



Ziglôbitha,
Revue des Arts, Linguistique,
Littérature & Civilisations

Université Peleforo Gon Coulibaly - Korhogo

La métalepse et la mise en abyme comme procédés anti-illusionnistes dans les romans de Fouad Laroui

Soukayna BAALI

Faculté des Lettres et des Sciences Humaines

Université Moulay Ismail, Meknès – Maroc

s.baali@edu.umi.ac.ma

Résumé : Dans les romans de Fouad Laroui, la tendance à l'autoreprésentation et à l'autoréflexivité comme outils au service de l'écriture humoristique se manifeste à travers le recours à la métalepse et à la mise en abyme. Chez Laroui, l'humour anti-illusionniste, qui double l'écriture tout en donnant la primauté au signifiant, au texte et au lecteur, renvoie sans cesse le lecteur à la littérature, à l'écriture et à la lecture. S'opère alors un retour contre la dimension romanesque des récits, puisqu'au cœur même du texte, se déploie une réflexion sur la littérature, ce qui revient à souligner le caractère artificieux et ludique de l'écriture. Une lecture au second degré s'impose. Elle rompt le contrat de confiance entre l'auteur et le lecteur qui est censé prendre pour réalité la fiction mise en récit.

Mots-clés : métalepse, mise en abyme, écriture humoristique, contre-illusion

Metalepsis and mise en abyme as anti-illusionist processes in Fouad Laroui's novels

Abstract : In Fouad Laroui's novels, the tendency towards self-representation and self-reflexivity as tools in the service of humor manifests itself in the use of metalepsis and mise en abyme. Laroui's anti-illusionist humor, which doubles down on writing while giving primacy to the signifier, the text and the reader, constantly sends the reader back to literature, writing and reading. In this way, the novelistic dimension of the narratives is turned on its head, as a reflection on literature unfolds at the very heart of the text, underlining the artifice and playfulness of writing. A second-degree reading is in order. It breaks the contract of trust between the author and the reader who is supposed to take the fictional narrative as reality.

Keywords : metalepsis, mise en abyme, humor writing, conter-illusion.

Introduction

La distance amusée que prennent les textes de Laroui par rapport aux codes de l'écriture romanesque visant à produire l'illusion référentielle se traduit par le recours à des procédés anti-illusionnistes qui, tout en décrivant le travail romanesque, le démystifie de telle sorte que le lecteur conserve une conscience critique du texte appréhendé comme produit esthétique.

En faisant appel à l'humour défini par Evrard comme une « contre-illusion » (Evrard 1996, p. 34) qui « oblige [...] à garder une distance critique, une vision réfléchie et distanciée par rapport au texte et à l'histoire » (Evrard 1996, p. 34), les œuvres de Laroui se construisent en se déplaçant entre élaboration et destruction du romanesque.

Dans le présent article, nous allons tenter de montrer comment à travers le recours à la métalepse et à la mise en abyme comme outils au service de l'écriture humoristique, Fouad Laroui attire l'attention de son lecteur sur le caractère artificiel et ludique du récit tout en lui permettant de percevoir la matérialité du texte.

1- Humour anti-illusionniste et métalepse

Chez Fouad Laroui, la distance humoristique par rapport à la représentation romanesque prend souvent la forme d'une écriture qui exhibe ses mécanismes, révèle ses principes, évoque ses possibles et met en avant ses virtualités. Dans ses romans, Laroui fait des commentaires et des intrusions métaleptiques un outil au service de l'écriture humoristique. Dans son *Sens littéraire de l'humour*, Moura écrit :

« L'autorité du sérieux est plus particulièrement subvertie par deux processus textuels, l'exhibition de l'énonciation et une intertextualité anarchique. En exhibant son énonciation – quand l'œuvre sérieuse tend à la gommer –, le texte humoristique rompt l'illusion d'une autarcie poétique et se désigne comme une construction, sans verser pour autant dans la parodie. Cette mise en scène métatextuelle consiste en l'explicitation et ou l'implication des constituants que sont l'allocuteur, l'allocutaire, la situation et le texte, comme en témoignent les célèbres débuts de *Vie et opinions* de Tristram Shandy ou de *Jacques le Fataliste* de Diderot. Allais recourt souvent à ce processus décrit par Defays :

« L'allocuteur écrit qu'il écrit, un texte dans le texte, pour un lecteur qui lit (et qui répond). L'un et l'autre se livrent aussi à d'autres occupations pendant cette énonciation, mais qui lui sont étroitement liées. L'énonciation n'est plus ainsi une instance abstraite, mais un acte, un moment et un lieu que l'on voit et vit dans le texte. » Le dévoilement de l'engendrement du texte brise l'illusion discursive et littéraire dans le temps même où l'énoncé affecte le sérieux ». (Moura 2010, p. 118)

Dans un même ordre d'idées, Evrard écrit que l'humour

« invalide le sérieux des textes réalistes qui se fondent sur le concept de représentation et la construction d'une illusion référentielle. A la différence du récit vraisemblable qui cherche à reproduire le plus fidèlement le réel, à assurer la lisibilité du monde, à produire grâce aux figures de style une impression de naturel et de transparence, le récit humoristique [...] conteste l'ambition du genre romanesque à vouloir représenter le réel. En exhibant la marque de la convention, en mettant en cause tout naturel il révèle comment le stéréotype s'est substitué au réel, comment le roman n'est pas la réalité mais une illusion, une fiction » (Evrard 1996, p. 33-34).

Subvertissant les conventions romanesques, l'humour qui touche aux structures narratives se retourne dans les romans de Fouad Laroui contre la dimension romanesque des récits. Par la mise en texte des intrusions métalectiques, Laroui donne à lire des textes qui, prenant le contre-pied des codes traditionnels et privilégiant un « mode d'écriture centré davantage sur les moyens que sur les fins » (Lepaludier 2002, p. 32), exhibent leur fictionnalité tout en mettant en avant le caractère artificiel des procédés produisant l'illusion romanesque. L'humour repose ici sur le travail très subtil de mise à distance de l'illusion référentielle. *Jacques le fataliste* constitue un modèle du genre. En analysant l'humour dans les œuvres de Diderot, Evrard avance que ce dernier se définit par « un jeu équivoque d'allées et venues entre le récit et le discours, l'élaboration et la destruction du romanesque » (Evrard 1996, p. 10). Selon Evrard, l'humour opère comme « une contre-illusion romanesque qui rompt le contrat de confiance entre l'écrivain et son lecteur, censé prendre pour réalité la fiction imaginée » (Evrard 1996, p. 33).

Notons, d'autre part, que chez Laroui, le recours à la métalepse comme outil au service de l'humour anti-illusionniste va de pair avec l'inscription de la figure d'un lecteur fictif, d'une image du lecteur inscrite dans le texte, ou, selon la terminologie de Jouve, d'un narrataire invoqué. Cette instance narrative réfère au lecteur inscrit dans le texte, le lecteur auquel s'adresse le texte, parfois implicitement, parfois explicitement. Destinataire du livre, ce lecteur est l'objet d'apostrophes, d'injonctions, d'adresses...

Dans la lignée des travaux de Gérard Genette qui distingue deux types de narrataire : l'un intradiégétique, intérieur à la diégèse et l'autre extradiégétique, extérieur à la diégèse, Vincent Jouve propose une acception tripartite de la notion du narrataire. Dans son livre *La Lecture*, Jouve établit une distinction entre trois types de narrataires : Le premier est le « narrataire-personnage » (Jouve 1993, p. 26) celui qui joue un rôle dans le récit, il s'agit d'un personnage de la fiction, présent à l'intérieur de son univers spatio-temporel et explicitement représenté comme destinataire d'un récit écrit ou oral. Le deuxième est le « narrataire-invoqué » (Jouve 1993, p. 27), qui désigne « le lecteur anonyme, sans identité véritable, apostrophé par le narrateur dans le cours du récit » (Jouve 1993, p. 27). Le troisième type de narrataire répertorié

par Vincent Jouve est le « narrataire effacé » (Jouve 1993, p. 27), qui n'est « ni décrit, ni nommé, mais implicitement présent à travers le savoir et les valeurs que le narrateur suppose chez le destinataire de son texte » (Jouve 1993, p. 27).

Dans *Les Tribulations du dernier Sijilmassi*, l'intrusion du narrateur extradiégétique se fait parallèlement à la convocation de la figure du narrataire invoqué, comme le montre le passage suivant :

« Un homme s'extirpa de la voiture, en sueur, s'épongeant le front, l'examina un instant puis cria d'une voix rauque :

– Un problème, mon frère ?

Puis, sans attendre confirmation :

– Je peux te déposer à Casa, si tu veux.

Adam pensa qu'un homme qui s'arrête sur la chaussée, tout uniment, sans prendre la peine de se garer sur le bas-côté, ne peut être qu'un policier en civil – ou un imbécile dangereux – ou les deux. Il répondit d'un ton ferme :

– Non, merci.

L'autre :

– Mais tu vas où comme ça ?

[...]Le bon Samaritain, qui semblait déjà regretter d'avoir parké sa Simca pour un cas si mal parti, répéta sa question. Adam hésita un instant puis :

– Je vais à Casablanca. Mais j'ai envie de marcher. Merci pour l'offre.

Il y avait là trois phrases, si tant est que la ponctuation s'entende. Une de ces phrases posait problème (« Cherchez l'intrus ») » (Laroui 2014, p. 14)

De la même manière, dans le troisième chapitre de *Ce vain combat que tu livres au monde*, le narrateur extradiégétique, insistant sur l'acte narratif en cours, fait irruption dans le récit en s'adressant directement au narrataire extradiégétique servant de relais au lecteur :

« Elle remuait distraitemment son verre, dans lequel s'entrechoquaient des glaçons. Elle pensait : « Je n'aime pas les glaçons. Pourquoi ne l'ai-je pas dit... ? J'oublie toujours et après je n'ose pas demander qu'on change ma commande... Boire froid, c'est mauvais pour le foie... »

Elle secoua la tête (« **Concentre-toi, ma fille ! C'est un moment très important...**») puis murmura :

– C'est vrai, c'est sérieux ? Tu veux vraiment qu'on vive ensemble ? Qu'on habite dans le même appart' ?

Ali jeta discrètement un coup d'œil au grand miroir qui reflétait leur image dans ce café de Paris, Le Cannibale, où ils avaient l'habitude de se retrouver. Ils formaient vraiment « un beau couple ». Elle, sensuelle («

beauté orientale»), discrètement maquillée, élégante. Lui... Il savait s'habiller, on lui reconnaissait cela. Et son profil de conquistador (**qui lui avait dit cela ? ... et qu'est-ce que ça signifiait exactement ?**) attirait souvent les regards. Une collègue éméchée avait un jour évoqué son « regard de conquérant mongol » ...

Malika reposa son verre, le sourcil froncé.

– Tu ne réponds pas ? Tu hésites ? C'est toi qui proposes et, déjà, tu te défiles ?

Ali se contentait de sourire, l'œil pétillant...

* *

Un instant ! Faisons une pause. Cette conversation, il lui manque... Que lui manque-t-il ? Éloignons la loupe, essayons d'avoir une vue globale – c'est le mot idoine, puisqu'il s'agit du globe, de la marche des choses, chaotique depuis toujours, mais globalisée depuis quelques décennies...

À cette conversation, il manque l'essentiel : le contexte. L'arrière-plan. Le fond. Il manque l'Histoire. » (Laroui 2016, p. 10)

Jetant un discrédit sur les conventions romanesques traditionnelles qui s'efforcent d'entraîner l'adhésion du lecteur à l'univers de la fiction, la textualisation des intrusions métaleptiques du narrateur, combinée aux interpellations du narrataire permet à Laroui d'établir une sorte de connivence avec ses lecteurs en suscitant chez eux des dispositions réflexives. Par la transgression des niveaux narratifs et l'abolition de la césure qui sépare l'acte représentationnel de l'univers représenté, le monde où l'on raconte de celui que l'on raconte, les intrusions métaleptiques tendent à l'instauration d'« un contrat de lecture particulier fondé non plus sur la vraisemblance, mais sur un savoir partagé de l'illusion » (Baron 2005, 298). Selon Evrard, « l'intrusion du narrateur qui interrompt le récit, invite le lecteur à se distancier par rapport à la fiction et à lire non pas de la littérature mais un usage de la littérature dans l'acte qui la produit. » (Evrard 1996, p. 33)

Le titre du troisième chapitre de *La Vieille dame du riad* contient également une intrusion du narrateur doublée d'une interpellation du narrataire en s'appuyant sur l'expression métaleptique « nos héros » (Laroui 2011, p. 28) : « Nos héros font la connaissance de Benoît » (Laroui 2011, p. 28).

Relevant d'une entreprise d'ordre métatextuel, par la représentation et l'exhibition, au sein de l'œuvre, des instances de sa production et de sa réception, les jeux métaleptiques permettent dans les œuvres de Laroui la dénudation ludique des codes du récit littéraire et la mise en évidence de l'artificialité qui les sous-tend.

Les intrusions métaleptiques qui ponctuent les romans de Fouad Laroui se déploient également dans des passages contenant un échange verbal entre le narrataire extradiegetique et le narrateur extradiegetique, instance qui renvoie et permet d'inscrire l'ethos auctorial dans le texte. Le chapitre 13 de *Ce Vain combat que tu livres au monde* nous fournit un bon exemple à cet effet :

« Ni Ali ni Malika n'ont jamais rencontré Paul Bremer (connaissent-ils seulement son nom ?), et pourtant il ne serait pas exagéré d'affirmer que cet Américain au regard clair et au sourire séduisant aura été l'homme le plus important de leur vie.

– **Vous exagérez, comme d'habitude.**

Non, si on définit « le plus important » par : celui dont les actes ont eu les conséquences les plus graves pour vous.

– **Vous maniez le paradoxe.**

Attendez.

Qui est Paul Bremer ?

C'est un diplomate américain né en 1941 à Hartford, dans le Connecticut. Quand il fut nommé « patron » de l'Irak, en mai 2003, mon amie américaine P. reçut un long coup de téléphone de sa mère, qui habitait dans l'île de Martha's Vineyard et connaissait toute la bonne société de la côte Est. Après avoir raccroché, P. se tourna vers moi, perplexe et amusée.

– Ma mère me dit que « our boy Paul » a été envoyé en Irak pour le diriger [to run it]. Elle connaît bien sa famille. Ils en sont tous très fiers.

Our boy Paul... Le rejeton d'une des bonnes familles de l'East Coast, bien rasé et propre sur lui, marié à la belle Frances Winfield, bon fils et bon père, diplômé de Yale et de Harvard, était nommé vice-roi d'un pays multiethnique, en majorité musulman, effroyablement complexe et « vieux comme les fourmis » (c'est une expression marocaine). Je craignais le pire.

– Vice-roi ? Vous exagérez, encore une fois. » (Laroui 2016, p. 179-180)

Participant d'une poétique du détour et de la rupture, le recours à la métalepse dans les romans de Fouad Laroui permet, souvent, de retarder la progression de l'histoire et de rompre la linéarité du récit. C'est donc le moment propice au surgissement de l'humour. Le narrateur intervient pour dédramatiser un drame existentiel, pour combler le vide du récit ou encore pour dispenser un cours d'histoire. Le mal être individuel, le malaise dans la société et dans la civilisation comme les tragédies collectives du monde moderne sont alors traités avec beaucoup de distance. Par ses interventions répétées, le narrateur fait écran à l'adhésion du lecteur à la fiction si bien que rien de ce qu'il dit n'est pris au sérieux. Le mécanisme déclenché ici est celui de l'économie

dans la dépense affective de Freud. Expliquons-nous. Le lecteur commence par investir une énorme charge affective une fois mis au contact de situations problématiques comme celle de l'appartenance, de l'islamophobie, de la genèse du terrorisme. Mais, par ses interventions imprévisibles et souvent légères, le narrateur brise ce processus. S'opère alors une réorientation de cette charge affective vers la jouissance ludique du jeu textuel. Pour mieux comprendre certains phénomènes, nous dit Laroui, il faut les voir autrement. L'humour servira de prélude à la reconsidération des présupposés idéologiques et épistémologiques de la perception du réel. Toutes les visions hégémoniques, celle de la doxa, de la culture d'origine, de l'Occident, y passe. La métalepse, qui constitue une infraction dans la logique narrative, atténue le sérieux de l'acte énonciatif en infléchissant le processus d'adhésion du lecteur grâce au jeu humoristique.

2- Humour anti-illusionniste et mise en abyme

Dans ses romans, Fouad Laroui met au service de son humour anti-illusionniste des procédés spéculaires qui, en conduisant « le texte à se réfléchir, à se redoubler en se pensant lui-même » (Evrard 1996, p. 33), permettent la création d'un univers romanesque par excellence autoréflexif. Le tout participe « d'une écriture du commentaire qui fait un retour sur elle-même et se met théâtralement en question » (Evrard 1996, p. 33) tout en fragilisant l'illusion référentielle et en incitant le lecteur à adopter une posture distanciée et réflexive face au texte.

Chez Fouad Laroui, la mise en abyme se manifeste souvent à travers la représentation de l'activité lectrice au sein de l'univers diégétique par la mise en scène d'*analogons* intradiégétiques des récepteurs réels :

« Le silence était revenu dans la chambre d'hôtel où François et Cécile s'étaient lu à tour de rôle le manuscrit. Ils y avaient passé une partie de la nuit, fascinés, parfois songeurs, parfois amusés, relisant certains passages, s'exclamant... François s'ébroua et regarda autour de lui, les yeux plissés, comme s'il avait du mal à reconnaître les lieux ; puis il se leva avec précaution et resta là, indécis. Cécile murmura :

– C'est marrant, j'ai l'impression d'avoir vu un film, un long film. En noir et blanc. Quelle histoire !

– Oui, c'est... c'est massif. Je n'arrive pas à trouver le mot qui convient. »
(Laroui 2011, p. 175)

Dans le chapitre 2 d'*Une Année chez les Français*, nous pouvons relever une autre présentification diégétique du lecteur donnant lieu à une reduplication de l'activité réceptrice :

« C'était une nuit de pleine lune, claire et calme, et des gens affolés couraient dans tous les sens. Certains psalmodiaient à haute voix le Coran, d'autres s'interpellaient de loin, demandant si l'on avait vu telle ou telle personne. Mehdi était allé s'asseoir en tailleur sous le lampadaire qui se trouvait en face de la maison – chose curieuse, le séisme de force 6 n'avait pas perturbé l'éclairage public – et avait déchiffré les premiers mots :

Le général Dourakine s'était mis en route pour la Russie ...

Sentant qu'on l'observait, il avait levé les yeux : son père et son frère, debout à quelques pas, se tenant par la main, le regardaient avec incrédulité. Un peu plus loin, sa mère et sa sœur, agenouillées, s'efforçaient de calmer la voisine, une veuve âgée qui sanglotait, assise sur le pas de sa porte, persuadée que l'Heure était arrivée. Comme on ne lui disait rien, Mehdi avait haussé les épaules, de façon imperceptible, et avait continué sa lecture.

... et Mme Dérigny, que le général avait placée dans sa berline avec les enfants, se laissait aller à son humeur gaie et riieuse.

[...] À Béni-Mellal, entre-temps, le calme était revenu et, petit à petit, les gens rentraient chez eux. Les plus inquiets avaient étalé des couvertures sur le trottoir et s'apprêtaient à passer la nuit à la belle étoile, redoutant d'autres secousses.

... mais le général était impatient d'arriver avant les grands froids dans sa terre de Gromiline, près de Smolensk...» (Laroui 2010, p. 30-31)

Investie d'une fonction autoréflexive, la construction de lecteurs intradiégétiques dans les œuvres de Laroui engage une relation de type analogique avec l'activité de lecture extradiégétique en permettant une mise en équivalence approximative des activités de lecture effectuées à l'intérieur et à l'extérieur de la diégèse, et ce en engageant le lecteur réel, celui qui appartient à la réalité extratextuelle. Celui-ci sera amené à se comparer à l'instance lectrice intradiégétique et à interroger son propre geste de réception. Par la mise en abyme du récepteur et de son activité de réception, l'acte de lecture qui renvoie à une réalité extratextuelle, dans la mesure où il compte parmi les activités qui ont cours dans le monde extradiégétique, se trouve mis à distance et pensé.

Le procédé de représentation intradiégétique de l'activité lectrice constitue un vecteur potentiel d'une réception distanciée en vouant le lecteur réel à l'adoption d'une posture réflexive, en dehors des représentations référentielles et des codes mimétiques. La représentation de l'activité de lecture extradiégétique par le biais d'une figuration de ses agents à l'intérieur de la diégèse participe d'un geste autoréflexif à travers lequel le récit exhibe son caractère fictionnel, puisque le procédé fait partie des « moyens [dont] un texte

dispose [...] pour assurer dans son corps même la désignation [...] [d'une] partie de ses mécanismes constitutifs » (Magné 1986, p. 77), en l'occurrence ceux qui concernent la lecture et le protocole de réception. Par sa dimension autoréférentielle, la représentation, sous la forme d'un personnage, du rôle dévolu à l'instance réceptrice qu'est le lecteur réel renvoie selon Randa Sabry à « la diversité des détours [...] que peut emprunter un roman pour faire signe vers son "être-livre" » (Sabry, 1993, p. 185). Dans les œuvres de Laroui, il est difficile de faire fi du potentiel dénudant et distanciateur des représentations de l'activité de lecture à l'intérieur de la diégèse que Magné, soit dit en passant, rassemble sous la catégorie du « métalectoral » (Magné, 1986, p. 77) et qu'il décrit comme une variante du métatextuel.

Laroui va également procéder à la mise en fiction de la figure de l'écrivain. Dans le passage suivant, nous assistons à une mise en scène de l'auteur au travail à travers la construction, à l'intérieur de l'univers spatio-temporel de la fiction, « d'une figure auctoriale » (Dällenbach, 1977, p. 101). Laroui fait « endosser » (Dällenbach 1977, p. 101) ce rôle au personnage de Cécile représentée en pleine rédaction :

« Le ciel était d'une clarté surnaturelle. Cécile insista pour que François aille prendre un verre au bar de l'hôtel : elle voulait écrire.

– Tu ne peux pas écrire si je suis dans les parages ?

– Non, j'aurais l'impression que tu ricanes dans mon dos. Et même si tu ne dis rien, tes reniflements ou renâclements ou ronchonnements... ou je ne sais trop quoi m'énerveraient.

– J'encombre, quoi.

– À tout à l'heure. Ne réapparais pas avant deux heures. Au moins.

Cécile rêvassa un moment, puis elle se lança.

*Le riad est blotti au fond d'une venelle de la rue du Hammam, dans le quartier élégant de Mouassine qui date, ~~paraît-il...~~ (Elle barra le « paraît-il ». Pourquoi mettre en doute la parole de Hmoudane ?) ... qui date de l'époque saâdienne. (Elle verrait plus tard ce que cela signifiait exactement.) On quitte la place de la fontaine Mouassine où autrefois ~~sans doute~~ les femmes venaient puiser l'eau et les bêtes s'abreuver pour passer sous un premier porche il la gauche duquel subsistent des... (Elle hésita.) ... des latrines publiques et un superbe bassin pour les ablutions, un bassin désormais à sec, hélas. La mosquée Mouassine, imposante, est à deux pas, sur la droite. Premier virage à gauche : un âne brait ~~désespérément~~ en attendant que l'on décharge le bois de la carriole qui alimente le four du hammam, dont on nous a dit qu'il était encore en activité. C'est même pour cela que « notre » rue s'appelle *derb el-Hammam* – c'est-à-dire rue du Hammam.*

[...] Elle ferma le cahier et s'allongea sur le lit, les yeux fermés. François rentra un peu plus tard. Il était d'excellente humeur.

- Alors ? Il avance, le grand roman de Cécile Girard ?
- J’ai déjà le décor. Reste l’histoire.
- Tu n’as qu’à raconter nos aventures.
- Quelles aventures ? Que veux-tu qu’il nous arrive ici? » (Laroui 2011, p. 37-44)

Dans le troisième chapitre de *La Vieille Dame du riad*, Laroui recourt encore une fois à la mise en abyme du producteur en attribuant certaines caractéristiques et propriétés auctoriales à l’un des personnages de son roman :

« Mansour tapota son cartable.

– J’ai des loisirs en ce moment, les étudiants sont en grève. Chaque soir, rentré chez moi, j’ai noté ce que m’avait raconté la vieille dame. Et puis... Il sourit, un peu embarrassé.

– Vous savez, j’ai toujours rêvé de devenir écrivain. Je m’amuse de temps en temps à écrire des petites histoires, des nouvelles... des « choses vues » comme disait l’autre. Parfois des poèmes... Mais je n’ai jamais pu écrire toute une histoire, avec un début, un développement, des personnages, une fin... Et là, c’est fantastique ! J’ai ce qu’il faut. Ce que Massouda m’a raconté est... euh, à la fois poignant et... exemplaire, ou plutôt emblématique. Ah, je ne sais pas trop quel adjectif utiliser. Ça fait bizarre de... En tout cas, avec un arrière-plan historique – et ça, je sais faire, c’est mon métier ! – ça fera quelque chose de fort. Un roman...

François le coupa.

– Si je comprends bien, monsieur Abarro, nous sommes dans la panade, nous nageons dans une mer de mystères déconcertants, mais tout va bien, du moment que vous allez en tirer le grand roman marocain ? J’espère qu’il y aura au moins des remerciements pour notre participation bien involontaire à ce rébus !

Mansour prit un air contrit.

– Je ne le voyais pas comme ça... Mais c’est aussi pour vous que je fais cela.

– Comment ça ? demanda Cécile.

– Quand vous aurez lu mon roman, vous comprendrez beaucoup de choses.

Et il s’en alla. François le héla.

– Et vous l’aurez fini quand, votre, euh... ?

Mansour se retourna :

– Dans une semaine. Je travaille jour et nuit.

Il tint parole. À la fin de la semaine, il se présenta à l’hôtel au moment où les deux Français prenaient leur petit déjeuner. Il s’installa sans façon à

leur table, avala quelques raisins blancs, puis tira de son cartable une petite centaine de feuilles reliées par une spirale. Sur la première page s'étalait en grosses lettres le titre : *Histoire de Tayeb*.

– Voici mon manuscrit !» (Laroui 2011, p. 84-85)

Laroui intègre le processus de création dans la trame narrative elle-même par le biais de réflexions énonciatives qui, permettant d'établir une sorte de mise en équivalence et d'analogie entre le projet scriptural du personnage-écrivain et le roman qui le contient, ne peuvent passer pour gratuites ou immotivées. Par ces réduplications de l'acte de production, le texte ramène l'attention du lecteur vers son processus de création tout en exhibant son propre fonctionnement et ses propres procédés de production dans une allégorisation parfaite de l'acte d'écriture.

Conclusion

Pour conclure, nous pouvons affirmer que dans les romans de Fouad Laroui, le recours à la métalepse et à la mise en abyme comme procédés au service de l'écriture humoristique semble relever d'une stratégie esthétique qui tend à s'écarter des règles traditionnelles de l'écriture romanesque en permettant au lecteur de percevoir la matérialité du texte et de prendre conscience du caractère artificiel et ludique du récit.

Perçu comme un fait littéraire complexe qui exige une attention et une vigilance particulières de la part d'un lecteur sensible aussi bien aux intrusions métaleptiques qu'aux réduplications et dédoublements des instances auctoriale et lectorale, l'humour qui repose ici sur le travail très subtil de mise à distance de l'illusion référentielle, vise à extraire le lecteur de l'univers de la diégèse en attirant son attention sur l'aspect littéral du texte et en l'avertissant de la fictivité de l'œuvre appréhendée comme le résultat d'une production artistique.

Références bibliographiques

Corpus de base :

LAROUÏ Fouad. 2010. *Une Année chez les Français*, Paris, Julliard.

LAROUÏ Fouad. 2011. *La Vieille Dame du riad*, Paris, Julliard.

LAROUÏ Fouad. 2014. *Les Tribulations du dernier Sijilmassi*, Paris, Julliard.

LAROUÏ Fouad. 2016. *Ce Vain combat que tu livres au monde*, Paris, Julliard.

Etudes critiques

BARON Christine. 2005. « Effet métaleptique et statut des discours fictionnels », *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, J. Pier, J.-M Schaeffer

- (dir.). Editions de l'HEESS, coll. « Recherches d'histoire et de sciences sociales, n° 108.
- DÄLLENBACH Lucien. 1977. *Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, coll. « Poétiques ».
- EVARD Franck. 1996. *L'Humour*, Paris, Hachette Livre, coll. « Contours littéraires ».
- JOUE Vicent. 1993. *La Lecture*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires ».
- LEPALUDIER Laurent. 2002. « Fonctionnement de la métatextualité : procédés métatextuels et processus cognitifs ». *Métatextualité et métafiction : théorie et analyses*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences ».
- MAGNE Bernard. 1986. « Métatextuel et lisibilité ». *Protée*, tome XIV, n°1-2, Université du Québec (Chicoutimi), printemps-été.
- MOURA Jean-Marc. 2010. *Le Sens littéraire de l'humour*, Paris, PUF, hors collection.