

## *Nulle part dans la maison de mon père* : le sublime attentat d'Assia Djébar

Lina Avendaño Anguita<sup>1</sup>

Recibido: 15/12/2022 / Aceptado: 10/11/2023

**Résumé.** *Nulle part dans la maison de mon père* marque un tournant dans l'œuvre d'Assia Djébar du moment que la mémoire s'ouvre à sa part la plus intime et personnelle où le moi, affranchi de l'ordre imposé, est convoqué à se montrer. L'acuité acoustique s'ajoute à celle du regard lorsqu'il s'agit de percer l'espace infini qu'elle convoite. En déshéritée, dépossédée de tout ancrage dans la maison de son père, la narratrice accomplit l'attentat définitif contre ce qui lui est interdit et réclame sa place, sa parole, son corps, sa jouissance, une écriture propre.

**Mots clés:** Assia Djébar ; la mémoire ; l'interdit ; la femme algérienne ; l'écriture.

### [es] *Nulle part dans la maison de mon père* : el atentado sublime de Assia Djébar

**Resumen.** *Nulle part dans la maison de mon père* supone un punto de inflexión en la obra de Assia Djébar en cuanto que la memoria se abre a la parcela más íntima y personal del yo, liberado del orden impuesto y llamado a mostrarse. La agudeza acústica se une a la de la mirada cuando se trata de penetrar el espacio infinito que ansía. Desheredada, privada de cualquier espacio en la casa de su padre, la narradora ejecuta el atentado definitivo contra lo que se le prohíbe y reivindica su lugar, su palabra, su cuerpo, su placer, y una escritura propia.

**Palabras clave:** Assia Djébar; la memoria; lo prohibido; la mujer argelina; la escritura.

### [en] *Nulle part dans la maison de mon père* : the impressive execution of Assia Djébar

**Abstract.** *Nulle part dans la maison de mon père* marks a turning point in the work of Assia Djébar insofar as memory opens up to the most personal part of the self, which—freed from the imposed order—is summoned to show itself. Acoustic acuity is added to that of the gaze when it comes to piercing the infinite space she covets. Dispossessed of all attachment to her father's house, the narrator carries out the definitive attack against what is forbidden to her, and thus claims a place for herself, for her speech, for her body, for her enjoyment, and for her own writing.

**Keywords:** Assia Djébar; memory; forbidden; the Algerian woman; writing.

**Sommaire.** 1. Le tremblement de la mémoire. 2. L'interdit entre voix et regards.

**Cómo citar:** Avendaño Anguita, L. (2023). « *Nulle part dans la maison de mon père* : le sublime attentat d'Assia Djébar ». *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*. Vol. 38, Núm. 2 : 81-89. <https://dx.doi.org/10.5209/thel.85255>

Assia Djébar, romancière et historienne, puisant dans ses racines berbères, parcourt d'ordinaire l'univers intime et collectif des femmes algériennes auquel elle appartient, et rapporte, en témoin solidaire, leurs vies et leurs paroles, leur passé et leur mémoire. Son œuvre entière fait valoir, en effet, la prospection de ce que cachent ou portent ces voix autres. Le drame se déroule dans le conflit de deux mondes dépendants et divergents, correspondant à deux espaces distincts : l'espace clos des vies retranchées dans l'inhibition et dans le silence; l'espace ouvert au mouvement et à la parole. S'établissent, dès lors, des actions soumises successivement à un mouvement d'ouverture et de clôture. Un mouvement double qui libère les voix d'une communauté de semblables. Or, si Assia Djébar « essaie d'être amie des siens avant de s'appartenir à elle-même » (Ivantcheva-Merjanska, 2015: 65), l'ensemble de l'œuvre affiche un désistement de soi. Le *Je* perd ainsi de sa consistance dans les mailles de la narration. Hantée par les paroles ou les images qui s'imposent à ses récits, la narratrice ne revient souvent à elle qu'assimilée à une certaine sororité

<sup>1</sup> Universidad de Granada, [avendano@ugr.es](mailto:avendano@ugr.es)

où sa singularité s'estompe : « engloutie à force de m'être tue » dit-elle (*NMP*: 426)<sup>2</sup>. Loin de se livrer, l'auteure se préserve donc sous son regard extérieur et détaché, dans un ailleurs qui lui est propre, sécurisant et libérateur, celui de l'écriture. Mais l'écriture serait-elle alors une ruse pour éviter de se dévoiler ? « Une façon de ruser avec cette mémoire » (*FS* : 142)<sup>3</sup> ? Parler du présent – et donc de soi – sous le voile du passé et de l'Histoire, s'est avéré effectivement, chez Assia Djebar, une fuite « dans les fumées de l'imaginaire » (*NMP* : 426) :

Les mots t'ont perdue [...] tu te faisais roide au-dehors, bouillonnante en secret, et tous tes romans, tes poèmes, tes paroles de solitaire, séchées sur le papier, ne furent que des remèdes dérisoires, fuites qui ne s'avouent pas, paix si peu méritée puisqu'elle n'est pas celle de l'inlassable quête, aiguë et scrupuleuse (*NMP* : 427).

*Nulle part dans la maison de mon père* suppose par contre, en 2007, une rupture essentielle lorsque l'auteure décide de se montrer, de dire sa singularité étouffée jusqu'alors. Mais cette mise à nue n'est pas sans conséquence. L'émancipation du *Je* survient dans l'arrachement à l'univers tiède et doux de l'enfance, dans l'arrachement à l'univers intact et illusoire de la jeune fille. Poussant l'audace à se dire, à s'affranchir, à transgresser la loi du père, la narratrice se présente en « déshéritée » (*NMP* : 220), acculée au destin inexorable des femmes, expulsées du rêve :

Ou est-ce là que se dissipe ce rêve : l'amour paternel qui vous confère le statut envié de « fille de son père », de « fille aimée », à l'image dans notre culture islamique, du Prophète, qui n'eut que des filles (quatre, et chacune d'exception : la dernière seule à lui survivre, se retrouvant dépossédée de l'héritage paternel, en souffrira au point d'en mourir. Je pourrais presque l'entendre soupiner, à mi-voix : « Nulle part, hélas, nulle part dans la maison de mon père ! ») (*NMP* : 231-232).

Dépossédée, frappée d'interdiction, privée, dans la maison de son père, de l'espace infini qu'elle convoite<sup>4</sup>, « sans lieu là-bas » (*NMP* : 427), Assia Djebar se tourne vers son ascendance. Car le legs qui lui est réservé, à elle, *la déshéritée*, se fonde sur « une énergie latente, insoupçonnée » (*NMP* : 220) qu'elle reçoit de sa grand-mère ou surtout de son arrière-grand-mère paternelle, originaire de Césarée. Riche d'une tradition qui lui insuffle une liberté de corps et d'esprit, Assia Djebar se reconnaît surtout dans ses origines arabo-berbères. L'élan nourricier et fécond lui revient par la danse, par la trépidation, par la méditation que la danse lui procure. : « une danse de chasseresse, si possible d'antilope (pour les fuir toutes [les matrones, les voyeuses] avec leur passivité ? » (*NMP* : 217). Mais elle ne trahira pas « sa loyauté à son père » (*NMP* : 155) et en « vraie fille de son père » (*Ibid.*), elle ne s'autorisera à écrire son autobiographie qu'après la mort de celui-ci.

L'intérêt de *Nulle part dans la maison de mon père* n'est pas tant dans l'histoire particulière, dans le petit fait vrai, que dans l'itinéraire d'une vie et d'une écriture singulière. La démarche scripturale et vitale s'affiche, chez Assia Djebar, comme attentat sur soi à double titre : l'outrage d'écrire, de dire *Je*, de se mettre à nue aux yeux de tous, et l'aveu d'une pulsion de mort – elle avoue s'être lancée sur les rails du tramway, « mise en danger mais sauvée » de justesse (*NMP* : 433), – tentative de fuite suite à laquelle elle se maintient « apparemment la même, et irréversiblement autre » (*NMP* : 432). Et pourtant, l'attentat est sublime car il naît de l'élan vital originaire, du désir de s'envoler ou de s'abandonner, de conquérir l'espace de liberté interdit, en définitive, du refus de se retrouver « nulle part dans la maison de son père ». Les voix transitées par la mémoire dans les romans précédents sont soumises désormais à un regard féminin porté sur le *je* le plus intime, celui de la narratrice : « liberté de voir et d'être vue (le regard), liberté de circuler dans l'espace masculin (l'espace), liberté de parler avec et en face de l'homme (la parole), et liberté de se dévoiler (le corps) » (Déjeux, 1994 : 81). Il en résulte un regard intérieur, à la fois ouvert et distant, que nous nous proposons de mettre en lumière par l'étude thématique qui englobe la mémoire et l'interdit dans *Nulle part dans la maison de mon père*.

## 1. Le tremblement de la mémoire

Depuis *L'amour, la fantasia* (1985), l'histoire individuelle reste, chez Assia Djebar, rivée inéluctablement à l'histoire collective des femmes algériennes. L'auteure arrivera à confesser : « Ma fiction est cette autobiographie qui s'esquisse, alourdie par l'héritage qui m'encombre » (*AF* : 304)<sup>5</sup>. En femme algérienne, à l'encontre des convenances sociales<sup>6</sup>, Assia Djebar donne la parole au *Je*, non plus par la médiation d'une collectivité mais par l'éveil de sa part la plus intime<sup>7</sup>.

<sup>2</sup> Les sigles *NMP* feront, dès à présent, référence à *Nulle part dans la maison de mon père* (2007) d'Assia Djebar.

<sup>3</sup> Les sigles *FS* font ici référence à *Femme sans sépulture* (2002) d'Assia Djebar.

<sup>4</sup> Ce manque à combler, espace convoité d'une identité refusée, est envisagé par Charles Bonn comme « ambigüité d'un projet qui, feignant de chercher un lieu où dire l'être comme l'identité, finit par le chercher dans sa quête elle-même : l'écriture. Mais l'ambigüité aussi d'un projet déceptif qui ne trouve de lieu que dans la mesure où il manifeste sa vacuité, pour ne pas dire son impossibilité » (Bonn, 2016 : 102).

<sup>5</sup> Les sigles *AF* font références à l'ouvrage *L'amour, la fantasia* (1985) d'Assia Djebar.

<sup>6</sup> « De même, en effet qu'elle ne doit pas être vue, de même la femme algérienne, explique Assia Djebar, ne doit pas être entendue ni par le timbre de sa voix, toujours retenu et limité au chuchotement, ni par l'expression de ses sentiments personnels puisque les convenances sociales lui interdisent de dire "je". (Clerc, 1998 : 296) »

<sup>7</sup> Il est intéressant ici de souligner les propos de Jean Déjeux, en rapport au « Je » féminin au Maghreb : « Cette affirmation de soi est dès le début axée sur l'intimisme. Il se trouve, si l'on s'en tient à la perspective historique, qu'il en est ainsi dès 1947, mais il n'est pas pour autant dans nos intentions de laisser croire que cette littérature féminine algérienne est uniquement, totalement ou surtout une littérature de l'intimisme. Il se trouve, quand on étudie le corpus, que des Algériennes n'ont pas hésité depuis le début à exprimer des désirs profonds, sans pour autant verser dans le sentimentalisme ou le doucereux » (Déjeux, 1994 : 71-72).

Il s'ouvre un espace de résistance contre l'inertie de l'immuable. La remémoration s'attache aux regards et aux voix de l'entourage familial, toujours présents, mais ceux-ci sont évoqués cette fois comme résonances singulières, résurgences intérieures où le *moi* est convoqué à se montrer. Aussi l'apparition de l'invisible ne se livre-t-elle qu'au détriment du visible. C'est à partir du déni des apparences, des convenances, de la perte de l'innocence et surtout du renoncement au silence, qu'Assia Djebar tente de faire surgir ses impressions, ses pulsions et sa jouissance enfouies, muselées, de rendre visible ce que l'on ne peut nommer, dire ou montrer : « Pourquoi ce demi-siècle à la fois d'écriture et de mutisme, quel est cet invisible qui me hante, qui, malgré moi, enfin se déchire, me déchire, m'enveloppe de bandelettes de pharaonne, moi, autrefois, il y a si longtemps, la petite princesse de mon père ? » (*NMP* : 427).

Si la vision réfléchie se donne à voir par approches successives, le tâtonnement, qui en découle, joue un rôle organisationnel et dynamique, rétrospectif et prospectif à la fois. Le bagage mémoriel de *Nulle part dans la maison de mon père* s'érige effectivement en signe avant-coureur d'une personnalité paradoxale, l'essence même du *Je* « victime et juge, coupable et révoltée, faible mais forte » (*NMP* : 426) ou encore « l'éveilleuse [...] la diablesse [...] la curieuse avec voracité, la fausse indolente, la passionnée qui se musèle » (*NMP* : 440). Or, seul le dédoublement du moi permet d'allier la proximité et l'écart nécessaires à se regarder vivre et sentir sans tomber dans les platitudes de l'événement. Dans ces conditions, la remémoration ne peut être que fluctuante. Aucune vue d'ensemble n'est recherchée, plutôt une mise en pièces empêchant le souvenir de se fossiliser, une « traversée [...] par bribes longues ou brèves [du] passé » (*NMP* : 261). Aussi, l'autobiographie est un espace d'anamnèse « où le sujet du récit se (dé) constitue de traces et de fragments » (Calle-Gruber, 2001 : 120) :

Dès lors tout me revient : de l'été de mes quinze ans, sans doute, ou me trompé-je dans les dates ? Peu importe : je me contente de suivre le rythme des réminiscences tombant en cascades du ciel par coulées multicolores et contrastées. Il ne s'agit point ici d'autobiographie, c'est-à-dire d'un déroulé chronologique ; justement, pas de chronologie ordonnée après coup !

Écrire, revivre par éclairs, pour approcher quel point de rupture, quel envol, ou à défaut, quelle chute ? [...] Ma mémoire soudain rétive adopte, comment dire, un regard de biais, une trajectoire oblique pour faire resurgir quelques jours, une ou deux semaines, où s'esquisse une transition (*NMP* : 267- 268).

Soumise au crible de son propre regard, la narratrice se scrute, ponctue et reconduit le souvenir. Loin d'une censure qui chercherait à ôter la parole ou à entraver le regard, l'intervention de son double s'exerce, au contraire, à percer l'obstacle du visible, en définitive, à jeter bas le masque. La remémoration s'accompagne ainsi d'une tension qui rend compte du combat d'Assia Djebar contre tout ce qui risque de fixer des souvenirs dans l'ordre de la banalité, de la typification, de l'immuable. L'auteure refuse de « jouer le jeu social et esthétique » (*NMP* : 433), et ne se permet cette plongée intime dans son passé que par une mise en garde, une suspicion à l'égard du simulacre, de l'imposture d'un quelconque portrait. La mise à distance, que le regard autre – celui du double – crée, satisfait autant le dialogue intérieur – *Je / Tu* – que le tremblement de la mémoire : « Tu écris (c'est ce double qui soudain me secoue, me réveille) » (*NMP* : 427). L'écart s'impose entre le sujet regardant et le sujet regardé. En effet, le *Je* qui tente de retrouver le passé, prend du recul. Tout le paradoxe est là : adhérer pour revivre ; se détacher pour mieux voir. Par voie de conséquence, l'image éphémère ou fluctuante disparaît à l'avantage du processus de quête :

Et pourtant non !

Non, je ne crois pas, car je tente, ou je désire occulter... occulter quoi au juste ?

Les premières lettres d'amour reçues.

'Lettres d'amour', écris-tu, mais tu doutes : 'Vraiment d'amour' ? Ces lucarnes où s'infiltré l'aventure, le souffle imperceptible de ta liberté ?

Pourquoi pas ?

C'est décidé, je choisis de raconter cette transition, celle de la petite fille grandie par et pour les livres alors que son corps ne tient plus en place, semble-t-il, mais c'est encore une illusion, une fiction que ce désir en toi [...] des douceurs, des mots caressants, des silences chargés de nuit...

Et pourtant non !

J'occulte quoi ?

Les premières lettres d'amour reçues (*NMP* : 274-275).

Mais parfois le *vous* s'impose et renforce un écart accablant lorsque le *Je* ne trouve plus sa place. Car au dehors, aux yeux de la gent masculine, la déambulation libre de la *promeneuse* ne peut se faire qu'au prix du refoulement de soi, sous une identité autre, sous le rempart de la langue autre<sup>8</sup> – il s'agit de ne pas montrer qu'on est une femme

<sup>8</sup> L'affirmation de Jeanne-Marie Clerc est bien pertinente à ce propos : « il n'y a pas de *Je* parlant qui ne soit solidaire du *Nous* bâillonné par la tradition. Mais il n'est pas non plus d'expression possible de soi, pour elle du moins, hors de la langue de l'Autre, saturée de l'Histoire douloureuse des

arabe. Les rues deviennent dès lors l'espace interdit qui ne peut être traversé que sous le voile de la langue française. L'ironie s'avère mordante quand la liberté n'est ainsi conquise qu'au prix d'une douloureuse imposture, alors qu'« entre gens du même cru [...] la marcheuse infatigable [se sentait] en même temps quêtuse, mendiante – d'un désir de solidarité » (*NMP* : 344) :

Hostiles, ils auraient été ceux de votre clan ! Pas question de vous dévoiler devant eux, ni de révéler votre identité : alors que vous l'étiez de fait, dévoilée ! Mais aussi « masquée », oui, masquée par la langue étrangère ! Tandis que, au-dehors, votre langue maternelle vous aurait trahie [...] Les vôtres, s'ils avaient pu deviner [...] vous les auriez vus pleins de haine, prêts à vous insulter, à cause aussi de votre jeunesse, du plaisir nu et cru que vous montriez à vous mouvoir, dévorant de vos yeux grands ouverts les moindres espaces de cette ville penchée, scintillante. Vous, vous manifestiez une indécente légèreté à vous sentir, pour ainsi dire, flotter dans l'air [...] vous saouler d'oxygène (*NMP* : 337-338).

La narratrice recourt même au sarcasme et dans un ultime arrachement, n'hésite pas à mettre le *Je* sur la sellette, loin de toute complaisance ou indulgence :

Mais vous – je me parle à moi-même, 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 » ? Dépossédée ? Vraiment, et quel aiguillon vous incite à l'écrire ? Pourquoi vouloir ainsi le clamer à tous vents ?

Remise en question qui pousse l'étrangeté à faire de soi-même un personnage de fiction que la narratrice refuse. Sous le détachement qu'impose le recours à la *non-personne*, au *elle* – où l'image de la narratrice et de son amoureux Tarik se transforme en cliché – elle dénonce l'imposture, le « bien mauvais théâtre » (*NMP* : 389), alors que « la comédienne s'attendait à jouer même un petit rôle dans une tragédie » (*Ibid.*) :

Dès les premiers pas qu'ils firent côte à côte, elle s'aperçut qu'il la dépassait d'une tête. Il s'était immobilisé face à elle et l'avait regardée posément, semblant, pour sa part, disposer de tout son temps. Elle eut la sensation que, si, spontanément, elle prenait appui sur son bras, ils pourraient marcher ainsi des heures durant (*NMP* : 296).

La narratrice semble même narguer l'auteure puisque le *elle* ne revient au *Je* que par un retournement, un rebondissement où la frontière entre la vie et la fiction se brouille ; le *Je* ne semble pouvoir se dire que sur un arrachement à soi<sup>9</sup> : « Cette femme-personnage, avant de s'élancer (je le devine juste une seconde avant elle), voici qu'elle me sourit ou, doucement, me nargue : “Tu vois, je fuis, je m'envole, je m'arrache” » (*NMP* : 402).

Le projet d'écriture l'emporte sur l'événement quand la narratrice, cette « femme-personnage » le plus inattendu, se pose à l'origine de tous les personnages de femme entravée qui, dans les fictions d'Assia Djébar, finissent par « chercher aveuglément, obstinément, une échappée » (*NMP* : 403), comme l'auteure elle-même le fit dans sa tentative de suicide<sup>10</sup>, « traversée par la décharge de la pulsion de mort, l'irrésistible détente de l'envol, dans l'exaltation de [se] dissoudre aux quatre coins de l'immense baie d'Alger » (*NMP* : 406), pulsion de mort ou plutôt élan vital qui la pousse à s'évader, à fuir l'interdit – la loi du père, la loi du fiancé, Tarik son futur mari. Dès lors, comme l'affirme Philippe Lejeune : « Du “mentir vrai” à “l'autofiction”, le roman autobiographique littéraire s'est rapproché de l'autobiographie au point de rendre plus indécise qu'elle n'a jamais été la frontière entre les deux domaines » (1983 : 431).

Montrant ce que le projet d'écriture convoite – c'est-à-dire, la conquête d'une voix propre – la transgression, qui démonte ou construit le moi jusqu'alors voué au mutisme, procure une effraction salutaire. L'authenticité se donne de fait dans l'intact du vécu, de l'émotion, des sensations grâce au recul qu'opère l'itinéraire personnel éloigné de l'ordre de l'événementiel autobiographique : « me reste l'ineffaçable, l'âcre plaisir » (*NMP* : 21), dit la narratrice. Fidèle à elle-même, Assia Djébar ne s'occupe pas à neutraliser les incertitudes mais plutôt à dévoiler une perplexité, une complexité même, émaillées de conjectures ; elle ne s'arrête pas à signaler le droit chemin ou l'interprétation juste. Au contraire, le soupçon s'impose en vue de ne pas sombrer dans la fixité du référentiel qui ferait de l'enfant ou de la jeune fille un personnage stéréotypé : « Est-ce vraiment ma mémoire qui reconstitue ? Est-ce que si longtemps après, je construis malgré moi une fiction ? » (*NMP* : 221).

Aussi Assia Djébar rejoint-elle André Gide dans ce projet de : « voir à nu la chair même, l'être authentique qui se cachait » (Gide, 1972 : 62). *Nulle part dans la maison de mon père* s'assimile de ce fait à une sorte de palimpseste gidien lorsque le souvenir premier s'efface pour faire place à quelque chose de plus profond qui s'y occulte – la traversée de l'intime cède à la traversée de l'écriture. *Nulle part dans la maison de mon père* relève ainsi le défi d'habiter

siens, mais aussi d'une autre tradition tout à la fois ressentie, selon les cas, comme aliénante et libératrice [...] se dire dans la langue de l'Autre » (Clerc, 1997 : 79).

<sup>9</sup> « [...] les enseignements islamiques prônant la disparition de l'individu dans l'*umma* ou le collectif [...] la narration à la première personne d'une femme devient suspecte » (Ali, 2015 : 1).

<sup>10</sup> L'élan vital qui anime la romancière se résorbe autant dans l'écriture que dans l'envol suicidaire : « Aujourd'hui, avec la parution de *Nulle part dans la maison de mon père*, on peut mesurer la peine de l'écriture : il aura fallu bien des livres, vingt-cinq ans d'écriture, pour que revienne, tel un déroulé de la douleur dans la chair des phrases, le récit qui affleure, pour la première fois, dans *L'amour, la fantasia*, de l'accident suicidaire du tramway. Nul doute, c'est depuis ce point de séparation et de réparation, qu'Assia Djébar n'aura cessé d'écrire » (Calle-Gruber, 2008 : 13).

le « blanc », d'occuper un espace vital et scriptural à soi, de rompre le silence qui entrave le *Je* : « Enfin toi seule et ta mémoire. Et tu te purifies par des mots de poussière et de braises » (*NMP* : 441). La hantise de la page blanche, du blanc à combler – mise en abyme mallarméenne – s'avère le catalyseur qui déclenche la nécessité de se dire à la première personne :

Désormais, si longtemps après, sur ce silence, je me force à réfléchir : combler, habiter ce blanc comme si une exigence me contraignait à scruter un visage muet – mon visage.

La voici donc enfin cette figure sans regard ni parole, figée par une interrogation pareille à celle qui effleurerait un nouveau-né, ou un enfant durci, sans soupirs ni larmes (*NMP* : 401).

Confrontée à elle-même, « prise d'une boulimie de livres » (*NMP* : 142), Assia Djébar s'épure au creuset de sa mémoire : images, voix, regards mais également rythmes, mélodies ancestrales se mêlent à ses lectures. De *L'Invitation au voyage* de Baudelaire aux sourates coraniques de l'enfance, du défi de transgression gidien aux mu-allaquats, odes anté-islamiques, l'amalgame étoffe donc l'auteure, « ébranlée de sentir combien la beauté est une et multiple » (*NMP* : 117). Si la voyeuse « marquée de voracité » (*NMP* : 29), incarnée en conteuse, se révèle dans cette fusion de langues et de traditions disparates, elle reste surtout « comme la Dinarzade des *Mille et une nuits*, la sœur [...] celle qui veille afin que la parole puisse se libérer et émerger de la nuit » (Gauvin, 2016 : 16). Prolongement d'une pratique littéraire proche de Stéphane Mallarmé ou d'André Gide, le dialogue intertextuel fait de *Nulle part dans la maison de mon père* une caisse de résonance plurielle. Et, du moment que la romancière se définit comme « un être de papier » (*FS* : 13), elle s'inscrit et se réinscrit constamment au fil de toute son œuvre, sa démarche artistique se greffant ainsi aux propos de Roland Barthes :

Il suffira de considérer [l'auteur] lui-même comme un *être de papier*<sup>11</sup> et sa vie comme une *bio-graphie* (au sens étymologique du terme), une écriture sans référent, matière d'une *connexion*, et non d'une *filiation* : l'entreprise critique (si l'on peut encore parler de critique) consistera alors à retourner la figure documentaire de l'auteur en figure romanesque, irréparable, irresponsable, prise dans le pluriel de son propre texte (Barthes, 2002 [1993] : 913).

Le pacte autobiographique (Lejeune, 1975 : 26), « Sainte Alliance » (*NMP* : 451), n'en est pas pour autant absent puisque l'identité référentielle – « moi, ici, personnage et auteur à la fois » (*NMP* : 419) – détermine le critère textuel nécessaire et révélateur d'une vie : « auto-analyse<sup>12</sup> rétrospective “soyeuse”, et donc rassurante, puisque source de lucidité, voire de sérénité ? [...] confession [...] écrit sur soi » (*NMP* : 445-446). Pourtant, dans cette « trajectoire éclatée, livrée par brisures » (*Ibid.*), Assia Djébar rend surtout compte d'elle-même en rapport à l'écriture. Car, si « le langage de la femme a été voilé comme son corps, [l'auteure] prêche le besoin pour la femme musulmane de « se dire » au moyen du langage et surtout de l'écriture »<sup>13</sup> (Segarra, 2010 : 24). Elle ne renonce donc pas à la vie, à la vie du texte : « La vie – même quand elle n'est pas de chair, mais réduite à des mots mobiles – la vie que vous osez ou croyez ressusciter, vous [...] auteure donc, pleine de semence ou de douleur de la gestation, puis de son accomplissement – oui, la vie du Texte résiste, se rebiffe, se rebelle » (*NMP* : 451).

## 2. L'interdit entre voix et regards

Alors que l'interdit surplombe l'espace de « division sexuée » (Segarra, 2010) qui soustrait la femme au monde extérieur – apanage de l'homme –, la résonance des voix féminines ne se laisse entendre que dans les limites closes des maisons ou du hammam. Mais ces voix, qui fusent et rallient tantes, cousines, voisines, filles ou mères au sein du domestique ou de l'intime, sont loin de la légèreté que procure l'insouciance. La parole y est réduite à une jacasserie appesantie d'automatismes, enracinée dans une accoutumance lénifiante. La narratrice de *Nulle part dans la maison de mon père*, nantie de ces sonorités familières qui l'escortent parmi ses parentes, se fait écho du rituel conversationnel où se succèdent autant les sourdes rumeurs que les éclats bruyants ou même joyeux. Dans ce territoire clos, elle ne peut s'empêcher un sentiment d'exclusion qui fait d'elle une étrangère : « Je me tais, je me sens soudain étrange, étrangère à cause de ces menus commérages. [...] Moi, silencieuse dans ce patio bruissant des voix de ces femmes de tous âges que ne sortent qu'ensevelies de la tête jusqu'aux pieds, soudain alarmée par cette remarque, je me sens “la fille de mon père” : une forme d'exclusion ou de grâce ? » (*NMP* : 17-18).

Pourtant, les voix, attachées au plus jeune âge, abritent et couvent l'enfant : « Quant aux voix démultipliées, entremêlées ou à demi ensommeillées durant les longues siestes de l'été étouffant, je m'en envelopperai, comme les langes

<sup>11</sup> Nous soulignons ces propos et les rapprochons de ceux d'Assia Djébar : nouveau signe intertextuel, dans *Femme sans sépulture* (2002), qui prouve que la romancière algérienne s'inscrit et se livre avant tout dans un projet d'écriture.

<sup>12</sup> Florina Matu relève cette intention chez Assia Djébar de ne pas réduire son œuvre à une simple autobiographie mais plutôt à une auto-analyse comme véritable nécessité (Matu, 2015 : 76).

<sup>13</sup> Au-delà de « l'écriture femme » (Didier, 1981), Françoise Lionnet range Assia Djébar parmi des écrivains postcoloniaux féministes lorsqu'elle souligne l'importance de « faire renaître le dialogue nécessaire à l'ouverture d'une brèche dans les dérives politiques avec leurs cloisonnements stériles qui sapent la lutte pour la liberté de pensée et de mouvement, et donc aussi la capacité de l'écrivain de vivre pour penser et pour écrire » (Lionnet, 2008 : 105).

d'une mémoire précoce » (*NMP* : 29) se propose la narratrice. Les chuchotements, mêlés au rite d'accueil, font, par ailleurs, du hammam un domaine confus, troublant et apaisant à la fois, où l'appréhension de l'enfant s'éclipse sous l'effet incantatoire de la voix de sa mère. Le giron maternel sert ainsi de rempart qui protège l'enfant d'un univers de matrones :

Où suis-je soudain, dans un rêve de cascades et de nuit, de sorcières peut-être qui, en plein cœur de cet antre m'attendraient ? [...] Je me rappelle ici un rite immuable et discret : juste au premier seuil de ces lieux d'ombre et d'eaux ruisselantes, ma mère me retient d'un geste. Avant de pénétrer dans la petite salle :

—Baisse-toi, me chuchote-t-elle.

Je comprends : elle veut me bénir ou me « protéger du mauvais œil » (*NMP* : 69-72).

Alors que la narratrice se donne à voir comme réceptacle de toutes les voix de femmes qui l'ont traversée et façonnée, c'est par l'ouïe que le monde s'ouvre à elle, là où le regard reste interdit : « mon oreille d'enfant s'affûttera, surtout pour ne rien oublier de ce monde qui est moi et qui n'est plus tout à fait moi » (*NMP* : 28), dit-elle suite à l'enfermement dans les maisons de vacances à demi-prisonnière, « derrière une porte claquée, un rideau de seuil baissé d'un coup, dans une pénombre maintenue » (*Ibid.*).

Les sens à l'affût, que ce soit par les yeux ou par l'oreille<sup>14</sup>, il s'agit chez Assia Djébar de déjouer ou de braver l'interdit dans une quête identitaire que véhicule *Nulle part dans la maison de mon père*. Conçu en trois étapes de vie, en trois parties – « Éclats d'enfance », « Déchirer l'invisible » et « Celle qui court jusqu'à la mer » – le roman s'étaye sur le regard et son impact. De fait, l'incipit s'ouvre sur « l'œil exorbité » (*NMP* : 13) non seulement de la fillette rescapée par la mémoire mais également sur l'auteure que le double interpelle. Et, si « toute jeune femme, enveloppée de pied en cap dans un voile de satin blanc, a besoin d'un enfant pour aller rendre quelque visite d'après-midi dans la cité » (*NMP* : 14), la fillette dirige les pas de sa mère, « la marcheuse [...] ensevelie sous la soie » (*NMP* : 15). L'enfant, « l'accompagnatrice qui veille sur [les pas de sa mère] », guide et escorte la dame blanche au-dehors, devant les regards masculins, à peine consciente de sa tâche, elle brave déjà les voyeurs. En passeuse, elle fait traverser sa mère « du vestibule à la lumière ensoleillée des premières rues » (*NMP* : 17).

Mais c'est une blessure, une première disparition qui met le regard de la fillette en éveil. À l'âge de trois ans, avant l'entrée à l'école, suite à la mort de sa grand-mère – havre de tendresse – alors que le deuil reste fermé sur lui-même, « sans reflet, ni tremblement » (*NMP* : 30), le regard acquiert une acuité nouvelle chez l'enfant :

Je ne pleurerai plus du tout, je crois ! Je regarderai les autres avec netteté, comme en retrait, envahie du seul désir de ne rien oublier. Chez eux, dans leurs maisons bourgeoises, 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 (*NMP* : 27-28).

Première écorchure sentimentale par laquelle le regard se détourne sur autrui et crée un écart où l'enfant, mise à distance, perd sa place et se sent surtout, déjà, étrangère parmi ses proches. Une deuxième blessure s'ajoute à celle-ci, lourde de conséquence puisque l'exclusion se produit dans la maison de son père. L'interdit qui tombe sur la petite fille de cinq ans, alors que le père refuse qu'elle montre ses jambes<sup>15</sup> à bicyclette, crée un écart à partir duquel le père sombre dans le mutisme et entraîne le silence de la mère, épouse complice de son mari. Or « comme si ce malaise, cette griffure, cette obscénité verbale devait [la] paralyser tout en [l]'éloignant d'eux » (*NMP* : 58), la narratrice gardera en elle ce trouble, cette honte qui l'empêchera à jamais d'apprendre à monter à bicyclette. La sonorité du mot « jambes [...] portée par la voix si altérée, si hostile » (*NMP* : 60) du père se grave chez sa fille « comme un fer chauffé à blanc sur [son] corps entier » (*Ibid.*), acculée à une souillure. Écartelée à cinq ans, elle se retrouve ainsi « en sol inconnu » (*NMP* : 56) – nulle part dans la maison de son père. Dénudée aux yeux du père, l'enfant prend conscience du regard masculin – ces regards qu'elle pressentait auprès de sa mère, elle les éprouve à son tour : « C'était déclarer que tout garçon, tout adulte, tout vieillard est forcément un voyeur lubrique devant l'image nue de deux jambes de fillette, séparées du reste de son corps et pédalant dans une cour ! » (*NMP* : 58).

Enfants d'instituteurs, la fillette et son voisin français se côtoient, jouent « dans l'ignorance provisoire de [leurs] différences » (*NMP* : 53) ; apprendre à monter à bicyclette devient une promesse de liberté, une mobilité convoitée, un rêve que la voix métallique du père corrompt : « 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... Mais je rêve déjà » (*NMP* : 54).

Puisque les jambes, séparées de sa personne, ne peuvent servir qu'à marcher, l'enfant semble destinée à rejoindre le groupe des marcheuses, à l'image de sa mère. Plus tard, adolescente, pensionnaire dans un internat

<sup>14</sup> Comme le soutient Mireille Calle-Gruber, le texte d'Assia Djébar ne se lit pas dans la successivité d'une ligne s'effaçant à mesure de la communication : tout tient et se tient. Tenue à l'œil et à l'ouïe, la page fait place, surimpressionnée » (Calle-Gruber, 2001 : 253).

<sup>15</sup> Robert Elbaz fait remarquer que : « Le corps de la femme n'est jamais assumé par le sujet qui l'habite, car il est travaillé incessamment par le mode hégémonique masculin. Il est essentiellement déterminé par les fonctions qu'on lui fait remplir malgré lui [...] Et, quand il est défini par son sexe, le corps devient alors un objet de jouissance ou une source de perturbation sociale, voire le siège de l'impureté sociale car, fondamentalement, [...] la femme est source de corruption et de vice » (Elbaz, 2014 : 17).

afin d'y poursuivre ses études, autorisée à traverser la ville de retour chez elle le samedi, en fillette sage, en marcheuse, « les yeux presque baissés mais sur le qui-vive » (*NMP* : 124), déjà enthousiasmée, le regard épouse l'ouïe : « les yeux [...] pleins du tohu-bohu de la foule qui [l']exalte » (*NMP* : 125). Certes assise dans les premiers rangs du car, à l'abri des regards masculins – « car l'arrière du car est réservé aux hommes » (*Ibid.*) –, contemplant avec la « même ardeur de novice les paysages qui défilent » (*NMP* : 127), elle observe tout de son regard ouvert au « spectacle du monde » (*Ibid.*). Or de ces villages qu'elle contemple sans jamais y descendre, elle remarque cette scission chronique propre à la société qu'elle habite. Elle attache son regard sur les « foules d'hommes et d'enfants divisées en deux espèces » (*Ibid.*), les cafés maures surpeuplés et bruyants d'un côté et sur l'autre trottoir les brasseries européennes. Mais là aussi elle remarque la ségrégation : d'un côté les paysans arabes et de l'autre les Européens, quelques-uns en complet-veston. Les Européens et les autres – les siens – qu'elle observe « là à voyager seule que, du haut de [sa] place en hauteur elle domine, silencieuse et figée » (*NMP* : 129). La sensation d'irréel et d'étrangeté à contempler ces deux mondes auxquels elle appartient mais où elle n'est pas tout à fait à sa place, dans un état contradictoire presque schizophrène, à la fois sujet et objet de regards :

Je ne sais plus si c'est moi, regardée par eux (quand le car est arrêté), ou, à peine entr'aperçue, ma figure aux yeux aigus, presque aplatie contre la vitre du car, qui serait la seule personne réelle, et eux, ces groupes figés de prolétaires devenus pour moi un tableau fugitif, saisi en un éclair ou persistant dans son immobile durée (*NMP* : 129).

Pourtant, c'est en *promeneuse*, hors du regard paternel mais tout en préservant la loyauté à son père, que l'adolescente parcourt la ville, entraînée par Mag, camarade à l'internat, sa sœur en littérature. Et en effet, littérature, amitié et ouverture au monde se déploient depuis que l'*Invitation au voyage* élargit son monde intérieur : « l'imagination devenue souple, fluide, un ciel immense, découverte [...] l'effervescence intérieure traversée de longues coulées calmes où lire c'est s'engloutir, s'aventurer à l'infini, s'enivrer, l'horizon qui se déchire, recule » (*NMP* 115). Le collège est le lieu de la revanche, où la narratrice peut donner libre cours à son corps, à son goût pour le basket et l'athlétisme tolérés par le père, qui s'en détourne toutefois. Mais le collège est également siège de différences où la jeune adolescente se sent amoindrie, en territoire des « Autres » : « eux qui font semblant de nous accueillir mais par notre envers » (*NMP* : 117).

Image double et inversée que lui rapporte son propre regard déporté sur elle-même et qui rend impossible un lieu à elle à part entière, un ancrage. Ce n'est que dans un oubli de soi, libre de corps et d'esprit, vouée à la lecture ou à la danse, qu'elle prend de l'envol, qu'elle se sent exister. Par l'entremise du miroir, le regard réfléchi démasque de fait ce « double inversé » (*NMP* : 19) que la fillette ignore, alors qu'« en face, dans le haut miroir ancien, elle peut s'entrevoir, tout au fond, en une autre fillette » (*Ibid.*). Étendue à plat ventre sur le lit parental, un livre à la main, la fillette lit « comme on boit ou comme on se noie ! Elle oublie le temps, la maison, le village, et jusqu'à son double inversé au fond du miroir » (*Ibid.*). Jeune fille, elle se livre à une danse sauvage lors d'un mariage, refoulée à l'écart des regards masculins, dans l'assemblée close des femmes, ses jambes se libèrent enfin, elle donne libre cours à son corps : « une fois dressée, j'oublie le public de femmes à mes pieds : je danse vite, nerveusement, je sens qu'il me faudrait un espace infini... [...] c'est toujours par la plante des pieds que le rythme s'empare de moi, ce sont mes jambes qui en sont traversées, puis mes hanches, enfin et surtout mes épaules... » (*NMP* : 217). Grâce à sa danse presque africaine plutôt qu'arabe, elle fuit l'alanguissement foncier des matrones ou des idoles « ensommeillées, séquestrées, écrasées par leur marmaille » (*NMP* : 216). La danse, qui permet à la jeune fille de braver leur apathie ou l'œil de proie des voyeuses voilées, la mène loin de ces lieux alors que c'est « vers la pénombre, vers le noir, toujours, vers l'ailleurs » (*NMP* : 218) que ses pas l'emportent. Face au miroir, la danse endiablée conjure « l'obscur cause de toute peine » (*Ibid.*), abat le carcan de l'interdit attaché à la destinée, libère enfin les larmes endiguées. Mais ce ravissement de soi éphémère et solitaire trahit douloureusement l'impossible jouissance du corps féminin : « Dans ma danse solitaire [...] je me jetais dans le ressac du rythme, dansant, dansant jusqu'à m'imaginer asphyxiée par la vitesse, puis, le visage collé au bas d'un des miroirs, je me regardais pleurer, visage aplati, déformé dans le tain de ces hautes glaces qui, enfant, me fascinaient » (*NMP* : 220). Le corps féminin – objet à regarder – constituant « un corps pour les autres, jamais un corps pour soi » (Segarra, 2010 : 78), renvoie ainsi à une aliénation plus profonde qui entrave l'esprit et le désir de la femme.

Revêche à céder aux avances d'un jeune instituteur musulman, la narratrice n'est attirée par celui-ci que lorsqu'il lui fait partager la poésie des mu-allaquats anté-islamiques. Alors, « amoureuse [...] de la langue perdue, réanimée dans ce visage de jeune homme qui la maîtrisait, lui, cette langue d'autrefois » (*NMP* : 408), elle consent aux promenades qui lui ouvrent l'espace d'« Alger-la-Sultane » (*NMP* : 298)<sup>16</sup>, rues interdites à une jeune musulmane dévoilée, mais qui lui sont autorisées grâce à ce jeune *porteur*. « Ivresse visuelle » (*Ibid.*)

<sup>16</sup> Espace, déambulation et écriture ont partie liée chez Assia Djebar, car la quête d'un espace identitaire s'assimile, comme le fait voir Charles Bonn, à « la quête d'une localisation identitaire de l'écriture » (Bonn, 2016 : 87). C'est bien dans ce sens que celui-ci se questionne : « si le lieu comme le sens ne sont finalement pas clos, et que là réside la richesse de littérarité, le lieu du sens n'est-il pas à chercher, non dans un espace fixe et emblématique de ce fait, mais dans l'errance même ? » (Bonn, 2016 : 88).

et résonances antiques procurent un univers de liberté dont la jeune fille est pourtant brutalement bannie. Tout dévouement, égard et considération se transforme en menace du prétendant, « ce mâle gonflé [d'un] illusoire pouvoir » (NMP : 382), lorsqu'il réclame inopinément sa place de « coq » (NMP : 389) dans un trio convoité, prêt à imposer sa volonté de force. Face à « l'irréductible fierté – fierté pouvant devenir humble, seulement devant les vrais humbles » (NMP : 392), face au refus, « jailli [d'elle] par effraction, face à sa résistance à intégrer Mounira à sa promenade, « une intrigante venue déployée ses minauderies » (NMP : 375), surgit « la sensation abrupte de n'avoir désormais plus de lieu ni d'espace pour respirer » (NMP : 380). Métamorphose où les mots projettent leurs sens non plus pour flatter la jeune femme mais pour la « lapider » (NMP : 381) ; métamorphose où l'espace ouvert et lumineux du dehors se substitue à un noir vestibule où la femme est retenue, soumise aux remontrances de l'homme. Car c'est l'homme, l'homme musulman qui prend la place du fiancé, « le raptueur, voleur de mariée, celui qui a remplacé le père et qui fait à présent la leçon » (NMP : 411). La voix masculine gronde comme celle d'un imam lorsqu'elle censure la tentative de suicide suite à la dispute des deux jeunes. L'aveugle colère du fiancé rejoint celle du père – « inconnu, sans visage » – sous le signe de l'interdit et inflige une nouvelle déchirure qui finit par crever définitivement le rêve (NMP : 409). Ultime libération vouée à l'échec qui fait sombrer la narratrice dans le mutisme et dans l'effacement de soi : « Cette figure sans regard ni parole, figée par une interrogation pareille à celle qui effleurerait un nouveau-né, ou un enfant durci, sans soupirs ni larmes. S'installa en moi un long enfermement » (NMP : 401).

À défaut de pouvoir se dresser ou de se redresser contre le poids de la censure, le désir de se volatiliser l'emporte dans cette pulsion de mort que son acte concrétise. Si « l'élan brisé » (NMP : 438) est compensé par la liberté de l'inventive où la romancière déploie la « liberté du corps et de la tête (*Ibid.*), il lui faudra attendre *Nulle part dans la maison de mon père* pour « cesser d'entretenir son propre silence » (NMP : 426) sans s'occulter sous le voile du passé. Pourtant là encore, de destin de la narratrice reste lié à l'histoire des femmes algériennes. Sa tentative de suicide en 1953, à l'aube de la déchirure de l'Algérie – « où se succéderont expulsions, meurtres, morts héroïques ou barbares, espoirs piétinés et toujours renaissants » (NMP : 427) – renforce le lien avec le fiancé, peu de temps après, le premier époux – « étouffoir, suaire » (NMP : 391) – et plonge l'auteure dans une parenthèse de vie personnelle et historique. Et si le mot « frères » au masculin prend sens tant que le pays est ensanglanté et que, pour un bref moment, les femmes sont appelées à lutter aux côtés de leurs confrères, la désillusion déchirante (NMP : 192) de leur défaite condamne autant les femmes musulmanes que la narratrice, murées, invisibles dans leur rôle de mariées-idoles (*Ibid.*).

La remémoration s'avère dès lors une hantise déportée sur soi qui trouve son élan dans l'acte décisif, l'attentat définitif contre l'interdit. Pulsion de mort ou élan vital, il s'agit bien de réclamer, au féminin et à la première personne, une place à soi, à sa parole, à son corps et à sa jouissance ; de récupérer sa nature sans se trahir, sans se dérober à sa propre voix, à ses propres soupirs, à sa propre douleur. *Nulle part dans la maison de mon père* se donne comme l'espace possible de la renaissance identitaire – espace d'inscription de la subjectivité au féminin. Du regard baissé de la marcheuse, au regard ébloui de la promeneuse, au regard décapant de « la « véritable errante [...] à jamais une égarée » (NMP : 381), persiste une acuité visuelle – que devine déjà, chez l'enfant, la grand-mère berbère – un œil exorbité affranchi du regard accablant des voyeuses voilées. Le mouvement scopique témoigne ainsi de cette conquête de liberté autant que de l'univers intime où le *Je* est mis à l'honneur, bravant par là même la *Loi*.

## Références bibliographiques

- Ali, Nancy, (2015) « Assia Djébar et la réécriture de l'histoire au féminin » in *Multilinguales* [En ligne]. N°6, disponible sur : <http://journals.openedition.org/multilinguales/835> [Dernier accès le 20 juillet 2022].
- Aholt, Wolfgang, Calle-Gruber, Mireille et Combe, Dominique (ed.), (2010) *Assia Djébar : littérature et transmission*. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.
- Barthes, Roland, (2002) *Œuvres complètes* [première édition : 1993]. Paris, Éd. du Seuil.
- Bonn, Charles, (2016) *Lectures nouvelles du roman algérien. Essai d'autobiographie intellectuelle*. Paris, Classiques Garnier.
- Calle-Gruber, Mireille, (2001) *Assia Djébar ou la résistance de l'écriture*. Paris, Maisonneuve et Larose.
- Calle-Gruber, Mireille, (2008) « Écrire de main morte ou l'art de la césure chez Assia Djébar » in *L'esprit créateur*. Vol. 48, n° 4, *Assia Djébar « L'amour, la fantasia » - avant et après* (Winter 2008), pp. 5-14.
- Clerc, Jeanne-Marie, (1997) *Assia Djébar : écrire, transgresser, résister*. Paris, Montréal, L'Harmattan.
- Clerc, Jeanne-Marie, (1998) « L'interdit dans l'œuvre d'Assia Djébar » in Dugast, Jacques *et al.*, *Littérature et interdits* [en ligne]. Presses Universitaires de Rennes, Collection Interférences, pp. 295-306. Disponible sur : <https://books.openedition.org/pur/48234?lang=es> [Dernier accès le 15 décembre 2022].
- Déjeux, Jean, (1994) *La littérature féminine de langue française au Maghreb*. Paris, Éd. Karthala.
- Didier, Béatrice, (1981) *L'écriture-femme*. Paris, PUF.
- Djébar, Assia, (1985) *L'amour la fantasia*. Paris, Albin Michel.
- Djébar, Assia, (2002) *La femme sans sépulture*. Paris, Albin Michel.
- Djébar, Assia, (2017) *Nulle part dans la maison de mon père*. Paris, Fayard (Babel noir).
- Elbaz, Robert & Saquer-Sabin, Françoise (2014) *Les espaces intimes féminins dans la littérature maghrébine d'expression française*. Paris, L'Harmattan, col. « Des idées et des femmes ».

- Gauvin, Lise, (2016) « Statut de la parole et traversée des langues chez Assia Djébar » in *Carnets : revue électronique d'études françaises* [en ligne]. Série II, n°7, pp. 12-27. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/carnets/908> [Dernier accès le 15 décembre 2022]. DOI : <https://doi.org/10.4000/carnets.908>.
- Ivancheva-Merjanska, Irene, (2015) *Écrire dans la langue de l'autre : Assia Djébar et Julia Kristeva*. Paris, L'Harmattan.
- Lionnet, Françoise, (2008) « Ces voix au fil de soi(e) : le détour du poétique » in *L'esprit créateur*. Vol. 48, n° 4, *Assia Djébar « L'amour, la fantasia » - avant et après*, pp. 104-116.
- Lejeune, Philippe, (1975) *Le pacte autobiographique*. Paris, Éd. du Seuil.
- Lejeune, Philippe, (1983) « Le pacte autobiographique (bis) » in *Poétique*. N° 56. Paris, Éd. du Seuil, pp. 416-434.
- Matu, Florina, (2015) « Oser la métamorphose, arracher le voile dans *Nulle part dans la maison de mon père* » in *Études Francophones*. Vol. 28, n° 1&2, Printemps & automne, pp. 73-86.
- Segarra, Marta, (2010) *Nouvelles romancières francophones du Maghreb*. Paris, Éd. Karthala.