

Quand le conte s'invite dans le roman de Mohammed Dib

Abdellah Romli¹

Recibido: 14/04/2020 / Aceptado: 29/09/2020

Résumé. Nous examinons dans cet article l'insertion du conte dans le roman dibien. Ce dernier est souvent le lieu d'une quête où le personnage est confronté à des questionnements divers sur l'être et le monde. Y insérer un récit contique, où les lois sont plutôt stables et prévisibles, nous pousse à nous interroger sur la nature de cette coexistence générique. Dib emprunte ici la voie de l'ambiguïté narrative en démultipliant les fonctions du narrateur-personnage capable aussi bien de cautionner la narration écrite qu'orale. Plus que la double appartenance culturelle affichée, c'est l'heureuse rencontre du conteur avec son public qui est à chaque fois actualisée. Et pour comble de bonheur, ce public est en train d'écouter sa propre histoire car l'énonciation romanesque obéit à une écriture réflexive. Le roman et le conte semblent s'enlacer dans une sorte de continuité narrative qui met en valeur un acte d'énonciation ritualisé et repousse le spectre de l'anxiété, voire de la mort.

Mots clés : Mohammed Dib ; conte ; intertexte ; oral ; roman ; ambiguïté narrative ; itération ; ritualisation.

[es] Cuando el cuento es invitado en la novela de Mohammed Dib

Resumen. Examinamos en este artículo la inserción del cuento en la novela dibiana. Las novelas de Dib son a menudo el lugar de una búsqueda donde el personaje se enfrenta a varias preguntas sobre el ser y el mundo. Insertar en ellas relatos propios de un cuento, donde las leyes son bastante estables y predecibles, nos lleva a cuestionar la naturaleza de esta coexistencia genérica. Dib toma aquí el camino de la ambigüedad narrativa al multiplicar las funciones del personaje narrador capaz de avalar tanto la narración escrita como la oral. Más que la doble afiliación cultural que se muestra es el feliz encuentro del narrador con su audiencia el que se actualiza cada vez. Y lo que es aún mejor, esta audiencia está escuchando su propia historia porque la enunciación novelesca obedece a una escritura reflexiva. La novela y el cuento parecen estar entrelazados en una especie de continuidad narrativa que pone de relieve un acto de enunciación ritualizado y hace retroceder el espectro de la ansiedad e incluso de la muerte.

Palabras clave: Mohammed Dib; cuento; intertexto; oral; novela; ambigüedad narrativa; iteración; ritualización.

[en] When the Tale is Invited in the Novel of Mohammed Dib

Abstract. This article examines the insertion of tales in the Dibian novel. Often, the Dibian novel remains the site of a quest where the character is confronted by questions about existence and the world. To insert in them an archetypal narrative of storytelling, where the laws are rather stable and predictable, leads us to question the nature of this generic coexistence. In this case, Dib takes the path of narrative ambiguity by multiplying the functions of the narrator-character, again capable of sustaining the written narration as well as the oral one. More than the double cultural affiliation displayed, it is the happy meeting of the storyteller with his audience what is updated each time. Furthermore, the audience is about to hear their own story because the enunciation of story-telling is embedded in reflexive writing. The novel and the tale seem to be entwined in a kind of narrative continuity which highlights an act of ritualized enunciation and repels the specter of anxiety, even of death.

Keywords: Mohammed Dib; tale, intertext; oral; novel; narrative ambiguity; iteration; ritualization.

Cómo citar: Romli, A. (2020) « Quand le conte s'invite dans le roman de Mohammed Dib ». *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*. Vol. 35, Núm. 2: 143-148

Sommaire: Les modalités d'insertion du conte. Les caractéristiques narratives des contes. Les fonctions de l'intertexte ou l'ambiguïté narrative. Conclusion.

¹ Université Ibn Tofaïl à Kénitra
abdellah.romli@uit.ac.ma.

De son vivant, Mohammed Dib n'a pas hésité à avouer son angoisse devant l'éclatement du monde traditionnel (Dib, 1995 : 246). Ses romans illustrent bien cette crainte en retraçant le plus souvent le parcours de personnages livrés à la solitude et au tragique, devenus à leur tour des quêteurs d'un paradis perdu. « *Le confort*, comme il l'écrit lui-même à Tahar Djaout, *n'est pas ce qui convient le mieux à un écrivain* » (Fayolle, 1995 : 16), et manifestement aussi à ses personnages. Pourtant, dans ses contes pour enfants², il n'est plus l'homme anxieux des romans. Il rétablit l'ordre cosmologique tout d'un coup en nous livrant des anecdotes tissées de bons mots car Dib est aussi un conteur talentueux. Cette antinomie relevée, si elle est immédiatement vue comme signe d'inspiration féconde chez un auteur capable de varier continuellement « *ses manières* »³ d'écrire, donne à coup sûr matière à réflexion, notamment lorsque roman et conte partagent le même espace textuel et activent une relation intertextuelle⁴.

L'insertion du conte dans le roman est d'abord l'affirmation d'une double appartenance culturelle, puisant substantiellement dans les conventions de l'oralité et dans la tradition arabe aussi bien écrite qu'orale. À cette double appartenance, s'ajoute une influence occidentale consistant dans le recours fréquent au conte merveilleux. Reste à savoir comment cette forme narrative, particulièrement fixe par sa forme et ses procédés, interfère avec une forme moderne (le roman), lieu d'éclatement énonciatif, lieu aussi de questionnement et de scepticisme. S'agit-il ici d'une « solution de continuité » comme il aime à dire dans *La Nuit sauvage* ? Est-ce plutôt la quête, au-delà des apparences, de propriétés analogues inhérentes à toute expression humaine ?

La réponse à ces questions tiendra compte de la récurrence de ce phénomène intertextuel dans trois romans de Dib : *Le Sommeil d'Eve*, *Neiges de marbre* et *L'Infante maure*. Nous orientons ainsi cette analyse vers trois centres d'intérêts : les modalités d'insertion des contes, les caractéristiques narratives des contes et les fonctions de l'inter-texte ou l'ambiguïté narrative.

Les modalités d'insertion du conte

L'insertion du conte marque systématiquement une suspension narrative dans le roman, soutenue par le renfort des indications typographiques (les deux points, les guillemets et l'italique). Mais qu'on se garde de considérer ce marquage typographique comme un cloisonnement du conte au sein du roman. L'examen de l'encadrement narratif de ces récits enchâssés⁵ révèle une continuité discursive et une volonté de fusionner les deux genres sur la base de leurs propriétés analogues, cela même si, selon certains narratologues, « la structure narrative du récit à cadre augmente le nombre de narrateurs et de narrataires » (Lintvelt, 1993 : 174) comme c'est le cas, par exemple, pour le conte arabe *Les Mille et une nuits*.

En effet, nous dégageons ici une orientation contraire aux propos de Lintvelt et suivant laquelle l'enchâssement tend à réduire les instances narratives en se contentant pour conteur et auditoire des personnages du roman. C'est ce changement de rôles qui autorise le passage du roman au conte : soit c'est un personnage qui veut délibérément raconter une histoire, soit c'est un personnage qui demande à l'écouter. « Le conte de Didi », dans *Le Sommeil d'Eve*, fait partie d'une série de contes que Solh avait pris l'habitude de raconter à Faïna : « j'ai pris ce jour-là, le ton d'un baladin de nos souks et débuté en interpellant directement Faïna » (Dib, 1989 : 147). De même, dans *L'Infante maure*, c'est la fille qui propose à sa mère de lui faire le récit de Salem et du sorcier⁶ : « Il faut absolument que tu écoutes ça, maman. C'est une histoire que papa m'a rapportée dernièrement de voyage. Il faut que je te la raconte » (Dib, 1994 : 123). Dans *Neiges de marbre*, le conte est plutôt amorcé à la suite d'une demande de la fille. Les formules introduisant les deux contes sont presque identiques : « raconte alors » devant « La perle du bonheur » (Dib, 1990 : 86) et « Raconte, papa » devant « Le conte du chien » (Dib, 1990 : 201).

Manifestement, le conte est introduit pour assumer une fonction ludique. Le roman préserve ainsi une des caractéristiques intrinsèques du conte oral qui, avant d'être un récit porteur d'un enseignement, est d'abord un moyen de divertissement pour le public. Seulement ici, le plaisir de dire prime le plaisir d'écouter. L'auditoire n'est pas toujours une personne présente et participante : Faïna est dans un état dépressif proche de la folie dans « le conte de Didi », et Lyyl, dans « le conte du chien », est effectivement absente et c'est le conteur qui la ressuscite pour permettre au conte d'avoir lieu. Le conteur semble ici tirer profit de son statut de narrateur du roman possédant *a priori* l'aisance et le charisme d'un conteur. Ses prouesses narratives et son savoir-faire lui valent parfois les congratulations de son auditoire : « Tu racontes bien, papa » (Dib, 1990 : 94) dit Lyyl à son père à la fin du conte de « La perle du bonheur ».

² *Baba Fekrane*, (1959, éd. La Farandole.), *L'Histoire du chat qui boude* (1974, éd. La Farandole), *Salem et le sorcier* (2000, éd. Yomad) et *L'Hipopotame qui se trouvait vilain* (2002, éd. Albin Michel).

³ « Manières », mis en exergue, renvoie à la problématique construite par Charles Bonn autour des romans de l'écrivain. Suivant son étude, l'œuvre de Dib est inscrite sous le signe de la recherche des « pouvoirs du langage » (Bonn, 1988 : 3).

⁴ Nous pouvons tout aussi bien parler d'intrastextualité, mais nous adoptons ici la terminologie genettienne qui désigne sous le nom d'intertextualité : « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre » (Genette, 1982 : 8).

⁵ Par enchâssement, nous ne désignons pas uniquement l'imbrication de récits rapportés par des narrateurs différents, ce que Gérard Genette a étudié sous le nom de théorie des niveaux narratifs (Cf. *Nouveau discours du récit*, 1983). L'enchâssement, comme c'est souvent le cas ici, est un procédé de génération textuelle qui n'entraîne pas un changement du niveau narratif.

⁶ Nous renvoyons ici à l'analyse de Guy Dugas qui examine le rapport génétique entre *Salem et le sorcier*, conte pour enfants édité chez Yomad en 2000, et le conte du même nom inséré dans le roman *L'Infante maure* publié en 1994, sur lequel nous nous penchons ici (Dugas, 2019 : 89-90).

Toutefois, le maintien à une échelle réduite de l'effectif des narrateurs et des narrataires ne suffit pas à lui seul à assurer l'homogénéité des deux énonciations ; elles sont parallèlement appuyées par une série de stratégies narratives qui font du conte un constituant syntagmatique et paradigmatique du texte romanesque.

Les caractéristiques narratives des contes

Dans ce contexte où l'écriture romanesque reproduit les modalités d'énonciation d'un autre genre, il est légitime de se demander s'il y a une transposition des codes du conte. Ce phénomène est constaté, par exemple, dans *La Nuit de l'erreur* de Tahar Ben Jelloun où, au lieu d'un seul conte, il dissémine une « pléthore de micro-récits » (Hammouti, 2000 : 227) qui abolissent les frontières génériques. La spécificité du cas dibien est que le conte conserve son intégralité, choisit son espace exclusif au sein du roman et préserve la majorité de ses caractéristiques narratives. S'il faut encore parler de transposition du contique dans le romanesque, ce n'est pas au niveau des codes narratifs mais bien au niveau de l'énonciation elle-même.

Au demeurant, le conte dibien se présente comme une image authentique du conte oral et écrit, s'inspire entièrement du cadre des veillées nocturnes des grands-mères entourées de leurs petits-enfants, du cadre de la *halqa* et aussi du célèbre conte arabe *Les Mille et une nuits*.

Le marquage spatial du conte et la réactualisation de ses codes narratifs, ne l'empêchent pas de maintenir une interférence forte avec le contexte romanesque. La fonction poétique du conte est mise ainsi au service du roman :

- Les formules initiales : Depuis la nuit des temps, le conte s'annonce par ses formules stéréotypées qui inaugurent le passage du réel à la fiction. Fidèle à cette tradition, le conte dibien reproduit les mêmes expressions : « Il était une fois » (Dib, 1990 : 86) lisons-nous au début de « La perle du bonheur ». « Le conte de Salem », quant à lui, commence par une référence temporelle indéterminée : « il y a bien longtemps, au temps où existaient encore des sorciers » (Dib, 1994 : 123). Placée *a priori* comme signe démarcatif entre deux énonciations, la même formule se transforme en une passerelle entre le conte et le roman : « Il était une fois une petite fille, très mignonne, qui s'appelait Lyyli... » (Dib, 1990 : 86). La coïncidence n'est que trop frappante entre le personnage du conte « Lyyli » et celui du roman « Lyyli ». Cette dernière est finalement en train d'écouter sa propre histoire. Pour son plaisir, comme pour le plaisir de sa fille, le conteur charge son conte de cette dimension intime et familière qui cautionne l'adhésion de l'auditeur. Mais l'effet le plus important est que grâce au personnage reparaissant, le conte se veut une suite au roman ; il le répète en employant un autre code et une autre histoire. La confirmation vient de Lyyli : « c'est que sa voix m'a cousue dans l'histoire, une histoire chaude comme une main, comme sa main » (Dib, 1990 : 41).
- Les formules finales : Les signes de clôture sont eux aussi présents dans les contes. Ils oscillent entre de simples phrases annonçant la fin du conte et des expressions empruntées littéralement aux conventions de l'oralité. C'est un trait plus spécifiquement lié à la société maghrébine où, pendant la tenue d'un conte, raconté souvent par un aïeul, le conteur use de formules stéréotypées. « Le conte de Salem » se termine ainsi : « nous sommes allés le long de la route, nous avons trouvé un sac de perles : les grosses pour moi, les petites pour toi ... » (Dib, 1994 : 125) et c'est toujours de perles qu'il s'agit dans « le conte du chien » : « fil rouge, fil jaune et fil enfilé de perles. Les grosses pour moi, les petites pour toi » (Dib, 1990 : 207). En attirant l'attention sur l'idée de « marche »⁷, présente par ailleurs dans la tradition contique arabe et berbère, Guy Dugas renvoie à William Marçais pour parler en l'occurrence « d'un particularisme très localisé dans la région » de Tlemcen (Dugas, 2019 : 81). Dib aurait dans ce cas reformulé ou traduit une expression consacrée localement.
- L'échange verbal entre le conteur et l'auditoire : Le cadre du déroulement du conte engage souvent une interaction entre le conteur et son auditoire que ce soit dans une ambiance familiale ou dans le spectacle public connu sous le nom de la *halqa*. Abdellah Memmes rappelle que :

La *halqa*, comme on sait, se tient généralement sur une place publique, et la relation d'un conte – qui motive sa tenue – est souvent accompagnée d'un échange verbal entre le conteur et l'assistance, qui peut aller de simples « adresses » de formules rituelles de celui-ci à son auditoire à un véritable dialogue avec ce dernier sur le contenu et le sens du conte (Memmes, 1992 : 140).

La référence à ce théâtre de la rue, lequel constitue une variante de la place publique, est explicitement faite dans « le conte de Didi » qui est introduit ainsi : « J'ai pris, ce jour-là, le ton d'un baladin de nos souks et débuté en interpellant directement Faïna » (Dib, 1989 : 147). Les apostrophes se poursuivent que ce soit dans ce conte ou dans les autres sous forme :

⁷ Vivant nous-mêmes dans la région d'Oujda qui jouxte celle de Tlemcen, notre mémoire conserve des récits de nos aïeux avec des formules similaires à celle qu'utilise Dib pour clore ses contes. Celle que nous pouvons citer ici reprend en effet l'idée de marche : « Mon conte s'en va par l'oued et moi j'accompagne mes seigneurs *'-jwâd* (les bienfaiteurs ou les généreux) ». C'est nous qui traduisons de l'arabe dialectal oujdi. Il nous faut signaler qu'entre ces deux régions limitrophes, l'histoire enregistre une porosité intense touchant aux coutumes, aux croyances, au vestimentaire et aux parlers locaux.

- de formules conventionnelles destinées à établir le contact et à instaurer une atmosphère de connivence et d'entente : « mon enfant », « mon amie » ;
- de compléments d'information que le conteur juge indispensables au genre : « Cette maison ! Il serait temps d'en dire quelques mots, je n'ai que trop tardé à le faire ».

L'effort est donc ressenti dans l'adaptation du conte aux circonstances d'une situation de communication orale, une situation qui ne nous écarte pas tout à fait de l'action qui se joue dans le roman. Ce rapport au contexte romanesque est la preuve que l'insertion du conte ne relève pas d'une technique de collage ; il fait corps avec le texte qui l'enchâsse. Il vit dans ce texte et grâce à lui car, désormais, l'acte de raconter s'attache au désir de vivre chez le conteur.

Les fonctions de l'intertexte ou l'ambiguïté narrative

Le texte le plus représentatif de la relation entre la narration et le désir de vivre est sans conteste le conte arabe *Les Mille et une nuits*. L'enchâssement continu des contes répond toujours au même ordre : « raconte-moi une histoire ou je te tue ». Aussi Schéhérazade et tous ceux qui relatent des histoires sont-ils contraints de raconter, et si le conte devait se terminer à un moment ou à un autre, le narrateur trouve systématiquement un prétexte pour le faire relayer par un autre et c'est souvent grâce à l'apparition d'un nouveau personnage que naît une nouvelle intrigue ; « nous sommes dans le royaume des hommes-récits » écrit Todorov (Todorov, 1978 : 37).

C'est ainsi que le roman dibien interfère avec *Les Mille et une nuits*. Des renvois directs en sont faits dans *Neiges de marbre* et *L'Infante maure*. Mais il importe ici de rappeler que le roman simplifie le nombre des instances narratives et réduit l'auditeur à un rôle passif contrairement au conte arabe. Il exploite en contre-partie cette sève du conteur arabe capable de raconter sans s'arrêter, de maintenir la vie à ce fil de narration ténu mais sécurisant. Faisant la comparaison elle-même, Lyyli Belle nous gratifie de cette révélation concordante :

Mieux vaut s'y prendre comme la princesse [Schéhérazade] dont papa m'a conté l'histoire. Cette princesse trouvait chaque soir un récit à faire au roi, son mari d'une nuit, pour ne pas mourir [...]. Voilà ce qu'il faudrait que je fasse, moi aussi : raconter des histoires pour ne pas être morte, pour ne pas avoir besoin de mourir⁸ (Dib, 1994 : 144).

Aussi, le conte dibien obéit-il d'abord à une loi de répétition. Si ce n'est pas le même récit qui revient, c'est une série de contes qui s'enchaînent et qui constituent un rite entre le conteur et l'auditeur. Le père et la fille nouent ainsi une relation de complicité au moment où un conte est en cours. Lyyli est de ces enfants qui « préfèrent aux autres contes, ceux qu'ils connaissent déjà – et connaissent au point, s'il est nécessaire, de vous les resservir mot à mot » (Dib, 1990 : 86). Les autres romans affichent le caractère itératif du conte en usant des indications temporelles : « certains jours » (Dib, 1989 : 146).

Mais l'itération ne sert pas plus à souligner la récurrence du conte qu'à nous préparer à ce qui va devenir une dominante dans les romans : raconter une histoire n'implique pas uniquement le conte mais tout acte qui vise à recréer le monde et à donner l'illusion de la vie, d'où la prédominance du merveilleux.

Servant de matière qui cimente le roman et le conte, le merveilleux n'est pas seulement une qualification que nous donnons aux événements qui s'écartent du vraisemblable, à laquelle se rapporte la définition du *Petit Robert* (Rey-Debove & Rey, 1994) : « ce qui est inexplicable de façon naturelle », il est doté chez Dib d'une fonction narrative qui influe sur toute la structure du roman⁹. Le merveilleux est une terre d'asile pour la narratrice de *L'Infante maure*. Elle se réfugie en permanence dans un arbre du jardin, enveloppée dans son feuillage où elle rêve le monde. De son perchoir, tout peut faire partie de l'histoire ; elle peut évoquer les voyages fréquents de son père, les allers et retours de sa mère dans la maison, ses propres peurs et envies, comme elle peut décrire les habitants du jardin : bêtes et plantes. Bref, parler sans s'arrêter, que ce soit à elle-même, à sa mère ou à des créatures fantômes qu'elle invente.

Cette profusion de paroles trahit le décalage qui existe entre le narrateur et la réalité, un décalage qui fait écho à un autre : la discorde entre le père maghrébin et la mère européenne. La narratrice est en train de rêver dans cet arbre un autre monde, plus chaleureux et moins fracturé. Le conte est un moyen exemplaire mis au service du roman car par sa fin heureuse, il arrive toujours à rétablir l'ordre et à instituer un monde équitable. N'est-ce pas là la valeur ultime de la clause du conte de Salem ? : « Depuis ce jour-là, Salem fut libre et a vécu heureux » (Dib, 1994 : 125).

Aussi le conte inséré est-il une revanche contre l'exclusion et la mort. La béance existe néanmoins mais elle est masquée par ce flux ininterrompu de mots. Ici le roman s'égrène comme un chapelet, un *Chapelet d'ambre*¹⁰ aurait dit Ahmed Sefrioui, où tout a une place. L'hétérogénéité narrative se neutralise pour ne désigner en fin de compte qu'un seul acte qui se répète incessamment : « on ne peut rien pour les mots prononcés tant de fois » (Dib, 1994 : 46), disait Lyyli Belle.

⁸ Une analyse psychanalytique développerait plus amplement le rôle compensatoire du conte pour la fille qui recrée par sa narration une pseudo-présence parentale.

⁹ Nous ne sommes pas loin non plus de la conception des surréalistes, notamment d'André Breton dans son 1^{er} *Manifeste* pour qui le merveilleux est une donnée consubstantielle à la production artistique.

¹⁰ Nous renvoyons ici au titre du recueil de nouvelles du Marocain Ahmed Sefrioui, *Le Chapelet d'ambre*, paru en 1949.

Cette métaphore du chapelet est effectivement occurrente aussi bien dans *Neiges de marbre* que dans *L'Infante maure*. En regardant les yeux de son père, Lyyli Belle, s'imagine face à deux pierres précieuses desquelles son existence dépend :

[...] ils vous sourient. Et vous pensez que rien ne pourrait vous arriver de meilleur que de recevoir le cadeau de leur sourire. Et rien de pire naturellement que d'être rejeté par eux. Tout peut disparaître alors, le monde cesser d'exister (Dib, 1994 : 85).

Or, comme nous l'avons vu, ces perles clôturent certains contes, « le conte de Salem » et « le conte du chien » notamment, et servent même à en nommer d'autres : « La perle du bonheur », par exemple. Le conte, disons aussi « la perle », change occasionnellement de code ; il n'est plus le conte qu'on dit, mais celui qu'on voit, et ce n'est là qu'une transfiguration qui cadre avec le merveilleux, qui « montre » davantage le conte et qui permet d'exhiber sa fonction poétique. Comme le roman, le conte est lui aussi soumis au regard focalisateur qui n'est en fin de compte qu'une même instance qui assume plusieurs rôles.

L'interposition du regard entre le conteur et le conte provoque aussi la transfiguration du conteur. Il est comme un miroir déformant qui le dote à chaque fois d'un rôle : « on se regarde ainsi dans un miroir, on y découvre quelqu'un et on ne peut pas toujours dire si c'est une tromperie ou quoi. C'est sans doute soi, sans doute quelqu'un d'autre » (Dib, 1994 : 28). Le conteur n'est pas toujours celui qui dit, il peut aussi bien être un regardeur, un joueur, un danseur, un marcheur ou quelqu'un d'autre. L'art de dire équivaut à tous ces actes. Le dépassement scriptural consiste ici à insérer ces activités, apparemment sans rapport avec l'acte narratif, dans un cadre rituel où ils se répètent automatiquement de la même manière qu'un conte. Claude Bremond avait établi dans un contexte voisin un rapprochement entre le conte et le jeu de Meccano (Bremond, 1973 : 26). L'enfant, remarque-t-il, assemble des pièces qui, selon sa fantaisie, vont former tel ou tel objet. La structure et le fonctionnement des contes relèvent de ce jeu de construction. Nous retrouvons dans *Neiges de marbre* une image identique. Le père décrit l'important ouvrage que construit sa fille :

L'ère des grands travaux s'est ouverte. Aussi chaque objet, sans discrimination, fait son affaire, entre dans ses plans, lui sert à étendre en surface, en volume, à ramifier sa ville selon une logique à la fois sûre et imprévisible [...] Ce réseau de voies sinueuses, en même temps il se déroule et en même temps il s'enroule sur soi [...] en même temps il dérive en récit, en même temps il s'inscrit, espace urbain en émergence, dans l'espace en extension de l'histoire que Lyyli raconte ou se raconte en construisant sa cité, histoire qui construit la cité autant que la cité la construit (Dib, 1990 : 147).

Le plaisir du conteur à dire son histoire égale son amour du jeu, de la danse aussi qui se constitue à son tour en *rite*, unifiant le père et la fille de la même manière que se scelle la relation entre le conteur et son auditoire. Ce nouveau *conte* a aussi sa formule initiale : « Papa, maintenant je vais danser, et toi, tu feras la musique » (Dib, 1994 : 33), débute Lyyli Belle, et s'achève sur une formule qui annonce la fin du conte : « Mais papa, c'est fini » (Dib, 1994 : 36).

La notion de rite gagne ainsi de proche en proche tout le roman, et dans son miroitement infini, elle surimprime sur tout acte *dit* ou *fait* l'image d'une énonciation qui n'en finit pas de se dire en reproduisant la situation de l'énonciation contique. C'est ce que Lyyli nous résume en ces mots : « mais ce qu'on dit, ce qu'on fait, c'est toujours une histoire, ce qu'on voit, ce qu'on est, une histoire qui n'en finit pas de se raconter elle-même » (Dib, 1990 : 41).

Conclusion

Au-delà de l'intention de déjouer les frontières génériques, l'insertion de la forme brève occasionne la mise en place d'une énonciation ambiguë et polymorphe où se rencontrent différents modes d'expression humaine. Grâce au conte, tout a une place dans le roman : le jeu, la danse, la musique, le rêve et même les activités quotidiennes (le sommeil, le réveil, les repas...) revêtent une forme d'actes narratifs. La ritualisation systématique semble repousser ici, ne serait-ce que momentanément, le sentiment d'angoisse chez les narrateurs ; elle rassure parce qu'elle donne l'impression du déjà-vu et du déjà-entendu ; elle recrée des mondes momentanément beaux. Elle injecte dans le roman une dose de bonheur qui enveloppe narrateurs et personnages et écarte le spectre de la mort.

La ritualisation serait aussi une reproduction infinie du même acte, du Verbe fondateur devons-nous dire, celui-là même qui donne vie, celui-là même qui répète le monde et ce pour nous ramener à l'unique et à l'origine de toute chose.

Références bibliographiques

- Bonn, Ch., (1988) *Lecture présente de Mohammed Dib*. Alger, E.N.A.L.
 Bremond, Cl., (1973) *Logique du récit*. Paris, Seuil.
 Dib, M., (1989) *Le Sommeil d'Eve*. Paris, Sindbad.
 Dib, M., (1990) *Neiges de marbre*. Paris, Sindbad.

- Dib, M., (1994) *L'Infante maure*. Paris. Albin Michel.
- Dib, M., (1995) *La Nuit sauvage* (la postface). Paris, Albin Michel.
- Dugas, G., (2019) « Genèse du récit maghrébin pour enfants. Le cas de Mohammed Dib » in *Genesis* [En ligne]. N° 48, disponible sur : <http://journals.openedition.org/genesis/4061> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/genesis.4061> [Dernier accès le 15 août 2020].
- Fayolle, R., (1995) « Ecrivains, écrits vains » in *Itinéraires et Contacts de Cultures (Hommage à Mohammed Dib)*. Vol. 21-22, Paris, L'Harmattan, pp. 9-18.
- Genette, G., (1982) *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Seuil.
- Genette, G., (1983) *Nouveau discours du récit*. Paris, Seuil.
- Hammouti, A., (2000) « La Problématique des genres dans le roman marocain d'expression française : cas de *Légende et vie d'Agoun'chich* de Mohammed Khaïr-Eddine et de *La Nuit de l'erreur* de Tahar Ben Jelloun » in *Year Book, the Annual Publication of the Association for the study of Caribbean and African Literature in French*. Vol. 4, London, The Book Factory, pp. 213-233.
- Lintvelt, J., (1993) « La Polyphonie de l'encadrement dans les contes de Maupassant » in Forestier, L. (sous la direction de), *Maupassant et l'écriture*. Actes du Colloque de Fécamp 21, 22 et 23 mai. Paris, Nathan, pp. 171-183.
- Memmes, A., (1992) *Littérature maghrébine de langue française. Signification et interculturelité*. Rabat, Okad.
- Rey-Debove, J. & A. Rey, (1994) *Le nouveau Petit Robert*. Nouvelle édition remaniée et amplifiée. Paris.
- Todorov, T., (1978) *Poétique de la prose*. Paris, Seuil.