

Enjambements et envols

Assia Djébar échographe

Dès le point de départ, tout semble réglé, une fois pour toutes. *Nulle part dans la maison de mon père* est un « roman », indique la page de titre. Mais lorsque le livre d'Assia Djébar s'engage à la fin dans une série d'« Épilogues », un mouvement tournoyant l'entraîne vers un questionnement insistant :

Ce récit est-il le roman d'un amour crevé ? Ou la romance à peine agitée d'une jeune fille [...] ? L'esquisse d'une ouverture, prologue à une plus vaste autobiographie ?¹

À pas hésitants et sur le mode de l'interrogation trois fois reprise, le mot « autobiographie » est enfin lâché, mais il est précédé de tant de précautions – « esquisse, ouverture, prologue à »² – que sa réalisation s'éloigne vers un vague avenir.

Quel nom générique apposer au long récit de trois cent soixante-dix pages ? La « Postface » qui fait suite aux épilogues tente de donner une réponse. Mais le pluriel des notions citées – « auto-analyse rétrospective », « confession », « autodévoilement », « autobiographie », « écrit sur soi », « autoconnaissance », « écriture-aveu »³ – ne fait qu'accélérer le mouvement tourbillonnant, et ceci d'autant plus que le terme classique d'autobiographie s'avère être lui-même pluriel pour l'auteur. Accepté d'un côté, bien qu'avec de fortes réserves, il est rejeté sans ménagement de l'autre, parce qu'il exigerait l'ordre « d'un déroulé chronologique »⁴.

Ne pas (vouloir ou ne pas pouvoir) désigner par un seul terme métatextuel ce qui vient d'être écrit, mais tourner inlassablement autour en essayant de l'encercler, ce mouvement ne fait que refléter ce qui a lieu au niveau textuel et caractérise tout le livre. De la plus petite unité à la plus grande, des phrases et des séquences aux grands ensembles structurels, la figure que dessine et redessine le texte est la même : c'est celle du cercle, qui devient ouvertement encerclement lorsque tout se termine dans la valse triste composée des épilogues, de la postface et du postscriptum à la postface. Le ressort qui a animé avec un tel dynamisme le texte ne veut pas se détendre, et il est loin d'être fatigué lorsque, finalement, il

-
1. Assia Djébar, *Nulle part dans la maison de mon père*, Paris, Fayard, 2007, p. 379.
 2. Cf. aussi la formule employée p. 402 : « [...] esquisse le premier pas de l'autodévoilement. »
 3. « Auto-analyse rétrospective » p. 383 et p. 401 ; « confession » p. 401 ; « autodévoilement » p. 402 ; « autobiographie » p. 402 et p. 405 ; « autoconnaissance » p. 402 ; « écrit sur soi » p. 402 ; « écriture-aveu » p. 404.
 4. *Ibid.*, p. 239 : « Il ne s'agit point ici d'autobiographie, c'est-à-dire d'un déroulé chronologique; justement, pas de chronologie ordonnée après coup ! »

finit de finir de faire tourner. Comme le laisse entendre l'avant-dernière page : « Le cercle que ce texte déroule est premier pas de l'entreprise. »

Femmes de Cherchell dans leurs maisons. – Est-ce vraiment le « premier pas » qui est fait ici ? Le lecteur qui lit cette phrase à la fin du livre et qui s'est familiarisé avec l'œuvre d'Assia Djébar se demande si ce n'est pas plutôt le premier pas dans un nouveau cercle qui ajoute un autre anneau à l'enchaînement des écritures djebariennes. C'est le plus objectif des hasards qui lui fournit un début de confirmation, inscrit sur une de ces dernières pages du livre qui donnent des renseignements techniques sur sa production. On y lit ceci : « Cet ouvrage a été composé [...] par Palimpseste à Paris. »

« Palimpseste », ce concept cher à la critique djebarienne, comment ne pas voir dans son apparition paratextuelle un clin d'œil complice envoyé aux fidèles lectrices et lecteurs d'Assia Djébar ? Au fil des pages de *Nulle part dans la maison de mon père*, ils se sentiront, en effet, constamment réinvités dans les belles architectures élevées antérieurement par la fille ; ils en reconnaîtront certaines pièces majeures, comme ils aimeront y retrouver les habitants principaux.

Des pages importantes des livres précédents ont été grattées, pas trop pour ne pas en trouer le support, mais juste assez pour permettre de les recouvrir d'une autre couche d'écriture. Il y a donc bien palimpseste, et il y a en même temps quelque chose de fondamentalement innovateur et qui justifie qu'on puisse parler de « premier pas de l'entreprise ». Le retour sur soi est pratiqué avec une radicalité jusqu'alors inconnue chez Assia Djébar.

Pour s'en rendre compte, il suffit de mettre côte à côte le point de départ du premier cycle « autobiographique », le célèbre *L'Amour, la fantasia*, et celui de la nouvelle entreprise, intitulée *Nulle part dans la maison de mon père*. Le rapprochement est suggéré dès la scène d'ouverture. Au lieu de la « Fillette arabe allant [...] main dans la main du père » qui, dans son costume européen, l'emmène à l'école, « Une fillette surgit » : elle tend la main à sa mère, richement vêtue des beaux habits traditionnels, et la guide lors d'une visite chez la grand-mère maternelle. À la fierté de l'introduire « à toute la ville »¹ se mêle, sous les regards des hommes, qui les voient passer, « méfiants et circonspects », le même pressentiment d'être guettées et jugées que lorsqu'est évoqué « le regard matois » des voisins à la première page de *L'Amour, la fantasia*.

Nulle part dans la maison de mon père débute dans la maison des femmes de la généalogie maternelle. Le rythme du récit, lent et insistant, reprenant, en les variant, des mots et des images, s'enroulant sur lui-même et se déroulant dans un mouvement amplificateur, s'oppose à la rapidité avec laquelle progresse la narration de *L'Amour, la fantasia*. La lenteur s'accompagne d'une concen-

1. Assia Djébar, *Nulle part dans la maison de mon père*, op. cit., p. 15.

tration absolue sur le sort de celle qui écrit et exclut ce qui était omniprésent dans *L'Amour, la fantasia*, parce qu'intimement mêlé à l'histoire individuelle : l'Histoire, celle de l'Algérie, de la conquête de 1830 à la guerre de libération et au-delà.

Nulle part dans la maison de mon père est donc bien à la fois « le premier pas » d'une nouvelle entreprise « autobiographique » et en même temps un pas de plus sur le long chemin déjà parcouru par une œuvre qui se construit à coups d'enjambements d'un livre à l'autre. Innovation et continuité sont intimement liées, comme elles l'étaient depuis toujours chez Assia Djebar.

Jeux d'ombres. – Le principe d'écriture qu'un premier exemple vient d'illustrer est tellement prégnant qu'on peut parler de méthode créatrice. Nous aimerions l'appeler « échographie », conformément au procédé d'exploration médicale du même nom, qui utilise la réflexion des ultrasons par les structures organiques pour visualiser les organes observés. La transposition terme à terme de la définition dans le domaine artistique auquel nous avons affaire, va s'avérer riche d'enseignements. Bornons-nous ici, pour commencer, à cette constatation : si les livres d'Assia Djebar, qu'ils soient de fiction ou d'« autobiographie », peuvent si bien se prolonger l'un dans l'autre et se répondre en écho, c'est qu'ils reposent sur un fond commun, celui de l'histoire d'un ego, qui inlassablement se sonde.

Ce travail d'exploration est poussé en avant par un seul espoir, celui « de comprendre, de me comprendre »¹, « de m'expliquer à moi-même – moi, ici personnage et auteur à la fois »². L'auteur s'avance « ici » (c'est-à-dire dans *Nulle part dans la maison de mon père*) et s'identifie expressément à la voix qui dit moi dans son livre « autobiographique », mais elle avait déjà exprimé le même espoir par le truchement de quelques-uns de ses personnages de romans. Dans *Les Nuits de Strasbourg*, livre rythmé par le verbe « chercher », Thelja cherchait « la vérité qui, en moi se dérobe ».³ Dans *La disparition de la langue française*, Berkane poussait son exploration plus loin et commençait à écrire un livre intitulé *L'adolescent*, essayant ainsi une première fois, par vie fictive interposée,

-
1. Assia Djebar, *Nulle part dans la maison de mon père*, op. cit., p. 391. Cf. également p. 241 : « Je comprends désormais [...] » et p. 353 : « Moi qui écris désormais, si longtemps après, je comprends : [...] ».
 2. *Ibid.*, p. 379. Cf. le même thème p. 383. Cf. aussi les vers du *Diwan* de Sham's Tabriz, mis en exergue à la deuxième partie, p. 99, dont les quatre questions culminent dans celle-ci : « Quelle est donc l'âme, enfin, dont je suis le vêtement ? »
 3. Cf. les citations dans notre analyse « “Un cri dans le bleu immergé”. Binswanger, Foucault et l'imagination de la chute dans *Les Nuits de Strasbourg* », dans Ernstpeter Ruhe (éd.) *Assia Djebar*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2001, p. 169-188, ici p. 172-173.

de donner forme à ce que sera le sujet principal de *Nulle part dans la maison de mon père*.¹

Lorsque la narratrice de *La femme sans sépulture* réfléchit sur les histoires qui s'imbriquent dans la conversation à laquelle elle assiste, son aparté se lit comme un commentaire aux enjambements à l'intérieur de l'œuvre et comme une première ébauche de la structure de *Nulle part dans la maison de mon père* :

Une histoire dans l'histoire, et ainsi de suite [...] N'est-ce pas une stratégie inconsciente pour, au bout de la chaîne, nous retrouver, nous qui écoutons, qui voyons précisément le fil de la narration se nouer, puis se dénouer, se tourner et se retourner... n'est-ce pas pour, à la fin, nous découvrir... libérées ? De quoi, sinon de l'ombre même du passé muet, immobile, [...].²

À la fin du dernier livre, l'espoir a été déçu une nouvelle fois. Le mutisme³ et l'immobilité⁴ pèsent toujours si lourdement de leur poids douloureux qu'ils épuisent finalement le ressort créateur, qui avait si puissamment tenu pendant des centaines de pages; après quelques derniers soubresauts, il s'arrête net. Pour cette fois.

Assia Djébar a trouvé une formule heureuse pour ses personnages qu'elle envoie prospecter le terrain avant de s'y risquer en personne. Elle les appelle des ombres « que j'invente ». ⁵ Comme Ulysse qui lors de sa descente dans l'autre monde devait d'abord immoler une bête pour animer les ombres des défunts et pouvoir leur parler, l'auteur nourrit de son sang ses ombres pour qu'elles s'animent et vivent leur vie dans le clair-obscur de l'écriture. Elles ouvrent ainsi la voie à la sultane qui, à la suite de ce cortège, s'avance en plein jour et ose dire moi.

-
1. Seule la première partie, la plus courte, est consacrée à l'enfance (« Eclats d'enfance »), les deux autres, plus de trois fois plus longues, se concentrent sur l'adolescence de l'auteur, cf. p. 101 : « Comment raconter cette adolescence où, de dix à dix-sept ans, [...] », p. 235 : « [...] mon adolescence lointaine », p. 245 : « mon récit d'adolescence » ; p. 375 : « ma dernière année d'adolescence ».
 2. Assia Djébar, *Nulle part dans la maison de mon père*, op. cit., p. 129.
 3. Cf. les thèmes du mutisme p. 52 et p. 386, du silence p. 52, 56, 82, 309, 311, 362, 377, 379, 383, 388, 398, 401 (titre de la première partie de la Postface : « Silence sur soie »), du se taire p. 361 et p. 385.
 4. Cf. p. 393 : « ces décennies immobiles ». Dix pages en amont, l'auteur commençait à entrevoir la véritable étendue des années d'immobilisme : « La femme qui écrit désormais regrette, prétend-elle, les vingt et un ans d'immobilisme de la pseudo vraie histoire d'amour qui s'ensuivit. Peut-être se trompe-t-elle dans son décompte. Peut-être qu'il lui faudrait ajouter les années suivantes, et compter par décennies » (p. 383).
 5. Assia Djébar, *Nulle part dans la maison de mon père*, op. cit., p. 364 : « [...] l'un ou l'autre de mes personnages de femme, parfois le plus inattendu, semble échapper de dessous ma main qui écrit et le trace. Parfois cette ombre que j'invente, d'un sourire me nargue – moi, l'auteur. »

La main de Fatima. – Dès le seuil, elle le dit haut et fort, en lançant les premiers mots comme dans un cri : *Nulle part dans la maison de mon père*. Accusation ? Complainte ? Le titre s'éclaire grâce à ses multiples retours au fil des pages, qui sont autant de tours pour s'approcher du nœud du livre.

La formulation du titre nous permet de comprendre, si nous y regardons d'assez près, que le moi ne se lance pas seul dans sa nouvelle « entreprise ». Elle se fait de nouveau accompagner par une de ses ombres et choisit une ombre toute particulière, cette fois, une personne historique avec laquelle elle invoque une haute protection au moment où elle commence à écrire sur elle-même. Il s'agit de Fatima, la benjamine des filles du Prophète, figure que Fatma-Zohra Imalhayene alias Assia Djébar, avait animée dans *Loin de Médine*, sous le double aspect de « La fille aimée » de son père et de « Celle qui dit non à Médine » parce qu'elle s'est trouvée dépossédée de sa part d'héritage.¹

À travers un sous-texte est évoquée une figure spéculaire qui reflète les préoccupations fondamentales du moi. Grâce à cette forme d'exploration par une échographie au second degré, le moi qui écrit se mire dans d'autres écrits et essaie de mieux se connaître grâce à eux ou contre eux, en les remodelant suivant ses besoins. L'auteur met ainsi à profit ce qui est le fruit du don paternel : c'est de lui avoir ouvert le monde, en menant la fillette à l'école et en lui permettant de poursuivre sa formation au lycée. Car c'est là qu'a commencé ce qui fit le bonheur de la jeune fille – bonheur qu'imprègne la première page jubilatoire avec laquelle s'ouvre la partie centrale dédiée à l'adolescence – : c'est la découverte des livres, des « lectures sans fin » qui ouvraient « un ciel immense »² et procurèrent la seule ivresse³ de ces années-là.

Lorsque, plus tard, cette ivresse lui a été donnée par cette autre découverte qu'allait être l'écriture, les lectures sont restées omniprésentes. Elles marquent de leur empreinte de nombreux livres de l'auteur, qu'elles soient citées nommément ou qu'elles se laissent deviner implicitement, inscrites en filigrane. Nous avons choisi trois passages dans *Nulle part dans la maison de mon père* qui nous semblent particulièrement aptes à illustrer avec quel art Assia Djébar sait s'explorer en échographe.

Le poids du secret. – Au centre du livre est placée une scène hautement symbolique, qui nous fait revenir, de façon explicite cette fois, dans la famille du Prophète.⁴ Elle se fonde sur *Les Odes mystiques* de Jalal al-Din Rûmi qui rapporte

1. Assia Djébar, *Loin de Médine. Filles d'Ismaël*, Paris, Albin Michel, 1991, p. 57 et p. 68. Ce sont les titres des deux chapitres consacrés à Fatima.

2. Assia Djébar, *Nulle part dans la maison de mon père*, op. cit., p. 101.

3. *Ibid.*, p. 127.

4. Il s'agit de l'avant-dernier chapitre 11 de la deuxième partie, intitulé « Un air de ney », p. 233-238.

que « la première chose créée par Dieu a été la plume du roseau »¹. Pour illustrer cette affirmation, il raconte comment Ali, l'époux de Fatima, auquel le Prophète a transmis des secrets avec l'interdiction de s'en ouvrir à quiconque, s'en est déchargé en les confiant à un puits dans le désert. Le roseau qui ne tarda pas à naître des eaux profondes, coupé par un berger et transformé en flûte, envoûta ceux qui entendaient le son de l'instrument et les fit entrer en extase.

L'histoire se termine en étiologie, car la « Circulation à l'infini » de « la secrète parole du Prophète », transmuée « en musique » a fait que, depuis, « les derviches de Rûmi tournoient sans jamais s'arrêter, [...] »². Le commentaire de l'auteur débouche sur une interrogation existentielle : « [...] à quelle transmission ou à quelle métamorphose ai-je été destinée dans cet invisible à déchirer, tel que j'ai désiré l'esquisser ? »³

Le recours au texte de Rûmi se retourne ainsi sur lui-même, car en aboutissant à la formule de l'« invisible à déchirer », il a réalisé ce qui était le but indiqué au départ de ces quelques pages : justifier le choix du titre de la deuxième partie du livre.⁴ À un premier cercle parcouru à l'intérieur d'un chapitre s'en superpose donc un autre bien plus large, qui renvoie au début de la partie du livre qui contient le chapitre. Grâce à Rûmi – étiologie de l'étiologie –, le lecteur comprend maintenant pourquoi le livre l'entraîna dès le départ dans un tournoiement ininterrompu qui ne fait que s'accélérer jusqu'à la fin. C'est que celle qui s'est taillé du roseau monté du puits un calame, instrument si cher à Assia Djébar⁵, se situe avec son texte dans la tradition de la danse mystique et extatique des derviches. C'est leur évocation qui lui permet de trouver une réponse partielle à l'interrogation fondamentale de la dernière phrase, car lui revient en mémoire la grand-mère maternelle avec « ses tranches de païenne dansante [...], ses musiciennes accroupies

1. *Ibid.*, p. 233.

2. Assia Djébar, *Nulle part dans la maison de mon père*, *op. cit.*, p. 237. Le thème du secret qui finit par peser trop lourd, dont on se décharge dans un trou creusé dans la terre et qui est trahi par les roseaux qui poussent à cet endroit, est présent dans la littérature occidentale depuis les *Métamorphoses* d'Ovide (*cf.* au livre XI, l'histoire du roi Midas et de ses oreilles d'âne). Il est repris au Moyen Âge dans le *Roman de Tristan* de Berol et est resté vivant dans différents folklores (pays celtes, péninsule balkanique, Mongolie). Pour plus de détails *cf.* le travail de Wilhelm Giese : « Königs Markes Pferdeohren », dans *Zeitschrift für Romanische Philologie*, n° 75, 1959, p. 493-506.

3. *Ibid.*, p. 238.

4. *Cf.* p. 233 : L'histoire par laquelle Rûmi illustre son assertion concernant la première chose créée « justifiera le titre qui s'est imposé à moi pour cette traversée de mon adolescence : "Déchirer l'invisible" [...]. »

5. *Cf.* la dernière page de *L'Amour, la fantasia*, *op. cit.*, p. 255 et la fin du *Blanc de l'Algérie* (Paris, Albin Michel, 1995), p. 261. *Cf.* aussi notre analyse « Les mots, l'amour, la mort. Les mythomorphoses d'Assia Djébar », dans Alfred Hornung et Ernstpeter Ruhe (éd.), *Postcolonialisme & Autobiographie. Albert Memmi, Assia Djébar, Daniel Maximin*, Amsterdam /Atlanta, GA, Rodopi, 1998, p. 161-177, ici p. 170-171.

à ses pieds, [...] »¹. Il n'y a désormais plus de doute quant à la question posée : « à quelle transmission ou à quelle métamorphose ai-je été destinée ? » :

oui, c'est de cette aïeule que je suis la descendante, irréductiblement, c'est dans son sillage que je me place, corps et âme, à mon tour ensauvagée, puisque la révolte est si longue qu'elle n'en finit pas malgré tous les soleils et les proches lendemains.

Je comprends désormais que je suis son héritière à ma manière brouillonne [...].²

Sa place est dans la descendance de la généalogie matrilineaire et dans la tradition de leur danse. L'écriture autobiographique porte ses fruits. Lorsqu'était décrit, quelques chapitres plus haut, combien la jeune fille aimait danser, que danser lui était une nécessité et qu'elle comprenait la danse non pas comme un « spectacle », mais – derviche avant la lettre – comme une « méditation »³, l'évocation des trances de la grand-mère était encore hésitante et se présentait sous forme d'interrogations. Grâce à la réflexion sur l'histoire de Rûmi, cette ascendance est maintenant acceptée et reconnue comme moyen sûr et définitif pour « retrouver racines »⁴.

Il y a donc bel et bien héritage, la descendante a compris quelle est sa « part dans la maison de la (grand-)mère ». La question de la « transmission » a trouvé sa réponse. Mais celle de la dépossession « dans la maison du père » qui est au cœur de l'« invisible à déchirer, tel que j'ai désiré l'esquisser » reste ouverte et tiendra le moi en haleine pour le reste du livre.

La peur de la transgression. – À la fin des réflexions sur l'histoire de Rûmi s'esquisse un doute, formulé avec des hésitations. Celles-ci se traduisent par le « Peut-être » placé au début, par deux pauses pour reprendre souffle et repartir avec un « oui » et par le tournoiement autour du mot juste :

Peut-être que d'autres exégètes concluront, mais trop vite, que dans l'abandon du legs des secrets par Ali, fidèle jusqu'au bout mais vulnérable en tant que dépositaire, oui, certains « politiques » ou commentateurs trouveront dans ce passage du dépôt mystique dans l'eau du puits de la parole sacrée du Prophète, transmuée en musique du *ney*, oui, ces contempteurs pourront justifier par là que, à la mort du Prophète, Ali n'ait été élu calife des musulmans qu'après Abou Bekr, Omar, puis Othmann, et donc après bien des vicissitudes !⁵

Longue phrase compliquée (la plus longue du livre ?) qui suggère plus qu'elle ne dit. Beaucoup plus que ce que la frappante difficulté de dire laisse deviner.

1. Assia Djébar, *Nulle part dans la maison de mon père*, *op. cit.*, p. 241.

2. *Ibid.*, p. 241.

3. *Cf.* p. 191-197, en particulier p. 194.

4. *Ibid.*, p. 242.

5. *Ibid.*, p. 237-238.

L'histoire de Rûmi est posée au centre du livre parce qu'elle est riche en échos pour la situation du moi qui écrit, c'est évident. Ce qui l'est bien moins, c'est que si elle parle de secrets, ces secrets en cachent un autre. Les paroles secrètes du Prophète qu'Ali confie au puits font naître une musique qui n'a que des conséquences positives. Elle enchante « les gens au cœur pur », comme l'explique le Prophète lui-même¹, et elle est à l'origine de la danse des derviches. Le thème de la vulnérabilité d'Ali qui intervient à la fin dans ce contexte surprend d'autant plus. Nous pensons qu'il faut approfondir le parallèle entre Ali et le moi pour comprendre le changement subit de ton. Ce que certains pourraient reprocher à Ali et qui fait sa vulnérabilité, c'est qu'il s'est soulagé dans le puits des paroles que lui avait confiées son beau-père. Pourtant, le secret, transformé en musique grâce à la flûte du roseau, reste finalement gardé.

Le moi que nous écoutons dans *Nulle part* se soulage des paroles dont le père l'avait marqué. Gardées jusque-là au fond du puits de sa mémoire, elles se transforment grâce à son calame en livre, livre dont la publication met à découvert, devant tous, les paroles si blessantes du père. Le parallèle permet d'entrevoir combien se sent vulnérable le moi qui ose parler de soi et de ses secrets. Aussi n'est-ce peut-être pas par hasard qu'il compense ce qu'il perçoit comme une transgression par des évocations récurrentes d'un père aimé, courageux et compréhensif.

Soma sèma. – Le corps est signe.² Le moi est déchiré, il en porte les signes jusque dans son corps. C'est le père qui les inscrit.

C'est à regret que la scène de « La bicyclette » est évoquée (« malgré moi »³), car elle a endommagé « l'image idéale du père ». Son analyse nous emmène dans un long enchaînement d'échographies, en amont et en aval. C'est dans un livre antérieur, *Ombre Sultane*, qu'elle a été préparée avec la jeune fille que le père découvre en plein envol sur la balançoire d'une fête foraine, sa « jupe plissée virevoltant »⁴. Le cousin, complice de l'escapade, se sauve, le père entraîne sa fille à la maison, serrant son bras et lui parlant « sur un ton de menace froide ». La jeune fille écoute à peine ce qu'il dit dans sa fureur et met du temps à comprendre qu'il lui reproche d'avoir montré ses jambes « au-dessus des regards des hommes »⁵. Dans sa déception elle préfère croire qu'elle écoute un inconnu et non pas son père.

1. Assia Djébar, *Nulle part dans la maison de mon père*, op. cit., p. 235.

2. Cf. pour cette interprétation de la formule chère à Platon (cf. dans le dialogue *Gorgias* par exemple : « le corps est le tombeau de l'âme », *Gorgias* 493a, 2-3) Theodor Lessing, *Geschichte als Sinngebung des Sinnlosen*, Munich, Matthes & Seitz, 1983 – édition princeps 1919, p. 218.

3. Assia Djébar, *Nulle part dans la maison de mon père*, op. cit., p. 47.

4. Assia Djébar, *Ombre Sultane*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1987, p. 145-148, ici p. 147.

5. *Ibid.*, p. 148.

Ce qui était encore une scène tout empreinte de légèreté estivale dans *L'Amour, la fantasia*, les enfants d'un peu plus de dix ans se balançant au village dans « des concours d'envol », dans l'« [i]vresse de se sentir, par éclairs et sur un rythme alterné, suspendues au-dessus de la maison, du village », dans la joie de « Planer, jambes dressées plus haut que la tête [...] »¹, est devenu un drame par la possible présence de voyeurs.

L'ivresse que la jeune fille a éprouvée sur la balançoire est éprouvée par le moi dans *Nulle part dans la maison de mon père*, lorsque l'enfant apprend à monter à bicyclette, mais bien des choses changent en même temps. Ce qui était formulé dans l'hésitation et dans la gêne, devient explicite, le conflit s'accroît. D'un côté, au lieu de la jeune fille qui s'amuse dans une fête foraine, nous avons affaire à une fillette de « quatre ou cinq ans »², et la cour de l'immeuble pour instituteurs dans laquelle elle joue avec d'autres enfants est un lieu fermé (« cet enclos [...] presque privilégié par sa paix, devenu un havre pour nos jeux »³), il n'a plus rien d'un terrain public. D'autre part, ce n'est plus le cousin qui l'accompagne, mais le fils d'une collègue du père qui tient la bicyclette sur laquelle la petite fille arrive presque seule à se tenir en équilibre⁴, lorsque survient le père.

Le drame qui commence est plus complexe. La phrase avec laquelle le père lui interdit de montrer ses jambes en montant à bicyclette est cette fois rapportée en style direct, les personnages de la scène s'enrichissent de la présence de la mère, qui reste pourtant un témoin muet. La colère du père qui le transforme en être inconnu, la honte que sa fille ressent pour lui – la scène se clôt sur les mêmes termes que dans *Ombre Sultane*. Une première fois, car, dans les séquences qui suivent, elle continue de tourner et de prendre de l'ampleur, cercle après cercle, dans des réflexions sur l'ancestral interdit de l'invisibilité provoqué par de si « petites jambes »⁵, sur l'obéissance de la fille qui pendant de longues années ne monte plus à bicyclette, mais qui prendra sa « revanche » sur les terrains de sport, une fois entrée au lycée⁶, et sur le garçon à la bicyclette qui reçoit une importance dépassant le rôle

1. *Ibid.*, p. 19.

2. Assia Djebar, *Nulle part dans la maison de mon père*, *op. cit.*, p. 48.

3. *Ibid.*, p. 47.

4. *Ibid.*, p. 48-49.

5. *Ibid.*, p. 55.

6. *Ibid.*, p. 52. C'est à travers le thème du sport que réapparaît le « complexe de Prométhée » dans *Nulle part dans la maison de mon père*, complexe que nous connaissons de *L'Amour, la fantasia* (cf. notre analyse, citée plus haut en note 22, p. 172-173). Le complexe, défini par Bachelard comme celui de vouloir « savoir autant que nos pères, plus que nos pères » connaît une variation intéressante dans le nouveau livre : « [...] sa fillette aussi sportive que lui qui avait été champion de natation de fond dans sa ville, sa fille aussi excessive que lui, aussi contestataire que lui, et même autant que sa grand-mère maternelle à lui, [...]. » (p. 58) C'est à travers la généalogie des femmes que la fille remporte une victoire sur le père. Changée en Promethea, elle se mesure en dernière ligne aux femmes de la tribu.

de figurant. Il se met à parler d'« une voix chaude, amicale » quand la voix du père commande l'arrêt immédiat du jeu¹ ; plus âgé que la fillette, c'est lui qui « s'était proposé pour être mon mentor dans cet apprentissage »², et ce n'est que tout à la fin que l'apparition de son nom (Maurice) amène aussi l'aveu que « le garçon [...] me troublait, ce que je ne réalisais même pas ! »³.

Cette dernière phrase est riche de sous-entendus. Ce que la fillette n'avait pas réalisé n'avait peut-être pas échappé au père. A-t-il interdit à sa fille de montrer ses jambes pour combattre le trouble qu'elle éprouvait face à un autre qui se proposait comme mentor ? Si ce jeune conseiller était peut-être sage, fidèle à son modèle homérique, la petite fille risquait de faire deux découvertes importantes : celle d'un autre amour que celui pour le père, et celle de l'autonomie, de la liberté⁴. C'est un rite d'initiation qui a lieu, et c'est au moment où la petite fille peut garder « presque seule l'équilibre »⁵, que le père intervient, la rappelle à lui et lui inflige « cette blessure [...] peut-être, en fait, la seule blessure que m'infligea jamais mon père »⁶.

Il n'y a pas de doute possible : ce qui est infligé ici, c'est la blessure symbolique telle qu'elle a été analysée par Bruno Bettelheim dans son livre sur les « rites d'initiation »⁷. Symbolique et très concrète à la fois. Car l'intervention sur le corps est ressentie comme quasiment chirurgicale par le moi, comme le montrent des expressions telles que « retranché de moi »⁸, « séparées du reste de son corps »⁹, « avoir ainsi séparées de ma personne »¹⁰, les « petites jambes désireuses d'actionner les roues d'une bicyclette »¹¹. La scène de la bicyclette développe et visualise ainsi ce que la scène de la balançoire, dans *Ombre Sultane*, avait déjà parfaitement résumé avec des formules telle que « mutilation originelle » et expulsion de l'enfance¹².

1. *Ibid.*, p. 56.

2. *Ibid.*, p. 55.

3. *Ibid.*, p. 58. C'est plus tard, au lycée, que le moi redécouvre ce trouble et dit ne pas l'avoir connu encore : « c'est mon premier trouble devant l'autre sexe » (p. 215).

4. Cf. p. 48 : « Mon cœur bat, certes, je vais être autonome ; bientôt, comme les autres, j'irai faire un tour d'abord dans cette cour, puis à travers le village, libre et volant, m'envolant... »

5. *Ibid.*, p. 48.

6. *Ibid.*, p. 51.

7. Bruno Bettelheim, *Les blessures symboliques. Essai d'interprétation des rites d'initiation*, Paris, Gallimard, 1971 [1954].

8. Assia Djébar, *Nulle part dans la maison de mon père*, op. cit., p. 51.

9. *Ibid.*, p. 52.

10. *Ibid.*, p. 51.

11. *Ibid.*, p. 55.

12. Assia Djébar, *Ombre Sultane*, op. cit., p. 145 : « quelle mutilation originelle avait risqué de réapparaître ? Il y eut ce jour lointain où, d'un coup, je fus expulsée de l'enfance », et p. 148 : « Ce jour-là, je m'exilai de l'enfance ; [...] »

Désassemblage.¹ – Tout se noue autour de la blessure symbolique. Car avec elle apparaît un autre thème central de l'œuvre djébarienne, celui de l'envol et de la chute.

Les joies de la balançoire dans *Ombre Sultane* – la découverte de « l'espace mobile »², de l'« exaltation » de « l'altitude », parce que le corps devient si léger³ – sont anéanties par « les mots paternels » qui projettent l'enfant « au plus profond d'un gouffre étrange »⁴. La découverte de la bicyclette dans *Nulle part dans la maison de mon père* fait rêver d'évasion – « j'irai faire un tour d'abord dans cette cour, puis à travers le village, libre et volant, m'envolant... »⁵. Mais l'hostilité du père ouvre une sorte de gouffre dans lequel l'enfant entrevoit « une boue jaillie d'un sol inconnu [...]. Une tourbe, une immondice ! »⁶.

Après ce prélude, c'est à l'autre bout du livre que le thème est développé dans sa complexité. L'adolescente s'est engagée avec Tarik dans une relation qui naît de l'écriture (des lettres secrètes) et se nourrit d'abord de littérature. Car à travers l'étudiant, la jeune fille découvre la littérature arabe classique. Elle approfondit et intensifie ainsi son ivresse de la culture livresque. Après avoir dévoré la littérature française au lycée, elle accède à sa propre culture dans ce qu'elle a de plus beau pour elle. Un poème d'Imru al-Quays, dit « le Prince errant »⁷, qu'elle réclame de l'amoureux et que Tarik lui récite, sera son véritable coup de foudre. Le récitant, au besoin, est négligé au profit des devoirs de lycée⁸.

La relation tourne au drame avec l'intervention d'une concurrente au nom parlant, Mounira, la « désirante »⁹, dont le trop visible intérêt pour l'amoureux finit par irriter la jeune fille, qui la prie de les laisser seuls. Ce qui amène Tarik à lui ordonner de la faire revenir. Devant son refus, il laisse éclater sa colère : « visage rougi, défiguré, car il crie (il crie, mais je n'entends plus sa voix) [...] je me trouve devant un étranger [...] j'ai coupé le son »¹⁰. Ce qui avait déjà tant fait souffrir dans la scène de la bicyclette, se reproduit dans le détail. L'ombre du père se dresse devant la jeune fille qui se sentait vulnérable depuis le début « de sa correspondance d'amour secrète »¹¹ pour avoir abusé de la confiance du père, en faisant fi de

-
1. Cf. la citation de Majnoun mise en exergue au chapitre 10 de la troisième partie (p. 341) : « Comme le fou dont le corps se désassemble ! » C'est la seule fois qu'une citation est mise en en-tête d'un chapitre.
 2. Assia Djébar, *Ombre Sultane*, *op. cit.*, p. 146.
 3. *Ibid.*, p. 147.
 4. *Ibid.*, p. 148.
 5. Assia Djébar, *Nulle part dans la maison de mon père*, *op. cit.*, p. 48.
 6. *Ibid.*, p. 50.
 7. *Ibid.*, p. 281.
 8. *Ibid.*, p. 293.
 9. *Ibid.*, p. 207.
 10. *Ibid.*, p. 344.
 11. *Ibid.*, p. 353.

l'interdit. Elle ne pouvait imaginer qu'une issue : « Si mon père le sait, je me tue ! » Dans sa fuite en avant elle dévale un long escalier vers la mer, est renversée par un tram que le conducteur arrive à stopper au dernier moment. Ainsi lui sera épargné le sort du fou « dont le corps se désassemble », décrit dans le vers de Majnoun, cité en exergue au chapitre.

S'il y a bien désassemblage ici, ce n'est pas – comme l'avait imaginé la victime de l'accident – celui de son corps « coupé en trois »¹, mais c'est un désassemblage du corps textuel même de la scène que nous pouvons opérer. Avec la scène de la bicyclette a été combinée une autre scène tout aussi capitale, celle de la chute sous le tram. Avec celle-ci revient l'événement qui traverse l'œuvre djebarienne depuis son deuxième roman *Les impatients*, paru en 1958², en passant par *L'Amour, la fantasia*³, *Ombre sultane*⁴ et *Les nuits de Strasbourg*⁵. Y revenir avec tant de variations en dit long sur l'importance de la scène pour l'auteur. Il faudrait les comparer en détail, on pourrait ainsi suivre le cheminement progressif du motif vers la grande scène culminante de *Nulle part dans la maison de mon père* avec son nouvel éclairage cru qui fait apparaître pour la première fois en arrière-fond le père.⁶ C'est uniquement cette innovation qui retiendra notre attention dans ce qui suit.

Les jambes ou la voix. – Ce qui s'assemble se ressemble. Les deux scènes ont beaucoup en commun, cela saute aux yeux. Mais elles ont en commun beaucoup plus de choses qui sont moins manifestes. L'apparition du père permet de distinguer, dans la trame du récit, ce qui les unit en profondeur. Il s'agit d'une figure mythique du XIX^e siècle, l'héroïne du conte de fées intitulé *La petite sirène* de l'auteur danois Hans Christian Andersen. Son entrée sur la scène djebarienne est bien préparée : ses grandes sœurs de l'Antiquité l'y ont précédée dans *La femme sans sépulture*.⁷

Lorsqu'à l'âge de quinze ans la petite sirène, fille du roi des mers, a le droit de monter à la surface pour voir le monde d'en haut pour la première fois, elle aperçoit un prince sur son navire, qu'elle sauve du naufrage et dépose évanoui sur

1. *Ibid.*, p. 358.

2. Assia Djébar, *Les Impatients*, Paris, Julliard, 1958, p. 94-95.

3. Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, Paris, J-C Lattès, 1985, p. 129-130.

4. Assia Djébar, *Ombre Sultane*, *op. cit.*, p. 168.

5. Assia Djébar, *Les Nuits de Strasbourg*, Arles, Actes Sud, p. 314-318. Nous avons analysé cette scène dans le contexte de l'essai *Le rêve et l'existence* de Ludwig Binswanger et du long commentaire que Michel Foucault avait dédié à ce livre, *cf.* le titre cité en note 3, page 137.

6. Dans le récit de Thelja avait été introduit pour la première fois le personnage de l'oncle : « Mon oncle, s'il avait été mis au courant, serait venu me reprendre, un fusil à la main. [...] Et là, devant toutes, même devant la directrice libérale qui m'aimait bien, c'était sûr, me disais-je, il me tuerait ! » (p. 315).

7. *Cf.* notre analyse « Les sirènes de Césarée. Assia Djébar chante *La femme sans sépulture* », *CELAAN* 2, n°1-2 2003, p. 85-100.

la côte. Elle apprend de sa grand-mère que si les hommes ne vivent pas 300 ans comme les sirènes, ils ont pourtant une âme immortelle, et si elle veut en avoir une elle aussi, elle doit se faire aimer par un homme qui l'épouserait; si elle échoue, elle se dissoudra dans la mer. La sorcière des mers transforme sa queue de poisson en une paire de jambes qui feront d'elle la plus admirée des danseuses. En contrepartie, la petite sirène doit sacrifier sa langue et perd ainsi sa belle voix. Le prince l'aime, mais ne peut oublier la jeune femme qu'il a vue en premier après son évanouissement. Quand il la retrouve dans la personne de la fille d'un roi voisin et l'épouse, la petite sirène se jette dans la mer et devient écume.

Tout commence mal pour la petite sirène qui dit moi dans *Nulle part dans la maison de mon père*. Au moment de si bien réussir à se servir de ses jambes, à trouver presque l'équilibre sur la bicyclette, l'interdiction du père les lui retranche¹. Interdiction double, d'amour et d'autonomie. La récupération de « l'énergie joyeuse de mes jambes »² se prépare dans le cadre restreint de ce qui est permis, avec le sport au lycée, avec l'ivresse de la danse dans les mariages. C'est en secret que les jambes commencent à redevenir les instruments de la maîtrise de l'espace : les premières escapades au temps du lycée et une première sortie avec un garçon aboutissent aux rendez-vous clandestins avec l'amoureux. Mais la maîtrise et la jouissance qu'elles procurent sont seulement entières quand la jeune femme peut enfin goûter dans Alger l'ivresse de déambuler en « libre marcheuse »³, dans le rôle qu'elle s'était imaginé au lycée pour Farida, la « devancière [...] frôlant les interdictions ancestrales »⁴. Le chapitre intitulé « Dans la rue » chante sur un ton jubilatoire l'enchantement de la « marcheuse infatigable »⁵.

Mais la liberté des jambes a un prix, c'est celui qu'a dû déjà payer la petite sirène : il faut sacrifier sa langue. Puisque les gens au dehors la prennent par chance pour une Européenne, ce qui lui garantit la liberté de mouvement, l'adolescente doit cacher sa langue maternelle, le dialecte arabe qui l'aurait trahie, et « marcher en silence »⁶, se dissimulant au besoin derrière « la langue étrangère »⁷.

Devoir tenir secrètes la langue tout comme la relation amoureuse : la double interdiction du père continue de peser lourd. Elle mine le plaisir que l'élan des jambes et les promenades avec Tarik auraient pu procurer, et laisse un sentiment de « malaise »⁸. Dans son contexte réapparaît le mot « vulnérabilité » qui avait déjà retenu notre attention au sujet de l'histoire d'Ali.

1. Assia Djebar, *Nulle part dans la maison de mon père*, op. cit., p. 151.

2. *Ibid.*, p. 169.

3. *Ibid.*, p. 151.

4. *Ibid.*, p. 149.

5. *Ibid.*, p. 312.

6. *Ibid.*, p. 309.

7. *Ibid.*, p. 305.

8. *Ibid.*, p. 311.

Tout comme dans le conte d'Andersen, c'est finalement l'intrusion d'une rivale¹ qui provoque la catastrophe et laisse éclater en plein jour le sentiment de culpabilité qu'éprouve le moi. La belle Mounira qui essaie d'ensorceler Tarik se double ici de la sorcière chez Andersen ; les ancêtres, apprenons-nous plus tard, auraient dit d'un tel personnage qu'il a jeté le mauvais œil² ; elle n'aura pas en récompense le prince Tarik pour mari. Elle est juste le « catalyseur » du drame³, auquel le moi ne voit pas d'autre issue que de faire comme la sirène et de se jeter à la mer (« Courir jusqu'à la mer qui m'attend »⁴), au bas du long escalier qu'elle dévale « pour me dissoudre dans la glorieuse et royale baie d'Alger... »⁵.

La mort n'est pas au bout, les jambes mêmes restent intactes par lesquelles elle avait fauté. Mais le sacrifice de la langue se poursuit et s'intensifie. Une longue période de mutisme commence (« [...] je me suis définitivement tue sur ce délire [...]. Je n'ai jamais posé, par la suite, sur cet acte fou le moindre mot »⁶), silence qui n'est rompu qu'avec le nouveau livre. Car c'est avec ce texte seulement que le moi se fait face et parle en direct, « et non pas allusivement par le biais de quelque personnage »⁷.

Perdition haute.⁸ – La chute est aussi envol chez Assia Djébar, « la décharge de la pulsion de la mort » s'accompagne dans *Nulle part dans la maison de mon père* d'une « irrésistible détente de l'envol »⁹. Les détails que nous trouvons maintenant dans ce livre confirment et précisent ce qu'il avait été possible de conclure avec

-
1. Mounira la « désirante » est proche de Tarik : ils viennent de la même ville et se parlent en arabe.
 2. *Ibid.*, p. 355. Le terme de sorcière apparaît aussi un peu plus tard lorsque Tarik est traité de « faux chevalier en proie aux ombres de sorcières ou d'envieuses » (p. 376).
 3. *Ibid.*, p. 355.
 4. *Ibid.*, p. 356.
 5. *Ibid.*, p. 375. Cf. aussi p. 367 : « [...] l'exaltation de me dissoudre aux quatre coins de l'immense espace de la baie d'Alger, seul et dernier panorama entrevu. » L'image de la sirène qui se transforme en écume est d'ailleurs suggérée dans un autre contexte, lorsque le moi évoque la fascination de la danse dont le rythme la poursuit même dans son sommeil : « je pourrai me transformer en elfe sur le point de s'évaporer ! » (p. 194).
 6. *Ibid.*, p. 362.
 7. *Ibid.*, p. 362. Cf. pour l'analyse de ces allusions plus haut p. 46.
 8. L'expression provient du sonnet « À la nue accablante tu » avec lequel se termine le cycle des *Poésies* de Stéphane Mallarmé. Il est construit en X par le croisement des deux mythes des sirènes, l'un descendant (Ulysse et les sirènes), l'autre ascendant (La petite sirène d'Andersen), cf. pour plus de détails nos deux analyses : « “Le poème tu aux blancs” – retrouvé ? À la nue accablante et les *Poésies* de Mallarmé », dans Régis Antoine (éd.), *Carrefour de cultures. Mélanges offerts à Jacqueline Leiner*, Tübingen, Narr, 1993, p. 181-194, et « Sirène en (n)ixe. Mytheninversion in Mallarmés Sonett *À la nue accablante tu* », *Lendemain*, vol. 73, 1994, p. 20-31.
 9. Assia Djébar, *Nulle part dans la maison de mon père*, *op. cit.*, p. 367.

l'analyse du « cri dans le bleu immergé » des *Nuits de Strasbourg*. Le commentaire avec lequel Foucault avait introduit en 1954 le livre de Ludwig Binswanger *Traum und Existenz (Le rêve et l'existence)*, avait permis de mieux comprendre le mouvement ascendant qui était depuis toujours impliqué dans la chute chez Assia Djébar :

[...] les formes majeures de l'imagination s'apparentent au suicide. [...] Se suicider, c'est la manière ultime d'imaginer [...]. Le suicide n'est pas une manière de supprimer le monde ou moi, ou les deux ensemble; mais de retrouver le moment originaire où je me fais monde [...].¹

Ce qui veut dire qu'avec l'envol djébarien « le mouvement de l'imagination se poursuit : il est alors repris dans le labeur de l'expression [... qui] est langage, œuvre d'art, éthique »².

C'est exactement ce qui a suivi la scène de « Ce matin-là »³. La jeune femme, mariée à Tarik, qui a vécu pendant vingt-et-un ans à côté de cet époux-« étouffoir »⁴ qui lui était devenu « à jamais étranger », commence à retrouver sa voix grâce à l'écriture qui la prend comme une fièvre⁵. Elle se jette, sur le mode créateur cette fois, dans ce qui l'enfièvre : le monde des livres, la littérature. Au début avait été l'éblouissement de la lycéenne devant les vers du poète dont elle transcrit le nom en trois mots et en majuscules : BEAU DE L'AIR⁶. Tout repart de là. Car comme la petite sirène, devenue écume, n'est pas morte pour autant, mais retrouve à la fin du conte d'Andersen sa voix, « suave comme celle des autres créatures éthérées », quand elle s'envole avec « les filles de l'air » dans l'éther⁷, de même le moi, devenu auteur après la découverte de l'« éther miraculeux » de la littérature⁸, met désormais sa voix au service de l'art, en taillant le roseau en calame pour « le labeur de l'expression ».

« De l'alto lume tre giri ». – Avant de reposer cet instrument à la fin de *Nulle part dans la maison de mon père*, le moi épilogue sur ce qu'il vient de composer. Les points d'interrogation s'accumulent. Le texte, à l'image du moi, est pris par le vertige. La question centrale, qui avait été provoquée par la réflexion sur les mystères du Prophète qu'Ali avait confiés au puits du désert, est toujours là,

1. Ludwig Binswanger, *Le Rêve et l'existence*, traduit de l'allemand par Jacqueline Verdeaux. Introduction et notes de Michel Foucault, Paris, Desclée de Brouwer, 1955, p. 131.

2. *Ibid.*, p. 125-126.

3. Assia Djébar, *Nulle part dans la maison de mon père*, *op. cit.*, p. 361.

4. *Ibid.*, p. 353.

5. *Ibid.*, p. 375.

6. *Ibid.*, p. 101.

7. Hans Christian Andersen, *La petite sirène*, Paris, Lecène-Oudin, 1891, p. 68.

8. Assia Djébar, *Nulle part dans la maison de mon père*, *op. cit.*, p. 107.

entière : « De quel passé perdu a jailli en elle ce délire ? »¹ L'invisible ne se laisse pas déchirer par quelqu'un qui est lui-même déchiré. Les vers de Lucrèce que la marcheuse avait marqués de ses pas la veille de la scène de la rupture avaient été prémonitoires :

*Puisque partout [dans le corps] l'âme y est répandue, si d'un coup rapide, une force soudaine, Vient à le trancher par le milieu, l'âme elle-même sera Tranchée, fendue, et comme le corps tombera en deux moitiés. Mais ce qui se fend et se divise... ne peut prétendre à l'immortalité.*²

La scission, dont seul un conte de fée comme celui d'Andersen peut venir à bout, s'aggrave avec le dernier regard posé sur le texte, qui est un regard de géomètre. La constatation que le livre s'est déroulé en cercle fait découvrir « soudain » au moi que de « cette figure géométrique [...] il y en aura au moins trois » dans l'œuvre à venir : « M'étreint dès lors le pressentiment que le dernier, s'ouvrant et se refermant, coïncidera au plus près avec mon dernier soupir »³.

La question que se pose le moi – « Le cœur durci et par simple entêtement, tu progresses à travers quelle forêt obscure ? »⁴ – nous emmène, avec l'allusion aux premiers vers de la *Divina Commedia*, dans le monde dantesque. Béatrice, prête-nom pour la correspondance clandestine avec Tarik, avait déjà pu faire comprendre qu'avec elle pour guide, le paradis se transformait en enfer d'amour. La fin confirme l'inversion du modèle. Dans le dernier chant du *Paradiso*, Saint Bernard prie la Sainte Vierge de donner à Dante « vertu / telle qu'il puisse du regard s'élever/ plus haut jusqu'à l'ultime salut » (vv. 25-27)⁵. Le vœu est exaucé. Dante peut voir la lumière divine qui lui apparaît sous la forme de trois cercles :

Dans la profonde et claire subsistance / de la haute lumière, me semblèrent trois cercles/ de trois couleurs et d'une contenance/ et l'un par l'autre comme Iris par Iris/ paraissait réfléchi, et le troisième paraissait feu,/ de l'un et de l'autre également émané. (*Paradiso*, Chant XXXIII, vv. 115-121)

Devant ce spectacle étonnant, le poète se sent comme le « géomètre qui s'applique à mesurer le cercle et ne retrouve en sa pensée le principe qui lui manque » (vv. 133-135). Alors son « esprit fut frappé d'un éclair/ fulgurant où s'accomplit [s]on désir » (vv. 140-141).

1. *Ibid.*, p. 382.

2. *Ibid.*, p. 330.

3. Assia Djébar, *Nulle part dans la maison de mon père*, op. cit., p. 405. L'annonce de l'œuvre tripartite à venir fait penser à une scène riche en sous-entendus au milieu du livre dans laquelle est évoqué combien la jeune fille aimait danser « seule devant les trois immenses miroirs » de l'armoire, dans la chambre de ses parents (p. 194-197, ici p. 195).

4. *Ibid.*, p. 394.

5. Le texte est cité d'après la traduction de Lucienne Portier, *Dante Alighieri, La divine comédie*, Paris, Les éditions du Cerf, 1987.

Le moi de *Nulle part dans la maison de mon père*, vivant sur terre, loin du paradis, ne peut pas espérer cette grâce divine. Il continue patiemment sa recherche d'échographe : si tout ce qu'il a fait remonter du puits de la mémoire n'a pas encore réussi à « déchirer l'invisible », il ne désespère pas pour autant. L'héritage matrilinéaire peut servir de modèle. Comme la grand-mère qui, par ses danses et transes « cherchait à guérir de je ne savais quoi... »¹ le moi essaiera de serrer davantage le mystère du puits et de le visualiser dans de nouveaux cercles de mots. Qui seront autant de nouveaux cycles de l'œuvre. Le programme tripartite en est déjà esquissé, comme nous l'avons vu.

Postscriptum. – Ce labeur a son prix, mais aussi ses récompenses. Dans le conte d'Andersen, la petite sirène progresse finalement vers une existence éternelle qui ne « dépend plus du pouvoir d'autrui » – les sirènes doivent se faire aimer par un homme pour recevoir une âme –, mais elle peut désormais elle-même l'« acquérir par quelque noble action »². Comme toutes les filles de l'air, elle a encore trois cents ans devant elle pour faire le bien et mériter ainsi une âme immortelle. Assia Djébar a pris de vitesse la petite sirène et ses sœurs éthérées : c'est en pleine vie et en pleine vigueur qu'elle a déjà été reçue parmi les Immortels.

1. Assia Djébar, *Nulle part dans la maison de mon père*, *op. cit.*, p. 241. L'idée de thérapie, concernant ses propres écrits cette fois, se retrouve à la fin du livre, lorsque le moi se dit avec amertume : « tous tes romans, tes paroles de solitaire, séchées sur le papier, ne furent que des remèdes dérisoires [...] » (p. 385).

2. Hans Christian Andersen, *La petite sirène*, *op. cit.*, p. 68.