



Le Soufisme, L'autre Voie du Roman Autobiographique, Maghrébin, D'expression Française *

Smail MAHFOUF **

Résumé— Le présent article vise à rendre visible – par le recours fréquent, en guise d'éclairage, au livre *Soufi, mon amour* (2011) de l'écrivaine turque Elif Shafak - une nouvelle piste récemment empruntée par le roman autobiographique, francophone, maghrébin, celle du soufisme¹ par laquelle se renouvelle non seulement le genre en question mais toute la littérature maghrébine d'expression française. En faisant écho à la définition du romanesque en tant que « capacité à s'emparer de secteurs de plus en plus vastes de l'expérience humaine » (Robert, 1972, 15), la forme littéraire, foncièrement spirituelle, qu'incarne le roman à l'étude *Nulle part dans la maison de mon père* (2007) de la célèbre écrivaine algérienne Assia Djebar, est engendrée par l'association de deux autres composantes, littéraires, connexes, à savoir la romance² et l'autobiographie. De cet enchevêtrement littéraire et spirituel, inextricable, résulte une reconfiguration profonde de l'identité culturelle pluriculturelle à laquelle appartient l'écrivaine - qui, pareillement à l'abandon de soi comme étape ou station (*maqamat* en arabe) ultime de l'accomplissement spirituel de l'être, se renouvelle dans une forme de vacuité culturelle, analogue.

Mots-clés— Soufisme, Autobiographie, Romance, Roman, Poésie, Musique



Sufism: An Alternative Path in the Francophone Maghrebian Autobiographical Novel*

Smail MAHFOUF **

Extended abstract—Djebar's new writing is very curious, begun in her last novel *Nulle part dans la maison de mon père* published in 2011. In her speech in the afterword she clearly expresses herself on the rupture represented by this book, which she describes sometimes as the beginning of a vast autobiographical enterprise, sometimes metaphorically as a first circle of a butterfly that must leave its cocoon. This observation of the writer deserves to be highlighted in that it pertinently summarizes the general problematic that founds her literary project since its birth in her first founding novel *La Soif* (1957) until *Vaste est la prison* (1995). Indeed, after more than half a century of writing constantly cultivating the art of ambiguity – because, on the one hand, in total emersion in a feminist activism variously maintained by the novel, the essay, poetry and the theater, and on the other hand a systematic flight from oneself by avoiding writing her autobiography, - Assia Djebar finally gives in to the autobiographical impulse which – and this is a surprise – inextricably mixed with the Sufi mysticism which gives rise to *Nulle part dans la maison de mon père*. Fundamentally made up of these essential components of autobiography and mysticism, the writing of the story is thus trapped in a particularly striking thematic whirlwind, namely Love and Death, which, if on a secular level, these two themes appear to be antinomic, are nevertheless so fusional from the point of view of Sufi mysticism. From one end of the narrative thread to the other, these two inextricably linked themes tie together the entire plot where stories of youthful love follow one another which are strangely associated with a suicidal reverie as an ingredient of completeness of this almost obsessively described Love.

Ultimately, beyond being strongly challenged by the singular trajectory of Djebar's literary career, which abruptly shifted from a long-standing feminist commitment to a more marked spiritual orientation, we undertake in this article to highlight an essential aspect of the Maghrebi Francophone novel, namely what the theorist Marthe Robert describes in terms of "the capacity to take hold of increasingly vast sectors of human experience" (Robert, 1972: 15). Declined in the form of transfiguration of the novel into a mystical experience of the accomplishment of being, this plastic character of the novel, the reflexive approach adopted consists of resorting when necessary to the book *Soufi, mon amour* (2011) by the Turkish writer Elif Shafak, the aim being to make the literary modalities of the mystical material of Djebar's story readable. Substantially, Djebar illustrates this power of

* Received: 2024/10/11

Accepted: 2025/02/04

** Professor and Researcher, Department of French, University of Béjaïa, Béjaïa, Algeria. E-mail: mahfoufsmail@yahoo.fr

mutation specific to the novel genre through the often subtle articulation of autobiography with the related sub-genre of romance and Sufism. This inextricable interweaving configures the new path recently taken by the autobiographical, French-speaking, Maghrebi novel, through which not only the novel genre, Maghrebi literature in French and cultural identity are renewed, which through the spiritual process of self-fulfillment translates into a form of cultural void.

Keywords— Sufism, Autobiography, Romance, Novel, Poetry, Music

SELECTED REFERENCES

- [1] ADDAS, Claude. *Ibn 'Arabî ou la Quête du soufre rouge*. Paris, Gallimard, 1989.
- [2] BERQUE, Jacques. *Les dix odes arabes de l'Anté-islam*. Paris, Sindbad, 1979.
- [3] CHEBEL, Malek. *La féminisation du monde. Essai sur les Mille et Une Nuits*. Paris, Payot, 2000.
- [4] CLERC, Jeanne-Marie. *Assia Debar, Ecrire, Transgresser, Résister*. Paris, L'Harmattan, 1997.
- [5] CROS, Edmond. *La sociocritique*. Paris, L'Harmattan, 2003.
- [6] DELCAMBRE, Anne-Marie. *L'Islam*. Paris, La Découverte, 1999.
- [7] DJEBAR, Assia. *La Soif*. Paris, Julliard, 1957.



تصوف، مسیر دیگری در رمان خودزندگی‌نامه‌ای مغربی به زبان فرانسه*

اسماعیل مفوف**

چکیده — هدف مقاله حاضر آن است که با بهره‌گیری مکرر، به‌عنوان نمونه، از کتاب *Soufi, mon amour* (۲۰۱۱) اثر نویسنده ترک، الیف شافاک، مسیر تازه‌ای را که اخیراً رمان خودزندگی‌نامه‌ای مغربی به زبان فرانسه دنبال کرده است، نشان دهد: مسیر تصوف که نه تنها ژانر موردنظر بلکه کل ادبیات مغربی به زبان فرانسه را دگرگون می‌سازد. با بازتاب تعریف رمان به‌عنوان «توانایی در بهره‌گیری از بخش‌های گسترده‌تری از تجربه انسانی» (رابرت، ۱۹۷۲: ۱۵)، شکل ادبی، که اساساً روحانی است و در رمان مورد مطالعه، *Nulle part dans la maison de mon père* (۲۰۰۷) اثر نویسنده مشهور الجزایری، آسیه جبار، تجلی می‌یابد، از ترکیب دو عنصر ادبی مرتبط دیگر، یعنی رمانس و خودزندگی‌نامه، پدید آمده است. از این تنیدگی ادبی و روحانی که غیرقابل گسست است، بازپیکربندی عمیقی از هویت فرهنگی چندفرهنگی نویسنده حاصل می‌شود — هویتی که همانند رهاسازی خویشتن به‌عنوان مرحله یا مقام (*maqamat* به عربی) نهایی تحقق روحانی انسان، در شکلی از خلا فرهنگی تجدید حیات می‌یابد.

کلمات کلیدی — تصوف، خودزندگی‌نامه، رمانس، رمان، شعر، موسیقی

I. INTRODUCTION

L'association inédite, chez Assia Djébar, du soufisme avec la littérature est avouée sans équivoque dans son dernier roman autobiographique *Nulle part dans la maison de mon père* (2007) qu'elle considère « le premier pas de l'entreprise » (Djébar, 2007, 472). Certes, un tel parti-pris constitue un tournant dans la carrière littéraire de l'écrivaine, car jusque-là ouvertement orientée en faveur de la culture française et du projet féministe que celle-ci sous-tend. En guise de prise de position, à la suite de son premier roman, *La Soif* (1957), Djébar fait cette déclaration, qui résonne comme une profession de foi : « Certains ont voulu peut-être devenir les enfants de Kateb Yacine. Mais pas moi, je suis une femme dont la filiation est autre » (Clerc, 2000, 5). Ce rejet pleinement assumé inclut l'écrivain Kateb Yacine, sa littérature symbolisée par son célèbre roman *Nedjma* (1956) et surtout la symbolique algérienne de ce livre, assimilée à « une goule, vorace centauresse » (Clerc, 1999, 5). Puis, au terme d'un demi-siècle d'écriture militante, Djébar publie son dernier roman *Nulle part dans la maison de mon père*, qui, par sa vocation autobiographique, ouvre une nouvelle ère littéraire, qui est en même temps une cassure culturelle à grande échelle.

La bascule littéraire induite par l'entreprise autobiographique djébarienne est provoquée par l'éveil chez l'écrivaine de la spiritualité soufie. Ce revirement induit une nouvelle quête de sens, celle de l'Amour en tant que pureté « *safä* » (Hujwiri, 1980, 230) qui fait cruellement défaut dans l'héritage culturel de l'écrivaine. Dans le soufisme, en général, l'Amour, *mahabba* en arabe, est un mode d'approche du divin, qui se manifeste sous la forme de « l'annihilation de l'être individuel dans la jouissance spirituelle » (Qucheiri, 1986, 327). Cette dissolution de l'être devient connaissance, celle de la contemplation dans la perplexité du mystère de l'Unicité divine. Dans ce même contexte, un *hadith qudusi*, ou la parole de Dieu, situe l'Amour au cœur même de la création divine : « J'étais un trésor caché, et j'ai aimé être connu ; aussi j'ai créé les créatures afin d'être connu » (Geoffroy, 2000, 14). En parallèle à cet Amour divin, le projet autobiographique djébarien fait de l'amour une quête absolue, celle qui vise à contrebalancer l'héritage culturel posé avec acuité dans ce dernier roman. À cet égard, le roman *Vaste est la prison* (1995), que Djébar considère « un tour de son héritage » (Clerc, 1999, 5), est déjà un premier pas dans cette visée, suivi par *Nulle part dans la maison de mon père* placé sous le signe d'une annihilation culturelle.

L'histoire racontée dans le roman met au cœur de l'intrigue l'Amour qui, joint à la mort, incarne le dogme soufi de l'effacement de soi. En effet, dès son ouverture, le récit met l'accent sur le suicide : « Une fillette surgit : elle a deux ans et demi, peut-être trois. L'enfance serait-elle tunnel de songes, étincelants, là-bas sur une scène de théâtre où tout se rejoue, mais pour toi seule à l'œil exorbité ? » (Djébar, 2007, 13). À la fin de l'histoire, ces lignes qui décrivent également le suicide : « J'ai tourné la tête sur ma droite, comme si j'étais une passante ordinaire et non une folle éperdue, sans but ni contrôle. En un éclair, mon regard aperçoit le tramway qui arrive en trombe, bienheureux monstre ! Mon but, enfin : m'anéantir là-bas, où la mer est si lointaine, pour y dormir » (Djébar, 2007, 416). Entre ces deux bouts, ce sont de belles expériences d'amour d'adolescence explicitement associées à la mystique musulmane qui sont racontées. La plus longuement décrite, puis symboliquement rattachée au livre

emblématique *Odes mystiques* (2003) du poète persan Jalal Dîn Rûmi – qui relate la genèse d’une musique sacrée, amoureuse, émise par un roseau mystérieusement poussé d’une goutte de salive du calife musulman Ali déposée au fond d’un puits du désert d’Arabie. Aussitôt informé, le Prophète Mohammed a vite reconnu l’origine spirituelle de cette musique : « Ces mélodies sont le commentaire des mystères que j’ai confiés en dépôt à Ali ! Il ajouta : Seuls les gens au cœur pur peuvent jouir de la mélodie de cette flûte ! Puis il conclut : La foi entière est plaisir et passion ! » (Djebar, 2007, 270-271).

Outre la teneur amoureuse de l’histoire narrative, d’autres éléments du récit attestent la présence accrue de cette thématique empreinte du soufisme. Les indices textuels en sont fournis au niveau des seuils du livre, particulièrement la postface. Un passage significatif : « Ce récit est le roman d’un amour crevé ? Ou la romance à peine agitée d’une jeune fille ? » (Djebar, 2007, 441). Dans le même ordre, une autre inscription comportant les vers du derviche errant Chams de Tabriz figure à côté du titre de la seconde partie du roman, « Déchirer l’Invisible ». Plus marquée, la métaphore filée, tissée autour des figures du « cercle », du « papillon » et du « cocon » (Djebar, 2007, 472) fait écho l’ivresse mystique du poète et théologien, persan, Jalal Din Rumi déclinée sous l’image de « l’insecte qui voltige autour du flambeau et qui s’unit à la flamme au prix de sa vie¹ ». Bref, autant d’éléments narratifs et périphériques qui plaident fortement en faveur de la fusion du romanesque et du spirituel dans *Nulle part dans la maison de mon père*.

Fondée sur l’argumentaire ci-dessus lié à l’histoire du roman, à sa structure narrative et à son paratexte, la problématique que nous posons – et le plan de l’analyse qui en découle - s’appuie sur l’idée directrice que *Nulle part dans la maison de mon père* est une réalisation en mode romanesque, composite, de l’axiome soufi de l’initiation spirituelle. À la base de cette métamorphose générique se trouve l’entrelacement de deux genres littéraires, l’autobiographie et la romance qui aboutissent à la reconfiguration plus profonde de l’identité pluriculturelle à laquelle appartient l’écrivaine. Ainsi, et c’est là les deux principales parties du plan de discussion, les stations mystiques de l’acheminement spirituel, celles de l’égotisme dépravé, de l’égotisme réprobateur et de l’être spirituellement accompli, se transposent dans le récit de Djebar dans deux formes culturelles correspondantes : la péri-romance djebarienne entre dépravation culturelle et discours réprobateur et la romance djebarienne comme une forme de vide culturel.

II. LA PERI-ROMANCE DJEBARIENNE ENTRE DEPRAVATION CULTURELLE ET DISCOURS REPROBATEUR

En présentant une ressemblance plus marquée avec les deux premières phases du cheminement spirituel de l’égotisme, la « péri-romance » djebarienne convient largement à la définition donnée par Shams de Tabriz aux deux premières stations spirituelles : « l’égotisme dépravé » et de « l’égotisme réprobateur ». À l’origine, cette définition est enseignement que ce derviche errant fait à Jalal Dîn Rûmi, lors de leur rencontre à Konya en Turquie, le 18 décembre 1244. Voici ce qu’il en dit :

« La première étape est celle du nafs (l’égotisme) dépravé, l’état le plus primitif et le plus courant, quand l’âme est piégée dans les quêtes matérielles ; la plupart des êtres humains y restent englués luttant et souffrant au service de leur égotisme. Si et quand une personne prend conscience de la situation avilissante de l’égotisme, parce qu’elle a

¹Jalal Dîn Rûmi, cité par Anne-Marie Delcambre dans *L’Islam*, Paris, La Découverte, 1999, p. 24.

travaillé sur elle-même, elle peut passer à l'étape suivante, qui, d'une certaine manière est à l'opposé de la première. La personne qui a atteint ce stade se blâme elle-même, allant parfois jusqu'à la négation de soi. Là, l'égo devient le nafs réprobateur. » (Shafak, 2011, 225).

Toute transformation personnelle commence par une prise de conscience de ce que l'être a de pervers en lui, une autocritique à l'adresse de cet état primitif, corrompu. Cette bipolarité spirituelle est également celle de l'entité culturelle connexe à l'autobiographie d'Assia Djébar, laquelle est formulée par le titre de la première partie du présent article : « déprivation culturelle VS discours réprobateur ».

Les cultures française, arabe et berbère, qui sont abondamment décrites dans *Nulle part dans la maison de mon père*, renvoient à la « péri-romance », c'est-à-dire la longue vie dépourvue d'amour de la narratrice d'Assia Djébar. Par un jeu de figuration, ces cultures s'incarnent dans les entités fictionnelles de personnages, en tant que « rôles thématiques désignant l'acteur envisagé du point de vue figuratif, c'est-à-dire comme porteur d'un sens représentant des catégories psychologiques, sociales, culturelles » (Greimas, 1983, 66). Dans le roman de Djébar, le rôle thématique privilégié est celui de l'identité culturelle, fruste, de la narratrice. Cette identité est subdivisée en trois composantes essentielles : le puritanisme-sexisme de la culture arabe, le bellicisme de la culture berbère, le libertinage de la culture française.

Le puritanisme et le sexisme propres à la culture arabes ont représentés par deux personnages importants : le père de la narratrice et une jeune adolescente, lycéenne, nommée Mounira. Le père, qui est pourtant enseignant de français dans une école française, et présenté, à certains égards, partisan des idéaux de la liberté et de l'universalité issues de la révolution française de 1789, est décrit, paradoxalement, jalousement attaché aux valeurs patriarcales, ancestrales. La séquence descriptive de « La bicyclette » (Djébar, 2007, 53) est à cet égard très illustrative :

« Mon père apparaît revenant du village ; je le vois, je continue de braquer la roue, à... Il a fait comme s'il ne me regardait pas ; il a marché d'un pas vif jusqu'à l'escalier qui conduit aux appartements. De là, il s'est retourné à peine et, d'une voix métallique, il m'a appelée par mon prénom. Sans plus. [...] Le père répète encore plus haut mon prénom ; c'est vraiment un ordre ! Surprise, déçue, je suis descendue du vélo[...] je me vois monter en silence l'escalier derrière mon père, qui, lui, entre en trombe dans l'appartement, me tient la porte, la referme, puis s'exclame, comme si la phrase qu'il profère il la portait en lui depuis son entrée dans la cour : - Je ne veux pas, non, je ne veux pas, répète-t-il très haut, à ma mère, accourue et silencieuse -, je ne veux pas que ma fille monte ses jambes en montant à bicyclette ! » (Djébar, 2007, 55).

Le puritanisme est mis en exergue par le moyen de deux procédés stylistiques : la formule métaphorique de « la voix métallique » et la répétition, par trois fois, de la négation « je ne veux pas ». En culture arabe, prononcer trois fois successivement une formule – celle du divorce par exemple – vaut une décision catégorique. C'est cette règle morale extrêmement rigide inhérente à la culture arabe qui est, par ce biais, déplorée.

Le sexisme, qu'implique la séparation des sexes dans le monde arabe en général, est représenté par un personnage féminin, une jeune lycéenne, nommée Mounira « un prénom de vamp orientale » (Djebar, 2007, 238). Cette adolescente est introduite dans le récit *Nulle part dans la maison de mon père* au moment où la jeune narratrice est en train de vivre sa plus belle expérience d'amour :

« Je vois Mounira se déplacer en maîtresse d'œuvre ; elle va de l'un à l'autre groupe, tel un agent de liaison entre ceux qui n'osent encore se réunir ou simplement se faire face, surmonter en somme la séculaire séparation sexuelle même chez nous, futurs bacheliers au cursus français. Mounira comment définir son rôle alors. Son audace, l'absence de timidité la caractérisent. Nous sommes deux ou trois internes à avoir été enrôlées dans le chœur. Mounira ne nous quitte plus, comme si une mystérieuse énergie l'animait, comme si elle avait décidé de ficeler quelque scénario » (Djebar, 2007, 239-240).

Ce que Djebar cherche à mettre en lumière à travers la longue description du personnage de Mounira, qui est hautement culturel, c'est le troublant rôle de la femme entremetteuse, *al-wassita* en arabe. Dans l'espace fermé du harem, cette femme, qui assure la médiation entre les hommes et les femmes, se définit comme suit :

*« L'un des verrous les plus significatifs de la faute de type sexuel : elle pousse les époux à commettre l'adultère, aide son acolyte masculin à ravir sa virginité à une adolescente qui en a déjà vu d'autres. Ce que reprend Cervantès dans son livre *Les romances, les voyeurs, la fausse tante* (1902), où l'on voit une aubergiste résoudre la virginité de sa protégée pour la revendre à des hôtes de passage »* (Chebel, 2001, 167).

Les contes des *Mille et Une Nuits* (1842) démasquent la pratique séculaire, occulte, de l'enlèvement de jeunes filles qui, après de longues traversées de déserts, sont vendues dans des contrées lointaines. Ce commerce humain est l'un des facettes monstrueuses de l'imaginaire arabe, que Djebar dénonce également dans son roman.

La dimension berbère, qui compose avec l'identité culturelle djebarienne, s'illustre dans une autre forme de dépravation, celle du bellicisme. La narratrice affirme détenir cette caractéristique identitaire de sa grand-mère maternelle. Elle précise quelques traits moraux attestant la vocation guerrière de cette dame, à savoir « une orgueilleuse veuve qui parle le berbère [...] cette dame que nous ne voyons jamais sourire, presque tout le temps en deuil, son œil noir, si redoutable, posé sur moi comme un regard d'oiseau » (Djebar, 2007, 192).

Cette génétique s'érige également en mode d'éducation extrêmement austère, qui assure son renouvellement à travers les générations. L'exemple de ce type est donné à travers la relation abrupte qui lie la grand-mère maternelle à la narratrice, sa petite fille :

« Lorsqu'elle séjournait parmi nous quelques jours et que toute petite je trouvais mes poupées soudain disparues, je savais d'emblée qu'elle s'en était saisie d'autorité pour les fourrer dans sa valise et les rapporter ainsi à la fille de son fils unique, qui pensait-elle était sans doute la seule à mériter des jouets de princesse » (Debar, 2007, 193).

Derrière le comportement autoritaire de la vieille dame, c'est l'ordre socioculturel, matriarcal, berbère, qui se profile, dont cette femme de Césarée est la potentielle héritière. Césarée, actuellement ville de l'ouest algérien, nommée Cherchell, est dans l'antiquité une cité romaine. La grand-mère incarne ainsi cet héritage romain, dont vraisemblablement découle la nature guerrière de la culture berbère ainsi caractérisée.

À la conduite maternelle, démesurée, se rajoute un certain rapport de force que la grand-mère oppose à sa petite-fille, sa future héritière. Comme si, inconsciemment, cette femme au pouvoir matriarcal, avérée, empêche la régénération de sa nature forcenée :

« Cette grand-mère terrible, à mes dix ans ou à peine plus, lors d'une de ses visites m'attira sous la lumière d'une lampe, examina mes yeux, fixa mon regard qui ne se baissa pas devant elle, puis tournée vers ma mère ... après cet examen qu'elle m'avait fait subir, conclut, presque à regret : - Oui, ses yeux sont grands ! Elle ne le disait pas sur ton habituel du complément. » (Debar, 2007, 194).

L'extrême raideur, telle qu'elle est décrite dans le roman, caractérise l'identité berbère. Néanmoins celle-ci ne se limite pas aux vieilles femmes. Elle réapparaît également chez les jeunes filles, qui, pourtant, subissent l'instruction de l'école moderne. Dans cette filiation se trouve Messaouda, une autre jeune adolescente, collégienne, camarade de classe de la narratrice. En jeune collégienne, Messaouda « qui plus tard, montera au maquis comme infirmière et y mourra » (Djebbar, 2007, 181), est derrière tous les mouvements de protestation qui se produisent à l'intérieur du collège. L'une de ses plus importantes actions est celle de « la mini-révolte du réfectoire » (Djebbar, 2007, 184).

La culture française, enfin, qui est partie intégrante de l'identité culturelle d'Assia Djebbar, s'impose à celle-ci par l'école française à l'époque du colonialisme français en Algérie. Son père, instituteur de français à la même époque, lui aussi, encourage sa fille à adopter le progressisme et l'universalisme issus de la révolution française de 1789. Là encore, par le biais de deux personnages fictionnels, Mag et Jacqueline, Assia Djebbar met à nu le libertinage, cette dimension perverse sous-jacente à la culture française :

Mag initie la narratrice, alors préadolescente, à la liberté, à la pensée libre, à la littérature française, grâce à un échange accru, entre elles, des romans célèbres. André Gide, Alain Fournier, Paul Claudel sont les principaux auteurs que la narratrice découvre lors de cette complicité littéraire :

« La seconde année tout changea pour moi grâce à la rencontre avec Mag et aux livres qu'elle et moi dévorions... Nous voici entrant à plein pied dans la poésie catholique de Claudel, bientôt dans les livres subversifs, datant de 1900 ou 1910, de monsieur Gide, (dont nous apprîmes qu'il était passé autrefois dans notre ville) ... Pour nous deux, la lecture de ce que j'appelais 'les vrais livres' devint source d'exaltation et même de mutation » (Debar, 2007, 152-153).

La littérature française opère une mutation importante dans la jeune mentalité de la narratrice, qui est moralement bien codifiée. L'esprit subversif, qu'incarne André Gide, cité dans cette aventure littéraire, est, à cet égard, d'une influence décisive. Lourdemment porté en elle durant un demi-siècle, cet

héritage culturel est celui – en parti du moins - contre lequel s’insurge Assia Djébar dans sa conférence d’Oslo en 1994, intitulée « Ecrire sans nul héritage² ».

Aidée par Jacqueline, sa seconde copine, la narratrice est amenée à faire l’expérience d’un autre libertinage, qui est cette fois-ci de type moral. Pour la première fois de sa vie, elle consomme le baba au rhum, qui est pourtant interdit par les mœurs musulmanes :

Le second émoi avait pour théâtre la pâtisserie... les premiers temps, elle avait dû payer pour nous deux ; elle exigeait que j’assouvisse tous mes désirs cachés... Je finis par avouer mon envie de goûter aux babas au rhum ; ainsi vers douze ou treize ans allais-je pécher contre l’observance coranique ! Elle dut hausser les épaules, peut-être même me faire une citation de Gide » (Djébar, 2007, 160).

Au fil de ces événements de jeunesse, Assia Djébar, l’adulte, fait intrusion pour dénoncer un dangereux dérapage de jeunesse. Derrière le personnage de Jacqueline, dont elle critique les intentions malveillantes - « espiègle » (Djébar, 2007, 159) - c’est toute la culture française comme facteur de corruption socioculturelle qu’elle récuse.

Dans la littérature autobiographique, cette séquence narrative est l’illustration parfaite de la culpabilité/innocence qui, en général, incite à l’auto-écriture. Dans le cas de Djébar, cet aiguillon se manifeste dans l’intention déclarée précédemment, celle d’« Ecrire sans héritage ». Gisèle Mathieu-Castellani explique ce mobile qui incite à l’auto-dénonciation :

« L’aiguillon le plus fort qui incite à écrire est sans doute la culpabilité. Et avec elle le désir de s’en défendre. Le récit de vie est d’abord ce témoignage solennel, apporté devant un public-juge, que prononce un coupable innocent en quête d’absolution » (Mathieu-Castellani, 1996, 15-16).

En parfaite symétrie avec la formule soufie de « l’égo réprobateur », la scène judiciaire à l’œuvre dans *Nulle part dans la maison de mon père* traduit, chez Djébar, le dessein avoué de se défaire de son héritage culturel, composite, et l’amorce d’un long processus de connaissance de soi traduit par la formule « d’impatience d’auto-connaissance » (Djébar, 2007, 408). Ainsi, la mise en procès de cet héritage culturel, dans son état le plus dépravé, devient une parole critique persistante, assimilée à la fin du récit à « une fiction qui se déchire, qui se troue » (Djébar, 2007, 447).

Dans ce sillage, le recours au mot arabe *Mo’allaqat*, qui à la fois signifie « suspendue, voire pendue » et désigne la célèbre poésie antéislamique, est le biais par lequel Assia Djébar manipule le procès culturel à l’œuvre :

« Mes mots, aujourd’hui ceux d’un désarroi rimé, que ce soit en français, en arabe, où les suspendre à mon tour ? Les suspendues : pour chercher à remporter l’une de ces palmes d’autrefois, me faudrait-il, moi, avec ma voix et mon corps tout entier, me suspendre à bout de bras, sinon au pilori, du moins par mes épaules, par mon cou

²DJEBAR, Assia, « Ecrire sans nul héritage », *Point de rencontre, le roman*, Colloque international d’Oslo, 7-10 septembre 1994.

enchaîné, ma langue trouée, mon cadavre exposé à tous vents non pas justement sous le ciel d'Arabie, mais sous tous les ciels du vaste monde ? » (Djebar, 2007, 401).

La culpabilité est à son paroxysme. La quête d'une purgation culturelle, quoiqu'encore atténuée par des tours fictionnels, subtils, - comme ici par le biais de l'allégorie des *Mo'allaqat*, résonne comme une condamnation sans appel d'un legs culturel perçu plus que jamais encombrant.

Plus que partout ailleurs dans le récit, c'est dans le discours de la postface, qui est soustrait à tout effet de fiction, que se radicalise la mise en accusation de la nature toxique du patrimoine culturel djebarien. La littérature française en représente la plus grande part :

Les livres, les fictions, les théories, les épopées, les emportements lyriques, tout ce bouillonnement ne t'aurait donc servi ni à te stimuler, ni à t'alerter, ni à t'épurer – seulement à t'assoupir, à te faire fuir dans les fumées de l'imaginaire, à te dissoudre – non plus à projeter, à t'inciter à défier les machines, la tempête, la vitesse : non, seulement à dormir » (Djebar, 2007, 468).

L'expression « t'épurer », qui s'oppose à celles « bouillonnement » et « fumées », comme des synonymes de la dépravation culturelle, est une allusion à la troisième phase spirituelle de l'être accompli. Guidé dans un cas comme dans un autre par l'Amour, la purification culturelle, qui en est la résultante dans le roman de Djebar, se réalise dans une forme de néant culturel, mystique.

2. La romance djebarienne, une forme de vide culturel

Le récit de romance, qui recouvre une brève mais intense expérience d'amour de la jeune narratrice d'Assia Djebar, est en analogie avec la troisième station ascensionnelle, soufie, de la réalisation spirituelle de l'être. Le lien entre l'une et l'autre est l'Amour comme « annihilation de l'être dans la jouissance spirituelle » (Qucheiri, 1986, 327). En continuant d'exposer les étapes du cheminement mystique à Jalal Dîn Rûmi, Shams de Tabriz définit la troisième étape du cheminement mystique, celle dite « l'égo accompli », comme un moment « où l'on peut faire l'expérience de la vraie signification du mot abandon, et emprunter la Vallée de la Connaissance et de la Sagesse. Là, les affaires du monde ne comptent pas car on a atteint le *nafs* accompli » (Shafak, 2011, 226).

Jalal Dîn Rûmi donne à cette vallée de la Connaissance et de la Sagesse une interprétation qui est encore plus pertinente. Il l'assimile, lors de l'un de ses enseignements, à la présence secrète de Dieu en chaque être humain :

« Vos mains s'ouvrent et se ferment tout le temps. Sinon vous seriez paralysés. La présence de Dieu en vous la plus profonde réside dans ces petites contractions et ouvertures. Les deux sont aussi merveilleusement équilibrées et coordonnées que les ailes d'un oiseau » (Shafak, 2011, 148).

La manifestation de la grandeur de Dieu dans de simples contractions de la main, tel est tout le sens du secret par lequel Dieu peut se révéler également à ses créatures. En effet, dans l'un des *hadiths qudussi*, ou la parole de Dieu, il est dit : « J'étais un trésor caché, et J'ai aimé être connu ; aussi J'ai créé les créatures afin d'être connu » (Geoffroy, 2000, 14). Métaphorisés par « les ailes d'oiseau », Amour et Connaissance s'entremêlent indéfiniment pour assurer le merveilleux équilibre divin, qui est aussi celui

de la création humaine dans son essence originelle. Placées dans le contexte de la romance djebarienne, ces ailes d'oiseau deviennent deux formes artistiques, celles de la poésie et de la musique mystiques³, arabo-persanes, qui, à ce niveau sont illustratives du vide culturel. À l'image des « contractions et ouvertures de la main merveilleusement équilibrées et coordonnées », la poésie et la musique mystique se substituent à l'état altéré de l'héritage culturel, réprouvé.

La poésie mystique est double dans *Nulle part dans la maison de mon père*. Ce sont les odes antéislamiques, appelées *Mo'allaqat* en arabe, et la poésie soufie, nommée *samâ*. Les premières sont récitées par des poètes inspirés qui exercent un réel envoûtement sur la société, la seconde prospère dans le soufisme, à l'exemple de la célèbre *Burda*⁴ de Bûsîrî (XIII s.) et la prière, *Dalâ'il al-khayrât*⁵, de Jazûlî (XV s.). Le pouvoir de cette poésie mystique est tel, qu'il permet la « saisie intuitive des réalités supérieures » (Geoffroy, 2000, 145).

L'introduction de la poésie mystique dans le roman de Djébar s'effectue par le biais d'une histoire d'amour, celle que la jeune narratrice, alors collégienne, expérimente en compagnie d'un jeune lycéen, appelé Tarik - un Kouloughli de descendance turque, de rite hanéfite, spécialiste du droit musulman et grand connaisseur de la littérature arabe, antique. La narratrice est amoureuse non pas du garçon mais de l'ensorcelante poésie des *Mo'allaqat* :

« La langue immémoriale et son tempo cuivré, je l'entendais de la voix de ce jeune homme. Ces grandes odes qui avaient traversé quinze siècles – sculptures sonores, pyramides de musique, improvisations de Qays et de quatre autres de ses pairs, tous nomades inspirés dans un désert riche seulement de cette langue que je convoitais... Et j'écoutai ces vers vibrants, portés par un souffle ample, que j'imaginai pareils à des serpents étincelants sous le soleil du désert, ne craignant ni le sable mouvant, ni la sécheresse des tempêtes... Je voyais pour de bon ces images dispersées jusqu'à épuisement par le vent du passé un peu, me dis-je, comme on défait le voile d'une jeune nomade dont la beauté ne sera admirée que par un seul ! » (Djébar, 2007, 329).

Les *Mo'allaqat* sont devenues célèbres par la diversité générique qui les caractérise. Les genres les plus réputés sont *al-Ghazal* ou la poésie amoureuse, l'élégie appelé *aritha'* en arabe, la poésie politique désignée sous le nom « *i'tidhâriyât*, ou 'pièces d'excuses' » (Berque, 1979, 68). Dans le genre poétique *al-Ghazal*, la poésie et la féminité sont inextricablement mêlées, ce que dans le récit de Djébar correspond à l'image de « la jeune nomade dévoilée, admirée par un seul (le poète) » dans l'immense solitude du désert.

Une des illustrations du vide culturel, l'alchimie du poétique et du féminin, qui est le propre *d'al-Ghazal*, est présente dans le récit de Djébar. Elle se manifeste dans la rencontre intrigante entre des

³La poésie et la musique partagent avec la mystique une même essence ineffable, un même recours aux symboles et à l'ambiguïté originelle du langage. La raison discursive est « une jambe de bois » disait Rûmî. La prose qui en est le véhicule naturel ne peut rendre compte du vécu intérieur, alors que la poésie permet de suggérer des vérités spirituelles que l'on ne peut ou ne veut expliciter formellement », Eric Geoffroy, *Ibidem*, p. 138-139.

⁴ « La *Burda* est un poème d'éloges au prophète où transparait la Lumière muhammadienne », Eric Geoffroy, *Le Soufisme*, Op.cit., p. 87.

⁵« Ensemble de formules visant à démultiplier la bénédiction attachée à la prière sur le Prophète

nomades égarés dans le désert, l'apparition subite d'un inconnu cavalier déclamant des fragments de la poésie amoureuse d'Imru al-Qays, et la découverte, par surprise, d'une source d'eau appelée *Darij* :

« Selon une tradition rapportée par Ibn al-kalbi du temps du prophète, commença-t-il, une délégation de Yéménites avait été envoyée à Celui-ci, mais traversant le désert, elle s'égara, plus d'eau ! Les membres de la caravane marchèrent longtemps. Épuisés, ils se sentirent bientôt à la dernière extrémité, mais ils avançaient tout de même, assoiffés, de plus en plus désespérés ! Survint sur une colline un cavalier inconnu qui caracolait dans leur direction, déclama les deux vers suivants :

Quand elle constata que sa seule préoccupation était d'atteindre l'eau / Et que sa veine jugulaire de blanche avait viré au rouge écarlate / Elle se dirigea vers la source avoisinant le Darij, de hauts arbres la dominaient / Qui par leur ombre en dissimulaient les contours.

Qui est l'auteur de ces vers immortels ? C'est Imru al-Qays, déclarèrent aussitôt plusieurs d'entre eux. Le cavalier leur déclara alors avant de disparaître : « Par Dieu, il n'a pas menti, la source du Darij est à vos pieds ! » (Djebar, 2007, 330).

L'expérience pathétique du *Darij* ressemble, en grande partie, à celle vécue, à la Mecque, par le grand mystique et savant musulman Ibn 'Arabî. Lors de son pèlerinage, Ibn 'Arabî rencontre une jeune persane, appelée Nîzâm, qui, d'une manière inattendue, fait son apparition auprès du lieu saint de la Kaaba. La finesse d'esprit et la beauté de cette dame inspirent au Cheikh son recueil de poésie intitulé *Turjuman al-achwak* ou *L'interprète de désirs ardents* (1996). Dans le cas du *Darij* comme dans celui de la Mecque, il s'opère un même passage, qui reste insaisissable par la raison humaine, celui de « l'expérience humaine vers l'élan mystique » (Lory, 1996, 11).

La musique mystique est une autre forme d'expression correspondant au vide culturel analogue à la phase spirituelle, terminale de l'accomplissement de l'être. Dans le soufisme, la musique mystique est représentée par Jalal Dîn Rûmî. Ce dernier, « personnifiant la voie de l'amour et de l'ivresse » (Geoffroy, 2003, 140), fonde l'ordre des derviches tournants, *Meylevis*, qui pratiquent « la danse giratoire ».

Dans le roman de Djebar, la présence de cette musique est signalée au chapitre intitulé « Un air de Ney » (Djebar, 2007, 268), qui est récit rapporté dans le recueil de poésie, *Odes mystiques*, de Jalal Dîn Rûmî. Ce livre sur « la plainte d'un roseau arraché à sa terre natale, le monde divin, et aspirant à y retourner » (Geoffroy, 2003, 142). L'histoire racontée par Jalal Dîn Rûmî rapporte aussi qu'à l'origine ce roseau naquit des commentaires mystérieux que le prophète transmet secrètement à son gendre Ali :

« Jalal Dîn Rûmî nous raconte, qu'un jour, le Prophète voulut dévoiler à son gendre Ali des secrets qu'il lui interdit de rapporter ensuite à quiconque. L'esprit perturbé, Ali ne put très longtemps garder en son cœur ces mystères. [...] Il se dirigea vers un puits, murmura, scanda, chanta, ne s'adressant qu'à l'eau miroitante, si profonde, moirée, endiamantée du silence de la terre, [...] Au terme de cette transmission libératrice, une goutte de sa salive tomba telle une perle ou un grain de semence au

fond de l'eau enténébrée. Quelques jours après un roseau commença à surgir de cette eau cachée... passant par-là, un berger trancha d'un coup, de son coteau, ce roseau ... et se met aussitôt à jouer de ce ney, les moutons qu'il gardait faisant aussitôt cercle autour de lui. Et d'une pureté presque magique, le son de cette flûte attira vite hommes et bêtes du voisinage ; Les voyageurs de passage, nomades ou étrangers, faisant halte, ne pouvaient plus eux non plus s'en éloigner : ils pleuraient même à la fois de plaisir et de nostalgie » (Djebar, 2007, 269).

Née pour rappeler une origine, la musique du *ney* assume la même fonction religieuse du rattachement de la créature à Dieu, son créateur. Dans le roman de Djebar, cette musique fusionne avec une autre aventure amoureuse qui plonge la jeune narratrice dans l'amour primordial du calife musulman Ali avec Fatima, la fille aimée du Prophète.

En prêtant son vrai prénom, celui de Fatima à sa narratrice, Assia Djebar fait la simulation de l'amour sublime qui lie Ali, le calife, à Fatima, la fille du Prophète. À la manière du couple Ali/Fatima, la narratrice partage sa plus belle expérience d'amour avec un jeune lycéen, baptisé le « Saharien ». Le comportement amoureux de l'un et de l'autre est à la mesure de l'envoûtement que produit l'air de *ney*:

«La jeune avance avec précaution... Il est figé... Il semble encore hésitant. Ce vacillement que sa silhouette dessine, l'espace d'une seconde, me laisse deviner qu'il craint mon refus, ou plutôt les termes même de mon refus. Cette pensée m'envahit, alors que mon regard continue avec la précision de la vitesse de l'éclair, à suivre le moindre de ses mouvements, comme j'allais tout de suite en toute hâte le dessiner, le croquer, le garder pour moi dans sa grâce dégingandé... Appelons ce jeune Saharien Ali un peu comme le héros Ali, lorsqu'il demanda en mariage Fatima, la fille du Prophète » (Djebar, 2007, 251).

Le mystère, qui entoure les commentaires confiés par le Prophète à Ali, transparait dans la conduite amoureuse du jeune Saharien et le ravissement qu'une telle attitude produit chez la narratrice. Un quelconque secret semble dicter le même sort, celui, d'une part, chez les nomades et leurs chameaux, qui sont captivés par l'air du *ney* et celui, d'autre part, chez les deux jeunes amoureux qui, par le même effet du mystère, ne peuvent ni se rapprocher ni s'éloigner l'un de l'autre.

Par son caractère irréductiblement étrange, l'amour rapporté dans *Odes mystiques* et celui décrit dans le roman de Djebar prolonge indéfiniment le souffle mystique de la poésie des *Mo'allaqat*, des chants extatiques, soufis, du *samâ*. Cet écheveau d'éléments disparates, mais spirituellement harmonieux, illustre au plus haut point le néant culturel en substitution de la dépravation culturelle à maintes reprises dénoncée dans *Nulle part dans la maison de mon père*.

III. CONCLUSION

D'inspiration mystique, avérée, l'amorce autobiographique chemine dans *Nulle part dans la maison de mon père* à la manière de l'axiome soufi de l'accomplissement spirituel de l'être. En interférence avec l'autobiographie djebarienne, plus large, cette expérience initiatique du dépassement de soi se mue en une purification culturelle. Ainsi, culturellement déterminées et liées à la vie sans amour, ou la péri-romance de la jeune narratrice, les deux premières phases, critiques, de la dépravation et de la

réprobation de l'égo, deviennent, d'une part, une alliance contradictoire du puritanisme et du sexisme dans la culture arabe, du bellicisme dans la culture berbère et du libertinage dans la culture française, et d'autre part, une vive réprobation d'un tel héritage culturel en perpétuel révocation. La troisième phase, enfin, celle dite l'égo accompli, et qui, au plan autobiographique correspond à l'expérience amoureuse, ou la romance djebarienne, se transforme, par la musique et la poésie mystiques, interposées, en un néant culturel spirituellement imprégné. Issu, en définitive, d'un soufisme autobiographique, ce vide culturel d'une essence mystique, irréductible, s'il représente une forme renouvelée, incontestable, du roman autobiographique, maghrébin, d'expression française, il contrebalance, dans une large mesure, ce qu'Edmond Cros appelle « la commutation idéologique » (Cros, 2003, 166), cette labilité du champ culturel, universel, qui est à l'origine de l'actuel monde surinformé, dépourvu de centralité et de noyaux durs dans les croyances.

NOTES

- [1] Le terme « soufisme », en français, est apparu au XIX siècle, il est la traduction du mot arabe, lui plus ancien de *tasawwuf*. Ce terme dérive du verbe arabe *sūfiya*, c'est-à-dire « il a été purifié ». Les saints musulmans reçoivent l'héritage spirituel des prophètes du passé à partir de la personne du prophète Mohammed, qui récapitule et synthétise tous les types prophétiques antérieurs. Tel saint sera ainsi à un moment donné de sa vie sous inspiration de Noé, d'Abraham, de Moïse, ou de Jésus. Cet héritage religieux agit comme une sorte de patrimoine génétique qui marque les caractères précis et repérables du comportement, les vertus caractéristiques et les charismes du wali ou le saint », CHODKIEWICZ, M, *Le sceau des saints*, Paris, 1986, p. 96.
- [2] Genre littéraire mineur

BIBLIOGRAPHIE

- [1] I ADDAS, Claude. *Ibn 'Arabî ou la Quête du soufre rouge*. Paris, Gallimard, 1989.
- [2] BERQUE, Jacques. *Les dix odes arabes de l'Anté-islam*. Paris, Sindbad, 1979.
- [3] CHEBEL, Malek. *La féminisation du monde. Essai sur les Mille et Une Nuits*. Paris, Payot, 2000.
- [4] CLERC, Jeanne-Marie. *Assia Debar, Ecrire, Transgresser, Résister*. Paris, L'Harmattan, 1997.
- [5] CROS, Edmond. *La sociocritique*. Paris, L'Harmattan, 2003.
- [6] DELCAMBRE, Anne-Marie. *L'Islam*. Paris, La Découverte, 1999.
- [7] DJEBAR, Assia. *La Soif*. Paris, Julliard, 1957.
- [8] DJEBAR, Assia. « Ecrire sans nul héritage ». *Point de rencontre, le roman*, Colloque international d'Oslo, 7-10 septembre 1994.
- [9] DJEBAR, Assia. *Vaste est la prison*. Paris, Albin Michel, 1995
- [10] DJEBAR, Assia. *Nulle part dans la maison de mon père*. Paris, Fayard, 2007.
- [11] DURING, Jean. *Musique et extase. L'audition mystique dans la tradition soufie*. Paris, Albin Michel, 1998.
- [12] FONTENAY, André. *L'Épître sur la science du soufisme*. (traduction de *Al-Risâla al-Qushayriyya fî ilm al-Tassawwuf* d'Abd-al-Karim Qushayri), Paris, Albouraq, 2016.
- [13] GEOFFROY, Eric. *Le Soufisme*. Paris, Fayard, 2000.
- [14] GLOTON, Maurice. *l'interprète des désirs ardents* (Présentation et traduction du *Turjumân al-ashwâq* d'Ibn Ârâbi). Paris, Albin Michel, 2012.
- [15] GREIMAS, A.J. *Du sens II*. Paris, Seuil, 1983.
- [16] KATEB, Yacine. *Nedjma*. Paris, Seuil, 1956.

- [17] MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle. *La scène judiciaire de l'autobiographie*. Paris, Presses Universitaires de France, 1996.
- [18] MORTAZAVI, Djamchid. *Somme spirituelle*. (traduction de *Kashf al-mahjüb* d'Al B' Uthman Al-Jullâbi Hujwiri), Paris, Sindbad, 1999.
- [19] ROBERT, Marthe. *Roman des origines et origines du roman*. Paris, Grasset, 1972.
- [20] SHAFAK, Elif. *Soufi, mon amour*. Paris, Phébus, 2011.