



Jeux et enjeux du « je » : ligne de fuite tracée et murs d'interdit franchis dans Nulle part dans la maison de mon père d'Assia Djébar

Acting and challenges of the "I": line of flight drawn and walls of prohibition crossed in "Nulle part dans la maison de mon père" by Assia Djébar

Keltoum SOUALAH

Université de Bachir Ibrahimi. Bordj Bou Arréridj (Algérie)

kelthoum.soualah@univ-bba.dz

Résumé:	Informations sur l'article
<p><i>A la base d'une lecture fouillée et analytique, nous tenterons de répondre au questionnement suivant : Comment le « je » trace-t-il les limites de la ligne de fuite de l'auteure-narratrice dans Nulle part dans la maison de mon père d'Assia Djébar?</i></p> <p><i>Pour discerner cette « ligne de fuite », que nous définissons par l'écriture en tant qu'acte positif et un agir futur, nous tenterons de la délimiter au travers, tour à tour, de la notion de dédoublement du « je » et donc du « moi », et la notion d'intertextualité.</i></p>	<p>Received 03/11/2021</p> <p>Accepted 01/06/2022</p> <p>Mots-clés:</p> <ul style="list-style-type: none"> ✓ Dédoublement ✓ Ligne de fuite ✓ Intertextualité
Abstract :	Article info
<p><i>On the basis of a detailed and analytical reading, we will try to answer the following questioning: How does the "I" draw the limits of the line of flight of the author-narrator in "Nulle part dans la maison de mon père" of Assia Djébar?</i></p> <p><i>To discern this "line of flight", which we define by writing as a positive act and a future act, we will try to delimit it through, in turn, the notion of the doubling of the "I" and therefore of "me", and the notion of intertextuality.</i></p>	<p>Reçu 03/11/2021</p> <p>Acceptation 01/06/2022</p> <p>Keywords:</p> <ul style="list-style-type: none"> ✓ Duplication ✓ Line of flight ✓ Intertextuality

Introduction

Il est d'ores et déjà des romans qui favorisent une lecture autobiographique puisque inspirés du vécu vrai de l'auteur du roman. Cependant, lorsque l'empreinte fictionnelle caractérisant ces romans se manifeste au niveau de l'écriture, il sera question d'en interroger la finalité réelle, d'interroger surtout ce « je » fêlé qui prend la parole et traduit les méandres de la pensée de l'auteur, mais qui la libère aussi quand la fêlure vécue dans le passé refait face et le silence s'impose à lui. Le « je » est la voix narrative qui esquisse le cheminement d'un vécu vrai mais fictionnalisé. Ce « je » sert aussi pour l'auteur de tremplin afin qu'il trace sa « ligne de fuite », pour reprendre un concept cher à G. Deleuze selon qui la fuite n'est jamais un renoncement aux actions, et l'écriture c'est quoi sinon une action positive pour faire fuir le fantôme du passé incarné par des souvenirs qui échappent à la mémoire et à l'inconscient, souvenirs dont le médiateur et le détenteur réel et/ou figuré est bien entendu le « je ».

Nulle part dans la maison de mon père (2007) d'Assia Djébar sera une aire d'exploration de ce mouvement scriptural définissant la ligne de fuite de l'auteure, mouvement qui commence, en effet, par un moment bouleversant, celui de la mort de la grand-mère de l'auteure-narratrice, mamannée, mort qui a généré dans sa vie un vide profond. Cet instant mélancolique a été marqué par une « *sensibilité absurde* » (CAMUS Albert, 1942, p. 17) au vécu ressentie au moment où la narratrice s'est sentie « intruse » voire même étrangère parmi les siens. Notre lecture dudit roman sera fouillée-analytique et basée sur une approche pluridisciplinaire. Cette ligne de fuite que nous prospecterons dans ce roman se veut un voyage dans le temps et dans la langue au filtre d'une histoire basée sur des souvenirs réellement vécus et d'autres imaginés, relatés tous essentiellement par un « je » donnant à lire "une aventure du langage", une autofiction car « *la ligne de fuite est une déterritorialisation* » (DELEUZE Gilles, 1977, p. 47).

Notre article sera composé de trois parties. Dans la première, nous tenterons de démontrer que *Nulle part dans la maison de mon père* est un roman autofictionnel où le « je » est le porte-parole d'un vécu vrai douloureux, vécu au travers duquel l'auteure-narratrice expose les grands moments de sa vie et quelques incursions courtes et éphémères dans le délire. Dans la deuxième partie, nous essayerons de montrer les limites de cette ligne de fuite, que nous définissons par l'écriture en tant qu'acte positif et un agir futur, au travers du dédoublement du « je » et donc du « moi » en tant que procédé essentiel de l'écriture analytique. La troisième partie, quant à elle, sera consacrée au rapport lecture/écriture en exploitant l'intertextualité dans le dessein de démontrer que les limites de l'existence du « je » discoureur, dit généralement intimiste puisque rapporteur des souvenirs, sont indéfinies car le « je » est susceptible de devenir étranger lorsque l'auteur le soumet sciemment à d'autres regards.

1. Quelques grands indices d'autofiction

Nulle part dans la maison de mon père relate l'histoire de Fatima ou Fatima-Zohra Imalayène, vrai patronyme de l'auteure Assia Djébar, patronyme présentant l'identité nominale du personnage principal au travers du pronom personnel « je », comme on peut le lire dans l'extrait suivant : « *Et moi, dans cette classe de collègue, j'oublie que, pour mes camarades, je suis différente, avec le nom si long de mon père et ce prénom de Fatima qui m'ennoblissait chez les miens mais m'amoindrit là, en territoire des "Autres".* » (p. 72).

Fatima a vécu à la croisée de deux cultures et religions différentes, en l'occurrence : algérienne et française, musulmane et chrétienne. De ce fait, la protagoniste principale-narratrice et l'auteure partagent la même identité nominale, et donc la première condition de la réalisation du pacte autobiographique, en l'occurrence, la triade nominale auteur-narrateur-personnage principal est convenablement remplie.

Par ailleurs, beaucoup d'éléments autobiographiques relatifs à des lieux réels occupés et visités par l'auteure-narratrice, à l'instar de « *Césarée* » (p. 22), « *Ain-Ksiba* », « *rue Jules-César* » (p.23), «

L'internat, à Blida » (p. 115), « *Moi, rentrée en une nuit de Toronto à Paris* » (p. 92) ; sont relatés dans le roman à la première personne « je », ce qui encourage une lecture d'ordre référentiel, stipulant ainsi la présence du pacte autobiographique qui exige que l'identité nominale auteur-narrateur-personnage principal soit la même.

Or la mention générique « roman » qui figure sur la page de couverture du roman brise cette lecture référentielle et sème le doute sur la fiabilité des événements racontés. Djébar associe donc dans le même roman deux pactes opposés, à savoir le pacte autobiographique et le pacte romanesque et réalise ce que Ph. Lejeune remet en question car comme il le déclare sont : « *exclues par définition la coexistence de l'identité du nom et du pacte romanesque et celle de la différence du nom et du pacte autobiographique.* » (LEJEUNE Philippe, 1975, p. 28), réalisant ainsi le pacte autofictionnel, dit aussi le pacte « *oxymoronique* » (JACCOMARD Hélène, 1993).

Ainsi, avons-nous dit, la question de la fiction dans le texte autofictionnel est fortement liée à l'écriture, autrement dit, aux différents procédés scripturaires que l'auteur met en œuvre afin qu'il exprime son imagination.

Il va sans dire que l'écriture est ce mécanisme qui permet certes à l'auteur de traduire ses peines et ses tourments mais l'écart dans les temps crée des zones d'oubli et de vide qui détruisent toute réalité totale. Comme l'explique à juste titre Doubrovsky, tous les faits relatés dans l'autofiction sont vrais mais l'autofictionnaliste est convié à exprimer ses oublis et son imagination au plan de l'écriture : « *Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'évènements et de faits strictement réels. Si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure d'un langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau.* » (DOUBROVSKY Serge, 1977, quatrième de couverture).

Nul doute, Djébar a tissé les fils de l'histoire relatée dans *Nulle part dans la maison de mon père* à la base de ses souvenirs et sa vie personnelle, cela est attesté par son recours constant au « je ». Cependant, une lecture attentive du roman nous laisse comprendre que l'auteure a également nuancé, par l'intrusion de quelques événements incertains, le statut référentiel de son texte, comme nous pouvons le lire dans cet extrait : « *je ne vois guère ce cadet dans mon souvenir, peut-être passe-t-il déjà son temps au-dehors avec les autres enfants de l'immeuble, ou même dans le village, avec un des fils du caïd...* » (DJEJAR Assia, 2007, p. 83). Cette négation effaçant la présence du cadet dans le souvenir de l'auteure-narratrice affirme que l'oubli entrave le travail de la mémoire et donne, le plus souvent, à lire une réalité incomplète. Cet oubli explicitement exprimé ouvre la voie pour une lecture du texte d'ordre fictionnel dégageant une vérité fragmentée dont les débris constituant son ensemble restent éparpillés entre le passé et le présent.

Ces inexactitudes autobiographiques constatées dans le roman traduisent, en effet, le silence qui amortit le bruissement des souvenirs lorsque le vide les brusque. Ces éléments intrus lénifient le pouvoir du discours intimiste du « je » car ce dernier devient, aux yeux du lecteur averti et informé du vécu vrai de l'auteure, comme étant étranger. Ainsi, Djébar traduit sa déterritorialisation géographique, de l'Algérie en France, par les mouvements de la langue en créant sa propre ligne de fuite que Deleuze définit en tant qu'action positive et non pas un renoncement aux actions. Le « je » qui renvoie à l'auteure et qui est aussi un indice incontesté de la fiabilité des événements fuit temporairement le passé qui hante l'auteure-narratrice en relatant ces événements fictionnalisés.

Cependant, cette fuite est positive dans la mesure où le silence et le vide exprimant le trauma qui tracasse l'auteure rejaillissent mais d'une manière autre que celle qu'elle a déjà employée pour les relater.

L'écriture autofictionnelle se veut pour l'auteure une ligne de fuite dans la mesure où le lecteur ne prête attention au vécu vrai de l'écrivain que sous le couvert d'un texte écrit et donnant à lire un des événements réellement vécus mais reconfigurés comme l'écrit à juste titre Doubrovsky : « *Il y a primat absolu du texte et de l'écriture sur le vécu. Le vécu donne l'impression, mais il ne reste, in fine, que le texte que le lecteur lira. On ne lit pas une vie, on lit un texte.* » (DOUBROVSKY Serge, 2007).

C'est en ce sens que l'écriture est, chez Djébar comme chez d'autres écrivains, un moyen efficace pour transformer une douleur ordinaire en un espace cathartique. Elle exprime sa soumission à l'autorité de son père en traduisant un rapport d'appartenance identitaire très évident : « *Moi, de nom, je suis Fatima, «la fille de mon père».* » (p. 219), est-ce une dérision ou alors une expression d'une relation fille/père marquée par des souvenirs insurmontables, à l'instar de la scène de la bicyclette quand son père l'a implacablement grondée car elle a osé jouer et montrer ses jambes : « *« Et, dans cet interdit qui m'était échu, le mot "jambe" faisait tache ! »* (DJEJAR Assia, 2007, p. 34)

Et elle ajoute : « *Pour ce qui est de monter à bicyclette, j'ai scrupuleusement respecté l'interdiction patriarcale.* » (p. 35). A-t-elle réellement respecté l'interdit édicté par le père ou bien elle l'a tout simplement admis par obligation ?

En effet, les tensions narratives s'accroissent et le mouvement scriptural se précise davantage pendant un moment bouleversant marqué par « une sensibilité absurde » au vécu ressentie par l'auteure-narratrice à l'instant où elle s'est sentie « intruse » voire même étrangère à cause de la perte de sa grand-mère, mamannée :

« *Je ne pleurerai plus du tout, je crois ! Je regarderai les autres avec netteté, comme en retrait, envahie du seul désir secret de ne rien oublier. Chez eux, dans leur maison bourgeoise, je n'aurai que des yeux : regard avide, attention froide et sur le qui-vive, comme si j'étais devenue, auprès de ces grandes personnes, une intruse.* » (p. 15).

La disparition de la grand-mère fut pour l'auteure-narratrice un temps d'arrêt et de réflexion profonde pour comprendre que le monde pourrait subitement se métamorphoser, et qu'il faut multiplier les voix/voies pour conjurer le mauvais sort. C'est à partir de ce moment douloureux que l'auteure-narratrice aurait commencé à ruminer l'idée de chercher sa ligne de fuite afin d'éteindre ce sentiment d'étrangère.

2. Dédoublément : affrontement et résistance

Parmi les procédés principaux faisant partie de l'écriture analytique, le dédoublément qui est présent dans *Nulle part dans la maison de mon père*, car « *l'autofiction est une autobiographie de l'inconscient* » (JENNY Laurent, 2003). En effet, Djébar fait appel au pronom personnel « elle » pour créer une certaine distanciation diégétique mais aussi et surtout un espacement entre le Moi et l'Autre et montrer ainsi le familier étranger présent en soi.

Ce procédé l'aide à exprimer son déchirement entre son passé qui refuse de la quitter et le présent de l'écriture durant lequel naît une nouvelle personne qui agit, au travers de l'écriture, pour tracer sa ligne de fuite. Ce passé qui la hante lui donne la matière, les souvenirs en l'occurrence, pour dessiner les contours d'un avenir positif. Ce passage du « je » au « elle » est une interruption de l'énonciation créant certes une zone de connexion/déconnexion, qui se présente aussi en tant que ligne de fuite, fuir ce « je » discoureur qui la responsabilise en cédant sciemment la parole au « elle ».

Dans cet extrait : « *Elle se rappelle (je me rappelle) que son père lisait ensuite son journal* » (DJEJAR Assia, 2007, p. 13), on remarque que l'auteure emploie simultanément le « elle » et le « je », or cet emploi montre une sorte de rappel ou d'insistance comme si elle craignait que le

lecteur perde de vue que le « elle » et le « je » renvoient à la même personne, à savoir l'auteure et la narratrice.

Djébar reprend intégralement le fragment textuel où transparait le pronom personnel « elle » et elle le met en relief par l'entremise des parenthèses. Cela laisse voir également une union/désunion attestant du déchirement du Moi dont souffre l'auteure-narratrice à cause de son tiraillement entre deux cultures et deux lieux différents. Dans la même page, l'auteure continue à employer le « elle » au lieu du « je » mais sans précision aucune. Cet emploi donne à lire cette différence entre Fatima du passé, la fille fragile et soumise à l'interdit et qui voulait faire la connaissance du monde, et Fatima, en l'occurrence Assia DJEBAR, qui est parvenue, grâce à sa plume et à ce procédé, à traduire en adoptant le regard de l'autre, un sentiment qui lui est propre :

« La main scripteuse de la femme d'aujourd'hui ressuscite une fillette livrée à son premier chagrin échevelé. L'inscrit, avec un sourire d'indulgence, non devant son reflet, plutôt devant celui d'une autre : fillette de Césarée qui serait l'esquisse d'un moi effacé, quoiqu'écrit, qui me semble soudain fantôme. » (p. 17).

Effectivement, cette figure de double n'est complète dans l'esprit de l'auteure-narratrice que grâce à l'écriture car cette dernière lui a permis de se donner une autre vie et une autre image d'elle-même. Cette autre qu'elle voit après de longues années laisse voir que Djébar a actualisé son souvenir et au lieu de le fuir, elle lui face en s'offrant ce regard serein. L'écriture autofictionnelle, sa ligne de fuite, est la voie grâce à laquelle elle réussit à construire une autre vie dont le fantôme devient visible étant donné qu' : *« aucune autobiographie ni autofiction ne peut être la photographie, la reproduction d'une vie. Ce n'est pas possible. La vie se vit dans le corps ; l'autre, c'est un texte »* (DOUBROVSKY Serge. 2007).

Cette écriture autofictionnelle lui a offert une nouvelle vie, au travers de l'espace textuel, pour continuer à interroger ce passé douloureux et donner ainsi une image convenable de cette figure de double, ce familier étranger, incarnant son côté affaibli, qu'elle fuyait dans le passé mais qu'elle affronte et fait à dessein fuir dans le temps présent, dans la mesure où elle réussit à le voir et à percevoir son étrangeté sans manifester la moindre crainte : *« elle, seule citadine au village et qui devait souffrir de solitude, cloîtrée qu'elle se trouvait dans cet appartement pour instituteurs. »* (p. 13).

Djébar ne renonce pas aux actions, celle d'affronter son passé caractérisé par l'interdit, au contraire, elle s'engage dans le réajustement de sa vie et elle trouve, grâce à ce procédé scriptural, dans cette figure de double, un subterfuge ou un moyen pour colmater quelques brèches de son passé encore ouvertes à cause l'oubli.

En effet, elle est parvenue à délimiter sa ligne de fuite au moyen de ce double qui représente la contradiction qui l'habite dans la mesure où il représente, d'une part, à la fois une source d'inquiétude et de crainte et de l'autre un refuge et un soutien, car il fallait bien dire qu'elle n'aurait jamais pensé à cette ligne de fuite en l'absence du fantôme. Au lieu de renoncer à son passé et à sa vie, elle a opté pour l'écriture autofictionnelle en tant qu'action positive lui permettant de ressusciter ses souvenirs. M. Darrieussecq explique à juste titre :

« En basque, ondokoa, « celui qui vient à côté », « celui qui vient en même temps », « l'autre ». Le dibbouk, dans la tradition judaïque, est un fantôme du passé qui prend notre place, comme un Horla, mais qui peut aussi nous soutenir. Le double, par essence ambivalent, est un allié ou un démon. » (DARRIEUSSECQ Marie 2010, p. 219).

Le double est le fantôme. De par ce double, ce familier étranger présent en soi, Djébar évince l'image ordinaire d'antan de son Moi et crée une nouvelle femme apte à parler de son propre vécu, une femme qui a tracé sa ligne de fuite en faisant du texte écrit un espace de confirmation de soi

sans jamais nier son étrangeté à l'égard d'elle-même et de la société, et ce en établissant des dialogues imaginaires : « *Mais vous-je parle à moi, comme ferait une étrangère sarcastique-, où en êtes-vous, vous qui avez commencé votre vie par l'intervention du père, du père et de sa fille prétendument aimée ou réellement aimée- et qui déclarez soudain presque à la face du monde : « Nulle part dans la maison de mon père » ? » » (DJE BAR Assia, 2007, p. 425-426).*

Ce dédoublement sert de tremplin aidant l'auteure à exprimer les différentes contradictions qui l'habitent, contradictions liées à sa religion, sa culture, sa relation avec son père et surtout son rapport aussi bien avec sa langue maternelle qu'avec le français en tant que langue étrangère car : « *Ce dédoublement n'a pas pour fonction de distinguer le bien du mal, ou l'intelligence de la stupidité. Il correspond davantage à mon souci constant de donner des angles différents au lecteur, de lui permettre de réfléchir aux contradictions qui nous habitent.* » (LAURENS Camille, 2011, p. 101).

Ce double décrit la fuite interne que vit l'auteure-narratrice puisque les deux composantes du Moi, le Surmoi qui représente l'interdit social et patriarcal qui lui rappelle sans cesse la scène de la bicyclette et le ça qui l'incite à assouvir sa volonté de transgresser les règles sociales. Cette fuite interne se transforme en fuite externe par le truchement de l'écriture qui lui a permis d'exprimer ce conflit interne qui la tourmente et d'en faire la base d'un agir solennel. Grâce à cette figure de double, les contradictions qui hantent l'écrivaine, son tiraillement entre deux cultures différentes sont certes explicitement traduites, mais elles sont également réajustées car discutées sous un angle différent, celui du regard du lecteur.

Par ailleurs, cette figure de double continue à accompagner les souvenirs de l'auteure-narratrice qui voit dans Mag, son amie de lecture, son alter ego : « *Non, ce n'est pas tout à fait exact ! Mag me parut si souvent comme un double de moi-même, une alter ego dans un domaine, l'imaginaire, qui s'élargissait grâce à nos seuls échanges de livres, à nos brefs ; commentaires, pas toujours les mêmes, parfois même opposés sur ces oeuvres...* » (DJE BAR Assia, 2007, p. 95)

La lecture est pour elle un autre espace dans lequel elle parvient à voir son autre Moi. Or, on constate que Djébar a soigneusement conservé la caractéristique principale du double, en l'occurrence le familier étranger. En effet, Mag lui est familière de par leurs rencontres et leurs échanges de lectures et surtout de par leurs affinités intellectuelles. Cependant, elle lui est étrangère car elle appartient à une autre aire culturelle autorisant les interdits qui tourmentent Fatima, elle parlait seulement la langue française, la langue étrangère à Fatima. Le nom de Mag suffit pour s'apercevoir de son étrangeté.

Grâce à cette figure de double, l'auteure fuit, sans renoncement, son image de fille d'antan faible et fragile puisque l'écriture lui permet de créer une autre image d'elle-même et de se créer, par le biais de la ligne de fuite qu'elle a tracée, un nouveau destin. L'auteure reprend la narration en précisant : « *Je suis dehors la fillette de trois ans* » pour décrire ce regard externe, le sien, qui lui donne l'opportunité de voir son autre Moi, son double soumis aux interdits. Elle s'en libère par le truchement de l'écriture au travers de laquelle parler du Moi et de l'Autre est tout à fait possible. La dissociation de l'auteure-narratrice de Fatima de trois ans se veut une forme inavouée de délivrance du fantôme du passé qui n'a pas cessé de tracasser les pensées de Fatima, la femme adulte.

3. Autofiction : intertextualité et écriture embryonnaire

Écriture embryonnaire et hybride puisqu'elle est issue du vécu vrai de l'auteur, mais aussi, car elle permet l'intrusion dans le roman d'autres textes et voix, l'autofiction aide Djébar à fixer davantage sa ligne de fuite en transformant ses lectures du passé en un espace de rencontres entre son Moi du passé, qui a connu ces auteurs et romans sans avoir eu la maturité suffisante pour en extraire l'essentiel, et son présent, celui d'une auteure/lectrice avertie qui a opté pour un agir positif celui

d'inscrire son passé livresque dans son présent scriptural pour créer ainsi un nouvel espace livresque :

« Un des traits typiques de l'autofiction est l'intertextualité. Embryonnaire dans le discours théorique de Doubrovsky, la réflexion sur l'intertextualité semble plus pressante dans l'autofiction que dans d'autres genres modernes et postmodernes et se retrouve à maintes reprises identifiée dans les corpus d'ouvrages appelés autofictionnels par la critique littéraire contemporaine ou encore l'auteur même. » (GRELL Isabelle, 2009).

La deuxième partie intitulée « déchirer l'invisible » est introduite par un fragment intertextuel écrit en italique, un extrait du diwan Chams Tabrizi faisant référence également à l'idée du dédoublement et surtout de la présence de cet autre en soi, de ce familier étranger présent en soi. Ce fragment intertextuel est écrit en italique pour le distinguer du corps du texte original et pour laisser voir ce procédé de citation qui est propre à l'intertextualité.

Quelques textes embaument le passé puisque Djébar parvient, en tant qu'auteure possédant un esprit créatif, à retravailler le nom de l'un des grands poètes français, à savoir Baudelaire. En effet, elle a soigneusement conservé la forme phonétique de son prénom mais sous le couvert de laquelle elle a créé un court énoncé exprimant le rôle majeur des livres et de la lecture dans la construction de sa personnalité d'adolescente éveillée et instruite : *« Dire aussi, maintenant, tant de décennies après, ces trois mots : BEAU DE L'AIR. »* (DJEBAR Assia, 2007, p. 71).

Le nom de Charles BAUDELAIRE est déconstruit étant donné que l'auteure l'a d'abord fragmenté ensuite elle l'a recomposé pour créer un nouveau sens qui correspond à ses attentes.

L'auteure se sert de cette technique afin de dire que la lecture est une évasion esthétique qui l'a aidée à franchir son premier pas dans le monde de l'écriture, la lecture esquisse ces lignes séparant/joignant des espaces tantôt différents tantôt identiques, mais qui, sous la plume de l'écrivain, dessinent son chemin de déterritorialisation entre les différentes cultures, car comme le dit à juste titre Djébar *« écrire, c'est vivre doublement »*. Djébar fait appel au procédé de la citation en introduisant dans son texte deux vers de *l'Invitation au voyage* de Charles de Baudelaire écrits également en caractère italique pour accrocher le lecteur et attirer son attention sur l'importance de ces deux vers qui affectent visiblement la forme du texte : *« Mon enfant, ma soeur, Songe à la douceur »* (p. 72).

Ces deux vers sont associés aux souvenirs. Ces fragments intertextuels fonctionnent comme des voies de fuite vers des territoires environnants, des espaces textuels à la fois familiers (car l'auteure-narratrice a toujours côtoyé la culture et la langue française) et étrangers (dans la mesure où ils appartiennent à une autre aire culturelle différente de la sienne propre). Ces intertextes rompent le récit de vie que relate l'auteure et confère et crée des points d'accroches qui échappent au texte original pour exprimer ce voyage entre le passé et le présent, entre la fille opprimée et l'écrivaine engagée symbolisant ainsi la diversité de rencontres et de relations entretenues avec autrui et la pluralité d'influences sur sa vie intime ainsi que sur son écriture.

L'auteure éclate davantage la forme narrative de son texte et multiplie les voix d'accès à la thématique dont elle traite, par l'intégration dans son roman, d'un verset coranique qui laisse voir son désir de mettre en relief son patrimoine culturel et son appartenance religieuse, dans le dessein de créer de nouvelles zones de rencontres entre son passé, hanté par la figure du père, et son présent qu'elle tente de façonner, de sorte qu'elle puisse décrire son évolution intellectuelle : *« je voudrais apprendre littérairement la langue de ma mère, celle de mes aïeux- par ses poètes et ses textes anciens, et non comme au village où j'allais à l'école coranique et où le Coran s'apprend par cœur, donc sans vraiment comprendre! »* (p. 121).

La citation du verset coranique de la sourate *l'Etoile* dans son roman est associée à un moment délicat celui de son deuxième mariage, moment pendant lequel elle s'est désespérément remise à Dieu en ouvrant le texte sacré afin d'y prospecter un signe pouvant la guider vers le bon chemin : « *Nul ne peut porter la charge de l'autre.* » (p.423). Ce verset l'apaise et lui indique le chemin qu'elle doit emprunter. De par la citation de ce verset coranique, l'auteure déconstruit la forme romanesque convenue et laisse voir sa propre trace en tant qu'écrivaine héritière d'une langue maternelle mise au filtre d'une langue étrangère.

En effet, l'explication du contexte de la citation dudit intertexte par la narratrice, qui le considère comme une : « *sentence au prophète.* » (p. 424) qui apaise le cœur et éclaire l'esprit tout comme le fait l'ange Gabriel, permet d'identifier explicitement la source d'inspiration du titre général de son roman qui s'introduit par la même expression-amorce « Nul » affirmant l'idée de la négation d'un déjà vécu et vu, celle d'un passé qui se refuse à tout absence définitive. Puis, la résonance que produisent les lettres du verset coranique est identique à celle qu'offrent les mots composant le titre du roman, à savoir la répétition des lettres (P/R).

Par ailleurs, l'auteure appuie davantage la déconstruction de la forme romanesque de son texte en y introduisant un poème de 'Mo'allaquats (poèmes accrochés pour qu'ils soient lus par le public à l'époque antéislamique), poème cité à deux reprises dans le roman :

*« L'Euphrate quand sur lui, soufflent les vents,
Que ses vagues projettent leur écume sur les rives !
Que les fleurs du pavot s'amoncellent avec les branches cassées !
Et que le marin, dans le deuil, l'épuisement, l'épouvante,
Demande une sauvegarde au mâ,
Oh, que plus impétueusement, encore, un jour Tes bienfaits se déversent !
Et que donner aujourd'hui ne t'empêche pas, demain de donner ! »* (p. 336).

La première fois fut au sein de la demeure familiale de sa tante morte, à l'instant même où elle a ressenti la nécessité de s'interroger sur la réalité de son existence en répétant en sourdine les vers précités pour répondre à la question « *Mais de qui, à mon tour, serais-je orpheline ?* » (p. 339).

La deuxième fois fut au pensionnat quand elle a tenté d'apporter une réponse à un questionnement qu'elle considère très judicieux : « *« Que donner aujourd'hui, ne t'empêche pas, demain de donner ! »* »

Ces vers, qui ont tant fasciné l'auteure-narratrice quand elle était lycéenne, ressurgissent pendant des instants marquants de sa vie, moments durant lesquels elle voyait l'image du père protecteur et sauveur se transfigurer et devenir double. Car le père, qui l'a soutenue pour étudier et s'affirmer parmi les siens, est lui-même qui lui a imposé des règles de vie draconiennes et intenable l'ayant poussée au suicide, drame qui a amplement maculé sa mémoire : « *Il me sait loyale, mais à quoi donc, au fait : à lui le père-gardien, le père-censeur, le père intransigeant ? Non le père qui m'a résolument accordé ma liberté !* » (p. 206).

Sa dispute avec son petit ami Tarik et la possibilité qu'il avoue leur relation à son père furent à l'origine de la tentative de suicide commise par l'auteure-narratrice. L'autorité patriarcale transcende donc la religion car l'auteure-narratrice savait que l'islam interdit le suicide dans toutes ses formes : « *Le suicide est interdit en islam. Le suicide, certes, mais l'envol, mais la course jusqu'à la mer immense, mais le "si mon père le sait, je me tue", ces trois derniers mots scandés chaque fois, en moi, tout au long de ma petite aventure anodine, "fleur bleue" ?* » (p. 347).

Ces intertextes qui ponctuent le texte ne sont pas fortuitement cités ; ils chatouillent certes la mémoire poétique de l'auteure, mais ils la secouent implacablement pour lui rappeler qu'elle est enfermée dans les murs de l'interdit social édicté essentiellement par un père averti et instruit mais

incapable encore d'admettre le nouveau sens de liberté souhaité par l'auteure-narratrice. Ainsi, l'auteure tente de reconquérir par les souvenirs livresques sa liberté bafouée par les traditions et les interdits. Comme si ces intertextes étaient un remède pour lénifier une douleur qui refuse de se calmer.

De même, ce drame de suicide a été davantage mis en exergue dans le roman lorsque l'auteure cite Lucrèce au travers de ses vers :

*Puisque nous sentons que tout notre corps est le siège de la sensibilité vitale,
Puisque partout 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.* » (p. 382).

Lucrèce explique dans son ouvrage-phare *De natura rerum*, que l'âme ne peut jamais avoir d'existence indépendamment du corps car cela est tout à fait absurde : « *Que peut-on imaginer en effet de plus contradictoire, de plus disparate, de plus incohérent qu'une substance mortelle unie à une autre qui n'aurait ni commencement, ni fin, pour subir ensemble l'assaut des mêmes tempêtes.* » (LUCRECE, 2004).

Ces vers-intertextes sont associés à un souvenir tragique, celui de la tentative de suicide car au moment où l'auteure-narratrice s'est jetée sous les roues du tramway, elle était convaincue par la réflexion de Lucrèce et avait « une tête pleine du texte de Lucrèce » (p. 382)

Ce raisonnement que l'auteure-narratrice poursuit afin d'apaiser ses peines (calmer son âme signifie exécuter délibérément son corps) fait entorse à ses convictions religieuses qui interdisent le suicide ; il est également pour elle une manière pour franchir les murs de l'interdit qui l'ont pendant longtemps assiégée.

Ces intertextes fonctionnent donc comme des lignes de fuites qui se rencontrent mais qui se disséminent dans le texte pour laisser résonner la voix d'une douleur camouflée par les enjeux d'une écriture du « je » qui ne se limite pas à redire un vécu-vrai mais qui tend plutôt à créer de nouvelles voies pour échapper au passé insoutenable.

En tant que trait spécifique du texte autofictionnel, l'intertextualité sous ses différentes formes devient une ligne de fuite intertextuelle car l'auteure prolonge le mouvement de sa déterritorialisation, de son errance au-delà de l'histoire de sa vie et du seuil littéraire. C'est ainsi que Djébar "déchire l'invisible" en créant dans le même texte plusieurs lignes de fuite intertextuelles.

Effectivement, grâce à l'autofiction, Djébar est parvenue à transformer son vécu vrai en une vision portant sur le monde qui l'entoure, sur une société qui bannit impitoyablement les droits les plus minimes de la femme.

Ainsi, elle fuit la cruauté du monde qu'elle ne supporte plus en optant pour l'écriture comme tremplin pour ériger le mal social en bien, pour aider les femmes qui lui ressemblent à surmonter les peines quotidiennes exigées par une société patriarcale. Cette fuite est un cheminement scriptural soigneusement tracé par l'écrivaine qui a su s'imposer en tant que femme écrivain pour faire entendre sa voix de femme opprimée.

De plus, l'utilisation de la langue française en tant que langue d'écriture sert pour Djébar de subterfuge l'ayant aidée à fuir/affronter sa culture et atteste que *Nulle part dans la maison de mon père* est un espace de rencontres interculturelles.

Conclusion

Pour clore cette lecture analytique succincte, il convient de dire que l'écriture autofictionnelle dont nous n'avons pas eu l'occasion, dans le cadre limité de cet article, d'approfondir les stratégies, est effectivement une ligne de fuite traduite par les différentes acrobaties de la langue, elle est l'expression de la peur mais du courage aussi car le motif premier de cette écriture est un objet perdu, un souvenir obsessionnel redoutable ou un évènement inattendu que l'auteur élude sans renoncement.

En effet, l'écriture autofictionnelle est cathartique puisqu'elle est une voie de délivrance que l'auteur, en dépit de la douleur, est contraint de tracer pour la traverser et se détacher ainsi de la pesanteur du passé comme nous le dit à juste titre Djébar : « *Toute entreprise d'écriture s'étire en silence. L'écriture en fuite, telle que je l'ai esquissée ici, en a été consciente dès le début : c'est à la fois son audace et sa modestie. Sa vanité ?* » (p.474)

Somme toute, grâce à l'écriture autofictionnelle, Djébar est parvenue à reparler d'un souvenir obsessionnel, celui du vélo, sans craindre son père. Il s'agit donc d'une écriture qui lui a permis de renoncer à la douleur et franchir le mur de l'interdit social : « *Renoncer à quoi ? A défier le père, à dire désormais à son fantôme : "J'ai raison, j'ai vaincu, je peux pédaler, montrer mes jambes, mes pieds nus, mes mollets, mes genoux, et même mes cuisses aussi !"* » (p.38)

Peut-on clore un discours interminable ? Evidemment non car la tâche est ardue étant donné qu'il s'agit d'un roman qui recèle énormément de secrets nécessitant d'autres tentatives de lecture et d'interprétation.

Bibliographie

- 1- CAMUS, Albert. (1942). *Le mythe de Sisyphe*. (2013). Paris : Gallimard.
- 2- DARRIEUSSECQ, Marie. (2010). *Rapport de police : Accusation de plagiat et autres modes de surveillance de la fiction*, Paris : P.O.L.
- DAVID, Angie. GEORGESCO, Florent. (2011). *Ecrivains d'aujourd'hui. Camille Laurens*. Paris : Léo Sheer.
- 3- DELEUZE, Gilles. (1977). *Dialogues, avec Claire Parnet*. Paris : Flammarion.
- 4- DJEBAR, Assia. (2007). *Nulle part dans la maison de mon père*. Paris : Fayard.
- 5- DOUBROVSKY, Serge. (1977). *Fils*. Paris : Galilée.
- DOUBROVSKY, Serge. (2007). « Les points sur les 'i' » in *Genèse et autofiction*, Jean-Louis Jeannelle et Catherine Viollet (dir.), Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, coll. « Au coeur des textes », n°6. <http://www.autofiction.org/index.php?post/2013/06/28/Les-points-sur-les-i-jnSerge-Doubrovsky> : consulté le 09.02.2019.
- 6- GRELL, Isabelle. (2009). L'aventure du genre littéraire de l'autofiction : de la théorie doubrovskienne à la littérature féminine du XXIème siècle. <http://www.autofiction.org/index.php?post/2009/02/02/Amelie-Nothomb-Calixthe-Beyala-et-Nina-Bouraoui>: consulté le 28 août 2015.
- 7- JACCOMARD, Hélène. (1993). Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine : Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar. Genève : Droz. <http://www.droz.org/france/en/4859-9782600000079.html>: consulté le 22 octobre 2015.
- 8- JENNY, Laurent. (2003). Méthodes et problèmes. L'Autofiction. Paris. [http : www.Unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/afintiger.html#afsommar](http://www.Unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/afintiger.html#afsommar) : consulté le 10 décembre 2014.
- 9- LEJEUNE, Philippe. (1975). *Le Pacte autobiographique*. Paris : Seuil.
- 10 LUCRECE, (2004). « *De nature rerum.* ». Livre III. <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Lucrece/livre3.htm>: consulté le: 15/12/2018.