

Mille hurras pour l'âne ! La carnavalisation et l'anomalie comme tremplins de défigement stéréotypique chez Chawki Amari

A thousand cheers for the donkey! Carnavalization and anomaly as springboards for stereotypical distortion at Chawki Amari

Khadidja GRICHE¹

Université Sétif2 | Algérie

k.griche@univ-setif2.dz

Résumé : Forger une vision bouleversée du monde et des êtres, là réside le dessein tant esthétique qu'éthique de Chawki Amari, à l'intention d'une figure aussi empoissée de préjugés que l'âne. Interpellé par cette singulière cheville ouvrière de la diégèse amarienne, cet article s'attèle à interroger les stratégies scripturales mises à l'œuvre, afin de procéder au défigement de cette stéréotypie prégnante. Dans une démarche où s'éclairent et se sustentent mutuellement le phénomène de carnavalisation et celui de la manifestation de l'anomalie, comme double écart à l'officiel et au préconstruit, l'animal incarne par la réversibilité incongrue, la remise en question du pattern stéréotypé.

Mots-clés : défigement stéréotypique, âne, carnavalisation, anomalie, Chawki Amari.

Abstract: Chawki Amari's aesthetic and ethical aim is to forge a radically altered vision of the world and of human beings, for a figure as full of prejudice as the donkey. Interested by this singular linchpin of Amari's diegesis, this article sets out to examine the scriptural strategies employed in order to disfigure a prevalent stereotype. In an approach in which the phenomenon of carnivalization and the manifestation of anomaly, as a double departure from the official and the pre-constructed, are mutually illuminated and sustained, the animal's incongruous reversibility embodies the challenge to the stereotyped pattern.

Keywords: stereotypical distortion, donkey, carnavalization, anomaly, Chawki Amari



¹ Auteur correspondant : KHADIDJA GRICHE | k.griche@univ-setif2.dz.

« Ce qui vient au monde pour ne rien troubler, ne mérite ni égards ni patience » (Char, 1948 : VII).

Puisant foncièrement dans la matière dramaturgique de Mohammed Dib, en l'occurrence dans *Mille hourras pour une gueuse*²(1980), notre article s'installe dans le giron aussi bien avoué qu'interrogateur des antagonismes concomitants, que dans la pesanteur stéréotypique³ subversive charriée par les personnages dibiens. Ainsi, autant Arfia est « une Schérazade des bas-fonds » (Dib, 1968), une marginale clocharde - la gueuse de l'intitulé - autant elle est une révolutionnaire glorieuse, acclamée, dès lors qu'elle se fait la porte-parole caustique des désenchantés de la post-indépendance algérienne. De Dib à Chawki Amari le régime inclusif des contraires est symétrique, à l'image de « deux pôles [...] l'un est un *pattern*⁴ et l'autre un écart par rapport à ce *pattern* » (Riffaterre, 1968 :83). Le journaliste-écrivain en use à cet effet comme ressort structurel, pertinent et déroutant à la fois, car à même de « Révéler l'Algérie dans sa complexité, dans ses ambivalences »(Mechai, 2020) mais également dans le plomb de ses automatismes, de ses raccourcis à penser, à dire, à faire, ceux-là même qui pointent le circuit d'une stéréotypie tenace visant particulièrement l'âne, dans *L'Âne mort* d'Amari (2014), et que ce dernier cherche à déjouer et à déconstruire.

Cette configuration de totalité qui se profile en amont, opérant par la conjonction des contraires réversibles, sous-tendus par « des schèmes collectifs figés » et réducteurs (Amossy, 2015 :39), constitue le lieu même où germe et se déploie l'anomalie, comprise en tant que terme descriptif qui renseigne sur la manifestation du trouble, de la « brisure, [du] relief ou [de l'] hiatus dans la linéarité des choses [...] en plaçant auprès [d'elle] un phénomène autre, possible certes, mais improbable » (Canguilhem, 1966 :126). De la juxtaposition de l'une et de l'autre, une confluence s'instaure dès lors entre d'une part, le concept de la carnavalisation, et d'autre part l'expression de l'anomalie, envisagée comme une cristallisation œuvrant au dépassement des représentations simplifiées, perçues à l'aune de la péjoration. Le premier, tel que théorisé par Bakhtine, renvoie à une infiltration ainsi qu'à une inscription de la culture populaire, exemplifiée par les rites festifs du Carnaval, au sein de la culture officielle, bourgeoise, de même que dans certains textes littéraires (ceux de Rabelais et Dostoïevski notamment). En découle corrélativement un temps carnavalesque, où « on suspend le bon déroulement de la vie normale [...] on commence par renverser l'ordre hiérarchique [...] » (Bakhtine, 1970 : 171) et une écriture carnavalisée, une textualisation qui « rapproche, réunit, marie, amalgame le sacré et le profane, le haut et le bas, le sublime et l'insignifiant, la sagesse et la sottise, etc. » (Bakhtine, Idem). Cette vision carnavalesque, lieu de la remise en question de l'ordre établi, cultive intrinsèquement l'art ainsi que la fabrique hétérotopique de la désharmonie décapante, de l'irrégularité perturbante, tout ce qui en somme concoure vers une monstration de l'anomalie, dont l'étymologie grecque « « anomalia » [...] signifie inégalité,

² Mise en scène par la troupe du Théâtre Ouvert en 1977, et ce à l'occasion du festival d'Avignon, *Mille hourras pour une gueuse* constitue le pendant ainsi que le versant dramaturgiques du roman dibien *La Danse du roi* (1968).

³ Outre les traits de mise au ban cumulés par Arfia (pauvreté, légèreté des mœurs, violence), d'autres personnages de la pièce incarnent cette charge stéréotypique, à l'image de Wassem l'intellectuel qui conjugue lâcheté, hypocrisie et opportunisme, ou encore Slim et Bassel, les affamés gloutons, des miséreux obnubilés par la nourriture.

⁴ C'est l'auteur qui recourt à ce signalement en italique dans son propos, lors de sa présentation du stéréotype en termes de bivalence.

aspérité » (Canguilhem, 1966 :126), et qui profile par ricochet le démantèlement de la stéréotypie, dont la racine *stéréos* veut dire solide. Nulle fixité ou rigidité qui tient donc face à l’alliance de la carnavalisation et de l’anomalie, du moment qu’elle s’emploie à la finalité auctoriale du défigement à l’endroit de la figure de l’âne.

C’est d’ailleurs ce nouage particulier qui nous interpelle dans *L’Âne mort* d’Amari et que nous envisageons de questionner en termes d’articulation. Notre dessein étant d’y éclairer comment l’esprit carnavalesque, structuration et représentation d’un « monde à l’envers »⁵ ouvrant sur toutes les possibilités, se fait à la fois ferment et réceptacle propice à l’irruption déroutante de la singularité, en tant que tremplin d’émergence du défigement⁶ au sein de la construction stéréotypique. Celle-ci même d’un âne dérogeant à son image, aussi inamovible qu’univoque en matière de représentations péjorantes, que dérangeant le lisse coutumier d’une condition traditionnellement dépréciée.

Nous nous attèlerons ainsi à explorer la teneur défigurée qu’arbore désormais l’âne amarien Zembrek. Ce que cette dernière révèle comme construction et perception de l’animal, traditionnellement archétype de l’être soumis et invisibilisé, appelé à forger par la suite une disruptivité dans son univers stéréotypique, et ce depuis l’appareil paratextuel même. Il sera question d’exposer subséquemment, à la double aune de la vision carnavalesque et des lectures de l’imaginaire, les images simultanées/subverties qui œuvrent à l’édification de proto-images/substituts inhabituels, au travers desquels se réinvente, tout en se déconstruisant la figure de l’âne dans le texte. En dernier lieu, nous expliciterons la configuration tant esthétique qu’éthique impliquant la déterritorialisation des représentations et par ricochet, la remise en question du discours social stéréotypé, qui tendent conjointement à aller vers la mise en place de postures radicalement autres, afin d’appréhender et de reconsidérer notre rapport à ce qui est institué totem de la bêtise, à savoir l’âne.

1. *L’Âne Mort e(s)t L’Âne d’or* : célébration d’une anomalie liminaire

Avant d’engager plus avant, faisons une halte indispensable à l’appréhension narrative du roman d’Amari. *L’Âne Mort* raconte l’histoire d’une cavale, celle de trois amis algérois, Tissam, Mounir et Lyès qui pensent avoir tué par une grossière erreur, l’âne Zembrek, animal de compagnie du riche et influent ex commissaire Bernou, celui qui devait les aider à s’extraire de leur morne existence désœuvrée. Face à l’irréparable constat, ils

⁵ Telle qu’elle est employée, la formule « monde à l’envers » renvoie au cadrage théorique et conceptuel de Bakhtine, forgé pour son approche de l’œuvre de Rabelais. Caractéristique structurelle de la culture populaire, sous ses formes diverses (carnavals, saturnales, Fête des fous, messes de l’âne, Rire pascal...etc.), son mode de « monde à l’envers » est cette posture contestataire par laquelle la culture populaire renverse et inverse systématiquement le monde hiérarchisé, à l’endroit, qui fonde et anime la culture officielle, savante et dominante. Nous assistons partant à des couplages aussi hybrides que subvertis, où l’image du bas surmonte désormais le haut, le bouffon détrônant le roi, le sublime se traîne au profit du vulgaire caracolant, etc.

⁶ Corollaire du figement en matière d’étude de la phraséologie, le défigement est un concept prépondérant auquel s’est intéressé non accessoirement Ben Amor et Perrin. Ces derniers décrivent les mécanismes ainsi que les manifestations discursives de « toutes sortes de variations qui peuvent toucher leur [les séquences figées] intégrité formelle et sémantique. Selon le contexte, ces manipulations peuvent être volontaires ou involontaires » (Mejri, 2013 : 79-80). Notre article s’inscrit, de par le défigement convoqué, dans la manipulation des représentations, en jouant sur les paradigmes et leurs valeurs, afin de déjouer le figement stéréotypique qui pèse sur l’âne.

décident de fuir la capitale en direction des montagnes du Djurdjura, l'âne embarqué dans le coffre de leur Break, à la recherche d'une sépulture isolée, alors que tout Alger est à leur trousses. C'est lors de ce périple à quatre que s'en suit rencontre sur rencontre, jusqu'à l'ultime révélation pour le moins inenvisageable : l'âne prétendument mort est paradoxalement un âne toujours en vie.

La double condition antinomique de mort-vie particularisant cet âne se pose et s'impose d'emblée comme une anomalie dans le texte, à travers ce statut inaccoutumé d'âne mort-vivant, qui conjugue à la fois l'être et le néant⁷. À nos yeux, elle ne constitue qu'un premier contraste de surface dans l'édification du profil carnavalesque de l'animal en question et pour cause, le paratexte amarien fait dans le dépassement de cet état insolite, en pointant une polarisation autre, du moment que l'auteur déclare son roman « En hommage à Afulay-Apulée de M'Daourouch, premier romancier du monde, premier auteur algérien » (Amari, dédicace). Quel rapport s'instaure cependant avec l'animal en question ?

À mi-chemin de la dédicace et de l'épigraphe, cette double composition périphérique au texte annonce déjà une généalogie auctoriale et scripturale, dès lors qu'Amari se situe dans la filiation d'un auteur et par ellipse de son roman, attendu qu'il fait nommément référence à Afulée-Apulée de M'Daourouch⁸, en sa qualité de romancier « premier » et par métonymie, à son œuvre tout autant première, car cardinale⁹, celle de *L'Âne d'or*¹⁰. Ainsi, le seuil paratextuel, chargé d'ouvrir et d'orienter le protocole de lecture, établit tour à tour une filiation nominative, entre l'auteur et son dédicataire, ainsi qu'une filiation romanesque, à partir de laquelle *L'Âne mort* est à envisager comme hypertexte de l'hypotexte, *L'Âne d'or*. Il s'agit d'une conjonction que vient asseoir et sustenter la fonction dévolue à la dédicace, étant « L'affiche [...] d'une relation entre l'auteur et quelque personne [...] une sorte de caution morale, intellectuelle ou esthétique » (Genette, 1987 :183), quand l'épigraphe, de par sa solennité¹¹, livre prématurément accès au titre, au texte, tout en perméabilisant intellectuellement le texte à l'aura de l'auteur convoqué¹². Des traits fonctionnels qui s'invitent proprement entre nos deux auteurs et leurs textes respectifs, avec cette prééminence et intérêt aussi bien communs que singuliers, accordés en matière de bestiaire à l'âne.

En faisant de son texte une régression esthétique, installée dans une logique de retournement vers ce qu'il identifie et reconnaît comme auteur/texte primordiaux, car premiers, Amari fait déteindre par ricochet le primat de ce statut sur son personnage

⁷ Cet état double et paradoxal n'est pas sans rappeler le fameux chat de Schrödinger.

⁸ Afulay-Apulée est mi-Numide mi-Gétule, né vers 125 à Madaure, actuelle M'daourouch (Algérie), mort vers 180 à Carthage.

⁹ *L'Âne d'or* ou *Les Métamorphoses* est considéré par l'Histoire littéraire comme le premier roman écrit, bien que ce statut soit relatif et discutable, disputé par d'autres œuvres comme Don Quichotte. Toujours est-il, cette prose demeure le texte premier et fondateur de la célébrité ainsi que de l'envergure d'Apulée, connu pour son ton libre voire libertaire, de même que pour ses accointances avec les sciences occultes. *L'Âne d'or* constitue à cet effet le roman de référence qui éclipsera le reste des romans identifiés comme siens, à l'image de : *Le dieu de Socrate* ; *De la doctrine de Platon* ; *Du traité du monde* ainsi que de nombreux poèmes.

¹⁰ L'or dont se pare l'âne Lucius dans le titre original *Asinus Aureus*, ne figure point dans le roman. Le précieux métal fait plutôt référence au roux, l'une des acceptions du qualificatif *aureus*, la couleur rousse de l'animal renvoyant à l'âne sacré sous les traits duquel se présente le dieu égyptien Seth.

¹¹ Pour sa prééminence et sa pertinence au sein de l'appareil « péritextuel », l'épigraphe est « solennellement » décrite par Lane. (Lane, 1992 : 46).

¹² Ces trois fonctions de l'épigraphe sont ainsi définies et cernées par Genette. (Genette, 1987 : 149).

principal Zembrek, l'âne propulsé de suite premier protagoniste de l'Histoire romanesque, premier protagoniste de la littérature algérienne, pour calquer la formule dédiée par l'auteur à Apulée et par extension à son roman. Partant, Zembrek est autant premier que le premier Lucius¹³, aussi âne génésiaque hypertextuel que l'âne matriciel hypotextuel. N'assure-t-il pas d'ailleurs, identiquement à l'âne apuléen, une posture actorielle comme évoqué par l'intitulé dans sa fonction d'annonce, n'est-il pas à juste titre thématique qui sous-tend la mise en intrigue autour de laquelle gravite le texte et cheville ouvrière de la mise en branle du roman de même qu'enjeu nodal dans cette fable moderne, où la métamorphose recoupe *L'Âne Mort* et *L'Âne d'or*? Ce statut de primauté liminale est sensiblement carnavalesque, étant « marqué, notamment, par la logique originale des choses « à l'envers » « au contraire » » (*Bakhtine*, 1970 : 19) celle qui intervertit et écarte l'animal du rôle inchangé de fin dernier¹⁴, voire d'anti-héros invisibilisé, en raison de « la prégnance des stéréotypes [qui] aboutit souvent à un cercle vicieux » (*Amossy*, 2015 :38) et ce en allant vers une installation paratextuelle de premier plan, ainsi qu'une autonomisation de la figure de l'âne, héros du roman d'Amari. Nous assistons dans ces conditions à un renversement de perspective dans la place communément et traditionnellement impartie à ce dernier, quand l'auteur fait de Zembrek un transclasse qui s'inscrit par-delà le faux déterminisme du prêt-à-penser.

Cette posture se prolonge et gagne en envergure à travers la concrétion onomastique que le protagoniste, énoncé pour mort depuis le titre, charrie paradoxalement, alimentant de fait son profil de primat paratextuel. Ainsi, le zoonyme Zembrek est tout sauf une désignation gratuite, puisque l'auteur forge à l'intention de son protagoniste un nom qui puise dans la langue autochtone amazighe algérienne ainsi que dans la langue française, démarche duale dont il fait pareillement usage pour son écrivain de référence : Afulay-Apulée. Le sémantisme de la particule initiale, à savoir Zem, trouve origine dans la racine berbère *zm*, qui « [...] évoque l'idée d'avoir peur, craindre » (*Boumalk*, 2018 :96). La seconde partie, brek, pointe phonétiquement le nom d'une automobile, le Break en l'occurrence, véhicule dans lequel est transporté notre animal vers les montagnes. Ainsi identifié et coulé dans un corps onomastique composite, Zem-brek l'âne mort s'impose étonnement en figure magnifiée. Il est celui qui tapit dans son pli la symbolique léonine du roi des animaux, faisant de cet âne-lion le « Puissant, souverain, symbole solaire et lumineux à l'extrême » (*Chevalier, Gheerbrant*, 1990 :576), car ce dernier caracole déjà depuis les frontons éminemment évocateurs du texte¹⁵ (le titre, la dédicace-épigraphe). Il en impose aussi à travers la déférence craintive qu'il inspire aux personnages, terrorisés à l'idée de l'avoir irrémédiablement noyé, surtout que « Le commissaire tient à son âne comme à la prune de ses yeux [...] si jamais il arrivait quelque chose à Zembrek, Bernou est capable de tuer [...] Lyès [...] est intrigué par cet âne si important, plus important que lui malgré son statut d'humain [...] si l'âne est mort, on meurt aussi » (*Amari*, 2014 :41-44). Ensuite, le statut tutélaire revient dans la symbolique mécanique performante, fiable, venue contrer par la suggestion de l'âne-machine (brek), la capricieuse et imprévisible

¹³ Lucius est le protagoniste d'Apulée dans *L'Âne d'or ou Les Métamorphoses*. Aristocrate romain, fin lettré transformé en âne.

¹⁴ L'école a de tout temps métaphorisé l'imperfection scolaire et de fait le déclassement, par « le bonnet d'âne, bonnet de cancre », un cliché que sustente une synecdoque à fonction mimétique, où « [...] la séquence verbale figée par l'usage présente un fait de style » (*Riffaterre*, 1970 : 163) doublé d'un jugement de valeur.

¹⁵ Nous ne pouvons nous empêcher de convoquer ici l'iconographie du lion qui caracole identiquement dans le logo de la Métro Golwyn Meyer. Voir l'annexe I.

nature animalière, évidemment « Plus difficile à manier finalement [qui] résiste, rechigne, veut imposer sa marche, son cap, sa direction » (Amari, 2014 : 159).

À ce double déploiement à particules, révélateur d'une dialectique hybride de l'âne entre chimérisme de puissance et mécanisme de performance, opposés à sa mort supposée, se greffe l'espace superlatif du mont Djurdjura. La toponymie amazighe dérive de la racine jrjr/Ĝer n Ĝer, *i.e.* « monceau de pierre/montagne des montagnes » (Allioui, 2005 :36). Rien de moins donc qu'une sépulture sommitale pour l'âne, mise en image par les deux premières de couverture du roman¹⁶ et qui affichent solidairement l'élévation montagnaise de renom, alors qu'habituellement « Une fois qu'ils sont vieux et inutiles [...] on se contente de les jeter du haut d'une falaise, la chute faisant le reste et le sol accueillant les ânes éparpillés par le choc » (Amari, 2014 : 92). Retournement notable que cette verticalité vers l'abîme terrestre réservée aux ânes lambda et la verticalité ascensionnelle, tendant à la sphère céleste, vers laquelle est solennellement conduit Zembrek. Âne de tous les égards, celui-ci cumule dans ces conditions les singularités triomphalistes dès le seuil triadique du roman, l'onomastique participant.

2. Cartographie d'un imaginaire carnavalesqué pour un âne autre

Si *L'Âne d'or* fait le récit des péripéties d'un aristocrate romain changé par mégarde par sa maîtresse en âne, et aspirant à recouvrer son apparence, *L'Âne mort* forge un récit hétérotopique, au sens foucauldien, « C'est comme dans l'Apulée, mais à l'envers. C'est l'âne qui se transforme en homme » (Amari, 2014 : 139). Entre ces deux aspects antinomiques aboutis de zoo- et d'anthropomorphisme, Amari s'installe d'abord dans tout un cheminement gestationnel, où son protagoniste est ubiquité de « l'urform » (Siganos, 1999 :43) comme archétype canonique, « à l'endroit » et de l'image de substitution « à l'envers ».

Ainsi, quand le texte s'émaille du discours d'ostracisme et de dénigrement à l'encontre de l'âne, Bernou le commissaire plante la graine hétérodoxe d'une représentation autre à l'égard de Zembrek, générant face au tableau de l'âne honni, son pendant de l'âne chéri. La déconsidération s'entame sur le continent descriptif du rébarbatif, où le stéréotypage, comme processus et construction, se met en place par le rassemblement « [...] autour d'un thème [...] [d'] un ensemble de prédicats qui lui sont traditionnellement attribués. Il le fait par un processus de sélection : il choisit les termes qui lui semble pertinents » (Amossy, 2015 :73), en l'occurrence, ceux de l'animal incarnant tant par sa prosopographie que par son éthopée, le portrait même du repoussant, afin de motiver le mouvement répulsif, comme dans une configuration de cause à effet « [...] malgré tout le travail qu'il a accompli [...] l'âne reste un animal que l'on rejette. Un animal bête et têtu, sale et seul, qui ne possède rien pour lui hormis de grandes oreilles qui n'entendent rien et un énorme sexe qui fait peur aux enfants et trouble les adolescents » (Amari, 2014 : 16).

Sous cette optique causale d'autisme animalier assorti de tératologie libidinale, l'âne est fait emblème de la Bête, avec sa double obscurité de l'esprit et de l'instinct. Par-delà la

¹⁶ Les éditions algériennes *Barzakh* et françaises de *L'Observatoire* se rejoignent sur la représentation du même motif. Pour ce constat réciproque du montueux, se reporter à l'annexe II.

simple approche physique et celle des mœurs, la représentation des formes se constitue en un véritable « animalisme usé » et complexe à la fois (Bachelard, 1941 :15). Pour ce faire, cette dernière isole des traits immédiats et précis, afin de fonder matériellement l'image typique de l'animal répugnant (oreilles/sexe/énormité). Il s'agit en cela de l'aspect cognitif du stéréotype, celui qui assoie une opinion défavorable, greffée sur le dos d'une corporéité hideuse. L'idée se recoupe par la suite avec un répondant concret de peur panique suscitée par l'âne, le considérant comme animal indésirable. Il est question de la composante émotionnelle du stéréotype, celle qui installe le préjugé, chargé négativement en matière d'affect. Pour déboucher enfin sur l'attitude discriminatoire dont fait l'objet ce quadrupède, à savoir le rejet. Ceci renseigne sur la composante comportementale que motive le stéréotype. Face à l'édification tripartite¹⁷ de ce pattern stéréotypé, émerge concurremment une vision esthétisée, satrapique et quasi filiale de l'animal, avec tout

Confort, ombre et verdure, espace et intimité naturellement belle [...] un âne somnole debout sous un immense yucca [...] un âne propre et à l'allure affable, bien nourri aux herbes grasses [...] un bel âne en fait [...] c'est l'âne du commissaire. Il est presque aussi célèbre que lui [...] avec lequel le commissaire a grandi dans son village natal [...] il l'emmène là où il peut [...] un jour un homme a donné un coup de pied à son âne, l'homme s'est retrouvé en prison pour trois mois. (Amari, 2014 : 40-42)

Joyau excentrique du jardin pittoresque de Bernou, l'âne vedette est départi de l'étoffe de la laideur, allant jusqu'à revêtir la fonction d'ornementation. Ainsi, l'écrin de verdure fait presque modeler et moduler celui-ci en profil statuaire, comme dans l'art classique des jardins. Dans ces conditions, le temps du servage se mue en celui du compagnonnage pour Zembrek, à l'image du familier et carnavalesque cochon de Saint Antoine. La servitude se transfigure aussi en temps de l'affection inconditionnelle qui contrebalance l'imaginaire formel, négativement saturé. Autre représentation bousculée est la docilité endurente, ordinairement associée à l'âne corvéable tel « Un camion qui rend tous les services d'un camion, sans essence ni frais de réparation » (Amari, 2014 : 42-43). La soumission se fait bientôt scène tauromachique, amenant par conséquent l'économie compulsive de l'image à « Une somme d'impulsion » (Bachelard, 1941 :15) sous laquelle s'animalise subitement l'âne, puisque quand

Lyès a tiré sur l'oreille de l'âne [...] l'âne est sorti brusquement de sa torpeur et a émis un braiment tout en frappant le sol avec le sabot d'une patte arrière. Wow, il est nerveux, fait llyès en reculant [...] Tissam est amusée par le spectacle de l'homme et de l'âne, dans un face-à-face vital pour le control territorial [...] l'âne rue » (Amari, 2015 : 43).

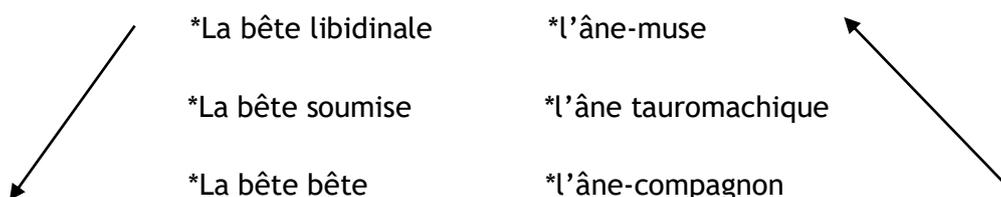
Arène d'agentivité qui dément toute passivité atavique chez Zembrek, l'hypotypose agonistique apporte sa charge active, volontaire et agressive, inversant « Le vouloir-vivre en vouloir-attaquer » (Bachelard, 1941 :12), l'âne brimé en âne offensif. Pinacle du couplage, la fortune de l'animal dans les arts et la littérature. Celle-ci s'invite pour convertir et subvertir le régime d'inculture adhésif, en celui d'érudition hétéroclite, surtout depuis que les personnages sont surpris d'apprendre que

L'animal est élément récurrent dans l'œuvre de Dali [...] Il y a même un rayon spécial « ânes », que Mounir découvre par hasard :
— Tout ça sur l'âne ?

¹⁷ Cette tripartition des dimensions constitutives du stéréotype a été établie par la psychologie sociale, en l'occurrence chez Katz et Braly (Amossy, 2015 : 35), dans leur intérêt pour l'image, en tant que schème produit par les relations et les interactions sociales.

- *Equus asinus*, lui répond avec solennité Izouzen. L'âne est le seul ami de l'homme [...]
Mounir liste les titres à voix haute :
— *Noces de mulets*, Tahar Ouettar. *Peau d'âne*, Perrault. *Pinocchio*, qui se transforme en âne.
L'Âne Culotte, d'Henri Bosco. *L'Âne* (dialogue d'un âne avec Kant), écrit par Victor Hugo. (Amari, 2014 : 109-117).

L'imaginaire des formes et des mœurs asiniennes, sustenté par le raccourci visuel, est ainsi augmenté tout en étant supplanté par l'imaginaire tant scriptural que pictural, à la fois intertextuel qu'inter-artial. À travers ce renversement de la face obtuse, induite par l'archétype inamovible de l'âne bête, en celui du profil d'inspiration érudite, une configuration mobile et contraire, distribuée corrélativement entre climax et gradation, entre pattern et écart par rapport à ce pattern (Riffaterre), déploie l'animalité du protagoniste comme suit :



3. Totémisme à rebours : une déterritorialisation vers l'incongru

Envisagé en médium de correspondance entre le monde physique et la désignation d'une tribu, le bestiaire a éminemment servi de totem identificatoire. L'âne d'Amari ne fonde plus de ces associations, puisqu'il les déplace. Par mimétisme inversé, l'auteur préside son animal à la roue bakhtinienne de l'anomalie qui défige et fait « ouvrir des paradigmes là où, par définitions, il n'y en a pas » (Gross, 1996 :20) : quand Zembrek dément la dévalorisation négative quasi-inconditionnelle qu'on lui incombe, les personnages se voient assigner et perméabiliser au profil asinien. Ainsi, acheminé par les trois amis psychopompes, l'animal habituellement transporteur, « Camion des ancêtres » (Amari, 1914 : 42) est désormais transporté. Véhicule véhiculé dans un Break, l'âne amarien est départi de son identité hégémonique, dès lors que c'est étrangement la voiture animalisée, rétive et poussive qui est désormais attelée « La voiture chauffe [...] Encore ? [...] la voiture bleue est arrêtée [...] la tête vers le Levant, le postérieur vers Alger [...] l'acariâtre véhicule gravit péniblement les lacets de la route » (Amari, 2014 : 65-75).

L'incongruité se poursuit avec la pénibilité affectant les personnages, astreints à des besoins qui rabâchent leur existence terre à terre, des aspirations élémentaires qui les réduisent à chercher invariablement « Le moyen d'échapper à un ennui malsain et à leur faible pouvoir d'achat qui les cloue au sol [...] vie chère, sorties ruineuses, envie de vivre, moyens limités [...] Que faire ? » (Amari, 2014 : 20-27). Zembrek est de son côté confortablement entretenu par son commissaire. Paternel à souhait, il lance un avis de recherche ainsi qu'une récompense afin de récupérer son protégé. De fait, l'équation de stéréotypisation reposant sur une démarche de « classement et d'étiquetage » (Boyer, 2008 : 105) s'inverse et défige le paysage des représentations : vie de chien pour le trio et vie douillette pour l'âne. Ces avatars de rôle s'amplifient à travers l'aspect pulsionnel, surtout depuis que Tissam éprouve étrangement des velléités zoophiles (Amari, 2014 : 125), tandis que le policier se fait primaire, minotaurien, aiguillé et aiguillonné par son

instinct irrépressible, quand « Il fouille du regard l'intérieur de la voiture [...] revenant périodiquement sur les cuisses [...] il pense à fouiller la fille, s'introduire en escaladant ses cuisses par la face interdite [...] pour s'enivrer de son mystère (Amari, 2014 : 14). Ces polarités renversées sont voulues par l'auteur comme « Une tangente de déterritorialisation [qui] produit une nouvelle terre » (Deleuze, Gattari, 1972 :334-356), et ce en postulant d'autres représentations porteuses de valeurs contre doxastiques, incarnées par cet âne qui culbute son image monolithique, pour en monter d'autres, sur de nouveaux continents paradigmatiques. En cela, l'auteur s'attèle à réinterroger la question de l'énonciation stéréotypique, en tant que parole de « l'Opinion publique [...] [de] la Voix du Naturel, [de] la Violence du Préjugé » (Barthes, 1975 :51) distillée par la doxa et qu'Amari cherche à contrer, à déjouer par le biais d'une réénonciation (Barthes, Idem) dont est gratifiée son âne bien aimé et à laquelle sont également conviés les lecteurs.

Parallèlement, Amari s'interroge sur les motivations d'un tel figement représentationnel, devenu baromètre de ressentiment social « L'âne étant par essence une abjection de la nature qui déshonore [...] Pourquoi tant de haine ? Parce que » (Amari, 2014 : 57) ; alors que c'est « Alger, même, qu'il a construite sur son dos en empruntant les ruelles étroites de la Casbah [...] Originaire de Kabylie, il [lyès] sait ce que l'homme doit à cet animal » (Amari, 2014 : 16-42). Sur le plan structurel, l'argumentaire du stéréotypage affectant l'exécrable animal s'essouffle de lui-même, s'épuise au terme d'une causalité informulée, à bout de raisonnement, réduit qu'il se trouve à une aposiopèse en guise de réponse (parce que). Sur le plan de la psychologie sociale, le questionnement de l'auteur porte sur la teneur spéculaire d'une correspondance avérée entre l'âne et la haine sociale dont il est la cible, ou « dans quelle mesure ces images collectives dont l'effet nocif est attesté reposent sur une quelconque base factuelle » (Amossy, 2015 : 36). À défaut d'assise objective, véridique, motivée, nous assistons à davantage qu'une inadéquation aux faits, puisque il est question du déni du rôle social mis en exergue par l'écrivain : celui de l'âne l'Atlas non mythologique d'Alger et l'animal précieux de la Kabylie. La constitution de cette haine sociale repose partant sur une construction infondée, résultante d'un circuit d'apprentissage et d'énonciation séculiers, immuables, inscrits et reflétés par l'indépassable cliché : « hmar, hachak, littéralement « âne, sauf ton respect » » (Amari, 2014 : 16). Gratuite et arbitraire, cette formule-réflexe résume « sa fascination pour la bêtise » (Amossy, 2015 : 63) où se pétrifie et la langue des clichés ainsi que les schèmes que se lègue la doxa. C'est d'ailleurs là où réside foncièrement l'expression de l'anormalité, comme assertion contraire à la loi de la logique et de la réalité.

L'Âne mort est un âne d'or dans le roman de Chawki Amari. Gratifié d'une onomastique tutélaire, Zembrek est constitué en ouvroir et fermoir textuels à plus d'un titre : tout en s'imposant dans la vie des personnages, il préside à leur sort et le prétendu mort, à l'image symbolique de son initiale terminale (Z), se fait concurremment Parques depuis l'autre versant grec du « Z » qui signifie il est vivant. L'espace d'une fiction lucide, car consciente de ne pouvoir se défaire radicalement du pattern (Riffaterre), l'auteur compose avec le stéréotype pour s'atteler, en dépit de cette contrainte, à la gageure de faire distancer et délester son protagoniste d'un imaginaire péjorant, sustenté fondamentalement par la charge coercitive de la stéréotypie qui le plombe et l'entrave dans le cercle vicieux et vertigineux des préjugés hostiles. Ainsi, en œuvrant à la migration du massif archétypal dépréciatif vers le territoire des hommes, Amari manie adroitement

la carnalisation comme un acte d'affranchissement du régime des constructions indépassables et têtues dans leur vacuité, abolissant de la sorte la loi des apanages, pour instaurer une réflexion au besoin de l'anomalie comme partie prenante à la vie, à la singularité de ses patterns à l'écart (Riffaterre), à même de démentir, à l'exemple de Zembrek, les figements de tous acabits.

Références bibliographiques

- ALLIOUI Y. 2005. *Un grain sur le toit. AZEQQA AF SSQEF. Énigmes et joutes oratoires de Kabylie*. Paris. L'Harmattan.
- AMARI CH. 2014. *L'Âne mort*. Alger. Barzakh.
- AMOSSY R. PIERROT A-H. 2015. *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*. Paris. Armand Colin.
- BACHELARD G. 1941. *Lautréament*. Paris. Librairie José Corti.
- BAKHTINE M. 1970. *La Poétique de Dostoïevski*. Paris. Seuil.
- BARTHES R. 1975. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris. Points.
- BOYER H. 2008. « Stéréotype, emblème, mythe. Sémiotisation médiatique et figement représentationnel » dans *Mots*. N° 88. pp.99-105, <https://journals.openedition.org/mots/14433>, consulté le : 12/6/2023.
- CANGUILHEM G. 1966. *Le Normal et le pathologique*. Paris. Presses Universitaires de France.
- CHAR R. 1948. *Fureur et mystère*. Paris. Gallimard.
- CHEVALIER J. GHEERBRANTE A. 1990. *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris. Robert Laffont.
- DELEUZE G. GATTARI F. 1972. *Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-Œdipe*. Paris. Édition de Minuit.
- DIB M. 1980. *Mille hurras pour une gueuse*, Paris, Seuil.
- GENETTE G. 1987. *Seuils*. Paris. Seuil.
- GROSS, G. 1996. *Les Expressions figées en français : noms composés et autres locutions*. Paris. Ophrys.
- LANE Ph. 1992. *La Périphérie du texte*. Paris. Coll. Nathan Université.
- MECHAÏ H. 12/02/2020. « Chawki Amari : « J'ai essayé d'écrire selon cette tradition algérienne » » dans *Le Point*. https://www.lepoint.fr/afrique/chawki-amari-j-ai-essaye-d-ecrire-selon-cette-tradition-algerienne-12-02-2020-2362462_3826.php, consulté le : 14/9/2023.
- RIFFATERRE M. 1968. « Fonction du cliché dans la prose littéraire » dans *Cahiers de l'association internationale des études françaises*. n° 16. pp. 81-95. URL : https://www.persee.fr/doc/caief_0571_5865_1964_num_16_1_2460, consulté le : 14/9/2023.
- RIFFATERRE M. 1970. « Fonction du cliché dans la prose littéraire » dans *Essai de stylistique structurale*. présentation et traduction par DELAS D. Paris. Flammarion.
- SIGANOS A. 1999. *Mythe et écriture : La nostalgie de l'archaïque*. Paris. PUF.

Annexes

Annexe I



Annexe II

