

«... et le corps recherche sa voix, comme une plie remontant l'estuaire» *Mémoire auditive et généalogie de la voix féminine dans l'œuvre autobiographique d'Assia Djébar*

---

Annette Keilhauer<sup>1</sup>

Abstract (EnlFr)

Assia Djébar's four autobiographical novels, entitled '*Quatuor algérien*', emphasize the importance of aural memory at three levels: complementing and replacing a written French historiography based on oral testimonies and ancestral voices, empowering women's resistance against an oppressive society and retrieving personal trauma linked author-narrator's childhood. The evocative quality of the aural dimension especially strengthens the memorising process and serves as the cornerstone to a triple autobiographical venture that simultaneously expresses historical reconstruction, women's protest and personal identity.

Cette contribution s'intéresse à l'importance particulière de la mémoire auditive dans le quatuor algérien d'Assia Djébar. Dans ces quatre romans autobiographiques la dimension sonore de la mémoire joue un rôle important à trois niveaux. Elle complète et remplace une historiographie française écrite par des témoignages oraux et des voix ancestrales, elle donne voix à une résistance féminine envers une société opprimante et elle fait resurgir des traumatismes personnels liés à l'enfance de l'auteur-narratrice. La qualité fortement évocatrice de la dimension sonore intensifie particulièrement le travail de la mémoire et se fait ainsi pierre angulaire d'une triple entreprise autobiographique qui se veut en même temps reconstruction historique, revendication féminine et réflexion identitaire personnelle.

## 1. La révélation d'un espace sonore

Ayant publié plusieurs romans remarquables par la critique française, Assia Djébar cesse d'écrire entre 1967 et 1979. Pendant cette période, elle fait la navette entre l'Algérie et la France, enseigne l'histoire de son pays et tourne deux films qui, selon ses propres mots, la sensibilisent particulièrement à l'écoute<sup>2</sup>. Quand elle reprend l'écriture à la fin des années 1970, elle ressent le besoin de développer une écriture de soi liée à ses projets précédents. Trois ca-

---

<sup>1</sup> Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg.

<sup>2</sup> Assia DJEBAR, *Ces voix qui m'assiègent... en marge de ma francophonie*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 36s.

ractéristiques définissent ainsi tout particulièrement son projet autobiographique initié dans les années 1980: la relation étroite entre historiographie et autobiographie, la tension problématique entre plusieurs langues et l'importance de la dimension sonore pour son écriture.

Dès le premier volume ouvertement autobiographique de 1985, *L'Amour la fantasia*, Assia Djebar relie sa propre biographie à l'histoire de son pays. Elle superpose des souvenirs d'enfance à des témoignages historiques écrits et oraux et reconstruit ainsi en une sorte d'autobiographie plurielle, une autre histoire de l'Algérie étroitement liée à celle des femmes autant qu'à la reconstruction de son développement personnel. Celui-ci est caractérisé par une tension problématique entre trois langues: la langue française, langue des colonisateurs liée à l'écrit et transmise par son père instituteur, la langue arabe qui imbibe la vie quotidienne de la jeunesse et incarne la tradition culturelle du pays, et la langue berbère liée à la culture orale transmise par sa mère. Une quatrième langue parfois mentionnée est celle du corps qui s'exprime par le cri, le chant, la lamentation et la danse, cette quatrième langue véhiculant particulièrement l'expression féminine<sup>3</sup>.

L'oralité étant un aspect constitutif de son écriture, il n'est pas surprenant que la dimension sonore joue un rôle important dans l'œuvre d'Assia Djebar: les sons, la musique, le rythme et la voix, tout un champ sémantique lié à la perception auditive, composent ses textes, dont le langage revêt souvent des qualités lyriques et musicales<sup>4</sup>. Une partie du répertoire sonore évoqué est particulière à la culture nord-africaine et se retrouve ailleurs dans les littératures du Maghreb: ainsi le bruit du hammam, les youyous, cris de joie traditionnels, les lamentations des femmes, les chants et les musiques traditionnels. Mais Assia Djebar développe dans son œuvre une poétique de l'ouïe qui entraîne plus loin dans les zones ambiguës des identités culturelles et féminines. Son écriture autobiographique pourrait être perçue comme un travail de mise au monde et de mise en texte des voix du passé, comme la transcription et la traduction d'une mémoire auditive - un travail parfois douloureux, mais aussi libérateur pour celle qui écrit dans la langue de l'autre.

Cette contribution donne un aperçu du rôle de la dimension sonore au sein du quatuor algérien, des quatre romans autobiographiques publiés entre 1985 et 2007 en procédant par trois étapes qui reprennent une évolution: *L'Amour, la fantasia* retrace une mémoire auditive collec-

---

<sup>3</sup> Voir par exemple le poème «Entre corps et voix», *ivi*, p. 14.

<sup>4</sup> Voir p. ex. la structure de son roman autobiographique *L'Amour la fantasia*, dont la deuxième partie est structurée en 'mouvements' et qui inclut un long poème intitulé «Sistre». (A. DJEBAR, *L'Amour, la fantasia*, Paris, Albin Michel, 1985).

tive à l'écoute des témoignages oraux des femmes dans l'histoire du pays. *Ombre sultane*<sup>5</sup> et *Vaste est la prison*<sup>6</sup> lient la dimension auditive de la mémoire à l'expérience féminine. *Nulle part dans la maison de mon père*<sup>7</sup>, dernier volume du quatuor qui ne paraît qu'en 2007, révèle une mémoire auditive personnelle liée à des souvenirs et traumatismes personnels de l'auteur-narratrice. Dans la trame des textes, on ne peut parler que d'une certaine dominance, car ces trois dimensions de la mémoire se développent et se construisent dans un mouvement d'entrelacement réciproque. L'ouïe y constitue le sens le plus proche du corps et sert à réactiver la mémoire au point de ressusciter l'événement passé; au niveau personnel il s'agit peut-être d'un cheminement privilégié vers l'inconscient et le refoulé.

## 2. Mémoire collective et histoire de l'Algérie: témoignages oraux et prises de voix

Dans *L'Amour, la fantasia*, trois axes temporels se superposent de façon complexe. Dans un récit proprement autobiographique, Assia Djebar raconte ses souvenirs d'enfance des années 1940 en forme d'épisodes qui reprennent des moments-clés. Parallèlement la reprise de scènes historiques du XIX<sup>e</sup> siècle est alternée avec des témoignages de femmes résistantes dans la guerre d'Indépendance des années 1950 et 60. La trame chronologique débute dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle lors de la conquête de l'Algérie par les Français, une période pour laquelle les sources écrites françaises prolifèrent alors qu'un témoignage du côté algérien fait défaut. Les textes historiques cités témoignent de destructions et de massacres en prenant le point de vue des conquérants. Un événement ressort de par son aspect particulièrement cruel: en 1845, le fameux général Pélissier fait boucher et enfumer des grottes dans les montagnes qui abritaient plus de 600 réfugiés indigènes, majoritairement des femmes et des enfants. Dans le rapport qu'il rédige sur cette opération, pas un mot sur le destin des victimes, dont une quarantaine seulement survit. Quelques mois plus tard le commandant de Saint-Arnaud enfume plus de 800 membres d'une autre tribu de la même manière et son témoignage épistolaire ne thématise qu'un certain malaise vite surmonté<sup>8</sup>. Dans le récit de Djebar, cette éloquence lar-

---

<sup>5</sup> A. DJEBAR, *Ombre sultane*, Paris, Albin Michel, 1987.

<sup>6</sup> A. DJEBAR, *Vaste est la prison*, Paris, Albin Michel, 1995.

<sup>7</sup> A. DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Paris, Fayard, 2007.

<sup>8</sup> «...Du 8 au 12 août, j'ai été malade, mais ma conscience ne me reproche rien. J'ai fait mon devoir de chef, et demain je recommencerai, mais j'ai pris l'Afrique en dégoût». A. DJEBAR, *L'Amour la fantasia*, op. cit., p. 111.

L'ascoltare, il sentito dire, la phonè nei racconti di sé

moyante du témoignage français fait peser le silence du côté des victimes et met en marche la recherche d'une autre perspective favorisant la dimension olfactive et sonore:

Pour lire cet écrit, il me faut renverser mon corps, plonger ma face dans l'ombre, scruter la voûte de rocailles ou de craie, laisser les chuchotements immémoriaux remonter, géologie sanguinolente. Quel magma de sons pourrit là, quelle odeur de putréfaction s'en échappe? Je tâtonne, mon odorat troublé, mes oreilles ouvertes en huitres, dans la crue de la douleur ancienne. [...] Hors du puits des siècles d'hier, comment affronter les sons du passé?<sup>9</sup>

Dans la deuxième partie du roman, le discours historique sur la guerre coloniale du XIX<sup>e</sup> siècle est remplacé par des témoignages oraux de femmes sur leur engagement lors de la guerre d'indépendance des années 1950. Elles donnent une voix aux victimes et sont la preuve d'un rôle bien actif et courageux de beaucoup de femmes durant cette guerre. Pourtant d'autres sons du passé se font réentendre à partir de cette transmission orale: une mémoire collective de résistance anticoloniale émerge réactivant un souvenir bien plus ancien imprégné de sons:

Chuchotements des aïeules aux enfants dans le noir, aux enfants des enfants accroupis sur la natte, aux filles qui deviendront aïeules, le temps d'enfanter s'écoulant pour elles en parenthèses dérisoires. Ne subsiste du corps ni le ventre qui enfante, ni les bras qui étreignent, qui s'ouvrent dans la rupture de l'accouchement. Ne subsiste du corps que ouïe et yeux d'enfance attentifs, dans le corridor, à la conteuse ridée qui égrène la transmission, qui psalmodie la geste des pères, des grands-pères des grands-oncles paternels. Voix basse qui assure la navigation des mots, qui rame dans les eaux charriant les morts, à jamais prisonniers... [...] Les vergers brûlés par Saint-Arnaud voient enfin leur feu s'éteindre, parce que la vieille aujourd'hui parle et que je m'appête à transcrire son récit. Faire le décompte des menus objets passés ainsi, de main fiévreuse à main de fugueur!<sup>10</sup>

La mémoire collective est réactivée par une chaîne de transmission orale qui lie directement les différentes époques temporellement éloignées, mais rapprochées par la violence coloniale. Djébar se fait ici scripteuse, donnant voix à un discours de commémoration qui réussit à éteindre le feu et à affaiblir la douleur du souvenir.

---

<sup>9</sup> A. DJEBAR, *L'Amour, la fantasia*, op. cit., p. 69.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 250s.

Pour cette partie du roman autobiographique, Djebar a utilisé des éléments du matériel sonore qu'elle avait recueilli entre 1974 et 1975 pour le coupage de son film *La Nouba des femmes du mont Chenoua*. Plus tard, dans *Ces voix qui m'assiègent*, un recueil d'essais au titre parlant, elle témoigne de l'importance de cette enquête sonore pour le roman et pour la redéfinition de son rôle d'écrivain<sup>11</sup>. Pendant son enquête elle s'était confrontée à sa langue maternelle dans le sens étroit du terme, choisissant comme terrain la région montagnarde dont la tribu berbère de sa mère était originaire:

Ce particularisme féminin de mes langues d'origine (celle que je parle couramment: le dialecte arabe de ma région et le berbère perdu mais pourtant non effacé) me fut comme une mémoire sonore ancienne qui resurgissait en moi et autour de moi, qui me redonnait force - voix âpres, livrant si souvent la peine, le chagrin, la perte, et pourtant rendant présente, à mon oreille, une telle tendresse maternelle, une solidarité si profondes, qu'elles m'empêchent de vaciller, encore maintenant<sup>12</sup>.

A travers la mémoire sonore, la transmission orale ne retrace pas seulement une autre histoire de souffrance, mais stabilise en même temps l'identité de la narratrice.

Cette découverte de l'importance de l'ouïe résonne dans la structure particulière du film où son et images entrent dans une relation de complémentarité et où l'ouïe acquiert une fonction catalisatrice:

Le son, sous les images, ne pouvait être commentaire, il devait combler un vide, faire sentir ce vide... Il devait 'dénoncer', alerter, sans être polémique ni même 'engagé'. Je compris donc, que, par le son, je devais ramener, suggérer, peut-être ressusciter les voix invisibles [...]. Ainsi, pour moi, mon fil d'Ariane devenait mon oreille... Oui, j'entendais arabe et berbère (les plaintes, les cris, les youyous de mes ancêtres du XIX<sup>e</sup> siècle), je les entendais vraiment et cela, pour les ressusciter eux, les barbares, dans la langue française. Si bien qu'écrire devient inscrire, transcrire, écrire en creux, ramener au texte, au papier, au manuscrit, à la main, ramener à la fois chants funèbres et corps enfouis: oui, ramener l'autre (autrefois ennemis et inassimilables) dans la langue<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> A. DJEBAR, «L'enjeu de mon silence», in *Ces voix qui m'assiègent*, *op. cit.*, pp. 35-40.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 37.

<sup>13</sup> *Ivi*, pp. 47-48.

Le témoignage historique recoupe ainsi le récit autobiographique en une écriture autobiographique plurielle<sup>14</sup> étroitement liée au son; il en découle un nouveau type d'écriture-écoute de soi collective:

«Une constatation étrange s'impose: je suis née en dix-huit cent quarante-deux, lorsque le commandant de Saint-Arnaud vient détruire la zaouia des Ben Ménacer, ma tribu d'origine, et qu'il s'extasie sur les vergers, sur les oliviers disparus [...]». C'est aux lueurs de cet incendie que je parvins, un siècle après, à sortir du harem; c'est parce qu'il m'éclaire encore que je trouve la force de parler. Avant d'entendre ma propre voix, je perçois les râles, les gémissements des emmurés du Dahra, des prisonniers de Sainte-Marguerite; ils assurent l'orchestration nécessaire. Ils m'interpellent, ils me soutiennent pour qu'au signal donné, mon chant solitaire démarre<sup>15</sup>.

### 3. Ombre sultane / Vaste est la prison: soumission féminine et témoignage oral

Dans les romans autobiographiques de Djébar la dimension sonore est également étroitement liée à une perception proprement féminine. Elle est particulière à l'existence féminine dans la société algérienne, existence traditionnellement restreinte, dépendante et régie par la ségrégation. *Ombre sultane*, le deuxième volet du quatuor algérien, met en scène un scénario ambigu emblématique de cette existence, notamment une rencontre entre deux femmes mariées au même homme. Isma, première épouse et narratrice du récit, avait dû laisser ses enfants sous la tutelle de Hajila, la nouvelle femme. Elle revient pour rendre visite à ses enfants et finit par soutenir cette dernière face aux violences exercées par son mari. Le récit met en scène le monde clos de Hajila en racontant sa vie à la deuxième personne du singulier dans une sorte de dialogue intérieur liant les deux épouses. L'existence de Hajila est confinée à l'appartement du mari comme à une sorte de Harem où elle ne fait qu'entendre la vie à l'extérieur sans pouvoir y accéder. La claustration s'exprime par une sonorité limitée: «L'homme sorti, les enfants partis

---

<sup>14</sup> Ce type d'autobiographie plurielle est particulier à la tradition autobiographique du Maghreb et des cultures arabes qui oblige à passer par une trame historique collective pour pouvoir articuler un cheminement individuel; voir Elke Richter, «L'autobiographie au Maghreb postcolonial: réécriture d'un genre littéraire», in Susanne Gehrman / Claudia Gronemann (Eds.), *Les enJeuX de l'autobiographie dans les littératures de langue française*, Paris, l'Harmattan, 2006, pp. 155-171.

<sup>15</sup> A. DJEBAR, *L'Amour, la fantasia*, op. cit., p. 302.

à l'école, tu errais, tes mains tendues en avant. ...Les fenêtres restaient ouvertes, le bruit entrainait par gerbes irrégulières; ...»<sup>16</sup>.

Une autre évocation de l'assujettissement féminin se retrouve dans un souvenir d'enfance probablement autobiographique: La petite fillette avait involontairement entendu une lamentation de femme contre le sort de la soumission au mari. Le souvenir auditif de cette scène reste extrêmement intense pour l'adulte:

La plainte, en langue arabe, s'est déroulée en deux mouvements de prose rimée, improvisée. Mots hachurés, en vain retenus par les «chut» des compagnes effarouchées. [...] Son accent métallique me reste dans l'oreille. La plainte, avec l'écho de ses rimes, s'est fichée dans ma mémoire: rythme, son et vocables. [...] Cette plainte m'a laissée muette, dépouillée d'un coup de tout avenir. Sans doute, en m'éloignant jusqu'au muret de la terrasse, ai-je répété ces derniers mots:

- Il faut que nous les subissions encore, eux, nos maîtres, et dans quelle posture, jambes dénudées face au ciel!<sup>17</sup>

L'intensité du souvenir correspond à la précision avec laquelle la qualité sonore est rappelée. La plainte est représentative de la soumission physique subie par beaucoup de femmes vivant dans des familles traditionnelles; la voix qui se lève se fait porte-voix pour des générations de femmes assujetties. Pour la jeune fille, elle sonne comme un oracle jetant une ombre sur son avenir.

*Vaste est la prison*, troisième volet du quatuor algérien, commence par une scène de hammam, espace de liberté féminine dans les sociétés traditionnelles, porteuse d'un tapis sonore particulier. Dans la scène évoquée, c'est un mot dialectal qui se grave dans la mémoire auditive de la narratrice. La jeune Assia, visitant le hammam avec sa belle-mère, entend un mot qui lui fait découvrir tout un monde de résistance féminine: «*l'e'dou*», 'l'ennemi'. Elle apprend que c'est ainsi que traditionnellement les femmes de sa région appellent en arabe dialectal leur mari quand elles sont entre elles:

Ce mot, *l'e'dou*, que je reçus ainsi dans la moiteur de ce vestibule d'où, y débouchant presque nues, les femmes sortaient enveloppées de pied en cap, ce mot d'ennemi, proféré

<sup>16</sup> A. DJEBAR, *Ombre sultane*, op. cit., p. 59.

<sup>17</sup> Ivi, p. 139.

L'ascoltare, il sentito dire, la phonè nei racconti di sé

dans cette chaleur émolliente, entra en moi, torpille étrange; telle une flèche de silence qui transperça le fond de mon cœur trop tendre alors. En vérité, ce simple vocable acerbe dans sa chair arabe, vrilla indéfiniment le fond de mon âme, et donc la source de mon écriture...<sup>18</sup>

Le choc de la découverte d'une langue secrète de résistance féminine va déclencher une recherche de la langue maternelle berbère qui restera un des thèmes principaux du roman.

Comme la mémoire sonore témoigne de l'oppression, la transgression de ce cadre correspond à la reconquête d'une dimension sonore de l'existence qui semblait perdue. Hajila, jeune femme venant de la campagne, avait d'abord accepté sa claustration, mais développe le désir de s'enfuir de sa prison. Elle commence à sortir voilée et elle est d'abord intimidée et éblouie par la lumière, par la vie et surtout abasourdie par le bruit<sup>19</sup>. Mais elle entreprend une sorte de redécouverte sonore de la sphère publique, qui se fait symbole de sa libération. En rentrant, elle est enveloppée et confortée par les sons: «Tu rentres le soir [...] tu reviens sonore. Lasse quelque peu. Une écharpe de bruits émiétés en toi te fait redresser le torse, pencher la nuque; tu retrouves les murs dont la vue te heurte»<sup>20</sup>.

Assia Djébar reconstruit ainsi une mémoire auditive propre aux femmes qui témoigne de leurs souffrances et de leur soumission. Faire réentendre la voix des autres et particulièrement des femmes, c'est d'abord un geste généreux et gratifiant de porte-voix, comme le souligne Mireille Calle-Gruber<sup>21</sup>. Mais l'intensité de cette écoute s'explique aussi par la conscience du fait que prêter sa voix aux autres réactive également la propre mémoire sonore qui mène vers un monde de souvenirs personnels.

#### 4. L'intimité ambiguë de la mémoire auditive autobiographique

Dans le dernier volume de son quatuor algérien *Nulle part dans la maison de mon père*, Assia Djébar se tourne vers une écriture autobiographique plus classique qui est axée autour de la

---

<sup>18</sup> A. DJEBAR, *Vaste est la prison*, op. cit., p. 14.

<sup>19</sup> «Dehors, les sons en particulier commencent à t'atteindre: cris éparpillés ou tressés en gerbes, murmures soudain effilochés dans un arrêt de la rumeur, stries d'un silence qui tangue lorsque tu remontes une avenue et que tu t'inquiètes exagérément de l'heure tardive.», in A. DJEBAR, *Ombre sultane*, op. cit., p. 61.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 79.

<sup>21</sup> «Ce que j'admire par-dessus tout dans l'écriture d'Assia Djébar, c'est l'humilité, le respect de la distance, la faculté d'écoute. Elle ne se veut pas porte-parole, tout au plus porte-voix de celles qui sont sans alphabet; pas diseuse ni médiatrice, mais médium et capteuse de traces» in Mireille CALLE-GRUBER, *Assia Djébar*, Paris, Association pour la diffusion de la pensée française, 2006, p. 21.



période pré-pubère et pubère de la jeune fille. Dans son récit, elle intègre des souvenirs auditifs qui jouent un rôle crucial pour des prises de conscience postérieures. Elle remonte jusqu'à l'origine de sa conscience à l'âge d'un an et demi et ce n'est que 20 ans plus tard qu'elle se souvient avoir été témoin auditif des échanges sexuels de ses parents:

Ainsi mon premier souvenir est-il auditif et nocturne. [...] Nuits successives d'un bébé d'au moins dix-huit mois. L'endormissement est régulièrement interrompu par une voix, plutôt une double voix, un chuchotement à la fois si proche, venant comme de très haut, et de si loin, qui n'a réaffleuré à ma conscience que des années plus tard: ce réveil, avec son trouble, même à un âge si précoce, s'enrobait alors d'une culpabilité, pour ainsi dire animale. Comme si je ne devais absolument pas entendre! Comme si un énorme interdit, un mur de brumes et de nuit avait dû s'installer entre la couche parentale et mon petit lit de cuivre, aussi n'ouvrais-je jamais les yeux. Nous devons tous nous trouver dans le noir! Je ne sais ce qui se passe. C'est une sorte de musique, une plainte informe, mais de jouissance (je ne connais pas le mot, je le sens ainsi). [...] Affleura alors en moi le souvenir: lente et informe souffrance d'avoir dû, malgré moi, autrefois entendre!<sup>22</sup>

La narratrice partage avec nous un traumatisme du jeune enfant, vécu comme séparation menaçante et liée à la perception exclusivement auditive. Cette expérience auditive est d'abord oubliée pour revenir à la conscience sous un tout autre augure longtemps après:

J'ai la conviction que, après tout ce temps d'oubli de ma conscience précoce, le fait d'avoir perçu le long chant de jouissance des sens (voix femelle, me dis-je avec certitude), oui, après tout ce temps, le fait que ma mémoire de nourrisson se refermât comme une huître sur une proximité dérangeante - qui, même à moi, bébé, faisait honte - , étonnamment, ce ne fut pas tant une pudeur frileuse qui l'a ressuscité, vingt ans après, que la permanence du souvenir dormant, eau souterraine au fond de moi, trace indélébile du plaisir pareil à un fruit.

Ensuite, durant les longues années de ma première vie conjugale, j'expérimentai sans le savoir, mais indissolublement, une transmission de femme à femme: ma mère, jadis jeune

---

<sup>22</sup> A. DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, op. cit., p. 96s.

L'ascoltare, il sentito dire, la phonè nei racconti di sé

épouse de dix-neuf ou vingt ans, m'avait ainsi délégué, à son insu, la plénitude sereine du plaisir amoureux<sup>23</sup>.

L'huître de l'écoute qui s'était fermée ne se rouvre qu'au moment du rappel lors de l'écriture et se voit neutralisée et même valorisée après coup. Régulièrement, des souvenirs auditifs plus directement positifs rappellent l'initiation de la fillette au monde de la culture: la voix de son professeur de français qui récite pour la première fois un poème de Baudelaire lui fait découvrir la musicalité de la poésie française<sup>24</sup>, un concert de piano avec un programme de Chopin l'émeut au point de la faire pleurer<sup>25</sup> et la voix du garçon qui était sa première tentation<sup>26</sup> est le souvenir le plus intense du moment anodin d'une étape pubère vite franchie.

Dans la deuxième partie du roman, une sorte de tourbillon mène vers une autre qualité du souvenir auditif: trace d'un traumatisme personnel. La jeune fille vit une histoire d'amour platonique clandestine et craint pendant des mois que son père ne découvre les têtes-à-têtes. Une dispute avec le garçon qui met à nu le manque d'ouverture de celui-ci vis-à-vis de la liberté intérieure de la fille, déclenche une réaction impulsive et cette dernière finit par se précipiter devant un tramway. Pendant des années une phrase la poursuit, gravée dans sa mémoire de par sa qualité sonore particulière, celle du conducteur qui, en freinant abruptement, avait réussi à la sauver au dernier moment: «Voyez, ma main tremble encore! C'est elle, elle! (La voix crie, son écho se prolonge jusqu'à s'incruster en moi.) Elle s'est jetée...»<sup>27</sup>.

Dans la mémoire de la narratrice, la voix du conducteur s'avoisine à la phrase que la jeune fille avait répétée dans sa tête pendant des mois: «Si mon père le sait, je me tue!» Cette phrase, «hyperbole de la transgression»<sup>28</sup>, élucide le titre du roman: Après cette double transgression - les rencontres clandestines et la tentation de suicide 'tabouisée' par l'Islam - jamais la narratrice ne retrouve une place dans la maison de son père. Elle prend ainsi conscience de la relation ambiguë liant toute jeune femme arabe indépendante à un père trop protecteur: «Pourquoi, mais pourquoi faut-il que je me retrouve, moi et toutes les autres, «nulle part dans la maison de mon père»?»<sup>29</sup>

---

<sup>23</sup> Ibidem.

<sup>24</sup> Ivi, p. 104ss.

<sup>25</sup> Ivi, p. 121s.

<sup>26</sup> Ivi, p. 222.

<sup>27</sup> Ivi, p. 363.

<sup>28</sup> Ivi, p. 382.

<sup>29</sup> Ivi, p. 391.

Mais la voix du conducteur continue à la poursuivre: «[...] c'est cette voix d'inconnu qui te revient ou plutôt tu la réentends chaque fois que (deux ou trois ans après) tu te lances dans une écriture aveugle [...]»<sup>30</sup>. Ce passage révèle que ce traumatisme, dont on trouve déjà une trace dans *L'Amour la fantasia*<sup>31</sup>, est à l'origine de l'entreprise d'écriture d'Assia Djebar. Après avoir fixé cette voix obsédante par l'écrit dans une sorte de confession, l'auteur en reste sans paroles: «Te voici soudain muette, enfin! Enfin le silence. Enfin toi seule et la mémoire ouverte»<sup>32</sup>.

«... et le corps recherche sa voix, comme une plie remontant l'estuaire»<sup>33</sup>. Ce passage du poème «Sistre» inclus dans *L'Amour, la fantasia* peut être lu comme allégorie de l'écriture Djebarienne. La plie, poisson de mer du grand large naît souvent dans un estuaire, lieu moins austère et plein de nourriture mais restreint et parfois menaçant. Revenir dans cet environnement de l'enfance pour retrouver sa voix, c'est se ressourcer au puits de la mémoire pour écrire. Dans cet estuaire d'Assia Djebar, des souvenirs d'enfance, des témoignages ancestraux et des traumatismes historiques et personnels se mélangent. Ecouter et transcrire ces voix libèrent pour une écriture autre au reflux vers la mer.

---

<sup>30</sup> Ivi, p. 395.

<sup>31</sup> A. DJEBAR, *L'amour, la fantasia*, op. cit., p. 162.

<sup>32</sup> A. DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, op. cit., p. 399.

<sup>33</sup> A. DJEBAR, *L'amour la fantasia*, op. cit., p. 156.