

Jean-Marc Moura repère dans l'ironie l'un des éléments formels qui semblent caractériser les littératures postcoloniales, tandis que Bill Ashcroft entrevoit dans la critique du passé et du présent la possibilité de réarranger les relations sociales et politiques, sur le seuil du futur. L'ironie et la critique étant les éléments constitutifs de l'œuvre de Fouad Laroui, nous allons en examiner dans cet article l'aspect utopique à la lumière du fait que l'« exposition de la souffrance du monde est en soi une anticipation lumineuse d'un monde meilleur » (Ashcroft, 42).

« Il faut rêver pour écrire. »
(Abdelkebir Khatibi, *Amour bilingue*)

Introduction

L'utopie telle que présentée par Thomas More dans son *De nova insula Utopia* (1516) traduit l'idée d'un lieu idéal, d'une *societas perfecta*. More imagine ce non-lieu par opposition à la société anglaise, qu'il critique au moyen d'une satire. Si l'on considère que ce livre ainsi que d'autres œuvres utopiques telles que *La città del sole* de Tommaso Campanella (1602) voient le jour peu après la découverte de l'Amérique, on y lira facilement l'évocation d'un autre monde possible à la suite des expéditions des puissances européennes. Cinq siècles plus tard, l'expérience coloniale pour la plupart terminée (si l'on ne tient pas compte des nouvelles formes d'impérialisme), Bill Ashcroft retrouve un nouvel utopisme dans sa lecture de ce qu'on appelle la littérature postcoloniale. Il affirme notamment que « l'utopie est la vision d'une possibilité qui affecte la transformation de la vie sociale, un avenir imaginaire qui peut être à la fois oppositif et visionnaire » (38).¹ Il ajoute que « le développement de l'utopisme postcolonial se produit ainsi sur le fond de l'expansion impériale » (14) : la boucle est bouclée.

C'est à la lumière de ces considérations que nous allons examiner dans cet article deux romans de l'écrivain marocain Fouad Laroui, *La vieille dame du*

riad (2011) et *Les tribulations du dernier Sijilmassi* (2014). À l'intérieur de la prolifique œuvre de cet auteur – qui, en deux décennies, a publié dix romans, cinq collections de nouvelles ainsi que des essais, des chroniques et des poèmes – il nous semble effectivement qu'il s'agit des deux romans dans lesquels l'opposition par rapport au passé colonial comprend la vision d'une transformation (effective ou souhaitée) que l'on peut définir avec Ernst Bloch comme « la révélation des possibilités de réarranger les relations politiques et sociales pour produire une *Heimat* » (cité dans Ashcroft, 38). Un chez soi qui, chez Laroui, traduit un désir d'appartenance de ceux qui sont saisis dans la « multiplicité culturelle et linguistique du Maroc » (De Toro, 107).

Tout le long de sa production narrative, ses personnages s'interrogent d'ailleurs sur leur identité ainsi que sur leur dépaysement, se demandant de manière récurrente : qui suis-je ? Et que fais-je donc ici ? Ces deux questions issues de la condition postcoloniale sont à la fois l'expression d'une quête identitaire et d'une tentative de conciliation d'une culture précoloniale et postcoloniale qui tiendrait compte des changements d'ordre social, culturel, identitaire et linguistique que l'expérience coloniale a apportés. Grâce à sa position privilégiée entre l'Europe et le Maroc, Laroui est capable d'apprécier les failles toujours présentes dans la relation entre ses deux cultures d'appartenance. La langue dont il se sert pour montrer les incompréhensions et incohérences des uns et des autres l'aide à opérer une critique du *statu quo*, qu'il renverse par un décentrement de la perspective eurocentrique et par une juxtaposition des points de vue. Cette langue comprend l'un des éléments formels caractérisant les littératures postcoloniales : l'ironie (Moura, 156). Chez Laroui, celle-ci permet de bien représenter ces deux pôles, étant donné qu'elle est souvent accompagnée de ce que Grutman appelle l'hétérolinguisme, c'est-à-dire la « présence dans un texte d'idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit, aussi bien que de variétés (sociales, régionales ou chronologiques) de la langue principale » (37). En ce sens, la langue de Laroui est représentative de la francophonie et peut être définie comme une

ouverture à une pensée universelle positive [même quand elle n'est pas dépourvue de critique] qui ne peut remettre en question la personnalité arabo-musulmane du Maghreb [...] mais au contraire l'enrichir et la faire connaître à l'extérieur. (Mdarhri Alaoui, 43)

Le changement de perspective implique la reconnaissance de l'existence de l'Autre, que les personnages de Laroui n'arrivent pas toujours à comprendre : « Qu'est-ce qu'il a dit ? » (Laroui 2011, 37). Dans un autre contexte, Édouard Glissant se demandait : « comment être soi sans se fermer à l'autre et comment

consentir à l'autre, à tous les autres, sans renoncer à soi ? » (37). Le questionnement concernant la relation souvent crispée entre passé et présent, entre culture française et culture marocaine, entre immobilisme et changement est peint par Laroui avec un certain regard ironique : la tentative d'en montrer l'absurdité et de trouver une issue de secours résume la visée utopique de son œuvre.

La vieille dame du riad

François est le propriétaire d'une galerie d'art contemporain à Paris et a une « furieuse envie d'aller ailleurs » (Laroui 2011, 12). Sa femme Cécile s'occupe de la « politique culturelle de la ville » (18) et doit souvent entrer dans le « rôle habituel d'assassin des rêves de son conjoint » (12), qui, lui, ne cesse pas pour autant « d'arpenter le globe dans ses pensées et de planter sa tente dans les endroits les plus improbables » (12). Jusqu'au jour où Cécile cède aux requêtes de François et accepte d'acheter un *riad* à Marrakech. François règle la question économique, tandis que Cécile demande conseil à un collègue marocain, qui la met en contact avec un cousin « agent immobilier » à Marrakech, Hmoudane, censé les aider dans leur recherche immobilière. Les deux Parisiens font route vers Marrakech, où ils sont accueillis par Hmoudane. Malgré de maintes incompréhensions linguistiques et culturelles, ils arrivent à trouver le *riad* de leurs rêves. Mais dès qu'ils ont conclu les formalités de l'achat, ils découvrent, dans la « chambre du fond » (50), une vieille dame toute menue dont ils ne savent ni l'identité ni comment s'en débarrasser. C'est leur voisin, un historien nommé Mansour Abarro, qui prétend arriver à communiquer avec la vieille dame et affirme qu'elle lui aurait dit : « ces chrétiens sont venus me ramener mon fils Tayeb » (71). Dans un écrit destiné aux deux Français, il transmet l'histoire « racontée » par la vieille dame.

Le récit de la vieille dame occupe la deuxième partie du livre (99-199), intitulée *Histoire de Tayeb*. L'histoire se déroule autour de l'année 1900, quand le *hadj* Fatmi achète un *riad* à Marrakech dans lequel il s'installe avec sa femme Lalla Ghita ainsi que sa famille. Peu de temps après, il décide de partir à Agadir pour y installer un comptoir et développer ses affaires. Pendant son séjour il se lie avec la fille d'un marchand local, mais constatant que les affaires ne marchent pas bien, il décide assez rapidement de retourner à Marrakech, chez sa femme, en renvoyant la jeune femme chez son père. Après son départ, la jeune épouse accouchera d'un enfant (Tayeb) mais mourra bientôt. C'est pourquoi le grand-père du bébé, le marchand, décide d'emmener l'enfant à Marrakech, chez le *hadj* Fatmi, pour qu'il lui assure une vie meilleure. Tayeb entre ainsi dans la vie de Fatmi et dans le *riad*. Accepté par Lalla Ghita, aimé par son esclave africaine Massouda, Tayeb devient « fils de trois mères, la Berbère, l'Arabe et la Noire –

il ne manque que la Juive – c'est le Marocain, l'archétype, le mètre-étalon » (244-245).

À travers l'histoire de Tayeb, Laroui reconstruit la présence française au Maroc : le récit de la partie centrale du roman couvre effectivement la période historique qui va de la conférence d'Algésiras (1906), où les Puissances poursuivent le « troc planétaire qui se mettait en place depuis des années » (110), jusqu'à la mort de Tayeb, qui coïncide à peu près avec la fin du Protectorat. Après l'arrivée des Français à Marrakech en 1912, le *hadj* Fatmi, sidéré et humilié par cette présence étrangère, s'enfermera dans la chambre du fond. Tayeb décide d'entreprendre un long parcours de quête de liberté et dignité. C'est ainsi qu'il rejoint l'armée d'Abdelkrim, le combattant qui résista aux puissances étrangères pendant la Guerre du Rif (1921-1926) mais qui sera à son tour vaincu par le Sultan Moulay Youssef. C'est justement ce dernier qui recourra aux Français pour soumettre les autochtones berbères à son autorité arabe (166).

Revenu à Marrakech et « bien que nationaliste, Tayeb s'est lié avec un Français » (164), un certain Orsini. Les deux hommes deviennent des agents – sur ordre du parti de l'Istiqlal, Tayeb, pour les Français, Orsini – et développent une « étrange amitié » (185). La deuxième guerre mondiale éclate en Europe et le Sultan lance un appel pour que les Marocains soient aux côtés de la France (186). Tayeb finit par « entendre l'appel du Sultan » (187) et s'engage dans l'armée française. C'est l'occasion pour Laroui de rappeler les cent mille soldats marocains mobilisés pour lutter contre les forces de l'axe en Tunisie, en Sicile, en Corse : « Ils se distingueront particulièrement lors de la campagne d'Italie. La fameuse bataille du Monte Cassino, c'est d'abord une affaire marocaine » (189). C'est lors de cette bataille que Tayeb est blessé presque à mort par une grenade allemande qui lui arrache une moitié de la tête – et la mémoire. Il sera rapatrié, mais on n'arrivera pas à le réunir avec sa famille et, après s'être échappé de l'hôpital militaire, il finira ses jours sur une plage.

Dans la troisième partie du livre, le récit revient à François et Cécile, qui sont frappés par l'histoire de Tayeb : pour la première fois ils ne voient pas le Maroc comme un lieu exotique, bien qu'un peu sauvage, mais comme une nation avec une histoire dans laquelle les Français ne jouent pas le rôle de civilisateurs mais d'opresseurs. Ils se passionnent alors pour l'histoire du Maroc et deviennent collectionneurs de documents, de photographies et d'objets qu'ils finiront par donner au musée qu'ils installeront dans leur propre *riad* avant de rentrer en France. Ayant ainsi « ramené » Tayeb, l'esclave africaine Massouda, qui n'est autre que la vieille dame du *riad*, – et qui avait promis à Lalla Ghita, sur le lit de mort de cette dernière, de rester dans le *riad* et d'attendre que Tayeb revienne – pourra finalement « s'en aller » et quitter la chambre du fond.

Les tribulations du dernier Sijilmassi

Adam Sijilmassi est un ingénieur à succès qui travaille pour l'Office des bitumes du Tadla. Un jour, alors qu'il se trouve « à trente mille pieds d'altitude [...] propulsé à une vitesse supersonique » (Laroui 2014, 9), il a une épiphanie : sa vie moderne n'a aucun sens et il veut retrouver la lenteur de son père et de son grand-père. Dès son atterrissage à Casablanca, il décide de rentrer chez lui à pied mais est confronté à la réaction de son entourage, qui considère que son choix est anormal. Même sa femme Naïma, à qui il expose son projet de ralentissement, réagit très mal : « Mais... *pratiquement*, qu'est-ce que tu vas faire ? – *Faire* ? Demande-moi plutôt ce que je vais être désormais ? N'est-ce pas plus important ? » (47) Préoccupée par l'angoisse de perdre sa situation aisée, Naïma lui demande d'aller voir un « psy ». Après leur séance, le docteur Bennani (85) s'interroge ainsi sur le propos de Sijilmassi :

Donc, ce que je ne comprends pas, c'est : voulez-vous « ralentir », comme vous dites, en tant qu'homme, *Homo sapiens*, parce que le monde moderne va trop vite ; ou bien en tant que Marocain « postcolonial » (c'est comme cela qu'on dit, n'est-ce pas ?) ... en tant que Marocain postcolonial qui rejette l'Occident et la vitesse ? ... et qui veut revenir au rythme de vie de ses ancêtres ? Il y a deux choses distinctes là-dedans. (94)

Et Adam de penser : « Certes, il y avait la vitesse, en général [...] Mais la phobie qui était apparue de façon aussi soudaine cachait peut-être autre chose » (104). Quitté par sa femme, sans travail ni appartement et dans une crise d'identité postcoloniale, Adam décide d'aller à Azemmour, dans la maison ancestrale, pour retrouver ses racines.

Pendant la longue marche qui doit le ramener à ses origines, il vit une sorte de délire dans lequel des citations disparates lui encombrant la tête, l'empêchant de penser librement. De Hugo à Voltaire, de Rimbaud à Proust, sa tête devient un précis de littérature et de philosophie françaises et il arrive à Azemmour épuisé. À la maison où il est né et a grandi, il trouve une vieille tante (Nanna) qui y habite avec une petite orpheline et occupe la chambre du fond (269). Mais c'est une autre chambre de la maison, la « chambre bleue » (139) qui cache un mystère, marquée d'un signe cabalistique (140), dont il ne s'était pas inquiété, enfant, mais qu'il reconsidère maintenant : « Peut-être fallait-il revenir à l'époque où les significations n'importaient pas, où l'on pouvait vivre au milieu d'une forêt enchantée sans jamais sortir la règle ni le compas ? » (140).

Adam se propose de sortir de l'état de délire et d'« oublier Voltaire » (154) pour revenir aux anciens penseurs arabes et retrouver ainsi son identité. Ce n'est qu'après de maintes lectures qu'il réalise qu'Ibn Rochd et Ibn Tofayl ne s'opposent pas aux penseurs occidentaux. Dans la cour du *riad*, il y a un va-et-

vient incessant et Adam découvre la supposée « *baraka* des Sijilmassi » (177), la bonne fortune dont ils bénéficieraient. Le va-et-vient et le commerce qui s'en suit ne manquent pas d'attirer l'attention de la police locale, dérangée par le désordre qu'Adam semble avoir créé, et qui va lui rendre visite pour comprendre ce qu'un ingénieur à succès cherche à Azemmour.

C'est autour de la *baraka* des Sijilmassi et d'une discussion avec un cousin islamiste, Abdelmoula (215), que naît dans la chambre bleue du *riad* une secte créée par Nadir, qui a assisté aux discussions entre cousins. Cette nouveauté ne manque pas d'alarmer le *Makhzen*, c'est-à-dire les représentants de l'État, soucieux d'avoir le contrôle sur tout ce qui se passe dans la petite ville, et qui essaie de contrôler et d'intimider Sijilmassi, qui pour son compte ne veut rien avoir à faire avec tout ça. Les élections municipales sont imminentes et le *Makhzen* pense exploiter la popularité d'Adam pour les remporter. Adam refuse la proposition de les appuyer mais ne voit pas d'alternative : la secte islamiste du *cheykh* Bassine (306) signifierait la « défaite de la pensée » (307). Révolté par la corruption du *Makhzen* et l'intolérance aveugle des islamistes, il choisira, le jour d'une manifestation des deux partis opposés, de ne prendre parti ni pour l'un, ni pour l'autre, et marchera entre les deux fronts de manifestants. La bataille qui s'en suivra le laissera blessé et étourdi à vie, une vie qu'il terminera seul, sur une plage, « nu comme le premier homme » (324), considérant sa situation non pas comme une défaite, mais comme un choix : « Le retrait, voilà la vraie victoire » (324).

Éléments utopiques et similitudes entre les deux romans

Comme on le voit, les romans présentent tous les deux des éléments utopiques : il y a le thème du voyage vers un ailleurs que l'on veut meilleur ainsi que la critique du *statu quo*, accompagnée par le désir d'une vie plus complète, dans une société qui, bien qu'imparfaite, est du moins améliorée. Le voyage des protagonistes, point de départ à la base des deux romans, est apparemment très différent. Celui de François et Cécile dans *La vieille dame du riad* semble aller vers l'extérieur, comme le souligne Benbella : « synonyme d'un environnement dépaysant ou exotique, de distanciation et d'altérité culturelle, le Maroc leur permet de se retrouver dans une position "d'*outsider*" [...] sans pour autant l'être. » (235) Dans *Les tribulations du dernier Sijilmassi*, par contre, Adam « quitte tout son environnement pour revenir sur les lieux de son enfance, pris par une soudaine révélation de la vacuité de sa vie. Il s'interroge également sur son identité » (Rey Mimoso-Ruiz 2019, 121) et fait donc un voyage à l'intérieur de soi et de sa culture. La position d'*outsider* « sans pour autant l'être » des premiers et

le besoin d'Adam de retrouver son identité culturelle montrent qu'en réalité les voyages sont, dans les deux cas, directement liés à l'héritage du passé colonial.

Il en va de même pour la conclusion des deux romans : *La vieille dame du riad* semble avoir une issue positive – le *riad* étant sauvé d'une sorte de nouvelle colonisation française et transformé en musée, la mémoire de l'histoire marocaine ainsi rendue au Maroc –, tandis que la triste fin d'Adam, seul et abasourdi sur une plage, indiquerait le désespoir de sa condition. Notons que c'est en réalité la même situation dans laquelle se trouve Tayeb, dans la partie centrale de *La vieille dame du riad*, qui, lui aussi, terminera ses jours sur une plage : « Parce qu'une plage, entre la terre et l'eau, c'est entre deux mondes, ce n'est ni l'un ni l'autre » (227), vraie définition de la condition postcoloniale et de l'incertitude qu'elle comporte pour l'individu. Laroui cite d'ailleurs Foucault : « l'homme s'effacera "comme à la limite de la mer un visage de sable" » (226), citation qui « s'oriente vers une lecture du peu de cas qui est fait de l'être humain dans le contexte colonial » (Rey Mimoso-Ruiz 2019, 98).

Les deux lieux, le *riad* et la plage, sont une sorte d'idéal et deviennent ainsi des « non-lieux qui nous forcent à repenser la nature de [la] vie sociale » (Ashcroft, 42), puisque le « point de vue de nulle part permet de mettre le système culturel à distance ; nous le voyons de l'extérieur précisément à cause de ce "nulle part" » (Ricoeur, 37). Ils sont aussi, pour tous les personnages, le point d'arrivée d'un voyage qui intensifie les conditions de changement, car l'effet du pouvoir colonial, c'est la production d'hybridation (Bhabha, 160). Mais si le voyage de François et Cécile a une issue positive, les voyages de Tayeb et Adam semblent plutôt rappeler les conséquences de la colonisation, c'est-à-dire la crise identitaire qui laisse les héros sans mémoire (Tayeb) et « dans un rêve sans fin » (321).

Si le besoin de se mettre en voyage est issu de la critique du *statu quo*, les récits de Tayeb et d'Adam semblent suggérer qu'il n'y a pas d'utopie possible. Toutefois, comme le précise Ashcroft, l'utopisme postcolonial est presque entièrement dépourvu d'utopies (63-64) et les œuvres littéraires postcoloniales ne doivent pas être utopiques ni nécessairement pleines d'espoir, car c'est en imaginant un monde différent en littérature qu'elles permettent d'imaginer un avenir différent (37). D'ailleurs, la critique du *statu quo* concerne non seulement les conditions du passé, mais aussi celles du présent. En effet, l'attitude de touriste de François et Cécile fait l'objet de critique de la part de Laroui, qui leur attribue les pires clichés : « Ouais... Il paraît que tous les Marocains ont un "cousin" miraculeux qui apparaît toujours au bon moment et qui exerce, comme par hasard, le métier dont le touriste a justement besoin à ce moment-là... » (2011, 28). Et encore :

– Il y a des agents immobiliers, là-bas ?

Abdelkader la regarda un instant, une lueur ironique dans les yeux.

– Probablement pas. Voyons voir... On entre dans un lieu inoccupé, dans toute case vide, on y entre comme dans un moulin et, au bout d'un an et un jour, on fait valoir le droit du sol... Enfin, de la terre battue. (24)

Notons que la critique de Laroui envers François et Cécile pour leurs préjugés s'exprime sous forme d'ironie. Il n'épargne d'ailleurs pas non plus les Marocains, notamment ceux qui peuplent le *riad* après l'arrivée d'Adam – superstitieux et enfermés dans une interprétation obtuse du Coran –, les délégués du *Makhzen*, qui représentent un pouvoir corrompu, et la femme d'Adam, Naïma, qui incarne une idée arriérée du couple : « Mais ce n'est pas toi que j'ai épousé, crétin ! Ce n'est pas toi ! C'est ton salaire, c'est l'appartement, le gardien, c'est... tout ça ! » (2014, 48). Pris par leur supposée supériorité coloniale, pour les premiers, et par l'héritage d'une culture « obscurantiste », pour les derniers, ils sont dans ces romans l'expression de ce qui empêche le Maroc de devenir une nation moderne, car c'est justement dans la moralité et dans la rationalité des êtres humains que réside la caractéristique la plus riche d'espoir des utopies modernes (Ashcroft, 11).

Les protagonistes, à la recherche d'une *societas perfecta*, mettent en scène leur désir utopique de liberté en s'engageant contre le pouvoir : ils mettent en question le système et en exposent les lacunes. Concrètement, Adam résiste au *Makhzen* et à ses représentants (199) ainsi qu'aux islamistes (240) ; Tayeb résiste aux Puissances en s'engageant dans la Guerre du Rif, mais aussi au côté de la France, dans la guerre contre les forces de l'Axe. Tous les deux seront pris dans une bataille qui les laissera abasourdis et seuls sur une plage, mais l'issue de leurs aventures ne compromet pas l'intention de leurs actes, car « remettre les principes en question, c'est peut-être lutter et rêver » (Glissant, 95).

Si le retour chez soi pour utiliser les connaissances acquises – élément récurrent dans les œuvres utopiques (Ashcroft, 23) – est évident pour François et Cécile ainsi que pour Tayeb, qui reprend la place qui lui est due à l'intérieur du *riad*, il l'est indirectement pour Adam, dont le retour chez soi n'est qu'une étape de la narration. Mais c'est bien à cette occasion qu'il utilise la culture française acquise pour récupérer l'héritage des anciens penseurs arabes et concilier « savoir occidental et savoir arabe qui lui permettraient d'opérer une synthèse personnelle, en se sentant riche de ses deux sources » (Rey Mimoso-Ruiz 2019, 206).

Les deux romans ont des points de repères en commun, notamment des lieux ou des objets, à partir du *riad* ancestral, présent dans les deux cas, avec dans les deux cas un arbre central, un bigaradier, ainsi qu'une chambre de fond.

Ce sont « les choses tangibles [...] qui font d'un lieu ce qu'il est – qu'il s'agisse d'une maison d'enfance ou du paysage – [avec] une luminosité qui lie le passé au futur » (Ashcroft, 46). François dit d'ailleurs : « Ils ont montré des images de Marrakech. Il y a une luminosité extraordinaire... » (Laroui 2011, 13). Et Adam de répondre : « Il cligna des yeux pour se réaccoutumer à la lumière de son pays. Décidément, elle n'était pas celle des cieux d'Asie » (Laroui 2014, 14). La luminosité (tant du pays retrouvé que de l'aventure imaginée) est ici une idée d'avenir comme « à venir », comme « ce qui nous attend », « une possibilité qui émerge toujours du passé, non pas comme nostalgie mais comme renouvellement » (Ashcroft, 53).

La reconstruction du passé colonial du point de vue des Marocains opérée par Laroui dans l'histoire de Tayeb et la réconciliation du savoir occidental et arabe dans *Sijilmassi* sont importantes car elles recréent la mémoire culturelle du Maroc, qui « est présente dans les histoires que nous écoutons et passons » (73). Ce que Laroui fait avec ses romans, c'est montrer que ces histoires diffèrent, car le point de vue des personnages diffère, comme le montrent très bien les échanges entre Tayeb et Orsini :

- Oui, mon petit Tayeb, ne me regarde pas comme ça, j'ai bien dit « pacification »...
- Je dirais plutôt « conquête militaire » ...
- Moi, je dis pacification. Il faudra s'y faire, l'ami. La pacification s'est faite au nom du Sultan, de *ton* Sultan, comment pourrait-elle être une conquête ? [...] Nous nous sommes appuyés sur des notables marocains gagnés à notre cause...
- Quelle cause ?
- La cause française, pardi ! Notre *mission*. (Laroui 2011, 166)

La juxtaposition des points de vue et l'ambivalence de l'adjectif possessif « notre » suggère, ici et ailleurs, une alternance non seulement des perspectives, mais aussi des temporalités. Cette alternance montre, d'un côté, la circularité du temps dans des visions postcoloniales d'un futur intégré dans un passé culturel ; mais elle montre aussi la circularité spatiale, qui est « comme une vaste métaphore de la permanence de la nature humaine, ici et ailleurs » (Rey Mimoso-Ruiz et Redouane, 53). À l'intérieur de cette circularité, les histoires de Tayeb et d'Adam, dans toute leur tragédie, assument une dimension épique, car l'épique peut être aussi « le chant rédempteur de la défaite ou de la victoire ambiguë » (Glissant, 36).

Le point de vue de Laroui sur la condition postcoloniale

Les deux romans examinés présentent tous les deux les éléments qu'Ashcroft attribue à l'utopisme postcolonial. Mais quelle est la position de Laroui dans le contexte de la littérature marocaine ? Selon Charles Bonn, avec le Prix Goncourt

attribué en 1987 à Tahar Ben Jelloun pour *La nuit sacrée*, il y a un « émiettement de la littérature maghrébine » (33). Cette évolution comporte à son avis la « perte de la perception d'une littérature maghrébine en tant que dynamique politico-littéraire » (*ibid.*) qui comporterait une perception des écrivains non plus « comme les éléments dynamiques et quasi sacralisés d'un ensemble, mais bien comme des créateurs disséminés » (42). Laroui est aujourd'hui parmi ces « créateurs disséminés », mais la visée de son œuvre – bien que moins politique et plus humaniste – est encore liée à la condition postcoloniale, à laquelle il apporte sa vision transculturelle (Welsch) et sa position de l'« entre-deux ».

Dans son article « La littérature marocaine d'expression française. Point de vue d'un écrivain », Laroui parle lui-même d'une possible différence de génération, constatant qu'on lui reprocherait une écriture trop individualiste (2009a, 109). Les deux romans que nous examinons dans cet article semblent indiquer tout le contraire : le souci de reconstruction de l'histoire du dernier siècle du point de vue marocain dans *La vieille dame du riad* et le désir de récupérer le savoir arabe pour montrer qu'il est conciliable avec le savoir occidental dans *Sijilmassi* indiqueraient plutôt une visée collective de l'écriture de Laroui. On est tenté de penser que « la dérision, le rire, l'humour et l'ironie qui structurent son écriture » (Redouane, 13) lui auraient valu la définition d'écrivain « individualiste ». Mais, comme l'explique Laroui dans ce même article, ironie ne signifie pas forcément légèreté, bien au contraire :

Je n'ai parlé qu'indirectement de mes textes, sinon pour dire qu'on leur reproche souvent leur individualisme. L'autre reproche est qu'ils donnent une impression de légèreté. Il me semble que ce n'est pas du tout le cas. Mon oncle, [le célèbre historien] Abdallah, déclara un jour à Paris qu'il ne savait pas d'où je sortais car, selon lui, « les Laroui n'ont aucun sens de l'humour ». Or, la même semaine, le patron de Sochepress me dit qu'il avait lu tous mes textes, mais avec le cœur serré. Ce sont là des regards différents sur les mêmes livres. (110)

L'humour est donc la clé que Laroui a trouvée pour décrire des personnages et des situations qui feraient pleurer, si l'on n'en riait pas. Comme l'explique El Ouradirhi :

La veine humoristique est le moyen que l'écrivain utilise pour exprimer la complexité du rapport de ses personnages avec leur pays natal quitté, et surtout avec cette question de l'identité. Mais il s'agit également d'un expédient dont il se sert pour désamorcer l'angoisse qui pourrait en résulter. (318)

Si d'un côté la langue permet à Laroui de nuancer ses points de vue, avec un regard ironique sur ce qu'il ne peut s'empêcher de critiquer, de l'autre il devient

sérieux dès qu'il aborde la mémoire et l'histoire, comme quand il raconte l'histoire de Tayeb : « [...] le roman change de registre [...] pour, sur un ton didactique, s'engager dans le récit de l'histoire coloniale du Maroc » (Benbella, 237). Remarquons toutefois que même cette partie de la narration reste vive et réunit des faits historiques à une histoire fictive bien racontée qui ne manque pas d'élan romanesque. Le risque est effectivement de « privilégier une lecture seulement idéologique de l'œuvre, ignorant le travail d'écriture » (Moura, 163). De par ses choix linguistiques – notamment son emploi de l'hétérolinguisme – et son recours à l'ironie – expédient fonctionnel à l'exercice de la critique – on trouve chez Laroui ce que Jean-Marc Moura appelle « le concept de stratégie ou de résistance postcoloniale » (151). En ce sens, l'écriture de Laroui

ne signifie pas reproduction du passé colonial : c'est un développement, dans le positif comme dans le négatif, de l'héritage colonial conjugué avec ce qui a résisté à l'emprise coloniale française et qui continue à travailler en profondeur l'être maghrébin. (Mdarhri Alaoui, 46)

Dans sa tentative de réconcilier ses deux mondes avec leur contradictions – les préjugés envers le Maroc et la valeur de l'histoire du point de vue marocain, dans *La vieille dame du riad* ; le savoir arabe et occidental et le drame de l'individu et de l'intellectuel au Maroc², pris entre le *Makhzen* et l'islamisme, dans *Les tribulations du dernier Sijilmassi* – Laroui garde l'esprit lucide quant à la situation du Maroc. Et ses personnages de commenter : « Je vous l'accorde : c'est bizarre. – Non. C'est le Maroc. » (2011, 184).

Laroui est conscient que « le Maroc lui aussi peut engendrer des situations invraisemblables qui mettent en jeu le questionnement identitaire dans les excès et révèle une aisance à s'accommoder de situations totalement irrationnelles » (Rey Mimoso-Ruiz et Redouane, 75). C'est ainsi qu'« être marocain » signifie souvent pour Laroui, avec Louis Aragon, « qu'il est en étrange pays dans son pays lui-même », comme le rappelle le narrateur dans la partie centrale de *La vieille dame du riad* (130). Mais dans *Les tribulations du dernier Sijilmassi* aussi, le protagoniste, Adam, précise : « Hors d'ici, intrus !... tous deux !... (après Voltaire, après De Gaulle)... que je ne puisse chasser, étant *en étrange pays en mon pays* ; et en moi-même » (176).

Comment s'exprime cette sensation d'étrangeté par rapport à son pays et par rapport à soi-même ? Laroui rappelle tout d'abord, par la voix d'un personnage, la valeur de l'héritage culturel arabe, souvent ignoré : « Tu oublies que ce sont eux qui nous ont copiés, il y a six siècles. Ce sont eux qui sont venus chercher la science là où elle était : chez nous, en Andalousie. Chez nous ! »

(2014, 126-127). Mais il doit aussi constater le dépaysement linguistique et identitaire de l'être maghrébin :

En quelle langue fallait-il lui dire « je t'aime » ? En français ? Il l'avait fait, deux ou trois fois. Elle le regardait alors d'un air dubitatif (« Il se moque de moi ? ») [...] En arabe classique ? Il l'avait tenté une fois ; elle avait failli mourir de rire – littéralement. (51-52)

Et encore :

La télévision se distingua : elle n'évoqua pas l'affaire. Les directeurs de programmes, blanchis sous le harnois des fantasias de Hassan II – époque révolue mais pas sous tous les crânes... –, les directeurs de programmes, prudents comme des Sioux, se turent en chœur dans toutes les langues du Royaume. (219-220)

C'est ainsi que cet « étranger radical » (2014, 56) – définition qui rappelle la nouvelle *L'esthète radical* (2009b, 127-151) – ; cet « idiot francophone » (2014, 66) ; cet homme « vaincu par la technique. Vaincu par la vitesse » (114) – phrase qui rappelle la nouvelle *Les gueux vaincus par la technique* (2009b, 181-203) – constate que « nous ne nous définissons que par des négations » (2014, 191), mais « ce magma est bien la seule notion qu'il a d'être encore, d'être quelqu'un, il ne sait pas qui, mais *quelqu'un* » (2011, 233) – conclusion qui rappelle la nouvelle *Être quelqu'un* (2009b, 153-179).

Force est ainsi à Laroui de reconnaître le désarroi de l'être postcolonial, dont la situation est due aux deux éléments de l'équation – colonisateurs et colonisés – qu'il critique tous les deux, s'approchant ainsi à la double critique d'Abdelkebir Khatibi, c'est-à-dire une « certaine liberté de pensée vis-à-vis de n'importe quelle tradition et culture, de n'importe quelle religion » (Wahbi, 75). Ce qui reste, chez Laroui, – est c'est là l'utopisme – c'est un désir de composition, d'harmonie, qu'il exprime souvent en recourant à une terminologie musicale, la musique étant l'une de ses grandes passions : « [Ils] se concertent » (2011, 234) ; « Elle conclut, crescendo, point d'orgue » (2014, 48) tout en y recourant aussi pour exprimer les dissonances toujours présentes : « [...] leurs voix se confondirent en une protestation en basse continue, le premier posant sa voix entre le violoncelle et la contrebasse, et l'autre en faisant théorbe grinçant » (260) – l'espoir et la critique étant à nouveau réunis.

Conclusion

S'il est vrai, comme l'affirme l'écrivain nigérien Chris Abani, que « ce que nous savons sur comment être ce que nous sommes nous vient des histoires » (cité dans Ashcroft, 38), ce grand « braconnier d'histoires » qu'est Laroui³ est bien conscient du pouvoir des histoires et l'utilise dans toutes ses nuances pour

essayer de décrire le désarroi et les contradictions de la situation postcoloniale, dans l'espoir de surmonter les préjugés envers le Maroc et les résistances à l'intérieur du Maroc pour résoudre le dilemme de l'individu et de l'intellectuel marocain. « J'écris pour des élites »⁴, Laroui en est bien conscient, mais l'on peut dire avec Ashcroft que l'imagination modèle ce que nous sommes et nous aide à repenser la signification de culture, civilisation, histoire et identité (47). Laroui opère donc une synthèse entre critique et espoir, entre passé et présent, pour délinéer un futur :

Nous désespérons du chaos-monde. Mais c'est parce que nous essayons encore d'y mesurer un ordre souverain qui voudrait ramener une fois de plus la totalité monde à une unité réductrice. Ayons la force imaginaire et utopique de concevoir que [...] le chaos est beau. (Glissant, 71).

Notes

1. Le livre de Bill Ashcroft n'étant disponible qu'en anglais, toutes les citations sont notre traduction.
2. Comme il l'a expliqué pendant un interview à la station de radio italienne *Rai Radio 3*, le 8 novembre 2019.
3. La formule de Nancy Huston (2004) est reprise par Laroui, qui l'utilise pour l'un de ses personnages : « Nous sommes tous des braconniers d'histoires » (2011, 227).
4. « Laroui e il romanzo alla ricerca delle radici », *Corriere fiorentino*, 9 novembre 2019.

Ouvrages cités

- Bill Ashcroft, *Utopianism in Postcolonial Literatures*, Londres et New York, Routledge, 2017.
- Tahar Ben Jelloun, *La nuit sacrée*, Paris, Seuil, 1987.
- Bouchra Benbella, « Altérité culturelle et transformation identitaire dans *La vieille dame du Riad* de Fouad Laroui », dans Najib Redouane, Yvette Bénayoun-Szmidt et Bernadette Rey Mimoso-Ruiz (dir.), *Fouad Laroui*, Paris, L'Harmattan, 2018, 233-240.
- Homi Bhabha, *The Location of Culture*, Londres et New York, Routledge, 1994.
- Charles Bonn, « Postcolonialisme et reconnaissance littéraire des textes francophones émergents : l'exemple de la littérature maghrébine et de la littérature issue de la migration », dans Jean Bessière et Jean-Marc Moura (dir.), *Littératures postcoloniales et francophonie*, Paris, Honoré Champion, 2001, 27-42.
- Alfonso de Toro, *Épistémologies « Le Maghreb »*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- Sanae El Ouardirhi, « Paratopie spatiale et paratopie créatrice chez Fouad Laroui », dans Najib Redouane, Yvette Bénayoun-Szmidt et Bernadette Rey Mimoso-Ruiz (dir.), *Fouad Laroui*, Paris, L'Harmattan, 2018, 313-323.
- Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996.

- Rainier Grutman, *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIXe siècle québécois*, Montréal, Fides, 1997.
- Nancy Huston, *Les braconniers d'histoires*, Paris, Thierry Magnier, 2004.
- Fouad Laroui, « La littérature marocaine d'expression française. Point de vue d'un écrivain », *Horizons Maghrébins – Le droit à la mémoire*, 60, 2009a, 98-112.
- *Le jour où Malika ne s'est pas mariée*, Paris, Julliard, 2009b.
- *La vieille dame du riad*, Paris, Julliard, 2011.
- *Les tribulations du dernier Sijilmassi*, Paris, Julliard, 2014.
- Abdallah Mdarhri Alaoui, « Francophonie et roman algérien postcolonial », dans Jean Bessière et Jean-Marc Moura (dir.), *Littératures postcoloniales et francophonie*, Paris, Honoré Champion, 2001, 43-66.
- Jean-Marc Moura, « Sur quelques apports et apories de la théorie postcoloniale pour le domaine francophone », dans Jean Bessière et Jean-Marc Moura (dir.), *Littératures postcoloniales et francophonie*, Paris, Honoré Champion, 2001, 149-167.
- Najib Redouane, « Fouad Laroui : Écrivain de son temps », dans Najib Redouane, Yvette Bénayoun-Szmidt et Bernadette Rey Mimoso-Ruiz (dir.), *Fouad Laroui*, Paris, L'Harmattan, 2018, 13-28.
- Bernadette Rey Mimoso-Ruiz, *Fouad Laroui : écrivain sans frontières*, Léchelle, Zellige, 2019.
- Bernadette Rey Mimoso-Ruiz et Najib Redouane, « Humanisme et dérision : œuvre de Fouad Laroui », dans Najib Redouane, Yvette Bénayoun-Szmidt et Bernadette Rey Mimoso-Ruiz (dir.), *Fouad Laroui*, Paris, L'Harmattan, 2018, 31-93.
- Paul Ricoeur, *L'idéologie et l'utopie*, trad. Myriam Revault D'Allonnes et Joël Roman, Paris, Seuil, 1997 [1986].
- Hassan Wahbi, *La beauté de l'absent. Entretiens avec Abdelkébir Khatibi*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- Wolfgang Welsch, « Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today », dans Mike Featherstone et Scott Lash (dir.), *Spaces of Cultures: City, Nation, World*, Londres, Sage, 1999, 194-213.