

UNE ANNÉE CHEZ LES FRANÇAIS DE FOUAD LAROUÏ : UN DRAME ENTRE HUMOUR ET IRONIE

Amine MARTAH
Université Cadi Ayyad (Maroc)
aminemartah@gmail.com

Résumé

Le lecteur rit généralement de bon cœur en lisant les œuvres de Fouad Laroui. Pourtant, ses textes, loin d'être totalement comiques, sont au final très sérieux ; c'est du sérieux dont on rit ! Ce qui pose paradoxalement, avec une extrême acuité, la question du rieur lui-même. Ce retournement nous met en présence de quelques problématiques essentielles de l'œuvre de cet auteur et de sa conception de son art. Nous menons une analyse des pages du roman *Une année chez les Français*, en nous intéressant essentiellement aux procédés du comique mis à contribution et aux traces de l'ironie distillées en filigrane. Nous démontrons le fonctionnement du texte qui se présente en strates de lectures : à partir d'une intuition de lecteur qui excite le rire dans un premier temps, suscite un rire prudent dans un deuxième temps, puis finit par suspendre le rire lorsque le mécanisme se retourne contre la personne même du lecteur.

Abstract

UNE ANNÉE CHEZ LES FRANÇAIS BY FOUAD LAROUÏ : A DRAMA BETWEEN HUMOUR AND IRONY.

The reader laughs while reading Fouad LAROUÏ's novels. Yet, his writings are far from being comic, they are utterly serious, very serious, in fact; we laugh about serious things! This, paradoxically, raises the question of the laughter himself, with extreme acuteness. This reversed perspective brings us to some essential issues in the work of this author and his conception of art. We shall analyse the novel *Une Année chez les Français*, focusing essentially on the comic devices and the traces of the irony. We shall unravel the functioning of the text which comes in various layers: from an intuition of the reader which triggers laughter in the beginning, next arousing a cautious laugh, to eventually suspending laughter when the mechanism turns against the reader himself.

Mots-clés : *Rire, rire-amer, comique, Humour, drame linguistique.*

Key words : *Laughter, bitter laugh, comic, irony, humour, dramatic language.*

Introduction

Il est indéniable que le texte sur lequel nous allons travailler, à savoir *Une année chez les français*¹ de Fouad Laroui, suscite le rire. C'en est même l'impulsion

¹ Fouad Laroui, *Une année chez les Français*, Paris, Julliard, 2010.

première, une espèce d'effet particulièrement fréquent tout au long des pages et l'impression définitive qu'on en garde. Ainsi, l'idée de notre analyse est-elle insufflée par la constance de cette réaction de lecture, le constat presque dérangeant qu'elle s'impose au lecteur. Pourtant, nous entendons démontrer que ce n'est pas l'objectif ultime de l'auteur, que ce n'est qu'un palier de sens. Ce serait même un moyen par lequel on désigne un point de mire vers lequel devrait porter le regard du lecteur, un moyen de désigner l'objet éventuel d'une analyse juste du texte.

Ainsi, nous ne nions nullement le caractère drôle, comique, de ce texte. Bien au contraire, nous allons même essayer d'en identifier les mécanismes. Mais nous voulons les remettre dans ce que nous croyons sa juste place dans l'ordre d'un raisonnement complexe. Pour ainsi dire, le considérer comme outil et non comme objectif en soi. Nous n'entendons donc pas réfléchir sur le rire suscité par ce texte en lui-même. Pour nous, ce n'est que le moyen par lequel une vision du monde est transmise. C'est aussi l'indice d'une conception personnelle de l'acte de dire, l'expression d'une conception du monde et de la littérature, propres à l'auteur. *In fine*, c'est comme une composante d'une poétique et non comme l'objet ultime d'une esthétique que nous abordons la dimension comique dans *Une année chez les Français* de Fouad Laroui.

1. Le comique et ses procédés

Ce roman paru en 2010 chez Julliard est le récit de l'entrée d'un petit Marocain originaire de Beni Mellal au Lycée français de Casablanca, dit Lycée Lyautey, du nom du principal concepteur du protectorat français au Maroc. Une année, la première, la plus difficile, qui trace pour le lecteur une sorte de parcours initiatique, de parcours du combattant de cet autochtone chez les Français. Petit étranger dans un monde étrange, il se situe d'emblée dans une altérité radicale et insurmontable. La sanction est immédiate et permanente car très vite il concentre autour de lui toutes les attentions, toutes les intentions (bonnes ou mauvaises), tous les regards et toutes les paroles. Autrement dit, toutes les formes du comique. Quoiqu'il dise ou taise, quoiqu'il fasse ou s'abstienne de faire, il est ridicule. Parfois, on cherche à le ridiculiser, parfois il se ridiculise lui-même forçant le rire pour ne pas verser des larmes, tellement tous les personnages semblent surpris devant cet être qui a l'air de venir d'un ailleurs insondable. Mehdi est un vrai extraterrestre, même au sein de sa famille : « Le lendemain matin, pendant le petit déjeuner, Mehdi eut l'impression qu'on le regardait d'une façon étrange » (Laroui 2010 : 32).

Et rien de mieux qu'un mauvais départ pour inscrire sous le signe du risible une existence qu'il souhaiterait discrète, mais qui se déroule fatalement, sous les projecteurs du saugrenu, du bizarre, voire de l'incongru. Mehdi débarque au lycée français affublé de deux dindons ! La farce n'a qu'à se déployer. Le ton est donné, le décor est planté, reste à en saisir l'étendue, les contours et la portée.

Sans déployer l'éventail de tous les procédés du comique mis à contribution dans ce texte, disons que ce personnage les concentre tous autour de ses paroles, de ses gestes et des situations qui en résultent, puis les sacralise enfin de compte autour

de sa personne. Nous pouvons ainsi y voir l'illustration de ce qu'affirme Bergson dans *Le Rire, Essai sur la signification du comique* : « le comique de mots suit de près le comique de situation et vient se perdre, avec ce dernier genre de comique lui-même, dans le comique de caractère » (Bergson 1900 : 57). Nous pourrions toujours distinguer des situations où tel ou tel procédé est prépondérant, mais nous pensons qu'on se retrouve dans ce que Bergson analyse, à savoir que tout cela chemine vers un comique qui s'appuie essentiellement sur le caractère de Mehdi, ou du moins un caractère que lui supposent et imposent ses moqueurs. « Le langage n'aboutit, ajoute Bergson, à des effets risibles que parce qu'il est une œuvre humaine, modelée aussi exactement que possible sur les formes de l'esprit humain » (Bergson 1900 : 57).

Pour illustrer notre propos nous pouvons nous appuyer sur quelques passages du texte. Le mécanisme étant généralisé, voire systématique, ce ne sont pas les exemples qui manquent. Nous voudrions tout d'abord analyser le fonctionnement de ce mécanisme. Ainsi, cette progression que nous croyons déceler dans cette œuvre consiste dans un premier temps en une impulsion purement linguistique.

Tantôt c'est un mot inattendu prononcé par Mehdi, le plus souvent ce mot n'est pas adapté au contexte, le personnage lui-même ne sait pas pourquoi il le prononce. Bergson souligne qu'« on obtient un effet comique quand on affecte d'entendre une expression au propre, alors qu'elle était employée au figuré » (Bergson 1900 : 52). Toutefois, Mehdi n'affecte rien, rendant ainsi la méprise plus risible. Comme à la page 82 où après avoir parlé, sans raison particulière d'ailleurs, à ses nouveaux camarades du sandwich de viande qu'il avait mangé pendant son voyage de Beni Mellal, l'expression « une procession de gueux » (Laroui 2010 : 82) vient se glisser dans la conversation sans aucun rapport avec le contexte de son récit. Nous voyons à la suite de ces mots sortis d'on ne sait où, des passages du genre : « Il est trop tard pour se rétracter. Mehdi, qui ne savait pas pourquoi il avait cru bon de donner ce détail [...] » (Laroui 2010 : 82).

Parfois, ce qui impulse le comique c'est un mot utilisé dans un sens impropre ou une nuance non saisie à sa juste dimension figurée. Ainsi Morel le surveillant général, chargé de la garde des internes pendant cette nuit-là, menace ceux d'entre eux qui ne veulent pas se taire en ces termes : « Si j'entends encore une voix, je viens personnellement lui casser la gueule. Casser la gueule à une voix ? Mehdi fut choqué d'entendre une phrase aussi illogique mais il n'osa protester. Il tira le drap sur sa figure et cessa de respirer » (Laroui 2010 : 91).

Aussi trouvons-nous des associations d'idées improbables inspirées des lectures de Mehdi et qui donnent aux mots des perspectives pour le moins surprenantes. L'exemple du mot « frichti » (Laroui 2010 : 58) est éloquent car il interloque Mehdi qui n'en connaît pas le sens et n'aurait même pas cru ce mot français s'il n'était prononcé par Dumont, un autre surveillant, qui était « indubitablement français avec ses yeux bleu clair, sa peau rose, son bouc blond » (Laroui 2010 : 58). On ne sait trop pourquoi, dans sa petite tête il se dit que : « c'était peut-être Breton, comme dans *Les Deux Nigauds* ? Le frichti c'est la soupe des Bretons ? » (Laroui 2010 : 58).

Enfin, nous voudrions ajouter le silence comme procédé appartenant au comique de mots. Le fait que si on stipule à la suite de Bergson qu'il y a un comique de mots du moment que : « c'est le langage lui-même, qui devient comique » (Bergson 1900 : 48). Nous pouvons ajouter que l'absence de mots dans une situation où ils sont exigés, attendus ou du moins souhaités, est un comique de mots en creux. Les passages sont multiples où on attend de Mehdi qu'il explique, qu'il se prononce, qu'il rompe le silence pour fournir la clé de l'énigme. Or, ses silences obstinés débouchent sur des situations loufoques et risibles. Le fait est que pour Mehdi, au commencement était le silence ! C'est un enfant qu'on croit muet qui se présente aux portes du lycée français de Casablanca un beau samedi du mois de septembre. Durant les premières pages, il crée des situations où c'est son silence qui donne son premier élan au comique. Son apparition inopinée devant la loge de Miloud, le concierge du Lycée Lyautey, est mise sous le signe d'un mutisme tenace, au point de devenir angoissant, voire désespérant. Il est là, avec deux dindons et sans aucune explication. Il s'annonce tout de même pour attirer les regards sur sa minuscule existence, juste un « pardon, monsieur... » (Laroui 2010 : 9), puis il laisse le concierge soliloquer en deux langues, ne sachant s'il faut lui parler en français ou en arabe dialectal. N'en tirant rien, à bout de patience et au bout de deux pages, le concierge le confie avec ses dindons au surveillant général, M. Lombard. Ce dernier, en y mettant plus de cœur, pédagogue patient et minutieux, obtient tout de même quelques réponses rudimentaires, genre « sont pas là », « pas là », « non » (Laroui 2010 : 13/14) ... Mehdi confirme enfin que ses parents ne sont pas venus avec lui, décline son identité et nie catégoriquement avoir quelque relation que ce soit avec les dindons. En quelques minutes d'existence au lycée français, il crée déjà une situation confuse, un mystère inextricable avec un fort potentiel d'une force dont les composants sont les dindons, son apparence physique et son mutisme. Après le surveillant général c'est la lingère, puis Morel le « pion », qui s'amuse de cette apparition doublement douteuse, après s'en être étonnés. Mehdi finit par endosser le rôle de l'être étrange dont l'étrangeté finit par amuser la galerie. Statut renforcé par son mutisme ou ce qui y ressemble, puisqu'il ne répond qu'à une question sur dix et lorsqu'il le fait, c'est avec un style télégraphique. *In fine*, l'énigme des dindons apparus au même moment que lui devant le portail du lycée Lyautey, demeure un mystère pour tout le monde. D'ailleurs, les échos de cette énigme liminaire continuent de retentir longtemps après la rentrée scolaire et on peut en mesurer encore les conséquences cent cinquante pages plus loin.

En somme, si nous voulons mieux comprendre le cheminement de ce comique de mots qui verse dans un comique de situation et qui finit par être englobé dans un comique de caractère, nous devons le faire en suivant l'évolution linguistique de Mehdi. Au tout début, le silence ! C'est un enfant qu'on croit muet qui se présente aux portes du lycée français de Casablanca un beau samedi du mois de septembre. Puis, petit à petit, il commence par prononcer quelques mots, avant d'oser des phrases, voire d'entretenir une vraie conversation avec ceux qui l'entourent. Cette progression ne fait que diversifier et systématiser les types de comiques. En effet, ce qui est partout opérant dans toutes les pages de cette œuvre,

c'est la systématisation du procédé humoristique. C'est principalement par le prisme de l'humour que l'aventure de Mehdi au lycée français est racontée. Mais, ce n'est qu'un prisme. Autrement dit, c'est un moyen non une fin en soi : l'objectif ultime de l'auteur ne pourrait se limiter à susciter le rire, il n'en est que le motif, l'indice fort. Ainsi, l'humour est une manière d'attirer l'attention sur autre chose que sa fin première, peu ambitieuse en définitive, qui est le rire. Tout est fait pour attirer l'attention, certes ! Or, ici, c'est l'humour qui saisit l'esprit en premier abord, qui force les traits et les contours, qui systématise et exagère même, tellement qu'il finit par s'estomper en une nouvelle forme d'expression : un drame tridimensionnel.

2. Un drame tricéphale en toile de fond

Ce que nous postulons pour entamer un nouveau niveau d'analyse c'est que le texte ambitionne bien plus qu'un humour au détriment d'une idéale victime qu'on tourne en dérision de façon systématique et acerbe à longueur des pages. Mehdi est incontestablement moqué, mais pas seulement ; ce serait trop facile, trop simple, trop simpliste ! Ce comique est la forme esthétique par laquelle on désigne et comme tout comique conscient de sa force (destructrice), conscient des mécanismes psychiques qui l'ourdissent et surtout conscient des enjeux idéels et sociaux dont il est l'objet, il se sait fondamentalement antiphrastrique : il a le son du rire et la grimace du drame.

Le rire, présenté par Baudelaire comme l'expression satanique de l'humain dans son « Traité du rire² », n'est vraiment gai, léger et total, qu'au prix d'une totale inconscience du rieur, une définitive méchanceté, voire un goût latent pour le sadisme. Baudelaire affirme : « il est certain que si l'on veut creuser cette situation / de celui qui tombe / on trouvera au fond de la pensée du rieur un certain orgueil inconscient. », puis il finit par considérer le comique comme « un élément damnable et d'origine diabolique ». Gérard Genette dans un chapitre de *Figures V* intitulé « Morts de rire³ » s'interroge avec Étienne Souriau en citant son ouvrage *Les deux cent mille situations dramatiques*⁴ sur la possibilité qu'il ait des situations purement comiques et d'autres purement dramatiques. Il conclut par la suite que :

Toute situation est dramatique, au sens neutre de support ou point de départ d'une action quelconque ; toute situation (ou action), dramatique par définition, est susceptible d'une réception affective plus ou moins sérieuse ou amusée, selon la disposition du public récepteur [...] et les procédés d'atténuation ou d'aggravation de son caractère douloureux [...], qui favorisent l'une ou l'autre de ces réceptions, quelque part entre le pôle extrême du tragique, ou du pathétique, et celui du comique. (Genette 2002 : 154-155)

² Texte consulté sur internet : <http://expositions.bnf.fr/daumier/antho/03.htm> [dernière consultation le 10/11/2020].

³ Gérard Genette, *Figures V*, « Mort de rire », Paris, Seuil, 2002, p. 134-225.

⁴ Étienne Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1950.

Ce à quoi nous pourrions ajouter en citant Bergson : « [...] si on laisse de côté, dans la personne humaine, ce qui intéresse notre sensibilité et réussit à nous émouvoir, le reste pourra devenir comique » (Bergson 1900 : 65). Au départ, fut le drame⁵ ! Si on dégage donc notre « dindon de la farce », comme le texte semble nous exhorter à faire, de la cohue qui l'assène de ses moqueries « diaboliques », nous retrouvons un enfant face à un monde cruel ! Nous retrouvons une chétive personne abandonnée aux portes du purgatoire à mi-chemin entre le paradis et l'enfer. Un chemin de croix est à parcourir. Une sorte de Tariq Ibn Zayad⁶ dont on a brûlé les navires à son insu. Ou encore une sorte d'Antigone marocaine, partageant avec cette figure mythologique sa destinée d'être seul en face de tout un monde mais dont l'héroïsme se limite à être là, tenace et ferme parce que pas le choix, parce que les navires sont brûlés, parce que sans amarres pour se rattacher à un monde qui lui est hostile.

Bergson affirme, comme s'il parlait de Mehdi que « le rire est là pour corriger sa distraction et pour le tirer de son rêve » (Bergson 1900 : 60). Cet éternel distrait dérange parce qu'il déroge à toutes les attentes sociales qui l'entourent. Aussi bien celles de sa société d'origine que celles de la société à laquelle il est destiné - déroge-t-il même à sa destinée ? Il est l'objet de ce que Bergson appelle « brimade sociale » (Bergson 1900 : 60), qui le sanctionne en permanence et sans pitié. De cette sanction qui s'allie à la satire et à l'expression la plus démoniaque du rire nous suivons le penchant naturel, mais nous sentons poindre, tout doucement, une certaine gêne. Ainsi, nous pouvons sentir, déjà, chez des personnages qui se moquent de Mehdi qu'il y a un remords timide, du moins une sorte d'expression de gêne face à la facilité du rire, l'absence de résistance ou de répondeur de la part de la victime. Nous pouvons même percevoir une forme de pitié chez ces mêmes personnages. Par conséquent, nous pourrions déceler ce qui ressemblerait à une remise en question du bienfondé de ce rire. Une petite brèche s'ouvre alors dans la carcasse tenace du comique fait essentiellement d'orgueil et d'arrogance. Le rire commence à se suspendre pour céder la place au drame annoncé. Et comme Baudelaire, Genette et Bergson s'accordent à l'affirmer, la dimension comique du texte découvre son visage originel en écartant le masque humoristique : un drame personnel, avant tout.

Notre analyse des procédés du comique mis à contribution dans ce texte, nous permet déjà de remarquer qu'il est question de ce que nous appellerons pour commencer et en généralisant, des soucis d'ordre linguistique. Ici nous entendons le linguistique dans ses tenants et aboutissants.

La langue en tant que moyen par lequel nous appréhendons le monde (ou pas) et par lequel le monde nous reçoit, nous accepte (ou pas) : on est donc dans la

⁵ Le mot drame ici est voulu au sens simple du terme : « Suite d'évènements graves qui inspirent la pitié ou la terreur » (selon le site de l'Académie française).

⁶ Affranchi du général Umayyade Mūsā ibn Nuṣayr, Ṭāriq ibn Ziyād conduit en 711 la première grande expédition musulmane en Espagne. Il est probablement d'origine berbère. De nombreuses légendes entourent sa prise de l'Andalousie. Celle à laquelle nous faisons référence dans ce passage veut qu'en débarquant en Espagne, il aurait brûlé ses navires. Il prononce par la suite un discours dont regorgent les livres d'Histoire au Maroc et qui commence comme suit : « L'ennemi est devant vous, la mer est derrière vous ! Où serait l'issue ? ».

dimension personnelle de ce récit qui raconte l'histoire d'un petit enfant nommé Mehdi et qui a un rapport pour le moins particulier avec la langue. Ce que nous pouvons qualifier même d'un rapport problématique avec la langue. Pas juste la langue française d'ailleurs, même avec la langue qui est censée être sa langue maternelle : la « Darija » selon la conception linguistique de notre auteur. Ainsi, ce garçon taiseux semble avoir appris et parlé le silence absolu dans sa famille d'origine. Chose d'ailleurs très troublante de ce personnage qui a grandi dans un milieu marocain et qui, à l'âge de dix ans, éprouve des difficultés à comprendre le parler marocain. Si bien que l'hypothèse que ce soit le silence qui est sa langue maternelle nous semble crédible.

- (1) Mokhtar parlait un arabe dialectal riche et pittoresque, truffé de dictons savoureux, peuplé d'images qui venaient du fond des siècles, mais Mehdi n'y entendait goutte : il parlait français à l'école mais aussi à la maison, avec son frère et sa sœur- et ça s'arrêtait là, car il ne jouait jamais dehors, avec les enfants du quartier. Avec son père et sa mère, un *modus vivendi* insolite s'était établi : on lui parlait le plus souvent en dialectal - il s'agissait de quelques phrases, toujours les mêmes [...] - et il répondait dans le français de la comtesse. (Laroui 2010 : 44)

Le français vient par la suite plein de promesses, possible langue qui va le sauver du silence... Mais en vérité, finalement, cette langue vient régler une partie du problème avant de le compliquer bien plus par la suite. Ainsi, la langue de Molière, apprise à l'école, permet à Mehdi ce que toute langue permet au départ : connaître et reconnaître le monde qui l'entoure. Inutile à ce propos de souligner le fait que chaque langue est déjà une vision et une explication du monde. Le voilà donc, ce petit garçon marocain, vivant dans une famille marocaine, dans une ville marocaine, qui voit le monde avec des yeux français, avec des mots français, avec la culture et l'idéologie que véhicule cette langue. En résumé, avec la langue française, le silence ne devient que plus imposant, plus intense et surtout plus salvateur. Le fait est que sa relation purement livresque au français aggrave le problème. Le français de Mehdi n'est pas celui des Français, la France de Mehdi n'est pas celle du lycée Lyautey de Casablanca. Cette langue existe-t-elle vraiment ? pourrait-on se demander. Oui, absolument, mais seulement dans les livres.

Nous avons essayé dans ces lignes de retracer les contours d'un drame personnel dont le départ est une rupture linguistique et dont les manifestations concrètes et stylistiques sont le comique. Toutefois, ce drame tout personnel qu'il est, n'en est pas moins typique. Mehdi est le symbole et la personnification de ce que l'auteur appelle lui-même « le drame linguistique marocain » (Laroui 2011).

En effet, dans cet essai paru en 2011 aux éditions Zellige, notre auteur pointe du doigt un phénomène linguistique qui est la diglossie. Il définit ce phénomène linguistique comme : « l'état dans lequel deux systèmes linguistiques coexistent sur un territoire donné, et dont l'un occupe, le plus souvent pour des raisons historiques, un statut social et/ou politique inférieur » (Laroui 2011 : 80-81). Cet état est celui du système linguistique au Maroc où la langue arabe classique domine une autre langue

(parfois considérée simple dialecte ; les avis divergent) qui en est une sorte de variété (pour ne pas dire un avatar) la darija (qu'on appelle aussi l'arabe dialectal). Mehdi est à la fois la parabole et l'hyperbole de cette diglossie, source de multiples maux de la société marocaine selon Fouad Laroui. Entre autres méfaits de ce phénomène linguistique, il énumère ce qu'il appelle « des conséquences psychologiques⁷ » dont font partie « blocage mental⁸ », « dédoublement de la personnalité⁹ » et même « haine de soi¹⁰ ». En fait, sur la base de ce traumatisme linguistique notre auteur considère que le citoyen marocain, en mal de langue maternelle valorisée, utilisée à l'écrit comme à l'oral et dans les milieux professionnels, souffre du complexe d'infériorité dont est victime cette langue ; à savoir la darija. Sa recherche d'une langue autre, son expression dans la langue de l'autre, pour ainsi dire, le français, porte les stigmates de ce trouble linguistique. C'est de ce point de vue que Mehdi est la parabole romanesque (très largement autobiographique selon l'aveu de l'auteur) de la diglossie marocaine.

Toutefois, nous pouvons filer notre analyse et dire qu'il en est même l'hyperbole. Le fait est que la diglossie chez Mehdi a eu pour conséquence extrême, la perte presque totale d'une langue maternelle. Ce qui peut confirmer notre hypothèse : sa langue maternelle est finalement le silence ! Il paraît qu'entre une langue maternelle improbable, ou du moins compliquée par des contextes personnels, culturels et même politiques, et la langue de l'Autre s'imposant (jadis, mais aussi aujourd'hui encore dans le système éducatif marocain) comme langue d'enseignement, donc comme langue d'apprentissage, Mehdi perd la darija et perd des sources potentielles de repères pouvant le situer au monde. Un enfant comme Mehdi se retrouve dans un désert linguistique et conceptuel qu'il était censé combler avec cette langue nouvelle, cette langue de l'autre. Et bien qu'elle soit étrangère, elle est espérée comme langue par laquelle on essaye d'expliquer le monde.

Cependant, le monde peut-il avoir du sens s'il est perçu et conçu par et dans une langue étrangère ? Les paroles d'un pionnier de la littérature maghrébine d'expression française, Albert Memmi, citées par Fouad Laroui sont d'une extrême pertinence :

- (2) La langue maternelle du colonisé, celle qui est nourrie de ses sensations, ses passions et ses rêves, celle dans laquelle se libèrent sa tendresse et ses étonnements, celle enfin qui recèle la plus grande charge affective, celle-là précisément est la moins valorisée. Elle n'a aucune dignité dans le pays ou dans le concert des peuples. S'il veut obtenir un métier, construire sa place, exister dans la cité et dans le monde, il doit d'abord se plier à la langue des autres, celles des colonisateurs, ses maîtres. Dans le conflit linguistique qui habite le colonisé, sa langue maternelle est humiliée, écrasée. Et ce mépris, objectivement fondé, il finit par le faire sien. (Laroui 2010 : 102)

⁷ *Ibid.*, p. 97.

⁸ *Ibid.*, p. 98.

⁹ *Idem.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 100.

Par ailleurs, si se retrouver dans un désert linguistique et conceptuel est un drame linguistique dont naît un drame personnel que nomme Albert Memmi « mépris » de soi, sa conséquence identitaire est une tragédie. Car, lorsqu'on parle de drame linguistique national, on touche aux questions culturelles et identitaires, elles-mêmes corolaires aux enjeux politiques. Aux conséquences psychologiques déjà cités, notre auteur ajoute d'autres conséquences sur l'enseignement, sur la littérature, et surtout, en ce qui nous intéresse ici, des conséquences sur ce qu'il appelle « le concept de nation ». L'exclusion, voire la destruction, de la langue maternelle entraîne fatalement - c'est pourquoi nous parlons de tragédie - l'échec de la construction d'une nation. Fouad Laroui s'appuie sur l'un des concepteurs de la notion de diglossie, Psichari :

- (3) Il n'y a de nation que celle qui a su se créer une langue nationale [...]. Nous entendons par langue nationale une langue commune à tout un pays, une langue qui s'enseigne dans les écoles primaires, une langue que chaque citoyen est en état d'apprendre, de lire, d'écrire, et de parler, quelle que soit sa langue régionale, quel que soit le patois de son patelin. Une langue nationale donne seule de la fixité à la pensée, de la solidarité à la conscience, de la force à l'état. » (Laroui 2010 : 117-118)

Le drame à triple dimension achève donc de dessiner les contours de sa figure tricéphale : un drame personnel qui trouve sa source dans un drame linguistique et le tout verse dans un drame identitaire national, « un drame linguistique marocain ».

3. De l'ironie en filigrane

Bergson identifie « les deux conditions essentielles » du comique, en « l'insociabilité du personnage » (Bergson 1900 : 64) et puis « l'insensibilité du spectateur » (Bergson 1900 : 64). Nous pouvons désormais, la précédente analyse à l'appui, avancer que la première condition est continuellement assurée dans le texte grâce à l'incompatibilité manifeste de Mehdi avec la société. Non seulement la société qui l'entoure, mais toutes sortes de sociétés, petite ou grande (école, classe, famille, société entière...), dans lesquelles il vit : de sa petite famille jusqu'à la totalité disparate de la société marocaine, en passant par la micro-société que peut être la communauté du Lycée Lyautey de Casablanca. On le considère et il se considère lui-même, comme un éternel « imposteur »¹¹.

D'autre part, la deuxième condition paraît moins facile à établir à travers la lecture de ce texte. Si on rit de bon cœur au début de l'œuvre, au fur et à mesure que les pages défilent et que cette année déploie ces jours et ses mésaventures pour Mehdi, le rire se fait de plus en plus jaune jusqu'à verser dans le noir. Cette teinte sombre

¹¹ Mehdi se considère lui-même comme imposteur. Nous pouvons en trouver plusieurs occurrences dans le texte : les pages : 175, 180, 194, 196, 220, 224, 264.

finir par dominer totalement le texte lors d'une deuxième lecture¹². Et ce n'est pas l'arrière-plan dramatique de toute figure comique qui en est responsable, car cela, comme nous l'avons souligné à la suite de Gérard Genette, l'intention comique pourrait le camoufler. Le texte est travaillé par une autre dimension de l'humour qui instaure ce que nous voudrions appeler un rire amer et qui est l'effet d'autres mécanismes textuels (commentaires subtils du narrateur, discours indirect libre...). Ceci est renforcé par une savante et subtile technique narrative.

En effet, il y a ironie systémique dans cette œuvre. Ici, elle sous-tend et soutient une construction d'un sens dont l'humour est la principale forme esthétique, mais qui est affiné, rendu plus subtil et moins grossier, grâce à cette tonalité. Certes, il est tout à fait incontestable que le style même de notre auteur se caractérise, comme par nature, d'une ironie originelle. L'ironie pour Laroui semble plus qu'un choix stylistique ou esthétique, elle est une façon de percevoir le monde, une manière de le concevoir et un moyen de le dire. Or, dans *Une année chez les Français*, nous pouvons considérer que c'est l'humour qui est plus dominant, qui est aussi mis au premier plan stylistique et idéal. Ainsi, l'ironie n'intervient qu'à un niveau plus approfondi de lecture. Cette ironie n'est pas moins importante ni moins indispensable à cette subtile construction de sens. Pour rendre compte de cette stratification textuelle qui n'est autre chose qu'une stratégie stylistique et idéale

¹² Il est tout à fait intéressant de voir comment la dimension dramatique, triste, de ce récit est tout autant présente et possible. Aussi, combien cet aspect est caché, rendu latent, par le comique. Au chapitre 18 titré « Une balade en mer » (Laroui 2010 : 217), Mehdi accompagne la famille Berger dans une balade en mer. Ce qui devait être une belle surprise se transforme en un cauchemar, en « torture » : il est obligé de boire une boisson au goût de poison et on lui sert « un truc rose sombre » (de la charcuterie) que sa gorge refuse catégoriquement de déglutir. Mais la fin de la balade marine est encore plus troublante pour le petit Mehdi : « M. Berger manœuvre avec habileté le bateau pour l'aligner bien à sa place. Denis l'aide, sans qu'ils aient besoin de parler pour se comprendre. Mehdi les regarde, assis dans la petite cabine, envieux de leur maestria. Entre la jetée et la voiture, il trotte de nouveau à la gauche de M. Berger et essaie de lui donner la main. Il donne des petits coups discrets sur la cuisse du grand capitaine mais celui-ci ne semble pas s'en apercevoir. Pourtant, il tient bien Denis de sa main droite, il sait comment faire ! Mehdi est triste. C'est bien la peine de boire du poison et de manger du caoutchouc s'il faut encore marcher seul. » (Laroui 2010 : 223). Puis à la fin du chapitre le narrateur ajoute : « Avec le temps, il finit par oublier l'insipide morceau de charcuterie et le traître Viandox. Mais il n'oublia jamais cette grande main qui ne se donnait jamais » (Laroui 2010 : 224). Ce passage est intéressant à apprécier dans sa progression. Nous voyons très clairement la tristesse de Mehdi de n'avoir pu obtenir la main de M. Berger. Tristesse profonde et vraie, la phrase à la fin du chapitre vient le souligner. Il s'agit bien d'un souvenir qui a marqué l'enfant au plus profond de son âme. D'autant plus que cela excite une blessure traumatisante chez lui, celle de l'absence du père, disparu de façon inexplicable. Les moments de profonde tristesse de Mehdi ont généralement un étroit rapport avec cette blessure. Mais c'est intéressant de remarquer comment la suite narrative estompe le moment d'extrême tristesse par une pirouette fantasque « boire du poison et manger du caoutchouc ». La légèreté de ton de cette phrase qui met fin à la scène détonne avec la pesanteur dramatique de la précédente. Nous oublions presque l'essentiel à retenir de cette scène, et de l'ensemble de l'œuvre peut-être : il s'agit d'un enfant triste et seul.

nous voudrions éclairer les contours de ces nuances entre humour et ironie. Nuances qui sont à l'œuvre dans *Une année chez les Français*.

L'association des deux procédés, comique et ironie, forme la vision définitive de l'œuvre et construit la vision globale du monde de l'auteur. Mais la distinction de leurs lieux d'interventions dans le texte, de la domination de l'un ou de l'autre, et surtout la mise en lumière à quel niveau d'expression, de lecture puis d'analyse intervient l'une ou l'autre nuance avec plus de force et insistance, voilà le fond de notre propos.

Tout d'abord nous précisons que nous cherchons à appréhender l'ironie dans son aspect idéal et philosophique. Nous ne cherchons pas à l'identifier en tant que « trope » ni à analyser les différentes techniques, voire figures, linguistiques et stylistiques sur lesquelles elle construit son existence textuelle. Notre approche n'est donc pas linguistique ou stylistique. Ainsi, Vladimir Jankélévitch dans l'introduction de son essai, *L'Ironie*¹³, rattache immédiatement l'ironie à la figure de Socrate et à sa méthode. Il la présente dès lors comme une manière subtile de mettre interlocuteur ou lecteur face à ses propres contradictions, de le pousser aux limites de ses évidences et de susciter chez lui « l'aporie » (Jankélévitch 1964 : 12). Une forme de questionnement qui plonge le lecteur dans le doute en le poussant à trancher entre deux affirmations. « Socrate dégonfle la complaisance satisfaite, affirme-t-il, il rend les hommes mécontents, scrupuleux, difficiles pour eux-mêmes, il leur donne de la démangeaison de se connaître et de se définir » (Jankélévitch 1964 : 13). Nous abordons cette figure, en premier lieu, à la suite de ces deux conceptions, en tant que construction intellectuelle stratégique dans le cadre d'une parole dont l'objectif est de frapper l'esprit. Dans cette conception l'ironie vise à convaincre ou du moins à pousser à la réflexion. Nous pouvons ainsi affirmer qu'elle est presque toujours polémique et porte en elle une intention forte, une préméditation incontestable. Jankélévitch ajoute dans ce sens : « L'ironie est pouvoir de jouer, de voler dans les airs, de jongler avec les contenus soit pour les nier soit pour les recréer » (Jankélévitch 1964 : 17). Elle ne peut être de ce fait que le produit fini, ciselé et poli d'un esprit qui la maîtrise et la dirige comme bon lui semble. Elle est « pouvoir de jouer » ; nous soulignons à grand trait la force de ce pouvoir.

Ainsi, il paraît inconcevable de considérer l'ironie sous ces traits et qu'elle soit soutenue par autre chose qu'un esprit fort, une conscience dominante. Or, s'il est bien un caractère qu'on ne saurait contester au petit Mehdi, c'est qu'il est toujours dans un ailleurs, hors toute réalité, dans une totale inconscience de ce qui l'entoure. Il est de ces « coureurs d'idéal qui trébuchent sur les réalités, rêveurs candides que guette malicieusement la vie » (Bergson 1900 : 14), comme les présente Bergson. Et toujours selon lui, ces « grands distraits » sont les victimes idéales du rire, les objets préférés du comique. S'il est un passage du roman qui peut bien illustrer ce caractère, c'est bien le deuxième chapitre « Dans la berline du général » (Laroui 2010 : 30) où on raconte le souvenir d'un léger tremblement de terre à Beni Mellal dont le petit Mehdi était témoin. Alors que tout le monde court à grandes enjambés pour fuir à la

¹³ Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie*, Paris, Flammarion, 1964.

rue, Mehdi prend tout d'abord le temps d'amener avec lui un livre avant de descendre de sa chambre. Puis, alors que les gens sont tous traumatisés par la peur qu'ils viennent de subir, lui n'a d'attention que pour les pages de son livre. Et tout au long des pages de ce récit, on est constamment amené à voir cet enfant, non seulement comme un « imposteur » comme on l'avait déjà souligné, mais aussi comme une sorte d'OVNI qui traverse le monde en toute étrangeté, en définitive naïveté et en totale inconscience.

Cependant, il est bien clair, qu'inconscience ou naïveté ne peuvent nullement coïncider avec l'ironie. À cela près que cette naïveté, soit fausse et feinte ; qu'elle soit une sorte de subtile manœuvre. Gérard Genette, souligne que : « La fausse naïveté peut d'ailleurs consister, non pas en une naïveté feinte, mais en l'invention d'une naïveté véritable » (Genette 2002 : 162). Nous croyons pouvoir affirmer que c'est ce qui opère ici dans ce roman de Fouad Laroui. Cette extrême crédulité du personnage est une pure convention dans le sens fort du terme ; c'est une candeur poussée à ses limites à peine recevables. Le trait est grossi afin d'assurer la dimension comique du personnage, certes, mais aussi afin de soulever subtilement sa fausseté, le fait que ce soit une pure invention. Cette exagération, pour ainsi dire, assure un effet de fable à morale. Et par là même, signaler la conscience forte qui fait du personnage son docile pantin, à savoir l'entité narrative.

Dès les premières pages, cette entité narrative installe son territoire et fixe ses prérogatives à coup de distance principalement assurée par le discours indirect libre et par des petits commentaires discrets, mais assassins. L'entrée de Mehdi au lycée français de Casablanca prend les allures d'une apparition, d'une présence mystérieuse, dont le concierge Miloud est frappé en premier. Le narrateur sonde la stupéfaction et le trouble du gardien marocain en le tenant à une distance le rendant à portée des coups de l'ironie : « D'où sortait cette voix ? Il balaya d'un regard encore ensommeillé les murs et le plafond de son royaume. Rien. Personne. Il n'y avait personne dans cette loge, personne d'autre que lui, Miloud, concierge à « Lyautey » depuis des lustres. Il se frotta les yeux, un peu inquiet. Un djinn au lycée français de Casablanca ? Ont-ils le droit ? » (Laroui 2010 : 9) Le passage est un mélange entre narration où nous distinguons les passages relevant du récit (« Il balaya... ») et de discours dont la suspension, la non-distinction définitive de la source, caractérise le discours indirect libre (« Un djinn au lycée français... »). Le même procédé sert à introduire M. Lombard dans l'énigme de l'apparition de Mehdi : « M. Lombard, contrarié (Pourquoi cet enfant ne disait-il rien ?), posa de nouveau la question... » (Laroui 2010 : 13). Même lorsque le lecteur semble être définitivement installé dans la tête de Mehdi, une distance est encore ouverte, créant le doute, confondant les voix :

- (4) Il [Mehdi] finit par se retrouver devant la porte de la lingerie. Que faire ? Attendre que quelqu'un en sorte ? Il patienta quelques instants puis, rien ne venant, se résolut à frapper à la porte. Il n'y eut aucune réaction. Il frappa plus fort. La porte s'ouvrit alors et une forme gigantesque apparut, à contre-jour. La lumière s'éteignit. La forme se recula. On pouvait mieux la distinguer. C'était, semble-t-il, une femme ; une femme très grande, très grosse, à la face bouffie, bourrelée, à la poitrine en forme de

bouclier brandi, aux cheveux noirs retenus en chignon ; une femme, certes, contenue à grand-peine dans une tunique blanche qui menaçait d'éclater de tous les côtés. » (Laroui 2010 : 17)

Un portrait est brossé, mais qui en est le percepteur ? qui en est l'énonciateur ? et surtout qui est responsable de cette charge ironique, voire sarcastique, qui fait de cette pauvre « femme » une vraie caricature. Si l'on peut, suivant les conventions habituelles de la narration, dire que celui qui perçoit, et même que celui qui énonce, est Mehdi, nous ne disposons d'aucun élément pour affirmer que c'est Mehdi qui est le responsable de l'ironie, de la caricature. Or, rien non plus ne matérialise une entité narrative pour lui imputer la responsabilité de ce sarcasme si acerbe et méchant. À cela près que c'est cette distance même, si systématique et avec les mêmes procédés sus-évoqués, qui en devient la principale manifestation et le trait distinctif.

En effet, il s'agit d'une narration qui se fait tout en discrétion et en subtilité. À tel point que c'est bien l'absence qui la caractérise le plus et signale bien paradoxalement sa présence. Le narrateur étant indispensable à un récit, ici, c'est en remarquant qu'il laisse si peu de traces sur le récit qu'on le découvre. Il est tout en filigrane, dans les interstices, mais aussi en ce fil quasi imperceptible qui fait mouvoir le pantin grotesque qu'est le personnage principal.

Le personnage est d'autant plus comique que le narrateur est subtil. N'étant bien entendu pas personnage lui-même (narrateur extradiégétique), il est par artifice romanesque entité masquée et en même temps forte présence de l'auteur. Et si on considère à la suite de Genette que « Il pourrait donc suffire, pour se tenir sur la frontière entre l'ironie et l'humour, d'un énoncé ironique dont l'énonciateur implicite resterait inassignable » (Genette 2002 : 206), nous estimons pouvoir avancer que l'auteur ferait de Mehdi, à travers cette technique narrative, une sorte de générateur d'ironie revancharde et polémiste en toute inconscience du personnage et en pleine conscience de l'entité narrative. Ironie dirigée, bien entendu, vers les moqueurs, les rieurs ; ou pour généraliser, dirigée vers cette sorte d'arrogante supériorité qui a rendu l'humour possible et qui a fait de Mehdi un personnage comique. Ironie dirigée vers toutes ces structures sociales dont on a signalé la « brimade » portée sur la conscience rêveuse de notre distrait de service.

In fine, ce qui n'est pas moins drôle, c'est qu'à n'y prendre garde, le lecteur insensible aux signes subtils de ces mécanismes textuels, pourrait se retrouver sous les feux de l'ironie. Autrement dit, ce qui est à l'œuvre ici, et pour les personnages rieurs et pour le lecteur qui, imprudemment, succombe à leur rire (le rire étant extrêmement contagieux), c'est l'effet de l'arroseur arrosé : de moqueurs on se retrouve moqué par la plus subtile des ironies, si bien que, souvent, on se demande qui se rit de qui !

Conclusion

En guise de conclusion nous pouvons dire que ce qui opère ici c'est bien une distribution des rôles qui incombe au personnage le destin sacrificiel d'être comique

et aménage à l'entité narrative la fonction revancharde de l'ironie. De plus, c'est une ironie qui assure une fonction première qui est de renverser les termes de distribution de la farce. Elle est de ce fait l'élément principal de la mise en place du paradigme de l'arroseur arrosé.

Cependant, en même temps, cette ironie ne s'engage pas outre mesure dans la vision du monde que devrait défendre le texte. Par conséquent, elle n'engage personne. Si nous revenons à Bergson on va trouver qu'il fait la différence entre humour et ironie en ces termes : « tantôt on énoncera ce qui devrait être en feignant de croire que c'est précisément ce qui est : en cela consiste l'ironie. Tantôt, au contraire, on décrira minutieusement et méticuleusement ce qui est, en affectant de croire que c'est bien là ce que les choses devraient être : ainsi procède souvent l'humour » (Bergson 1900 : 56). Nous voyons donc dans les pages de cette œuvre que les faits et gestes de Mehdi sont rapportés comme « ce qui est » en dépit de leur incompatibilité radicale avec les lieux et les êtres, parfois les temps, qui font leur contexte immédiat. Or, à suivre mot à mot Bergson, nous pouvons nous interroger sur ce « ce qui devrait être » qui n'est pris en charge par personne ou presque dans ce texte, qui est là dans un naturel senti, supposé, presque jamais énoncé.

Bien entendu, ce que nous appelons « ce qui devrait être », c'est le contraire de ce qui est dans ce récit. Et ce qui devrait être, c'est que cet enfant solitaire, orphelin de société et de langue maternelle, devrait être mieux traité et considéré. C'est d'ailleurs, une sorte de héros (problématique à outrance) à y voir de plus près. Venant de là où il vient, c'est-à-dire finalement, n'appartenant que peu à sa société d'origine, il navigue à vue embuée contre vent et marée dans un monde sur lequel il n'a d'emprise que purement littéraire. De ce fait, il réussit la prouesse de mener une vie bien réelle avec des mots, une perception, et un esprit de fiction. Et comble d'héroïsme, il réussit tant bien que mal à s'en sortir. À demi-mot dans ce texte, on rend hommage à Mehdi en lui avouant combien il est exceptionnel, voire héroïque : à la fin, c'est à lui que revient le prix d'excellence !

En définitive, même si on n'énonce pas dans ce texte ce qui devrait être, l'ironie continue d'être comme la présente Gérard Genette, une « antiphrase positivante » (Genette 2002 : 202). Ainsi, lorsque le texte ne dénonce pas une affirmation fausse ou un fait ignoble, même suggestif, même allusif, même en creux, l'effet « positivant » fonctionne. Bien que cette entité narrative que nous considérons comme responsable de l'ironie, s'abstient de trop s'investir dans cette affaire. L'ironie ici, pour ainsi dire, est surtout socratique, ce qui est déjà beaucoup, mais elle n'est pas encore arme d'attaque dans une quelconque stratégie argumentative. Elle est aporie du fait qu'elle met le lecteur en face de ses actes et de ses pensées, en face de son rire. Elle l'est enfin du fait qu'elle pose des questions bien problématiques en rapport avec le personnage et la vision du monde que son parcours exemplaire éclaire.

Bibliographie

1. Bergson, Henry (1900), *Le Rire, Essai sur la signification du comique*, Un document produit en version numérique par Bertrand Gibier. http://www.uqac.quebec.ca/zone30/classique_des_sciences_sociales/index.html (dernière consultation décembre 2021)
2. Genette, Gérard (2002), *Figures V*, Paris : Seuil.
3. Jankélévitch, Vladimir (1964), *L'Ironie*, Paris : Flammarion.
4. Laroui, Fouad (2010), *Une année chez les Français*, Paris : Julliard.
5. Laroui, Fouad (2011), *Le Drame linguistique marocain*, Lunay : Zellige.