

Om den självbiografiska dimensionen i en postkolonial roman: genrehybriditeten och det flerfaldiga kvinnliga jaget i *La Femme sans sépulture* av Assia Djebar¹

Kirsten Husung

Den teoribildning som självbiografien har gett upphov till i Frankrike tar inte hänsyn till den postkoloniala litteraturen. Detta framgår med all tydlighet av de verk med vilka Philippe Lejeune illustrerar den traditionella självbiografiska genren i sin bok *Le Pacte autobiographique* (1975). Men samma sak gäller också för teoretiker som har kritiserat eller velat utvidga det kanoniska självbiografikonceptet, t.ex. Serge Doubrovsky med sitt autofiktionsbegrepp (1977) eller på senare tid Philippe Gasparini med sitt autonarrationsbegrepp (2008): den postkoloniala franskspråkiga litteraturen lyser med sin frånvaro i de korpusar på vilka dessa teoretiker baserar sina analyser. I själva verket illustrerar emellertid den postkoloniala franskspråkiga litteraturen alldeles utmärkt problematiken vad gäller de epistemologiska förutsättningar på vilka skillnaden mellan fiktiva och sanna berättelser grundas i den traditionella självbiografien. Den traditionella självbiografien utgår från ett koherent, självmedvetet kartesianskt subjekt som existerar utanför texten, men denna stabila identitet har visat sig vara problematisk i många verk skrivna av franskspråkiga författare från de forna kolonierna.

Med begreppet *the linguistic turn* betonar poststrukturalismen förhållandet mellan språk och verklighet. Det är inte bara livet som påverkar språket och texten utan också det omvända. Med andra ord presenterar inte texten jaget i en efterkonstruktion utan är det som skapar jaget. Jaget existerar inte utanför olika betydelsesammanhang; subjektet och Historien är resultatet av olika diskurser, vilket bland annat Michel Foucault (1971) och Jacques Derrida (1967) har påvisat. Denna idé har fått omvälvande konsekvenser för det självbiografiska skrivandet. Författare som har påverkats av dessa poststrukturalistiska idéer, t.ex. Robbe-Grillet och Doubrovsky, understryker just det fiktionsella draget i sina självbiografiska texter, eftersom kravet på autenticitet förefaller dem orealiserbart och föråldrat (Gronemann 2002, s. 11-12).²

¹ Artikeln, inklusive alla citat ur Djebars verk, har översatts till svenska av Eva Ahlstedt i samråd med Christina Angelfors och Kirsten Husung.

² Bland de franska författare som inspirerats av poststrukturalismen och som tidigt ifrågasatte idén om att Jaget skulle vara ett fenomen som existerar före texten kan även nämnas Roland Barthes med sin fragmenterade självbiografi *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975).

De postkoloniala teorierna har hämtat näring ur poststrukturalismen och postmodernismen och bygger särskilt på idén om olika diskursers inflytande på subjektet. Det postkoloniala jaget präglas av en otillgänglig subjektivitet eftersom det har förvägrats möjligheten att uttrycka sig under kolonialtiden. Det har skapats av koloniala och postkoloniala diskurser och kan därför inte nås annat än genom dessa diskurser. Den postkoloniala litteraturen, och alldeles speciellt den postkoloniala självbiografin, vittnar om denna otillgänglighet. De postkoloniala författarna använder sig ofta av fiktionselement i sitt självbiografiska skrivande för att visa i hur hög grad deras subjektivitet är präglad av diskurser. Genom fiktionen skriver de om den (post)koloniala Historien och vänder sig mot maktens diskurser. Det är därför som verkligheten utanför texten, speciellt den historiska kontexten, spelar en så viktig roll i många postkoloniala verk, något som skiljer dem från huvudfåran av postmoderna texter:

The current post-structuralist/post-modern challenges to the current, autonomous subject have to be put on hold in feminist and post-colonial discourses, for both must work first to assert and affirm a denied or alienated subjectivity: those radical post-modern challenges are in many ways the luxury of the dominant order which can afford to challenge that which it securely possesses. (Hutcheon 1995b, s. 130-131)

Detta innebär att enskilda och kollektiva subjektivitetens konstruktion i texten kan vara ett sätt att positionera sig i det sociokulturella rummet och historieskrivningen. Speciellt för förtryckta eller marginaliserade minoriteter kan ett framhävande av olikheterna spela en avgörande roll i själva bekräftelseprocessen, i och med att man definierar sig genom att ta avstånd från normativa eurocentrerade eller patriarkala identitetskoncept. Stuart Halls kulturella identitetsbegrepp, som bygger på en positionering snarare än idén om en inneboende essens, avspeglar just den postkoloniala kontextens egenart:

That is the reason why the way in which I'm trying to think questions of identity is slightly different from a postmodernist "nomadic". I think cultural identity is not fixed, it's always hybrid. But it is precisely because it comes out of very specific formations, out of very specific histories and cultural repertoires of enunciation, that it can constitute a "positionality", which we call, provisionally, identity. It's not just anything. So each of those identity-stories is inscribed in the positions we take up and identify with, and we have to live this ensemble of identity-positions in all its specificities. (Hall 1996b, s. 490)

Denna hybriditet som är så typisk för det postkoloniala subjektet, vilket ju har formats av två eller flera kulturer, går in i jagberättelsens själva textväv och återverkar även på den litterära genren. Det är inte fråga om en stabil, medfödd identitet som i efterhand uttrycker sig genom dessa texter, utan ett försök att gestalta olika diskurser som har format jaget. Självbioografin som genre är därför i den postkoloniala kontexten en hybrid eller en syntes mellan reala och fiktiva element. Fiktionen används i detta sammanhang av författarna för att uppmärksamma läsaren på det faktum att ett ursprungligt jag inte kan fångas.

Syftet med denna studie är att med utgångspunkt i Lejeunes, Doubrovskys och Gasparinis teorier visa vilka återverkningar det självbiografiska postkoloniala subjektets hybriditet får på den självbiografiska genren. Det som särskilt intresserar mig är att studera hur den subtila skillnaden mellan den postkoloniala och den postmoderna kulturella identiteten, som Stuart Hall nämner i citatet ovan, tar sig uttryck i *La Femme sans sépulture* av Assia Djebar.

Assia Djebar är född i Algeriet under kolonialtiden och har efter självständigheten bott både i Algeriet och i Frankrike liksom i USA. Hon valdes 2005 in i Franska Akademien som den första författaren från Maghreb och en av de få kvinnorna i denna församling. Hennes verk präglas av självbiografiska inslag och ett identitetssökande. I hennes mest kända roman som även översatts till svenska, *Kärleken, kriget: en algerisk mosaik (L'Amour, la fantasia)*, sammanflätas det självbiografiska elementet med den historiska diskursen om Algeriets kolonisering på 1800-talet. *La Femme sans sépulture* som jag valt för min analys utmärks även den av författarens identitetssökande och en fikcionalisering av historiska händelser, närmare bestämt historien om Yamina Oudai, kallad Zoulikha, en kvinna som gick med i motståndsrörelsen, torterades av den franska armén och försvann utan att hennes kropp någonsin hittades.

Jagberättelser mellan sanning och fiktion – kort redogörelse för den teoretiska bakgrunden

Den traditionella självbiografiska genren, så som Philippe Lejeune ser den, grundar sig på att det går att skilja mellan faktaberättelser och fiktionsberättelser. Trettio år efter utgivningen av *Le Pacte autobiographique* fortsätter Lejeune att i *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2* (2005) försvara sin idé om att det utmärkande draget i det självbiografiska skrivandet är att författaren erbjuder läsaren en sanningspakt. Han menar att om författaren under skrivprocessen försöker att se sig själv ur olika synvinklar och att uttrycka sin diffusa identitet i klarspråk, eller med andra ord skapa det som Paul

Ricœur (1988) kallar en essentiell berättaridentitet (*identité narrative*), så ger författaren uttryck för följande attityd:

[...] jag leker inte med att hitta på mig själv. Tvärtom är jag trogen mot min egen sanning eftersom jag använder mig av berättandets uttrycksmöjligheter: alla människor som går omkring på våra gator är berättelsemänniskor, det är därför de kan stå på benen. Ifall identiteten är en fantasiprodukt, finns den självbiografiska berättelsen som är sammankopplad med denna fantasiprodukt på sanningsens sida. Detta [d.v.s. försöket att skriva en självbiografi utifrån en sanningspakt³] har ingenting med fiktionens medvetna lek att göra. (Lejeune 2005, s. 39)⁴

Lejeune är väl medveten om att alla teoretiker inte håller med honom, något som han skämtsamt kommenterar i följande uttalande: ”Jag har två typer av motståndare. Den första gruppen är de som inte tror på sanningen. De betraktar mig med medlidande. Den andra gruppen är de som tror på litteraturen. De betraktar mig med indignation.” (Lejeune 2005, s. 37).⁵

Låt oss titta lite närmare på några av dessa ”motståndare”. Som ett svar på Lejeunes teorier, och i ett försök att definiera sitt eget självbiografiska skrivande, lanserade Serge Doubrovsky termen autofiktio i baksidestexten till sin självbiografiska roman *Fils* (1977). Det var speciellt de tomma rutorna i Lejeunes paktschema som hade tilldragit sig hans uppmärksamhet, å ena sidan det fall då huvudpersonens namn sammanfaller med författarens i en text med en romanpakt, å andra sidan det fall då huvudpersonens namn inte sammanfaller med författarens i en text med en självbiografisk pakt, samt slutligen det fall som Lejeune kallar ”noll-pakt”, då huvudpersonens namn inte anges och då författaren inte sluter någon pakt alls (Lejeune 1975, s. 28). Så här formulerar Doubrovsky sitt avstånds-tagande till den traditionella självbiografien i förhållande till sitt eget skrivande:

Självbiografi? Nej, det är ett privilegium förbehållet viktiga personer i vår värld, på ålderns höst, och som kräver en vårdad stil. Fiktion av verkliga händelser och fakta i ordets strikta bemärkelse, om man så vill *autofiktio*, eftersom projektet att klä ett äventyr i språkdräkt har anförtrotts ett

³ Anmärkning: tillägg av översättaren.

⁴ “[...] je ne joue pas à m’inventer. Empruntant les voies du récit, au contraire, je suis fidèle à ma vérité : tous les hommes qui marchent dans la rue sont des hommes-récits, c’est pour cela qu’ils tiennent debout. Si l’identité est un imaginaire, l’autobiographie qui colle à cet imaginaire est du côté de la vérité. Aucun rapport avec le jeu délibéré de la fiction.” (Lejeune 2005, s. 39.)

⁵ ”J’ai deux catégories d’adversaires. Les premiers sont ceux que ne croient pas à la vérité. Ils me regardent avec pitié. Les seconds, ceux qui croient à la littérature. Ils me regardent avec indignation.” (Lejeune 2005, s. 37)

språkäventyr, bortom all visdom och bortom romanens gängse syntax, må den vara traditionell eller ny. (Doubrovsky 1977, s. 10)⁶

I en annan, senare text, ger han en definition av autofiktionen baserad på en dubbel negation: ”Varken självbiografi eller roman, i strikt bemärkelse alltså något som befinner sig i mellanrummet, i ett ständigt uppskjutande, på en omöjlig plats som inte kan nås annat än i textens sätt att verka” (Doubrovsky 1992, s. 70).⁷

Dessa båda passager är intressanta, för Doubrovsky utgår från en helt annan textuppfattning än Lejeune. I Doubrovskys fall rör det sig inte om en motsättning mellan fiktion och verkliga fakta eftersom textens mening är något som produceras i själva texten. Enligt en postmodern och poststrukturalistisk textuppfattning finns det inte en enda, exklusiv, tydlig ”sanning”, som existerar utanför texten, med andra ord existerar inte självbiografin före texten, utan den är inskriven i diskursen och i texten. Detta är något som återspeglas mycket tydligt i Assia Djebars verk. Samtidigt ger berättandet upphov till ett ifrågasättande, som vi kommer att se längre fram.

Philippe Gasparini har tagit både Lejeunes och Doubrovskys teorier som utgångspunkt för sin egen teori om autofiktion. Han har i detalj undersökt vilka markörer och teoretiska antaganden som kännetecknar den självbiografiska romanen och autofiktionen i sina två verk *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction* (2004) samt *Autofiction. Une aventure du langage* (2008). Han understryker att den självbiografiska romanen har existerat sedan länge och ger många exempel på detta, t.ex. från Goethes, Colettes och Duras författarskap, för att nämna några. Fastän Gasparinis korpus är omfattande och inte bara inkluderar den franska litteraturen, tar han inte upp den postkoloniala franskspråkiga litteraturen explicit. I *Est-il je?* figurerar visserligen några verk av nordafrikanska författare som t.ex. Rachid Boudjedra, Azouz Begag, Tahar Ben Jelloun, Driss Chraïbi, Mouloud Feraoun och Albert Memmi, men det anges inte uttryckligen att de tillhör en postkolonial kontext. Enligt min mening är emellertid de postkoloniala författarnas epistemologiska särdrag värda att tas upp till behandling och alldeles särskilt de kvinnliga franskspråkiga författarna, som t.ex. Assia Djebbar, Leïla Sebbar och Malikka Mokeddem, som alla är födda i

⁶ ”Autobiographie ? Non, c’est le privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie et dans un beau style. Fiction d’événements et de faits strictement réels ; si l’on veut, autofiction, d’avoir confié le langage d’une aventure à l’aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau.” (Doubrovsky 1977, s. 10.)

⁷ ”Ni autobiographique, ni roman, donc, au sens strict, il fonctionne dans l’entre-deux, en un renvoi incessant, en un lieu impossible et insaisissable ailleurs que dans l’opération du texte.” (Doubrovsky 1992, s. 70.)

Algeriet.⁸ Deras autobiografiska verk tar ofta upp kvinnornas utsatta ställning under kolonialtiden med dess följder, vilket visar sig i senare kvinnogenerationers identitetssökande.

Gasparini visar att Doubrovskys neologism har gett upphov till olika tolkningar och omtolkningar av teoretiker och författare som Gérard Genette, Paul Nizon, Jacques Lecarme och Marie Darrieussecq. Denna uppsjö av teoretiska reflexioner beror enligt Gasparini på den inneboende mångtydigheten i ordet fiktion, och på att det ibland för gemene man betecknar en berättelse som utger sig för att vara grundad på påhittade fakta och ibland, enligt en ny, mer specialiserad betydelse, syftar på en berättelse med litterära pretentioner (Gasparini 2008, s. 296).

Eftersom ordet fiktion så ofta leder till att begreppet autofiktion missförstås och med en önskan att ge ett rättmätigt utrymme åt den mångfald som de samtida jagberättelserna uppvisar, föreslår Gasparini att man ersätter autofiktion med det mer neutrala franska ordet ”narration”. Den neologism som han föreslår, ”autonarration” betecknar inte en ny genre utan utgör den samtida formen för en överordnad genre som inbegriper hela det självbiografiska området (ibid., s. 312). Autonarrationsbegreppet omfattar två textkategorier: samtida självbiografiska berättelser (på franska ”*récits autobiographiques*”) och autofiktion. Den först-nämnda kategorin betecknar fragmentariska självbiografiska texter som i stor utsträckning är metadiskursiva. Ofta låter utgivarna ordet ”*récit*” figurera på titel-bladet för att särskilja dem från romaner och självbiografier i gängse mening. Autofiktion kommer då i Gasparinis schema ”helt enkelt att betyda den samtida självbiografiska romanen”, en ordsammansättning som tydligt anger att det förekommer ”ett visst antal element i skildringen av jaget som har uppfunnits eller omformats av författaren”; varje läsare måste själv inför varje text bestämma vilken kategori den tillhör (ibid., s. 313). Den definition av autonarration som Gasparini kommer fram till är följande:

Självbiografisk och litterär text som uppvisar ett stort mått av talspråksdrag, formell förnyelse, berättarteknisk komplexitet, fragmentering, främmande-görande element, oförenligheter och självreflekterande kommentar och som tenderar att problematisera sambandet mellan skrivandet och det upplevda. (Gasparini 2008, s. 311)⁹

⁸ Gasparini nämner visserligen Nina Bouraoui men bara i en fotnot till ett stycke som behandlar textens konstruktion utifrån en inre monolog baserad på idéassociationer (Gasparini 2008, s. 308, not 2).

⁹ ”*Texte autobiographique et littéraire présentant de nombreux traits d’oralité, d’innovations formelles, de complexité narrative, de fragmentation, d’altérité, de disparate et d’autocommentaire qui tendent à problématiser le rapport entre l’écriture et l’expérience.*” (Gasparini 2008, s. 311.)

Även om jag finner Gasparinis argumentation gällande autonarrationsbegreppet övertygande, kommer det att visa sig att det för min frågeställning inte är relevant att utifrån graden av referentialitet särskilja självbiografier och självbiografiska berättelser för att förstå särdragen i *La Femme sans sépulture*.

Om autofiktionen hos Doubrovsky alltså karakteriseras av en dubbel negation ("varken självbiografi eller roman"), postulerar Gasparini att det snarare är frågan om ett dubbelt, positivt receptionsfenomen, d.v.s. att läsaren samtidigt uppfattar verket som självbiografi och roman (Gasparini 2008, s. 47). Enligt min åsikt beskriver Doubrovskys dubbla negation mycket väl denna hybrida genre, vilken precis som Homi Bhabhas hybriditetskoncept (2007) inte bara är en syntes av två olika komponenter, utan utgör en ny sammansättning som utgår från helt andra antaganden och i vilka de ursprungliga komponenterna inte längre tydligt kan urskiljas utan bara skönjas i form av enstaka spår.

Sökandet efter identitetsspår

La Femme sans sépulture är en roman sammansatt av olika fiktionsberättelser samt berättelser som refererar till en utomlitterär verklighet av vilka vissa är av självbiografisk natur. I ett slags förord som också utgör bokens inledande kapitel förklarar Assia Djebar sammanblandningen mellan fiktion och verkliga händelser i verket:

I denna roman återges alla fakta och detaljer gällande Zoulikhas död, denna hjältinna från min barndoms stad under inbördeskriget i Algeriet, med omsorg om den historiska sanningen, eller med vad man kan kalla en dokumentär metod.

Emellertid behandlas här vissa personer i hjältinnans närhet, speciellt de som presenteras som hennes familjemedlemmar, med den fantasi och de förändringar som fiktionen tillåter.

Jag har utnyttjat min frihet som romanförfattare just för att bättre kunna belysa det som Zoulikha stod för, och har därför placerat henne i centrum av en bredare fresk bestående av kvinnogestalter, precis som i de antika mosaikerna från Mauretaniens huvudstad Cesarea [numera Cherchell]. (Fss, s. 9)¹⁰

¹⁰ "Dans ce roman, tous les faits et détails de la vie et de la mort de Zoulikha, héroïne de ma ville d'enfance, pendant la guerre d'indépendance de l'Algérie, sont rapportés avec un souci de fidélité historique, ou, dirais-je, selon une approche documentaire.

Toutefois, certains personnages, aux côtés de l'héroïne, en particulier ceux présentés comme de sa famille, sont traités ici avec l'imagination et les variations que permet la fiction.

Med ovanstående kommentar förtydligar Djebbar inte bara romanens fiktiva drag utan också sanningshalten i denna berättelse tillägnad en historisk person, det vill säga det dokumentära inslaget. Vad hon däremot inte nämner alls är det självbiografiska inslaget i romanen.

Som framgår av det ovanstående är Djebbars huvudsakliga syfte, när hon kombinerar verklighet och fiktion, att ge en så autentisk bild som möjligt av en person som verkligen har existerat, Zoulikha, den bortglömda hjältinnan. Författaren understryker ju till och med att det är romanformen som bäst tjänar detta syfte. Texten har komponerats som en mosaik, i detta fall från antikens Cesarea. Det är enligt mitt tycke en mycket passande metafor, speciellt med tanke på att en mosaik som betraktas på avstånd formar en sammanhängande bild. Det är först på nära håll som man kan urskilja alla detaljer. Detta gäller också för de olika berättelserna i *La Femme sans sépulture*, som vi senare ska se.

Romanen börjar med ett kapitel med titeln ”preludium” i vilket Djebbar preciserar vissa datum gällande den självbiografiska kontext i vilken hon skrev texten. Hon befinner sig 1976 i sin hemstad Cesarea (Cherchell) för att göra efterforskningar i samband med en långfilm. Assia Djebbar har gjort två filmer, *La Nouba des femmes du mont Chenona* (1978), som fick det internationella kritikerpriset vid biennalen i Venedig 1979, och *La Zerda ou les chants de l’oubli*, 1982. Utifrån samstämmigheten mellan dessa biografiska fakta och de fakta som nämns i romanens preludium och epilog, antar jag att det är fråga om en berättelse med en självbiografisk dimension, även om det inte överensstämmer med Lejeunes självbiografiska pakt, som innebär att författare, berättare och huvudperson är identiska (Lejeune 1975, s. 26). Den kritik som framförs mot Lejeunes paktteori av Stella Annani i hennes studie av Djebbars roman *L’Amour, la fantasia* tycks mig befogad:

Sedan publiceringen av *Le Pacte autobiographique* befinner sig alltså den självbiografiska genren i konstant utveckling. Efter de poststrukturalistiska teoretikernas bidrag verkar det också lite ålderdomligt att så lättvindigt skilja mellan fiktion och fakta som Lejeune gör 1975, när han förklarar att ”huvudpersonens namn = författarens namn”. Detta enda faktum utesluter möjligheten att det rör sig om fiktion. (Annani 2003, s. 53)¹¹

J’ai usé à volonté de ma liberté romanesque, justement pour que la vérité de Zoulikha soit éclairée davantage, au centre même d’une large fresque féminine – selon le modèle des mosaïques si anciennes de Césarée de Maurétanie (Cherchell).” (Fss, s. 9) Förkortningen Fss, som står för *La Femme sans sépulture*, kommer härnäst att användas i källhänvisningarna.

¹¹ ”Depuis la parution du *Pacte autobiographique* le genre autobiographique se trouve donc en constante évolution. Après les contributions des théoriciens poststructuralistes, il semble aussi un peu daté de trancher aussi

Något som dessutom skulle kunna ses som en försvårande omständighet utifrån Lejeunes paktbegrepp är det faktum att Assia Djebbar skriver sina texter under pseudonym och inte under sitt riktiga namn, Fatma-Zohra Imalhayène. Men dels nämns ingetdera av dessa två namn i texten, som i stället hänvisar till berätterskan genom att anspela på hennes funktion, t.ex. ”intervjuerskan” eller ”den främmande kvinnan” (Fss, s. 46), dels anser Lejeune inte att det har någon betydelse, i de fall då alla känner till vem personen är som använder sig av pseudonymen (Lejeune 1975, s. 24), vilket ju gäller i Djebbars fall. Man bör dock understryka att eftersom berätterskan i *La Femme sans sépulture* inte namnges, omfattas berättelsen enligt Lejeunes definition inte av en regelrätt självbiografisk pakt, utan det är vad han kallar ”en anonym självbiografi” eller en ”nollpakt”.¹²

I det följande ska jag undersöka hur det självbiografiska inslaget är utformat i själva texten till *La Femme sans sépulture* och huruvida de olika referentiella och fiktionella avsnitten särskiljs eller glider in i varandra. I preludiets första kapitel befinner sig Djebbars alter ego hemma hos en av Zoulikhas döttrar som heter Mina. Det hus som tidigare ägdes av författarens far gränsar till husets innergård som tillhör Zoulikhas familj. Här har Assia Djebbar tillbringat en del av sin barndom. Mina har suttit och väntat på Assia Djebbar för att berätta sin mors historia för henne:

– Jag har väntat på er i åratal, och ni kommer först nu!

Den unga kvinnans röst är hög och upprorisk. Jag ler, lite trött.

– Nu är jag här; kanske försenad, men här! Låt oss sätta igång med arbetet!...

– Äntligen har vi, hon och jag, påbörjat Zoulikhas historia. (Fss, s. 14).¹³

Assia Djebbar berättar om romanens tillkomst i en blandning av metatextuella kommentarer, fiktion och referenser till en iakttagbar verklighet. Rekonstruktionen av Zoulikhas historia blir alltså ett samarbetsprojekt. Så småningom, i det tredje och fjärde kapitlet i preludiet, preciserar Assia Djebbar

facilement entre fiction et factuel comme le fait Lejeune en 1975, lorsqu'il déclare que « nom du personnage = nom de l'auteur ». Ce seul fait exclut la possibilité de la fiction.” (Annani 2003, s. 53)

¹² Lejeune har själv vidareutvecklat sina teorier i *Moi aussi*, där han kritiserar sina tidigare verk på följande sätt: ”Jag slås av en viss tendens till ”nominalism” och mer allmänt av en dogmatisk attityd vad det gäller identitetsproblemet. Detta blir tydligt när jag kommer till den anonyma självbiografin” (Lejeune 1986, s. 17). På franska : ” Ce qui m'a arrêté, c'est une certaine tendance au 'nominalisme' et, d'une manière plus générale, une attitude dogmatique sur le problème de l'identité. Cela se voit bien quand j'en arrive à l'autobiographie anonyme.” (Lejeune 1986, s. 17.)

¹³ ” - Je vous ai attendue des années, et vous ne venez que maintenant !

Voix haute et cabrée, cette fois, de la jeune femme. Je souris, un peu lasse.

- Je suis là ; en retard peut-être, mais là ! Travaillons !...

Elle et moi, nous avons enfin commencé : histoire de Zoulikha.” (Fss, s. 14)

bland annat dokumentära, historiska fakta gällande Zoulikhas levnadsbeskrivning som t.ex. datum för hennes bröllop. Dessa kapitel utgör en sammansatt väv av muntliga vittnesmål, fiktiva berättelser och självbiografiska uttalanden.

I bokens huvuddel, som omfattar tolv kapitel varav fyra är huvudpersonens monologer skrivna i jagform, talar olika kvinnor om Zoulikha i egenskap av mor, vän eller svägerska. För att upphöja historien till en del av det kollektiva minnet för Assia Djebar de muntliga vittnesmålen vidare och integrerar dem på så vis i sin självbiografiska berättelse.¹⁴ Hon använder olika röster, d.v.s. *polyfoni*, för att uttrycka denna relation mellan det individuella och det kollektiva minnet.¹⁵ Zoulikhas historia berättas av flera kvinnor som minns tiden innan Zoulikhas försvinnande: det är först och främst hennes döttrar eller andra kvinnor i hennes bekantskapskrets, medan hjältinnans röst hörs genom fiktiva monologer. Alla dessa röster samverkar till att ge en allt tydligare bild av situationen. Ett exempel som är värt att uppmärksammas är när Zoulikhas dotter Mina följer med ”besökerskan”, d.v.s. Assia Djebars alter ego, till Alger i bil. De minns vad Zoulikhas väninna Dame Lionne (Lla Lbia) berättade. De båda kvinnorna fortsätter själva hennes berättelse genom att fantisera fram Dame Lionnes minnen och kompletterar därmed hennes historia genom att var och en i sin tur ta upp de händelser som utspelat sig. I följande utdrag är det Assia Djebars alter ego som är ”väninnan” och ”den nya berätterskan”:

– Sålunda, fortsätter hennes väninna som sitter bredvid henne och som är den nya berätterskan i skuggan av Lla Lbias röst, denna sista natt som Zoulikha tillbringade i Cesarea, [...] skulle jag kunna ta upp Lla Lbias sista berättelse och låta den passera revy som ett kort, snabbt, intensivt scenario? Tillåter du det?

– Javisst, svarar Mina lugnt, med blicken riktad framåt för att övervaka vägen [...].

– Låt mig alltså börja: det är en sen eftermiddag då scenen inleds [...].

Mina avbryter berättelsen livligt:

– Låt mig fortsätta: jag har hört denna scen berättas för mig så många gånger, i min systers version, långt innan Lla Lbias version. (Fss, s.153-157)¹⁶

¹⁴ Vad gäller teorierna angående det kollektiva minnet, se Maurice Halbwachs (1997).

¹⁵ Begreppet polyfoni har utvecklats av Bakhtin (1970) i hans analys av Dostojevskijs romaner.

¹⁶ ”- Ainsi, reprend son amie à côté d'elle, nouvelle narratrice dans l'ombre de la voix de Lla Lbia, cette dernière nuit de Zoulikha à Césarée, [...] pourrais-je, répète-t-elle, revenir à ce dernier récit de Lla Lbia et le faire défiler comme un scénario court, rapide, intense ? Tu le permets ?

- Certainement, répond Mina avec calme, les yeux droits devant elle pour surveiller la route [...].

- Donc, je commence : une fin presque d'après-midi, la scène démarre [...].

Mina interrompt le récit avec vivacité :

Romanen består alltså av olika avsnitt skrivna i första person av vilka vissa är av självbiografisk natur, andra autodiegetiska eller heterodiegetiska med en berättare som inte sammanfaller med Assia Djebars alter ego. Följande utdrag visar skillnaden mellan berättarinstanserna i en blandning av indirekt tal och beskrivning:

Sedan börjar hon [Mina] tala eller snarare förbereder sig på att höra sig själv tala: i denna enkla restaurang, ett av hennes favoritställen, glömmet hon inte att de är... på hemväg, eller hur? Hon skulle vilja glida in i talets flödande kropp, varför bry sig om att göra denna ansträngning att minnas, varför? Ibland är minnet en blomma, en gardenia eller ... Nej, minnet av min mor bär jag som en cirkel sluten kring sig själv, med mig i mitten, en cirkel omsluten av vattrat siden eller stel taft. Ibland ser jag mig själv och ibland är det jag som döljer mig i mörkret. Kommer hon att förstå, denna väninna, att man inte kan minnas alldeles intill ett öppet hål fyllt av skugga...

Jag väcker inte de döda, jag bär dem levande med mig. (Fss, s.184)¹⁷

I det citerade avsnittet är "hon" först Mina, intervjuobjektet, sedan talar hon själv och använder sig av orden "min mor, jag", men hennes tal markeras inte med anföringstecken; sedan övergår berättandet åter till tredje person, men nu refererar pronomenet "hon" till väninnan, intervjuerskan, d.v.s. Assia Djebars alter ego i texten.

Det bör påpekas att Assia Djebars inte har anlät som en anonym person, utan att hon återvänder till staden där hon är född, till sina rötter, efter många år utomlands. Hon har dessutom bott granne med Zoulikhas hem. Men hennes position är lite osäker både för de intervjuade kvinnorna och för henne själv. Vilken är hennes identitet? Har hon fortfarande en plats i det samhälle där hon föddes? I texten återspeglas denna osäkerhet i de benämningar som används för att beteckna Djebars alter ego. Hon kallas "besökerskan" (Fss, s. 46), "den där resenären som egentligen kommer härifrån", "intervjuerskan", "den

- Laisse-moi continuer : j'ai entendu raconter cette scène tant et tant de fois, dans la version de ma sœur, bien avant la version de Lila Lbia." (Fss, s.153-157)

¹⁷ "Puis elle [Mina] se met à parler ou, plutôt, se prépare à s'écouter parler : dans ce restaurant-gargote, un de ses relais familiers, elle n'oublie pas qu'elles sont... sur le chemin du retour, vraiment ? Elle voudrait se couler dans le corps d'une parole fluide, pourquoi faire l'effort de se souvenir, pourquoi ? Par instants, le souvenir est une fleur, un gardénia ou... Non, le souvenir de ma mère, je le porte comme un cercle fermé sur lui-même, moi au centre enveloppée de moire ou de taffetas raidi, me mirant parfois et parfois moi, m'obscurcissant à mon tour.

Comprendra-t-elle, cette amie, que l'on ne peut se souvenir tout contre une bouche d'ombre... Je ne réveille pas les morts, je les porte vivants." (Fss, s.184)

främmande kvinnan” (Fss, s. 47), ”gästen”, ”Habiba – hon kallar henne så: min väninna” (Fss, s. 49), ”främlingen som inte är så främmande” (Fss, s.71). Med andra ord skiljer sig författaren från den ganska homogena gruppen av intervjuade kvinnor genom att hon har bott utomlands i många år. Även om det också är fråga om hennes egen historia som då och då kommer på tal, förblir Assia Djébar åtskild från de andra algeriska kvinnorna på grund av den mångåriga exilen. Dessutom har författaren inga personliga minnen av Zoulikha, något som också skapar ett avstånd mellan henne och de intervjuade kvinnorna som berättar historien ur sin egen synvinkel. Men trots detta utgör den berättade historien lika mycket en del av hennes identitet som de intervjuade kvinnornas.

Genom att sammantvinnat olika berättelser och berättarinstanser och med hjälp av de olika rösterna som målar upp en bild av den bortglömda hjältinnan ger Assia Djébar Zoulikhas öde en kollektiv dimension. Hennes historia är sammanlänkad med de andra kvinnornas. Den är en del av deras kulturarv. Genom att skriva ner de muntliga berättelserna på berberspråk och arabiska och översätta dem till franska, i ett försök att bevara dem för eftervärlden, blottlägger Djébar den algeriska historien som är en del av hennes egen hybrida och transkulturella identitet såväl som de ovannämnda kvinnornas. Som Mireille Calle-Gruber påpekar i sin analys av Djébars verk: ”Hon vill inte vara en talesman, på sin höjd ett språkrör för dem som är utan alfabet: varken talare eller förmedlare men medium och uppfångare av spår”.¹⁸ Att visa på de spår som finns är det väsentliga för hennes identitetssökande, det är alltså inte fråga om en historia om andra personer utan om hennes egen historia.

Enligt Hafid Gafäiti, som har studerat de kvinnliga huvudpersonerna i den algeriska romanen, är det feminina jaget i en roman skriven i en traditionell, patriarkalisk värld som grundas på ett köns underordnande av det andra ”bärare av ett uttryck och ett budskap som inte bara är personligt utan också kollektivt” (Gafäiti 1996, s. 168). Det är därför som han använder termen *pluriell självbiografi* för att hänvisa till denna litteraturs särart.

Assia Djébar kände länge ett stort motstånd mot att skriva öppet självbiografiska romaner, vilket hon bekräftar i en intervju med Mildred Mortimer. Hon tror att det är hennes uppfostran som arabisk kvinna som förklarar varför hon aldrig har velat tala om sig själv (Mortimer 1988, s. 203). Efter publiceringen av *L'Amour, la fantasia*, som en manlig författarvän i ett brev hade kommenterat i positiva ordalag, kände Djébar det som om det självbiografiska greppet var som ”en kvinnas avklädande inför en man – och oundvikligen inför alla män”¹⁹ och som en ”syndabekännelse”.²⁰

¹⁸ ”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”. (Calle-Gruber 2006, s. 21)

¹⁹ ”mise à nue de femme devant un homme – inévitablement devant tous les hommes” (Djébar 1999, s. 109).

I detta sammanhang är det intressant att konstatera att Assia Djebar inte alltid skriver de självbiografiska avsnitten i jagform, men att hon ibland även använder en utomstående berättare som uttrycker sig i tredje person ("hon"), eller till och med ett dutilltal (Fss, s. 103). I romanens sjätte kapitel, där hon talar om sig själv i andra person ("du"), finns ett talande exempel på författarens identitetssökande. Den självbiografiska berätterskan har tagit in på ett hotell och talar franska med hotell-föreståndaren. Eftersom hon måste lämna sina identitetshandlingar i receptionen och dessa innehåller hennes fars arabiska namn, konstaterar berätterskan att hotell-personalen förmodligen undrar varför hon inte bor hos sina släktingar. De tycker nog att hon snarare uppför sig som en utländsk turist än som en algerisk kvinna. I början av scenen funderar hon själv över sitt uppförande och hur detta kan uppfattas av andra. Denna scen påminner om en filmscen i vilken hon är huvud-personen och som hon i efterhand kommenterar i du-form när hon ser på sig själv utifrån: "Varför tog du in på hotellet utan att höra av dig till dina släktingar?" (Fss, s. 103). Hon skulle ha kunnat åka till sin morbror som äger ett av de största husen i staden. Varför hon inte gjorde det är en fråga som förblir obesvarad för henne själv liksom för hotellets anställda. Denna scen ger enligt min åsikt uttryck för en viss distans mellan berätterskan och den grupp som hon ursprungligen kom ifrån. Hennes uppförande måste verka besynnerligt för stadens invånare. Det är på så vis som hon blir "främlingen som inte är helt främmande".²¹ Att betrakta sig själv på detta sätt, som genom en katedralins, är en berättarteknik som tillåter henne att ifrågasätta sitt eget uppförande.

I romanens epilog befinner sig Assia Djebars roman-alter ego i Paris 1981 och 2001 i New York. Hon funderar över sin film, nyttan med boken och sin egen roll i projektet. Hennes sökande efter sin egen identitet utspelas alltså i olika textfragment som tillsammans utgör romanens olika berättelser. När författarinnan återvänder till Cesarea flera år efter intervjuerna men innan boken publicerats, vågar hon inte ta kontakt med kvinnorna som hon intervjuat. Hon har en känsla av att det är för sent och att hon inte återvänder i egentlig mening, vilket framgår av följande fråga som hon ställer till sig själv: "Och du? När kommer jag verkligen tillbaka för att vandra på vägen som leder upp till Cesareas högsta utsiktspunkt?"²² Hennes situation speglar väl hennes hybriditet. Efter flera år i exil tillhör hon inte längre den grupp kvinnor som delar samma kollektiva minnen. Hon är varken helt och hållet en främling eller helt och hållet en närstående. När hon tänker på de våldsdåd som har ägt rum i

²⁰ "une confession du pénitent" (ibid., s. 111).

²¹ "l'étrangère pas tout à fait étrangère" (Fss, s. 71, 213).

²² "Et toi ? Quand serai-je vraiment de retour pour gravir le chemin qui monte au sommet de Césarée ?" (Fss, s. 220)

Algeriet under nittiotalet undrar hon om återskapandet av Zoulikhas öde ens är möjligt:

Saken är den att Cesarea [...] staden där jag kröp omkring som småbarn, där jag som liten flicka pladdrade och tog mina första vingliga steg och sedan lycklig hoppade rep på en oansenlig gård som låg alldeles intill Zoulikhas, Cesarea i Mauretanie [...] jag ser den numera, denna min ”smärtas huvudstad” i ett omvänt perspektiv... Det är bara stenarna som utgör dess levande minne medan ruinerna hela tiden vittrar sönder i invånarnas huvuden. Varför konstatera detta efter att ha försökt att återskapa Zoulikhas liv och lidandes historia?²³

Att återskapa Zoulikhas historia var viktigt för henne och de intervjuade kvinnorna, men hon undrar ändå om den stora majoriteten av algerierna har något intresse av att återuppliva det förflutna: ”Folkhopen, i Alger och på liknande sätt i Cesarea, förs fram av tidens dystra flod. Den säger till dig [...]: ”Glöm med oss! Låtsas som om ...”.²⁴ Om det först och främst är stenarna som vakar över människornas minnen och inte människorna själva (d.v.s. ”folkhopen”), får detta Djebar att ifrågasätta möjligheten att skapa ett kollektivt minne som är mer omfattande än hennes eget och Zoulikhas närmaste. I följande stycke tilltalar hon sig själv i andra person:

Vad gäller den förlorade dotterns återkomst ... ditt möte med Zoulikha, som fortfarande lever men bara för dig och sina två döttrar... Där borta, i varje stad – liten eller ej, antik eller ej – uppstår andra Zoulikhor. På varje plats där det har blandats rädsla och väntan, mod och, tyvärr, hemska brott i skuggan, lyser en tragisk figur upp vårt tomrum, i en blix, under loppet av en enda natt eller ett helt år [...]. Visserligen försvinner bilden av Zoulikha till hälften från mosaiken. Men hennes röst blir kvar, i en livlig viskning: den är inte magisk, men säger den nakna sanningen, och den lyser till som en marmorstaty av någon gudinna, som dragits fram ur ruinerna, eller som ligger kvar därunder.²⁵

²³ ”En fait, Césarée [...] la ville où j’ai été bébé rampant, fillette ânonnante, tibubante, puis heureuse de sauter à la corde, dans un humble patio tout proche de celui de Zoulikha, Césarée de Maurétanie [...] je la vois désormais, elle « ma capitale des douleurs », dans un espace totalement inversé... Les pierres seules sont sa mémoire à vif, tandis que des ruines s’effondrent sans fin dans la tête de ses habitants. Pourquoi le constater après avoir parcouru la vie – la « passion » – de Zoulikha ? ” (Fss, s. 215)

²⁴ ”La foule, à Alger, et presque pareillement à Césarée, est emportée dans le fleuve morne du temps. Elle te signifie [...]: Oublie avec nous ! Fais comme si... ” (Fss, s. 219)

²⁵ ”Quant au retour de la fille prodigue... ta rencontre avec Zoulikha, qui vit encore mais seulement pour toi et ses deux filles... Là-bas, dans chaque cité – petite ou non, antique ou pas – surgissent d’autres Zoulikha. Dans chaque lieu où se sont entremêlés peur et attente, audace et, hélas, crime sauvage dans l’ombre, une figure de

Djebar är uppenbarligen inte säker på om hon kan återskapa ett utvidgat kollektivt minne genom sin roman, men hon förlorar inte hoppet om att Zoulikhas historia ska kunna bli ett positivt exempel för andra kvinnor. Vad hon däremot är helt säker på är att Zoulikhas historia kommer att leva kvar i minnet hos de båda dottrarna och de intervjuade kvinnorna som stod henne nära, liksom i hennes eget minne, och att denna historia utgör en del av deras gemensamma identitet.

Enligt Rotraud von Kulessas tolkning är *La Femme sans sépulture* ett tydligt exempel på det omöjliga i Djebars identitetssökande.²⁶ Denna specialist menar att upplevelsen av hybriditeten, att befinna sig någonstans mittemellan, av författaren skulle ha upplevts som att slitas itu. Det framgår t.ex. av att Djebars alter ego befinner sig i ett utanförskap i förhållande till de andra kvinnorna och av att hon inte talar speciellt mycket om sig själv, som om ”hennes önskan skulle vara att dra sig tillbaka, att nöja sig med lyssnerskans roll”.²⁷ Det faktum att författaren reflekterar över hur man skall framställa detta omöjliga sökande, d.v.s. hur det skall skapas i diskursen, är förmodligen ett sätt för henne att ifrågasätta sitt självbiografiska projekt (Kulessa 2009, s. 272).

Enligt min mening behöver man inte betrakta det omöjliga i identitetssökandet som något negativt utan som själva grundvillkoret för hybriditeten. Om en stabil och essentiell identitet inte existerar, så kan ju inte heller identitetssökandet avslutas utan förblir en fragmentarisk, ständigt pågående process. Assia Djebar ”iscensätter sig själv” när hon skriver, filmar och berättar (Calle-Gruber 2001, s. 219). Samtidigt månar hon i skrivandet om ”ursprunget, modern, Historien. Författaren, som delar allt med andra och själv är delad, har inte något annat utrymme än sidan hon skriver på och ekot av rösterna”.²⁸ Med andra ord är identitetssökandet en intermedial och intersubjektiv process. Även om Assia Djebar å ena sidan skriver in Zoulikhas historia i texten, d.v.s. den historia i femininum som förvägrats henne själv och som är en del av hennes identitet som algerisk kvinna, även om hon alltså på detta vis försöker konstruera en del av den kvinnliga kulturella identiteten,

tragédie, en un éclair, une seule nuit ou durant toute une année, illumine notre espace vidé. [...] L'image de Zoulikha, certes disparaît à demi de la mosaïque. Mais sa voix subsiste, en souffle vivace : elle n'est pas magie, mais vérité nue, d'un éclat aussi pur que tel ou tel marbre de déesse, ressorti hors des ruines, ou qui y reste enfoui.” (Fss, s. 219-220)

²⁶ Kulessa 2009, s. 272: ”I sin roll som historieskrivare förblir Assia Djebars blick vänd mot det förflutna som inte alltid verkar ha en positiv effekt på hennes eget identitetssökande, åtminstone inte i hennes sista verk”. På franska: ”Le regard d'Assia Djebar, en tant qu'historienne, reste tourné vers le passé qui ne semble pas toujours être salvateur pour sa propre quête identitaire, du moins dans ses derniers ouvrages.”

²⁷ [...] s'effacer, se réduire au rôle d'écouteuse”. (ibid., s. 269)

²⁸ [...] de l'origine, de la mère, de l'Histoire. Toute de partage et partagée, l'écrivain n'a d'autre espace que celui, sur la page, de l'écho des voix.” (Calle-Gruber 2001, s. 254)

ifrågasätter hon å andra sidan samtidigt denna strävan. På så sätt illustrerar Djebars roman Claudia Gronemanns tes enligt vilken de nya tendenserna i det självbiografiska skrivandet är ett transkulturellt fenomen som binder samman det postmoderna och poststrukturalistiska tänkandet med det postkoloniala (Gronemann 2009, s. 111).

Avslutning

Av ovanstående diskussion framgår att den traditionella självbiografiska genren med sin strikta uppdelning mellan fiktion och upplevd verklighet inte överensstämmer med den postkoloniala identitetens epistemologi så som den återspeglar sig i *La Femme sans sépulture*. Som Susanne Gehrmann och Claudia Gronemann understryker vad gäller en stor del av den postkoloniala litteraturen ”spelar referenserna till verkligheten bortom texten en viktig roll och har ännu inte dekonstruerats, även om de fiktionella inslagen också betraktas som en del av de självbiografiska texterna i deras egenskap av litterära konstruktioner”.²⁹ Därför passar inte denna roman in på Doubrovskys autofiktionsbegrepp. Djebars självbiografiska projekt består i att samla in spår av de algeriska kvinnornas historia som har förträngts och glömts bort, en historia som nu återskapas med hjälp av minnet och fiktionen, historien om Zoulikha, hjältinnan från självständighetskriget. I *La Femme sans sépulture* är Djebars identitetssökande en textprocess som åter-speglas i den hybrida genren, vilken utgörs av olika referentiella och fiktionella berättelser som sammanfogats i en enda självbiografisk berättelse. Mosaikmeta-foren, vars poäng är att bildens betydelse framgår först då man ser den i sin helhet, illustrerar väl denna typ av textkomposition. Samtidigt – och ur den synvinkeln är romanen ett exempel på postmodernitet – ifrågasätter Assia Djebbar ibland själv möjligheten att förverkliga det mål som hon ursprungligen hoppades uppnå med sitt sökande.

Bibliografiska referenser

Annani, Stella (2003), *A la Recherche d'El Djezaïr. Postmodernisme et postcolonialisme dans deux romans algériens : 'L'Amour, la fantasia' et 'L'Honneur de la tribu'*. Thèse de doctorat. Université de Stockholm, Cahiers de la recherche, n° 19.

Bakhtine, Mikhaïl (1970), *La Poétique de Dostoïevski*. Paris: Seuil.

²⁹ ”la référence à une réalité extratextuelle joue un rôle important et ne se trouve pas encore déconstruite, même si les enjeux du fictionnel sont également considérés comme une part des écritures autobiographiques en tant que constructions littéraires.” (Gehrmann/Gronemann 2009, s. 15)

- Barthes, Roland (1975), *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil.
- Bhabha, Homi K. (2007 [1994]), *The Location of Culture*. London/New York: Routledge.
- Calle-Gruber, Mireille (2001), *Assia Djébar ou la résistance de l'écriture. Regards d'un écrivain d'Algérie*. Paris: Maisonneuve et Larose.
- Calle-Gruber, Mireille (2006), *Assia Djébar*. Paris: ADPF, Ministère des Affaires étrangères, Direction générale de la coopération internationale et du développement.
- Derrida, Jacques (1967), *De la grammatologie*. Paris: Minuit.
- Djébar, Assia (1999), *Ces voix qui m'assiègent ...en marge de ma francophonie*. Paris: Albin Michel.
- Djébar, Assia (2002), *La Femme sans sépulture*. Paris: Albin Michel.
- Doubrovsky, Serge (1992), *Autobiographiques. De Corneille à Sartre*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Doubrovsky, Serge (2001 [1977]), *Fils*. Paris : Gallimard, Collection Folio.
- Foucault, Michel (1971), *L'Ordre du discours : leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*. Paris: Gallimard.
- Gafaïti, Hafid (1996), *Les Femmes dans le roman algérien : histoire, discours et texte*. Paris: L'Harmattan.
- Gafaïti, Hafid (1999), "Assia Djébar ou l'autobiographie plurielle", i *Nouvelles Approches des textes littéraires maghrébins ou migrants : travaux récents de jeunes chercheurs à l'Université Paris 13*. Paris: L'Harmattan.
- Gasparini, Philippe (2004), *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Paris: Seuil.
- Gasparini, Philippe (2008), *Autofiction. Une aventure du langage*. Paris: Seuil.
- Gehrmann, Susanne/Gronemann, Claudia (eds) (2009), *Les enJEux de l'autobiographie dans les littératures de langue française. Du genre à l'espace – l'autobiographie postcoloniale – l'hybridité*. Paris: L'Harmattan.
- Gronemann, Claudia (2002), *Postmoderne/Postkoloniale Konzepte der Autobiographie in der französischen und magrebinischen Literatur. Autofiction – Nouvelle Autobiographie – Double Autobiographie – Aventure du texte*. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag.
- Gronemann, Claudia (2009), "Autofiction – Nouvelle Autobiographie – Double Autobiographie – Aventure du texte: Conceptions postmodernes/postcoloniales de l'autobiographie dans les littératures

- française et maghrébine”, i Gehrmann, Susanne & Gronemann, Claudia (2009). (Se ovan.)
- Halbwachs, Maurice (1997[1950]), *La Mémoire collective*. Paris: Presses universitaires de France.
- Hall, Stuart (1996), ”The Formation of a Diasporic Intellectual”, i D. Morely & Kuan-Hsing Chen (eds), Stuart Hall: *Critical Dialogues in Cultural Studies*. London/New York: Routledge.
- Hutcheon, Linda (1995), ”Circling the Downspout of Empire”, i Ashcroft et al., *The Postcolonial Studies Reader*. London and New York: Routledge.
- Kulesa, Rotraud von (2009), ”Langue – Corps – Identité. L’écriture autobiographique dans l’œuvre d’Assia Djébar”, i Gehrmann, Susanne/Gronemann, Claudia (2009). (Se ovan.)
- Lejeune, Philippe (1975), *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- Lejeune, Philippe (2005), *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*. Paris: Seuil.
- Mortimer, Mildred (1988), ”Entretien avec Assia Djébar, écrivain algérien”, *Research in African literatures*, vol. 19, n°. 2, Indiana University Press.
- Ricœur, Paul (1988), ”L’Identité narrative”, *Esprit*, n° 7-8, s. 295-31.