

BOUALIT Farida
Université de Bejaia, Algérie

***L'Infante maure* : Le manifeste dibien de la littérature maghrébine Schizomanie contre schizophrénie¹**

Dans le panorama de la littérature algérienne francophone, Mohammed Dib incarne la figure d'un auteur qui, pendant un demi-siècle, a beaucoup écrit mais très peu parlé de ses œuvres et encore moins de lui-même.

Sans aller jusqu'à l'identifier au comte de Lautréamont, cet écrivain a tout de même fait en sorte que la critique ne confonde pas sa vie ne soit pas confondue et sa pratique d'artiste. A force de discrétion, il a fait admettre que ce qui importait de son histoire, c'est ce qu'il en livre en écriture après l'avoir transfiguré et capitalisé, non pas au nom de la biographie de l'auteur mais au nom de la littérature. Il en ressort que M. Dib est l'un des rares écrivains algériens à ne pas s'être laissé « happer » par les débats publics suscités par une actualité souvent brûlante. Ainsi, l'écrivain n'a usurpé ni la place du politologue, ni celle du sociologue, ni celle de l'idéologue malgré une sollicitation médiatique permanente. On peut dire aujourd'hui de M. Dib qu'il est sans aucun doute l'un des rares littérateurs algériens à avoir accepté de n'exister que dans et par la littérature, pour ce qu'elle est, sans dévier vers des écritures périphrastiques comme celle de l'essai, ou de l'autobiographie, ou encore de la critique universitaire ou journalistique. Cependant, sa littérature n'en est pas moins une mise en texte (métaphorique et/ ou métonymique) de questions sociales d'actualité.

La pratique scripturaire dibienne, en convoquant, à la racine de sa lettre, des préoccupations existentielles, telles que celle de la responsabilité historique de l'intellectuel-écrivain au sein de la cité, celle du malaise identitaire, se veut déterminée par sa fonction sociale, quel que soit son style (réaliste, onirique, fantastique). C'est ce qui est donné à comprendre, et que nous tenterons de cerner, dans un ouvrage relativement comme *L'Infante maure*². A notre avis, ce livre aurait même pu avoir pour sous-titre : « *comment prévenir la schizophrénie collective par perte d'identité* ».

L'Infante maure, en effet, sous les apparences d'un monologue intérieur « délirant » est en fait le récit d'un parcours au cours duquel le personnage principal, Lyyli Belle, réussit à se « bricoler » une identité pour transcender la dissociation schizophrénique menaçante. Mais précisons d'emblée que pour en saisir le véritable enjeu, cette entreprise de la fiction exige d'être insérée dans son réseau intertextuel. Le texte est conçu, en effet, en réponse à ce que la critique a appelé la littérature maghrébine de la *schize*, pour désigner les œuvres des années soixante-dix travaillées par la remise en question identitaire et dont les auteurs les plus célèbres sont Abdelkébir Khatibi, Nabile Farès, Abdelwahab Meddeb.

L'Infante maure, en s'inscrivant en faux contre cette littérature de la schize, se lit comme une tentative positive du sujet-personnage d'échapper à l'angoisse de l'ambivalence, de l'indistinction, de l'entre-deux, de l'insensé et de la déterritorialisation. Nous analyserons, dans un premier temps, la mise en scène de ce qui peut être désigné comme « un cas de schizomanie », tel qu'exposé par la fiction, à travers deux stades successifs que sont « le stade du jardin » et « le stade du désert », et dans un deuxième temps, la place de cette fiction « délirante » dans le débat sur le malaise identitaire tel que posé par les auteurs maghrébins francophones.

I - BEANCES DE LA STRUCTURE ŒDIPYENNE : MON père ! MA mère ! Et MOI ?

L'Infante maure expose un cas typique de trouble du caractère dont la schizophrénie serait la limite extrême : la schizomanie. D'après les spécialistes de la question, ce trouble se manifeste par « l'isolement du sujet », « le refuge dans une rêverie à tempérament compensatoire ». Il est dû à une « mauvaise tolérance de la frustration ». Il consiste donc pour le sujet, à (s') éviter le « délire d'effondrement » grâce à un autre délire, constructif, qui restaure « avec autrui et le monde une scène positive ».

C'est cette tentative, salvatrice dans son entreprise d'équilibrer les mouvements d'extraversion et d'introverson, qui distingue la schizomanie de la paranoïa³ et de l'autisme⁴.

Les coïncidences, fort nombreuses, entre la schizomanie de la fiction et celle de la réalité (telle que décrite par les scientifiques) font de la première une illustration fidèle de la seconde dont elle imite le processus depuis la frustration (et ses causes) jusqu'au dénouement fantasmatique. Le premier argument de ce mimétisme peut être tiré de l'homologie des données de base de la configuration schizoïde : les rapports du sujet avec sa famille et avec la société.

1.1 . les relations du sujet avec le monde extérieur

Le sujet, ou personnage principal, est une fillette nommée Lyyli Belle dont la fiction limite les relations sociales à celles qu'elle entretient avec les membres de sa famille, à l'exclusion de toutes les autres et notamment de celles avec les camarades de son âge qu'elle rejette : « *Toutes ces Riita, Maja-Lena, Anikki, Eeva, je n'en ai que faire. L'autre jour, sous prétexte qu'elles sont mes camarades de classe, maman aurait voulu qu'elles viennent pour le goûter. Je n'ai pas voulu, moi. On est en vacances* » (p. 49).

En adoptant une stratégie elliptique pour tout ce qui relève de la vie du personnage principal hors de la sphère familiale, la fiction adopte la logique psychotique d'un sujet qui justifie ainsi son choix de la solitude : « *J'aime être seule. Je préfère. Je ne vois pas comment le temps passe. Le temps, simplement je n'y pense pas* » (p. 49).

Donc, le sujet avoue se complaire dans son isolement, car il lui permet d'échapper au temps historique et de redéfinir ses propres coordonnées d'existence en fonction de la (mauvaise) donne de la structure familiale déterminée par les absences du père. Cette tendance à la solitude de la fillette est contrastée par l'attitude inverse de la mère telle qu'enregistrée par la fillette elle-même : « *Elle (Maman) est assise dans la cuisine avec une autre femme et chacune raconte ses histoires à l'autre. Le font-elles pour ne pas mourir non plus?* » (p. 145).

Nous remarquons que la fillette ne saisit là qu'une relation de contiguïté entre une femme (sa mère) et « une autre femme », incapable, dans sa schizomanie, d'entrevoir une quelconque relation intersubjective entre deux amies.

1.2. La structure familiale du sujet

Elle est composée de la fillette, de son père et de sa mère et constitue, du point de vue du sujet, une structure œdipienne défailante du fait des absences fréquentes du père, génératrices de frustration :

Je ne trouve pas d'explication, je ne trouve qu'une plainte qui s'enrage et crie en moi. Je ne trouve qu'un vide. Il se fait un vide autour de nous. Nous sommes toutes deux abandonnées. Et papa, ce merveilleux papa, qui sait si bien danser, puisqu'elle l'affirme : autour de lui aussi un vide (...). Pères et mères : des aveugles qui voient tout, excepté ce qu'il faut voir. (p. 90-91)

Pour combler ce vide que creuse l'absence du père, le sujet, dans la lucidité (fictive) qui le sépare du schizophrène, reconnaît qu'il prolonge sa présence à l'intérieur de lui-même : « *Même une fois parti, il n'est pas absent. Je le ressuscite en parlant* » (p. 81)./ « *Moi, je sais lui parler surtout quand il n'est pas avec nous. Je le fais pour qu'il reste présent pendant tout le temps où il est absent* » (P. 119).

A ces absences « insupportables » du père, s'ajoute l'incompréhension de la mère en ce qu'elle incarne le principe de réalité que le sujet repousse :

C'est maman. Elle ne comprend pas. Je l'ai réveillée. Papa ne dit rien. (P. 12).

-- *Veux-tu te lever Lyyli Belle. Tu dors les yeux ouverts.*

Maman encore. Elle est venue me libérer de mes délires. (p. 13).

-- *Lyyli Belle, que t'arrive-t-il à hurler de rire toute seule ? On dirait une folle.*

Je ne suis pas folle, maman. Tu ne sais pas. Tu ne sais rien. (p. 51).

Ainsi, pour le sujet, le vécu accuse un déficit de réel identifié comme la cause de son délire à caractère psychotique.

1.3. L'espace

Les relations « familiales » évoluent dans la maison familiale, à l'exclusion de tout autre espace comme par exemple :

- celui de l'école, fût-elle l'école de musique qui est simplement évoquée à un moment où Lyyli Belle la laisse derrière elle : « *Je reviens de l'école de musique. Quoi ? Comment ? La porte de la maison grande ouverte ? La porte de la maison tout ouverte ?* » (p. 127) ;

- ou celui de la ville où Lyyli Belle refuse de se rendre malgré la sollicitation de sa mère : « *Et la ville, pas de chance non plus, elle me donne la nausée. (...) Qu'elle y aille, à sa ville.* » (p. 113)

L'espace tangible dans lequel évolue le sujet est donc adapté à sa schizomanie. Il est réparti en deux territoires : l'espace maternel (la maison) que le sujet partage avec ses parents mais surtout avec sa mère, et l'espace paternel (le jardin, la forêt et le ciel) vécu comme l'équivalent fantasmatique du père :

Sur mon arbre, je grimpe aussi haut que possible. (...) Là-bas c'est la maison maternelle. Ici, la maison paternelle. J'y suis autant à l'abri que dans la lumière devant moi et derrière. (...) Plus loin se tient la forêt sans herbe. (...) C'est nulle part cette forêt. Je ne sais même pas le genre de père que j'ai et comment il me protégerait. (...) Et le regard d'un papa absent. Il n'y a que les arbres qui ne sont jamais fatigués d'être là. Je les aime tellement pour ça. Quoi de plus important que... (pp. 39-40-41)

Nous constatons que, dans la mise en texte de la configuration élémentaire de ce cas de schizomanie, nous pouvons aisément identifier la « lacune de la structure œdipienne », le « vide » à l'origine du détournement du sujet de la réalité extérieure. Pour étayer notre thèse du mimétisme de la fiction, nous pouvons étendre les coïncidences à d'autres paramètres que ceux de cette configuration et qui sont autant de symptômes du délire de Lyyli Belle. Le texte lui-même nous y invite : la schizomanie conduit le sujet du constat de la carence du monde extérieur (dès le début du roman) à sa réparation imaginaire (à la fin du roman).

Ce processus connaît deux stades rendus fictivement possibles : le premier, que nous appellerons en conformité avec le texte, « le stade du jardin » et qui correspond à la première partie du livre intitulée *L'héritière dans les arbres*, et le second, « le stade du désert », qui correspond à la seconde partie du roman intitulée *L'infante maure*. Précisons d'emblée que pour la fillette, il s'agit dans les deux cas d'échapper au « stade du miroir », mis en abyme dans le texte dans sa dimension littérale à travers la thématization des scènes de Lyyli Belle devant la glace.

II - LE « STADE DU JARDIN » : Mon père EST moi

Le jardin est identifié par le personnage-sujet comme l'espace du père (absent). Univers à la fois tangible (sur le plan fictif) et fantasmagorique (en tant qu'espace du délire), il offre un refuge à Lyyli Belle lorsqu'elle veut échapper aux autres (surtout à sa mère).

Ce jardin est son aire de jeux et de rêves, en compensation de la réalité déficitaire. Ainsi, le « stade du jardin » correspond au premier âge du personnage principal. Cet âge est celui du « compagnon imaginaire », incarné en l'invisible Kiki du temps de l'enfance, depuis *Neiges de marbre* (Sindbad, 1990), le roman précédant celui de *L'Infante maure*.

Ce compagnon imaginaire permet à Lyyli Belle de s'identifier à un double, tout en parlant de lui (et donc d'elle) à la troisième personne :

Kiki, lui, n'a pas aimé ma nouvelle robe. Papa me l'a pourtant apportée de Paris. Kiki me l'a crié de derrière ces rosiers qui entourent la table du jardin avec ses bancs. Il n'a pas osé se montrer. Il l'a dit. Mais il ment. C'est une bien jolie robe, bleue avec une fleur d'églantier rapportée sur la poitrine. (p. 62)

Kiki est donc une création enfantine qui perdure dans l'univers délirant de Lyyli Belle qui, pourtant, « *sait bien* [qu'il n'existe pas], *mais quand même...* » :

Puis : patatras, une étagère de livres s'écroule ! (...) C'est lui. Kiki !

Maman du rez-de-chaussée :

-- Qu'est-ce, Lyyli Belle ? C'est toi qui fais tout ce bruit ?

-- Ce n'est rien maman ! (...)

Lui dire ce qu'il en est : elle ne comprendrait pas. Pour elle, fini depuis longtemps, les histoires de Kiki : à son point de vue des histoires abracadabrantes auxquelles, tant que j'étais encore un bout de chou, elle voulait bien faire semblant de croire. Aujourd'hui, il ne faut lui en parler à aucun prix, elle jugerait que je suis folle à soigner. (p. 88).

Ainsi, continue sciemment à croire encore en Kiki, c'est pour Lyyli Belle refuser de grandir, donc d'accéder au statut de sujet, autrement dit d'accéder au stade du miroir.

II – 1. Miroir, miroir...

Le symptôme de la schizomanie est signifié à travers l'attitude du sujet devant le miroir, objet diégétique certes, mais aussi métaphore. En effet, la fiction choisit explicitement de placer Lyyli Belle dans une situation emblématique de la configuration psychanalytique de la constitution de la personnalité du sujet, désignée par la formule « stade du miroir ». Mais c'est pour en réfuter les conclusions théoriques psychanalytiques :

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. On se dit : « C'est moi » parce que personne d'autre ne se regarde dans cette glace. Mais comment savoir ? On est ici ou là, on ne saurait être dans deux endroits en même temps. En vrai, on ignore ce qui se passe, qui vous surveille de l'autre côté. Si on pouvait au moins aller voir. Voir qui se cache au fond du miroir, ne se cache même pas. Mais je crois qu'on passerait sa vie à se poser de telles questions. (p. 28)

Ce détournement des enseignements psychanalytiques du stade du miroir permet au sujet de préparer et de justifier son refus d'accéder à un statut de sujet, autrement dit d'accéder à une identité forcément aliénante : le stade du miroir auquel nul n'échappe et duquel nul ne réchappe. Il se caractérise par la conception nécessaire de soi comme autre. Ainsi, dans le cas de la schizomanie, le miroir représente une menace dont le sujet est conscient :

(Maman) Une statue qui garde la pose, se contemple dans la longue glace dorée. Une statue avec son chignon à moitié enroulé entre les mains. Se voit-elle en vrai ? On ne le dirait pas. Alors que voit-elle ? Autre chose qu'elle-même ? Elle regarde la glace et semble y voir autre chose, on ne sait pas quoi. Un autre monde. Elle se tient là devant comme si elle était tentée d'y entrer Elle ne se doute pas que je l'observe comme elle est là, non devant un miroir, mais devant une porte à franchir. Elle ne voit rien, elle écoute l'appel de cette porte. Je devine sa difficulté mais sans imaginer ce que cette difficulté pourrait être. Je comprends seulement qu'elle est en peine et j'ai pitié d'elle. Cela doit être affreux d'être devant une glace et de ne pas s'y voir. Et pire encore d'y voir autre chose. Maman, reviens à toi pendant qu'il est encore temps. Oh, maman ! Entends-moi, n'entends pas la chose inconnue qui accapare ton attention, qui te surveille du fond de ce miroir. (...) Eloigne-toi, maman, de cette eau morte, dans laquelle, changée en statue, tu te mires et sans doute désespères de découvrir ton image. (pp. 95/96)

Pour Lyyli Belle, consentir à accéder à son moi spéculaire c'est disparaître dans « *les mystères d'une eau dormante* », en d'autres termes, c'est mourir (à soi) et ce, dès le début du roman : « *Même la mort ne voudrait pas mourir dans ce cas. J'en suis certaine. Comme on se regarde dans un miroir, elle nous regarde et elle sourit elle aussi avec son auréole* » (p. 18).

A travers l'association du miroir et de la mort, qui aboutit à leur concrescence, le texte nous invite à comprendre que le miroir est synonyme de mort pour le sujet en proie à la schizomanie, parce qu'il porte l'extériorité à l'intérieur même du sujet (intérieurisation du vécu extéroceptif). Cette exploitation explicite, par la fiction, de considérations théoriques l'autorise à « poser » l'hypothèse du sujet qui sait ce qu'il y a à savoir de l'identité du moi.

Cette surdétermination du signifié narratif oriente la lecture de toutes les séquences articulées autour du miroir vers l'identification du sujet d'un point de vue psychanalytique. Il en est ainsi, par exemple, du refus fortement thématé de Lyyli Belle de reconnaître dans le miroir l'image qu'il lui renvoie :

J'entre par cette porte trop ouverte. Je frôle au passage la glace de l'entrée. J'y surprends une tête de pie curieuse avec ses plumes noires en bataille. Ce n'est pas moi. Merci à toi miroir. (p.128)

Je me regarde (...). Mais au bout d'une minute, je ferme les yeux et je me dis : une pomme avec une crête de plumes noires. (p. 132)

Donc, pour échapper à la mort dans le miroir, c'est-à-dire à l'identification de soi comme autre qui signifie l'accès au statut de sujet, la solution est de marquer la distance avec l'image que le miroir réfléchit grâce à la comparaison :

(...) je me retrouve devant un miroir au cadre d'or, dans leur chambre, à côté. Ma tête, seulement elle, émerge pour me faire face au ras d'une eau dormante, et rien d'autre. (...) Mes yeux ne s'ouvrent que pour se voir, morceaux de nuit, étinceler avec l'air de se moquer, bien contents qu'ils sont de ne pas être des éclats de verre décolorés. A mon tour je me moque d'eux et je me dis : mais bien sûr j'ai une tête de pie rieuse. (p. 132)

Cette identification s'opère cependant dans le « miroir » de la chambre des parents, et non plus dans la « glace » de l'entrée (exemple précédent), et en présence de la mère. On constate, dès lors, que même cette identification de type métonymique se transforme en identification négative secondaire : « *j'ai une tête de...* », ce n'est donc pas la « mienne » propre mais celle du comparé : « *tête de pie* » que je suis.

L'unique situation dans laquelle l'identification est pleinement admise par le sujet est celle du dédoublement (je/image du je), au moment où Lyyli Belle confronte sa personne à l'image que lui renvoie le miroir :

Comme moi, elle ne bouge pas, ne dit rien. Seulement que je remue le petit doigt, et elle remue le petit doigt, que je me penche à droite, et elle se penche à droite, que je me relance dans ma course à travers le jardin et elle se relance dans la même course. Je ne vois pas, je devine ça. Ce serait comme une autre moi avec des ailes et qui planerait au ras du sol. Sinon, moi je n'ai que mes pieds. » (p.68)

Cette « scène » mime explicitement la description du stade du miroir chez l'enfant par Jacques Lacan, en y mettant donc la distance nécessaire à l'imitation. Ainsi, la relation d'horizontalité qui relie le sujet à son image est transformée en relation de verticalité : les « pieds » et les « ailes » distinguent Lyyli Belle de « l'autre ».

Lyyli Belle se reconnaît en « une autre », mais cette reconnaissance, qui ne s'accompagne d'aucune « jubilation » (contrairement à l'enfant au moment de la découverte de son image dans le miroir, selon Lacan), ne peut être assimilée à une identification au sens de l'unification du moi qui caractérise l'accès au stade du miroir : l'une est aérienne et l'autre terrestre.

D'ailleurs, lorsque la mère de Lyyli Belle « efface », en la coiffant, les arguments de la « désidentification » (« *crête de plumes noires* ») et de l'identification secondaire (« *tête de pie* »), elle l'invite vainement à constater le changement dans le miroir. En d'autres termes, lorsqu'elle et l'invite à procéder à son identification positive, la fiction se « tait » : « *Regarde-toi comme tu es bien coiffée à présent, Lyyli Belle. Mais regarde-toi !* » (p. 134).

Cet effet de suspension de sens, que produit l'absence de réponse de la fiction à l'invite de la mère, ne peut être interprété que comme un déni opposé par le sujet à son image spéculaire avec l'aval de la fiction. Celle-ci fournit de surcroît une explication à ce déni : l'identification de ce sujet à une autre image dans le même miroir :

Papa de même retrouvera la sienne (« la place qui lui revient ») parce que je la lui garde aussi. Papa avec qui nous sommes allés à trois, lui, moi et le secret, faire un tour là-bas, au pays des morts. Je dis bien : avec lui. Parce que m'observant tous les jours dans la glace, c'est lui que je découvre. Je lui tiens compagnie, et je le garde en plus. Si je le perds de vue, il est perdu où qu'il soit. » (p. 113)

Ainsi, la défiguration métaphorique conjoncturelle (Lyyli Belle se « voyant » en pie) est supplantée, sur le plan narratif, par l'identification fantasmatique du sujet au père qui, « *tous les jours* », prend la place du moi spéculaire dans le miroir. Il occupe donc le lieu du sujet qui refuse d'advenir en tant que sujet parce que ce statut implique le renoncement à l'objet primordial du désir : le père.

II - 2. Au nom ... de mon p(m)ère

Le sujet délirant et conscient de son délire recompose ses coordonnées existentielles en reconfigurant le complexe d'Œdipe. La solution proposée par le texte est de substituer le père à la mère et de gommer ainsi le troisième pôle du triangle : « *Je peux voir la figure de papa à travers la figure de maman* » (p. 18). Une telle éventualité de superposition prend tout son sens quelques pages en aval :

Il se lève de son bureau, arrive et, comme je suis assise, il me presse d'une main la figure contre son ventre. C'est lui maintenant qui veut me porter dans son ventre, qui en a besoin. Je sens l'odeur dont ses habits sont imprégnés : du thym, dirait-on. Sortir du ventre de sa mère, c'est si naturel que ça ne vaut pas la peine d'en parler. Mais du ventre de son père ! C'est être entièrement né. » (p. 25)

Ici le fantasme, qui ne s'ignore pas au niveau du sujet de la fiction, permet à celui-ci d'imaginer un scénario de retour à l'état fœtal qui désigne le père comme objet libidinal premier, en lieu et place de la mère. Cependant, le sujet en proie à la schizomanie « sait » par expérience que cet état de fusion avec l'objet du désir est éphémère et surtout mortel.

« J'y suis bien dans son ventre, mais j'y étouffe, et ce que j'ai à dire, aussi, y étouffe. Je me dégage et il dit, lui :

-- Je sais. On est heureux et on croit tout de même qu'on va tomber.

-- Que rien ne vous empêchera de tomber.» (p. 25)

Le sujet refuse, certes, de se reconnaître en tant que tel, mais il ne se leurre pas en se complaisant dans le fantasme de la fusion sujet / objet de désir.

La dépossession de l'objet libidinal, que représente le père, et qui s'accompagne du renoncement à la jouissance, est du point de vue du sujet lui-même, d'origine historique : ce sont les absences du père qui sont à la cause d'un manque affectif chez le sujet. Ces absences sont en effet vécues, explicitement dans le texte, à la fois comme un « abandon » et comme une « perte » du père. La question pour le sujet est alors celle de savoir comment « remplir » le lieu du père sans avoir à le remplacer ; autrement dit comment advenir tout de même en tant que sujet sans avoir recours aux identifications secondaires. La solution que propose le sujet est d'abord dans le déplacement du père vers le lieu de la mère. Et, quelques pages en aval ce déplacement trouve en quelque sorte son explication :

J'ai cessé d'être ce qu'il croit que je suis : une enfant qui joue à la marelle, une enfant qui saute à la corde, une enfant qui fait la petite folle, une enfant qui aimerait qu'on la gâte. Rien de tout ça. Ce n'est pas moi, ça, une enfant qui s'assied dans un fauteuil et joue avec ses doigts de pied. Ou une enfant qui perd son temps à discuter avec son papa. Mais je veux bien lui laisser cette image avant de partir au loin. (p. 30)

Le sujet vit donc comme une concession sa représentation dans l'ordre du père (ou ordre du miroir) : consciente de ce qu'elle est (pour son père), Lyyli Belle récuse son image « médiatisée » ; elle acquiert son autonomie en établissant une frontière entre le réel (de la fiction) et l'imaginaire (territoire du délire) et en envisageant de « partir au loin ».

II - 3. Loin du nom, du symbole, ... du dicible

Projeter de « Partir au loin » pour le sujet atteint de schizomanie, c'est vouloir se soustraire à l'ordre du symbolique en ce qu'il implique d'échapper au père, et au nom ... du père :

Pour le moment je danse. Il fera nuit tant que je danserai. Il ne fera nuit à aucun moment de cette nuit sans nuit. Je danse à en perdre la tête. Je n'ai plus de nom. Je ne m'appelle plus. Le nom est la lampe qui éclaire votre figure, mais sa lueur pourrait aussi cacher votre vraie figure et ne montrer qu'un masque. Le plus moi, est-ce mon nom, est-ce moi ? Quand je me parle, je ne m'appelle pas, je ne dis pas Lyyli Belle, je te parle. Je n'ai pas besoin d'un nom pour savoir que je me parle. Je suis sans nom. Je suis moi. (p. 53).

Le sujet se détache de son nom qui, comme le miroir, n'offre aucune garantie d'authenticité à celui qu'il représente : le sujet ; un sujet qui, en procédant à sa déterritorialisation, opte pour un temps et un espace imaginaires. Dans la même logique de refus de l'ordre symbolique, le déni du nom se décline en déni du mot, autrement dit de l'ordre du discours :

Je voudrais m'envoler dans les bras de mon arbre, je voudrais rêver : de quoi ? D'un pays, loin d'ici, dans le grand monde. Un pays où je serais seule avec le vent, avec sa musique dans les oreilles, dans les cheveux, et quelque chose qu'on ne pourrait pas dire. Ce ne serait pas. Ce ne serait pas une lumière puisqu'un peut dire la lumière. Quelque

chose. Ca ira en avant de moi, ça dansera pour m'encourager à le suivre. Ce sera tout de même comme une lumière, mais une lumière à moi, toute personnelle. (p. 15)

Le sujet situe son univers existentiel idéal hors du dicible en tant qu'identifiant de « *quelque chose* ». C'est d'ailleurs du territoire de l'imaginaire que l'écriture « livre » Lyyli Belle ; et le lecteur, à qui Lyyli Belle confie son histoire (ou plutôt ses histoires), navigue entre le réel de la fiction et la fiction de l'imaginaire sans qu'il lui soit toujours donné la possibilité de s'y repérer. Il s'agit en fait d'un jeu auquel il est invité et qui l'oblige en permanence à se poser la question de sa localisation, donc du territoire.

Mais il est a été placé à un poste privilégié (par rapport aux personnages secondaires du roman) pour assister à la construction de l'identité d'un sujet menacé de « désidentification » et qui va accéder, non pas au stade du miroir, mais au « stade du désert », dans la deuxième partie du roman.

A la fin de la première partie, le « stade du jardin » de la première partie du roman (« L'héritière dans les arbres ») s'achève sur la brouille de Lyyli Belle avec son compagnon imaginaire, Kiki. Elle se résout alors à le quitter et à abandonner l'espace ludique du jardin. Sa chute d'un arbre signe symboliquement la fin de la première partie du roman et la fin du « stade du jardin » :

Et puis, entraînée, je tombe à la renverse. Je m'étale si bien sur les aiguilles de pin que quelques-unes se plantent en moi. (...) A ce moment, un petit rire malicieux fuse entre les arbres. (...) Qui a ri ? (...) Ah, Kiki, Kiki ! Gentil, raisonnable, tu ne le seras plus. Je brosse des deux mains ma robe de ses aiguilles de pin, personne ne m'a vue tomber. Je me dirige vers la maison sans un regard autour de moi. Je ne tiens plus à rester dans ce jardin. (p. 92)

En quittant le jardin, c'est-à-dire, littéralement, en « revenant sur terre », Lyyli Belle échappe au délire d'effondrement en passant à un autre stade du délire schizomane : celui de la « restauration avec autrui et le monde d'une scène positive ». C'est le « stade du désert ».

III - LE « STADE DU DESERT » : les « re-pères » du stéréotype et du mythe

A partir de son isolement dans le l'obscurité et le silence de la chambre de ses parents et en leur absence de la maison, Lyyli Belle entame son rite de passage (phase première de « séparation du groupe ») au statut de sujet, en se « bricolant » une identité avec les « débris » de la culture du pays du père. Cette reconstruction identitaire (phase ultime du rite de passage : l'agrégation) est la « scène positive » de la guérison : le sujet n'assume plus les identités infantiles du « stade du jardin », mais refuse le leur du miroir. Pour échapper tout de même à sa division constitutive, Lyyli Belle va élaborer son identité sociale en ménageant son accès à l'ordre symbolique par l'entremise du « re-père » qu'est la figure du grand-père paternel ; figure hallucinatoire positive en ce qu'elle introduit, fictivement, à la représentation imaginaire de soi au-delà du clivage, autrement dit au « stade du désert » :

Je n'ai eu qu'à fixer mon regard sur l'horizon, et je me suis vue emportée plus loin, sans arrêt plus loin. Pour aboutir dans tout ce désert ? Devant une tente de bédouins. (...) Près de l'ouverture, barbe blanche, turban blanc, et sur lui tout le reste blanc : un cheikh n'est assis là, me semble-l-il, que pour moi. Comme il est assis, jambes croisées, en blanc, je sais que je suis arrivée pour le reconnaître, moi debout en robe non moins blanche. Je n'ai pas eu de grand-père à moi. Celui-ci au premier coup d'œil, je devine qu'il est le père de mon père et ne saurait rien être d'autre que mon grand-père. Il me va. (p. 147)

C'est ainsi que Lyyli Belle, enfant de couple mixte, qui vit dans un pays occidental avec sa mère (originaire de la Pologne d'où elle s'est enfuie) et un père qui s'absente souvent pour se rendre

dans son pays d'origine (« là-bas »), va se recomposer (sur le mode imaginaire) un monde à la mesure de son délire schizomaniaque. Rappelons, ce que nous disions plus haut, à savoir que ce monde n'est ni celui du schizophrène, ni celui de l'autiste puisqu'il tient compte positivement d'autrui.

III - 1. La transmutation de la schize

Lyyli Belle souffre donc de ce que son père, contrairement aux « arbres [du jardin qui] ne sont jamais fatigués d'être là » (p. 40), ne cesse de *disparaître* et de *réapparaître*. Par conséquent, la question demeure toujours pour elle, même après le stade du Jardin, celle de la gestion de cette absence-perte-vide qui la fait s'identifier à « un poussin qui tombe, puis s'accroche à tout parce que ça veut vivre » (p. 133). La solution est dans la recherche d'un récit fondateur à même de couvrir la béance creusée par ce vide ; un vide qui « dépayse » même le sujet :

Papa qui s'en va puis revient. (...) Je le comprends. Il doit finir par trouver à un moment où à un autre qu'il est ce qu'il y a de plus étranger ici, dans ce pays, dans cette maison, avec nous. Une fois grande, je sens que moi aussi je me ferai étrangère. (p. 130)

Cette éventualité annoncée d'une identification au père en tant qu'étranger est réalisée quelques dizaines de pages en aval :

Je vais, je viens parce que cet homme qui est mon papa, cet homme est un étranger. Il a besoin que j'aille le chercher dans son étrangeté. Et moi, ici, dans mon propre pays, que suis-je, sinon une autre étrangère ? A son tour il vient et m'arrache à mon étrangeté. Sans quoi, ça ferait deux étrangers de plus dans le monde. (p. 171)

De cette façon, l'unité de la structure familiale est reconstituée autour du sentiment d'exil unanimement partagé puisque même la mère, selon Lyyli Belle, est encore traumatisée par son exil de la Pologne vers la France et ne cesse de ressasser aux siens le récit de sa fuite. Cette identité des statuts (« nous » sommes tous des étrangers comme le père) est un préalable à l'élaboration d'un récit de légitimation. Celui-ci est édifié sur l'incarnation d'une origine orientale grâce au tissage fantasmatique de débris littéraires, historiques et mythologiques. Cependant, cette incarnation d'une origine orientale, par un sujet qui ne nie pas sa filiation à l'Occident, ne se fait ni dans la complémentarité de l'Orient et de l'Occident, ni dans la schize :

Il y a des moments où on est plus furieusement soi parmi tout ce qui existe. Un soi qui ne fait qu'aller, venir dans ce monde et laisser son image en gage dans tous les lieux. Image ineffaçable, elle veillera, ici sur fond de verdure et de soleil, là-bas sur un excès de ciel et de sable. Partout où la vie a lieu, sur chaque lieu qui me donne vie. Ce qu'il ne faut surtout pas que je fasse : tomber entre deux lieux. Dans l'un, oui, dans l'autre, oui ; entre, non. Je veux que l'un m'appelle à partir de l'autre et que j'y coure et, aussitôt après, coure ailleurs. Parce que je crois qu'on naît partout étranger. Mais si on cherche ses lieux et qu'on les trouve, la terre alors devient votre terre. Elle ne sera pas cet horrible entre-monde auquel je me garde bien de penser. Je suis retournée à l'idée que cela puisse être. Il n'y a rien que je déteste autant que cette idée, être sans lieu. (pp. 170-171)

N'est-ce pas là une déclaration pour sortir la littérature maghrébine de « l'ère du soupçon » ?! Refuser « l'entre-deux » c'est, pour ceux qui sont « tous étrangers » comme Lyyli Belle, abolir « l'idée » même d'exil. Ce n'est d'ailleurs pas une proposition « délirante » de Lyyli Belle, puisqu'elle a été initiée à la fusion des contraires par son « étranger » de père :

Si tu veux toujours voir la lumière et jamais l'obscurité, cours sans cesse vers le couchant parce que loin à l'ouest, le soleil ne descend que pour relever la tête. Loin à l'ouest, c'est

l'Est. L'Est céleste. (...). Je me surprends à songer, moi aussi, à un soleil qui ne ferme jamais les yeux, à un maghreb qui serait le machrek. Je lance, écartant la vision : -- Je continue : faut-il te demander ton nom ? Inutile. Faut-il te demander ton âge ? Inutile. Où tu habites ? D'où tu viens ? Inutile. » (p. 59)

Dans cette superposition de l'Orient et de l'Occident ou, plus précisément, dans ce *maghreb* devenu *machrek*, les signes de l'altérité sont obsolètes puisque la contradiction n'existe plus. Cette thèse est en outre sursignifiée par sa dimension intellectuelle contextuelle. Elle se présente, en effet, comme une réponse contradictoire à la thèse de la littérature maghrébine des années soixante-dix, surdéterminée par « la schize » à laquelle elle a été identifiée par la critique qui l'a fortement investie. Nous ne citerons que trois auteurs considérés comme canoniques du genre : Abdelkebir Khatibi, Nabile Farès et Abdelwahab Meddeb.

Le narrateur de *La mémoire tatouée* (Denoël, 1971) d'Abdelkébir Khatibi s'identifie à un sujet que l'histoire a divisé :

Ici l'hétérogénéité éclate : je suis partagée entre les deux rives de la Méditerranée. (...) En me relisant, je découvre que ma phrase (française) la plus achevée est un rappel. Le rappel d'un corps imprononçable, ni arabe, ni français, ni mort ni vivant, ni homme ni femme génération de texte. Topologie errante, schize, rêve androgyne, perte de l'identité – au seuil de la folie. (pp.206-207)

A ce narrateur khatibien, qui se définit dans son hétérogénéité historique constitutive, fait écho celui de Nabile Farès pour qui la division est à l'origine même du nom du territoire « Maghreb ». Il explique dans *L'Annuaire de l'Afrique du Nord* (XXIII, CNRS, 1984) que *Maghreb* a « surgi sémantiquement, et, historiquement "déjà", comme envers, point de départ et d'éloignement de l'origine, d'un Orient. Le couple Maghreb-Mashrek est lui aussi inclus dans cette métaphore du clair et de l'obscur, du proche et du lointain, du connu et du non connu » (P.209).

Cette division originaire, du fait de l'Histoire, génère les « exilés culturels » :

Je regardais la carte du pays inaccompli...Et :...s'il est dur de penser que l'on peut être issu d'un pays sans coordonnée étatique précise...Il est aussi réconfortant de penser que, ainsi, par cette exclusion manifeste des territoires de l'ordre organisé...Il nous est possible de penser (nous, les exilés sans culture) que nous appartenons à toutes les cultures du monde...(...) Et cela...Malgré que...Aujourd'hui...Nous soyons si irrémédiablement atteints...Atteints en notre lieu d'existence et de langage...(Le Champ des Oliviers, 1972, p.216)

L'« exilé culturel » farésien, radicalement déterritorialisé, n'est pas fondamentalement différent du narrateur de *Talismano* (Christian Bourgois, 1979) d'Abdelwahab Meddeb : le « *maghrib* » en tant que coordonnée spatio-temporelle n'offre pas à l'homme la pérennité, indispensable à l'identité :

« (...) paroles d'exil, soleil qui se cache, homme qui disparaît, de l'ici à l'ailleurs on erre entre le cachant et l'émanant, couchant et levant, à privilégier le moment sanglant plus que la naissance illuminante, genèse de l'éphémère, cacher/ coucher ; maghrib (...). » (p.276)

"*Maghrib*", métaphore de la disparition, de l'exil de « l'homme-soleil », qui « erre » entre l'Occident (« couchant ») et l'Orient (« levant »), signifie l'impossible synthèse des deux horizons, autrement dit l'impossible synthèse du moi identifié par le narrateur de *Talismano* à une « image fêlée » (p.63).

Chez ces auteurs, qui ont marqué les années soixante-dix, c'est la destruction du territoire qui provoque la schize chez un sujet condamné à la division et à l'errance.

Nous pouvons donc affirmer que Mohammed Dib a écrit *L'infante maure*, vers la fin des années

soixante-dix en réaction contre cette littérature maghrébine francophone dite de la « schize », encensée par la critique qui l'a fortement médiatisée. La thèse dibienne est supportée par un sujet qui se reconstruit dans une sorte de « rêve éveillé » pour échapper à la division, à « *l'horrible entre-monde* ».

C'est à ce niveau que l'on peut saisir l'intérêt, dans le roman de M. Dib, de faire porter la responsabilité du projet de la narration à une enfant de couple mixte. De cette façon, le père peut partager, avec les narrateurs des œuvres des années soixante-dix, les sentiments d'exil, l'errance entre l'ici et l'ailleurs, etc., mais sa fille va s'appliquer à suturer les béances constitutives de la schize. Mohammed Dib adopte la stratégie du « *oui, mais* » qui consiste à admettre l'existence, pour le « sujet maghrébin », de deux mondes différents, l'Orient et l'Occident, mais cela ne fait pas de lui nécessairement un schizophrène. C'est ce qui sera illustré dans la suite de l'analyse.

III- 2. Les vertus identificatoires des stéréotypes et des mythes

Pour échapper à la mort, thème récurrent dans *L'Infante maure*, Lyyli Belle va se raconter « une » histoire. L'entreprise est aussi vitale pour elle que pour « la princesse » des *Mille et une nuits* à qui elle s'identifie :

*Mieux vaut s'y prendre comme la princesse 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. (...)
Tout le monde devrait y à penser, la vie veut qu'on prenne la route du bonheur.* (p. 144)

Cette identification à Shahrazade pour signifier le pouvoir du récit est très courante en littérature. Ainsi, le récit autobiographique de *La Mémoire tatouée* est placé sous le même signe dont le narrateur n'a retenu que l'injonction, placée en exergue : « *Raconte une belle histoire ou je te tue* » (p.9). Cette injonction est d'autant plus redoutable que le narrateur craint que ce « *regard sur [sa] propre image ne s'envole en un enchantement de la mémoire, joie fébrile d'une poésie nostalgique et attendrie sur ses propres débris* » (p.10).

Contrairement au narrateur de *La mémoire tatouée* qui craint de succomber à la fascination de la narration, Lyyli Belle trouve refuge et réconfort dans ce récit transmis par le père. Et c'est à travers celui-ci qu'elle édifie son antécédence faite précisément de « débris ». D'ailleurs, dans *L'Infante maure*, le signe Shahrazade est infléchi vers le merveilleux, compatible avec l'enfance à laquelle il est associé. Ainsi, l'intertexte des *Mille et nuits* ouvre le champ de l'ailleurs, de l'Est, de la « *Lumière céleste* », de l'Orient, du territoire paternel : le désert.

Cette ouverture, opérée dans le dernier tiers de l'œuvre, a été préparée, en amont, par le biais d'un rituel qui confiné au cliché : celui du thé vert à la menthe :

Oh, maman, maman, qui n'attend pas ma réponse et poursuit déjà :

-- Allons nous faire du thé, Lyyli Belle. Tu verras comment nous nous en trouverons bien. Du thé vert à la menthe. Tu aimes ça. Une attention de papa, ce thé vert et cette menthe qui ont l'odeur de son pays. (...)

Je sors de jolis verres, dis-je pour me rendre utile. (...) Une autre attention de papa, ces verres. Dorés et décorés de fleurs à petits points d'émail comme ils sont, je les adore. (...) dans une maison en bois de l'Extrême-Nord se répand l'odeur magnifique, orientale, de ce thé. Assise de nouveau, bien tranquille maintenant, maman s'absorbe dans sa préparation. Fini le drame. (pp. 130 131)

En l'absence du père, ce rituel compensatoire actualise sa présence à travers celle (supposée) de l'Orient en Occident, avec une efficacité symbolique qui se mesure à l'effet apaisant qu'il produit sur Lyyli Belle. Le rituel est ainsi reconstitué autour des objets rapportés de son pays par le père. Sur ce pays d'Orient Lyyli Belle a fini par se faire une « idée » à partir des propos du père :

- *Papa est un nomade* (Lyyli Belle)
- *Un nomade ?* (la maman)
- *oui, il a dit, je ne fais que répéter ses mots, sa patrie est un campement dans le désert.*
- *Mais ce n'est pas pour retourner ans le désert qu'il est parti, Lyyli Belle.*
- *Il l'a dit : dans son pays, il y a des gens sans maison sans rien qui ne cessent d'aller aussi loin que possible avec leurs bêtes et de revenir sur leurs pas, seulement pour retrouver devant eux le sable qu'ils ont laissé derrière eux.* (pp. 104 105)

Vérité diégétique ou mensonge fantasmagorique, c'est cette identification du père à un nomade qui détermine le délire dans sa restauration de la scène positive. Ainsi, Lyyli-Belle, « la princesse », se raconte l'histoire merveilleuse de son origine, pour échapper à la mort, c'est-à-dire au délire d'effondrement en tant qu'aboutissement de la quête (vaine) d'identité. Pour Lyyli Belle, le territoire de son identité est le désert où elle « trouve » son « re-père » en la personne d'un grand-père paternel:

Devant une tente de bédouins. (...) Près de l'ouverture, barbe blanche, turban blanc, et sur lui tout le reste blanc (...). (p. 147).

Regard et visage insondables (...). Un bédouin est économe de ses paroles, de sa respiration, de ses gestes : de tout sauf de son temps, a dit papa (...). En même temps que tout son temps, ce beau cheikh à la barbe blanche prend son café. (p. 149)

Image inaltérable dans le désert : assis à l'entrée de sa tente en silence (...). (p. 164)

Cette vision monochromatique, stéréotypée, de l'aïeul sublimé, dont la blancheur signifie la dimension substantielle, révèle, quelques lignes en aval, la figure paternelle emblématique de l'ascendance orientale, bédouine, sémite de Lyyli Belle :

Je veux être, comme papa, l'enfant dont Ismaël a été le premier père. Une paternité avant toutes les autres, une paternité passée dans le sang même de papa jusqu'à moi. Et il a dit : l'enfant Ismaël chassé de la maison paternelle avec Agar sa mère, était sur le point de mourir de soif dans le désert ; alors elle l'a mis à l'abri du soleil dans un buisson, mais une source d'eau a jailli sous le talon d'Ismaël. (p. 172).

Comme nous pouvons le constater, le récit de cet ancêtre mythique sauvé miraculeusement de la mort est fidèle à celui qu'en ont fait les textes religieux. En outre, pour le sujet Lyyli Belle, ce récit est un récit fondateur. En effet, Lyyli Belle, à la recherche d'un récit d'origine, n'en invente pas un, à la mesure de son délire (individuel), elle rétablit la généalogie par delà l'histoire en remontant au mythe fondateur de l'origine et de l'identité collective des Arabes bédouins.

C'est précisément cette antécédence que ne peut pas concevoir l'écriture de la schize. La généalogie est réfutée par exemple dans les trois textes cités plus haut et dans d'autres. Ainsi pouvons-nous lire dans *Mémoire de l'Absent* (1974) de Nabile Farès, par exemple:

Que dire ? Que dire pour que tout redevienne clair, sans qu'une partie de mon être s'éloigne de moi, et joue seule contre moi.(...) Que faire, que faire de toutes ces généalogies ? (...) Toutes les généalogies remontent à l'Un. Oui : Donc fausses.(pp.103-

104)

Le narrateur de *L'Infante maure* n'est pas du même avis et, dans ce ressourcement originaire, par delà les divisions historiques, la parole délirante (et donc l'écriture) retrouve une plénitude de sens :

Tout en veillant sur le désert et la source, grand-père nous garde. Il garde le monde. Un monde que je garde aussi. Et un jour arrivera peut-être où cessera ce grand va-et-vient d'étrangers. Tous, il faut l'espérer, nous finirons alors par nous retrouver, où que nous nous trouvions, Pas plus que les autres, je n'aurai besoin de savoir si je suis moi-même d'ici ou d'ailleurs. Aucun lieu ne refusera de m'appartenir et plus personne ne vivra dans

un pays emprunté. Irons-nous au désert accueillant il nous tendra la nudité de sa main ouverte. (P. 174).

L'espoir que place le sujet en un monde où l'identité différentielle n'est que vanité donne sens à son existence : « *Et à présent, j'ai un but dans la vie témoigner qu'avant je ne faisais que regarder les choses sans penser à rien. Ce n'est pas si mal, mais ça ne suffit pas* » (p. 167).

Cette mission confiée par l'aïeul est assumée en son lieu et place, après sa disparition, puisque le Lyyli Belle le remplace enfin sous la tente pour « *commence[r] une veille sans fin* » sur le monde. En occupant le territoire du « Père primitif », le sujet accède au « stade du désert », le stade de son unification.

AU NOM DE LA LITTÉRATURE : INFANTE ET MAURE

Sachant que le texte s'oppose à la thèse littéraire de la schize qui a prévalu en littérature maghrébine des soixante-dix, on ne peut s'empêcher de relever l'homophonie qui associe le signifiant Lyyli Belle à « libelle » - « petit livre à caractère pamphlétaire » - présent sous forme de paramorphe dans Lyyli Belle. Si l'on ajoute que ce petit livre porte le titre de *L'Infante maure*, on est autorisé à conclure que Lyyli-Belle est une fiction métatextuelle certes, mais surtout une « littérature-libelle » contre la littérature maghrébine francophone des années soixante-dix.

En effet, nous avons tenté de démontrer que pour apporter la contradiction à la thèse littéraire maghrébine du sujet divisé et condamné à occuper le lieu de l'entre-deux, cette fiction mimait le scénario d'une schizomanie en ses deux grandes étapes que nous avons nommées le stade du jardin et le stade du désert. C'est le premier argument en faveur de la fiction-libelle. Mais ils en existent d'autres.

L'œuvre de M. Dib convoque fortement le signe *atlals*, écriture fragile, éphémère et hermétique du « *basilic* », qui se déploie dans son mystère sur le « désert-page blanche » devant Lyyli Belle. Il s'agit en fait d'un culturème associée à la vie bédouine : *atlals* (au pluriel) est un mot arabe qui signifie « traces de présence laissées dans le sable du désert par les campements nomades, après le départ vers une autre destination ». Mais la puissance de ce trait culturel vient de ce qu'il identifie un pathos qui a alimenté un genre poétique arabe, très prisé depuis la période antéislamique et qui a fait des *atlals* un objet de vénération poétique.

Ainsi, ce signe double, anthropologique et littéraire, appartient au métatexte puisqu'il participe à la fois au champ du récit fondateur (en référence aux tribus bédouines des descendants d'Ismaël) et de son écriture en tant que trace. Nous pouvons comprendre, déjà à ce niveau, que la littérature-libelle propose de témoigner de l'identité dont on peut retrouver les traces depuis l'origine mythique des Arabes bédouins. Mais nous trahirions l'instauration de la scène positive de l'identité, telle que proposée par le texte, si nous ne tenions pas compte de ses multiples facettes. A ce sujet, la contribution du titre, *L'Infante maure*, en tant que consigne inaugurale et globale de lecture, est riche d'enseignements.

Rappelons qu'« Infant » est le titre réservé aux enfants puînés des rois d'Espagne et du Portugal et que « Maure » désigne le Berbère d'Espagne au Moyen-âge. Or, au Moyen-âge, les Maures, qui sont des Almoravides, régnaient sur un empire qui s'étendait du Maghreb à l'Espagne. De plus, les Almoravides étaient issus de tribus berbères sahariennes nomades. Donc, dans la jonction de la fiction et du mythe, l'histoire joue le rôle de « témoin » qui accrédite l'ascendance de Lyyli Belle : descendante d'Ismaël, ancêtre des tribus arabes nomades, elle est l'infante maure, héritière des tribus berbères nomades du désert saharien qui, au Moyen-âge ont étendu leur royaume jusqu'en Espagne. La schizomanie se fait ainsi moins « délirante ».

En outre, on ne peut s'empêcher d'associer *L'Infante maure* à l'œuvre célèbre de Corneille, *Le*

Cid, dans laquelle une infante joue certes un rôle important mais dont le rôle principal revient au personnage éponyme Cid, surnom du chevalier Rodrigo Diaz qui, après son exil de Castille, en 1081, se mit au service du roi maure de Saragosse. Sa victoire sur les troupes chrétiennes lui valut son surnom, Cid, de l'arabe « *Sidi* » (seigneur/maître). Plus tard, lorsqu'il régna sur le royaume de Valence, il se battit contre les maures (Almoravides). Mais là n'est pas le seul intérêt de cet intertexte. L'œuvre suscita la fameuse « *querelle du Cid* » : Corneille accusé de plagiat eut droit à des libelles devenus canoniques.

Ce sont autant d'éléments qui étayaient la thèse de la dimension métatextuelle de libelle qu'est *L'Infante maure*. De notre point de vue, en effet, cette œuvre propose de sortir la littérature maghrébine de « *l'ère du soupçon* » en convoquant ce qui lui ferait défaut : *atlals* du récit fondateur en tant que débris vitaux d'une culture non institutionnalisée, traces impossibles à capitaliser (sur le sable mouvant) et, par là même, pérennes comme le texte des *Mille et nuits*. *L'Infante maure* se propose de négocier les termes d'une identité dans la contiguïté de l'Orient et de l'Occident, contraires constitutifs de l'être maghrébin qui le prédisposent à la schize et que Mohammed Dib concilie.

¹ Article publié avec l'autorisation de l'auteur. Paru dans les actes du colloque international de l'université Paul Valéry, *Mohammed Dib 50 ans d'écriture*, sous le titre « *L'Infante maure* : le manifeste dibien de la littérature maghrébine –solidaire mais solitaire », Presses de l'Université Paul Valéry Montpellier III, 2002, pp.97-123.

² *L'Infante maure*, d. Albin Michel, Paris 1994 et éd. Dahlab, Alger 1994. La pagination des citations est empruntée à cette dernière édition.

³ Contrairement à la schizomanie, la paranoïa se caractérise par « l'extraversion pathologique qui se manifeste généralement sous forme de délire de persécution » : le sujet réinterprète le réel en le ramenant exclusivement à lui.

⁴ L'autisme se distingue de la schizomanie en ce qu'il se manifeste par « une introversion pathologique » qui se traduit par une rupture avec le monde extérieur.