا الغرض يتبع الراوية استراتيجيتين متكاملتين وهما التزامن بين لغات الإشارة والجسد وتلك المتعلقة بالمكان والتداخل بين الرمزين الهرمونيطيقي والتفاعلي، هذه الاستراتيجيات السردية والخطابية تدعم التفاعلية وتدخل في نفس الوقت المتلقي في القصة والتعليق على القصة.

Cet article cible un double objectif. Premièrement nous nous sommes employé à travailler et, à cœur joie, sur la littérature populaire algérienne, parce

que nous-mêmes avons grandi dans un environnement rustique tout empreint de subjectivisme et de traditionalisme. Notre milieu familial, nous a ouvert grand les portes sur ce vaste domaine où nous baignons dans son biotope largement oralisé et fortement maraboutique. Néanmoins nous étions fièrement attaché, non sans fanatisme, à ses pratiques ancestrales devant lesquelles nous avons adopté l'attitude d'un spectateur aussi naïf qu'ébahi: mon grand-père, que Dieu ait son âme en son vaste Paradis, était un éminent «*Moukadem*» (un titre honorifique) de *Hamdawa* qui est une certaine pratique spirituelle fondée par le Soufi Ahmed Elrifai<sup>1</sup>. Nous avons eu la chance d'assister régulièrement aux *halqa* de *Djellala* (panégyrique) glorifiant Dieu tout-puissant et son Prophète, accompagnées du rythme du *Bendir* (une sorte de tambour) autour d'un grand cercle de feu. C'était la chose qui a profondément imprégné notre enfance.

Cependant c'était le *Meddah* - le conteur - de notre village qui nous a le plus marqué. Enfant, nous adulions ses contes, notamment ceux qui relataient les épopées de l'Islam et les *Ghazaouettes* (batailles) du Prophète et ses Compagnons bien guidés. C'étaient des histoires fabuleuses que nous apprécions avec saveur et impatience. De ce *meddah*<sup>2</sup>, nous gardons encore l'image d'une personne vénérée au milieu de ses *halqa*<sup>3</sup>. Tous les vendredis, nous nous sommes volontairement livré à cœur joie à ses cercles de *medhfiction*<sup>4</sup>, en nous hâtant vers le souk hebdomadaire pour ne rater aucun de leurs épisodes aussi fabuleux que captivants.

Nous devons à ce conteur de notre village natal le fait qu'il a éveillé, voire excité en nous, dès notre tendre enfance, le plaisir d'écouter, sur la place publique, des récits de fiction caractérisés par leurs circonvolutions délibérées, car ils étaient dispatchés entre des séances voire des semaines, séparées par des attentes éternelles.

Selon Genette la mémoire est *palimpsestique* et son palimpseste est indestructible. D'emblée, ce souvenir d'enfance, en renaissant, tel le Phénix, de ses cendres, nous a conduit vers l'exploration du vaste terrain de l'oralité. Or cette réminiscence, involontaire semble-t-il, a pour avantage de nous avoir fait revivre un âge fabuleux, celui du paradis perdu de l'enfance auquel nous nous voyons rendre un pieux pèlerinage par le biais de cet exposé, car «enfant, [explique le philosophe algérien K. Nabahani], l'on est tout frais et ce qui vous pénètre s'imprègne solidement en vous. C'est l'âge où se dessinent les tendances intellectuelles»<sup>[5]</sup>

Deuxièmement, notre contribution vise à mettre au clair l'une des spécificités de la littérature maghrébine, algérienne en l'occurrence: le dialogisme, la polyphonie et *l'interactionnisme symbolique* (Goffman). Ces stratégies discursives sont pertinemment mises en scène dans *Esthétique de boucher* de Mohamed Magani, roman où l'écriture de l'oralité, nourrie des

sources épiphoniques et carnavalesques de la littérature populaire, a une valeur aussi ludique que subversive.

Pour la commodité de l'analyse nous avons, tout d'abord, préféré de commencer cette introduction par une présentation panoramique du roman d'où est extrait notre corpus, afin d'installer prioritairement notre lecteur dans son contexte intra textuel.

Dans *Esthétique de boucher* la diégèse nous introduit, *ex abrupto*, à *Lattifia* des années quatre-vingts, petite bourgade préfigurant l'Algérie post-indépendante, où la vie est rangée en profondeur par une gangrène de corruption et d'obscurantisme, soutenus par un pouvoir oligarchique répressif et déliquéscent. Après une longue et douloureuse traversée du tunnel colonial, ce village s'engouffre dans un autre non moins ténébreux, durant son époque souveraine. Cependant, aux antipodes de telle fondrière, se dresse non loin de cet espace mortifère une microsociété de marginaux qui s'essayent à une écriture à rebours des conventions et convenances sociopolitiques et esthétiques établies. A trois kilomètres du village, dans une grotte du mont *Temoulga*, jadis refuge des maquisards fatigués de la guerre, huit personnages formant quatre couples libertins mènent une vie dionysiaque de rébellion et de débauche, tout en s'adonnant aux discours interdits pour mettre à mal les discours rodés des sentiers battus, ce qui plonge du même coup le monde d'en bas, le village en l'occurrence, dans un chaos provocateur.

Symétriquement à *Lattifia*<sup>6</sup>, espace ouvert de la censure, des personnages individués, hommes et femmes, font l'exception ; ils sèment le trouble en se dressant, dans la place publique, contre l'obscurantisme, le conventionnalisme et le totalitarisme caractérisés qui asservissent l'individu en détruisant en lui tout ce qui est spécifiquement humain. Teguaï Elhess, le conteur-troubadour du village est un acteur représentatif de cette catégorie de personnages iconoclastes, qui se dressent contre les prestidigitations millénaires, dont nous développerons l'itinéraire.

En effet, sachant que les personnages réfractent en partie, conformément à la Théorie de la personnification des idées bakhtinienne, l'intention de leur créateur, on peut dire que pour Magani la valeur ultime d'une œuvre consiste dans l'effet qu'elle exerce sur son contemplateur. Le conteur de *Lattifia* est un exemple pertinent de l'effet spéculaire régissant le roman tout entier.

La présentation de ce personnage individué par le narrateur est bel et bien distinctive, différenciative phonologiquement parlant:

« A *Lattifia* vivait un légendaire personnage, il racontait des histoires au gré des souks. De profession il était meddah et charmeur de serpents [...] Il avait une telle manie de compliquer ses histoires les plus simples qu'elles semblaient n'avoir ni début, ni milieu, ni fin, et moins encore un fil conducteur. » p. 36.

Quant au faire du *meddah*, le récit met en relief un personnage atypique ; ses contes dérogent systématiquement aux normes *medhfictionnistes* (Magani), c'est à dire narratives, convenues à *Lattifia*: la suite de l'analyse met au clair ce point focal.

Au point de vue pragmatique, les contes de ce troubadour se caractérisent par leur polyvalence fonctionnelle: durant l'occupation, ils avaient pour mission d'être engagés contre le colonisateur français; c'étaient des messages étiologiques délibérément cryptés partant, non immédiatement accessibles, afin d'échapper à la vigilance inquisitrice de l'occupant.

Dans la période de souveraineté, ils offraient des spectacles récréatifs sur la place publique. Cependant, strictement focalisés sur le récepteur auquel se rapporte *la fonction de communication* (G. Genette), ces contes sont régis par une narration assujettissant la représentation: la substance racontée est systématiquement dévorée par le médium racontant.

Au niveau de la syntaxe inter-actantielle, les rapports entre le conteur et son auditoire sont régis par une structure élémentaire récurrente: en fait les extraits qui seront analysés mettent en opposition deux principaux acteurs: un acteur individuel, Tegua Elhess, en position actancielle de sujet agissant, et un acteur syncrétique ou collectif, son auditoire, en position d'actant-objet pâtissant, agi par le premier. En guise d'illustration prenons l'exemple ci-dessous:

«Le jour J, le meddah força son auditoire à le suivre de la place entre les eucalyptus [...] vers un espace graveleux derrière la gare» pp. 109-110.

Dans cette citation, le *meddah* occupe la position actantielle de sujet pragmatique d'un faire somatique, alors que l'audience est l'objet-cible de ce faire: il suffit de transposer les constituants de la phrase à la forme passive pour mettre en relief cet état de fait: *l'audience fut forcée de suivre le meddah...*

En fait la technique narrative du conteur est systématiquement focalisée sur une réceptivité aussi interactive que récréative, mise en place par un artiste rusé et malicieux qui contraint son auditoire d'agir et de pâtir en collaborant, bon gré, mal gré, à la création d'un message *polygéré*<sup>7</sup>. Pour ce faire, le conteur exploite de façon optimale les avantages ostensifs que lui confère la situation de contact direct, à savoir la narration d'un genre oral, caractérisé par ses libertés stylistiques, qu'est le conte.

Deux principales stratégies narratives, étroitement corrélées, inscrivent les contes et anecdotes de Tegua Elhess dans une dimension interactive. En premier lieu pour conférer à son message une rentabilité maximale, ce conteur exploite de façon optimale le système sémiotique que lui confère la communication à bâtons rompus, en créant une symbiose entre les langages verbal, para-verbal et non verbal, en l'occurrence mimique, gestuel, chorégraphique, gestuaire ou

proxémique<sup>8</sup>. En plus de ce syncrétisme langagier, il recourt délibérément au code de l'énigme, consubstantiel à la littérature orale, en faisant recourt à différents objets - véritables embrayeurs de narration - considérés comme scéniques, tels que les animaux, le bâton et le mouchoir... Ces derniers ont pour fonction de renforcer le contact tout en inscrivant l'échange dans une atmosphère aussi épiphanique que théâtrale. Plurifonctionnelle, l'intrigue à *introït* énigmatique (Barthes) est étroitement corrélée au code *proairétique*<sup>9</sup> ou comportemental, en vertu duquel les réactions de l'auditoire se manifestent sous différentes formes ainsi qu'on va le montrer, parce qu'une technique en soi n'existe pas: selon Barthes, en matière d'art, tout est fonctionnel.

### **1- La synchronisation entre les langages gestuel et gestuaire ou proxémique**

L'association des langages gestuaire et gestuel, très prisés dans l'art du conteur, est un embrayeur de narration assez efficace. Les exemples qui suivront mettent au clair le fait que le conteur exerce une maîtrise physique et cognitive sur la *halqa* en vue de s'assurer d'une audience idéale contrainte à coopérer à la coproduction du message. Le mode d'appropriation et d'occupation de cet espace vital joue le rôle d'un paralangage accompagnant et lubrifiant la parole verbale, tout en renforçant la dimension de l'adresse. Aussi son exploitation sensorimotrice, corrélée à la gestualité et au mime, contribue à clouer l'auditoire, à l'intéresser sans cesse aux histoires racontées.

Il s'agit en fait d'un mécanisme interactif qui montre que le rapport à l'espace, exactement comme au théâtre, n'est guère indifférent, en ce sens que Tegua modifie ses positions relatives vis-à-vis de son auditoire en fonction des besoins et exigences communicatifs *stricto sensu*, notamment par le biais de la stratégie de la «proxémique rapprochée»<sup>10</sup>, pour reprendre la terminologie greimassienne, combinée au langage gestuel. Pour mettre au clair le langage spatial déployé dans les contes du troubadour de *Lattifia*, il est opportun d'évoquer les caractéristiques de la *halqa* où se produit cet artiste.

La *halqa* - qui est au conte ce qu'est la rampe au théâtre - est l'espace narratif dans lequel se produit le conteur, Tegua Elhess, entouré de son auditoire. Elle se situe dans un autre plus englobant, celui du souk ou marché hebdomadaire. Il s'agit donc de l'espace ouvert de la place publique où les différences sociales s'estompent au profit des dimensions ludique, carnavalesque et épiphanique de l'échange.

Une description matérielle de la scène *medhfictionniste* fait ressortir les spécificités de cet espace, aussi fonctionnel que symbolique. En fait, selon l'axe de l'horizontalité, la *halqa* est un espace circulaire et planaire dont la périphérie est circonscrite par l'auditoire qui entoure de tous côtés le conteur. Par conséquent ce dernier en occupe le juste milieu; il se positionne ainsi à équidistance de la

périphérie, c'est-à-dire de son auditoire. Aussi selon l'axe de la verticalité, Tegua est à hauteur zéro par rapport à son récepteur, contrairement aux conventions discursives reçues qui postulent que l'orateur, par exemple, se place à un niveau assez élevé par rapport à son public. Ceci est dû au fait que «les règles habituelles [...] de la proxémique [postulent que] la position supérieure [soit] conforme au statut social »<sup>[11]</sup>, et intellectuel. La *skéné* de la tragédie antique en est un autre exemple fort pertinent de telle proxémique discriminatoire.

Ainsi dans la tradition narrative maghrébine, dont T. Elhess est l'emblème dans notre cas, l'échange s'effectue au niveau d'une horizontalité sapant systématiquement les différences sociales, en l'occurrence entre ce conteur et son auditoire.

Les exemples qui suivront mettent au clair la symbiose de la combinaison entre les langages gestuaire et gestuel, tels qu'ils sont incarnés par un support hiéroglyphique, celui du corps du *meddah*. Dans ce sens, les scènes *medhfictionnistes* du conteur donnent une impression de théâtralité parce qu'elles sont essentiellement articulées sur le langage corporel. Or, selon G. Vannier, le corps est le «véhicule de l'être au monde»<sup>[12]</sup>, partant, il est le principal «support matériel de toute signification», d'après J. Cl. Coquet<sup>[13]</sup>. Il sera donc montré que les représentations de Tegua Elhess au milieu de ses *halqa* mettent en scène un corps réduit à une fonction purement sémiotique, un signifiant associé à un signifié. En bref, il s'agit, selon la formule d'A. Artaud, d'un corps transmué en verbe en représentant une certaine «matérialisation visuelle et plastique de la parole»<sup>[14]</sup>.

Le mouvement circulaire autour de la *halqa* est par prédilection le langage gestuaire qui contribue à mettre l'accent sur le motif du «du *perpetuum mobile*»<sup>[15]</sup> caractérisant le faire du conteur ; il est une stratégie interactive corrélée à la suspension de l'histoire et à l'action du bâton-index en permanence pointé vers l'auditoire.

Dans ce qui suit, on peut aisément constater que le bâton est systématiquement présent dans les spectacles offerts par Tegua dans la place publique. Cet objet est un catalyseur - au sens chimique du terme- essentiel de la narration. Les exemples ci-dessous mettent en scène un conteur très entiché de son auditoire, appelé en permanence à coopérer ; il abîme délibérément la substance du contenu de son récit au profit de l'excitation permanente de l'attention de son récepteur: la fonction référentielle est donc sacrifiée au profit de la fonction conative du langage.

C'est ainsi que pour des raisons illocutoires et dialogiques le troubadour quitte souvent le centre de sa *halqa* vers la périphérie:

«[...] il [Tegua] suspendait en l'air une histoire et faisait le tour de l'audience, la main tendue...» p. 108.

Dans cette citation, le mouvement circulaire introduit par l'interruption du conte est synchrone avec celui de la main tendue du *meddah* en direction de son auditoire, lui demandant la maigre monnaie de sa subsistance. Or ce geste, aussi phatique que conatif, sous-entend un regard forcément rivé sur la main du conteur. L'auditoire est donc forcé de voir, indépendamment de sa générosité ou son avarice: la vue est vivement sollicitée comme canal de communication.

Dans d'autres occurrences symétriques, le procédé est le même. Les exemples ci-dessous consolident le constat que le bâton est systématiquement utilisé pour apostropher l'auditoire, notamment dans les moments léthargiques qui l'affectent, pour le tenir ensuite en haleine:

« [Teguia Elhess] posa son burnous à côté du panier et réclama le silence en frappant le sol avec un bâton. » p. 110.

Aussi en procédant à une narration où l'écoute et l'attention sont vivement sollicitées, le *meddah* raconte et contrôle en même temps le degré et la qualité de réceptivité de son auditoire: l'interruption brutale du conte, associée au mouvement du bâton, est le stratagème narratif interactif auquel il recourt systématiquement pour rétablir le contact et renouveler l'intérêt:

«Le récit avançant au petit trot d'un cheval des grandes distances, une vingtaine de minutes s'écoula sans interruption, une audience idéale, puis le meddah entendit des chuchotements (il regarda discrètement sa montre), d'expérience il suspendait le flot des paroles et pointait son bâton sur deux hommes inattentifs « بلزرق راك هنا؟ », fit-il, au lieu du rituel « بلحمر راك هنا؟ » p. 110.

Dans cette séquence verbale on peut aisément constater que l'action de suspendre la fable est immédiatement coordonnée à celle d'apostropher les deux hommes évasifs, en vue de les tirer de leur torpeur pour les réintégrer à la diégèse: les imparfaits de répétition *suspendait*, *pointait*, corrélés au syntagme exprimant l'habitude *d'expérience*, confirme la systématité du procédé interactif.<sup>16</sup>

Récapitulons. Du point de vue fonctionnel *stricto sensu*, le bâton pointé vers les deux hommes inattentifs assume trois fonctions: une fonction symbolique en ce sens qu'il représente le prolongement artificiel de l'index accusateur (pour rappel l'évasion, la dispersion de l'auditoire n'est guère tolérée par le conteur); une fonction phatique de rétablir le contact avec ces deux hommes apostrophés au moyen du même bâton-index; et une fonction conative qui consiste à réintégrer l'auditoire dans le cours de la fable, de le contraindre à coopérer à son insu. *In fine*, une rentabilité communicative optimale est la visée ultime escomptée de ces stratégies.

Enfin, on peut conclure ce point concernant la symbiose entre l'occupation de l'espace par le *meddah*, corrélée à sa gestualité, et la transmission de ses

contes en souscrivant au dire de Ph. Sollers à propos du langage proxémique relatif au théâtre, dont l'affinité avec le conte est déjà soulignée:

«De même qu'il n'y a pas de place inoccupée dans l'espace (théâtral) il n'y aura pas de répit ni de place vide dans l'esprit ou la sensibilité du spectateur »<sup>17</sup>

## 2- L'étroite corrélation entre les codes énigmatique et *proaïrétique*

Aussi pour amorcer l'interactionnisme, notamment ludique, le conteur de *Lattifia* recourt au code de l'énigme et à la provocation, pour procéder à une narration expérimentale, strictement sous-tendue par l'effet à produire.

En fait en hypertrophiant un objet fort banal, un mouchoir en l'occurrence, ou en introduisant dans ses *halqa* de *medhfiction* un animal exotique par rapport à la région de *Lattifia*, tel que le fennec, à la place du traditionnel serpent, le conteur bouleverse la tradition millénaire dans l'intention de capter l'intérêt de son interlocuteur en exposant à son regard l'insolite et l'inédit. Ces deux stratégies ont une valeur corrosive, à savoir l'intégration du destinataire des contes dans les histoires débitées: en général la coopération requise est obtenue par les interventions incessantes de l'auditoire dans la narration; les ruses du troubadour consistent à manipuler l'instance réceptrice en la faisant jouer un rôle ou plutôt un double rôle: celui du spectateur intrigué, mais aussi et surtout celui d'un acteur/comédien intégré dans le corps de la fiction: il s'agit donc d'un pirandellisme murement concerté: l'interversion baroque des rôles fait donc partie intégrante des stratégies subversives du conteur.

Dans ce qui suit, les réactions de l'auditoire mettent au clair cet état de chose. Le segment narratif, à fréquence itérative, ci-dessous résume la systématisation de l'effet d'attente stimulée chez l'auditoire, tel qu'il est souligné par l'expression de l'habitude:

«Teguia Elhess fit durer le mystère comme à son habitude » p. 110.

Le témoignage du narrateur consolide la tendance du *meddah* aux comportements énigmatiques:

«Tout le monde à Lattifia et ailleurs ignorait la provenance des serpents du vieux conteur, lui-même cultivait le mystère... » p. 111.

Aussi intéressé à une narration non monotone, le *meddah* modifie sans cesse les techniques ayant pour finalité de renouveler perpétuellement l'intérêt de son interlocuteur. A ce sujet il est à rappeler que, essentiellement subversive, sa narration est une activité expérimentale qui se cherche au fur et à mesure de son déploiement. C'est ainsi qu'en premier lieu, le *meddah* profanateur de la tradition ancestrale décide d'exclure le flûtiste qu'il considère comme un agent superflu, rodé par l'usage:



« [...] il n'avait jamais auparavant accepté les accompagnements sonores, il pensait qu'ils étaient superflus, gênants, souvent ridicules lorsque le musicien, [le flûtiste en l'occurrence], soufflait comme un asthmatique – un effet de la routine. Quand lui racontait, [...] l'autre, un malin, ouvrait un pan de son burnous où tombaient des pièces de monnaie. » p. 108.

Il recourt ensuite à quelques objets matériels qui jouent un rôle stratégique. Placés au milieu de la *halqa*, ces objets, à l'instar du bâton omniprésent et des codes gestuel, chorégraphique et gestuaire, amorcent la dimension dialogique et interactive de l'échange entre le conteur et son auditoire.

Ainsi pour tenir, sans répit, son auditoire en haleine le conteur fait appel, après l'exclusion du flûtiste exigé pourtant par l'orthodoxie de l'art ancestral, au serpent comme stratagème interactionnel, ou comme un catalyseur de narration, chimiquement parlant. En effet après avoir habitué son public à cet animal, le *meddah* décide, de but en blanc, dans l'une de ses séances, de lui substituer un autre d'une espèce tout à fait différente. Par conséquent tout attention:

« Les yeux [de l'audience] étaient braqués sur le panier recouvert d'un tissu vert que le *meddah* tenait à la main, et à mesure que la foule s'approchait du centre du village, les interrogations se multipliaient ? لفعي، disait-on, *Une vipère de cinq mètres ? Un monstre rare ? Un serpent à deux têtes ? Une vipère qui danse le heddaoui ?* Teguaia fit durer le mystère comme à son habitude » p. 110.

Captant d'abord les regards éblouis, l'objet mystérieux enfoui dans le panier excite davantage la curiosité en suscitant diverses questions. La structure linguistique de surface du passage précité, constituée essentiellement d'une suite de phrases à modalité interrogative, préférées par l'auditoire est un signe incontestable de son implication dans la fiction, notamment par sa provocation, manifestée par le biais du *dialogisme interlocutif* (Frédéric Calas). Pragmatiquement parlant, on peut dire que Teguaia fait et fait faire, agit et fait réagir...

En fait il est à souligner que, habituée au traditionnel serpent, l'auditoire pose une suite de questions-conjectures qui met en procès non pas ce référent hyperonyme en tant que tel, mais la classe d'espèce à laquelle il appartient, d'où les hyponymes hasardés par l'auditoire: " لفعي " (qui signifie vipère en arabe), *une vipère de cinq mètres ? Un monstre rare ? Un serpent à deux têtes ? Une vipère qui danse le heddaoui ?*

On en déduit que le public du conteur s'attendait, sans le moindre doute, à l'exhibition-choc d'un serpent, qui est souvent introduite par l'interrogation-apostrophe rituelle « بلزرق رالك هنا؟ » qui signifie: *Serpent bleu, es-tu là?*

Cependant en induisant délibérément son récepteur en erreur, le conteur substitue subrepticement l'expression-apostrophe précitée à une autre aussi insolite qu'inhabituelle:

« بلحمر راک هنا ؟ »<sup>18</sup>

La réaction des spectateurs ne se fait pas attendre:

« Une vague de mouvements secoua la foule, signe d'une grande surprise, un homme lança *un serpent rouge ! un serpent rouge !* » p. 110.

Après avoir dérouté son récepteur en maintenant le suspense à propos de l'objet jusque-là précautionneusement dérobé aux regards, le *meddah* «découvrit prestement le panier et tira, [au mépris des attentes et prévisions], le fennec» p. 110. Or, dans le contexte général de la diégèse, cet animal exotique est étranger à la région de *Lattifia* ainsi qu'à la tradition des *meddah*-charmeurs de serpents: il s'agit donc d'une transgression délibérée des conventions narratives établies.

Dans cet énoncé le modalisateur adverbial *prestement* trahit une compétence, celle d'une plasticité, d'un savoir-faire visant essentiellement la surprise de l'auditoire, manifestée par la réplique-épizeux: *un serpent rouge ! un serpent rouge !* Aussi ce comportement du public confirme l'étroite corrélation des deux codes, herméneutique et *proairétique*.

Mais une foi la tonalité du suspense ayant atteint son paroxysme, elle chute subitement en se dégénéralant en des effets contradictoires non prévus par le conteur. Explicitons-les:

« L'apparition du petit animal aux longues oreilles pointus fut accueillie froidement, sans curiosité, un silence sans pareil au moment des digressions nécessaires» p. 110.

*Ipsa facto*, le *meddah* est déçu parce qu'il est tourné en dérision par son auditoire, mais du point de vue communicatif et interactif son objectif est, par la suite, atteint. Contrairement aux prévisions et attentes, le cercle de ses spectateurs grossissait par un coup de théâtre, et pour cause c'est l'intensité de la charge émotionnelle libérée par l'auditoire, telle qu'elle est manifestée par le grand éclat de rire. La portée illocutoire de la substitution du serpent au fennec est illustrée par l'hypotypose ci-dessous, inscrivant de ce fait l'échange dans un registre manifestement comique:

«Dans les rues, les cafés, les gens qui entendirent l'énorme éclat de rire, [à cause du fennec], se précipitèrent vers la gare, ils virent grossir le cercle des admirateurs du vieux conteur, déchaînés:

*Regardez ! un renard !*

*Un renard rachitique*

*Donnez-lui des fèves !*

*C'est une honte ! affameur de renard !*

*Il se moque de nous*

*Tegua se fait gâteaux !*

Medh Iblis ! <sup>19</sup>» p. 110.

Interprétée d'un point de vue pragmatique *stricto sensu*, cette saynète confirme la stratégie narrative et discursive interactive et récréative systématiquement adoptée par le *meddah*, car la pragmatique de l'échange postule une action délibérée sous-tendant une réaction bien déterminée. Or dans ce cas de figure, le *feed-back* fonctionne de façon optimale parce que la foule réagit au *stimulus*, que ce soit de manière laudative ou dysphorique. Sémiologiquement parlant le sème */réaction/* en est le point commun. Les exclamations d'ébahissement manifestées à l'égard de l'apparition inattendue du fennec sur la scène narrative, ou les critiques adressées au *meddah* traduisent le dynamisme et l'efficacité de l'échange ; elles sont aussi et surtout l'emblème de la remise en cause d'un horizon d'attente aussi fiable et prévisible de celui du conte traditionnel.

*In fine*, pareils commentaires et déchaînements verbaux manifestés chez l'instance réceptrice relèguent au second plan toute considération représentative de la fable et toute vraisemblance, en mettant la lumière sur la dimension intersubjective par le biais de laquelle la communication s'inscrit dans le cadre d'un échange dialogal, dialogique, polyphonique et surtout ludique. Dans ce sens, en souscrivant au propos de J. M. Adam, on peut dire que ces réactions conservent et «prolongent la loi de motivation» <sup>[20]</sup>, partant elles inscrivent l'échange verbal dans la vaste sphère de «l'interactionnisme symbolique » (Goffman) <sup>[21]</sup> caractérisant le conte et les genres oraux en général.

Or dans une communication *située* (Benveniste), car articulée sur le référentiel tridimensionnel *Je-Ici-Maintenant*, comme celle du conte, ce qui prime en premier lieu c'est la subjectivité solidaire, sous-tendue par la *loi* classique de *motivation*. Pour reprendre les propos de J. M. Adam, on peut soutenir qu'il s'agit d'une «loi pragmatique par excellence [qui] souligne surtout la nécessité pour le récit de susciter, au-delà d'un simple apport d'information, une véritable émotion» <sup>[22]</sup>.

Il en découle que l'émotion témoigne de la réaction, au sens chimique du terme, qui se produit entre le texte, le conte en l'occurrence, et son récepteur, l'auditoire dans ce cas de figure.

Corneille commente *Le Cid*, conformément à cette loi, en soulignant que:

« Ce qu'on expose à la vue touche bien plus que ce qu'on n'apprend que par un récit [...] car un récit frappe moins qu'un spectacle. »<sup>23</sup>

Après l'expérience du fennec, Tegua se débarrasse de tous les animaux utilisés comme embrayeurs de narration, pour leur substituer un objet amorphe, fort banal, un mouchoir: l'inanimé remplace l'animé.

Cet exemple, non moins pertinent que les précédents, confirme que l'occupation de l'espace est strictement fonctionnelle dans l'art du *meddah*. Corrélée au code de l'énigme, elle est tributaire d'une connivence proxémique très rigoureuse, en vertu de laquelle l'effet recherché abroge tout apport d'informations, en inscrivant, *ipso facto*, l'échange dans une dimension interactionniste, essentiellement ludique.

Le stratagème utilisé par le conteur consiste cette fois à s'adresser comme à l'accoutumée à son auditoire, en amenuisant considérablement la distance qui le sépare de lui. En fait Tegua maintient le suspense sur la nature physique de cet objet - le mouchoir- dérobé aux regards aussi curieux qu'intrigués; il est simplement présenté, de façon superlative, comme étant une rareté sur laquelle il était tombé par hasard:

« Braves gens, dit Tegua Elhess, aujourd'hui il n'y a ni serpent ni fennec [...] il y a d'autre chose sous mon burnous, la plus précieuse dans ma collection d'objets trouvés » pp. 124-125.

L'objet annoncé aux spectateurs est, à dessein, frappé d'indétermination: sa simple désignation par les deux expressions *sui-référentielles d'autre chose* et *la plus précieuse dans ma collection d'objets trouvés* accentue davantage la carence référentielle. En faisant recourt à la formule de Todorov, on peut dire que « la référence est ébranlée par l'indétermination. »<sup>24</sup>

Au point de vue psychologique *stricto sensu*, cet obstacle dû au flou déterminatif excite nécessairement le désir; les extraits suivants mettent en relief la manifestation de la dichotomie behavioriste *stimulus/réponse*. Ceci dit, l'auditoire est sur un charbon ardent de connaître le mystère caché derrière cet objet, partant il est pleinement motivé, conformément au comportement interactif relatif à « la fonction impressive » qui « manifeste la surprise et entraîne, en retour chez l'auditeur, une envie de prendre connaissance du fait qui motive cette attitude » (J. M. Adam)<sup>[25]</sup>

Au point de vue pragmatique, on peut soutenir que Tegua « annonce, [par le biais du mouchoir-énigme], le fait qui motive le récit »<sup>[26]</sup>, pour reprendre l'expression de J. M. Adam.

L'exhibition progressive de l'objet prétendument insolite, considéré comme rare étant séculaire, se produit selon un striptease énigmatique captivant d'abord les regards anxieux, en jouant le rôle d'une force centripète. Sa description par un

conteur malicieux, feignant de partager l'ignorance avec son auditoire, contribue également à renforcer son indétermination référentielle:

«Des hommes s'étaient assis, silencieux ils attendaient le regard attiré par le burnous qui recouvrait quelque chose de petit, ni ronde ni carrée, mystérieusement sans forme, l'atome d'une boîte. De loin, du café à ciel ouvert, Tegua surveillait attentivement les mouvements autour de son burnous inviolable par la vertu de la tradition, vers lequel se dirigeraient des gens du souk, ou de l'extérieur, de Lattifia et d'autres villages...» p. 124.

Ensuite, après avoir maintenu le suspense sur la nature physique de l'objet-devinette jusque-là dérobé à ces regards conspirés, Tegua décide de le dévoiler en le présentant ainsi:

«Voici cette rareté. C'est un mouchoir, sentez-vous son parfum ? Il est millénaire. Faites passer le mouchoir à la ronde. Un vieux sage me l'a remis sur son lit de mort, il le tenait d'un ermite qui vivait dans une grotte... » p. 125.

Ce qui attire l'attention dans le passage précité consiste dans le fait que le conteur emboîte une nouvelle énigme dans une autre qui vient d'être résolue ou plutôt dévoilée. Ainsi après avoir exhibé le mouchoir, il lui attribue une autre caractéristique ayant pour finalité d'exciter davantage la curiosité de l'auditoire: en abusant de la crédulité de celui-ci, Téguia Elhess entoure ce mouchoir d'une aura de mythe en prétendant qu'il lui avait été offert par un ermite, alors qu'il l'avait tout simplement trouvé dans la montagne du *Temoulga*. En fait l'objet prétendument millénaire appartenait à l'une des filles qui menaient l'expérience clandestine de concubinage dans la grotte. Il s'ensuit que le mensonge délibéré, par prétériorité est également une stratégie de *captatio benevolentiae*, délibérément mise en œuvre par le conteur.

Dans ce sens, la stratégie interactive, essentiellement ludique, du conteur consiste à mettre en jeu la relation d'inclusion métonymique *contenant/contenu* en demandant à ses interlocuteurs de détecter la nature chimique de l'odeur contenue dans le mouchoir. Ainsi pour éterniser le mystère, et impliquer davantage son auditoire dans la fiction, voire dans la métafiction, le *meddah* sollicite le sens olfactif, après avoir excité les regards subjugués au vu d'un objet très banal, mais hypertrophié par une représentation astucieuse. L'introduction de ce nouveau paradigme, extradiégétique en principe (le parfum), est donc un autre prétexte à une narration à valeur essentiellement interactive, à visée subversive.

La séquence dialogale qui s'enchaîne à la phrase interronégative à valeur injonctive précitée, met en interaction le conteur, dont il est le pivot, et son auditoire à propos d'un référent dont la nature est, chimiquement parlant, versatile, éthérée partant incertaine.

La séquence en question est introduite d'une épizeux dénotant l'état d'ébahissement de l'auditoire. Cette figure de construction est constituée de la répétition du morphème dialectal algérien *Si*, qui signifie *Sire* ou *Monsieur* en français, pour interpeller Tegua Elhess, devenu de ce fait un centre d'intérêt:

«*Si si si* Elhess, fait une voix dans l'assistance, quel est ce parfum ? » p. 125.

Cette réplique d'ouverture sous forme de question adressée au conteur est évitée par une autre de même nature, posée par ce dernier à son auditoire:

«Vous avez tous senti le mouchoir, dit Tegua Elhess, alors c'est quoi?»p.125.

La réplique évasive du conteur véhicule une devinette qui engendre, à son tour, une série de conjectures émises par l'auditoire au moyen d'une suite de tournures exclamatives, systématiquement faussées par le troubadour, à l'instar du narrateur maganien, qui exhibe ainsi la portée aussi ludique qu'ironique de sa stratégie, notamment dans la réplique de clôture:

«- Du camphre !

- Du sental !

- Du thym !

- De l'ambre !

- Du musc ! »

- Erreur ! vous êtes dans l'erreur, dit le vieux meddah. Pour ne rien vous cacher, j'ignore ce parfum» p. 125.

Au point de vue pragmatique, l'interrogation et les cinq exclamations encadrant la question de Tegua «alors c'est quoi ?» sont la preuve irréfutable de l'enchantement de l'auditoire. Au niveau syntaxique de surface, la nominalisation imite, stylistiquement parlant, la rapidité de l'échange et met l'accent sur l'impatience du récepteur: quand on observe de plus près l'avalanche de mots que ce dernier profère, on se rend compte que Tegua Elhess parvient de nouveaux à émouvoir, bref à faire agir.

Reprenons l'injonction «faites passer le mouchoir à la ronde ». Au point de vue proxémique, celle-ci sous-entend que le *meddah* s'est déplacé vers la périphérie en s'incrétant dans l'espace intime de son spectateur<sup>[27]</sup>. Or selon les règles de la proxémique rapprochée, l'amenuisement considérable de la distance entre Tegua et son auditoire correspond à ce que G. N. Fischer appelle la « distance intime »<sup>28</sup>.

### 3- Conclusion

Dans la narration des contes du troubadour de *Lattifia*, l'échange ne se limite pas à la simple transmission du message d'un émetteur à un récepteur, mais elle est régie par le *principe de coopération* (Paul Grice) selon lequel le rôle du *co-énonciateur* est prépondérant parce que «les interactions, [explique J. M.

Adam], outre qu'elles sont assujetties à l'empire du sens sont aussi et surtout soumises au regard de l'autre»<sup>[29]</sup> qui doit coopérer à la coproduction de ce sens.

L'analyse précédente met l'accent sur un constat indéniable: la narration-spectacle de ces contes est en fait une archi-narration qui sollicite, tel qu'on l'a vu, presque toutes les perceptions sensorielles, en l'occurrence l'ouïe, la vue et l'olfactif<sup>30</sup>. En effet en invoquant ou en exigeant un récepteur total ou archi-récepteur, le conteur maîtrise une parole véhiculée par un système sémiotique syncrétique en vertu duquel l'interlocuteur est non seulement forcé d'écouter passivement les contes, mais de les voir et les sentir encore. Cela représente l'ultime manifestation de la fonction de communication – où tous les canaux de connexion sollicités sont simultanément exploités- en vertu de laquelle l'énonciation intègre le récepteur en tant que personnage de la diégèse, en lui faisant transgresser les barrières séparant le niveau raconté et le niveau racontant. Or ces barrières sont, traditionnellement parlant, deux seuils quasiment infranchissables ; cela confirme le dessein incontestablement subversif escompté de telles stratégies narratives et discursives.

Effectuée dans un espace-temps réel, la narration des conte du troubadour de *Lattifia*, où récit et discours sont synchrones, se nourrit substantiellement de la symbiose entre les langages verbaux et non verbaux, en l'occurrence mimique, gestuel, gestuaire et chorégraphique. Cela confère à la substance racontée une réceptivité idéale.

Aussi la corrélation entre les codes herméneutiques et proaïrétique amorce le contact entre l'émetteur et le récepteur, appelé constamment à coopérer, bon gré mal gré à la coproduction d'un message polygéré. D'un autre côté la transmission des contes du troubadour ne déroge pas à une atmosphère théâtrale et épiphanique, voire même carnavalesque où les rôles sont inversés et les règles sont systématiquement transgressées.

Enfin, on peut résumer les stratégies discursives et narratives déployées dans les contes de Tegua Elhess, entouré, au milieu de ses *halqa* de *medhfiction*, de son auditoire par l'expression *langage d'action*, définie par Todorov comme retour aux sources primitives du langage humain, c'est-à-dire la:

«remontée vers le langage originel [qui] nous amène au langage gestuel ou, comme on disait au XVIII<sup>e</sup> siècle, langage d'action»<sup>31</sup>.

### **Bibliographie**

- 1- Adam Jean-Michel, *Les textes: Types et prototype*. Editions Nathan, Paris, 1997.
- 2- Barthes Roland, *S/Z*. Editions du Seuil, coll. Points, Paris, 1970.
- 3- Bertrand Denis, *Précis de sémiotique littéraire*. Editions Nathan, HER, Paris, 2000.

- 4- Derrida Jacques, *L'écriture et la différence*. Editions du Seuil, Paris, 1967.
- 5- Fischer Gustave-Nicolas, *La psychologie sociale*. Editions du Seuil, Paris, 1997.
- 6- Genette Gérard, *Figures III*. Editions du Seuil, Coll. Poétique, Paris, 1972.
- 7- Greimas Algirdas Julien, *Maupassant, la sémiotique du texte: exercices pratiques*. Editions du Seuil, Paris, 1976.
- 8- Ivàn Almeida, Daniel Arasse, Claude Bérard, Pierre Fédida, Christian Zur Lippe, Adolphe Muschg, Claude Reichler, Danièle Sallenave, *Le corps et ses fictions*. Editions de Minuit, Paris, 1983.
- 9- Koribaa Nabahani, *Humain universel, Philosophie esthétique*. Entreprise Nationale du Livre, Alger, 1989.
- 10- Maingueneau Dominique, *Les Termes clés de l'analyse du discours*. Editions du Seuil, Paris, février 1996.
- 11- Sollers Philippe, *L'écriture et l'expérience des limites*. Editions du Seuil. Coll. Tel Quel, Paris, 1968.
- 12- Todorov Tzvetan, *La notion de littérature*. Editions du Seuil, coll., Point, Paris, 1987.
- 13- Todorov Tzvetan, *Théories du symbole*. Editions du Seuil, Paris, 1977.
- 14- Valette Bernard, *Esthétique du roman moderne*. Editions Nathan, Paris, 2000.
- 15- Vannier Gilles, *XX<sup>e</sup> Siècle, Histoire de la littérature depuis 1945, Tome 2*. Editions Bordas, Paris, 1988.

**Site Web visité:** ([https://fr.wikipedia.org/wiki/Ahmed\\_ar-Rifa](https://fr.wikipedia.org/wiki/Ahmed_ar-Rifa))

## **References**

---

- 1 - « Ahmed ar-Rifa'i (1118-1182) est le fondateur de l'ordre soufi Rifa'iyya. Dans son ouvrage "Wafayāt al-A'yān" (Dictionnaire biographique), Ibn Khallikān le présente comme un éminent juriste Shafi'ite et un grand maître spirituel soufi. Il n'a laissé que très peu d'ouvrages. On connaît de lui les "Hikam" (Sagesses), recueil de sentences et de conseils à l'intention de ses disciples, et le "Nidam al-khas li Ahl al-ikhtisas", un précis sur le comportement qu'il est recommandé au soufi d'adopter dans sa relation avec Allāh.» ([https://fr.wikipedia.org/wiki/Ahmed\\_ar-Rifa](https://fr.wikipedia.org/wiki/Ahmed_ar-Rifa))
- 2 - Le terme dialectique algérien *meddah* est polysémique: à ce que nous connaissons, dans la région du Centre algérien, il signifie, un *goual*, un panégyriste (Hassan Ibn Thabet est le panégyriste du Prophète, que la paix soit sur lui). Dans la région Ouest, dont nous sommes issu, il désigne le conteur de la place publique.
- 3-Dans son acception sociolectale maghrébine, ce terme désigne le cercle formé par l'auditoire entourant le conteur –le *meddah*- de la place publique. Nous reviendrons en détail sur la description de cet espace narratif traditionnel, aussi symbolique que fonctionnel.



4 - Ce néologisme est du narrateur-auteur maganien ; il désigne le conte populaire algérien. L'expression dérivée *medhfictionniste* appartient également à l'écrivain algérien ; elle désigne l'art de narrer ainsi que les scènes narratives offertes par le conteur de la place publique, Tegua Elhess.

5- Nabahani KORIBAA, *Humain universel, philosophie esthétique*. Entreprise Nationale du Livre, Alger, 1989, p. 36.

6 - *Lattifia* est un village de *Lasnam* ; c'est le cadre principal de la diégèse dans *Esthétique de boucher* de Mohamed Magani.

7 - J. M. Adam entend par composition *monogérée* - par opposition à composition *polygérée* - tout type de texte qui n'appelle pas, en principe, par sa structure formelle de surface, l'intervention directe du co-énonciateur. Il s'agit donc d'une composition construite et gérée unilatéralement. C'est ainsi que selon lui les unités fondamentales de discours telles que :

« le récit, la description, l'argumentation et l'explication [sont des] formes monogérées [ou ] de caractère monologique [par opposition à la ] séquence dialogale [qui] est, elle, par définition polygérée » (Jean-Michel Adam, *Les textes: Types et prototypes*. Editions Nathan, Paris, 1997, p. 17.

8 - Selon Hall, « La proxémique est l'étude de la perception et de l'usage de l'espace par l'homme. » (Dominique Maingueneau, *Les termes clés de l'analyse du discours*. Editions du Seuil, Paris, février 1996, p. 59.)

9 - Le code *proairétique* c'est-à-dire comportemental est défini dans les propos ci-dessous par Barthes :

« Se référant à la terminologie aristotélicienne qui lie la *praxis* à la *proairesis*, ou la faculté de se délibérer l'issue d'une conduite, on appellera *proairétique* ce code des actions et des comportements » (Barthes Roland, *S/Z*. Editions du Seuil, Coll. Points, Paris, 1970, p. 25)

10 - GREIMAS Algirdas Julien, *Maupassant, La sémiotique du texte: exercices pratiques*. Editions du Seuil, Paris, 1976, pp. 221-22.

11- Bernard Valette, *Esthétique du roman moderne*. Editions Nathan, Paris, 2000, p. 69.

12- Gilles Vannier, *XXe Siècle, Histoire de la littérature depuis 1945, Tome 2*. Editions Bordas, Paris, 1988, p. 39.

13- Denis Bertrand, *Précis de sémiotique littéraire*. Editions Nathan, HER, Paris, 2000, p. 67.

14- Antonin Artaud cité par Jacques Derrida in *L'écriture et la différence*. Editions du Seuil, Paris, 1967, p. 354.

15- Rudolf Zur Lippe, *Une unité problématique: Eléments pour une histoire des conceptions du corps*, cité in *Le Corps et ses fictions*. Coproduction Ivàn Almeida, Daniel Arasse, Claude Bérard, Pierre Fédida, Christian Zur Lippe, Adolphe Muschg, Claude Reichler, Danièle Sallenave, Editions de Minuit, Paris, 1983, p. 35.

16 - Il s'agit d'un imparfait décrivant un *récit itératif* tel qu'il est défini par Genette et qui consiste à :

« raconter une seule fois (ou plutôt en une seule fois) ce qui s'est passé n fois (1R/nH) » (Genette Gérard, *Figures III*. Editions du Seuil, Coll. Poétique, Paris, 1972, p. 147.)

17-Sollers Philippe, *L'écriture et l'expérience des limites*. Editions du Seuil. Coll. *Tel Quel*, Paris, 1968, p. 93.

18 - Dans la Tradition maghrébine, des expressions comme « بلزرق راک هنا؟ » ou « بلحمر راک هنا؟ » désignent habituellement des noms de génies invoqués par les fanatiques de la magie noir, mais les *meddahs*- charmeurs de serpents usent de ces expressions pour désigner également et tout simplement des serpents qu'ils exhibent au regard de leur auditoire, en provoquant chez lui les frissons, suivis immédiatement de diverses réactions. Enfant, nous avons personnellement assisté à plusieurs *halqa* où le *meddah* interpelle son serpent par le biais de la première expression. La Place *Elfna* au Maroc, est très réputée par ces charmeurs de serpents.

19 - *Iblis* veut dire en français Satan, et l'expression tout entière veut dire *narration satanique*.

20- Jean-Michel Adam, *Les textes: Types et prototypes*. Editions Nathan, Paris, 1997, p.184.

21- Dominique Maingueneau, *Les termes clés de l'analyse du discours*. Editions du Seuil, Paris, février 1996, p. 39.

22- Jean-Michel Adam, *Les textes: Types et prototypes*. Editions Nathan, Paris, 1997, p.178.

23 - Ibidem, p. 178.

24 - Tzvetan Todorov, *La notion de littérature*. Editions du Seuil, coll., Point, Paris, 1987, p.152.

25- Adam Jean-Michel, *Les texte: Types et prototype*. Editions Nathan, Paris, 1997. p. 185.

26- Ibidem, p. 184.

27- Dans la Tradition maghrébine, notamment algérienne, le public n'est guère autorisé à s'introduire dans le milieu de la *halqa* que sous l'autorisation du *meddah*-conteur ou du poète-chanteur.

28 - Cette expression est définie par le même auteur dans les propos ci-dessous:

«La distance intime (de 15 à 45 cm) est celle existant au cours d'interactions intenses: contacts affectueux, épreuves sportives, ou encore agressions, au cours de ces interactions, apparaissent des informations sensorielles intenses (odeurs, chaleurs corporelles, vue) dans le cas de contact physique et le toucher constituent un mode important de communication » (Gustave-Nicolas Fischer, *La psychologie sociale*. Editions du Seuil, Paris, 1997, p. 296.)

29- Jean-Michel Adam, *Les textes: Types et prototypes*. Editions Nathan, Paris 1997, pp.151-152.

30 - Ce dernier sens est particulièrement invoqué dans le roman. Contrairement à la logique des choses qui postule que c'est l'ouïe qui reste actif une fois que l'être humain est endormi, chez le conteur de *Lattifia*, Tegua Elhess, symboliquement c'est l'olfactif, hyper-excité, qui continue à fonctionner:

« Le vieux meddah se voyait céder au sommeil sur la surface liquide, ses paupières s'alourdirent, (...), il ne sentait plus ses bras, sa respiration faiblit mais son odorat restait étrangement vivace. Un parfum flottait dans l'air, il provenait d'une source indéfinissable, lointaine...» p. 115.

31 - Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*. Editions du Seuil, Paris, 1977, p. 272.