

QUELQUES ALLER-RETOUR AU CŒUR DE L'ŒUVRE AUTOBIOGRAPHIQUE D'ASSIA DJEBAR

Martine Leibovici

Naissance en Algérie en 1936, études en France et premier livre en 1957 de celle qu'on appelait la « Françoise Sagan musulmane », retour en Algérie, fuite en France qui devient exil, enseignement dans de grandes universités américaines, élection à l'Académie française en 2005... Voici quelques épisodes de la vie d'Assia Djebbar, auxquels correspondent les aléas de l'histoire récente de l'Algérie : la colonisation, les quelques privilégié-e-s qui accèdent au lycée français puis aux études en France, l'indépendance enfin, le nationalisme monolingue prôné par le nouveau pouvoir, les assassinats d'intellectuels et de femmes dans les années 1990 par les islamistes. La vie d'Assia Djebbar – « fugitive » par rapport à l'Algérie « et le sachant désormais », devenue « étrangère [...] de l'intérieur », écrivant dans la « langue des Autres », sans pouvoir écrire dans une autre langue – a longtemps consisté en une série d'aller-retour :

« entre France et Algérie et vice versa, sans savoir finalement où est l'aller, vers où aller, vers quelle langue, vers quelle source, vers quels arrières, sans non plus savoir où se situerait le retour, retour certes impossible et quasi mythique de l'émigrée, mais aussi retour vers un passé originel, vers la langue - origine d'une mère rendue sourde et muette. Non : un retour à venir, un retour-horizon qui à nouveau vous expulse. »

Être dans l'incessant aller-retour c'est tanguer, n'être installée qu'entre deux rives, entre deux – ou plusieurs – langues. Mais aussi, pour la

femme Assia Djebbar, c'est osciller entre le monde des femmes et celui des hommes. Avant même de quitter l'Algérie, c'est du monde des femmes qu'elle s'était séparée, et c'est à lui qu'elle a eu à un moment besoin de revenir, sans que jamais l'irréversibilité de son geste de sortie puisse être annulée. Dans ces différents entre-deux, l'écrivain Djebbar s'est orienté vers un certain type de retour, celui que procure la démarche autobiographique. Celle-ci a par définition un caractère rétrospectif : alors que la vie continue et nous projette vers un avenir non encore advenu, on s'arrête et l'on détourne son attention du présent vers ce qui n'est plus. L'activité de recherche, de fouille, qui s'ensuit ne retrouve pas ce qui était déjà su, comme si l'écriture se contentait de restituer tels quels les événements d'une existence : elle les redécouvre au contraire, tout en faisant advenir un sens qui n'avait pas été formulé à l'époque où ils s'étaient produits. Dans le cas d'Assia Djebbar, la posture de retour donne d'autant plus lieu à des découvertes que l'enquête se fait généalogique et, au-delà, dépasse l'histoire de l'autobiographe et de sa famille pour embrasser, à l'issue d'une recherche qui engage des méthodes proprement historiographiques, l'histoire de l'Algérie et de sa conquête. Cependant, l'attention rétrospective délibérée ne portera ses fruits que si, grâce au processus d'écriture lui-même, quelque chose revient de soi-même et franchit malgré le soi, le seuil de la conscience. Le « revenir à » est aussi un « laisser revenir ».

Chez Assia Djebbar, le retour s'entend de multiples manières.

Retour du berbère et retour au français : les femmes et les langues

Après avoir vécu à Tunis puis à Rabat, Assia Djébar rentre en Algérie dès 1962 et s'enchant de déambuler librement dans Alger, « ville alors à la fois cosmopolite et de désordre joyeux ». Très vite elle ressent cependant un décalage :

C'était ma ville (Alger) et je me retrouvais en dehors parce que je ne parlais pas sa langue (...). Après l'indépendance, il y avait plus arabe que nous, nous qui ne parlions pas l'arabe. À partir de là je ne savais plus où j'étais encore arabe. Je parlais français et je savais que je n'étais pas française.¹

Si l'arabe dialectal est évidemment sa langue maternelle, celle que Djébar pratique dans sa famille, elle s'est habituée à parler en français avec ses amis et ses collègues, sans que le nom de cette langue désigne son appartenance. C'est au nom d'arabe qu'elle s'identifie, elle se sait solidaire de ceux qui se sont battus pour qu'il soit signe de liberté, mais elle ne parle plus spontanément la langue avec laquelle ils communiquent. Ce dilemme est d'autant plus fort qu'après les cent trente années de colonisation qui ont expulsé l'arabe littéraire des écoles, la politique officielle tend à un « monolinguisme pseudo-identitaire : une seule langue revendiquée comme une armure, une carapace, un mur ». Être arabe ce serait désormais parler, écrire, en arabe seulement. L'unité de la nation s'incarne dans une unité linguistique, le français n'étant considéré que comme la langue des ex-colonisateurs. Pour combler la coupure provoquée par la colonisation, le régime, inspiré,

1. A. Djébar, Entretien avec Samirah, dans *Femmes en mouvement*, n°4, 9-16, novembre 1979, cité par Giuliva Milo, *Lecture et pratique de l'Histoire dans l'œuvre d'Assia Djébar*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2007, p. 80.

d'après Dominique Combe, par l'idéologie jacobine panarabe du baasisme moyen-oriental, fait venir des professeurs égyptiens ou syriens, ce qui tend à imposer de force un arabe standard². Comme la plupart des écrivains de la nouvelle Algérie, Djébar ne peut échapper à la question de savoir si elle doit écrire en arabe. Mais à quel arabe revenir ? L'époque est au verbe « tonitruant », à la « logorrhée de la prose politique » déferlant des radios et des télévisions, « en arabe classique, autant dire en langage pédant ! » qui contamine le « français public », lui aussi « raide, engoncé »³. Cet arabe s'est éloigné du dialectal, il est devenu « une langue qui prenait la pose. J'ai ressenti cet arabe, écrit Djébar, vers lequel en tant que romancière, j'aurais bien voulu aller, comme une langue qui, en se drapant, perdait son oxygène, sa chair, son rythme profond ».

En 1965, après la publication d'*Alouettes naïves*, Djébar cesse d'écrire et ce « silence de l'écriture » durera dix ans. Parmi les raisons de ce silence, il y a le refus d'une littérature de « trompette (et de) tambour »⁴, mais aussi le fait qu'elle ne peut écrire qu'en français. Elle revient alors en France, le pays de la langue de son écriture pour le moment impossible, mais où elle est cette fois, pour les autres, l'« Arabe ». À chaque fois que Djébar s'en éloignera, l'Algérie sera « pérennisée intérieurement », comme s'il lui était impossible ne pas écrire sur elle. Mais à ce moment, il lui est surtout impossible d'écrire, car elle ne peut le faire ni en arabe littéraire, ni en français. « Pourtant j'avais besoin, déclare-t-elle, de m'ex-

2. Dominique Combe, « La chambre d'échos », in *Littérature et transmission*, Colloque de Cerisy, W. Ashholt, M. Calle-Grüber et D. Combe (ed.), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2010, p. X.

3. *Ces voix qui m'assiègent*, op. cit., p. 66.

4. *Ibid.*, p. 67.

primer dans une langue qui renvoyait à la langue de ma mère »⁵.

Une première issue à cette impasse sera un nouveau retour en Algérie en 1974, avec un projet de cinéma mi-fiction, mi-documentaire, accepté par la télévision algérienne, et qui comportait un important travail préparatoire d'écoute, de saisie du son, de la « langue brute ». L'héroïne du film est Lila, libérée de prison après la fin de la guerre, de retour elle-même dans sa région d'enfance, la montagne du Chenoua, à la recherche de témoignages sur la disparition de son frère pendant la guerre et au-delà sur la résistance des femmes. Thème d'autant plus sensible que l'Algérie indépendante redevenait « une société divisée en deux, avec une séparation sexuelle très forte »⁶ que les femmes avaient pourtant fait reculer lors de leur participation à la guerre de libération. Ce retour de Djébar en Algérie est multidimensionnel. Plus exactement, ce n'est pas en Algérie qu'elle revient grâce au tournage de *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*, mais dans la région d'origine de la famille de sa mère. Ensuite, en écoutant les femmes de sa région, Djébar retrouve l'« arabe des femmes », comme « "langue [...]" à usage parallèle, le plus souvent occulté, par rapport à l'arabe ordinaire, celui de la communauté ». Au-delà, cette reprise de contact linguistique est pour elle un ressourcement dans le monde des femmes lui-même : « Je rétablis, écrit-elle, la couture avec les femmes de mon enfance »⁷. Cette écoute enfin produira « une immersion totale en généalogie féminine »⁸. Plus tard, dans *Vaste est la prison*,

Djébar construira la troisième partie de son livre en alternant le récit de quelques moments du tournage du film avec des chapitres dans lesquels elle reconstitue l'histoire de sa mère et de sa grand-mère. Elle le fait en imaginant comment, de l'intérieur de situations doublement contraintes par la colonisation comme par le statut des femmes, sa mère et sa grand-mère ont pu prendre des initiatives, amorcer des gestes de sortie de l'enfermement, mais aussi comment le malheur de son arrière-grand-mère a pu silencieusement susciter la révolte de sa grand-mère : « jeune épousée » en 1896, « donnée en mariage, à quatorze ans, par son père – quarante ans, celui-ci, guère plus – à un vieillard, l'homme le plus riche de la ville (dont) elle devient sa quatrième épouse », Fatima trouva une issue qui consista, l'âge venant, à assumer d'une manière sévère et « terrible » aux yeux de sa petite fille, le pouvoir de veuve, puis d'aïeule, que lui laissait la structure patriarcale⁹. Matrone parmi les matrones, ayant droit à la voix haute, la « voix d'autorité », mais aussi « corps dansant dans les séances de transe » et transmettant la mémoire des ancêtres mâles de la tribu¹⁰.

Mais à écouter l'arabe des femmes du mont Chenoua, voilà que, dans les moments d'émotion, dans les chants funéraires en particulier, une autre langue revient, encore plus souterraine, la langue berbère. Voix plutôt que paroles, qui résonnent charnellement en elle, réactivant des traces enfouies depuis l'enfance. En reprenant contact avec le monde des femmes, Djébar redécouvre une Algérie qui n'est pas monolingue, ni même bilingue, mais bien plurilingue : la diglossie de l'arabe entre le dialectal et le littéraire « se trouve doublée par [...] une véritable fissure secrète

5. *Ibid.*, p. 178.

6. *Ibid.*

7. A. Djébar, *Vaste est la prison*, Paris, Le Livre de poche, 2005, p. 223.

8. *Ces voix qui m'assiègent*, *op. cit.*, p. 38.

9. *Vaste est la prison*, *op. cit.*, p. 214, 203.

10. A. Djébar, *L'amour, la fantasia*, Paris, Le Livre de poche, 2001, p. 276.

correspondant à la ségrégation sexuelle du quotidien ». Mais cet « arabe des femmes » s'élève sur fond de la « langue de la mémoire berbère immémoriale, langue non civilisée, non maîtrisée, redevenue cavale sauvage... »¹¹. La deuxième partie de *Vaste est la prison* tourne autour de l'inscription en deux écritures du mausolée de Dougga, dont une seule a été conservée après le démantèlement de l'édifice en 1843 par le consul d'Angleterre à Tunis, pour le vendre au British Museum. Si la première est reconnue comme punique ou carthaginoise, l'autre, disparue, est restée un mystère jusqu'à l'hypothèse formulée au XIX^e siècle, selon laquelle il se serait agi de l'alphabet libyque perdu, grâce auquel on écrivait le parler berbère. Au terme d'une vertigineuse utilisation de sources historiques, à partir desquelles elle essaye d'imaginer et de nous faire imaginer ce que les documents taisent, en particulier la résistance du bey Ahmed au moment de la chute de Constantine et son utilisation de l'alphabet libyque comme écriture cryptée, Djébar touche à un temps qui ne nous est parvenu que par une légende, et qui suscite son « rêve » : celui de « *la royale Tin Hinan, l'ancêtre des Touaregs nobles du Hoggar* », qui « *autrefois dans sa fuite, emporta l'alphabet archaïque, puis en confia les caractères à ses amies, juste avant de mourir.* »¹² Pour celle qui se présente comme « une femme-écrivain, issue d'un pays, l'Algérie tumultueuse et encore déchirée », une telle rêverie indique que les femmes d'Algérie ne sont pas vouées à la seule conservation des chants, des danses et des transes, mais qu'elles sont aussi concernées par l'écriture, par le projet de laisser des traces d'elles-mêmes.

11. *Ibid.*, p. 34.

12. *Vaste est la prison, op. cit.*, p. 161, 163. En italiques dans le texte.

Mais cette femme écrit en français, la « langue de l'ancien colonisateur » et le paradoxe fut que le retour du berbère l'aïda à assumer le « choix définitif d'une écriture francophone [...] *la seule de nécessité* »¹³. Si, comme pour tous les écrivains issus des pays anciennement colonisés, le français est d'abord cette langue « marâtre » ou « adverse »¹⁴, marquée à jamais par le sang de la colonisation, il devient, contre toute attente, un espace de liberté par rapport à la contrainte de l'arabe officiel, car, écrit Djébar, il « n'exclut pas les autres langues maternelles que je porte en moi sans les écrire »¹⁵. Le passage par l'écoute de ces langues, permettra à l'écrivain d'investir ce français, marginalisé du point de vue algérien, du « son arabe – et quelquefois berbère » de sa mémoire enfantine¹⁶. Ce choix, ce déblocage, se produisit encore une fois dans l'expatriation, en France où elle se rend à nouveau en 1979, alors que la critique algérienne vilipende son film pour n'être pas suffisamment conforme au réalisme socialiste. Là encore quand, dans la distance par rapport à l'Algérie, mais aussi par rapport à la société française, la décision d'écrire est prise, c'est pour viser « au cœur même de l'Algérie »¹⁷. Après avoir publié le recueil de nouvelles *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Djébar forme alors le projet de

13. *Ces voix qui m'assiègent.*, p. 39. Les italiques sont dans le texte.

14. A. Djébar, « Idiome de l'exil et langue de l'irréductibilité », Discours prononcé le 11 octobre 2000 à la Paulskirche de Francfort lors de la remise du Prix de la paix, in *Studien zur Literatur und Geschichte des Maghreb*, band 5, ed. Ernsperter Ruhe, Königshausen & Neumann, 2001, p. 9.

15. *Ibid.*, p. 39.

16. *Ibid.*

17. « Idiome de l'exil et langue de l'irréductibilité », *op. cit.*, p. 12.

quatre livres, le *Quatuor algérien*, dont le premier sera *L'amour; la fantasia*¹⁸ qui est une « double autobiographie, celle de ma personne et celle de l'Algérie envahie par les soldats français, puis par les colons, puis par la langue ».

Un retour qui n'annule jamais le départ

Djebar ayant jusque-là toujours éprouvé de fortes réticences à reconnaître la source partiellement autobiographique de ses premiers romans, *L'Amour; la fantasia* témoigne d'une véritable « transmutation ». À un premier niveau, écrire à la première personne, revenir sur des épisodes nécessairement singuliers, c'était défier directement les simplifications idéologico-politiques de la littérature officielle. Mais ce Je assumé prenait aussi sens par rapport aux femmes dont Djebar s'était rapprochée pendant le tournage de *La Nouba*. Même si elle y avait vécu une immersion dans une généalogie féminine, il n'y a pas de retour possible pour elle dans le monde des femmes. Djebar sait que leurs voix et leurs chants ont lieu dans une structure de relégation où seules une voix collective ou une parole stéréotypée sont autorisées¹⁹. Elle s'est définitivement séparée de tout cela, et elle ne saurait renoncer à la singularisation, à l'expression en première personne, à ses yeux potentiellement libératrice pour toute femme. Pour elle, c'est aux femmes que convient

18. Suivront *Ombre sultane* (1987) et *Vaste est la prison* (1995). Le projet du Quatuor sera interrompu par l'urgence de la mémoire et du témoignage après l'assassinat de trois de ses amis intellectuels restés en Algérie, qui donnera lieu à la publication de *Le Blanc de l'Algérie* la même année.

19. « Comment dire "je", puisque ce serait dédaigner les formules-couvertures qui maintiennent le trajet individuel dans la résignation collective ? » (*L'amour; la fantasia*, op. cit., p. 223).

particulièrement cette condition *sine qua non* de la liberté énoncée par Hannah Arendt, qui correspondait au « statut d'homme libre » dans la cité grecque, grâce auquel il lui était permis « de se déplacer, de sortir de son foyer, d'aller dans le monde et de rencontrer d'autres gens en actes et en paroles ». En l'occurrence, c'est l'école française et sa langue qui, sur l'impulsion de son père instituteur à l'école française pour les petits Arabes, furent pour Djebar, la première « porte ouverte vers le dehors, vers les autres, vers le monde entier »²⁰. *L'Amour; la fantasia* commence ainsi :

« Fillette arabe allant pour la première fois à l'école, un matin d'automne, main dans la main dans la main du père. Celui-ci, un fez sur la tête, la silhouette haute et droite dans son costume européen porte un cartable, il est instituteur à l'école française. »

Le Je de l'écriture de Djebar est celui d'une femme qui s'avance désormais seule, comme devraient pouvoir le faire toutes les autres, et cette avancée est inséparable des lettres françaises. Il correspond à « un corps de femme devenu mobile et, parce qu'il se trouve en terre arabe, entré dès lors en dissidence »²¹.

Il ne s'agit cependant pas pour l'écrivain reconnu et honoré d'affirmer une individualité qui aurait coupé tout lien avec le monde d'où elle vient, ni de prétendre avoir eu accès à une autonomie définitivement abstraite de sa source et encore moins d'adhérer au statut de femme d'exception confortant d'autant plus la relégation des autres. « L'écriture autobiographique, déclare Djebar, est forcément une écriture rétrospective où votre "je" n'est pas toujours le je, ou

20. *Ces voix qui m'assiègent*, op. cit., p. 74.

21. *Ces voix qui m'assiègent*, op. cit., p. 86.

c'est un "je-nous" ou c'est un "je" démultiplié ». Il est traversé de multiples voix auxquelles il livre passage : figures familiales reconstituées quand la rétrospection autobiographique se fait enquête généalogique, voix des « sœurs disparues », héroïnes oubliées de la résistance des Algériens à l'envahisseur français, au XIX^e ou au XX^e siècle, ou, plus proches, les « morts d'aujourd'hui » assassinés « dans la ténèbre des luttes fratricides »²². Grâce à la capacité de l'auteur de se déplacer hors de soi par l'imagination, il arrive que Djébar leur fasse raconter leur histoire en première personne, repoussant alors le Je de l'autobiographe au second plan. L'interrogation personnelle qui avait donné l'impulsion à *L'amour, la fantasia*, oriente Djébar vers sa propre enfance, comme dans toute autobiographie. Mais elle est née dans l'Algérie colonisée, aussi le caractère exceptionnel de sa trajectoire ne peut-il pas prendre sens uniquement à partir de son histoire individuelle : elle doit pousser l'anamnèse plus loin que sa propre personne, non seulement vers sa généalogie familiale mais aussi vers l'Histoire, vers l'avant-mémoire.

Ce qui malgré soi revient

Djébar connaît bien les pièges qui guettent toute autobiographie : la nécessité de construire un texte lisible, son caractère de succession linéaire, pourrait donner lieu à la mise en place d'« un déroulé chronologique ordonné après coup » qui donne à la vie une apparence de continuité et de cohérence. Là se loge ce que Bourdieu appellerait « l'illusion biographique », renforçant celle d'un moi souverain se croyant tous les pouvoirs. Djébar échappe à cette illusion de maîtrise, car elle ne cesse de restituer une série de « malgré soi » qui viennent déjouer la mégalomanie du moi.

22. *Vaste est la prison*, op. cit., p. 345-346.

La quête autobiographique commence par une décision de revenir à tel moment de sa vie pour en réactiver les traces, elle est explicitement animée par un désir de comprendre, de s'expliquer à soi-même ce qui ne le fut pas sur le moment. Ici il ne s'agit cependant pas de dire mais d'écrire. Pour Djébar, se mettre à écrire est une « poussée en avant », un élan du corps vers un horizon qui ne cesse de s'éloigner à mesure qu'on l'approche – et qui, pour une femme, correspond, nous l'avons vu, à un élan libérateur. Cette poussée en avant n'est pas orientée par la représentation d'un but qui, une fois fixé, demanderait seulement à l'écrivain de disposer les moyens pour l'atteindre. La poussée en avant est celle de l'écriture, mais le mouvement du psychisme va vers l'arrière et, dans ce recul, il laisse se produire de l'inattendu, comme si le processus d'écriture déclenchait l'anamnèse jusqu'à permettre de « revivre par éclairs » des moments autrefois vécus. Anamnèse interminable d'ailleurs puisque d'un livre à l'autre, il arrive que le processus d'écriture fasse revivre autrement le même événement qui sera, dès lors, interprété différemment²³. Il ne s'agit pas d'écri-

23. Le point culminant de *Nulle part dans la maison de mon père* est « ce matin d'octobre 1953 » (p.429) où la narratrice se jette sous un tramway. Cet épisode intervenait déjà dans *L'amour, la fantasia*, mais Djébar ne l'interprétait pas comme une impulsion suicidaire. La « querelle banale d'amoureux » qui l'avait motivée, seulement évoquée dans *L'amour, la fantasia* (p. 161), est longuement analysée dans *Nulle part dans la maison de mon père*. Le personnage de Mounira, qui avait suscité une jalousie disproportionnée de la narratrice, était absent de *L'amour, la fantasia*. Le sens de l'acte est aussi rapporté à une révolte contre la figure contradictoire du père : libérateur, émancipateur, lui qui mène sa fille vers le

ture automatique, Djébar invente véritablement une « forme et une structure narrative »²⁴ qui, tout en étant minutieusement construites, laissent toujours entrevoir le fonctionnement intermittent de la mémoire, en fait un élément du texte lui-même, évitant ainsi qu'il se présente comme un déroulé chronologique sans accroc.

Le mouvement d'auto-compréhension fait en même temps revenir les protagonistes auxquels la narratrice a eu autrefois affaire. Pour le faire entendre, Djébar détourne quelque peu un passage de Beckett : « Cette voix qui parle [...]. Elle sort de moi [...] elle n'est pas la mienne, je ne peux pas l'arrêter, je ne peux pas l'empêcher de [...] m'assiéger. Elle n'est pas la mienne [...] mais (elle) ne peut être que la mienne puisqu'il n'y a que moi »²⁵. En un sens, les autres sont supprimés au moment où l'on tourne vers soi, mais, en un autre sens, ce « vide » relationnel dans lequel on se place est le site où viennent résonner « d'autres voix, familières ou inconnues » – au pluriel cette fois. Elles résonnent en soi pour que le soi les porte hors de soi. Le soi d'un/une seul/e qui s'est aventuré/e dans l'écriture de soi est le prisme par où elles peuvent ressusciter sous forme de personnages. La mère, le père, les grand-mères bien sûr, mais aussi, par exemple, Farida, une jeune fille plus âgée, condisciple de la narratrice au lycée d'Alger. Fille d'un officier musulman de l'armée française, elle était demi-pensionnaire et arrivait recouverte, comme les paysannes, hiver comme été, d'un *haïk*, ce lourd voile de laine qu'elle pliait

dehors de l'école et de la langue française, mais qui « victime de son ignorance rigoriste et des préjugés de son groupe » (p. 415) émet aussi des diktats sur les amours débutantes de sa fille.

24. « Idiome de l'exil », *op. cit.*, p. 12.

25. Samuel Beckett, *L'innommable*, cité par A. Djébar, *Ces voix qui m'assiègent*, *op. cit.*, p. 95.

soigneusement dans un local que lui réservait la concierge avant de pénétrer dans la cour du lycée. L'écriture redonnant vie à Farida, la narratrice peut s'écrier : « maintenant je comprends, je la comprends ! ». Farida, à l'époque, suscitait sa compassion, par comparaison avec la plus grande latitude que leurs pères, pourtant traditionalistes, laissaient à certaines jeunes filles musulmanes du lycée où elles pouvaient se rendre vêtues à l'euro-péenne. Aujourd'hui cependant, Djébar comprend mieux qu'alors la joie manifestée par le visage de Farida lorsqu'elle entrait en salle de cours : « elle allait apprendre, écouter, réfléchir, sentir l'émulation autour d'elle. Elle se retrouvait avec toutes les autres au point d'oublier le préambule : le père, à l'aube, inspectant et flairant presque ses habits, la tombée de son voile », les inspectant aussi à son retour le soir. C'est le mouvement de la narration qui fait revenir Farida, qui la ré-imaginer et la restitue en tant que personnage, causant la divine surprise que connaît tout auteur de narration, « l'instant miraculeux [...] où [...] grâce à un détail, au moment le plus inattendu, le personnage [...] vous échappe, glisse entre vos doigts », transformant l'auteur en « suiveur » d'une ombre qui est soi et pas soi à la fois²⁶. En fin de compte ce n'est pas seulement l'autre qui revient sous forme de « héros de papier »²⁷, c'est la fillette, la jeune fille que je ne suis plus et qui revit elle aussi dans le texte autobiographique comme une « créature de mots ». Sur cette « scène de théâtre où tout se rejoue, mais pour toi seule », écrit Djébar, elle devient aussi la spectatrice de l'enfant qu'elle fut. Décalage constitutif de toute démarche autobiographique, entre l'auteur, le je qui raconte l'histoire et le personnage tiré de moi dont l'histoire est racontée.

26. *Ibid.*, p. 451.

27. *Ibid.*, p. 249

Nulle part dans la maison de mon père est l'un des livres les plus récents d'Assia Djébar, qu'elle a écrit peu après la mort de son père. Depuis *L'Amour, la fantasia*, après les tragédies des années 1990, Djébar affronte « la falaise

du non-retour ». Mais l'Algérie est toujours ce qu'elle vise au cœur et, pour elle, définitivement étrangère, l'écriture en langue française est le seul territoire à partir duquel y revenir.