

DE L'ECONOMIE DU DISCOURS : QUAND LE PRO-VERBE FECONDE LE VERBE

SAMIR OUARTSI et OMAR AIT KACI, Université du 8 mai 45, Guelma, Algérie

En premier lieu il s'agit de lever toute ambiguïté dans l'intitulé de notre travail. Nous avons décomposé le mot « proverbe » dans ses deux éléments latins en les séparant par un trait d'union : le préfixe *pro-*, qui veut dire « en faveur de » ou « pour », marquant l'idée d'échange et de réciprocité, et le substantif *verbum*, qui signifie « mot », « parole », « verbe ». Il ne s'agira pas, particulièrement, du proverbe populaire, mais de ce qui est en faveur du verbe littéraire en matière d'économie du discours, parce que la structure du texte littéraire est avant tout une machine économique et paresseuse, comme le rappelle Umberto Eco.

Si, après la découverte de l'imprimerie, le livre est devenu un objet plus démocratique, les auteurs du roman, surtout, le seront moins, à l'exception de quelques artistes considérés comme poètes ou écrivains du peuple, car cette démocratie se nourrit essentiellement du caractère « non sérieux » du roman, rappelant ses origines populaires et son invitation au jeu et au rire. Citons deux noms qui marquent la naissance et l'évolution du roman, quitte à faire un saut périlleux de quatre siècles, car ils s'accordent à dire que le rire est la clé de voûte de l'art du roman : d'une part, Bakhtine, analysant l'œuvre de François Rabelais, distingue sa spécificité et son inscription pérenne dans l'histoire de la littérature universelle par la richesse de ses sources populaires et de ses images carnavalesques ; d'autre part, il y a Kundera, plus soucieux de la dimension ludique du roman, allant jusqu'à interroger les soupçons d'un registre comique dans la pièce *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco.

Le fonds populaire continue donc à nous « défamiliariser » d'avec le canon et les dogmes, de signaler par contraste leur sclérose et de féconder de la sorte l'écriture du roman. C'est le cas peut-être d'un jeune écrivain algérien, aux facettes créatrices multiples de journaliste, de romancier, d'illustrateur ou de caricaturiste : Chawki Amari, qui s'est fait connaître à travers deux romans : *Le Faiseur de trous* et *L'Âne mort*.

S'il y a une première hypothèse à émettre, c'est que ce sont surtout ces deux titres construits en syntagmes nominaux qui font un clin d'œil à une culture aussi ancestrale que populaire. Le substantif « faiseur » suivi du complément inhabituel « de trous » relève déjà du registre courant, confrontant le sérieux du faire à l'absurdité de l'action qui en découle ; le titre qui évoque l'action de faire des trous, donne en préliminaire le ton à venir du roman : plaisant, ironique ; serait-il de surcroît péjoratif ? Qu'est-ce qu'un faiseur de trous, si ce n'est un jeu de mots anagrammatique modifiant le cliché littéraire de « faiseur de tours » en « faiseur de trous », du piègeur piégé, de celui que la sagesse populaire reprise par Amari nous enseigne sans arrogance à entendre : celui qui creuse un trou pour son prochain tombera dedans. Puis, qu'est-ce qu'un trou selon l'auteur si ce n'est cette analogie renversante entre le dromadaire et le trou : « Qu'est-ce qu'un dromadaire sinon le contraire d'un trou ? Une grosse bosse, c'est un trou à l'envers » (Amari, 2007 : 9). De même, le deuxième titre s'inspire de la locution familière : « peser plus lourd qu'un âne mort ».

La préface / blague du *Faiseur de trous*, ou le titre *L'Âne mort* qui emprunte au proverbe populaire sa légèreté, alors que le verbe littéraire se veut, selon la tradition puritaine, aussi sérieux que le *fatum* des tragédies et aussi grave que les enjeux de l'art et du référent, nous somment de représenter sur la scène du roman. Que nous reste-t-il après la notion sartrienne de l'engagement et les sentiers battus de la conception d'une littérature qui nous jette dans le combat ? Comment réaliser un équilibre subtil entre une écriture du roman qui doit renouer sans cesse avec ses origines populaires, avec ses premières langues aussi familières que vulgaires, reléguant le roman au rang d'un « genre vulgaire », et une écriture assimilant la modernité à la rupture.

L'écriture chez Amari se manifeste par un double réinvestissement brachylogique ; d'un côté il y a l'emprunt à la culture populaire présente sous ses formes simples et brèves que sont celles du proverbe populaire, de l'anecdote tirée du quotidien ou du détachement ironique, quand « l'ironie apparaît comme la manifestation ultime de la dignité humaine » (Bonhomme : 19, 85). D'un autre côté, notre « mémoire de la littérature » prend du plaisir à évoquer ou à faire allusion tour à tour à l'absurdité de l'existence chère à Camus, à ne rien attendre de cette vie parce que Godot ne

viendra pas ; et *Fin de partie*... nous dira aussi Beckett ; toutefois les deux textes d'Amari renvoient indéniablement à la problématique de la pesanteur et de la légèreté que soulève Kundera dans *L'Insoutenable légèreté de l'être* et *Le Livre du rire et de l'oubli*.

Le titre *L'Âne mort* renvoie tour à tour à la tradition écrite (qui s'est construite autour de l'image de l'âne, depuis *L'Âne d'or* d'Apulée jusqu'à *Himar el Hakim* de Tawfik el Hakim) et à l'image asine dans la tradition orale, à l'exemple du conte populaire *Peau d'âne*. Mais ce roman met dos à dos la légèreté que suggère cette image animale animée et, au sens propre, sa pesanteur matérielle inanimée. Faut-il prendre à la légère selon Amari la pesanteur de la mort ? Devrons-nous faire un choix cornélien entre la majesté de l'engagement politique ou plutôt jouir à en mourir de rire de l'indifférence ?

Les deux textes sont construits autour de deux métaphores aussi populaires qu'intertextuelles, telle une médaille dont l'endroit représente l'image sublime de l'emprunt à la grande littérature, tandis que l'envers est la figuration du grotesque populaire. Tout au long de cette analyse, nous allons faire des allers et des retours entre ces deux aspects symboliques, passant du plaisant au grave ou plutôt du grave au plaisant.

Du côté de la légèreté, les représentations populaires du « trou » font rire en silence par leurs allusions obscènes, et qui renvoient, dans notre culture locale, aux orifices naturels, comparant même la trajectoire trop courte de la vie non à la vie d'une rose, mais à un passage absurde qui commence par la sortie au monde par l'orifice maternel et se termine dans l'ultime orifice terrestre, la tombe dont la métaphore populaire s'amuse à atténuer la gravité en la désignant par le trou : « un trou où tout commence ; un trou où tout fini », selon l'auteur. Image joviale et légère donc, comme celle de l'âne, animal stupide et grotesque dont le nom est l'invective populaire de prédilection ; le texte d'Amari ne se prive pas de mettre à la bouche de ses personnages le leitmotiv injurieux mais amusant de *Hmar Hachak*.

Ces deux réalités animale et géologique constituent le foyer du rire indifférent à côté des blagues que l'auteur intègre, celle du camion transportant des trous ou celle de l'âne recherché par les services de sécurité : « Quand la police débarque chez lui, chez l'âne, elle trouve un poster de zèbre accroché au mur. Elle demande à l'âne :

c'est qui ? (Vous savez) ce que répond l'âne : C'est moi quand je jouais à la Juventus. » (Amari, 2014 : 70)

En plus d'être propre à l'humain, le rire, selon Bergson, possède une fonction neutralisante de l'émotion parce qu'il fait oublier momentanément la pitié et l'affection. La réalité animale de « l'âne » à côté de celle du « trou », suscitent à elles seules le rire ; preuve irréfutable de leur force brachylogique, elles fonctionnent ainsi comme des concentrés du rire instantané.

Ces mêmes symboles se chargent dans les deux textes de significations plus graves ; les plus métaphysiques d'entre elles invoquent le vide et le néant du trou noir, d'Akli le faiseur de trous infatigable, ou de Slim dans *L'Âne mort*, éternel jeteur de pierres et traîneur de rochers à l'image d'un Sisyphe que l'absurdité camusienne nous défie d'imaginer en tant qu'être heureux. Le grand espace du désert devient un « grand trou », non plus symbole du dehors et de l'ouverture, mais symbole du « dedans » et de l'enfermement. Car au fond du trou se love la majorité silencieuse, alors que les résistants se dressent sur les hauteurs des montagnes. Le trou concave et la montagne convexe sont deux images géométriques inédites chez l'auteur qui rompt avec l'image linéaire de la strate sociale afin de mieux traduire l'état d'esprit des classes sociales et de leur soumission / insoumission à l'ordre établi.

Plus pesante est la question de la métamorphose au sens d'individuation, soulevée il y a tant de siècles déjà par Apulée et que l'auteur convoque explicitement afin de résumer son histoire : « C'est comme dans Apulée, mais à l'envers. C'est l'âne qui se transforme en homme. » (Amari, 2014 : 149). Cependant, chez Apulée, comme le signale Bakhtine, la métamorphose et l'identité (surtout humaine) sont du côté du « trésor du folklore primitif ». Tissam, le pôle féminin du triangle des trois amis avec Mounir et Lyès, exprime son vœu de devenir une ânesse afin d'échapper à sa vie qui lui pèse : « lourde, je me vends en toute légèreté », parce que ce qui compte c'est de vouloir un changement et de ne pas y résister. La résistance au changement est l'une des réalités les plus inconscientes à laquelle s'attaque l'auteur en empruntant à Dostoïevski qui disait que l'on passait la première moitié de sa vie à prendre des habitudes et la seconde à les suivre mécaniquement. Amari critique à sa manière cette « résistance naturelle » au changement ; la psychanalyse jungienne ne le démentira pas, car elle parle aussi de « conservatisme naturel » et de

« misonéisme primitif » ou peur inconsciente de tout ce qui est nouveau, de toute idée nouvelle qui vient ébranler nos convictions les plus fermes.

Le recours au proverbe populaire, chez l'auteur, requiert aussi une attention particulière. D'abord, son intégration comme forme simple dont l'énonciateur est anonyme ou désigne l'ensemble du corps social contraste avec les autres discours métaphysique, idéologique ou social qui sont plus graves et qui laissent entendre la voix de l'auteur à côté d'une pluralité d'autres voix, qu'elles soient affirmées ou niées par l'auteur lui-même. Mais c'est la place et la manière de l'incorporation du proverbe comme forme brève qui nous importe le plus, s'introduisant fréquemment comme un euphémisme contre la dureté des idées philosophiques ; la simplicité s'érige donc contre une forme d'aristocratie de l'esprit.

Prenons à titre d'exemple l'adage populaire : « bouger pour manger du rouget » qui intervient après l'analogie de la femme / dune dont le prédateur est l'homme / vent ; il traduit la psychologie de la femme mouvante, dynamique et fuyante avec ses caprices sentimentaux, tel le sable que le vent ne peut que caresser, déplacer ou en dessiner les formes. Ce proverbe est cité littéralement sans aucune modification de sa morphosyntaxe ou de son lexique, à l'encontre d'un autre proverbe où l'auteur permute le mot « ours » par « âne » dans : « il ne faut pas vendre la peau de l'âne avant de l'avoir tué » ; il y aurait cet autre exemple dans *Le Faiseur de trous* : « laisse le puits couvert », que l'auteur traduit fidèlement de l'arabe dialectal *khali elbir bghtah*, afin de masquer les compromettantes réalités du fond du puits. Un dernier exemple frôle l'effacement total du proverbe et ne garde que ses figures métonymiques du « contenu » et du « contenant », lorsque le narrateur apprécie Rimmitti, jeune femme du désert dans le même roman ; cette dernière « aime le sucre et déteste les sucriers », évoquant le proverbe *chati Lben w mdarag attas*.

Donc, d'une pierre heureuse deux coups : l'intégration de la forme courte du proverbe vise une plus-value sémantique et l'amorce du rire. Mais il faut à présent signaler la fonction cardinale, en matière d'économie du discours, de l'allusion, de l'intertexte en général, et sa capacité d'évocation liée essentiellement à notre « mémoire de la littérature ». L'intertexte fonctionne ainsi de manière si l'on peut dire litotique, « faisant entendre le plus en disant le moins » sur toutes ses références. Toutefois, à côté de cet effort de réminiscence, il ne faut

pas oublier aussi le surgissement d'images inconscientes et obsessionnelles chez l'auteur.

Nous pouvons en dernier lieu signaler quelques éléments éparés en relation avec ce phénomène de la contraction sémantique qui se manifeste sous plusieurs aspects, les uns apparentés aux techniques traditionnelles de l'écriture du roman, les autres plus modernes. La typologie des personnages met au-devant de leurs caractérisations deux catégories, d'un côté les légers, les farceurs, les raconteurs de blagues, ceux qui ne prennent ni les choses ni la vie au sérieux, comme Hassan alias Hassan léger, Karim PDP (Karim pas de problèmes), « Lyès si jovial », Moussa et Aissa les deux rigolos du *Faiseur de trous* ; de l'autre côté il y a les graves : Mounir « pour qui tout est grave », Akli et Slim dont la caractérisation fait référence au mythe de Sisyphe et, bien évidemment, les deux intellectuels Ammi Fotta et Izouzen. Toutefois, quelques personnages ne sont pas statiques, mais plutôt dynamiques, puisqu'ils changent et se transforment, à l'exemple de Tissam qui devient plus légère dans son ascension, et de Mounir qui gagne un peu de gaieté en descendant des grands chevaux de son érudition. Il faut noter aussi que, dans les deux romans, les personnages évoluent dans le même chronotope, le « chronotope de la route » déjà emprunté par Apulée dans le récit de voyage de Lucius et signalé par Bakhtine. Cette fusion des éléments espace / temps est l'une des formes de contractions les plus extraordinaires ; la matérialisation du temps dans l'espace interpelle selon Bakhtine la rencontre, la neutralisation des différences sociales sur « le chemin de la vie ». L'image de la route chez Chawki Amari est archétypale, invitant les modestes gens qui l'empruntent à se découvrir au terme de leurs rencontres et à se métamorphoser. Ainsi dit, l'écriture de Chawki Amari instaure une relation dialogique entre la légèreté du rire et la pesanteur existentielle ; laissons-le nous expliquer la leçon d'abord, dans *L'Âne mort* :

Chercher la légèreté pour la légèreté n'a pas de sens, on a aussi besoin de lourdeur, d'avoir les pieds sur terre et si la gravité n'existait pas, tout s'envolerait comme des mots et personne ne retiendrait rien ni personne. Quel est le bon compromis ? Des pieds de vache et des ailes d'aigle, se muant alternativement et régulièrement en pattes d'aigles et ailes de vache, s'envoler et atterrir,

sortir d'Alger et y revenir, voir le monde et retourner dans sa maison, survoler la terre et se blottir dans son intime géographie. (p.174)

Écoutons ensuite le grave Bergson dans son ouvrage intitulé *Le Rire* :

Essayez, un moment, de vous intéresser à tout ce qui se dit et à tout ce qui se fait, agissez, en imagination, avec ceux qui agissent, sentez avec ceux qui sentent, donnez enfin à votre sympathie son plus large épanouissement : comme sous un coup de baguette magique vous verrez les objets les plus légers prendre du poids, et une coloration sévère passer sur toutes choses. Détachez-vous maintenant, assistez à la vie en spectateur indifférent : bien des drames tourneront à la comédie. Il suffit que nous bouchions nos oreilles au son de la musique, dans un salon où l'on danse, pour que les danseurs nous paraissent aussitôt ridicules. Combien d'actions humaines résisteraient à une épreuve de ce genre ? Et ne verrions-nous pas beaucoup d'entre elles passer tout à coup du grave au plaisant.

Rions enfin ensemble de la chimère comique de Chawki Amari qui transforme le monstre mythologique au poitrail et à la tête de lion, au ventre de chèvre et à la queue d'un dragon, en une merveille aux pieds de vache et aux ailes d'aigle.

BIBLIOGRAPHIE

AMARI, Chawki, *Le faiseur de trous*, Barzakh, 2007.

AMARI, Chawki, *L'Âne mort*, Barzakh, 2014.

KUNDERA, Milan, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 1984 (trad. française).

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais*, Paris, Gallimard, 1970.

BERGSON, Henri, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, 1900.

BONHOMME, Marc., *Les figures clés du discours*. Paris, Seuil, 1998.