

**République Algérienne Démocratique et Populaire**  
**Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique**  
**Université de Batna 2-Mostefa Ben Boulaid**  
**Faculté des Lettres et des Langues Etrangères**

**Département de français**

**Thèse en vue de l'obtention du diplôme de Doctorat Ès Sciences en  
Français, option Sciences des Textes Littéraires**

**Titre**

**Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture  
de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy  
Huston**

**Sous la direction de :**  
**Pr. KHADRAOUI Saïd**

**Présentée par :**  
**MOKRANE Hind**

**Membres du Jury:**

<b>AL KHALIFA Mahdia</b>	<b>M. C. A</b>	<b>Université Batna 2</b>	<b>Présidente</b>
<b>KHADRAOUI Saïd</b>	<b>Professeur</b>	<b>Université Batna 2</b>	<b>Rapporteur</b>
<b>BOUTAMINE Leïla</b>	<b>M. C. A</b>	<b>Université Batna 2</b>	<b>Examinatrice</b>
<b>AMROUCHE Fouzia</b>	<b>M. C. A</b>	<b>Université de Msila</b>	<b>Examinatrice</b>
<b>BENZID Aziza</b>	<b>M. C. A</b>	<b>Université de Biskra</b>	<b>Examinatrice</b>
<b>MAAFA Amel</b>	<b>M. C. A</b>	<b>Université de Guelma</b>	<b>Examinatrice</b>

**Année universitaire 2019/2020**



## DÉDICACES

A ma petite famille, Khaled, Darine, Amir, Maria et Amani, je n'imagine pas ma vie sans vous, excusez moi pour tous les moments où j'ai dû vous rembarrer !

A ma très chère maman, soutien indéfectible, rassurant, mon modèle absolu.

A mes frères, il y aura des jaloux mais ce n'est pas grave ; Yacine, que ferais-je sans toi ?

Adi, rien qu'à l'idée de soutenir ma thèse de doctorat alors que tu n'es plus là me pétrit d'appréhension, je te dédie mon travail, mes mots.

A toi l'éternel amoureux de la langue française, à toi avec qui les discussions enflammées à propos d'un accord d'un participe passé ou d'une juste orthographe me transportaient allégrement de joie et illuminaient ma journée...cela me manque terriblement...et tu avais toujours le dernier mot !

A toi qui m'a transmis le goût de la lecture et qui fait que je pense à toi à chaque parution d'un de tes auteurs préférés en me posant la question : l'aurais-tu aimé ce roman ? A chaque ligne que je parcours, tu es présent et je te cherche inconsciemment des yeux pour t'en parler et te demander ton avis...

Mais tu n'es plus là...

Ta mémoire guide mes pas et mon parcours, allah yarhmak mon cher papa.

# Remerciements

Les mots me font curieusement défaut pour pouvoir exprimer ma reconnaissance aux personnes m'ayant soutenu tout au long de la rédaction de ce travail.

J'exprime mes remerciements sincères :

A mon directeur de recherche, P. Khadhraoui Saïd pour sa patience, sa compréhension et ses conseils.

Aux membres du jury ayant accepté de lire et d'évaluer mon travail

A tous mes enseignants du département de français de l'université de Batna.

A mes très chères amies qui, j'espère, se reconnaîtront dans ces modestes lignes ; vous n'avez eu de cesse à m'encourager, me pousser à aller de l'avant, me booster...cette présente thèse, je vous le dis sans ambages, c'est un peu de moi et beaucoup de vous, un grand merci surtout pour votre présence dans ma vie.

## SOMMAIRE

<b>Introduction générale</b> .....	<b>8</b>
<b>Chapitre I : Ecriture intime et mémoire</b> .....	<b>19</b>
Introduction .....	20
I-1-Les écritures du moi .....	21
I-2-Autres écritures...autres moi.....	47
I-3- Des phénomènes mnémoniques et de la mémoire .....	76
Conclusion .....	94
<b>Chapitre II : Enjeux mémoriels</b> .....	<b>95</b>
Introduction .....	96
II-1-Mémoire individuelle.....	97
II-2- Mémoire collective .....	117
II-3-Mémoire territoriale .....	145
II-4-Mémoire littéraire .....	169
Conclusion .....	193
<b>Chapitre III : L'écran du souvenir</b> .....	<b>194</b>
Introduction .....	195
III-1-Souvenir-écran, concept et projection .....	196
III-2-Le fantasme dans le souvenir-écran .....	217
III-3- L'arrière-plan du souvenir-écran .....	238
Conclusion .....	257
<b>Chapitre VI : L'écart du souvenir</b> .....	<b>258</b>
Introduction .....	259
VI-I-Comment se souvenir.....	260

VI-II-Mensonge avéré .....	276
VI-III-Le souvenir et la temporalité .....	302
Conclusion .....	321
Conclusion générale .....	322
Bibliographie .....	333
Table des matières .....	352

## Avertissement

Nous tenons à avertir le lecteur que pour des soucis de rigueur et pour éviter toutes répétitions, nous utiliserons des abréviations pour désigner les œuvres de notre corpus qui seront référenciées dans le corps même de notre texte ;

### Maïssa Bey

*Surtout ne te retourne pas* : SNTRP.

*Entendez-vous dans les montagnes* : EVDLM.

### Nancy Huston

*Instruments des ténèbres* : IDT.

*Cantique des plaines* : CDP.

-*Instruments des ténèbres* étant un roman où s'alternent deux récits, *La sonate de la Résurrection* et *Le Carnet Scordatura*, des récits avec leur propre intrigue et leurs propres personnages, nous suivrons donc la méthodologie de rigueur : les titres de ces récits seront visibles en italique.

- Nous allons suivre au cours de cette étude, cette typographie des différentes significances du mot « histoire » selon sa graphie pour différencier le sens du mot, et ce en nous basant sur les travaux de Pierre Barbéris dans *Le Prince et le marchand* qui propose trois définitions selon trois graphies différentes :

- l'«HISTOIRE », qui évoque la réalité ou discipline historique ;

- l'«Histoire » au sens narratologique et qui renvoie au discours historique proposant une interprétation volontiers injonctive et didactique de la réalité et du processus historique.

- l' « histoire » au sens courant (raconter une histoire, une histoire de famille, la fable, le récit) ou bien des thèmes qui sont aussi une interprétation de l'HISTOIRE, mais qu'il faut configurer pour les interpréter.



# **INTRODUCTION**

## **GENERALE**

Le présent travail s'inscrit dans un domaine de recherche relatif à la littérature francophone, celle-ci étant le résultat de l'entrechoc intervenu entre, d'une part une sphère géographique francophone et d'autre part, l'univers culturel de la langue française. C'est dans ce sens que la recherche mémorielle, point de convergence de plusieurs problématiques, allant des origines à l'HISTOIRE<sup>1</sup>, en passant par le volet individuel, la langue, les lieux...etc., constitue un des thèmes majeurs des productions littéraires francophones. La quête mémorielle des auteurs francophones s'inscrit donc dans un registre scripturaire sans cesse renouvelé car son esthétique s'inscrit dans une revisitation permanente de la mémoire, individuelle ou collective.

Malgré les découpées territoriales, la diversité et la richesse des productions francophones, la présence du discours de la mémoire est obsédante dans cette écriture convoquant sans cesse le passé, ce dernier devenant le matériau à partir duquel émerge la stratégie scripturale des écrivains francophones et traversant leurs écrits en filigrane, rompant avec la linéarité classique des œuvres littéraires mais inscrivant néanmoins leurs discours dans la modernité. Les auteurs francophones, séparés par des historicités et des acquis culturels et langagiers différents, ont façonné par leurs singulières écritures et leurs rapports au passé cette littérature, leurs œuvres représentent, à elles seules, un vaste patrimoine de la culture francophone. Parmi ces écrivains : Mohammed Dib (Algérie), Andrée Chedid (Liban), Assia Djebbar (Algérie), Léopold Sedar Senghor (Sénégal), Amin Maalouf (Liban), Amélie Nothomb (Belgique), Tahar Ben Djelloun (Maroc), Andreï Makine (Russie) ou encore, Maïssa Bey (Algérie) et Nancy Huston (Canada) : ces deux dernières écrivaines sont les auteures du corpus faisant l'objet de notre étude.

Maïssa Bey est née à Ksar el Boukhari (Médéa) en 1950, petit village au sud d'Alger. Elle est l'une des romancières les plus foisonnantes de la nouvelle génération d'écrivains algériens d'expression française des années 1990. Empruntant les diverses voies de la narration, allant de la nouvelle au roman, en passant par le théâtre (*Cette fille là*<sup>2</sup>, *Sous le jasmin la nuit*<sup>3</sup>, *Puisque mon cœur est mort*<sup>4</sup>, *Bleu, blanc vert*<sup>5</sup>), elle est à l'origine de plusieurs œuvres reconnues. Faisant du témoignage son cheval de bataille, son écriture est un assaut contre l'oubli « *parce qu'elle ne peut plus se contenter d'être le*

---

<sup>1</sup> Voir l'avertissement.

<sup>2</sup> BEY, Maïssa, *Cette fille là*. Alger ; Barzakh, 2001.

<sup>3</sup> BEY, Maïssa, *Sous le jasmin la nuit*. Alger ; Barzakh, 2004.

<sup>4</sup> BEY, Maïssa, *Puisque mon cœur est mort*. Alger ; Barzakh, 2010.

<sup>5</sup> BEY, Maïssa, *Bleu, blanc, vert*. Alger, Barzakh, 2006.

*témoin passif d'une histoire, dont le déroulement violent interpelle toutes les consciences*». <sup>6</sup>

Quant à Nancy Huston, elle est née à Calgary en 1953 (Canada). Elle a obtenu plusieurs prix pour ses écrits (Femina, le grand prix des lectrices de *Elle*). *Instruments des ténèbres*<sup>7</sup> et *Cantique des plaines*<sup>8</sup>, objets de la présente étude, ont obtenu respectivement Prix du livre Inter et le Prix des lycéens, et prix du Gouverneur général du roman et nouvelle de langue française. Nancy Huston explique son intérêt pour la littérature, par le traumatisme de l'abandon maternel, un évènement qui montre sans conteste le lien de son entreprise littéraire avec la mémoire : « *Le lien que j'avais, petite, avec ma mère était un lien d'absence, exclusivement nourri d'imaginaire et d'évocations à travers ses lettres, ses mots* »<sup>9</sup>

Nous avons sélectionné quatre récits des deux auteures, où les destinées des personnages-narrateurs adultes est fortement mise en relation avec les traumatismes de l'enfance et même de la naissance. Les narratrices ressemblent fortement aux auteures, Nadia (*Instruments des ténèbres*), romancière américaine et Paula (*Cantique des plaines*), journaliste canadienne, personnages problématiques puisant leur essence dans leurs réminiscences et qui nous font penser indéniablement à Nancy Huston, rien que par leur origine et leurs professions. Amina, dans *Surtout ne te retourne pas*<sup>10</sup> de Maïssa Bey qui, pour survivre, prend un pseudonyme (comme Maïssa Bey, pseudonyme de Soumia Ben Ameer ?) sans oublier la narratrice anonyme d'*Entendez-vous dans les montagnes*, aux prises avec son passé.

Le premier récit de Maïssa Bey dont nous nous proposons de faire ici l'étude est *Entendez-vous dans les montagnes*<sup>11</sup>, un ouvrage troublant dans sa classification (présenté généralement comme une autobiographie malgré l'omniscience du pronom *elle*) mais aussi dans la thématique qu'il remet au goût du jour, la guerre d'Algérie et son lot de non-dits,

---

<sup>6</sup>Propos recueillis par Christine Détéz et publiés dans la revue « Algérie Littérature action » n°5, éd. Marsa, Paris, Novembre 1996, <https://www.cairn.info/revue-travail-genre-et-societes-2014-2-page-5.htm>

<sup>7</sup> HUSTON, Nancy, *Instruments des ténèbres*. Arles ; Actes Sud, 1996.

<sup>8</sup>HUSTON, Nancy, *Cantique des plaines*. Arles ; Actes Sud, 1993.

<sup>9</sup>ARGAND, Catherine, interview publiée en 2001 in [https://www.lexpress.fr/culture/livre/nancy-huston\\_804287.html](https://www.lexpress.fr/culture/livre/nancy-huston_804287.html)

<sup>10</sup> BEY, Maïssa, *Surtout ne te retourne pas*. Alger ; Barzakh, 2005.

<sup>11</sup> BEY, Maïssa, *Entendez-vous dans les montagnes*. Alger ; Barzakh, 2007.

notamment la torture. Effectivement, ce récit s'inspire d'un fait réel, l'assassinat du père de l'auteure par l'armée française en 1957 après qu'on l'ait torturé. Un traumatisme figurant au cœur des échanges entre un trio improbable s'étant rencontré dans un compartiment d'un train de nuit, sans qu'aucun n'en parle ouvertement, du moins au début. Le huis-clos fait surgir le passé, le processus de la mémoire se déclenche chez chacun des protagonistes différemment, avec pour toile de fond, le même noyau mémoriel, la guerre de libération algérienne. En nous installant dans les remémorations des personnages, nous découvrons la cavalcade des souvenirs accompagnant cette information dite sur un ton neutre où la mise en commun des souvenirs n'est possible que par le truchement de l'écriture le personnage-narrateur *d'Entendez-vous dans les montagnes*, dont le père a été assassiné par les supplétifs de l'armée française en Algérie pendant la guerre de libération, tout comme le père de Maïssa Bey.

C'est donc un récit lesté d'une mémoire qui ne se contente pas de se remémorer mais de s'incruster dans un présent où se déroule une rencontre improbable entre des acteurs d'une Histoire/HISTOIRE qui n'a pas encore fini de révéler ses tenants et ses aboutissants, la guerre d'Algérie. Les mémoires s'affrontent, un face à face suggéré par le titre du récit qui fait penser à La Marseillaise, hymne national français et Min Djibalina, chant patriotique algérien.

Le second récit est *Surtout ne te retourne pas*, septième publication de Maïssa Bey, un roman portant également sur la mémoire ; il offre aux lecteurs une œuvre racontant une quête de soi qui prend appui paradoxalement sur une amnésie volontaire. C'est donc un roman sur la mémoire car outre les déchirements du personnage principal, c'est un livre-témoignage sur l'Algérie à cette époque et celle d'antan, au temps de la colonisation. Cet ouvrage illustre fort bien l'écriture de Maïssa Bey, tout en déconstruction et en rupture avec les normes du roman classique du lieu, du temps et surtout avec l'homogénéité des récits en général. Nous y décelons une particularité narrative qui fait toute son originalité : Maïssa Bey y matérialise une double vocalité en fractionnant son récit en passages rédigés en caractères romains et d'autres en caractères italiques, une alternance/dissonance des voix au niveau de la narration dont résulte une forme singulière du roman, un dialogue sous-jacent qui lui permet d'effectuer des va-et-vient continuels dans son récit entre une mémoire collective, et une autre, individuelle.

En rejoignant les sinistrés du séisme ayant ravagé la région de Boumerdès<sup>12</sup> en 2001, le personnage principal d'Amina se défait de son identité, de ses racines et surtout de sa mémoire car elle se réfugie dans une amnésie voulue et se reconstruit une identité parmi ses congénères, même si des bribes de son existence passée remontent souvent à la surface. Le séisme devient une métaphore car un autre séisme, intime celui-là, se met en branle, signe de la confusion d'Amina ; changeant d'identité, cette dernière tourne le dos à un passé dur et amer qui ne cesse pourtant d'affluer par bribes.

*Instruments des ténèbres* de Nancy Huston est un récit qui expose la problématique du cheminement mémoriel d'une femme qui revient des ténèbres par une longue traversée de la mémoire. Cette dernière canalise dans ce récit l'intime, le silence, le quotidien, le présent, l'immédiateté de la vérité et du souvenir, la narratrice écrivant pour tuer et oublier ses souvenirs. Nadia, la narratrice présente quelques points communs avec l'écrivaine ; auteure elle aussi, elle plonge dans la rédaction d'un manuscrit intitulé *Sonate de la Résurrection* qui raconte l'histoire véridique d'une jeune fille condamnée à mort pour infanticide dans le Berry (région d'adoption de Nancy Huston). Avec cette rédaction, la narratrice réécrit ce fait divers véridique qui devient une échappatoire à une mémoire torturée suite à une enfance malheureuse. Les deux récits, autonomes, cheminent en parallèle, s'imbriquant quelquefois mais surtout faisant éclater même les frontières des réminiscences.

Avec *Cantique des plaines*, Nancy Huston opère un retour aux origines en écrivant sur son pays natal, l'Alberta, et dans sa langue natale (le roman ayant été d'abord écrit en anglais, puis réécrit deux ans plus tard en français). *Cantique des plaines* est le roman, tout à la fois, d'une région canadienne, l'Alberta, et d'une jeune femme en quête de ses origines. Il retrace, sur quatre générations, l'histoire de deux pionniers irlandais arrivés au Canada au dix-neuvième siècle. Huston vit à Paris depuis de nombreuses années mais dans ce roman, elle retourne au Canada par l'écriture, un retour aux racines qui constitue une nouvelle façon d'appréhender la mémoire. Se replongeant dans le monde de son Alberta natale, Nancy Huston aborde plusieurs thèmes, dont celui des ancêtres, de la langue, de la mémoire et de l'HISTOIRE tout en posant la question : comment retrouver le passé et la mémoire sous une parole et une écriture nouvelles ?

---

<sup>12</sup>Le séisme de Boumerdès en 2003, cadre de l'intrigue de *Surtout ne te retourne pas* de Maïssa Bey s'est produit le 21 mai à 19 h 44:21 heure locale dans le nord-est de l'Algérie.

Ces quatre ouvrages sont indubitablement porteurs d'une charge mémorielle intense, où le processus mémoriel ne se limite pas à évoquer des événements d'un passé très lointain, ayant produit une forte impression, ou à se remémorer des souvenirs habituellement noyés dans la nappe de l'oubli. Les mauvais souvenirs d'une enfance malheureuse, la perte d'un proche, ou la destinée malheureuse des gens disparus sont, certes, des thématiques récurrentes dans ces écrits, mais c'est surtout leur surgissement ultérieur, ce retour à la surface d'un souvenir qui rappelle que la mémoire côtoie intensément l'oubli et que la vérité et le sens des expériences tragiques se révèlent souvent grâce à un souvenir. Ceci est d'autant plus frappant car l'on est en face d'ouvrages littéraires où le terme kaléidoscope, évoque fort bien les bribes d'un souvenir qui éclatent à la conscience.

A la question comment écrire celui qui je suis, Robert Elbaz et Martine Mathieu-Job opposent plutôt cette interrogation : « *comment écrire ce que j'étais* » ? Les mauvais souvenirs de l'enfance reviennent à l'esprit du narrateur obsessionnellement, ce qui engendre une écriture particulière. Des souvenirs oubliés resurgissent, accompagnant un malaise qui voue l'être à vivre en porte-à-faux avec lui-même. Mais comment ces souvenirs resurgissent-ils ? Ce serait une utopie de prétendre qu'ils sont exacts, au contraire, ils peuvent surgir fragmentés.... Afin d'appréhender un passé mystérieux, les narrateurs s'obstinent à le rappeler. La sensation douloureuse revit dans leur esprit en même temps que le souvenir.

C'est ainsi que le processus d'écriture de la mémoire chez Bey et Huston part d'événements d'ordre intime, figures structurantes de l'œuvre et recourent aussi certains archétypes du discours psychanalytique. Tout se joue dans un cercle familial, tout se noue autour de la question douloureuse des origines. Les familles atypiques des narratrices/personnages sont autant de figures dynamiques dans des œuvres où se construit un noyau obsessionnel qu'il s'agira de décrypter. Révélatrice, l'écriture détecte les failles de la personnalité résultant de certains événements de l'enfance. Elle en différencie la représentation, en varie les versions, rendant ainsi sensible un phénomène de résurgence complexe.

Nous considérons que, comme en témoignent des recherches précédentes, les événements choquants ou traumatisants gravés profondément dans l'esprit du narrateur se manifestent à travers des scènes récurrentes. Parfois, ils se convertissent en cauchemars, ce

qui tourmente le narrateur même si de nombreuses années ont passé. Les traumatismes de l'enfance ou de la jeunesse persistent, et jettent une ombre sur l'esprit qu'il ne s'agit pas forcément d'un souvenir joyeux.

Les personnages-narratrices chez Bey et Huston entretiennent des rapports avec la mémoire qui diffèrent d'une auteure à une autre : peur d'être noyés dans l'oubli, ou au contraire cherchant l'oubli, tentant d'élucider des événements passés résistant à la compréhension, ou cherchant simplement à les mettre en exergue. Des différences qui n'occulent en rien divers points communs, telle que l'émergence d'une mémoire collective qui se greffe sur celle individuelle, sans oublier de souligner que toutes ces tentatives d'appréhender le passé, ou au contraire de tenter de le noyer perturbent fortement la structure des récits, fragmentés tout autant que cette mémoire.

Nous sommes donc en face de récits appartenant aux écritures du moi, ou écritures intimes, rien que par l'usage majoritaire de la première personne. Mais d'autres considérations entrent nécessairement en jeu, allant des stratégies même de narration, en passant par les divers horizons culturels auxquels nous font penser ces corpus. Nos ouvrages sont des textes intimistes, s'inscrivant également dans la lignée des écritures francophones, issues ou non d'un fait colonial, avec tout ce que cela inclut de poétiques, de problématique de langue, donc d'identité et de (re)lecture de l'HISTOIRE.

Le choix porté sur ce corpus ne se justifie pas uniquement par sa thématique globale, des femmes qui puisent un sens à leur présent dans leurs origines mais surtout par une écriture torturée, puisant son originalité dans une variété de cultures et de narrations, proposant notamment des regards singuliers sur les événements les plus emblématiques de l'HISTOIRE de l'Algérie et du Canada, que l'on fera croiser à travers notre étude avec d'autres discours. Cette profondeur thématique et richesse narrative, nous tenterons de les analyser dans le présent travail pour éclairer l'écriture de la mémoire par les auteures. Le choix du corpus s'est précisé également en constatant les multiples ressemblances entre les destinées des narratrices et celles des auteures ; en catégorisant leurs récits dans la case des écritures de l'intime, nous donnons une autre dimension, plus profonde et plus porteuse de sens, à la résurgence du mécanisme de la mémoire dans leurs récits.

À cet égard, notre travail se propose d'étudier en profondeur le corpus en question. En effet, ce projet est né d'un désir de réponse à plusieurs questionnements et

interrogations relatifs à la manifestation de la mémoire dans l'écriture de Maïssa Bey et Nancy Huston en général et à l'étude du concept de l'amnésie (partielle ou totale) au sein du corpus en établissant des liens entre cette amnésie et la véracité des propos avancés en particulier.

Quels sont les mécanismes mis en branle dans la résurgence du souvenir dans notre corpus, au-delà de la découverte de tout ce qui a trait aux réminiscences ?

Quels sont les principaux thèmes apparaissant chez les deux auteures à travers leur écriture de la mémoire, et surtout, comment sont-ils traversés par les manifestations d'indices du passé, aidant à fouiller dans la mémoire ?

L'évocation de la mémoire ne pouvant et ne devant être perçue de la même manière dans un récit intime que dans un autre, plus distancié (nous préférons ce terme à celui de récit fictionnel, car la fiction est omniprésente, à plus forte raison dans les textes intimistes), quels sont les particularités de cette mémoire dans une écriture dite intime et quels sont exactement les aspects qui la sous-tendent ?

Pour répondre à ces interrogations, nous avançons les hypothèses suivantes :

A travers la tendance de Maïssa Bey et Nancy Huston pour les écritures ambiguës, tendant à pencher et à penser que leurs personnages s'inspirent grandement de leurs propres parcours, nous pensons que la mémoire se manifeste en prenant ancrage initialement dans la sphère intime ou individuelle, se diversifiant par la suite vers d'autres ramifications passant par le social, la langue et le territoire.

Nous estimons également que le souvenir se manifeste, dans son évocation, ou faussement anodin, cachant des événements autrement traumatisants, ou fragmentés, dont les pièces manquantes sont assumées par les auteures à travers leurs narratrices, et même allègrement comblés.

Notre projet de recherche touchera aux enjeux mémoriels dans l'écriture de Maïssa Bey et Nancy Huston, écriture qui se donne à lire et à interpréter à la lumière des propres existences des auteures, marquées par des événements traumatisants, ainsi, nous tenterons de mettre à jour les modalités des stratégies narratives employées (tels que les récits à deux



étages, stratégie adoptée par et Bey et Huston) pour montrer que les genres adoptés par les auteurs influencent largement l'écriture des manifestations mémorielles.

L'objectif donc est d'examiner la manière dont la mémoire est perçue par les deux auteurs afin de montrer l'inextricable enchevêtrement des souvenirs, dont l'imbrication montre aussi en leurs variétés que leurs complexités. Notre objectif est de mettre en exergue plusieurs notions et concepts clés liés à la manifestation de la mémoire, non pas dans une tentative ultime de définition, mais plutôt de les mettre en corrélation avec d'autres notions qui ne manqueront pas d'apparaître au cours de notre analyse, pour mettre en lumière les stratégies suivies par les auteurs afin de rendre compte d'une mémoire complexe et dont les failles passent paradoxalement en premier lieu.

Dans une perspective plus large, nous examinerons les indices qui parsèmeront notre corpus et qui rendent compte de la dynamique propre à la mémoire et aux souvenirs, indices textuels entend. Enfin, nous tenterons surtout de montrer que ce n'est pas tant la fidélité de la mémoire et apparente clarté des souvenirs qui importent dans les écrits sélectionnés, ce sont surtout les failles et ce, dans le souci de montrer que l'évocation des souvenirs, contrairement à ce qui est admis communément, peut remonter à la naissance, alternative largement suivie dans notre corpus

Pour répondre à ces questionnements, et afin de cerner notre objectif principal, l'analyse du corpus, on a fait appel à plusieurs approches qui permettront de découvrir, par convergence de sens, l'œuvre comme un système organisé. De ce fait, nous nous servirons des travaux critiques et théoriques dans lesquels nous puiserons nos arguments méthodologiques, à l'image de ceux d'Yves Reuter, Mikhaïl Bakhtine, Julia Kristeva, Gérard Genette, Michel de Certeau, Paul Ricœur, etc. Dans ce sens, cette étude fait appel à deux approches majeures présentées ci-dessous :

L'approche psychanalytique sera pour nous une piste d'analyse nous permettant d'opérer une lecture analytique de notre corpus, lecture laissant voir les textes de Maïssa Bey et Nancy Huston comme un canevas sur lequel elles tissent des réseaux de sens à partir des contradictions de l'individu, et non de son uniformité apparente. Les travaux de Freud, Lacan ainsi que d'autres théoriciens seront déterminants pour nous aider à interroger les associations du souvenir, qu'il soit faux ou véridique, fragmenté ou d'une unicité apparente, avec d'autres

concepts analytiques, et ce, pour essayer de constituer un sens tributaire de cette mémoire si largement mise en avant dans notre corpus.

Nous utiliserons également l'apport de l'approche narratologique pour faire avancer notre réflexion. Pour traiter de l'analyse de la mise en intrigue, nous tenterons donc d'analyser la narration, celle exprimant les expériences personnelles du passé et représentant la mémoire. Les travaux d'Yves Reuter seront notamment évoqués en ce qui concerne l'instance narrative, l'optique du narrateur, qui parle, qui se rappelle, sans oublier ceux de Gérard Genette à propos du concept de la temporalité

Afin de mieux situer notre problématique, nous tenterons donc de mettre en lumière l'imaginaire et le vraisemblable contenus dans notre corpus ; il s'agira donc d'aborder les thématiques dominantes chez Maïssa Bey et Nancy Huston en s'attardant sur les réseaux de sens brassés à travers les trames narratives. Notre stratégie interdisciplinaire tentera de mettre en lumière un lien éventuel entre la narration, l'écriture de chaque roman et la portée sociale, voire historique du discours littéraire pour parvenir à dégager les éléments qui nourrissent et alimentent chacune des trames romanesques.

Dans ce sillage et grâce à ces outils d'analyse, ces approches vont se compléter pour nourrir notre réflexion et tenter d'apporter des éclairages à notre questionnement central.

Pour la réalisation de notre projet, nous avons estimé qu'il soit réparti en quatre chapitres :

Le premier chapitre sera consacré à essayer de catégoriser les textes constituant notre corpus, à les mettre en relation avec les genres dont lesquels nous rangeons les récits de Bey et Huston. Cette étape nous paraît nécessaire car il est évident que le traitement de la mémoire n'est pas le même dans un récit intime que dans un autre, plus distancié. Nous nous aiderons de plusieurs apports théoriques puisqu'il s'agira par la suite de classer nos ouvrages dans les cases qui leurs correspondent, tout en les présentant, et de partir de là pour tenter d'y appréhender le fonctionnement du concept la mémoire et ses manifestations en littérature. Nous ne manquerons pas d'élargir notre étude à d'autres « sous-genres » se manifestant dans notre corpus et dont nous avons détecté plusieurs traces, tels que le journal intime et le récit de naissance. Et même si le fil conducteur de cette recherche est la mémoire, nous allons insérer dans ce chapitre la relation de la mémoire avec l'identité, la

quête de cette dernière est présente insidieusement dans cette farandole de personnages de nos textes : tourmentés, anxieux, mélancoliques et obsessionnels, ce sont leurs souvenirs morcelés qui traduisent confusément cette quête identitaire. La solitude des personnages passe au second plan face à ce véritable leitmotiv romanesque, qui traduit une volonté de lutter contre l'oubli ou de se recréer une mémoire.

Le deuxième chapitre traitera des différentes mémoires détectées dans notre corpus : il s'agira de les citer, mais surtout de montrer leur enchevêtrement et les rapports de complémentarité qui les sous-tendent. La mémoire individuelle, intime qui tend à être nostalgique mais qui prend une autre dimension lorsqu'elle devient prétexte à en évoquer une autre, collective. Cette dernière peut aussi bien englober, celle sociale, familiale ou bien historique. Nous consacrerons également une part à l'analyse de la langue française comme support de toutes ces mémoires, ainsi qu'à la notion d'espace ou de territoire. L'intertextualité, qui prend dans notre analyse l'aspect de la mémoire des textes, tiendra une part dans notre étude car elle englobe dans notre corpus des textes littéraires mais aussi musicaux, religieux.

Dans le troisième chapitre, nous arrivons au second volet de notre intitulé, le souvenir écran, concept mis au point par Freud et ayant une accointance avec notre étude puisqu'il désigne un souvenir anodin mais étrangement net. Cette apparente insignifiance, il s'agira d'en montrer les tenants et les aboutissants en théorie et surtout dans notre corpus. Ce dernier, parsemé d'indices autobiographiques, nous tenterons d'en déchirer l'écran de ces souvenirs, à travers notamment des scènes s'apparentant tantôt à des fantasmes, tantôt à des rêves. Recelant du désir et un autre regard posé sur les souvenirs évoqués, nous essaierons de délimiter la place et le rôle de chaque élément.

Le quatrième chapitre est consacré au souvenir écart, deuxième volet de notre intitulé ; nous l'avons nommé ainsi en référence à certains passages du corpus où les auteurs assument une panne de leur mémoire et s'écartent ainsi sciemment de l'authenticité requise. Il s'agit d'une sorte d'amnésie constituant la vérité même, ou plutôt une certaine vérité. Cette approche des auteurs, nous pouvons la définir telle une stratégie scripturale donnant naissance à une autre version du souvenir, où le vrai côtoie le faux et le mensonge avoisine la vérité. Ayant remarqué que dans notre corpus, les narratrices et/ou les personnages avaient la compétence de faire remonter le temps dans leur conscience,

nous comptons insérer dans ce chapitre un volet consacré à la phénoménologie du temps, ce dernier influençant grandement la résurgence des souvenirs dans leur écriture.

Nous terminerons notre étude par une conclusion générale où nous tenterons de récapituler les résultats de ces croisements entre deux auteures de deux univers différents réunies sous l'égide de la langue française et de la création littéraire, avec pour noyau un enjeu de taille, le comment de la résurgence de la mémoire dans leurs écrits.

# **Chapitre 1**

## **Ecriture intime et mémoire**

# **Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston**

---

## **Introduction**

Dans ce premier chapitre, nous tenterons de délimiter les cases dans lesquels nous devons et pouvons ranger chaque récit de notre corpus, en mettant en exergue les critères qui nous mèneraient à une quelconque catégorisation, cette dernière comptant pour beaucoup dans l'analyse du concept de la mémoire dans notre étude. En nous appuyant sur les théories fondatrices qui sous-tendent ces genres, nous aborderons également d'autres genres secondaires émaillant notre corpus, générant une hybridité certaine en ne manquant pas de délimiter la place qu'y occupent les concepts de la mémoire et des souvenirs, pierres angulaires de notre analyse.

Les principales définitions du concept de la mémoire seront proposées dans ce chapitre, tout en portant une vue d'ensemble sur notre corpus, à l'appartenance ambiguë, brassant dans son sillage une mémoire qui part, étonnamment, des confins de la naissance et de l'enfance jusqu'à l'âge adulte des protagonistes, avec des incursions alternées dans d'autres temporalités.

# Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

## I-1-Les écritures du moi

Ce premier volet du 1<sup>er</sup> chapitre, nous le consacrons à un récapitulatif des genres qui définissent notre corpus et qui appartiennent sans conteste aux écritures du moi. Nous tenterons d'y montrer brièvement les différentes problématiques que cela soulève et la place occupée par le concept de la mémoire. Cela nous paraît important pour notre analyse car l'écriture de la mémoire ne peut pas se décliner de la même manière dans un roman que dans un ouvrage à l'appartenance problématique.

### I-1-1-L'autobiographie, le mentir-vrai

*Entendez-vous dans les montagnes* de Maïssa Bey est présenté comme une autobiographie et la biographie de l'auteure compte pour beaucoup dans la catégorisation de ce récit dans la mesure où elle pèse sur sa production littéraire. Pourrait-on préciser le genre de ce récit en le confrontant à ce qu'en dit l'auteur ? Ce texte met en scène trois personnages liés directement ou indirectement à la guerre d'Algérie : la narratrice, une algérienne installée en France afin d'échapper à la montée du terrorisme islamiste des années 90 ; un médecin à la retraite, ancien appelé d'Algérie et qui garde une certaine nostalgie de ce pays ; une jeune fille issue d'une famille de pieds noirs rapatriés qui ne récolte que silence autour d'elle lorsqu'elle demande aux siens des détails sur cette période. Le récit s'étend sur la durée d'un voyage en train jusqu'à Marseille dans le cadre d'un compartiment instituant un huis-clos où le face à face triangulaire qui se rétrécit à un duel renvoie la narratrice et l'ancien appelé présent avec elle dans le compartiment du train à des souvenirs plus lointains.

L'intention est claire, livrer un témoignage sur la mort d'un père sous la torture de l'armée française<sup>1</sup>, un pan d'une mémoire individuelle s'entend, qui s'imbrique dans une mémoire collective. Le texte est annoncé, et surtout revendiqué comme une autobiographie. Quid de l'usage du pronom personnel « elle » par la narratrice, sans oublier l'intrigue elle-même, un huis clos qui ne s'est jamais réellement déroulé, mais qui aurait pu...La transgression et non des moindres au pacte autobiographique dans ce récit est la mise en scène d'une existence à partir des données réelles, basées sur le vraisemblable et sur la vérité

---

<sup>1</sup> Nous reviendrons plus en détails sur ce point dans le 3<sup>ème</sup> chapitre.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

subjective, soit le « *mentir-vrai* »<sup>2</sup>, selon Philippe Vilain. Le critique suggère que « *si d'une part la vie ne cesse de produire de la fiction, d'autre part, l'écriture produit le réel ; voilà pourquoi la réalité de l'écriture rejoint la fiction de la vie. Un autre pacte voit le jour, fictionnel celui-là* »<sup>3</sup>.

Pour vérifier le bien-fondé de l'appartenance ou non de ce récit au genre autobiographique, il est nécessaire de faire un détour par les rouages du concept de l'autobiographie, ou plus exactement du pacte autobiographique telle qu'il a été développé par Philippe Lejeune dans son ouvrage de référence *Le pacte autobiographique*<sup>4</sup>. L'autobiographie s'inscrit dans la notion plus large de pacte de lecture, sorte de contrat entre auteur et lecteur qui indique à ce dernier comment il doit lire le texte. Pour Philippe Lejeune, c'est moins le contenu personnel ou intime qui fonde le pacte autobiographique qu'un critère formel, l'adéquation de l'auteur, du narrateur et du personnage : ce pacte autobiographique se définit par les critères d'identité (auteur = narrateur = personnage) et de ressemblance. Un texte qui évoque donc de façon authentique l'évolution et la vie intime d'un personnage proche de l'écrivain, mais porte un nom fictif ne constitue pas une autobiographie à ses yeux, il faut qu'il y ait intention d'authenticité, même si sa réalisation s'avère imparfaite.

Il s'avère, dès les premières pages parcourues que ce récit de Maïssa Bey ne remplit pas ce premier critère de ressemblance entre l'auteur, le narrateur et le personnage : « *Depuis qu'elle est là dans ce pays, elle a encore du mal à s'habituer à ne pas exister dans le regard des autres* » (EVDLM, p.10). Ce passage est un tournant dans cette catégorisation de l'ouvrage, qui s'éloigne de ce fait d'une autobiographie classique car la vraie<sup>5</sup> Maïssa Bey, à l'instar de beaucoup d'intellectuels, n'a jamais quitté l'Algérie même au plus fort des années noires; elle n'a donc jamais vécu cette épreuve d'abandonner derrière elle ses repères comme elle en parle dans ce passage même au plus fort de la décennie noire, contrairement à la narratrice, partie en France fuir la horde terroriste.

C'est cet exil qui constitue le point d'ancrage, l'irruption de la fiction dans la réalité ;

---

<sup>2</sup>VILAIN, Philippe, *Défense de Narcisse*, Grasset, Paris, 2005, p. 38.

<sup>3</sup>*Ibid.*, p. 125.

<sup>4</sup>LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

<sup>5</sup> C'est nous qui soulignons.



## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

«Non, décidément, je préfère l'écriture de fiction, celle qui donne l'illusoire puissance de faire plier le temps »<sup>6</sup> consignait Maïssa Bey dans les pages d'un journal tenu durant l'été 2002 qui forma, avec celui d'autres Algériens, le volume *Journal intime et politique, Algérie, 40 ans après*. Cet exil fictif constitue ce que Lejeune appelle « *les bifurcations de l'existence*<sup>7</sup>», en d'autres termes, que ce serait-il passé si elle avait quitté l'Algérie ? De là à imaginer qu'elle aurait pu rencontrer le bourreau de son père, il n'y a qu'un pas qu'elle a aisément franchi.

Tout en faisant de l'usage du nom réel la pierre angulaire de l'autobiographie, P. Lejeune propose une alternative, celle du nom absent<sup>8</sup>, par exemple celui du narrateur d'un récit autodiégétique : un travestissement transparent qui n'est là que pour être résolu. Le terme de marquage autobiographique<sup>9</sup> est avancé pour ce type de nom de substitution qui dévoile et cache à la fois, un moyen pour l'auteur de signaler sa présence dans son œuvre. Si l'on considère que la femme algérienne, dans le récit de Bey, a fui la guerre civile de son pays (elle a fui « la folie intégriste») et s'est réfugiée en France, alors que l'auteur Maïssa Bey ne s'est pas exilée, il y a un décalage entre l'auteur et le personnage qui n'a d'ailleurs pas de prénom, ni de nom de famille, contrairement aux autres personnages, Jean le médecin et Marie, la petite-fille d'un pied-noir.

Ceci rend énigmatique le paratexte de l'ouvrage, ce dernier contenant en effet des documents en apparence authentiques, réels : un certificat de nationalité, un certificat de bonne vie et mœurs, un avis de l'Inspection Académique et d'une carte postale du père de Maïssa Bey, le livre est dédié : « *À celui qui ne pourra jamais lire ces lignes*» et enfin une photo<sup>10</sup> du père, monsieur Benameur, avec deux enfants sur les genoux dont l'un pourrait être l'auteure. Ces documents concernent le père de l'écrivain qui était instituteur à l'époque

---

<sup>6</sup> BEY, Maïssa ; Leïla ; KACIMI, Mohamed...et. al., *Journal intime et politique, Algérie, 40 ans après*, Paris, L'Aube, 2003, p.38.

<sup>7</sup> LEJEUNE, Philippe, *Brouillons de soi*, Paris, Seuil, 1998, p. 76.

<sup>8</sup>LEJEUNE, Philippe, *Moi aussi*. Paris, Seuil, 1986, p. 70.

<sup>9</sup> Le terme a été proposé par Hélène Maurud Müller dans sa thèse : « Filiation et écriture de l'Histoire chez Patrick Modiano et Monika Maron », 2009, Université PARIS III – Sorbonne nouvelle, [Thèse en ligne], disponible sur [www.theses.fr/2009PA030030.pdf](http://www.theses.fr/2009PA030030.pdf)

<sup>10</sup> La légende figurant sous la photo est : « La seule photo du père de Maïssa, été 1955 »

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

coloniale et qui fut arrêté par l'armée française, puis porté disparu pendant la guerre d'Algérie ; ils créent donc l'attente d'une narration hautement autobiographique et réinscrivent surtout l'histoire imaginée dans le sillage de l'histoire vécue concernant l'auteure mais ce père est-il le même que le père du personnage fictif, « *la femme algérienne dans le train* <sup>11</sup> » ?.

Le discours autobiographique acquiert une certaine complexité due au caractère rétrospectif de la narration et la réunion dans le *je* des trois entités : mis en relief par D. Marie, celle-ci délimite « *la frontière où s'arrête le souci de sincérité et la nécessité par l'autobiographe d'analyser et de structurer les souvenirs* <sup>12</sup> ». Il ressort donc que le pronom personnel *je* est une composante essentielle de toute désignation d'un récit comme étant autobiographique. C'est un *je* omniscient qui tend à introduire dans un texte des signes d'un vécu et d'évocations, sans occultation d'images psychiques. Serge Doubrovsky ajoute que « *pour l'autobiographe, comme pour n'importe quel écrivain, rien, pas même sa propre vie, n'existe avant son texte ; mais la vie de son texte, c'est sa vie dans son texte.* » <sup>13</sup>. Il en parle comme d'un travail de style, allusion ici à la notion de distance, valorisée car faisant remonter à la surface « *une expression plus juste, plus cohérente, plus universalisable de la pensée* » <sup>14</sup>

Le récit de Maïssa Bey est une transgression flagrante de la règle de l'omniscience du *je*. Dans cet espace clos d'un train qui emmène les personnages dans la ville du vieux port émerge un texte qui use, contrairement aux codes admis de l'autobiographie, du pronom personnel *elle*. Le texte fait resurgir des souvenirs brûlants et peu à peu se dénouent les fils d'une mémoire douloureuse mais cette dernière surgit à travers un récit autobiographique en apparence, prenant appui en grande partie sur la fiction et sur la distanciation installée par l'usage insolite du pronom *elle* : « *c'est peut-être un autre voyage ou d'autres paysages qu'elle a dans la tête* » (EVDLM, p. 13). Voilà ce qu'en dit Charles Bon dans son introduction d'un ouvrage consacré à Maïssa Bey : « *La parole, particulièrement littéraire, n'est-elle pas en grande partie, par la libération de la mémoire, un des outils les plus sûres de résilience, face à la violence fondatrice ?* » <sup>15</sup>

---

<sup>11</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>12</sup> MARIE, Dominique, *Création littéraire et autobiographie : Rousseau, Sartre*, Paris, Pierre Bordas et fils éditeurs, coll. « Littérature vivante », 1994, p. 9.

<sup>13</sup> DOUBROVSKY, Serge, *Parcours critique*, essais, Paris, Galilée, 1980, p. 88.

<sup>14</sup> *Ibid.*, pp. 194-195.

<sup>15</sup> HAMDI Houda (dir.), *Maïssa Bey, deux décennies de créativité*, l'Harmattan, 2019, p. 11.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

Une distanciation qui met à mal une force apparente l'ayant amené à prendre cette décision aussi radicale, mais qui dénote de tourments intimes liés directement à sa vie en Algérie. La troisième personne autorise la narratrice à raconter cet épisode douloureux de sa vie tout en gardant une certaine distance, mais l'absence de nomination de la protagoniste est un indice identifiant l'auteur mais rédigée à la troisième personne.

Le récit de Maïssa Bey ne s'apparente pas donc immédiatement à une écriture autobiographique puisqu'il est écrit à la troisième personne mais les glissements fréquents de la troisième à la première personne peuvent nourrir une réflexion sur la classification de cet ouvrage : « *Dans un dédoublement étrange, elle s'entend dire : -je connais bien Boghari. J'y suis née [...] Elle a le cœur qui bat un peu plus fort* » (EVDLM, pp. 40/41). L'usage de la première personne fait son apparition dans les réparties du dialogue instauré entre la narratrice et ses compagnons de voyage, un recours indispensable pour les besoins de la narration mais qui fait ressortir avec plus d'acuité la transgression vis à vis du *je* autobiographique, surtout lorsque la narratrice revient au pronom *elle*.

Interrogée à ce sujet, Maïssa Bey précise :

*Il m'a fallu imaginer un lieu, un lieu de passage, des personnages, une circonstance qui mettrait en scène ces personnages, protagonistes d'une histoire qu'ils vont retrouver au fur et à mesure qu'ils avancent dans leur voyage [...] pour me préserver, prendre de la distance, ce qui n'a pu se faire que lorsque j'ai décidé de mettre en scène une narratrice extérieure. Peu importe qu'elle ait mon âge, que l'on retrouve en elle les fragments de mon histoire, je l'ai tenue à distance grâce aux ressources grammaticales de la langue. C'est seulement à ces conditions que j'ai pu commencer à écrire sur la mort de mon père<sup>16</sup>.*

---

<sup>16</sup>BEY, Maïssa, *Les Cicatrices de l'histoire*, communication au colloque de Paris VII et l'EHESS sur *La guerre d'Algérie dans la mémoire et l'imaginaire*, 14 au 16 novembre 2002, Jussieu. Document inédit in Christiane Achour, *Un cours de littérature consacré à la torture pendant la guerre d'Algérie, Les enseignants et la littérature : la transmission en question*, Acte du colloque de l'Université de Cergy Pontoise, [http://www.christianeachour.net/images/data/telechargements/articles/A\\_0145.pdf](http://www.christianeachour.net/images/data/telechargements/articles/A_0145.pdf)

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

La définition que donne P. Lejeune de l'autobiographie dans son *Pacte autobiographique* : « *Récit rétrospectif en prose que quelqu'un fait de sa propre existence quand il met l'accent principal sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité* »<sup>17</sup> est agrémentée d'une autre variante : l'autobiographie est « *une fiction qui s'ignore* »<sup>18</sup>. À regarder de plus près, le texte de Maïssa Bey est hautement construit, présenté comme un mélange d'éléments non-fictionnels (documents, photo, carte postale) et d'éléments fictifs. A travers cette optique se dessine l'approche de la mémoire autobiographique, cette quête de la vérité d'antan dans la parole présente et définie par deux attitudes opposées, en tant que construction imaginaire privilégiant l'invention et opérant un travail de sélection inévitable : « *Cette construction, certains décident de l'observer (réfléchir à son histoire, confronter à d'autres sources...). D'autres décident de la continuer* »<sup>19</sup>.

L'écriture de la mémoire est hautement perceptible dans une autobiographie classique, l'identité commune de l'auteur/narrateur/personnage éclairant différemment les jeux de cette mémoire et les rapports d'identification ou de distanciations entretenus par le moi présent d'avec le moi passé, sans oublier la temporalité, le rythme de la narration et les techniques du discours rapporté du discours autobiographique. Il va sans dire que chaque personnage de la trame du texte de Maïssa Bey entretient une relation étroite avec la mémoire de l'Algérie, même si la narratrice et son compagnon ne sont pas du même côté de la barrière et que la jeune fille, petite fille d'un pied noir, ne connaît que ce que son grand-père a pu ou a voulu le lui dire : « *Mais elle sent dans les voix de cet homme et de cette femme qui discutent calmement, poliment, elle sent une agitation, un remous venus de très loin, de bien plus loin que les mots qu'elle entend* » (EVDLM, p. 60). Les remous évoqués par la narratrice et perçus par la jeune fille ne sont que les prémices d'une mémoire qui ne tarderait pas à affluer et c'est là que nous interpelle vraiment l'usage du pronom personnel *elle*.

Les transgressions apportées par ce texte de Maïssa Bey au genre autobiographique trouvent un écho plus que certain lorsque Philippe Lejeune amorce une volte-face significative dans son appréhension initiale de l'autobiographie dans son ouvrage *Moi aussi*<sup>20</sup> où il avoue

---

<sup>17</sup> LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Nouv. éd. augm, 1996, p. 13.

<sup>18</sup> LEJEUNE, Philippe, *Signes de vie, le pacte autobiographique 2*, Paris, Seuil, 2005, p. 37.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>20</sup> LEJEUNE, Philippe, *Moi aussi*, *op. cit.*

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

son trop grand formalisme par rapport au critère d'identité<sup>21</sup> pour définir l'autobiographie. Il met par contre en avant la définition proposée par le Dictionnaire universel des Littératures de G. Vapereau en 1876, plus large : « *l'autobiographie laisse une large part à la fantaisie, et celui qui écrit n'est nullement astreint à être exact sur des faits [...] ou à dire la vérité la plus entière*<sup>22</sup> ». Nous pouvons transposer cette définition sur le récit de Maïssa Bey car même si elle prétend écrire sur elle, cela ne veut nullement dire qu'elle ne dit que la vérité, rien que la vérité :

*Quelle ironie de l'histoire ! Elle, la fille d'un « glorieux martyr de la révolution », d'un homme exécuté pour avoir voulu chasser la France de son pays, la voilà qui cherche refuge chez ceux que, lui, l'instituteur, le héros aujourd'hui célébré par tante commémorations et dont l'école du village porte le nom, a combattus ! (EVDLM, p. 35)*

Une ambiguïté et une indécision font surface à la lecture de ce passage quant à la stratégie de lecture adoptée, nourries par cette tension entre une vérité continuellement accolée à l'écriture autobiographique, celle où la narratrice se désigne par la « *filles d'un "glorieux martyr de la révolution"* » (EVDLM, *ibid.*), un fait on ne peut plus réel, et une imagination au service de l'écriture, où la narratrice semble avoir trouvé « *refuge chez ceux que, lui, instituteur [...] a combattus* » (EVDLM, *ibid.*), ce qui, comme nous l'avons avancé plus haut, est faux. Cette tension fait entrevoir une nouvelle stratégie d'écriture, tout comme elle permet un nouvel espace d'interprétation :

*Partant, dans l'écriture de Maïssa Bey viennent se brasser l'autobiographie, la fiction et l'Histoire. Lorsque l'écrivaine entreprend de revisiter son passé à travers le récit d'une expérience personnelle, c'est en même temps pour mieux cerner son présent d'immigrée algérienne et pour ramener à la*

---

<sup>21</sup>LEJEUNE, Philippe, *Moi aussi, op.cit.*, p.17

<sup>22</sup>VAPEREAU, Gustave, *Dictionnaire universel des littératures*, 1876, Cité par P. Lejeune in *Moi aussi, op., cit.*, pp. 18/19.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

*surface les fragments du passé historique de son pays que beaucoup tentent de maintenir sous silence.*<sup>23</sup>

Cette écriture autobiographique particulière avec tous les enjeux qu'elle implique et la dynamique qu'elle insuffle à l'écriture intime, se retrouve de ce fait en train de poser beaucoup plus de questionnements, qu'elle n'en répond.

Un événement personnel donc est relaté dans un cadre fictionnel et le texte pose dès son début la question du rapport entre réalité et fiction et, au fur et à mesure que la narration se poursuit, cette question se complique davantage. Pourquoi ce texte présenté si ostensiblement comme de la fiction, aurait-il besoin d'éléments repris directement du monde réel ? Le statut de fiction est en même temps nié par les documents, la photo et la carte postale. Dans un cours de littérature consacré à la torture pendant la guerre d'Algérie, Maïssa Bey revient sur la relation entre fiction et réalité : « *Approcher le plus possible, par la recreation, d'instantes que l'on n'a pas vécus. Mais qui ont forgé tout notre être, toute notre conscience du monde. Des images fantasmées d'une scène "engrammée", scène primitive* <sup>24</sup> ? »

La fiction dont parle Maïssa Bey fait jaillir la notion de l'espace autobiographique qui serait donc cet espace ambigu entre autobiographie et roman. Lejeune parle de stéréographie<sup>25</sup> en empruntant l'image à la stéréophonie : « *L'autobiographie et le roman (personnel) ont le même objet, le Moi de l'écrivain, mais en fournissent deux images légèrement décalées*<sup>26</sup> ». »

Pour conclure, nous pouvons avancer que même si la visée *d'Entendez-vous dans les montagnes* est autobiographique, le genre est court-circuité ici par des éléments fictionnels qui s'imbriquent dans le récit. Il y a une part d'autobiographie dans ce récit mais une part seulement. Dans le passé du personnage féminin, nous retrouvons l'histoire de l'auteur. Mais la situation présentée dans le récit n'est pas une histoire vraie, vécue. L'ouvrage aborde pour la

---

<sup>23</sup>BATALHA, Maria Cristina, « Mémoire individuelle et mémoire collective dans la fiction de Maïssa Bey », *Etudes romaines de Borno*, 33, 1, 2012, p. 169 in <https://docplayer.fr/32931460-Memoire-individuelle-et-memoire-collective-dans-la-fiction-de-maissa-bey.html>

<sup>24</sup>BEY, Maïssa, « Les Cicatrices de l'histoire », *op. cit.*

<sup>25</sup>LEJEUNE, Philippe, *le pacte autobiographique*, *op. cit.*, p. 42,

<sup>26</sup>MAURUD MÜLLER, Hélène, *op. cit.*, p. 5.

## **Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston**

---

première fois un des aspects de la biographie de l'auteur, comme si le temps était venu pour elle de faire une incursion dans son histoire, dans une démarche d'écriture de remontées mémorielles. Ce choix d'écriture a du sens et construit du sens : la narratrice fait corps avec l'auteur et cette proximité du personnage de la femme et de l'auteur est renforcée par ce choix. Maïssa Bey expliquait en 2002, ce que lui avait coûté l'écriture de ce texte et le sens qu'elle accordait à cet effort :

*Il m'a fallu deux ans pour écrire un texte de 70 pages environ. Toute une vie de femme avant d'affronter mes blessures d'enfant. Le temps de la résilience. Combien de temps faudra-t-il encore pour que l'on puisse accepter de poser notre regard sur toutes les cicatrices de toutes les blessures, infligées ou subies pour que jamais elles ne puissent s'ouvrir à nouveau ?*

L'écriture de cette histoire au carrefour de plusieurs genres a peut-être mis l'auteur sur une voie de soulagement, en lui servant d'exutoire. Car l'écrivain semble se jouer du lecteur et du pacte autobiographique, car comment savoir la part de vérité dans ce texte, comment savoir ce qui est vrai ou non, cela rejoint la définition que donne S. Hubier de l'autobiographie «*parsemée de minuscules autofictions : mais ces bourgeons ne sont pas destinés à éclore*<sup>27</sup> » ? Et nous amène à passer à une autre écriture, à califourchon entre l'autobiographie et la fiction.

### **I-1-2-Stratégies autofictionnelles**

Inversement à la démarche précédente où il s'agissait de mettre à jour certaines contradictions inhérentes à la présentation d'un récit en tant qu'autobiographique, nous nous attelons ici à tenter de montrer que dans l'autre récit de notre corpus écrit par Maïssa Bey, certains éléments s'opposent à sa classification en tant que roman classique.

*Surtout ne te retourne pas* est un récit à la première personne et qui raconte le destin d'Amina, une jeune fille jusqu'alors sans histoire qui quitte sa famille au lendemain du tremblement de terre survenu dans son pays :

---

<sup>27</sup>HUBIER, Sébastien, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris : Armand Colin, 2003, p. 100.



## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

*Je suis venue au monde dans un tournoiement de poussière, un jour de cris, de ciels retournés, de peur, de chaos, d'effondrements et de décombres, un lendemain de fin du monde, tout au bout d'une infime et terrifiante contraction de la terre. [...] Désormais, tout est plausible. Et peut-être possible. (SNTRP, p.107)*

La narratrice Amina (qui deviendra plus tard, après le séisme, Wahida) ouvre la voie, par une écriture du chaos et par l'usage révélateur du pronom *je* (nous en avons parlé précédemment dans le volet consacré à l'autobiographie) à un autre destin, où le tremblement de terre constitue l'arrière-plan du texte et en même temps son contexte d'écriture : ce séisme se trouve placé au même niveau qu'une matrice générant une seconde naissance, une autre écriture. Le pronom *je* inscrit le récit de Maïssa Bey, qu'elle le veuille ou non, dans une optique de dévoilement même par le truchement de la fiction : « *le romancier veut toujours se dire, même lorsqu'il raconte une histoire très éloignée de son histoire personnelle, mais il ne veut pas que cela se sache, ou en tout cas pas trop* »<sup>28</sup>.

Se réfugiant dans une amnésie voulue, Amina laisse derrière elle une famille dans l'ignorance de son sort et va rejoindre dans un des nombreux camps mis à leur disposition les sinistrés de la terrible catastrophe. Ce récit n'échappe donc pas à cet écueil de catégorisation : rédigée à la première personne, présentée comme un roman, l'intrigue se déroule dans un décor apocalyptique, bien réel, le séisme qui a ravagé la ville de Boumerdès en 2003, un personnage principal problématique y évolue.

Au vu de la biographie de l'auteure, le personnage principal Amina présente quelques similitudes avec ce dernier :

Biographie de Maïssa Bey	Trame du récit
Père assassiné	Père également assassiné
Double prénom : Soumia/Maïssa	Double prénom : Amina/Wahida

Ces similitudes supposent pour nous une mise en scène de la vie de l'auteur, une fictionnalisation, l'inscription du sujet dans une ligne de fiction, un mécanisme incontournable de l'autofiction. Sans aller jusqu'à qualifier *Surtout ne te retourne pas* d'autofiction, nous

<sup>28</sup> COUTURIER, Maurice, *La figure de l'auteur* ; Paris, Seuil, 1995, p. 21



## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

décelons dans le dispositif scripturaire de Bey une dynamique similaire, car en distillant une fiction dans son texte, elle en fait un instrument de vérité, comme pour signifier que notre vérité profonde est ancrée dans l'imaginaire ; « *Se présentant à la fois comme roman à la première personne et comme autobiographie, l'autofiction ne permet pas au lecteur de disposer des clés pour différencier l'énoncé de réalité et l'énoncé de fiction* »<sup>29</sup> : comme ruse, comme stratégie ou approche scripturale de soi en constante mutation, quelques traits inhérents à ce concept nous semblent adéquats dans la lecture de ce récit puisque, par la nature de certains faits qui y sont relatés, il pourrait supporter une confrontation avec des témoignages et des documents historiques.

Le pacte autofictionnel est un pacte oxymorique<sup>30</sup> qui scellerait « *un récit intime dont un auteur, narrateur et protagoniste partagent la même identité nominale et dont le texte et/ou le périphrase indiquent qu'il s'agit d'une fiction* »<sup>31</sup>. Ce pacte a été mis en lumière la première fois en 1977 par Serge Doubrovsky dans son roman *Fils* dans le but de remplir une case laissée vide par P. Lejeune quand il parle d'un type de texte faisant de l'auteur un personnage, tout en se présentant comme fictionnel : « *Fiction, d'événements et de faits strictement réels. Si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure d'un langage en liberté* »<sup>32</sup>. Il serait fastidieux de détailler ici les différentes péripéties par lesquelles est passé ce concept (et qu'il traverse encore actuellement), sans oublier sa réception problématique et les polémiques qu'il a engendrées. Nous nous contenterons donc de tenter d'en exposer quelques caractéristiques que l'on pourrait appliquer sans difficulté majeure sur le texte beyen, et surtout de poser les fondements de notre analyse, à savoir la place qu'occupent la mémoire et les souvenirs dans un pacte où le périphrase<sup>33</sup> romanesque n'empêche nullement une identification référentielle, obligeant le lecteur à détecter un vécu associé à un imaginaire.

---

<sup>29</sup>DARRIEUSECQ, Marie, « L'Autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique*, n° 107, septembre 1996, pp. 369-380.

<sup>30</sup>JACCOMARD, Hélène., *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine : Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar*, Genève, Droz, 1993, cité in Wikipédia, L'encyclopédie libre en ligne : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Autofiction>.

<sup>31</sup>SICART, Pierre-Alexandre, « *Autobiographie, Roman, Autofiction* », [thèse en ligne], 2005, in [www.fr.wikipedia.org/wiki/Autofiction](http://www.fr.wikipedia.org/wiki/Autofiction).

<sup>32</sup>DOUBROVSKY, Serge, *Fils*, Paris : Galilée, 1977, quatrième de couverture.

<sup>33</sup>Selon Gérard Genette, le périphrase fait référence à tous les éléments présents dans l'espace du dedans, c'est-à-dire à l'intérieur du livre, il peut comporter les parties suivantes : le titre, les sous-titres, les intertitres, le nom de

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

Voici l'avertissement contenu dans la cinquième page de l'ouvrage :

*Ceci est un roman. La topographie des lieux dans lesquels j'ai installé mes personnages est largement inspirée des lieux où s'est produit le tremblement de terre qui a secoué une grande partie du nord de l'Algérie le 21 mai 2003 et causé d'immenses dégâts matériels et humains. [...] Les personnages entièrement fictifs, qui hantent ces lieux pourraient présenter des ressemblances avec des personnages existant ou ayant existé. (SNTRP)*

Une mise en garde insérée dans la cinquième page et qui illustre parfaitement cette citation : « *Voilà un pacte qui sert à rompre le pacte. La substance du livre serait donc fatalement romanesque. Mais si ce livre était réellement fictif, aurait-il été vraiment nécessaire de le préciser ?*<sup>34</sup> » Et qui ne fait qu'entretenir un peu plus une certaine ambiguïté inhérente à ce récit ; si ce n'était qu'un roman, comme cela est indiqué sur la couverture, pourquoi prendre la peine d'avertir le lecteur ?

« *Et le personnage, Amina, cette jeune fille totalement désorientée qui erre dans un décor chaotique s'est imposé à moi, et c'est pour elle et avec elle que j'ai pu tisser la trame de ce roman*<sup>35</sup> » : « *Le personnage imaginaire de cette fille s'est immédiatement imposé à moi* » : Ces déclarations de Maïssa Bey lors de la sortie de ce livre dénotent un certain paradoxe ; si elles mettent en exergue le caractère imaginaire des personnages, elles montrent également une certaine complémentarité, admise par Maïssa Bey elle-même, entre l'auteur et son personnage principal Amina qui devient en quelque sorte son alter ego. Nous pourrions même aller jusqu'à prétendre que l'écrivain voudrait attirer l'attention du lecteur sur le fait que le personnage principal d'Amina est un double littéraire, fictif d'elle-même. Mais surtout, les déclarations de l'auteur nous paraissent compatibles avec ce que dit Roland Barthes de l'incohérence de ce dispositif mi-fictif, mi-authentique : « *Celui qui dit " je " dans le livre est le je de l'écriture.*

---

l'auteur et celui de l'éditeur, la préface, les illustrations, la date d'édition ainsi que la première et quatrième de couverture.

<sup>34</sup>LEJEUNE, Philippe, *Moi aussi, op. cit.*, p. 30.

<sup>35</sup>BELKACEM, Yasmina, « Le séisme est un prétexte pour explorer les ressorts de l'âme humaine », *Façila*, septembre 2005 [www.dzlit.free.fr/bey.html](http://www.dzlit.free.fr/bey.html)

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

*C'est vraiment tout ce qu'on peut en dire. Naturellement, sur ce point-là, on peut m'entraîner à dire qu'il s'agit de moi. Je fais alors une réponse de Normand : c'est moi et ce n'est pas moi*<sup>36</sup>

Jacques Lecarme avance que la principale caractéristique de l'autofiction est que « *auteur, narrateur et protagoniste partagent la même identité nominale et dont l'intitulé générique indique qu'il s'agit d'un roman.* »<sup>37</sup>. Mais il avance également qu'il pourrait y avoir des versions d'autofictions où le nom propre est masqué par l'usage d'un pseudonyme. Vincent Colonna parle d'une « *homonymie par substitution* »<sup>38</sup> où l'écrivain avance un troisième terme qui établira une équivalence entre les deux. Cette équivalence sera indirecte et obligera le lecteur à un décodage plus important. Mais elle n'en sera pas moins effective puisqu'elle sera loin d'être une simple ressemblance, mais plutôt une « *correspondance structurale* »<sup>39</sup>.

Cette correspondance se matérialise à notre avis dans ce texte par un procédé onomastique : Maïssa Bey s'appelle en réalité Soumia Benameur<sup>40</sup>, prendre un pseudonyme lui a permis d'échapper aux conditions adverses d'une période de grande instabilité politique en Algérie, dans les années 1990 et est devenu un outil pour s'ériger contre les silences imposés à l'histoire de son pays et au sort de tout un peuple que la violence de la douleur ou la violence du pouvoir ont fait taire.

« *On peut ainsi faire remonter à la surface le premier mot, celui qui nous nomme, qui nous désigne et nous distingue. Celui qui est cousu sur la peau de nos souvenirs les plus lointains, même si cette peau est en lambeaux, entamée par trop d'écorchures, trop de blessures* » (EVDLM, p. 84). Cet extrait du texte illustre fort bien cette association entre le vécu et l'imaginaire car Maïssa Bey transpose dans son récit, textuellement, le processus même de son pseudonymat qu'elle affecte également à son héroïne Amina qui se retrouve

---

<sup>36</sup>BARTHES, Roland, *Le Grain de la voix ; Entretiens*, Paris, Seuil, 1981, p. 267.

<sup>37</sup>DOUBROVSKY Serge ; LECARME, Jacques ; LEJEUNE, Philippe : « L'Autofiction : un mauvais genre », *Autofictions & Cie* », 1993, p. 227, in [www.fabula.org/forum/colloque99/208.php](http://www.fabula.org/forum/colloque99/208.php)

<sup>38</sup>COLONNA Vincent, « L'autofiction, essai sur la fictionnalisation de soi en littérature », [Thèse en ligne] Linguistique. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), 1989 in <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609/document>, p. 56.

<sup>39</sup>*Ibid.*, p. 56.

<sup>40</sup>C'est ma mère qui a pensé à ce prénom qu'elle avait déjà voulu me donner à la naissance (...) Et l'une de nos grand-mères maternelles portait le nom de Bey (...) C'est donc par des femmes que j'ai trouvé ma nouvelle identité, ce qui me permet aujourd'hui de dire, de raconter, de donner à voir sans être immédiatement reconnue » in <http://www.lesfrancophonies.fr/BEY-Maïssa>

## **Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston**

---

affublée d'un deuxième prénom au cours de la narration, celui de Wahida, un jeu de l'onomastique loin d'être fortuit, étendu également à d'autres personnages de l'intrigue, ce qui pose avec acuité la problématique de la relation identitaire entre l'auteur et le narrateur. Ce serait même une diversion puisque cela permet un certain détachement de l'auteure-femme envers l'auteure-narratrice qui lui permettrait de s'inventer une autre identité que la sienne et d'entrer par là-même dans ce processus de fictionnalisation : « *Je suis venue au monde dans un tournoiement de poussière, un jour de cris [...] Depuis ce jour, on m'appelle Wahida, la seule et peut-être même l'unique. [...] Je me sens neuve. Je suis neuve. Sans histoire ; Sans passé. Sans ombre. Sans mémoire* » (SNTRP, p.107). La naissance donc de Wahida, le pseudonyme d'Amina, est datée, tout comme le pseudonyme de l'auteur, une renaissance plutôt qui constitue un tournant dans l'existence, tout comme l'écriture. La litanie accolée au pronom personnel *je* attirant l'attention sur des dénégations de la narratrice n'enlève en rien le pouvoir du « je », signe d'une référentialité accrue car son usage fait ressortir encore plus l'effet du réel ; l'écriture devient une tentative de l'auteur d'appréhender sa vie par le truchement de la mémoire puisque « *nombre de récits à la première personne se présentent comme des tentatives de compréhension de l'existence par la mémoire* »<sup>41</sup>.

La mémoire fait donc irruption dans ce récit, ce qui nous amène à essayer de poser les premiers jalons de sa dynamique au sein de cette écriture de soi, « *écriture pour l'inconscient* <sup>42</sup> » selon S. Hubier et en accord avec une thèse plutôt classique de Lacan selon laquelle « *le moi dès l'origine serait pris dans une ligne de fiction, [...] inscrite avant tout au cœur du langage du sujet écrivant, dans la production de son écriture* <sup>43</sup> ». Produite par ce croisement entre un récit d'un pan réel de la vie de l'auteur et un autre fictif, elle engendre un certain trouble entre les frontières du roman et de l'autobiographie où l'authenticité du vécu cohabite avec une incohérence langagière et narrative. Dans cette optique, Vincent Colonna reprend ce rapport de l'autofiction avec la mémoire en citant T. Todorov :

*Une œuvre de fiction classique est à la fois, et nécessairement, imitation,  
c'est-à-dire rapport avec le monde et la mémoire, et jeu, donc règle, et agencement*

---

<sup>41</sup> HUBIER, Sébastien, *op. cit.*, p. 24.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>43</sup> LACAN, Jacques, *Le stade du miroir*, in *Ecrits*, Paris, Seuil, coll. " Le Champ Freudien ", 1966, p. 94.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

*de ses propres éléments<sup>44</sup> [...] les moments où le "pouvoir poétique" de l'imagination a interféré avec le travail de la mémoire.*

Les séquences où la dynamique mémorielle fait son irruption dans la construction du récit et où l'imagination transparait clairement sont donc à la charge du lecteur qui devra les noter. Pour V. Colonna, les altérations de la mémoire interviennent pour rafraîchir l'éclat d'une vie passée. En somme, une fiction de soi truffée de rémanence, et se présentant comme un ressouvenir.

En reprenant les affirmations de Todorov, V. Colonna ne fait que revenir à Doubrovsky, le créateur de ce néologisme (autofiction) qui reconnaît une part d'invention dans *Fils*<sup>45</sup>, «celle consistant à avoir aménagé une de ses journées de façon à pouvoir y contracter les perceptions, les impressions, les sentiments, les souvenirs et les faits d'une vie tout entière<sup>46</sup>». Invention qu'il met au même niveau que le fait de se ressouvenir, ce récit intime n'étant en fait qu'un recueil de souvenirs. : « L'écrivain admet qu'il n'a pu ou n'a pas voulu être entièrement fidèle à la vérité dans le récit de sa vie et qu'il a fabulé<sup>47</sup> »

Dans ce passage : « *Ma mémoire s'est perdue. Egarée, délitée aux confins d'une ville qui n'est plus que cendres, sables et pierres*» (SNTRP, p. 107), nous retrouvons ce lien particulier de la narratrice avec la mémoire, ou plutôt avec son amnésie qui ne se manifeste au niveau scripturaire qu'en la mettant en parallèle avec les ruines de la ville. L'adjectif possessif *ma*, signe de ce trouble entre réel et fiction, fait corps avec cette mémoire qui fait irruption dans le récit : les altérations de cette dernière vont de pair avec les ruines de la ville, conséquences du séisme, évènement authentique. La narratrice sonne le glas de cette unicité de son existence, et donc de sa mémoire, mettant le lecteur devant une tâche, celle de décrypter les manifestations de cette mémoire défaillante<sup>48</sup>, mais surtout de repérer les séquences où la fiction interfère avec la réalité.

En conclusion, Le récit *Surtout ne te retourne pas* est construit autour de la recherche de soi qui n'échappe pas au pouvoir de la mémoire, la recherche identitaire est au cœur de

---

<sup>44</sup> TODOROV, Tzvetan, *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, p.166.

<sup>45</sup> DOUBROVSKY, Serge, *Fils*, *op. cit.*

<sup>46</sup> COLONNA, Vincent, « L'autofiction, essai sur la fictionnalisation de soi en littérature », p. 18.

<sup>47</sup> LAURENT, Thierry, *L'œuvre de Patrick Modiano, une autofiction*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1997, p. 21.

<sup>48</sup> Objet de notre analyse dans les 3<sup>ème</sup> et 4<sup>ème</sup> chapitre.

## **Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston**

---

cette mémoire : qui se souvient ? Amina ou Wahida ? Que ce soit l'une ou l'autre, les personnages deviennent dépositaires d'une mémoire, chaotique, où l'exactitude des souvenirs n'est pas aussi signifiante que le processus même de recherche. L'écriture de la mémoire dans ce texte met en avant, paradoxalement, cette fiction qui affecte le contenu des souvenirs, ce qui pourrait donner l'impression que l'«on circulerait dans le chaos d'une mémoire»<sup>49</sup>. La concordance des souvenirs avec leur écriture est au second plan : «*Qui jugera, d'ailleurs, de la " ressemblance" de l'écriture au souvenir ? En pourrais-je juger moi-même ?*»<sup>50</sup> .

### **I-1-3- Roman autobiographique...ou autobiographie romancée**

Par ce sous-titre, nous avons comme objectif de montrer les frontières floues entre un roman au sens traditionnel et ce que les théoriciens appellent roman autobiographique ou autobiographie romancée à travers les deux récits de Nancy Huston appartenant à notre corpus, *Instruments des ténèbres* et *Cantique des plaines*. Nous tenterons évidemment de dessiner les contours de l'évocation des souvenirs dans des récits à la catégorisation aussi problématique.

*Instruments des ténèbres* de Nancy Huston joue allègrement avec les codes romanesques en faisant chevaucher dans son corps deux récits, avec un titre révélateur pour chacun : le premier s'intitule *Carnet Scordatura*, inspiré de la vie même de l'auteur, une écrivaine américaine, Nadia dont le nom prénom commence par N, qui prend le pseudonyme de *Nada*<sup>51</sup> :

*Je me suis même nommée, ou plutôt renommée. Mes parents m'avaient appelée Nadia et quand il m'est devenu clair que I, le je, n'existait pas, je l'ai éliminé. Dorénavant, mon nom, mon petit nom, mon nom de plume, mon seul nom restant, c'est Nada. Le néant. L'initiale N m'enchanté au plus haut point (IDT, p. 10)*

Nadia expose au lecteur le processus de rédaction de son manuscrit, *Sonate de la résurrection*, faisant émerger l'histoire de Barbe, une jeune femme plongée dans la vie rurale de la France encore médiévale, un récit tiré de faits véridiques mais avec lequel, c'est le moins qu'on puisse dire, elle prend des libertés. En faisant chevaucher ces deux récits au sein de son

---

<sup>49</sup> HUBIER Sébastien, *op. cit.*, p. 259.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>51</sup> En italique dans le texte

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

texte, Nancy Huston renvoie surtout à la double signification italienne de *Scordatura*<sup>52</sup>, soit l'oubli et la dissonance : « *Scordatura veut dire discordance [...] me voilà. L'instrument désaccordé, c'est moi [...] Scordare*<sup>53</sup> signifie aussi, d'après mon dictionnaire italien, oublier » (IDT, p. 22). *Instruments des ténèbres* est donc délibérément placé sous le signe de la dissonance puisque cette *Scordatura* se retrouve dans le titre d'une partie du roman et donne le ton de ce roman placé sous le signe de la mémoire, même défaillante.

*Cantique des plaines* est également inspiré de la vie de l'auteur, sans doute moins qu'*Instruments des ténèbres*, mais la narratrice exerce un métier en relation étroite avec l'écriture, journaliste, s'adressant à un grand-père mort depuis longtemps, prétexte posthume pour raconter l'histoire de la naissance de l'Alberta, région natale de Nancy Huston. Pamela V. Sing<sup>54</sup>, définit *Cantique des plaines* comme un « roman des origines » relevant d'un questionnement identitaire, puisque l'instance narrative y poursuit son « vrai moi »<sup>55</sup> jusque dans son enfance. Nancy Huston y opère un retour aux origines en écrivant sur son pays natal, l'Alberta, et dans sa langue natale (le roman ayant été d'abord écrit en anglais, puis réécrit deux ans plus tard en français). Se replongeant dans le monde de son Alberta natale, elle écrit donc *Plainsong* « dans une très grande exaltation, un grand bonheur de retrouvailles avec la langue anglaise »<sup>56</sup>. Elle entreprendra plus tard sa réécriture en français sous le titre *Cantique des plaines*.

De prime abord, l'on ne pourrait déceler aucune différence entre l'autofiction et le genre auquel nous fait penser les textes de Nancy Huston, le roman autobiographique, ou l'autobiographie romancée comme en parle P. Lejeune :

*C'était manière d'observer un phénomène plus général : dans ces dix dernières années, du « mentir-vrai » à l'« autofiction », le roman autobiographique*

---

<sup>52</sup>HUBIER Sébastien, *op. cit.* p. 38

<sup>53</sup>*Ibid.*

<sup>54</sup>SING, V. Pamela, *Stratégies de spatialisation et effets d'identification ou de distanciation dans Cantique des plaines* in Marta Dvorak, Jane Koustas (dir.), Vision-Division, Les Presses de l'université d'Ottawa, 2004, p. 65.

<sup>55</sup>HUSTON, Nancy ; SEBBAR, Leïla, *Lettres parisiennes, Histoires d'exil*, Paris, J'ai lu, 1999, p. 147.

<sup>56</sup>Ce que dit Nancy, *Initiales*, n°10, mars 2001, Groupement de libraires, in [www.initiales.org](http://www.initiales.org), p.6. Numéro consacré à Nancy Huston à la sortie de *Dolce Agonia*.



## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

*littéraire s'est rapproché de l'autobiographie au point de rendre plus indéfinie que jamais la frontière entre les deux domaines.*<sup>57</sup>

Lexicalement, la fictionnalité semble déterminer le décodage de ces deux genres: roman comme appellation dans un cas, et fiction comme prolongement dans l'autre. En somme, il s'agit là de deux appellations réversibles, synonymes, qui caractérisent explicitement ou implicitement certains textes narratifs, que l'on oppose, aux textes référentiels, relatant ce qui advient réellement dans notre quotidien

Si l'on s'en tient à quelques considérations théoriques mises en relief par Vincent Jouve tels que la trace de l'époque et la personnalité de l'auteur qui ne manquent pas de se refléter, d'une façon ou d'une autre, dans l'œuvre dont il est la source<sup>58</sup>, sans parler des empreintes du moi (l'inscription de l'auteur dans son texte à travers son imaginaire et son inconscient) et celles de l'Histoire (l'explicite, l'implicite et l'oblique mis en évidence par Claude Duchet<sup>59</sup>), force est de constater que cela pose quelques problèmes de catégorisation pour des œuvres qui présentent toutes ces caractéristiques mais qui oscillent entre les frontières de l'exactitude et de l'imagination.

Ce dernier dualisme est amplifié par la situation d'énonciation particulière qui régit les textes de Nancy Huston : dans *Cantique des plaines*, un artifice va donner au texte toute son amplitude : c'est à Paddon, le grand-père décédé, que Paula, petite-fille et narratrice, raconte Paddon, dans des énoncés à l'apparence d'un faux dialogue posthume, à l'écriture significative donnant aux occurrences des pronoms *je / tu* une tonalité particulière, ce qui donne au discours de Paula une signification multipliée.

Quant à *Instruments des ténèbres*, Nadia, cette romancière américaine qui assume le rôle de la narratrice, propose au lecteur son dernier manuscrit, *La Sonate de la résurrection*, un récit qui paraît évoluer avec le roman. En effet, les chapitres de l'histoire de Barbe (l'héroïne du manuscrit de la narratrice) sont présentés comme le reflet immédiat du travail d'écriture de Nadia : « *Ce livre encore embryonnaire, si absolument vulnérable, flottant entre l'existence et*

---

<sup>57</sup>LEJEUNE, Philippe, *Moi aussi, op. cit.*, p. 24

<sup>58</sup> JOUVE, Vincent, *La poétique du roman*, 2<sup>ème</sup>ed. Paris, Colin, coll. « Campus, lettres », 2001, p. 89

<sup>59</sup> DUCHET, Claude, *Introduction. Position et Perspectives*, dans *Sociocritique*, Paris, Nathan Université, 1979, p. 89, cité par JOUVE Vincent, *La poétique du roman, op. cit.*



## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

*l'inexistence...Tête lourde, mains tremblantes, je m'accroche à ce Carnet Scordatura comme si c'était un rocher, et moi, un noyé perdu dans la tempête* » (IDT, p. 140)

Le roman de Nadia retrace la vie d'une jeune paysanne qui vit dans le monde rural de la France du XVIème siècle. Les péripéties de Barbe Durand et de son frère Barnabé lui permettent de découvrir et de partager avec le lecteur les misères et les souffrances de l'époque. Ainsi, le rôle de l'Eglise et la place de la femme dans ce contexte, le pouvoir despotique exercé par les hommes dans un milieu pauvre et arriéré sont quelques éléments évoqués par la romancière.

Les éléments que nous venons d'évoquer, les références à l'HISTOIRE et à l'oubli faisant l'objet plus loin d'analyses plus détaillées, nous axons notre analyse ci-présente à tenter de classer ces deux ouvrages de Nancy Huston, démarche identique à notre tentative de catégorisation des ouvrages de Maïssa Bey, et qui répond aux mêmes desseins, mieux délimiter la place qu'y occupe les concepts de la mémoire et du souvenir.

Voici ce que dit Julien Green à propos de cette prétention de dire l'entière vérité dans les autobiographies classiques : « *Il est presque impossible de dire la vérité. Je ne vois guère d'autre moyen de m'en tirer que d'écrire un roman* »<sup>60</sup>, alors que S. Dobrovsky évoque lui « *L'ambiguïté [...] du texte, à la fois autobiographique et romanesque* »<sup>61</sup>

Dans les deux situations, ces roman(s) autobiographique(s) « *où l'on suppose que ces romans sont nourris de l'expérience vécue de l'auteur* »<sup>62</sup> présentent indéniablement avec l'esthétique du roman (telle que définie par Yves Stalloni<sup>63</sup> parlant des genres littéraires) plusieurs points communs : une écriture en prose, comportant néanmoins une poésie, un lieu de fiction et l'illusion de la réalité. Pour lui, la littérature intime est une production ciblant le sujet écrivant, restreignant un espace générique assez large et comportant quelques passages constitutifs d'une thématique conventionnelle ; la définition de Philippe Lejeune du pacte autobiographique soulevant quand même quelques questions sur l'obligation du tout-dire et sur cette prétendue revendication de sincérité et ouvrant par la même la voie à d'autres genres hybrides.

---

<sup>60</sup>GREEN, Julien, *Œuvres complètes*, tome 4. Paris, Gallimard, 1976, p. 670, cité par S. Hubier, *op. cit.*, p. 343.

<sup>61</sup>DOUBROVSKY, Serge, *Parcours critique*, *op. cit.*, p. 176

<sup>62</sup>HUBIER, Sébastien, *op. cit.*, p. 88.

<sup>63</sup>STALLONI, Yves, *Les genres littéraires*, Daniel Bergez dir., Paris, Armand Colin, 2007, p. 60.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

Ces récits écrits à la première personne sont un mélange d'événements réels et d'autres, fictifs : l'autobiographie romancée transfigure, recompose le réel ; dans ce type d'ouvrage, l'auteur ne conclut pas de pacte avec son lecteur, puisqu'il ne s'engage pas à rendre compte véritablement de ce qu'il a vécu : « *Parcelles de vies momifiées en réminiscences fugaces d'un passé à jamais révolu [...] Vrais souvenirs de mise en scène, ou mise en scène de faux souvenirs* »<sup>64</sup>, l'autobiographie romancée privilégie l'usage du *je* mais joue également sur les frontières du discours du récit, de l'invention et de l'exactitude

Cette tendance à fusionner le réel et le fictif présente dans les textes de Nancy Huston a fait l'objet de plusieurs travaux de recherche mettant en lumière la biographie même de l'auteure. Dans « Écrire le temps »<sup>65</sup>, Caroline Barrett accorde une importance particulière au texte *Cantique des plaines*, ainsi que Stephan Hardy qui développe plusieurs des points ayant été soulevés par Caroline Barrett. Ainsi, il remarque « *l'existence de deux trames temporelles [...], deux fils d'intrigue, voire deux histoires* »<sup>66</sup> et il précise que le « *thème principal du premier fil d'intrigue est celui du processus de l'écriture* »<sup>67</sup>. Toutefois, pour lui, ces techniques narratives ne servent qu'à faire oublier que Nancy Huston, « *une anglo-albertaine dont le parti-pris n'est pas à négliger lorsque qu'on (sic) raconte l'histoire de l'Alberta* »<sup>68</sup>, se cache derrière Paula, la narratrice. De plus, l'inscription de la présence de l'Autre dans le dialogue entre le « je » de la narratrice et le « tu » de son grand-père décédé aurait pour but, selon lui, de conférer un effet d'objectivité et de sincérité au discours narratif. Il affirme que la narratrice de ce roman « *fait plus que retracer la réalisation d'une théorie sur le temps. En relatant certains événements du vécu de son grand-père, elle illustre les conséquences pratiques de ses acquis* ». <sup>69</sup>

---

<sup>64</sup> MINH, Yann, « Autobiographie romancée » in <https://www.yannminh.org/french/IndAutoBio.html>

<sup>65</sup> BARRET, Caroline, « Écrire le temps », Spirale, avril, 1994, p. 5, citée par BOISSEAU, Daniel, « Temps et récit dans *Cantique des plaines* de Nancy Huston », [mémoire en ligne], université du Québec, Montréal, mars 2008, p. 5, in <https://archipel.uqam.ca/1103/1/M10329.pdf>

<sup>66</sup> HARDY, Stephan, « *Cantique des plaines* de Nancy Huston: le rôle du mythe dans une quête identitaire », [Mémoire en ligne], Winnipeg, Université du Manitoba, 1999, p. 23, cité par BOISSEAU, Daniel, *op. cit.*, p. 7 in <https://archipel.uqam.ca/1103/1/M10329.pdf>

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 23

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 38

<sup>69</sup> HARDY, Stephan, « La question du temps dans *Cantique des plaines* de Nancy Huston », *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne*, vol. 27, n° 1 (2002), p. 59-68. (Article de revue) 27, 2002, p. 60, in <https://journals.lib.unb.ca/index.php/scl/article/view/12806/13801>

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

Dans *Instruments des ténèbres*, la peinture que Nadia propose du monde rural au XVI<sup>ème</sup> siècle est profondément marquée par le regard moderne de l'écrivain du XX<sup>ème</sup> siècle. Pouvant choisir de retracer la vie de Barbe ou celle de Barnabé, les jumeaux protagonistes de la *Sonate*, le personnage de Nadia préfère la vie tourmentée de la jeune femme. Le récit que la romancière en fait est également marqué par une position féministe qui permet à Nadia, ainsi qu'au lecteur, de revisiter ce XVI<sup>ème</sup> siècle à la campagne.

En clair, le roman autobiographique opérerait pour une fictionnalisation de soi où les événements réels personnels sont camouflés par la fictivité des personnages. Le pacte de véridicité aux abords du texte peut y être maintenu sans qu'il y ait cette fusion onomastique auteur/narrateur/protagoniste souvent de rigueur pour conserver l'illusion du vrai : c'est bien moi – auteur- qui me raconte, mais par précaution ou par lâcheté, je fictionnalise les personnages de mon récit pour qu'ils ne soient ni reconnus, ni reconnaissables.

Forme hybride, le roman personnel ou autobiographique apparaît lorsque le critère d'identité formelle n'est pas réalisé alors que le texte présente une ressemblance avec la vie de l'auteur : « *le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y a identité de l'auteur et du personnage, alors que l'auteur lui, a choisi de nier cette identité ou du moins de ne pas l'affirmer*<sup>70</sup> »

Dans *Cantique des plaines*, le récit est pris en charge par une jeune femme, Paula, petite-fille de Paddon qui précise d'emblée le contrat d'énonciation : la promesse de mettre au clair les écrits que son grand-père lui a légués, car ils ont une relation privilégiée. Elle a vécu chez lui son enfance, et il lui a tout appris, heureux au jour le jour de cet échange : la vie quotidienne, mais aussi l'Alberta, et même ses méditations sur le temps. Elle était subjuguée; il était libéré du silence. Elle a pour lui un « *amour gigantesque* » (CDP, p. 232). Aujourd'hui leur dialogue reprend. Elle se met en scène dans ce travail d'écriture tout au long du roman, par des séquences en *je* où elle n'est jamais sujet de l'action, mais seulement sujet du discours. Dans ce rôle de personnage témoin, elle situe avec précision sa distance, celle de l'âge et du temps — la promesse a été faite il y a des décennies — mais aussi la distance géographique puisqu'elle écrit à Montréal. S'affirment ainsi deux sortes de décalages dans le discours, celui de la mémoire et celui d'un certain refus: « *Je ne pouvais, ne voulais pas assister à ton enterrement, j'ai préféré rester assise ici, à des milliers de kilomètres, et chercher à tout voir* »

---

<sup>70</sup>LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, op. cit., p 25

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

(CDP, p. 10). Au cours du récit elle évoque à plusieurs reprises cette distance, elle se montre en train d'écrire dans sa chambre, elle évoque sa lampe de chevet, les lumières de Montréal, des visions qui s'opposent au monde rude qu'elle décrit. Par cet artifice de l'énonciation-mise en scène, le texte est à la fois un écrit et un écrire : il se donne à voir dans le geste même qui le crée, à chaque instant de ses commencements.

Dans *Instruments des ténèbres*, les recherches de l'auteur montrent un souci de vraisemblance qui va déterminer l'écriture de la *Sonate*. La construction de cette histoire fictive de Barbe Durand et de ses malheurs se veut ainsi ancrée dans une histoire et une tradition fortes dans l'imaginaire du lecteur. En ce sens, l'intérêt porté à la littérature de transmission orale n'est pas négligeable. Ainsi, à travers de l'histoire de Barbe, l'auteur récupère et replace dans la diachronie littéraire française les contes populaires. Pour mener cette démarche introspective, Nadia évoque un interlocuteur : le *Témoin*<sup>71</sup>, un personnage permettant d'établir le dialogue comme moteur d'un retour en arrière, assimilable à la mémoire.

Yves Baudelle, dans son article *Du roman autobiographique: Problèmes de la transposition fictionnelle*, estime «qu'il n'est que trop évident que c'est [la notion d'autofiction] qui, aujourd'hui, fait écran au roman autobiographique<sup>72</sup>». Il apparaît également, à l'instar de Jean-Louis Jeannelle<sup>73</sup>, que c'est dans le cadre de la polémique entourant la genèse de la notion d'autofiction que le roman autobiographique, dans un élan de légitimation théorique et historique, a pu être, en quelque sorte, ressuscité. *Est-il Je? Roman autobiographique et autofiction*<sup>74</sup> de Philippe Gasparini publié en 2004, levait « l'interdit qui pesait jusqu'alors sur la notion<sup>75</sup> », relatait Jeannelle, et Vincent Colonna en rajoutait en soulignant que le simple fait qu'une étude qui avait pour objet le roman autobiographique soit

---

<sup>71</sup> En italique dans le texte

<sup>72</sup>BAUELLE, Yves. "Du roman autobiographique : problèmes de la transposition fictionnelle", *Protée*, volume 31, n°1, 2003, pp. 7–26, in <https://doi.org/10.7202/008498ar>, p. 20. Yves Baudelle fut le premier à le faire, avec ses deux articles polémiques : « Du roman autobiographique: Problèmes de la transposition fictionnelle » et « Autofiction et roman autobiographique », une monographie entièrement vouée aux problèmes relatifs au roman autobiographique

<sup>73</sup> « Où en est la réflexion sur l'autofiction? », dans *Genèse et autofiction*, sous la dir. de Jean-Louis Jeannelle et Catherine Viollet, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, coll. « Au cœur du texte », n° 6, 2007, p.18

<sup>74</sup>GASPARINI, Philippe, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2001.

<sup>75</sup>« Où en est la réflexion sur l'autofiction? », *op. cit.*, p. 25.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

publiée dans la collection «Poétique» des Éditions du Seuil était à lui seul une petite révolution<sup>76</sup>. Nous nous contenterons de reprendre certaines définitions génériques et avancées par Baudelle, Gasparini et quelques autres, qui ont souhaité introduire quelques nuances, et ce bien sûr, en relation avec notre corpus.

Baudelle part du constat que, depuis une trentaine d'années, on a « *beaucoup traité de la fictionnalité de l'autobiographie [...] mais qu'on ne s'est guère intéressé à la dimension autobiographique du roman*<sup>77</sup> ». Le projet de son article est de s'employer, à restituer la dimension complexe de roman autobiographique. De manière relativement inverse, donc, le roman autobiographique serait au roman ce que l'autofiction est à l'autobiographie. Il s'agit bien, ici, d'hybridité et de transposition d'un registre (fictionnel ou référentiel) à l'autre (référentiel ou fictionnel). En somme, avec le roman autobiographique selon Baudelle, l'enjeu est « *la transposition romanesque d'un vécu, [l'insertion de données empiriques dans l'univers de la fiction]*<sup>78</sup> », quand avec l'autofiction le tout reposait sur la « *compulsion fictionnelle inhérente à toute narration en première personne*<sup>79</sup> ».

De même, au travers des péripéties qui jalonnent le parcours du personnage de Barbe dans *Instruments des ténèbres*, l'auteure apprivoise plusieurs de ses propres malheurs. Pour ce faire, elle choisit une histoire vécue, temporellement éloignée, et fait état des nombreuses recherches qui aident à renforcer la crédibilité de certains détails. Nadia, la narratrice, laisse donc initialement percevoir un désir de détachement. Cependant, partie d'un fait divers qui s'est déroulé aux alentours de 1712, elle y greffe des personnages qui prennent rapidement des traits familiers. Des points communs émergeront au fur et à mesure de la lecture entre la *Sonate de la résurrection* et le *Carnet Scordatura* et ayant une certaine importance témoignant de l'aspect presque thérapeutique qu'a acquis l'écriture : par exemple, Stella, l'amie de la mère de la narratrice et Hélène, son alter ego dans la vie de Barbe. Le lecteur constate donc que le but premier de l'écriture de *la Sonate* n'est pas la simple création, mais plutôt le rétablissement de certains faits à l'intérieur même de l'histoire personnelle de Nadia.

---

<sup>76</sup>Voir Vincent Colonna, « Défense et illustration du roman autobiographique », [article en ligne] in <https://www.fabula.org/revue/cr/468.php>.

<sup>77</sup>BAUELLE, Yves, *op. cit.*, p. II.

<sup>78</sup>*Ibid.*, p. 11.

<sup>79</sup>GASPARINI, Philippe, *Autofiction, une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008, pp. 230/231.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

En septembre 1993, à l'occasion du lancement de *Cantique des plaines*, Nancy Huston a présenté cette œuvre comme un retour à ses racines albertaines. En lui attribuant ainsi la valeur de roman des origines, elle a, d'entrée de jeu, mené la critique sur la piste de la quête identitaire et de la référence à sa biographie, direction que les journalistes<sup>80</sup> affectés à cette couverture se sont empressés de prendre. Cependant, parmi ces critiques, celle de Danielle Laurin se démarque en désignant le rapport entre le temps et la représentation du processus de création comme l'enjeu de cet ouvrage: «*Le roman est en fait une mise en scène du geste d'écrire une histoire monumentale du temps*»<sup>81</sup>.

Aussi, si le roman autobiographique émerge à partir d'évènements romancés de la propre vie de l'auteur, cette hybridité tournerait à l'avantage du roman autobiographique, dans la mesure où celui-ci fusionne l'attrait de la fiction avec le doute sur le vécu réel de l'auteur, tout en imposant une lecture loin du simple témoignage.

L'idée maîtresse, pour Gasparini, est de « *démontrer que ces textes ont été composés, sciemment, pour suggérer l'identification du héros avec l'auteur*»<sup>82</sup> » vient à point pour souligner la trop grande extension de la définition de Baudelle concernant le roman autobiographique puisqu'il est rare qu'un romancier ne tire pas certains éléments factuels ou anecdotiques de sa propre vie. Cette hybridité ontologique ne permet aucune catégorisation générique car roman et roman autobiographique ne se différencient plus: cela présuppose que tout roman est autobiographique et que le roman autobiographique n'est rien d'autre qu'un roman ? En effet, la définition de Baudelle « *ne prend pas en compte l'intention de l'auteur, sa stratégie délibérée de double affichage générique*»<sup>83</sup> ».

---

<sup>80</sup>GIRARD Marie-Claire, « Jours de plaine », *Le Devoir*, 6 novembre 1993, p. D12. KATTAN, Naïm « Retour à la prairie natale », *Le Devoir*, 6 novembre 1993, p. D24, LANIEL, Carole-Andrée, « Nancy Huston: une Française d'adoption qui a cessé de tourner le dos au Canada pour accepter son histoire et ses origines », *La Presse*, 19 septembre 1993, p. 8. Cités par BOISSEAU, Daniel, *op. cit.*, p. 4.

<sup>81</sup>LAURIN, Danielle. « Nancy Huston, Source sûre », *Voir*, vol. 7, no 42, 16 septembre 1993, p. 25, citée par HARDY Stephan, « La question du temps dans *Cantique des plaines* de Nancy Huston », *op. cit.*, p. 4.

<sup>82</sup>*Ibid.*

<sup>83</sup>GASPARINI, Philippe, *Autofiction, une aventure du langage*, p. 249: « Bien entendu, ce critère n'est pas d'une application facile et automatique. Mais je n'en vois pas d'autre qui conserve à cette catégorie sa spécificité et évite de la confondre avec la majeure partie de la production romanesque »

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

Donc, même si la notion de Baudelle de transfert du référentiel vers le fictionnel reste pertinente - et surtout applicable à l'analyse poétique -, ce n'est qu'à travers le « *recensement méthodique des indices de référentialité et de fictionnalité dont le mélange permet d'élaborer une stratégie d'ambiguïté particulière*<sup>84</sup> » qu'il sera possible d'appréhender le roman autobiographique, de comprendre pleinement ses problèmes et enjeux et, au final, peut-être, d'apprécier ses propositions originales.

C'est en cela, surtout, qu'autofiction et roman autobiographique se rejoignent. Par exemple, quand Jeannelle affirme qu'il est connu aujourd'hui que l'autofiction repose sur des indices contradictoires et que l'autofiction comme genre littéraire ne fonctionne que s'il « *produit chez le lecteur (quel que soit l'état des connaissances préalables dont celui-ci dispose sur l'auteur) une certaine hésitation sur le statut des informations apportées et sur la nature du texte présenté*<sup>85</sup> », ces arguments s'appliquent parfaitement au roman autobiographique selon Gasparini, cette co-présence d'indices contradictoires étant, historiquement, à la base du roman autobiographique<sup>86</sup>. En fait, c'est à partir de cette hésitation à la lecture que le recensement peut commencer et que le pacte contradictoire entre en ligne de compte et provoque une lecture qui alterne une réception fictionnelle et une réception référentielle.

Le romancier autobiographique comme l'«*autofictionnaire*» *dispose de plusieurs moyens pour donner« les signes d'un engagement personnel dans sa fiction*<sup>87</sup> » afin de fonder son pacte contradictoire: « *par l'usage de leur prénom, de leur patronyme, [...] de marquages biographiques ou d'État civil, de confidences, de procédés stylistiques créant des effets d'intimité et d'intériorité*<sup>88</sup> », l'auteur fait comprendre au lecteur qu'il est invité « *à un jeu de cache-cache, où le déchiffrage biographique s'accommode de la transposition romanesque*<sup>89</sup>». Gasparini, pour sa part, propose six classes d'indications, d'indices, qui règlent ce jeu générique:

-les procédés d'identification onomastique et biographique du héros à l'auteur;

---

<sup>84</sup>*Ibid.*, p. 251.

<sup>85</sup>JEANNELLE, Jean-Louis, *op. cit.*, p. 33.

<sup>86</sup> Voir, entre autres, les entrées « *Autobiographique (roman)* » et « *Autobiographie* », respectivement, des *Dictionnaire du roman* (STALLONI, Yves, Paris, Armand Colin, coll. « Dictionnaire », 2006, pp. 22-26)

<sup>87</sup>JEANNELLE, Jean-Louis, *op. cit.*, p. 33.

<sup>88</sup>*Ibid.*

<sup>89</sup>*Ibid.*



## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

- les informations données par le paratexte (titre, prière d'insérer, préface, autres..), œuvres, apparat critique, etc. ;

- les messages internes de nature intertextuelle et métadiscursive (en clair, toute référence ou allusion textuelle ou métadiscursive de nature intertextuelle ou hypertextuelle)

- les modalités d'énonciation (qui parle ?, à qui ?, de qui ?); les structures temporelles: rétrospection, journal, problématique de la mémoire... ;

- des arguments de sincérité, dont l'analyse échappe en partie aux catégories littéraires: aveux, plaidoyer, introspection, roman familial.<sup>90</sup>

- Ces « opérateurs [d'identification] sont utilisés à discrétion par l'auteur pour jouer la disjonction ou la confusion des instances narratives<sup>91</sup> ».

Baudelle avance l'idée d'une lecture policière: alors le lecteur se prend pour un détective, il s'efforce de traquer le vrai derrière l'écran fictionnel, de deviner la personne de l'auteur derrière le masque de ses personnages. L'auteur propose donc de le confondre au narrateur et au personnage tout en distribuant «*également des indices de fictionnalité*»<sup>92</sup>.

Colonna, pour sa part, avance que c'est dans cet effet de jeu de cache-cache que « *se trouve peut-être la vérité du genre*<sup>93</sup> », donc, poursuit-il, cette « *réalité* » telle qu'elle s'impose souligne l'impossibilité de penser le roman autobiographique comme genre autrement qu'en terme « *de situation de communication, de relation construite avec le public, de contrat de lecture*<sup>94</sup> ». En somme, tout repose sur un pari: le lecteur « *reconnâit[ra] sans difficulté et sans effort [...] le dispositif contradictoire que lui propose un écrivain*<sup>95</sup> » :

*[Il] ne fera pas un choix générique tranché, car tout son passé de lecteur, ainsi que tout ce qui entoure (matériellement et médiatiquement) l'objet-livre qu'il*

---

<sup>90</sup>GASPARINI, Philippe « *Est-il je? Stratégie générique de L'Insurgé* », *Poétique*, n° 122, avril 2000, pp. 201/232, p. 209.

<sup>91</sup>GASPARINI, Philippe, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, *op. cit.* p. 25.

<sup>92</sup>*Ibid.*, 32.

<sup>93</sup>COLONNA, Vincent, « Défense et illustration du roman autobiographique », *op. cit.*

<sup>94</sup> *Ibid.*

<sup>95</sup>*Ibid.*



# Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

*tient dans les mains, le force à activer le pré-texte qui est en lui afin de prendre position et d'amorcer un acte herméneutique*<sup>96</sup>.

En tant que genre littéraire propre, le roman autobiographique gravite toujours, ne serait-ce que par son substantif, dans la constellation du romanesque. Ce genre suppose une pratique d'écriture et propose un pacte (ou une attitude) de lecture radicalement différents du roman et de ses sous-genres. C'est sur ce pacte dissident et oxymorique, autrement dit, qu'il faut se baser pour embrasser tout l'horizon du roman autobiographique.

## **I-2-Autres écritures...autres moi**

Il ressort de l'aperçu théorique précédent qu'il semble que la plus grande prudence soit de mise lorsqu'on manie les termes d'autobiographie, d'autofiction ou de roman autobiographique, tant les frontières entre ces termes semblent floues. Lejeune lui-même reconnaît dans une pirouette l'impossibilité de l'autobiographie : « *Dire la vérité sur soi, se constituer comme sujet plein – c'est un imaginaire. L'autobiographie a beau être impossible, ça ne l'empêche nullement d'exister*<sup>97</sup> ». Que dire alors si ces genres sont traversés par d'autres, remettant totalement le pacte en cause le pacte de lecture ? Nous verrons donc que notre corpus est émaillé par des renvois à une écriture diariste, aux récits de naissance et à d'autres pratiques scripturaires qui font que l'expression d'écritures du moi n'est pas aussi simple qu'il n'y paraît.

### **I-2-1-Le journal intime, mémoire fragmentée**

L'équilibre généré par l'alternance dans *Instruments des ténèbres* de deux récits, *Sonate de la résurrection* et *Carnet Scordatura* promène le lecteur entre le XVIème siècle français et les réflexions littéraires étroitement liées au monde intellectuel du XXème siècle : n'empêche, ces réflexions se déroulent tel un journal intime, retraçant la vie de Nadia l'écrivain ainsi que ses réflexions sur le travail d'écriture et sur sa conception de la littérature. En parallèle donc, Nadia la narratrice tient un journal intime où elle narre son passé avec sa

---

<sup>96</sup>SCHMITT, Arnaud, *La perspective de l'autonarration*, *Poétique*, n° 149 (février), 2007, p. 20.

<sup>97</sup>LEJEUNE Philippe, *Moi aussi*, *op. cit.*, p. 3

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

mère ainsi que son processus d'écriture. Ce qui nous conduit par la présente analyse, à non pas faire ressortir une quelconque opposition se profilant entre ces deux genres, roman pour *Sonate de la résurrection* et journal intime pour *Carnet Scordatura* mais plutôt les effets sur l'afflux de la mémoire générés par leur cohabitation au sein d'un même texte.

Ayant relevé ces caractéristiques inhérentes à l'écriture du journal intime dans *Instruments des ténèbres*, et plus précisément aux débuts des chapitres appartenant à la partie intitulée *Carnet Scordatura*, nous croyons nécessaire de faire un détour par les aspects de l'écriture diariste en général et par la dynamique qu'elle insuffle au processus de la mémoire dans l'écriture de Nancy Huston en particulier.

Le *Carnet Scordatura* qui recueille toutes les impressions, les sentiments et les réflexions d'un écrivain en pleine production littéraire devient donc une sorte de journal intime retraçant le double parcours de Nadia, qui d'une part se remémore son enfance et sa jeunesse tandis que d'autre part elle définit et assume ses choix d'écriture. Ce dédoublement est perceptible à tous les niveaux : celui de la cohabitation des genres littéraires et du roman à l'intérieur de l'écriture et de la structure du récit de Nada, il est aussi identitaire. Tout d'abord, le journal, représenté par *Le Carnet Scordatura*, constitue le lieu de l'intime, du silence, du *je*, du quotidien, du présent, de l'immédiateté, de la vérité, du souvenir, et des dialogues avec le *daimôn*<sup>98</sup>. En quête de mémoire, l'écriture, rattrapée par le temps, veut ainsi éviter ainsi les dangers de l'oubli : «*Lake House. 14 avril, 4 heures du matin*»<sup>99</sup>(IDT, p. 143). Nadia tente de déchiffrer son moi personnel à travers son journal tout en ne pouvant s'empêcher de remonter loin dans le temps pour retracer la vie de ses parents, pour comprendre cette mère violoniste, qui a renoncé à sa carrière pour son mari et ses enfants et ce père qui a tout fait pour empêcher sa femme de s'épanouir dans sa passion ; le journal devient ainsi le lieu d'une revendication, celle de ne jamais se laisser prendre au piège de la maternité.

Le ton est annoncé dès la première page du récit :

---

<sup>98</sup>En italique dans le texte. Sorte de muse inspiratrice qui régit la vie et la création de la narratrice et avec lequel elle dialogue tout au long de la rédaction du journal intime *Le Carnet Scordatura*. Ses réparties sont visibles grâce aux caractères rédigés en italique : «*Ce que dit, pense, fait mon daimôn est sublime, immaculé, d'une beauté surhumaine. Dès que moi j'interviens, le texte est souillé, vicié, rendu malade et banal...*», HUSTON, Nancy, *Instruments des ténèbres*, p. 18.

<sup>99</sup> En italique dans le texte.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

*Lake House, 31 août*

*Fin de l'été. Je note cela*

*Mais ajoute aussitôt : la nature, je m'en fous éperdument, je n'ai jamais collectionné de feuilles, même étant enfant<sup>100</sup> (IDT, p. 9)*

Ces indications de l'endroit, la date et de quelques sensations fugaces appartiennent sans conteste au genre adopté par les diaristes<sup>101</sup> et figurent au début des chapitres du récit *Instruments des ténèbres*, chapitres intitulés par Nancy Huston *Carnet Scordatura*. Nancy Huston emprunte donc une caractéristique du journal intime dans les tous premiers énoncés de son texte, un clin d'œil au bouillon de souvenirs qui l'assaillent de toute part, puisque la narratrice Nadia, écrivain, est en train de, non seulement plonger dans ses propres souvenirs mais aussi de tenter une restitution d'un fait véridique, appartenant de ce fait au patrimoine de la région berrichonne, région où s'est installée justement Nancy Huston.

Le journal intime, une autre variante donc des écritures du moi et qui fait irruption dans notre analyse. L'écriture diariste, une immersion de plus dans les méandres de la vie intérieure, mais dont la construction n'est pas rétrospective : elle est définie par S. Hubier comme « *une étape importante sur la voie de la privatisation et de la laïcisation de l'introspection littéraire, un genre que définit sa fragmentation<sup>102</sup>* », même si selon P Lejeune<sup>103</sup>, il est l'ennemi de la mémoire, car empêchant notre passé d'évoluer. Béatrice Didier<sup>104</sup> retient quelques principes touchant à ce genre dont la périodicité, la propension morale et une position incertaine et paradoxale du destinataire. Pour Jean Rousset<sup>105</sup>, espèce mixte qui ne sait trop où prendre

---

<sup>100</sup> Nous relevons dans l'extrait proposé plus haut une constante dans l'écriture de Nancy Huston et même celle de Maïssa Bey, la mémoire relative à l'enfance, un point que nous traiterons dans notre deuxième chapitre.

<sup>101</sup> « *Nom donné aux personnes qui écrivent un journal intime ou personnel* », ALLAM, Malik, *Journaux intimes : une sociologie de l'écriture ordinaire*, Paris, l'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 1996, p. 17.

<sup>102</sup> HUBIER, Sébastien, *op. cit.*, p. 59

<sup>103</sup> LEJEUNE, Philippe, *Signes de vie, op. cit.*, p. 65.

<sup>104</sup> DIDIER, Béatrice. *Le journal intime*. Tunis : Ceres éditions, coll. « Critica », 1998, p. 110.

<sup>105</sup> ROUSSET, Jean. *Narcisse romancier : essai sur la première personne dans le roman*. Paris, Corti, 1973, cité par S. Hubier, *op. cit.*, p. 96.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

place dans les classifications littéraires, il est qualifié par B. Didier<sup>106</sup> de « *réceptacle de tous les types d'écriture, pratiquement sans limite* ».

Pour Y. Stalloni<sup>107</sup>, il n'existe pas dans le journal intime de distance théorique entre le vécu et le narré, à la différence de l'autobiographie. Il appartient au monde du discontinu, contrairement à l'autobiographie dont les mots clés semblent être, et dans l'ordre : le passage du temps, rétrospection, reconstruction et réflexion, autant de notions théoriquement absentes de la pratique du journal.

Malik Allam<sup>108</sup> offre un tableau encore plus exhaustif du journal intime puisqu'il lui attribue une fonction sociale et le restitue dans le contexte d'un itinéraire personnel mais aussi d'une trajectoire sociale: « *dans l'intime, cherchez le social*<sup>109</sup> » comme l'affirme Philippe Lejeune. Ce dernier parle de la pratique du journal comme<sup>110</sup> d'une entreprise qui tend à renouer le lien entre le diariste et son moi profond et M. Allam va plus loin en conférant au journal, d'autres fonctions, telles que la détermination de la place que pourrait prendre la pratique de l'écriture intime dans la vie publique et privée d'une personne, la possibilité d'amorcer une réflexion sur l'existence et l'établissement d'un lieu dialectique d'avec le réel.

L'écriture du récit de Nancy Huston suppose un travail de recherche historique et sociologique que le personnage de Nadia ne manque pas de consigner dans *son Carnet Scordatura* « *journal intime dans lequel elle relate, classe et fait finalement la paix avec de nombreux souvenirs* »<sup>111</sup>. La structure de toute écriture étant liée au temps, son histoire se met donc en place, ajoutant une dimension sociale à sa mémoire ; un état de fait du à la relation particulière entretenue par le diariste avec le temps et ses représentations sociales. La mémoire est restituée dans un cadre social et cette opération se fait en lien avec la mémoire collective : « *Au travers de l'écriture de son journal, la diariste se construit une représentation de son*

---

<sup>106</sup> DIDIER, Béatrice, *op.cit.*, p. 186.

<sup>107</sup> STALLONI, Yves, *Les genres littéraires, op. cit.*, p. 110

<sup>108</sup> ALLAM, Malik, *op. cit.*, p. 8.

<sup>109</sup> *Ibid.*

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>111</sup> GÉLINAS, Marie-Claude, « La représentation de la femme dans *Instruments des ténèbres* et L'empreinte de l'ange de Nancy Huston » [Mémoire en ligne], Université du Québec, février 2004, p. 9 in <http://depote.uqtr.ca/4688/1/000108610.pdf>

## **Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston**

---

*histoire, une mémoire particulière*<sup>112</sup> ». Pour M. Allam<sup>113</sup>, en plus de remplir des fonctions intimes ou personnelles pour son diariste, le journal intime est assimilée à une pratique de l'écriture en tant que fait social, touchant des réalités contemporaines et passées bien diverses : « *Pourtant, le journal n'est-il pas le lieu de la mise au monde et de la représentation d'une relation problématique du moi à la société?* »<sup>114</sup>. Ses bouleversements dans l'histoire sont autant de formes dont il est difficile de tirer une structure minimum commune.

Selon M. Allam<sup>115</sup>, la mémoire d'un journal est loin de constituer une réécriture : s'écrivant quotidiennement (sauf quelques exceptions), sa relecture est une manière à se rassurer sur le fait de l'existence d'une évolution dans le cours de la vie et forge une représentation d'un passé heureux dans laquelle des moments idylliques ont une réelle place. Réinventée à chaque fois, elle progresse sur ses propres bases et la transcription des souvenirs prouve l'existence d'une histoire passée, mettant en évidence la forme de cette représentation du passé et de la mémoire constituée dans le journal; l'appréhender dépend de la représentation qu'a le diariste de sa pratique.

Le journal intime note, immédiatement, les évènements du jour ; son imminence s'oppose au recul de l'autobiographie et s'il n'était pas destiné au début à être publié, son caractère intime n'empêche pas la mise à jour d'une réflexion théorique et d'une écriture personnelle élaborée. Alors que le journal correspond au mode de la simple notation, désormais conçu et écrit pour être lu, cela répond néanmoins à une volonté paradoxale de voue et de dévouement successifs et instaure une ambigüité quant aux rapports du diariste et de son lecteur. Ce dernier est placé dans une position « inconfortable » :

*De confident, il devient voyeur ; redevenant un alter ego, il retrouve  
de suite un statut d'étranger mais il ne sera jamais guère plus qu'un étranger*

---

<sup>112</sup>ALLAM, Malik, *op.,cit.*, p. 163.

<sup>113</sup>*Ibid.*, pp.16/17.

<sup>114</sup>MENARD, Sophie, «L'écriture du dédoublement de l'identité dans *Instrument des ténèbres* de Nancy Huston», *Postures*, Dossier «Voix de femmes de la francophonie», n°5, [En ligne], in <http://revuepostures.com/fr/article/s/menard-5>, 2003, p. 98.

<sup>115</sup>ALLAM, Malik, *op. cit.*, pp. 163-164.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

*qui, interprétant dans l'après-coup des sensations qu'il n'a pas lui-même connues, juge, avec plus au moins d'indulgence, celui qui les a consignées*<sup>116</sup>.

Nous retenons dans les diverses analyses de la pratique du journal intime celle de Sébastien Hubier car il distingue le journal fictif et le journal réel, se basant sur les descriptions qu'en fait Valérie Raoul<sup>117</sup>. La pratique du journal réel révèle au grand jour une crise d'identité n'ayant nullement besoin d'être résolue ; son auteur cherchant à se connaître, il est aussi moins sujet aux trous de mémoire que ne le serait un récit rétrospectif. Cette variante de l'écriture diariste n'est pas notre objectif à ce point de notre analyse. Nous axons notre analyse sur le journal fictif servant souvent de modèle au roman, pouvant composer quelques fragments d'une fiction ou même occuper une partie d'un roman. Il donne de ce fait de nouveaux possibles au roman et entretient avec lui de ce fait une proximité générique. Et c'est de cela dont il s'agit dans *Instruments des ténèbres* de Nancy Huston : un enchâssement au sein d'un même roman de procédés inhérents à la narration traditionnelle et d'autres aux journaux intimes, rendant plus efficace le jeu sur les commentaires de l'imagination et sur la distinction de la réalité et de la fiction.

Le caractère fictionnel de ce journal n'empêche nullement qu'il offre une cohérence car présentant l'avantage de présenter des péripéties, en l'occurrence celle de la narratrice Nadia, en prenant soin d'entretenir l'illusion que celles-ci sont finalement sans grande importance. A travers ce mouvement d'oscillation d'un pôle (réel) à l'autre (fiction), se profile une romancière qui écrit un journal fictif où dans le cadre d'un pacte de lecture, Nadia devient elle-même un personnage au même titre que Barbe, son personnage de *La Sonate de la résurrection* :

*La coexistence d'une situation intradiégétique (Nadia écrivant) et d'une situation extradiégétique (Huston écrivant) marque la dualité intrinsèque du journal fictif. Il s'agit de la représentation du mouvement de l'écriture, c'est-à-dire d'une reproduction de la création autobiographique et fictive.*<sup>118</sup>

---

<sup>116</sup> ALLAM, Malik, *op. cit.*, p. 61

<sup>117</sup> RAOUL, Valérie. *Le journal dans le roman français*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1999, n.1, pp. 73-74

<sup>118</sup> MENARD, Sophie, *op. cit.*, p. 98.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

Ce chassé-croisé, l'auteur, N. Huston y expose à son tour ses idées sur le roman, mais ces dernières ne correspondent pas forcément à celles de son personnage fictif; ce qui conduit à ce que la ligne de démarcation entre réalité et fiction se trouve particulièrement atténuée. Le journal de *La Scordatura* appuierait alors une introspection réelle mais tenue à distance par l'appel à l'imagination. Ce *Carnet Scordatura* retrace ainsi les souvenirs d'enfance de Nadia, ses expériences amoureuses et les moments douloureux de sa vie. Mais la réflexion sur la littérature et sur l'écriture de sa *Sonate* définit ce journal intime. Nadia s'y interroge sur la littérature et les difficultés qu'elle rencontre dans son travail d'écrivain. C'est dans cette démarche que la *Scordatura* s'impose, pour devenir finalement la métaphore de l'écriture de Nancy Huston.

Dans le journal fictif, narrateur et histoire n'existent pas en dehors de la narration et la crise d'identité, reliée à l'intrigue, est inséparable de la forme du journal et doit être résolue dans les limites du récit. Dans cette écriture diariste fictive, il n'est pas question de perception ; les problèmes d'expression relèvent du journal car le narrateur y évoque des références qui ne sont qu'une imitation voulue du modèle du journal. Malgré la délimitation des oppositions dans *Le Carnet Scordatura*, soit le bien et le mal, Dieu et le Malin, la fille et la mère, le journal et le roman, une symbiose se crée. La mise en place de genres littéraires différents, le roman et le journal, montre de façon structurante l'identité féminine scindée, l'identité de Nadia se transforme au fur et à mesure par l'écriture de ce journal.

Offrant deux objectifs : se connaître et se faire connaître, l'auteur du journal fictif cherche à construire une identité pour son narrateur à travers le journal, et le lecteur la reconstruit par sa lecture : « *Le vrai journal est l'instrument de la quête de soi de l'individu; le journal fictif, lui, est la description du processus*<sup>119</sup> ». Le romancier/diariste cherche aussi à faire connaître le narrateur, en construisant deux images potentiellement antagonistes de son personnage pour le regard du lecteur :

*Les actions de projection, réflexion et contemplation sont à leur tour  
dépeintes à un second niveau miroir [...] le journal fictif illustre toujours ce que le*

---

<sup>119</sup> MENARD, Sophie, *op. cit.*, p. 86

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

*critique appelle la narration mise au jour ", mais aussi parce que la lecture est également incorporée au récit<sup>120</sup>.*

Nous présentons ci-dessous un tableau réunissant toutes les indications du lieu et du temps présentes aux débuts des chapitres de *La Scordatura*, informations appartenant sans conteste à l'écriture diariste. Nous leur faisons correspondre des extraits qui illustrent les liens étroits qu'elles entretiennent avec la ronde des souvenirs :

<b>Signes de l'écriture diariste</b>	<b>Énoncé mémoriels</b>
<i>Lake House, 31 août<sup>121</sup></i>	<i>Même enfant, j'aimais mentir (p. 10)</i>
<i>Perry Street, le 13 septembre</i>	<i>Je dois travailler vite [...] avant que la putréfaction ne s'installe (p. 18)</i>
<i>Plus tard</i>	<i>Je me souviens du jour où Stella m'expliqua la Scordatura pour la première fois. Je devais avoir neuf ou dix ans. (p. 22)</i>
<i>Train vers Long Island, 16 septembre</i>	<i>Ça m'a rappelé Stevie et Sammy quand ils étaient gosses, comme ils bondissaient et galopaient à travers la maison, je les aimais si fort ces deux là. (p. 39)</i>
<i>Train de retour</i>	<i>Je me souviens qu'une fois elle [Stella] est venue dîner chez moi à Perry Street... (p. 42)</i>
<i>Perry Street, plus tard (2h du matin)</i>	<i>J'avais quatre ans [...] Eric [...] était venu à la maison [...] Ce jour-là, j'étais assise sur ses genoux. (p. 45)</i>
<i>Perry Street, 17 novembre</i>	<i>Ce matin, par exemple, comme il faisait frais, je revêtis mon long manteau en daim rouille, une femme d'une prestance formidable sortit de ma porte. (p. 59)</i>
<i>8 janvier</i>	<i>Une seule fois, d'après mes souvenirs, Elisa s'est plainte. Souvenir au formol : un déjeuner du dimanche. (p. 90)</i>
<i>6 février</i>	<i>Hier soir, j'ai retrouvé Sol au Village Vanguard<sup>122</sup> (p. 104)</i>

<sup>120</sup> MENARD, Sophie, *op. cit.*, p. 86

<sup>121</sup> Toutes les indications figurant dans cette colonne sont en italique dans le texte.



## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

<i>1<sup>er</sup> mars</i>	<i>Tous les clichés sans exceptions étaient florissants dans notre maison à cette époque, y compris la découverte par Elisa que Ronald la trompait. (p. 125)</i>
<i>Lake House, 14 avril, 4 heures du matin</i>	<i>Certain samedi matin, je me souviens, il se lança dans une parodie grinçante d'Edmond, parlant d'une voix de fausset. (p. 143)</i>
<i>23h30</i>	<i>Je me souviens comme mon âme mourait de faim si je devais passer plus d'un jour ou deux sans entendre au moins sa voix au téléphone. (p. 146)</i>
<i>Lake House, 20 avril</i>	<i>Ecrire ainsi [cette impression que quelque chose vous quitte mais sans qu'il s'agisse de perte, de dépérissement-au contraire : plus ça déborde, plus on se sent riche. (p. 161)</i>
<i>Perry Street, 18 heures</i>	<i>Le Royaume des mensonges. Quelle joie quand, vers l'âge de douze ou treize ans, je le découvris ! (p. 163)</i>
<i>1 heure du matin</i>	<i>Et à moi d'emprunter encore un autre chemin de l'enfer : le coup de téléphone du mari de Sabina, en mai dernier, au milieu de la nuit... (p. 169)</i>
<i>Dimanche matin</i>	<i>Je passais la soirée chez Jonas et Moïra. (p. 172)</i>
<i>12 juin</i>	<i>Ce que j'aurais aimé partager avec Sabina cette fois-ci, si elle avait été là, c'est la bouleversante fugacité de ce genre de soirée. (p. 185)</i>
<i>Plus tard</i>	<i>Pendant trois grands mois, il m'a habitée. Mon fils. (p. 189)</i>
<i>Lake House, 13 juillet</i>	<i>Enfin, voilà : donc, ma mère, par je ne sais quel miracle, débarqua dans ma vie exactement au bon moment et prit en charge le meurtre de mon fils. (p. 207)</i>
<i>Perry Street, 26 juillet</i>	<i>Il s'est passé une chose étonnante cet après-midi quand je suis arrivée à la maison. (p. 223)</i>
<i>Plus tard</i>	<i>Soirée d'été à Manhattan, lourde et étouffante, il y a huit ans presque jour pour jour. (p. 228)</i>
<i>9 août</i>	<i>Oh ! toutes les nuances de bleu, depuis le mauve pâle du ciel</i>

<sup>122</sup> En italique dans le texte.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

	<i>matinal jusqu'à l'indigo profond des nuits d'été-venez les voir ! me dit-il.</i> (p. 250)
--	--

Il ressort de ce tableau qu'en filigrane, naît un récit autonome, indépendant où chaque date correspond à plusieurs remémorations, celles que nous transcrivons sont choisies au hasard car nous croyons que cela ne ferait que servir notre objectif, celui de montrer cette nonchalance observée dans la pratique de l'écriture diariste en général, et du rappel des souvenirs, récents ou lointains, en particulier. Le premier signe du journal intime dans ce tableau, Nadia l'inaugure avec la peur de la putréfaction, c'est-à-dire, l'oubli, l'amnésie, ce qui correspond à une des caractéristiques principales du journal intime par rapport à la mémoire, à savoir que le journal intime est considéré comme une fabrique du souvenir ; il enregistre des clichés fixant les personnages de la scène dans une attitude définie une fois pour toutes. La description une fois mise en forme rejette dans le néant la réalité première ; les aspects de la situation qui n'auront pas été pris en charge par le constat se trouvent à jamais éliminés.

Comme un décor mental, ressource du souvenir, le journal est de structure fragmentaire, n'exposant pas la vérité d'une vie dans son ensemble, comme lorsque Nadia indique, nonchalamment, qu'elle passait la veille du dimanche chez un couple d'amis, un détail qui paraît futile mais qui acquiert de l'importance car ce même dimanche est cité (le 8 janvier) dans l'évocation des lourds déjeuners dominicaux. Le journal intime devient un livre ouvert où il est des événements qui comptent dans une vie, et d'autres qui peuvent être admis à figurer dans le mémorial d'une journée ; ce ne sont pas les mêmes.

La journée du dimanche est citée deux fois dans ce tableau, correspondant au caractère répétitif représenté souvent, ressassant des circonstances, un déjeuner, une matinée..., reprises dans les rythmes monotones de la quotidienneté. Le journal intime se contente de mettre en mémoire l'existence à la petite semaine, ou même à la demi-journée ; il s'accommode des piétinements sur place et des répétitions. Il arrive par exemple qu'une date (31 août) serve à introduire une information qui viendrait plus d'une année après (20 avril)

L'une des fonctions du journal est de servir de témoin contre les défaillances du souvenir, qui trie et simplifie, pour constituer un passé à la mesure du présent : la soirée passée chez ses amis conduit Nadia à se rappeler son amie Sabina disparue et avec laquelle elle aurait aimé partager ses impressions. Le même jour, le 12 juin, les souvenirs de Nadia

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

font un bond significatif, non dans le temps, mais dans la thématique. Le deuil de son amie ramène Nadia à un autre, celui de ses grossesses jamais menées à terme, d'une en particulier, interrompue alors qu'elle était bien avancée et dont le fœtus devient un fils ; la construction de la phrase laisse à penser que c'est la première fois qu'elle prononce ce terme. Écrire un journal indique qu'un processus de transformation s'opère, et, en libérant pour la première fois ce mot, Nadia commence à sentir le changement en elle : « *Le Journal représente la suite de points de repère qu'un écrivain établit pour se reconnaître, quand il pressent la métamorphose à laquelle il est exposé.* »<sup>123</sup>. Ces transitions opérées marquent l'émancipation par la fiction, et le journal sert d'ancrage dans le réel pour contrecarrer l'angoisse de l'œuvre à construire. Un mois plus tard, elle révèle que c'est sa mère qui l'a aidée à se débarrasser du fœtus, devenu par le pouvoir de la mémoire un fils ; il ressort de ces pérégrinations du souvenir dans le journal intime que n'importe quelle pensée, n'importe quelle expérience peut succéder à n'importe quelle autre, le diariste n'élimine nullement ce qui le gêne ou contredit sa bonne conscience.

Quand Nadia indique qu'une seule fois d'après ce dont elle se souvient (le 8 septembre), sa mère s'est plaint, cette approximation dans l'évocation des souvenirs ne signifie nullement qu'il s'agisse d'erreurs mais plutôt attestations d'un désir de sincérité, dépassant la logique. Le retard inévitable du journal permet d'effectuer un premier travail du souvenir et déjà une élaboration réflexive. Cette incertitude disparaît par contre, relativement, le 16 septembre, quand Nadia se souvient de la première fois où elle a entendu le terme *Scordatura* et surtout qui le lui a expliqué, encore et toujours Stella, l'amie de sa mère. Huit ou neuf ans pourrait paraître flou comme indication au vu des critères traditionnels du souvenir mais cela devient plutôt précis lorsqu'on pense que l'on est en face d'une écriture mettant à jour des instantanés au caractère révocable. Le journal porte un témoignage sur des erreurs d'appréciation, des illusions dont le rédacteur a été victime dans la succession des temps. Mémoire extra-personnelle, pour remédier aux défaillances de la mémoire propre qui élimine et schématise. Cette écriture signale un sentiment diffus de malaise, une concrétisation d'une dualité entre l'actuel rédacteur du texte et des autre voix des autres mises en œuvre possibles, et dont le diariste devra chercher à saisir la nature de cette dissociation. Cette dernière ne serait-elle pas de nature mémorielle ? La mémoire n'aurait-elle pas un rôle primordial à jouer dans cette cacophonie de souvenirs ?

---

<sup>123</sup>BLANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1955, p. 21.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

Dans le train qui la mène vers Long Island le 16 septembre, Nadia inscrit à l'ordre du jour de ces souvenirs l'ambiance de son enfance avec ses frères qui jouent ensemble: tenait-elle son journal entre les mains ce jour-là dans le train, ou a-t-elle consigné ces souvenirs plus tard ? Bref, l'inscription à l'ordre du jour ne fournit donc pas l'assurance d'un témoignage objectif. Au retour, Nadia transpose cette ambiance de famille sur son propre chez-elle où elle se souvient de la venue de Stella la meilleure amie de sa mère et tout au long de la narration, nous constaterons qu'elles ne font que ressasser des souvenirs, majoritairement inhérents à la mère de Nadia. Plus tard, le même jour, Nadia retourne encore une fois dans son enfance quand elle se remémore un personnage, Edmund, un vieil ami de sa mère et qui, nous le découvrirons à la date du 4 avril, était l'objet de la jalousie du père de Nadia. Ces instants, bons ou mauvais, le journal les éternise donc car sans lui, ils auraient disparu sans qu'il n'en reste rien.

Peu à peu, l'écriture de ce journal permet à Nadia de mettre à jour un conflit entre la Nadia actuelle et l'autre, celle qui se souvient : Nadia voulait écrire pour tuer et oublier ses souvenirs :

*Dès lors apparaît la nécessité d'écrire un journal intime qui reconstituerait l'unité d'un corps morcelé, séparé de la mère et qui exprimerait l'intériorité d'un corps fractionné par l'Autre masculin, le daimôn, et déchiré par la mère reniée, Élixa. L'écriture de l'intime se transforme donc en une résurrection.<sup>124</sup>*

La pratique du journal intime se révèle donc en étroite corrélation avec l'affluence de la mémoire, celle-ci étant actualisé, et non plus vraiment lointaine, ce qui pourrait jeter du discrédit sur les sensations que l'on croit avoir ressenti sur le coup, et dont ne se souvient que longtemps après. Le texte de N. Huston devient du coup « *la résurrection d'une femme qui revient des ténèbres par une longue traversée de la mémoire et par la découverte miraculeuse de la force créatrice de l'écriture*<sup>125</sup> ». Même les habitudes de lecture se trouvent affectées par ces différences. Ce qui rejoint ce qu'en dit S. Hubier : « *la lecture d'un journal ne diffère qu'à peine de celle d'une autobiographie [...] Le lecteur se trouve, vis-à-vis du journal qu'il traverse, dans la même position équivoque que l'autobiographe au regard de sa propre*

---

<sup>124</sup>MENARD, Sophie, *op. cit.*, p. 96.

<sup>125</sup>*Ibid.*, p. 9.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

*vie*<sup>126</sup> ». Ainsi, l'écriture rend compte de la vie que ce soit à travers la mise en fiction ou dans le journal.

### I-2-2-Récits de naissance

Raconter sa naissance... Une mémoire quelque peu transgressive prend forme dans notre corpus, à savoir des souvenirs qui remontent à la naissance, les narratrices évoquant leur propre conception, la vie utérine et bien évidemment leur naissance : « *Notre origine se perd dans la nuit de l'amnésie* »<sup>127</sup>. Cette mémoire particulière n'a pas pour objectif unique de détonner par son étrangeté et son originalité, mais elle survient surtout pour faire régner un discours de la mémoire là où règne l'oubli :

*Tout le monde est né, personne ne s'en souvient vraiment, et pourtant que de gens en écrivent. Les récits de naissances ne seraient-ils pas un terrain merveilleux pour observer la mémoire en train de fonctionner dans le vide, sans l'alibi que donnent les souvenirs « réels » ? Dans le vide, ou plutôt accrochant son travail de construction mythologique à celui d'une mémoire collective (en général la mémoire familiale).*<sup>128</sup>

Le récit de naissance devient une situation « expérimentale », naturelle, permettant de dissocier le discours de la mémoire de la mémoire elle-même. Il n'est en fait qu'une solution parmi d'autres au problème qu'affrontent les auteures: par où commencer mon récit et d'où vient ma vie ? « Il est *beaucoup plus vraisemblable, et assez fréquent, de commencer par ce qui est à l'origine, sinon de la vie, du moins de la conscience : les premiers souvenirs* »<sup>129</sup>. Ou, si récit de naissance il y a, de l'intégrer dans un vaste pan de citation de la mémoire collective

Selon Philippe Lejeune, raconter sa naissance, c'est structurer son origine, et repousser le temps en « *plaçant sans son berceau l'image de ses destinées* »<sup>130</sup>. L'ordre des générations

---

<sup>126</sup> HUBIER, Sébastien, *op. cit.*, p. 61.

<sup>127</sup> LEJEUNE, Philippe, *Moi aussi, op. cit.*, p. 312

<sup>128</sup> *Ibid.*

<sup>129</sup> PERROS, Georges, *Notes d'enfance*, Quimper, Calligrammes, 1979, p. 9.

<sup>130</sup> LEJEUNE, Philippe, *Moi aussi, op. cit.*, p. 315.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

est inversée, notre destinée est vite reprise en main, nous devenons notre propre géniteur par le truchement d'une opération qui pourrait paraître de moindre importance s'il s'agissait de la vie elle-même, mais qui devient parfaitement envisageable puisqu'il s'agit de discours, on est enfin l'«auteur» de sa vie:

*Dans le récit de naissance, en effet se superposent deux constructions mythologiques du destin, l'une perspective et collective (celle des parents jadis), l'autre rétrospective et individuelle, la seconde travaillant à partir des matériaux livrés par la première.<sup>131</sup>*

Le discours se rapportant de la mémoire de la naissance est hautement perceptible dans l'écriture de Nancy Huston. Nadia, La narratrice d'*Instruments des ténèbres*, plonge dans les tréfonds de la conception et de la mise au monde, commençant par sa propre conception, son parcours dans le ventre de sa mère, à celle des personnages du roman qu'elle est en train d'écrire :

*Je me sentis souillée. Comme s'il avait brandi sous mon nez ses caleçons sales. Comme si ces mielleuseries n'avaient rien à voir avec moi — alors qu'en réalité si, elles avaient même tout à voir avec moi puisque, au moment même où Elisa collait un timbre sur l'enveloppe adressée à Fordham Road, le résultat de leurs ébats bourgeonnait déjà dans son ventre. (IDT, p. 65)*

Cet extrait intervient après que Nadia eut sous les yeux des lettres envoyées par son père à sa mère, datant de l'époque de la relation de ses parents avant leur mariage, une lettre prétexte à l'évocation de sa propre conception. L'évocation de la mise au monde sera également un prétexte pour évoquer son jumeau mort à la naissance :« *On était deux là-dedans. Je vécus neuf mois avec mon "frère". C'est lui qui fut étranglé dans la confusion innommable de notre naissance, alors que je m'en tirai sans la moindre égratignure.* » (IDT, p. 65)

---

<sup>131</sup>LEJEUNE, Philippe, *Moi aussi*, op. cit., p. 315.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

Cette existence utérine, vécue neuf mois, Nadia la restitue sans équivoque, le souvenir est intact si l'on peut dire, mais son écriture rend compte d'un certain sentiment de culpabilité qui la pousse justement à faire revivre ce jumeau, son double utérin, de plusieurs manières : tout d'abord en le transcrivant, noir sur blanc, ensuite en lui donnant un prénom, Nathan, qui ressemble à quelques lettres près à Nothin'<sup>132</sup>(sic), qui signifie en anglais : rien et qui a le même sens de Nada<sup>133</sup>, le surnom que Nadia s'est donnée. Ensuite, comme nous pouvons le voir dans l'extrait suivant, Nadia lui octroie un rôle dans sa vie, comme une mère pour son enfant ; car comment peut-on désigner le fait qu'elle se projette dans l'avenir, imaginant une existence à deux avec ce frère ? Le futur devient une garantie pour la vraisemblance du passé, c'est-à-dire la naissance, tous deux évanescents mais paradoxalement vivants de par leur écriture :

*Seul un autre « je », se tenant à une distance respectueuse et observatrice du premier, aurait la bienveillance et l'empathie nécessaires pour jouer le rôle du Témoin<sup>134</sup>... Le rôle dont j'ai rêvé toute ma vie pour Nathan, ou Nothin', mon jumeau mort avec qui j'ai désiré vivre incestueusement comme avec un amant invisible, découvrant le monde par ses yeux (IDT, p. 97)*

Cette association entre son jumeau et ses rapports amoureux, Nadia la cherchera longtemps après, même étant adulte, essayant de (re)trouver cette sensation de fusion entre elle et son jumeau, entrelacés dans la matrice maternelle (comme si elle pouvait s'en souvenir) dans ses relations avec ses amants d'un soir ou de compagnons : « *Oui c'est sans doute Juan qui, de tous les hommes que j'ai connus, a le mieux incarné mon frère jumeau perdu* » (IDT, p. 147)

Il n'est sans doute pas anodin que Freud<sup>135</sup> appelle le fait de raconter sa naissance le cri primal, ou le vraisemblable de la naissance, cette dernière n'étant que l'un des éléments couverts par l'amnésie infantile. Ce qui augure du nombre et de la variété des problèmes qui

---

<sup>132</sup> En italique dans le texte.

<sup>133</sup> L'origine du diminutif *Nada* sera abordée dans le deuxième chapitre lorsqu'il s'agira de parler de la mémoire littéraire.

<sup>134</sup> En italique dans le texte.

<sup>135</sup> AMBIANA Simplicite, *Cahiers de sémiotique textuelle*, Volumes 1 à 4, De Université de Paris X: Nanterre, Centre de sémiotique textuelle, 1984, p. 16.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

peuvent y être accrochés rendant utopique l'idée de trouver quelques formes simples et constantes dans ce type de récit. Au niveau scripturaire, la naissance et son récit peuvent se résumer à une date ou à un chapitre, ou, comme dans les récits de Nancy Huston, émailler la narration, comme pour mieux faire reculer les limites de la mémoire. Entre la conception et la naissance, en passant par les différentes phases de la vie prénatale, les péripéties de la naissance peuvent, pourquoi pas, résider les fondements de notre personnalité :

*Le récit de naissance est un foyer de projection des problèmes existentiels les plus importants. Par exemple, le mystère de l'origine (d'où viennent les enfants ? d'où est-ce que je viens ?), les rapports avec les parents (le Roman familial au sens freudien), [...] la place dans la fratrie (rapports avec les frères et sœurs, morts ou vivants), la situation familiale (que la naissance soit l'occasion d'un drame, parce qu'elle est non désirée ou illégitime, ou que, plus ordinairement, elle vous enracine dans la famille qui vous définit)<sup>136</sup>*

Cette affirmation de P. Lejeune, nous ne pouvons nous empêcher de la transposer aux deux narratrices de Nancy Huston : Nadia et Paula. Nadia n'a que des rapports conflictuels d'avec son père, lui en voulant d'avoir empêché sa mère de vivre sa passion pour la musique, et par ricochet, elle leur en veut à tous les deux de l'avoir conçue et de surtout l'avoir mise au monde. Ce faisant, Nadia remonte jusqu'à la propre conception et naissance de son père, en mettant donc à contribution la propre mémoire de celui-ci. Ronald, le père, s'avérera être également un enfant indésirable lorsque Nadia lui donnera une excuse, ce qui est rare, de leur avoir gâché l'existence : sa propre mère a essayé de lui percer la fontanelle avec une aiguille à tricoter et le lui ressassant jusqu'à sa mort. Ces remontées mémorielles, remontant à une autre génération, permettront à Nadia d'exorciser quelque peu ses démons et surtout, de mettre sur un même pied d'égalité sa propre mémoire et celle de son père, tous deux ayant souffert dès leur conception, cette dernière dont les répercussions sont visibles des années après, élément dont ils ne peuvent être au courant bien évidemment que par ouïe dire.

N'omettons pas de citer qu'*Instruments des ténèbres* naît si l'on peut dire avec le récit de la naissance de Barbe et Barnabé, les jumeaux de *La Sonate de la résurrection*, personnages principaux du manuscrit de Nadia. Cette dernière, narratrice et doublement auteure, transpose

---

<sup>136</sup> LEJEUNE, Philippe, *Moi aussi, op. cit.*, p. 313



## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

donc sa conception et naissance particulières sur les personnage principal de son roman, Barbe, ayant réellement vécu dans la région du Berry (région d'adoption de Nancy Huston), mais elle lui affuble un frère jumeau, Barnabé, et leur naissance se déroule dans des circonstances tragiques, à savoir la mort en couches de Marthe, leur mère : « *Au vrai, ce ne sont pas les détails macabres du récit de son amie qui perturbent Barbe "elle à qui l'on a maintes fois raconté sa propre naissance meurtrière ne peut être choquée par de telles images"»* (IDT, p. 57)

Le récit de naissance tient aussi une place particulière dans *Cantique des plaines*, l'autre texte de Nancy Huston : ce dernier, au contraire d'*Instruments des ténèbres* qui débute avec la mort de Marthe et la naissance de ses jumeaux Barbe et Barnabé, commence par la mort du personnage principal, Paddon, un décès qui équivaut à la naissance même de l'écriture, et se termine par le récit de la naissance de Paula, un compte à rebours en quelque sorte. La mort de Paddon, le grand-père de Paula la narratrice est prétexte à cette envolée mémorielle s'étendant sur plusieurs générations; Paula raconte d'abord, non pas sa propre naissance qu'elle laisse en dernier, mais celle de ses oncles et tantes, faisant allusion également à des indices d'une histoire familiale s'étendant sur plusieurs générations (notamment à certaines tragédies vécue par ses oncles) : la narration se déroule avec un luxe de détails qu'elle n'aurait aucunement pu connaître sans un intermédiaire : un membre de sa famille ayant été témoin de ces évènements ou ayant été pris comme confident : qui les lui a raconté ? Est-ce ce grand-père auquel elle s'adresse ? est-elle en train de remplir les vides du manuscrit laissé par Paddon ? Ou bien, tente-t-elle, par cette anthologie familiale, de livrer une métaphore de la naissance de la région de l'Alberta ?<sup>137</sup>

Le récit de naissance n'épargne pas les autochtones du Canada, les amérindiens, symboles ici d'une mémoire familiale autant que nationale : plus précisément sous les traits de Miranda la maîtresse de Paddon, une indienne<sup>138</sup> dont la relation avec Paddon n'échappe pas non plus à ce poids de la conception et de la naissance dans le récit : tentant d'inculquer à Paddon que la présence d'un enfant eut favorisé la création plutôt que de la frustrer<sup>139</sup> : « *Il n'y*

---

<sup>137</sup>La naissance de la région de L'Alberta sera évoquée dans le chapitre consacré à l'écriture de l'HISTOIRE comme mémoire.

<sup>138</sup> Nous y reviendrons ultérieurement en parlant de mémoire collective.

<sup>139</sup>Les paroles de Miranda sonnent autrement lorsque l'on lit cet extrait d'une interview de Nancy Huston : « Et puis j'ai découvert que l'enfantement et l'écriture, loin d'être contradictoires, nous conduisent vers l'essentiel, au

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

*a pas de scission entre le corps et l'esprit* » (CDP, p. 151), il est amené de ce fait à convaincre sa fille de lui confier son enfant plutôt que d'avorter. Le « *paquet vagissant* » (CDP, *ibid.*) arrive chez le grand-père deux ans après que son dernier fils quitte la maison, ces repères temporels sont fournis par Paula pour mieux brouiller les rapports narrateur/personnage, et semant la confusion sur qui raconte quoi ? Et à qui ?

Et quand la fille de Paddon (la mère de Paula) émet le souhait d'avorter, son père s'empresse de l'en dissuader en proposant de l'accueillir. Mais quand il découvre que Miranda venait d'avorter, alors, le souvenir des enfants jamais arrivés à terme, sur plusieurs générations, afflue dans la mémoire de Paddon sous la forme d'un énoncé fractionnel, résultat de la confrontation Paddon/Miranda, un dialogue de deux réparties où la mémoire traverse des générations entières, du grand père, aux petits-enfants, comme un film qui défile devant les yeux :

*Comme ta grand-mère, alors, tu tues tes propres enfants et alors elle se leva à son tour, orgueilleuse et furieuse, et dit : Je préfère tuer mes propres enfants avant leur naissance plutôt que de les frapper et les engueuler une fois qu'ils sont en vie, et tu reculas sous le fouet cinglant de cette phrase puis t'écroulas tout à fait, sanglotant comme un bébé à cause de la douleur des coups de ton père et la honte de tes coups à toi et ton amour pour Miranda, cet amour qui ne pourrait jamais devenir un enfant.*(CDP, p. 185)

Dans *Instruments des ténèbres*, deux discours s'enchevêtrent, les événements nous sont narrés dans un désordre apparent à celui du fouillis de la mémoire, deux écritures où la thématique de la naissance commence dans l'une pour s'achever dans l'autre, une complémentarité qui se traduit par exemple de la sorte :

*Et alors, tu sais, si t'es enceinte, il paraît que l'âme elle entre dans l'enfant pas tout de suite quand l'homme le plante, elle entre qu'au bout de quarante jours si*

---

cœur du beau, nous font toucher à la vie dans ce qu'elle a de plus tendre et de plus violent. Avoir un enfant vous ouvre les yeux sur le monde », ce qui nous conforte dans notre idée première, à savoir que nous sommes devant une écriture à forte dimension intime.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

*c'est un garçon, ou quatre-vingts si c'est une fille. Alors, si tu te débarrasses de l'enfant avant que l'âme entre dedans, c'est moins grave* (IDT, p. 55)

Des conseils ou des précisions fournies à Barbe par Jeanne, la seule amie qu'elle ait eu, extraits de la *Sonate de la résurrection* : ils confirment l'inscription continue du discours de la narratrice dans cette équation conception/naissance avec un ajout de taille : l'avortement, présent en force dans *Le Carnet Scordatura*. Barbe enregistre l'information et essaie de se débarrasser du fruit du viol qu'elle a subi, sans succès mais aussi sans culpabilité, « *elle est dans les délais* »<sup>140</sup> : n'empêche, cette impossibilité d'avorter et de devoir aller jusqu'à la naissance s'inscrit en porte-à faux avec les multiples avortements de Nadia, l'auteure. Cette dernière pourrait donc être en train d'utiliser sa mémoire et lui faire un détour par ce récit/enfant qu'elle est en train de mettre au monde pour trouver une sorte de justification à ses actes, en puisant dans les croyances populaires.

Pour *Cantique des plaines*, les naissances, récits ou événements, sont évoqués avec doute et circonspection, même si l'enfant finit par naître, et même s'il finit par décéder, le processus va à terme, comme pour conjurer les aléas de l'existence et des doutes, contrairement à *Instruments des ténèbres* où la certitude dans ce retour en arrière, c'est le non accomplissement du miracle de la vie. Dans cet extrait par exemple, les naissances sont annoncées comme des faits évidents, faisant partie de la ronde des souvenirs, mis en avant par rapport au départ de la sœur du grand-père-Paddon, et non le contraire : « *A mi-chemin entre ces deux naissances, en 1927, Elizabeth partit pour Haïti en brandissant son diplôme d'infirmière et son appareil photo* » (CDP, p. 58)

La naissance d'un enfant ou non, dans *Cantique des plaines*, est le fruit, sans jeu de mot, de décision apparemment mûrement réfléchi, mais n'échappant pas à cette stratégie de la narratrice, à savoir de terminer ce qui pouvait paraître comme affirmation par une question instaurant le doute quant à sa véracité, ou à la source de l'événement : un doute aucunement imputable à cette naissance ou non-naissance : « *Après le borbier dans lequel vous avait plongés la naissance de Johnny, Karen était sans doute soulagée de ne pas courir le risque d'une nouvelle grossesse — c'est bien cela, Paddon, je ne me trompe pas ?* » (CDP, p. 147)

---

<sup>140</sup> C'est nous qui soulignons.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

Et l'apothéose, si l'on peut s'exprimer ainsi, arrive lorsqu'un enfant, donc une éventuelle autre naissance acquiert un aspect de renouvellement, d'une manière de triompher du temps, pour Paddon dont la thèse sur le temps est refusée partout : le temps n'est plus figé, il s'anime dans les traits d'un enfant à venir :

*Peu à peu l'enfant dans son ventre t'apparut comme une nouvelle chance, une renaissance du temps lui-même, la possibilité de l'animer la pauvre petite vie que Miranda avait étouffée dans l'œuf, d'aimer enfin un être dès sa naissance sans jamais le blesser ni l'abandonner ni lui mentir (CDP, p. 151)*

Dans les récits de Maïssa Bey, la thématique de la filiation et des origines est plus nuancée, détournée prenant forme dans les dires sociétaux, par le biais d'un autre personnage, en l'occurrence la mère d'Amina :

*« "Que dieu maudisse le jour où tu as été conçue et le ventre qui t'a portée" est l'une de mes préférées. Elle m'est exclusivement réservée. Elle résonne si souvent à mes oreilles que je l'entends très distinctement même quand elle se contente de me regarder en silence » (SNTRP, pp. 48/49),*

Cette malédiction est puisée dans la mémoire de la narratrice mais elle ne résonne pas à proprement dire dans cet extrait, c'est plutôt Amina qui s'imagine sa mère la prononcer lorsque l'on s'apercevra de sa fugue. Plus loin dans le récit, cette mère lançant ces imprécations se révélera ne pas être la vraie mère d'Amina mais plutôt la femme chez laquelle travaillait Dalila, la tante d'Amina qui emmenait parfois sa nièce avec elle : ce qui explique que dans la narration sont absents des souvenirs qui pourraient renvoyer à la naissance d'Amina. La véritable mère faisant son apparition quelques pages plus loin, les souvenirs inhérents à cette période de sa vie émergent, mais toujours par le biais d'un autre personnage, un intermédiaire indispensable à cet état amnésique dans lequel baigne Amina depuis le début du récit :

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

*J'ai longtemps, bien longtemps après t'avoir mise au monde, gardé en creux en moi, en chaud en moi, empreint en moi, le mystère de ta présence humide et mouvante, et le poids de ton corps, l'énigme et le frémissement, la rumeur et le battement de ton cœur, comme celui d'un oisillon fragile captif au plus profond de moi. (SNTRP, p. 151)*

Entre ces deux extraits renvoyant à la naissance apparaît une différence majeure, celle du ton impersonnel du premier extrait, la malédiction, pouvant être prononcée par n'importe quel personnage, et le ton intime du deuxième extrait, ne pouvant que provenir d'un personnage ayant vécu cette naissance au plus profond de lui-même. La lutte des souvenirs des deux existences d'Amina commence donc dès la naissance.

Chez Maïssa Bey, l'écriture de la naissance n'est pas évoquée donc aussi explicitement que chez Nancy Huston ; elle nous est livrée aussi sous forme de métaphores, où la naissance n'est pas uniquement biologique mais aussi identitaire, symbolique, une seconde naissance d'Amina, devenant Wahida et où il ne s'agit plus de ramener à la surface des souvenirs d'une vie antérieure :

*Je suis venue au monde dans un tournoiement de poussière, un jour de cris [...] Depuis ce jour, on m'appelle Wahida, la seule et peut-être même l'unique. [...] Je me sens neuve. Je suis neuve. Sans histoire ; Sans passé. Sans ombre. Sans mémoire. Je suis venue au monde dans un tournoiement de poussière, un jour de cris, de ciels retournés, de peur, de chaos, d'effondrements et de décombres, un lendemain de fin du monde, tout au bout d'une infime et terrifiante contraction de la terre. [...]. Désormais, tout est plausible. Et peut-être possible. »(SNTRP, p. 107)*

S'opère également dans cette écriture de la seconde naissance un basculement métaphorique car cette terre qui bouge, générant un chaos et servant de cadre à l'intrigue, nous la retrouvons comparée plusieurs fois au cours de la narration à une femme donnant la vie, une comparaison s'appuyant sur un lexique révélateur

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

Cela pour *Surtout ne te retourne pas*, quant à *Entendez-vous dans les montagnes*, la narratrice dont l'appartenance même à une quelconque unité familiale est niée dans la narration même du fait de l'absence de nom, n'entend pas remonter aussi loin dans son enfance sauf quelques allusions par exemple à sa région natale, en réponse à une question de son compagnon de train, un français, ancien appelé et qui y a vécu : « *Elle ne se souvient pas vraiment de la région, de sa beauté. Elle était trop jeune. Elle ne sait pas si c'est toujours "comme ça" »* (EVDLM, p. 42)

*A ce moment-là, elle avait demandé à sa mère si c'était bien là qu'ils allaient se promener autrefois, essayant de se souvenir des sorties des dimanches de son enfance. Elle ne retrouvait que la sensation de nausée qui la submergeait chaque fois qu'ils devaient monter là-haut en voiture. (EDVLM, ibid.)*

Ce récit à la veine autobiographique, ne l'oublions pas, la narratrice y prend le risque de restituer des événements ayant pour pivot le meurtre de son père par l'armée française : en fait, nous prenons le risque d'avancer que c'est cet événement même, façonnant son existence, qui constitue son origine, le début de tout, c'est de là que tout commence. Son entreprise d'oubli volontaire ne marche pas puisqu'elle est en face de ses démons intérieurs dans ce huis clos, en face de l'un des bourreaux de son père.

La mémoire, surtout la mémoire qui se met en scène dans le récit intime et qui remonte aux origines, participe activement au travail imaginaire de la construction de l'identité. L'auteur cherche, au moment même où il a l'air de raconter une histoire et de suivre une genèse, à se construire une identité trans-historique. Pour tous les éléments de son moi actuel, il trouve une « origine ». Et il choisit comme origine non ce qui sans doute expliquerait..., mais ce qui ressemble... :

*L'origine de la conscience, ce sont « les premiers souvenirs ».....la naissance n'est-elle pas [...] plutôt un seuil qu'une origine ? Un seuil, avec un avant et un après, qu'on peut investir d'une fonction dramatique, sur lequel on peut projeter l'ombre de drames plus récents, et l'écho de théories apprises à l'âge*

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

*adulte (sur le traumatisme de la naissance). Le plaisir est de se reconnaître dans ces évènements attestés par l'écriture du carnet : j'étais déjà moi, c'est bien moi. Inversant les rôles, on peut se pencher sur ses parents avec une cruauté toute filiale, et réinjecter dans un premier dialogue pacifique entre la mère et l'enfant la note grinçante des dissensions ultérieures.*<sup>141</sup>

En essayant de mettre en exergue cette thématique du récit de la naissance dans notre corpus, il s'avère que même si elle est plus prononcée chez Nancy Huston et plus métaphorique chez Maïssa Bey, ce qui semble évident chez nos deux romancières est que raconter une naissance semble être le symptôme d'une situation marquée par la lacune et l'inquiétude de la mémoire. Les figures parentales des personnages ne fournissent ni modèles ni repères à l'aune desquels se constituer, pères absents ou décédés, mères endeuillées : « *le passé parental est le chapitre vacant de la mémoire, il est l'insu d'un sujet qui peine à le reconstituer à force d'hypothèses généalogiques et d'investigations imaginaires* »<sup>142</sup> : les narratrices déclinent ce passé en un enchevêtrement de figures mémorielles les incluant, comme pour mettre en avant paradoxalement l'impossible héritage, un passé frappé irrémédiablement du sceau de la perte.

### I-2-3-Littératures...et mémoire de l'inquiétude

Le soupçon est une constante dans les écrits de nos auteures, c'est ce que nous pouvons affirmer comme préambule à ce volet, à savoir que les textes de Maïssa Bey et Nancy Huston, au-delà de l'hégémonie de la thématique de la mémoire dans leurs écritures ; ces dernières sont des œuvres de doute car elles offrent une écriture qui fouille, (ré)invente dans le dédale présent des mots, un passé toujours incertain. Les narratrices sont continuellement aux prises avec l'incertitude de leur vision du monde, de l'Histoire et leur histoire et de cette mémoire inquiète, entrelacée avec le récit de soi.

Soupçon, inquiétude donc, oubli, bien évidemment, la mémoire étant dépendante de la notion de l'oubli, le roman actuel prend soin de thématiser un souci certain de renouer avec

---

<sup>141</sup> LEJEUNE, Philippe, *Moi aussi, op. cit.*, p. 52.

<sup>142</sup>DEMANZE Laurent, « Récits de filiation », in [https://www.fabula.org/atelier.php?R%26eacut e% 3Bcits\\_de \\_filiation](https://www.fabula.org/atelier.php?R%26eacut%20e%203Bcits_de_filiation)

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

l'héritage culturel, un certain flottement envers l'Histoire, son penchant vers le doute et au soupçon envers les discours et les idéologies<sup>143</sup>. Mais inquiétude à propos de quoi ? Nous pensons que dans notre corpus, cette inquiétude concerne profondément la mémoire, et plus précisément l'appréhension de ne pas arriver à appréhender les contours d'une identité aux prises avec l'oubli, donc il faudrait composer avec le risque, amplement présent, de voir ces doutes se manifester textuellement.

Aussi, nous pouvons jouer avec la célèbre formule de Fernando Pessoa et attribuer aux œuvres de nos auteures la dénomination de littérature de l'intranquilité ; « *une littérature du soupçon, non pas celle qui le pose, mais celle qui le reçoit et travaille avec*<sup>144</sup> ». C'est une expression qui pourrait s'appliquer à toute forme de littérature ou d'écriture mais elle est utilisée surtout pour les pratiques langagières des écrivains francophones induisant plusieurs poétiques, celle du soupçon, du doute et de l'incertain, ces concepts montrant une concomitance évidente avec la dynamique de la mémoire, Dans la mesure où l'imaginaire est répétition, redoublement, accumulation, il appelle même ce soupçon qui se manifeste textuellement car les auteurs doivent passer par un double processus : se souvenir et restituer ce souvenir, le traduire en quelque sorte.

Les extraits montrant ce doute et ce soupçon, ou plutôt cette intranquilité font légion et concernent tout aussi bien la recherche identitaire que l'identité culturelle, en passant par le rapport à l'Autre : « *Témoin...C'est justement le rôle que joue Barnabé pour Barbe, le rôle dont j'ai rêvé toute ma vie pour Nathan, ou Nothin', mon jumeau mort.* ». Dans cet extrait, les questionnements de Nadia la narratrice de s'entrelacent avec l'existence de Barbe, affublée d'un jumeau alors que le personnage<sup>145</sup> dont s'est inspiré Nancy Huston n'avait pas de jumeau ; Nancy Huston joue donc avec les frontières du genre et de la réalité pour mettre à

---

<sup>143</sup>VIART, Dominique, « Ecrire au présent l'esthétique au présent », in : *Le temps des lettres : Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du 20<sup>e</sup> siècle ?* [Article en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Renne, 2001in <https://books.openedition.org/pur/33321?lang=fr>

<sup>144</sup>*Ibid.*

<sup>145</sup> Ce point nous interpelle tout particulièrement puisque Nancy Huston s'inspire dans *Instruments des ténèbres* et plus particulièrement dans *La Sonate de la résurrection* de faits réels, d'un fait divers s'étant déroulé dans le Berry sur la sorcellerie et raconté dans l'étude d'André Alabergère *Au temps des laboureurs en Berry*, un ouvrage dont nous parlerons plus en détail dans la partie consacrée à l'intertextualité.



## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

jour ce doute tout en assumant la création d'un personnage, celui de Barnabé, uniquement pour répondre à ce besoin de faire correspondre la vie de sa narratrice avec celle de son héroïne.

Un autre extrait d'*Instruments de ténèbres* attire notre attention : « *Seul un autre "je", se tenant à une distance respectueuse et observatrice du premier, aurait la bienveillance et l'empathie nécessaires pour jouer le rôle du Témoin.* » (IDT, p. 103) dans la mesure où il met l'accent sur la prééminence du pronom « je », pivot de toute recherche identitaire, à fortiori quand l'enjeu est la mémoire : toute parole prononcée ne vaudrait-elle pas son pesant d'or selon G. Gusdorf<sup>146</sup> ? Ce « je » constitue purement et simplement un principe d'identité ; s'exprimer en utilisant ce pronom revient à réunir tout ce que l'auteur ressent au plus profond de lui, même si c'est confus et même s'il s'expose d'une manière indirecte. Dans cet autre extrait de Maïssa Bey : « *Atteindre la première étape de ce voyage au bout duquel, peut-être, je me retrouverai, je trouverai peut-être l'oubli.* » (SNTRP, p. 36), nous remarquons l'interférence de l'imagination et surtout du doute avec l'adverbe peut-être, exprimant la probabilité, l'éventualité, la vraisemblance et la possibilité ; l'imagination joue un grand rôle dans ces tentatives de faire revivre le passé car, considérée comme un moyen de restituer une certaine émotion dont dépend le plaisir de lire, elle devient un moment où « son pouvoir poétique a interféré avec le travail de la mémoire »<sup>147</sup>. Un paradoxe semble surgir ici et qui correspond à cette volonté de réécrire la mémoire. La finalité du voyage, qui pourrait coïncider avec la narration elle-même, semble contraire à la résolution de se retrouver au bout de n'importe quelle entreprise de ce genre. Mais elle n'est pas nécessairement fiction : le doute non plus n'est pas une autocritique, « *c'est le tremblé de la mémoire, qui, d'une certaine manière, l'authentifie* »<sup>148</sup>. Le plus important est que le lecteur sente que l'auteur « invente » dans le sens de la vérité. L'invention semble s'opposer au concept du soupçon dans l'évocation d'un souvenir : l'auteur qui émet le soupçon devrait s'en contenter, sans se sentir obligé d'inventer. Et vice versa : celui qui se sent obligé d'inventer ne devrait même pas laisser apparaître le moindre doute. C'est la vérité qui constitue selon P. Lejeune ici l'enjeu, selon qu'elle soit référentielle lorsque l'on parle du soupçon : ou analogique lorsque l'invention fait son entrée.

---

<sup>146</sup> GUSDORF, Georges, *Esthétique et poétique, Sur le Roman à la première personne*, Paris, PUF, 1948, p. 384.

<sup>147</sup> COLONNA, Vincent, « L'Autofiction : Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature », *op. cit.*, p. 257.

<sup>148</sup> LEJEUNE, Philippe, *Les brouillons de soi, op. cit.*, p. 36.

## **Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston**

---

Dans les récits de Huston et Bey, l'écriture même est un acte hautement mémoriel, même si les souvenirs sont loin d'être fidèles à la réalité et ponctués de doute : l'écriture donc est un premier ancrage dans une certaine recherche identitaire. Selon P. Lejeune, en écrivant, on redonne un sens à notre existence : l'auteur « *reprend contact avec son moi profond. Écrivant sa vie, il en redevint l'auteur, le demiurge* »<sup>149</sup>. Et quand il entre dans le domaine des écritures intimes, il ne lui est en aucun cas possible d'échapper « *à cette force de pesanteur qu'est l'identité* »<sup>150</sup>. P. Lejeune est rejoint en cela par S. Hubier qui affirme que toute écriture intime et/ou personnelle devient pour son auteur une façon de découvrir pourquoi et comment il est devenu la personne qu'il est désormais et qui écrit. La volonté de l'auteur de passer outre cet élan vers l'écriture ne le conduirait paradoxalement qu'à y entrer mais en laissant libre cours à son imagination. L'écriture de ce point de vue a un but : la construction de l'identité. Et allant encore plus loin, la pratique de cette écriture révèle d'autres « moi », tout cela dans un cadre qui s'apparente à un jeu identitaire.

L'identité et la mémoire étant étroitement associées, la notion de francophonie trouve naturellement sa place dans cette optique d'analyse de littératures postcoloniales, puisque ces nouvelles littératures francophones sont perçues comme l'expression d'identités en émergence et se sont accompagnées du développement de l'appareil conceptuel permettant de les interpréter, donnant naissance à ce qui est appelé « métadiscours de la francophonie »

Associer les deux notions de francophonie et d'identité est loin d'indiquer leur emprisonnement dans une seule et même entité, ni de signifier la négation de leur différence, leur spécificité, leur identité mais leur entrelacement amène plutôt à l'affirmation des différences, à la construction d'identités plurielles. Ce qui a généré un foisonnement contemporain des discours identitaires dans l'espace francophone, porteurs de voix discordantes d'identités paradoxales, contradictoires et nous faisant assister à l'éclatement des modèles centralisateurs. Jean-Marie Grassin pose ici la question de savoir si cette apparition de nouveaux langages identitaires à la périphérie du paysage littéraire contemporain pourrait être

---

<sup>149</sup> LEJEUNE Philippe, *Pour l'autobiographie*. Paris ; Seuil, coll. « La couleur de la vie », 1998, p.238.

<sup>150</sup> LEJEUNE, Philippe, *Les brouillons de soi, op. cit.*, p.40.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

perçue comme « *une vision du monde se composant et se décomposant selon la perspective du sujet dans le triple registre de l'hétérogène, du décentrement et de l'émergence* »<sup>151</sup>

Ces littératures de la francophonie ont émergé nécessairement dans le rapport à un Autre, en plus d'un contexte post-colonial. Un autre qui domine (domination violente telle la traite, ou insidieuse telle l'école), imposant son système éducatif, ses institutions, son imaginaire, son « discours », et sa langue, façonnant la mémoire et lui dormant une certaine légitimité : Miranda, métisse et maîtresse de Paddon dans *Cantique des plaines* « *savait à peine lire et écrire, pour la bonne raison qu'elle s'était révoltée contre la discipline asphyxiante de l'école de la mission* » (CDP, p. 98); elle en parle à Paddon en ces termes : « *C'est une histoire cocasse, cette école, te dit-elle un jour, et tu te préparas à rire à nouveau d'un rire qui te ratatinerait le cœur de honte pour tes aïeux* » (CDP, p. 98)

Ou bien encore :

*Tous les enfants sont pas morts mais c'était quand même une bonne moitié, ils arrivaient pas à s'habituer à rester enfermés toute la journée avec le mauvais chauffage, sans respirer d'air pur [...] Les missionnaires avaient la frousse-si le gouverneur entendait parler de ces morts, on leur couperait les subventions* (CDP, p. 101)

Et Paddon qui réagissait de cette façon:

*Tu étais bouche bée Paddon. Ce jour-là, tu laissais parler Miranda. L'école avait signifié pour toi la liberté-elle avait affranchi ton corps, d'abord [...] et délivré ton esprit, ensuite, des contraintes collantes du christianisme. Miranda en revanche ne se souvenait que des hideuses bonnes sœurs tout de gris vêtues, lui disant qu'à partir d'aujourd'hui son nom serait Miranda et qu'elle ne devait plus se*

---

<sup>151</sup>GRASSIN, Jean-Marie, « L'émergence des identités francophones : le problème théorique et méthodologique », dans : ALBERT Christiane éd., *Francophonie et identités culturelles*. Paris, Karthala, « Lettres du Sud », 1999, p. 301-314. DOI : 10.3917/kart.alber.1999.01.0301, in <https://www.cairn.info/francophonie-et-identites-culturelles-9782865379293-page-301.htm>.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

*servir de son vrai nom qui voulait dire Etoile-Filante parce qu'il était impossible a prononcer, lui infligeant des coups de règles sur le dos des mains chaque fois qu'elle parlait algonkin (CDP, p. 101).*

L'Autre faisant hériter au sujet post-colonial aussi bien la culture locale que la culture de l'ex-métropole par la scolarisation, les medias, la littérature ou les arts. La quête identitaire dans ce contexte post-colonial est non seulement ambiguë mais dualiste : dualité résultant du long processus d'acculturation caractéristique de la situation locale et se trouvant en plus parasitée par l'incursion de la langue. Dans *Entendez-vous dans les montagnes*, nous remarquons ce passage aux allures d'un conflit sous-jacent entre la narratrice, exilée et son vis-à-vis, ancien appelé en Algérie :

*-Pourquoi pas ? Dès que ce sera possible, j'y retournerai, moi aussi.*

*C'est la femme qui vient de parler, sur un ton très calme, étonnée elle-même de la brusque détermination avec laquelle elle a affirmé ce qui lui semble à présent évident. (...)*

*Et puisqu'il a évoqué Boghari, puisqu'il a donné des dates, là, maintenant, il faut il parle. Il faut qu'il aille jusqu'au bout. Il faut qu'elle aussi aille jusqu'au bout. (EVDLM, p. 46)*

La confrontation avec l'Autre concerne ici un éventuel retour en Algérie de l'exilée, un retour qu'elle n'envisageait pas jusqu'à ce face à face qui estompe ses doutes, ces derniers ne disparaissent pas pour autant, les lieux et les dates n'y changent rien car ces certitudes concernent l'Autre ; la narratrice revient toujours à évoquer ces démons, se retrouver par le biais de la restitution d'une mémoire commune.

Maïssa Bey fait de cette quête identitaire un des nœuds de cette histoire où elle se traduit par une recherche du sens à donner à sa vie quand tout s'écroule autour de soi. Elle oscille entre sa quête identitaire en tant que femme algérienne, romancière d'expression française et celle de son héroïne qui poursuit le même but mais par des voies détournées.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

Ces textes mettent donc l'accent sur une quête identitaire qui pourrait aussi bien s'appliquer à l'auteur qu'à son personnage principal. A leur lecture, nous nous posons certaines interrogations qui rejoignent la théorie de P. Lejeune lorsqu'il parle de la stratégie employée pour structurer une identité qui ne s'appuie pas seulement sur le choix entre ce qui est réel et ce qui est fictif. Nous faisons face ici à une autre alternative, celle de choisir entre l'un et le multiple, ce qui génère une ambiguïté qui se maintient entre différentes représentations d'une même histoire. Les personnages principaux, se posent également des questions lancinantes à propos de cette même identité qui semble leur échapper à chaque fois qu'ils croient la tenir en main. Une identité qui a éclaté en morceaux épars et qui fait de leurs récits un prisme à partir duquel nous pourrions avoir différentes versions de l'histoire, sans vraiment réussir à savoir quelle est la bonne. Cela pourrait être tout aussi bien les auteurs qui parlent de la difficulté d'élaborer une trame littéraire et qui ont du mal à émerger de l'état où les a plongé leur rédaction pour se replonger dans la réalité.

Ces schéma narratif dont use et abuse écrivain, et qui correspond à « *une volonté de brouiller les pistes* »<sup>152</sup>, loin de perturber cette recherche identitaire, ne sert au contraire qu'à étayer et parfaire quotidiennement cette même identité frileuse que le sujet a du mal à cerner. Ce qui préserverait, selon P. Lejeune, la valeur du moi puisque l'enjeu est de taille ; explorer son intériorité. Avec en prime « *un tournant [qui] est au fond notre seconde naissance* »<sup>153</sup>. L'identité, même si elle fait l'objet de tant de convoitises, ne peut-être décevantement la même qu'avant ; prétendre le contraire s'apparenterait, à « *une tentative avortée- parce qu'- impossible-de retour [...] au temps idyllique d'avant la faille* »<sup>154</sup>. Ce ne serait qu'un « *projet de ressourcement et d'utopiques retrouvailles de l'identité perdue* »<sup>155</sup>

Nous en venons donc à conclure que la quête identitaire dans ces écrits particuliers repose paradoxalement sur une mise en pièces de cette même identité, passant par des fragments de mémoire. En offrant à l'auteur de faire plus ample connaissance avec lui-même, elle lui permet de se retrouver face à différentes versions antérieures de son « moi », ce qui lui

---

<sup>152</sup>HUBIER, Sébastien, *op. cit.*, p. 74.

<sup>153</sup> LEJEUNE, Philippe, *Les brouillons de soi*, *op. cit.*, p.121.

<sup>154</sup> KHADDA Nagget. *Représentation de la féminité dans le roman Algérien de la langue française*. Alger ; OPU, 1991, p.70.

<sup>155</sup>*Ibid.*

# Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

permet de retrouver des versions d'elle-même, aléatoires peut-être mais se rapprochant inexorablement de la vérité.

## I-3-Des phénomènes mnémoniques et de la mémoire

Avant de passer en revue les différentes écritures de la mémoire dans notre corpus, nous nous sentons dans l'obligation de faire un détour par quelques théories concernant la phénoménologie de la mémoire où l'on peut lire les phénomènes mnémoniques. Partant du corpus et revenant à la théorie, la démarche pourrait prêter à confusion mais nous avons préféré avancer les prémices de cette présence mémorielle dans notre corpus avant d'être amenée à traiter de la mémoire en général et des phénomènes tels que l'anamnèse, les réminiscences...en particuliers, ces concepts et les théories qui leur servent de socles serviront d'assises à une configuration du concept de la mémoire en littérature.

### I-3-1-Phénoménologie de la mémoire

Nous rencontrons beaucoup de difficultés dans la définition du concept de la mémoire du fait de devoir prendre en compte diverses approches (philosophique, psychologique, sociologique, anthropologique et linguistique). A la suite de Platon, Aristote avec son fameux traité *De la mémoire et de la réminiscence* témoignait de son intérêt envers ce fameux mécanisme psychique et neurologique dans la représentation du passé dans la vie ; il a mis en avant cette opposition du *mnēmē*, souvenir passif et *anamnēsis*, souvenir objet d'une quête, opposition soulignée également par Ricœur<sup>156</sup>. A l'origine, l'amplification du sens de l'anamnèse a commencé depuis Platon qui, affirmant que nous sommes porteurs d'un savoir prénatal dont nous serions séparés par l'oubli, fait que, à la base, personne n'est ignorant, mais que tout le monde a oublié, donc, si cette théorie est plausible, toute démarche vers un nouveau savoir est une réactualisation de la mémoire. Par contre, Aristote a tenu un autre raisonnement qui place l'anamnèse dans les facultés naturelles de l'homme, grâce à quoi nous pouvons la nommer actuellement rappel.

La poésie identifiée à la mémoire fait de celle-ci un savoir et même une sagesse depuis la Grèce antique où pour Homère « versifier était se souvenir ». Le Goff rappelle que « *La mémoire apparaît alors comme un don pour initiés et l'anamnēsis, la réminiscence, comme*

---

<sup>156</sup>RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 4

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

*une technique ascétique et mystique. [...] elle est l'antidote de l'oubli* »<sup>157</sup>, lui-même associé à la mort.

Ricœur parle de « survenance actuelle d'un souvenir »<sup>158</sup>. D'un autre côté, il y a le retour (*ana*) de ce qui « *a été auparavant vu, éprouvé ou appris* »<sup>159</sup>. Le souvenir qui peut surgir en telle ou telle autre occasion est opposé à une recherche du souvenir de quelque chose qui a été éprouvé autrefois. Faculté impressionnante, elle serait une « *capacité de se remémorer ses vies antérieures et d'apprendre aux autres à se remémorer leur propre vie* »<sup>160</sup>. « Éprouver » le mot que l'on retrouve dans la dernière citation de Ricœur rapproche la mémoire pour Chiara Rustici de la perception :

*Ainsi la mémoire dans le sens d'anamnēsis est recherche de souvenir et, comme Saint Augustin l'entendait, c'est une lutte contre l'oubli, contre l'avidité du temps. Cette recherche implique donc un effort de rappel qui aboutit à une représentation imagée du souvenir.*<sup>161</sup>

Ces activités mnémoniques rejoignent la distinction que fait l'historien Yosef Hayim Yerushalmi entre « *la réminiscence de ce qui a été oublié* » (anamnesis) et la mémoire (mnemē) qui désigne « *ce qui demeure essentiellement ininterrompu, continu* »<sup>162</sup>. Il s'agit donc de représentations, de signes, de reconstitutions.

Le terme de mémoire implique également :

*Plusieurs notions telles que la faculté de conserver ou de ramener à l'esprit le passé, l'acte du recouvrement et de la recherche dans la définition*

---

<sup>157</sup> GOFF (Le), Jacques, *Histoire et mémoire*, Paris, Point-Seuil, 1988, réédition 2004, p.177.

<sup>158</sup> RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 32.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 33

<sup>160</sup> SIMONDON, Michèle, *la Mémoire et l'oubli dans la pensée grecque jusqu'à la fin V<sup>e</sup> Siècle avant Jésus-Christ*, Paris, Les belles lettres, coll. « Etudes Mythiques », 1982, p. 146.

<sup>161</sup> RUSTICI, Chiara, « Brendan Behan: les enjeux de la mémoire entre écriture et oralité », université de Toulouse, [Thèse en ligne], 2013, in <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00879873/document>, p. 6.

<sup>162</sup> YERUSHALMI, Yosef-Hayim, *Réflexions sur l'oubli, Usages de l'oubli*, Paris, Seuil, 1988, p. 10

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

*de l'identité de l'individu, ainsi que le devoir de conservation et de transmission de l'histoire et de la culture collectives*<sup>163</sup>.

La mémoire est définie par exemple dans l'introduction de l'ouvrage collectif, *Mémoires et identités dans les littératures francophones : mécanisme psychique et neurologique de la représentation du passé*<sup>164</sup> comme:

*L'effet de présence d'une absence, le souvenir et la réminiscence de ce qui fut, de ce que l'on a été, un avoir-été qui tient, dans bien des cas à un sentiment d'appartenance et d'identification à un registre social, culturel, idéologique précis perçu comme une marque singulière.*

Une autre définition récurrente du mot mémoire fait référence à la qualité ou à la faculté de l'esprit humain de mémoriser donc, à conserver quelque chose de façon à pouvoir la répéter exactement ; « *On parle ici de la dimension cognitive de la mémoire ou en d'autres termes du type de mémoire relatif à la connaissance de ce qui a été appris* »<sup>165</sup>. Selon Chiara Rustici, la mémoire permet de garder, retrouver, se réappropriier ou recouvrer des faits, des détails, des visages et tout ce qui fait partie de notre quotidien. Le terme mémoire indique à la fois la fonction mentale de représentation du passé. On peut apprendre par cœur, et on dira qu'on a une bonne mémoire si on est capable de citer des textes. Mais cette mémoire nous renvoie aussi à ce que Ricœur appelle « *mémoire habitude* », en citant Bergson<sup>166</sup>.

A propos de Bergson, ce dernier établit une différence entre « *une mémoire qui répète* »<sup>167</sup> (actions, leçons ou poèmes appris par cœur) et « *une mémoire qui imagine* »<sup>168</sup>. Or,

---

<sup>163</sup>RUSTICI, Chiara, *op. cit.*, p. V.

<sup>164</sup> DAHOUDA, Kanaté ; SELOM, K. Gbanou. (dir.), « Mémoires et identités dans les littératures francophones », Paris, L'Harmattan, Coll. « Critiques littéraires », 2008, p.4.

<sup>165</sup>RUSTICI, Christina, *op. cit.*, p. 5.

<sup>166</sup>RICEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 30.

<sup>167</sup>BERGSON, Henri, *Matière et Mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, 1939, Paris, PUF, 1965, 72e édition, p. 52

<sup>168</sup>*Ibid.*, p. 91



## **Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston**

---

ces deux formes de mémoire ne sont pas si opposées que cela puisqu'après avoir imaginé un objet, un souvenir afflue et nous apporte une image (eikon) dont la représentation est présente mais tient lieu de quelque chose d'absent. Le souvenir survient involontairement, ou par association mais reconnu comme passé, mis en relation avec un souvenir cherché qui est arraché au passé.

Bien que la mémoire soit constituée d'images, le langage est le seul moyen qui permet de traduire ces images, et il faut parfois passer par le langage pour les recouvrer. Se souvenir implique une recherche dans le passé et il est important de souligner que le langage est l'outil du recouvrement.

Donc nous pouvons ajouter comme remarque à propos des phénomènes mnémoniques qu'ils sont à différents degrés de réflexivité, par exemple : dans les cas où il est question d'habitude, on constate qu'on est à un degré bas de réflexivités, car, on effectue un savoir-faire qui ne suscite pas une pénibilité réflexive, mais ce n'est pas le cas du rappel où l'acte demande un effort de réflexion estimable. A tout cela s'ajoute le cas de l'évocation qui, par ce critère, peut être jugée comme neutre, ou encore, négativement marquée si spontanément il y a, alors si une évocation se présente ainsi, elle serait subie plutôt qu'évoquée.

Enfin, pour résumer, jusqu'à présent nous avons distingué deux classes de phénomènes mnémoniques (garder à l'esprit la mémoire et poursuivre la mémoire au-delà de l'esprit) auxquels appartiennent l'habitude, le souvenir, le rappel, l'évocation... . Des phénomènes que nous pouvons classer grâce au trois modes mnémoniques (rappel, réminiscence et mémoire) et évaluer par le niveau de réflexivité.

François DOSSE attribue la tentative de la définition de l'objet mémoriel à la sociologie et note que « *le mérite de la tentative de délimitation d'un objet mémoriel spécifique dans le champ d'investigation des sciences sociale, revient au sociologue Deurkaim Maurice Halbwachs* »<sup>169</sup>. Dosse détaille ici les objets de la mémoire qui sont en premier lieu : tout ce qui fluctue, le concret, le vécu, le sacré, l'image, l'affect (impression élémentaire d'attraction) et le magique.

La philosophie quant à elle nous met en garde de certains points cardinaux qui font partie des objets de la mémoire et dont l'enjeu est très profond : les philosophes abordent souvent cette question en la mettant en rapport avec d'autres notions proches par la

---

<sup>169</sup>DOSSE, François, *Entre mémoire et histoire : une histoire sociale de la mémoire*, [article en ligne], Raison présente, pp. 5-24, 1998, p. 1 in [http://www.culturahistorica.es/dosse/entre\\_histoire\\_et\\_memoire.pdf](http://www.culturahistorica.es/dosse/entre_histoire_et_memoire.pdf)

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

signification. Paul Ricœur cite à ce propos E. Casey, qui selon lui « vise à soustraire à l'oubli la mémoire elle-même »<sup>170</sup> :

*De là l'opposition qui régit sa description des phénomènes mnémoniques entre deux grandes masses placée sous le titre « keeping memory in mind » et la seconde sous le titre « pursuing memory beyond mind » (...) aussi bien Casey tient-il compte de complémentarité entre ces deux grands ensembles en intercalant en eux ce qu'il appelle les « les mnemonic modes » à savoir « reminding, reminiscing, recognizing » (...)*<sup>171</sup>

« *Keeping memory in mind* » voulant dire « garder à l'esprit la mémoire »<sup>172</sup> et « *pursuing memory beyond mind* » signifiant « suivre la mémoire au-delà de l'esprit »<sup>173</sup>, ils deviennent donc deux modes mnémoniques partagés en trois pôles : « reminding, reminiscing, recognizing » dont les significations sont :

- Reminding : désigne les indicateurs visant à protéger contre l'oubli.

- Reminiscing : veut dire réminiscence<sup>174</sup>, se situant surtout au niveau de la discursivité et de l'oralité : sorte de procès mémoriel, cela a trait également à l'évocation mais collective, cela est plus marqué aussi par l'activité que le premier pôle puisque des événements et des savoirs se métamorphosent en mémoire, un souvenir servant d'assise pour un autre.

- *Recognizing* : la reconnaissance, il est complémentaire du rappel, car, par cette faculté, il donne au révolu un cachet de présence. « *Se souvenir revient donc à maintenir en vie les éléments appelés par la mémoire puis nommés* »<sup>175</sup> : on reconnaît la similitude entre un souvenir présent et une quelconque autre visée.

L'anamnèse couvre aussi d'autres domaines d'études comme l'HISTOIRE, d'où son timbre très critique dès son apparition en littérature dans les récits, et prend des fois une

---

<sup>170</sup> RICŒUR, Paul, *la mémoire, l'histoire, l'oubli*, op.cit., p. 45.

<sup>171</sup> CASEY, Edward S., *Remembring, A phenomenological study*, Bloomington et Indianapolis, Indiana university, 1987, cité par RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 45.

<sup>172</sup> Dictionnaire Anglais Français, Larousse, 2010.

<sup>173</sup> *Ibid.*

<sup>174</sup> Dictionnaire anglais.

<sup>175</sup> RANAIVOSON, Dominique, « Le temps n'a pas donc tout englouti », la mémoire des femmes dans les romans de Maïssa Bey, dans *Ecriture féminine : réception, discours et représentations*, Oran, CRASC, 2010, p. 263.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

position imposante même sur le plan des croyances, comme l'explique Mircea Eliade l'historien des religions :

*Il ne s'agit pas d'une simple connaissance « extérieure », comme d'apprendre et de retenir le nom de la capitale d'un pays ou la date de la chute de Constantinople. Une vraie anamnèse historiographique se traduit par la découverte d'une solidarité avec ces peuples disparus ou périphériques.<sup>176</sup>*

L'anamnèse alors prend un rythme plutôt archéologique et remet en question même le fondement identitaire, pour ce elle suscite beaucoup de controverse et fait l'arme de plusieurs domaines d'étude en étroite collaboration. Et tout cela figure dans notre corpus d'étude et sera mis en évidence dans le chapitre suivant.

Survient à ce point de notre récapitulatif (concernant les différentes théories se rapportant à la mémoire) la notion de rappel, cité précédemment, ou plus précisément le rappel au passé : « *l'effort de rappel peut réussir ou échouer. Le rappel réussi est une des figures de ce que nous appelons la mémoire "heureuse" »<sup>177</sup>. Bergson<sup>178</sup> évoque deux types de rappel : « *le rappel laborieux* » et « *rappel instantané* », pour Ricœur : « (...) *le rappel instantané pouvant être tenu pour le degré zéro de la recherche et le rappel laborieux pour sa forme expresse* »<sup>179</sup>*

Ici les deux formes de rappel se distinguent par le degré de l'effort fourni lors de la recherche. Puis, savoir en juger et considérer cet effort, d'autres critères sont à retenir, par exemple : la gradation « *du plus facile, qui est reproduction, au plus difficile qui est production ou invention* »<sup>180</sup>, donc le rappel peut être considéré en quelque sorte comme une production ou une reproduction, encore une fois selon l'effort intellectuel fourni.

Selon les critiques, l'exemple du rappel le plus significatif en littérature est celui de Marcel Proust, plus fréquemment connu comme l'épisode de la madeleine, Ricœur en parle aussi dans ces termes :

---

<sup>176</sup> ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1963, p. 171.

<sup>177</sup> RICŒUR, Paul, *la mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 34.

<sup>178</sup> BERGSON, Henri, *Energie spirituelle : Essais et conférences*, Paris, Félix Alcan, p. 4

<sup>179</sup> RICŒUR, Paul, *la mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 34.

<sup>180</sup> BERGSON, Henri, *Energie spirituelle : Essais et conférences*, op. cit., p. 170.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

*Le moment du réveil, si magnifiquement décrit par Proust au début de la recherche ..., est particulièrement propice au retour des choses et des êtres à leur place que la veille leur avait assigné dans l'espace et dans le temps. Le moment du rappel est alors celui de la reconnaissance, celui-ci à son tour peut parcourir tous les degrés de la remémoration tacite à la mémoire déclarative une nouvelle fois prête pour la narration*<sup>181</sup>

L'aspect du rappel se rapproche dans cet extrait de la reconnaissance, autrement dit, on remonte le temps en même temps que cela donne une impression du présent: se dernier se trouve mis en avant car les choses ont retrouvé leur emplacement initial, mais le rappel passe d'une remémoration implicite jusqu'à sa mise en lumière par une déclaration trouvant sa place dans la narration. Le rappel donc, une notion indissociable de la mémoire : « *répéter n'est ni restituer après un coup ni réeffectuer : c'est "réaliser à nouveau". La puissance créatrice de la répétition tient toute entière dans ce pouvoir de recouvrir le passé sur l'avenir*<sup>182</sup> », chaque répétition est « *une nouvelle réalisation* »<sup>183</sup> prenant ainsi une posture créatrice et contribuant dans le dessein de l'avenir.

### 1-2-2- Mémoire et identité

Dans une interview filmée en 1995 intitulée déjà : « Mémoire, oubli, histoire », avec Stéphane Ginet<sup>184</sup>, Ricœur définit la mémoire comme une nécessité personnelle absolue. La mémoire assume la profondeur du temps : « *Le présent du passé est la mémoire ..., le présent du futur est l'imagination et la volonté ..., le présent du présent : à la fois mémoire et futur* ». Nous pouvons dire que la mémoire est tout simplement la base même de l'identité. Elle est nécessaire à tout individu et à toute collectivité.

---

<sup>181</sup>RICŒUR, Paul, *la mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 49.

<sup>182</sup>*Ibid.*, p. 495.

<sup>183</sup>IDRIS, Nassim, « L'anamnèse dans les figuiers de barbarie de Rachid Boudjedra », Université de Béjaïa, [Mémoire en ligne], 2015, p. 25 in <http://www.univbejaia.dz/dspace/bitstream/handle/123456789/1409/L%e2%80%99anamn%c3%a8se%20dans%20les%20figuiers%20de%20Barbarie%20de%20Rachid%20Boudjedra.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

<sup>184</sup>Réalisateur : Stéphane Ginet. Production : Arts et Education 1995.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

Dans l'introduction de leur ouvrage, Jean-Yves et Marc Tadié proposent de saisir la mémoire comme « *une fonction dynamique en mutation permanente*<sup>185</sup> », alors que pour Paul Ricœur, « *la mémoire est imaginative dans sa représentation de l'absence*<sup>186</sup> », d'autant plus que, réduite à une exploration de la trace de ce qui fut, elle ne laisse que très peu de marge entre ce qui relève du réel et ce qui, pour cause d'oubli, relève de l'imaginaire, de l'invention :

*Ainsi, la mémoire participe du mythe de l'identité par la relation qu'elle autorise entre un "transmis " de la communauté et un "acquis" de l'individu". [...] En se souvenant, la mémoire rappelle une histoire – individuelle ou collective – et retrace une filiation avec un Moi social dont se réclame le moi de l'individu, inspire des sentiments d'appartenance à un mode de pensée, des sentiments de répulsion d'une image acquise sous le regard de l'altérité et dont on découvre après coup l'incongruité.*<sup>187</sup>

Ainsi, en explorant le passé par l'imagination, en s'aventurant dans les confins du temporel et du visible, la mémoire dans son omniscience projette la conscience d'un être autre, susceptible par la trame de l'imaginaire de nouer la permanence d'une identité. Or, comme le relève ailleurs Paul Ricœur, un tel travail de réminiscence du passé inscrit « *la mémoire sur le terrain de l'imagination avec la menace de l'imaginaire, de l'irréel, du virtuel*<sup>188</sup> ».

L'on pourrait même parler de l'identité culturelle, l'ensemble des traits culturels propres à un groupe ethnique qui lui confèrent son individualité, mais aussi le sentiment d'appartenance d'un individu à ce groupe. C'est ainsi que, pour Levi-Strauss, l'identité culturelle serait « *une sorte de foyer virtuel auquel il est indispensable de se référer pour expliquer un certain nombre de choses* »<sup>189</sup>. Pour ce qui est de la relation entre identité

---

<sup>185</sup>TADIÉ, Marc et Jean-Yves, *Le Sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999, p. 12, cités dans, *Mémoires et identités dans les littératures francophones*, DAHOUDA, Kanate et GBANOU, Selom. K. dir., coll. "Critiques littéraires", p. 9.

<sup>186</sup> RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 5.

<sup>187</sup>DAHOUDA Kanate et GBANOU, Selom. K., op. cit., pp. 9/10.

<sup>188</sup>Académie universelle des cultures : RICŒUR, Paul ; WIESEL, Elie ; SEMPRUN, Jorge...et. Al, *Pourquoi se souvenir ?* Paris, Grasset, 1999, p. 29.

<sup>189</sup>LEVI-STRAUSS, Claude, *L'identité: séminaire interdisciplinaire, 1974-1975*, Paris, PUF, 2010, p. 332.

## **Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston**

---

culturelle et mémoire, il serait intéressant de partir de la théorie de Anne Rosine-Delbart<sup>190</sup> selon laquelle l'identité culturelle, base de la vie des peuples, jaillit de leur passé et se projette dans l'avenir de sorte qu'elle n'est jamais statique mais à la fois historique et prévisionnelle, étant toujours en marche vers son perfectionnement et son renouvellement. Ici l'identité culturelle se transforme en une illusion littéraire.

Dans ce sillage, il nous paraît important de signaler que P. Ricœur évoque une notion très déterminante pour lui, l'idéologie, dans la mesure où elle conduit aux différentes manipulations de la mémoire et surtout « *s'intercale entre la revendication d'identité et les expressions publiques de la mémoire*<sup>191</sup> ». Cette idéologie, toujours selon Ricœur, se distingue sur trois niveaux opératoires, déformation de la réalité, de légitimation du système de pouvoir, mise en pratique de système symboliques immanents à l'action et servant à l'intégration du monde commun, le tout en fonction des effets que cette idéologie exerce sur la compréhension du monde humain de l'action.

Dans cette inscription, la mémoire acquiert une aura de conflit, s'inscrivant dans la perspective d'un vécu problématique, ce dernier générant un désir de subversion dans les fictions francophones. A cette subversion nourrie par les aléas de l'histoire s'ajoute les préjugés et les stéréotypes qui étouffent les mémoires collective et individuelle. Dans une telle perspective, le lieu où se manifeste la mémoire se laisse appréhender comme une zone conflictuelle où l'enjeu devient l'identité de l'écrivain.

En parlant justement de fictions francophones, ces derniers, berceaux de pluralité, d'exil et de fragmentation, voient des relations s'établir entre la mémoire et la question identitaire car les métamorphoses de la première dans l'imaginaire francophone dégagent une certaine structure identitaire. De ce fait, le témoignage littéraire occupe également une place prépondérante dans la transmission de la mémoire, avec tout ce que cela suppose comme figures rhétoriques et stratégies narratives qui ramènent à la surface les souvenirs fragmentaires imprégnant la mémoire de la francophonie littéraire. .

La mémoire est donc souvenir involontaire et recherche, car l'aspect involontaire de la mémoire n'est pas exclusif lorsqu'il s'agit de mettre en valeur le caractère exceptionnel de son

---

<sup>190</sup>DELBART, Anne-Rosine, in BENIAMINO, Michel ; GAUVIN, Lise, *Vocabulaire des études francophones, les concepts de base*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, coll. «Francophonies », 2005.

<sup>191</sup>RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p 100.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

existence, la recherche aussi est omniprésente, une quête ayant pour fin de rassembler des souvenirs afin de reconstruire l'identité d'un individu dans le présent. Pourquoi recherche et dans quel but ? En nous permettant de reconstituer les fragments d'une ou plusieurs vies, la mémoire devient ainsi le fondement de la reconstruction: la quête du passé ne peut se faire sans en parler et le but est de rassembler les souvenirs passés afin de restituer l'identité d'un individu dans le présent. Si la reconstruction doit survenir, la mémoire en est le fondement, et ce, en nous permettant de reconstituer les fragments d'une ou plusieurs vies.

Pour appréhender ce dernier effet de la mémoire, C. Rustici utilise le verbe anglais *to remember* du verbe italien *rimembrare*, forme très poétique et désuète de *ricordare*. En effet, selon elle, il suffit de remonter à l'étymologie de ces deux verbes pour voir qu'ils ont d'une part un rapport évident avec la mémoire car « *Remember vient de la forme française remembrer, qui vient, comme celle italienne, du latin rememorari. Repour « again » et memorari« be mindful of. »*<sup>192</sup>.

La fragmentation de ces souvenirs met en lumière justement cette recherche involontaire ô combien indispensable à toute reconstruction, assemblage à proprement dire, de toute identité. Rustici continue sur sa lancée à propos de ces souvenirs :

*D'autre part ils ont une autre connotation qui est celle de remettre ensemble : ri-membra-reen italien en tant que contraire de s-membra-re« séparer », les membra étant les parties du corps. Le même verbe français – d'où vient l'anglais remember – signifie en effet aujourd'hui rassembler (se dit surtout de parcelles de terre).*<sup>193</sup>

Ce melting pot linguistique suggère donc l'idée principale, ou plutôt l'action principale, à savoir celle de recoller, rapprocher des morceaux, les recoller, les remettre ensemble, les rassembler. C'est ici que l'action de la mémoire en tant que recouvrement, souvenir du passé, entre en connexion avec le présent dont Freud<sup>194</sup> parlait (présent interagissant avec le passé et

---

<sup>192</sup>RUSTICI, Chiara, *op. cit.*, p. 8.

<sup>193</sup>*Ibid.*,

<sup>194</sup> Selon Nicola King citant Freud: « the telling of a story in which past and present are brought into connection is clearly a necessary and therapeutic process for many », cité dans Nicola King, *Memory, Narrative, Identity. Remembering the Self*, Edimburgh : Edimburgh University Press, 2000, p. 23



## **Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston**

---

possédant un pouvoir thérapeutique selon lui) lorsqu'il s'agit de raconter son histoire pour la rendre plus supportable et auquel de nombreux auteurs se sont confrontés. Le souvenir est du passé, certes, mais ce passé ne pourrait prendre forme sans l'intrusion du présent. Le présent apporte au souvenir, transformé en images du passé dans le moment présent, une légitimité qui fait que ce passé n'existerait pas sans le présent ; s'y ajoute une nouvelle perception de l'objet ou de l'événement passé. Bergson affirme qu'il n'y a pas de « *souvenir pur* »<sup>195</sup> et que la perception actuelle ne peut être conforme à la première expérience, non plus que la vérité du passé ne puisse pas être ramenée au présent. N. King parle d'une reconstruction du souvenir passé par le biais de la perception présente de l'image recouvrée, une opération qui devient possible grâce au *afterwardness*<sup>196</sup>, regarder en arrière tout en possédant une conscience aigüe du présent, mais en étant guidé par une nouvelle donnée qui n'était pas connue dans ce passé remémoré.

Ricœur a également soulevé la problématique de la rencontre de la mémoire et de l'identité, ou plutôt où la mémoire est érigée en critère d'identité. Pour lui, ce qui pose problème, « *c'est la mobilisation de la mémoire au service de la quête, de la requête, de la revendication d'identité* »<sup>197</sup>. Des dérives en résultent: abus de mémoire, ou au contraire, abus d'oubli. Ricœur préconise de rechercher les causes de ces mémoires manipulées, donc fragiles, au cœur même de la problématique de l'identité mais aussi dans l'aspect cognitif de la proximité entre imagination et mémoire. L'identité devient fragile selon Ricœur à cause de son caractère purement présumé, allégué, et prétendu. Ainsi, se loge dans la fragilité des réponses aux questions « qui ? », « *qui suis-je ?* », réponses en « quoi ? ». La fragilité de l'identité consiste dans ces réponses en « quoi », prétendant décrypter les rouages de cette identité annoncée et en même temps réclamée ; le problème saute ainsi d'un cran, de la fragilité de la mémoire à celle de l'identité.

Le rapport difficile au temps est un autre facteur mis en avant par Ricœur pour expliquer la fragilité de l'identité; la difficulté réside précisément dans l'obligation de recourir à la mémoire en tant que composante temporelle de l'identité, en confrontation avec la perception du présent et la projection du futur. La difficulté de ce rapport au temps, Ricœur l'impute à une autre notion, équivoque, celle du même, de l'identique : Que signifie en effet rester le même à travers le temps ?

---

<sup>195</sup> BERGSON, Henri, *Matière et mémoire, op. cit.*, p. 38

<sup>196</sup> KING, Nicola, *op. cit.*, p. 63.

<sup>197</sup> RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli, op. cit.*, p. 98



## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

*Je me suis mesuré autrefois à cette énigme, pour laquelle j'ai proposé de distinguer deux sens de l'identique : le même comme idem, same, gleich- le même comme ipse, self. Selbst. Il m'a paru que le maintien de soi dans le temps repose sur un jeu complexe entre mêmeté et ipséité, si l'on ose ces barbarismes ; de ce jeu équivoque, les aspects pratiques et pathiques sont plus redoutables que les aspects conceptuels, épistémiques.<sup>198</sup>*

Ricœur invoque ici une autre expression de Jacques Le Goff, la « *déraison identitaire* »<sup>199</sup>, qu'il renomme tentation identitaire consistant dans le repli de dans la dérive, conduisant de la souplesse, propre au maintien de soi à la rigidité inflexible d'un caractère, au sens quasi typographique du terme.

Deuxième cause de fragilité de l'identité pour Ricœur, la confrontation avec autrui, ressentie comme une menace. L'Autre, parce qu'il est autre, est perçu comme un danger pour l'identité propre, au singulier comme au pluriel. Ricœur s'en étonne car pour lui, ne pouvoir concevoir que d'autres aient des manières différentes de vivre et d'inscrire leur propre identité dans le vivre-ensemble ne peut que renvoyer à la fragilité de l'identité. C'est un fait que cette altérité non assumée conduise au rejet, ce dernier devenant avec l'exclusion le propre du rapport à l'Autre.

Troisième cause de fragilité identitaire pour Ricœur, le lourd héritage de la violence fondatrice. Pour lui, c'est un fait que la guerre figure comme origine dans presque toutes les naissances des communautés historiques. Les célébrations des événements fondateurs ne peuvent occulter le fait que ces derniers sont en fait des actes violents légitimés, surtout que ce qui signifierait pour un camp la gloire pourrait signifier pour une autre humiliation. Célébration et exécution sont les deux versants d'une même médaille : à la célébration, d'un côté, correspond l'exécution, de l'autre. C'est ainsi que sont conservées dans des pans d'une mémoire collective, des blessures autant réelles que symboliques. Cette troisième cause de fragilité de l'identité se fonde dans la seconde, ce qui fait ressortir comment les triturations de la mémoire pourraient se greffer sur la revendication d'identité dont on vient de montrer la fragilité propre.

---

<sup>198</sup>RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 98.

<sup>199</sup> *Ibid.*

## **Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston**

---

La mémoire peut servir donc à la formation d'une identité mais nous pouvons signaler à ce point de notre analyse ce qui est désigné et dénoncé par Tzvetan Todorov dans l'essai intitulé précisément *Les abus de la mémoire*<sup>200</sup>, où l'on peut lire une diatribe sévère tournée contre la fièvre contemporaine des commémorations, avec leur cortège de coutumes et mythe. Dans cet esprit, l'appropriation de la mémoire, insiste Todorov, n'est pas exclusive aux seuls régimes totalitaires ; elle est aussi le privilège de tous les zélés de la gloire.

Todorov dresse une critique contre l'empressement des contemporains quant à la célébration de certains rites dans un but prédéfini, et il rapporte que la mainmise de la mémoire n'est pas une particularité oppressante des régimes dominants, mais aussi d'une manière générale un moyen pour toute démarche ambitieuse à la recherche de la notoriété. Et il met en garde contre un « *éloge inconditionnel de la mémoire* »<sup>201</sup> car les enjeux de la mémoire sont trop grands pour être laissés à l'exaltation ou aux ressentiments.

### **1-2-3-L'anamnèse, l'écriture de la mémoire en littérature**

« Anamnèse » vient d'après le dictionnaire Larousse<sup>202</sup>, du grec *anamnêsis* « action de rappeler à la mémoire », aussi dans sa thèse<sup>203</sup>, Cécilia Baret explique comment Paul Ricœur dans *la mémoire, l'histoire, l'oubli*, reprend la différence opérée par Aristote dans son traité *de la mémoire et de la réminiscence*, entre mnême (souvenir affectif évocation simple de la mémoire) et anamnêsis (souvenir comme objet de quête, c'est-à-dire « rappel » ou « recollection ») : « *se souvenir c'est avoir un souvenir ou se mettre en quête d'un souvenir* »<sup>204</sup>. L'anamnèse consiste aussi en l'effort fourni pour se rappeler des antécédents d'un phénomène ou d'une histoire, sans parler de la narration essentiellement constituée de souvenirs montrant une volonté de revivre, transmettre et sauvegarder le moment en question.

Plusieurs réflexions ont été amorcées sur l'anamnèse et qui ont pour point commun l'infinie richesse offerte par la littérature par laquelle, la mémoire, celle du lecteur comme celle des auteurs aura sans nul doute marqué en profondeur le flux de la narration.

---

<sup>200</sup> TODOROV, Tzvetan, *Les Abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1995.

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 13

<sup>202</sup> Dictionnaire Larousse, 2010.

<sup>203</sup> BARRET, Cecilia, « Anamnèses romanesques dans la fiction contemporaine : le personnage transhistorique dans « Les fleurs bleues » de Raymond Queneau, « Terra nostra » de Carlos Fuentes, « Le Turbot » de Günter Grass », [Thèse en ligne], 2008, Limoges, p. 11, in <http://www.theses.fr/13013659X>

<sup>204</sup> RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., pp. 21/22.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

L'anamnèse en littérature constitue donc un rappel à la mémoire permettant de transmettre tout un patrimoine et créer une dynamique pour revivre le moment rappelé pour agréer ou désagréer une éventuelle version. Cet effort de remémoration dans la fiction romanesque résulte de la nécessité de se positionner dans un prisme des époques et des cultures, retraçant le parcours individuel et collectif d'événements et de personnages, de nations également.

L'anamnèse au tant que pratique littéraire se rapproche de ce qui a été dit auparavant sur le rapprochement identité/mémoire car ce retour au passé dans toute narration est un aspect essentiel pour l'identité personnelle comme le souligne Paul Ricœur, c'est aussi un effort de rappel « *un réapprendre du passé* », il s'agit donc d'une réincarnation du passé dans un récit littéraire : « (...) *creusé sous le pas de la mémoire et de l'histoire s'ouvre alors l'empire de l'oubli, empire devisé contre lui-même entre la menace de l'effacement définitif des traces et l'assurance que sont mise en réserve les ressources de l'anamnèse* »<sup>205</sup>. L'anamnèse se manifeste dans ce passage comme seul garant contre l'oubli.

L'anamnèse entretient un rapport particulier avec la fiction dans la mesure où celle-ci lui insuffle une qualité absente dans d'autres disciplines, à savoir « *la capacité de la fiction à dire une chose que peu d'historiens sont aptes à formuler : le passé n'est pas terminé* »<sup>206</sup> d'où des productions littéraires d'une teneur très critique sur l'Histoire. Mais quoique les enjeux de la mémoire soient multiples et multiformes, c'est ce qui est en relation avec la narration que l'on essaie de mettre en évidence dans cette partie de l'analyse :

*Même le tyran a besoin d'un rhéteur, d'un sophiste, pour donner un relais de parole à son entreprise de séduction et d'intimidation. Le récit imposé devient ainsi l'instrument privilégié de cette double opération. La plus-value que l'idéologie ajoute à la créance offerte par les gouvernés en vue de répondre à la revendication de Légitimation élevée par les gouvernants présente elle-même une texture narrative: récits de fondation, récits de gloire et d'humiliation nourrissent le discours de la flatterie et de la peur. Il devient ainsi possible de rattacher les abus exprès de la mémoire aux effets de distorsion relevant du niveau phénoménal de l'idéologie. À ce niveau apparent, la mémoire imposée est armée par une histoire*

---

<sup>205</sup> RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p 16.

<sup>206</sup> FUENTES, Carlos, *Le Sourire d'Erasmus. Épopée, utopie et mythe dans le roman hispano-américain*, traduit par Eve Marie et Claude Fell, Paris, Gallimard, Coll. « le messager » 1990, p. 27

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

*elle-même «autorisée», l'histoire officielle, l'histoire apprise et célébrée publiquement.*<sup>207</sup>

Ce passage met en valeur l'utilité de la mémoire pour la personne qui use de son ascendant pour dominer sans vergogne, et qui dans sa domination fait appel à des écrivains obsédés par l'art du discours, cette mémoire mise sous forme narrative (récit de fondation, récit de gloire...) a réussi à faire passer le message de flatterie ou de crainte selon les besoins du dominant, ce qui met à jour un autre enjeu de la mémoire en littérature, celui de sa manipulation dans la narration. Et il se rapproche du sens de la mémoire obligée ou ce que Paul Ricœur qualifie de devoir de mémoire qui empêche le travail de l'histoire: « *Or c'est en ce point de friction que le devoir de mémoire s'avère particulièrement lourd d'équivoque. L'injonction à se souvenir risque d'être entendue comme une invitation adressée à la mémoire à court-circuiter le travail de l'histoire* »<sup>208</sup>. Donc le devoir de mémoire ci-dessus peut être un obstacle pour le travail de l'histoire, et c'est un autre enjeu d'une mauvaise manipulation de la mémoire.

Ricœur<sup>209</sup> affirme que les phénomènes mnémoniques en général sont des phénomènes psychiques parmi tant d'autres et c'est sous cette forme qu'ils rentrent dans le recueil des significations psychiques que la littérature explore, tantôt à la troisième personne du roman en il/elle, tantôt à la première personne de l'autobiographie, voire à la deuxième personne de l'invocation ou de l'imploration. Selon lui, des empreintes muettes donnent naissance à une littérature et ni le passé ni la voix ne reviendront, la mort sonnant le glas de toute trace.

En ce qui concerne cette phase de relation mémoire/littérature, Michel de Certeau<sup>210</sup> parle de représentation scripturaire ou bien encore de représentation littéraire. Paul Ricœur y a consacré une bonne partie de son ouvrage de référence *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*<sup>211</sup> où il met l'accent sur la réunion de signes de littéarité aux critères de scientificité, l'Histoire inscrivant son appartenance au domaine de la littérature, une soumission implicite dès le plan de la documentation mais explicite avec le devenir du texte de l'Histoire. La rigueur inhérente

---

<sup>207</sup> RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 104.

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 168

<sup>210</sup> CERTEAU (De), Michel, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, Collection Bibliothèque des Histoires, 1978, p. 101, cité par RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 302

<sup>211</sup> RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

à cette dernière n'empêche nullement la dimension esthétisante car les phases de l'opération historiographique<sup>212</sup> constituent des niveaux enchevêtrés auxquels seul le souci didactique donne une apparence de succession chronologique

Citons toujours Michel de Certeau qui parle également de « *représentation-mise en scène littéraire [ou] écriture historienne* »<sup>213</sup>. L'écriture, selon lui, serait l'autre versant de la pratique, c'est-à-dire de l'image inversée de la pratique, du texte, créant ces récits du passé que De Certeau met sur le même plan que les cimetières dans les villes, purifiant et admettant de la mort au milieu des villes.

Ricœur avance la problématique de la place de la littérature, et particulièrement la narrativité<sup>214</sup> dans le savoir mémoriel, en lui attribuant deux versants : cette narrativité ne pourrait en aucun cas servir de solution pour expliquer et faire comprendre un savoir sur lequel elle n'a aucune mainmise et de l'autre, même si toute mise en intrigue fait partie néanmoins de cette opération historiographique mais sur un autre plan que celui de l'explication/compréhension, tout lien de causalité serait absent de cette opération. La narrativité fait que cette configuration narrative entre en composition avec toutes les modalités d'explication/compréhension : « *Je dirai donc d'abord ce qu'il ne faut pas attendre de la narrativité : qu'elle comble une lacune de l'explication/compréhension* »<sup>215</sup>. En ce sens, la représentation narrative ne s'accomplit pas en dehors de la phase documentaire et explicative mais les accompagne.

La narration vient donc à point nommé au secours de la mémoire et de l'identité car sans elle, un paradoxe prendrait place, sans aucune solution : un sujet uniforme malgré la diversité de ses états ou bien l'uniformité de ce sujet ne serait qu'illusoire et son élimination laisserait voir une multitude d'émotions :

*Le dilemme disparaît si, à l'identité comprise au sens d'un même (idem), on substitue l'identité comprise au sens d'un soi-même (ipse). La différence entre idem*

---

<sup>212</sup>La phase documentaire, la phase explicative/compréhension et la phase représentative de mise en forme littéraire ou scripturaire, RICOEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 426.

<sup>213</sup>CERTEAU (De), Michel, op. cit., p. 101, cité par RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 302

<sup>214</sup> Ensemble des caractères du récit, in <https://www.universalis.fr/dictionnaire/narrativite/>

<sup>215</sup>RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 307

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

*et ipse n'est autre que la différence entre une identité substantielle ou formelle et l'identité narrative.*<sup>216</sup>

L'identité n'est pas inaltérable, comme le prétend Lionel Groulx, ni détachée de toute dimension historique comme pourraient le soutenir les tenants d'un nationalisme purement civique: elle s'articule à travers le temps, au cours du processus narratif. Le rôle fondamental qu'accorde Ricœur au récit, à la narration, est d'ordonner tous ces facteurs pour en dégager un sens: «*la compréhension de soi est une interprétation; l'interprétation de soi, à son tour, trouve dans le récit, parmi d'autres signes et symboles, une médiation privilégiée*»<sup>217</sup>

Richard Terdiman, cité par Ricœur, parle d'historisation de la mémoire et même d'une «*crise de la mémoire*»<sup>218</sup>, surgie au vif de la littérature du «*long XIXème siècle*». Une historisation qui consiste en une mise en couple des phénomènes mnémoniques et du concept relevant de la périodisation de l'histoire. Une corrélation qui confirme pour Ricœur la thèse de la mémoire au service de l'HISTOIRE dont elle serait devenue l'objet mais qui met à jour également paradoxalement la thèse selon laquelle la mémoire se trouve révélée à elle-même dans sa profondeur par le mouvement de l'HISTOIRE. De plus, cette crise de la mémoire dont parle Terdiman, dissolution du rapport entre passé et présent, les œuvres qui la concrétisent noir sur blanc lui confèrent en même temps une intelligibilité liée à certaines configurations culturelles. Entre phénomène historique et phénomène mnémonique se dresse une passerelle d'une sémiotique des représentations du passé et l'énigme de ces dernières ramenées au présent se trouverait ainsi à la fois creusée et éclaircie à la mesure de sa dimension culturelle.

Il serait intéressant de préciser que ce même Terdiman cité par P. Ricœur a choisi pour illustrer la corrélation entre crise historique et mnémonique de commenter *Confession d'un enfant du siècle* de Musset et le poème «*Le Cygne*» tiré de la section «*Tableaux parisiens*» des *Fleurs du Mal* de Baudelaire. Il s'est basé sur cet espace textuel, tel que nommé par Ricœur de par son adéquation à cette corrélation entre crise historique et crise mnémonique : ce passage entre HISTOIRE/Histoire à une crise mémorielle se concrétise d'un côté par des événements survenus et des récits portant sur ces événements, bref des récits transmis, et de l'autre côté, intervient la littérature «*L'historique raconté et le mnémonique éprouvé se*

---

<sup>216</sup>RICŒUR, Paul. *Temps et récits Tome III : le temps raconté*. Paris ; Seuil, 1985, p. 443.

<sup>217</sup>RICŒUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 138.

<sup>218</sup> En guillemets dans le texte.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

*recroisent dans le langage*<sup>219</sup>», elle constitue un terrain fertile et puissant de rhétorique et de poétique tournant autour de l'élucidation, la discrimination, voire de la théorisation.

Ce que la littérature de cette crise mémorielle suscitée par les faits de l'HISTOIRE met finalement à jour, c'est le caractère problématique de la continuité du passé dans le présent ;

*La mémoire est pour moi ce que la poésie fut pour Aristote : plus que l'HISTOIRE, c'est elle qui contient la Vérité. Je sais qu'elle m'est indispensable. Pour écrire. Pour enseigner et partager. Sans elle, que serais-je ? Sans elle, la vie n'a ni sens ni destin.*<sup>220</sup>.

Cette persévérance du passé dans le présent vient du fait que l'allusion à l'absence est constitutive du mode de présence du souvenir.

---

<sup>219</sup> RICŒUR, Paul, *Soi-même comme un autre* pp. 507/508

<sup>220</sup>PANTOUTE, Marie Wright, «ELIE WIESEL : L'écriture de la mémoire», [article en ligne], 2003, in <https://revue.leslibraires.ca/articles/litterature-etrangere/ellie-wiesel-l-ecriture-de-la-memoire>

# **Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston**

---

## **Conclusion**

Comme préambule à l'analyse du concept de la mémoire et de la résurgence des souvenirs dans notre corpus, nous avons donc donné la primauté dans ce chapitre à essayer de dessiner les contours des genres auxquels pourraient appartenir chacun des récits que nous nous proposons d'étudier.

Nous avons surtout essayé de délimiter autant que possible la place du moi dans ces écritures ou littératures intimes : autobiographie, ou pseudo, autofiction, roman autobiographique ou autobiographie romancée, le journal intime qui tient une place prépondérante dans notre corpus, et même le récit de naissance et d'enfance, autant de genres ou de catégories qu'il s'agissait de mettre en relation avec nos récits pour arriver à cerner les contours de la mémoire dans notre corpus, après en avoir présenté les grandes lignes, pour arriver de ce fait à poser un cadre spécifique à notre étude.

Nous avons également senti la nécessité d'effectuer un récapitulatif de la portée du terme mémoire dans quelques disciplines en général et dans celle de la littérature en particulier, ce qui nous a permis d'introduire pour la première dans cette étude le concept de l'anamnèse, l'anamnésis, d'en citer les différentes portées depuis Aristote jusqu'aux principaux théoriciens ayant étudié ce concept tels que Paul Ricœur, Michel de Certeau...etc. mais surtout, cela nous a permis de faire ressortir la profonde imbrication de la mémoire, son écriture et un autre concept ayant également une place de choix dans le champ littéraire, l'identité.



# **Chapitre II**

## **Enjeux mémoriels**

# Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

## Introduction

Il est certain que le caractère intime des récits de Maïssa Bey et Nancy Huston pousse à affirmer que la question de la mémoire – c'est une évidence - y est fortement présente. A bien des égards, ces « *romans mémoriels* »<sup>221</sup>, selon le titre de l'ouvrage de Régine Robin, reposent sur la pluralité des mémoires, leurs mises en récit croisées, leurs rencontres, mais aussi leurs lacunes.

Les textes de Bey et Huston oscillent entre mémoire et oubli, innocence et culpabilité, ainsi qu'un conflit d'une multitude de mémoires à la fois individuelles et collectives dans lequel s'enferment les personnages sans pouvoir s'en sortir. Dans le chapitre qui va suivre, nous entendons arriver à cerner les enjeux mémoriels significatifs dans les différentes mémoires présentes dans notre corpus, et même si nous semblons traiter la mémoire individuelle et collective séparément, il nous semble primordial de signaler que dans ces récits, les sphères individuelles et collectives sont intimement liées. Nous estimons devoir consacrer une part à l'activité de l'HISTOIRE dans notre corpus, même si cela nous entraîne vers des terrains moins consensuels et plus complexes, en reconsidérant les rapports entre littérature et HISTOIRE, HISTOIRE de l'Algérie et celle de l'Alberta s'entend.

---

<sup>221</sup> ROBIN, Régine, *Le roman mémoriel: de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Bordeaux, Le Préambule, 1989.

# Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

## II-1-Mémoire individuelle

Les personnages/narratrices convoquent dans notre corpus une multitude de souvenirs que l'on pourrait classer en plusieurs variantes ; nous avons préféré le classement le plus évident à notre avis, la mémoire individuelle et dans le volet suivant, la mémoire collective. La mémoire individuelle, « *constituée en partie de souvenirs sociaux et collectifs* »<sup>222</sup> recelant comme son nom l'indique une mémoire personnelle partant de l'enfance, ou une autre qui s'imbrique dans l'intimité du personnage, sans oublier une superposition qui prend forme et touche ces réminiscences, du fait de la multitude des personnages.

### II-1-1-Mémoire d'enfant

L'utilisation de l'enfance dans la littérature est un phénomène moderne et le jeu complexe de la remémoration le devient encore plus lorsqu'on immerge dans ce qui est appelé le récit d'enfance. En constatant que l'enfant est apparu récemment comme personnage littéraire fréquent, Richard N. Coe<sup>223</sup> met cette évolution en relation avec l'image même de l'enfance dans la société, l'intérêt qu'on lui porte correspondant à une disponibilité progressivement acquise.

Le récit d'enfance est défini par Richard N. Coe comme un genre autonome par rapport à l'autobiographie, du fait même que l'expérience évoquée est essentiellement différente de celle qui est vécue au cours des âges suivants.

Ainsi se dessinent sous la plume de Richard N. Coe quelques frontières génériques. Si la différenciation qu'il fait avec l'autobiographie peut en effet reposer sur la présence dans le récit d'enfance d'« *un état de magie, d'une échelle particulière des valeurs* »<sup>224</sup>, il est évident que le meilleur argument avancé est l'attitude spécifique du narrateur : les modalités même de

---

<sup>222</sup> BELOUD, Lamia, « l'écriture de Fatéma Bekhaï : pratiques signifiantes et mémoire », [mémoire de magister], Université d'Oran Es Senia, 2011, in <https://theses.univ-oran1.dz/document/TH3696.pdf>

<sup>223</sup>DUGAST-PORTES, Francine, « COE, Richard N., explorateur du récit d'enfance », in *Récit d'enfance en question*, Cahiers de sémiotique textuelle, n 12. Nanterre, Université de Paris X, 1988, p. 228

<sup>224</sup>*Ibid.*, p. 226.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

l'assertion créent à la lecture une certaine vision du savoir. L'autobiographie est marquée par le souci d'exactitude, le récit d'enfance, lui, est plus marqué par la fidélité aux impressions.

La même observation pourrait être faite pour la distinction établie entre le récit d'enfance et le roman : Ricard N Coe<sup>225</sup> note que le premier n'accorde pas autant de place que le second au récit d'évènement, au dialogue (qu'on ne saurait y retranscrire sans un surcroît d'in vraisemblance) ; que l'amour ne peut y jouer le même rôle. Là encore la plupart des récits justifient une telle affirmation, et il est vrai qu'ils reposent en général sur des évènements minimes, plus importants par leurs résonances affectives que par leur place dans une hiérarchie implicite des faits.

L'apparence insignifiante et anodine du récit d'enfance l'affecte d'une valeur très atténuée, et le critique rappelle avec raison qu'il s'agit pourtant là d'un trait consubstantiel, les évènements majeurs de l'enfance ayant souvent pour objets des papillons ou des œufs de fourmis. Cette insignifiante, selon lui, ne peut être assumée que dans certaines sociétés, même si d'autres facteurs historiques interviennent.

L'auteur revient sur la définition et l'histoire du genre, émettant l'hypothèse qu'il doit quelque chose à l'invention du miroir vénitien. Dès lors, la distinction des modèles apparaît, et, les traits propres à l'enfance dans chaque nation reçoivent le statut de « *mythe* », au sens post-jungien, tel que l'ont utilisé C. Lévi-Strauss et R. Barthes, cette personnification symbolique d'une vérité enfouie dans l'inconscient culturel, transmise de génération en génération. Richard N. Coe confère à ces mythes de l'enfance, malgré leur caractère récent, la même dignité qu'à d'autres plus anciens, dans la mesure où ils s'enracinent de même dans une écoute du passé, fût-ce le passé individuel<sup>226</sup>. Les textes montrent le développement de la conscience, le sentiment d'identité, l'impression de paradis-perdu, parfois les griefs fondamentaux suscités par les enfances malheureuses.

L'enfant, dans les récits de Maïssa Bey n'échappe pas à cette règle, celle des enfances malheureuses, où l'exactitude du souvenir ne constitue nullement l'enjeu, ce serait plutôt les sensations qui en découlent, tels que nous le constatons dans cet extrait de *Surtout ne te retourne pas* :

---

<sup>225</sup>DUGAST-PORTES, Francine, *op. cit.*, p. 226

<sup>226</sup>*Ibid.*

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

*Me traverse brièvement, aussi inattendue, aussi violente qu'un coup de poignard, l'image d'une petite fille en proie à une frayeur si grande qu'elle veut crier et qu'aucun son ne sort de sa bouche, une petite fille en sanglots, éperdue de peur et de douleur, acculée contre un mur par un homme au visage et aux poings menaçants. Où ? Quand ? Je ne sais pas .(EDVLM, p. 129)*

Dans *Entendez-vous dans les montagnes*, présenté aux lecteurs tel que nous l'avons dit précédemment comme une autobiographie, l'enfance de la narratrice est conditionné par un évènement majeur, qui dépasse le seul statut d'enfance malheureuse et qui conditionne la vie future de l'auteure/narratrice : l'assassinat du père, instituteur, par l'armée française, ce qui donne un nouvel éclairage, à cet extrait et à ce souvenir : « *Tous ses souvenirs se sont cristallisés sur l'éclat des lunettes, derrière lesquelles ses yeux souriants ou sévères semblent tout petits* » (EVDLM, p. 18)

La description intervenant ici semble incongrue et semble partir d'une photographie où la narratrice pourrait déceler cet éclat des lunettes ; éclat qui paraît placer les yeux au second plan mais les deux adjectifs usités, « *souriants ou sévères* », semblent démontrer au contraire qu'elle se souvient autant qu'elle pourrait le faire après toutes ces années, de ces yeux, parfois sévères, parfois rétrécis, l'on pourrait ajouter selon le contexte, ou plutôt les circonstances : « *Il existe selon toute vraisemblance, en chacun de nous, un fleuve souterrain qui prendrait sa source [...] dans les orages et les tourments de l'enfance [...] Et il arrive que le cours en soit retenu* » (SNTRP, p. 26), cet extrait de *Surtout ne te retourne pas* installe tout processus mémoriel sur les assises de l'enfance.

L'étude du schéma général du récit d'enfance permet de dégager l'importance d'une fonction presque toujours présente dans le récit d'enfance, celle de médiateur. Certes elle est souvent assumée par quelque oncle, tante ou cousin, comme le dit Richard N. Coe<sup>227</sup>. Mais elle ne saurait être confondue avec le lien de parenté ; elle représente, dans le réseau

---

<sup>227</sup> DUGAST-PORTES, Francine, *op. cit.*, p. 229

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

relationnel du récit d'enfance, un pôle différent du pôle institutionnel, parfois complémentaire, parfois compensatoire, parfois radicalement divergent :

*A ce moment-là, elle avait demandé à sa mère si c'était bien là qu'ils allaient se promener autrefois, essayant de se souvenir des sorties des dimanches de son enfance. Elle ne retrouvait que la sensation de nausée qui la submergeait chaque fois qu'ils devaient monter là-haut en voiture. (EVDLM, p. 42)*

Une transgression à cette théorie de la part de Maïssa Bey dans *Entendez-vous dans les montagnes*, où le médiateur n'a rien à voir avec un quelconque lien de parenté, c'est la mère qui occupe ce rôle entre la narratrice et les souvenirs de l'enfant qu'elle était avant la mort de son père. Son pôle est complémentaire car il transparait d'après ce passage que la narratrice octroie à sa mère un rôle bien précis dans ces tentatives d'appréhender le passé, à savoir celui de lui permettre d'aller au-delà des premières sensations. Avec un risque certain, celui d'un schéma convergence/divergence se constituant littérairement. Aussi ces initiateurs sont-ils souvent des incitateurs de marginalisation. Et là encore des combinatoires diverses peuvent apparaître : « *Ainsi, je n'aurai pas besoin de remonter très loin dans le temps, dans l'enfance, dans les multiples accrocs qui ont entaillé en surface ou profondément le cours de ma vie.* » (SNTRP, p. 25)

Le « je » donne une certaine légitimité à l'idée du lecteur selon laquelle ce ne pourrait être que l'auteur elle-même qui s'exprime et qui entretient ce rapport conflictuel avec son enfance. Si ce n'était pas elle, les souvenirs remonteraient plus facilement à la surface avec netteté et elle n'aurait aucun mal à en parler puisque ce n'est pas d'elle dont il est question.

De fait il semble qu'apparait là une configuration essentielle au récit d'enfance, dont on peut tirer quelques conséquences complémentaires : obligatoirement, par le jeu même des décennies qui séparent en général le narrateur de ses premières années, le récit constitue un témoignage sur le passé, et dans nombre de cas, le témoignage prend un tour fortement nostalgique....le côté régressif de cette attitude doit être souligné dans toute sa portée historique.

Dans *Entendez-vous dans les montagnes*, la nostalgie est relative au personnage du père :

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

*D'autres images très brèves : son père debout devant la porte de sa classe, dans sa blouse grise d'instituteur, puis en bras de chemise, assis dans un fauteuil sur la terrasse, totalement détendu, le visage offert au soleil, ou adossé au seul mur de l'école pendant la récréation. (EVDLM, p. 26)*

Alors que chez Nancy Huston, cette attitude régressive est relative à la figure maternelle (nous croyons utile de signaler l'abandon de Nancy Huston dans sa prime enfance par sa mère) comme cela apparaît dans ces deux passages extraits de ses deux ouvrages appartenant à notre corpus:

*J'essaie de retrouver son autre visage, celui du début. Pourquoi si peu de souvenirs ? Les images glissent et se fondent ensemble, je ne vois plus que les tissus à soyeux et froufrouants de ses robes d'été où j'aimais tant à enfouir ma tête... Mais elle se, relevait toujours pour repartir, elle n'était jamais tranquille, jamais au repos, un autre enfant avait besoin de son attention, je ne pouvais rester plus de cinq minutes d'affilée dans ses bras, à la sentir me caresser les cheveux et à l'écouter chanter. (IDT, p. 125)*

Ou bien encore :

*Elle chantait dans la maison, pourtant, quand j'étais toute petite. De cela je me souviens... Elisa chantant avec un lied à la radio, tout en hachant des pommes de terre, des oignons ou des noix... chantant des berceuses en hongrois au moment de nous mettre au lit le soir...fredonnant des cantique en préparant un panier pour notre pique-nique au zoo du Bronx.(IDT, p. 125)*

Chez Maïssa Bey, l'évocation de l'enfance est un prétexte pour aborder la figure maternelle, vision stéréotypée dans cet extrait, mais préambule à d'autres évocations

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

ultérieures : « *mais La mère bien-aimée, vivante ou morte, premier refuge comme au temps de l'enfance.* » (SNTRP, p. 28)

Par ailleurs, de ces évocations de l'enfance, il y a peu de place pour l'HISTOIRE, comme si l'enfant était en quelque sorte immunisé contre le monde extérieur, ce personnage d'enfant permet d'« enfile » toute une série de descriptions et d'anecdotes. D'abord l'enfant peut avoir un statut de témoin privilégié dont personne ne se méfie ; puis sa relative disponibilité et son ingénuité fournit au narrateur un regard neuf<sup>228</sup>. Aussi, les souvenirs d'enfance ne sont pas seulement le fruit d'une pulsion personnelle, mais ce sont également des réseaux de sens, suscitant des significations dont la portée n'est pas seulement individuelle. Et même si la visée n'est pas historique il en ressort néanmoins, plus souvent qu'on ne croit<sup>229</sup>, une image des vices de la société et des malheurs historiques.

Dans *Cantique des plaines* de Nancy Huston, l'espérance de revenir à une enfance effacée est le point de départ de l'écriture de la mémoire, mais Paula ne se contente pas de décrire son enfance avec ce grand-père, elle passe en revue plusieurs enfances, sur plusieurs générations :

*L'écrivaine affirmait que: « c'est un livre coupé/collé, un livre d'ordinateur. La découverte libératrice, c'était de voir comment le passé jetait une lumière sur le futur et en quelle manière on arrive à comprendre notre enfance grâce à ce qu'on savait de notre âge adulte, et inversement l'enfance éclaire notre âge mûr. »<sup>230</sup>*

Reste à poser le problème des deux « moi », celui du narrateur enfant, et celui du narrateur adulte ; le problème du type de savoir qu'implique la saisie du premier par le second; celui de l'ambivalence de l'âge enfantin, à la fois radicalement différent des années suivantes et les contenant en germe. Les questions soulevées par la remémoration sont abondamment traitées, avec l'intrusion possible de la dimension littéraire.

---

<sup>228</sup>HELLENS, Franz, *Le Naïf, Le récit d'enfance*, Paris, Emile-Paul, 1926.

<sup>229</sup>DUGAST-PORTES, Francine, *op. cit.*, p. 231

<sup>230</sup>Interview de Nancy Huston pour RFI (Radio France International), 2010.



## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

Richard N. Coe<sup>231</sup> constate également que la mort a été liée à l'enfance non seulement par le souvenir de la terreur qu'elle inspirait à ce moment mais aussi parce qu'elle était la clôture prématurée de beaucoup d'enfances, et même parce que la coupure entre l'enfance et la suite de la vie est vécue comme une sorte de mort..

Cette attitude humaine « *d'établir un lien avec le passé* »<sup>232</sup>, comme le dit Peter Kemp, devient encore plus intense car il s'agira de comprendre fondamentalement comment notre relation au passé est aussi la question de notre relation à la mort: à la mort des autres et à sa propre mort : « *A ce moment là elle était enceinte de quatre mois. (Mon frère et moi. Le petit Néant, jumeau mort de Nada vivante. L'auriez-vous appelé Nathan ? Norman ? Nidularium ? Pourquoi m'avoir dit que c'était un garçon ?)* » (IDT, p. 83)

Ce qui attire notre attention dans les textes de Nancy Huston est le fait qu'elle associe paradoxalement l'enfance de la narratrice Nadia, et même sa conception, à la mort puisque son frère jumeau, mort in utéro, l'accompagne, elle lui donne un même un nom, *Néant*. Dans *Cantique des plaines*, c'est par le biais d'un passage extrait du journal du grand-père, que la narratrice fait allusion à la mort, de par ce grand-père qui, en lui parlant de ses rêves (mais lui en parle-t-il vraiment ? Ou bien c'est elle qui les déduit d'après le manuscrit qui lui tient de socle pour cette tentative de réappropriation du passé ?), y associe inconsciemment la mère morte, un laconisme trompeur s'entend :

*Ces rêves je crois datent d'environ 1935 quand ma mère est morte mais toutes ces année- là ne forment qu'un seul et même...*<sup>233</sup>

*Le passage devient illisible à cet endroit-violemment, même. Mais là, après quelques heures vaseuses de sommeil matinal, je crois enfin comprendre ce que j'ai à faire. Il me faudra beaucoup de temps et de culot et d'imagination (CDP, p. 122)*

---

<sup>231</sup> DUGAST-PORTES, Francine, *op. cit.*, p. 232

<sup>232</sup>KEMP, Peter, « Mémoire et Oubli: de Bergson à RICŒUR », in *Cahiers de l'Herne*, numéro 81, consacré à RICŒUR, Paris, 2004, cité par Jeanne Marie Gagnebin, « La mémoire, l'histoire, l'oubli » (version française du texte présenté le 4/09/08 à l'Unicamp, Universida de Estadual de Campinas, Brésil), p. 5 in <https://studylibfr.com/doc/2481496/la-m%C3%A9moire--l-histoire--l-oubli>

<sup>233</sup> En italique dans le texte.

## **Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston**

---

Dans les textes de Maïssa Bey, nous nous retrouvons au cœur d'une histoire de père assassiné, ce qui nous renvoie à la propre histoire de Maïssa Bey qui assista, alors qu'elle n'était encore qu'une enfant, à l'enlèvement de son père une nuit de février 1957, emmené par des soldats français et mort quelques jours plus tard sous la torture.

Nous retrouvons ce même laconisme inhérent à Nancy Huston dans ce passage d'*Entendez-vous dans les montagnes* de Maïssa Bey : « *Elle est née à Boghari. Elle y a vécu. Jusqu'à la mort de son père* » (EVDLM, p. 37)

La démarche orphique de l'écrivain penché sur son enfance est aussi manière de générer le texte. Et le meilleur du travail de l'écrivain consistera à susciter par l'écriture, chez le lecteur, les impressions retrouvées : des impressions discontinues, beaucoup plus proches de la structure poétique que de la technique narrative traditionnelle.

Même s'il est certain que les textes de Maïssa Bey et de Nancy Huston regorgent de souvenirs d'enfance et d'allusions nostalgiques ou autres à cette période de vie, le fait que nous situons ces récits dans un champ ambigu où se conjuguent les données biographiques, les représentations mentales (qui nous sont inaccessibles) et leur expression littéraire nous mène à associer dans notre étude le récit d'enfance avec la notion de Roman familial, notion que nous tenterons de mettre en exergue plus loin, dans le dernier chapitre de notre étude.

### **II-1-2- Mémoire intime**

Le roman étant toujours un moyen de se situer, même parfois en brouillant les cartes, de se positionner, nous nous guiderons dans notre étude par cette association entre récit d'enfance et souvenir d'enfance sur les genres abordés précédemment (autobiographie, autofiction...), et la forte probabilité que notre corpus appartienne à l'un de ces genres, même si nous n'avons à notre disposition que les textes de nos auteurs, leurs biographies et quelques extraits d'interviews. La mémoire de l'enfant, abordée précédemment n'est pas intellectualisée comme chez l'adulte, c'est une mémoire physique, celle du corps et des sensations.

Le point de vue étant toujours celui de femmes isolées face à leur lourd passé, la quête opère, non au niveau des connaissances extérieures ou des paroles de témoins mais à celui de

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

la mémoire personnelle dans un processus dynamique de survie décrit par l'historien Jacques Le Goff en ces termes: « *La mémoire, où puise l'histoire qui l'alimente à son tour, ne cherche à sauver le passé que pour servir au présent et à l'avenir* »<sup>234</sup>.

Selon Ph. Gasparini, à propos de l'authenticité du souvenir, dans toute écriture, qu'elle soit autobiographique ou non, dans le but d'atteindre la sensibilité de ses lecteurs, pouvoir ainsi inspirer la confiance et faire croire à sa sincérité, le lecteur va recourir à trois stratagèmes scripturaux pour y arriver : les aveux, les combats et l'héroïsme, et qui contribuent largement à l'identification du personnage à l'auteur. Ce dernier donc ne prétend pas se connaître, s'élucider et se livrer tel qu'en lui-même. Couvert par un masque, il se constitue en personnage, se met en intrigue.

Au lieu de raconter ce qu'il sait de lui, il semble que l'auteur utilise le récit pour découvrir ce qu'il ignore, ce qui se cache sous le souvenir. Il recherche la part d'ombre, de ressentiment, de haine. Alors, l'écriture du moi devient le lieu où l'auteur dévoile des secrets et nous laisse pénétrer dans son monde intérieur.

Notamment, les deux catégories de lieux rhétoriques, tels que les aveux et les combats, ont pour fonction non seulement de faire raconter des histoires, afin de compléter le travail d'énonciation, mais aussi d'établir une communication entre la lecture et l'écriture. Ce pan de la mémoire intime est même érigé en mode de vie, voire en une invite à une attitude quasi religieuse : « *Le détour s'effectue en silence, retiré en toi-même, vigilant en toi-même, à l'écoute de toi même. Opérer un détour c'est comme rentrer en soi : dans l'étrangeté plus ou moins inquiétante de l'entour, on ne dispose plus que du rempart de soi.* »<sup>235</sup>

« *Elle ne veut pas, ne veut plus parler de ce qu'elle a laissé derrière elle : sa maison, son travail, ses repères quotidiens. Ne pas penser aux siens, au soleil, à la lumière et à l'odeur des jours, à cette souffrance intolérable autour d'elle comme...* » (EVDLM, p. 30) : dans ce passage d'*Entendez-vous dans les montagnes*, la narratrice entreprend une attitude spécifique, celle d'une fausse dénégation par rapport à tout ce qui constitue son passé, un passé divisé en deux phases, ne l'oublions pas : un avant/après le décès de son père, et un avant/après son départ en France. Les sensations qu'elle énumère, agréables au début, au toucher comme au regard se métamorphosent presque souvent en peur et en souffrance,

---

<sup>234</sup>LE GOFF, Jacques, *op. cit.*, p.177.

<sup>235</sup>CHAMOISEAU, Patrick, *Une enfance créole II : Chemin-d'école*, Paris, Gallimard, 1990, p. 135.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

comme dans ces autres passages : « *Elle a fui pour tenter de se préserver de la peur qui broie, qui brise, qui pétrifie...* » (*Ibid.*, p. 5) Ou bien encore : « *Une forêt magnifique...des pins et des mélèzes, je crois. Et puis...des chemins qui serpentent...et un froid terrible en hiver !* » (*Ibid.*, p. 41)

Pour Nancy Huston, la mémoire intime se focalise sur les sensations éprouvées par la narratrice envers les membres de sa famille, fréquemment son père et sa mère, et leur relation ayant conditions ses rapports intimes à elle, adulte :

*A table pendant le repas, elle se mit à tomber d'une sorte de transe d'inattention, elle nous servit à manger puis restait là assise, le regard plongé dans le vide, les yeux vitreux. Parfois Père tendait le bras au-dessus la table et claquait des doigts à quelques mètres de son nez ; d'un sursaut elle revenait à elle et il lui reprochait avec sarcasme ses « rêveries »* (IDT, p. 87)

*Père* est un signe de distanciation, tout comme *Elisa* en désignant sa mère, car il ne suffit pas que le souvenir soit éloigné dans le temps...le fait de désigner sa mère par son prénom ou d'appeler son géniteur *Père* accentue cette distance dans le temps, et non pas uniquement pas dans les convenances.

Dans *Cantique des plaines*, les souvenirs intimes de Paula, la narratrice, se calquent sur des souvenirs d'enfance et se prolongent même jusqu'à l'âge adulte : en imaginant la séquence de l'enterrement de son grand-père Paddon, elle passe en revue les membres de sa famille, sa grand-mère, sa mère, sa tante, en accolant à chacune sensation différente, le chagrin surtout de la tante, Elizabeth qui paraît se projeter (ou est-ce l'inverse ?) sur celui de la narratrice. Ce souvenir, ou ce qu'il lui ressemble est le prélude de l'évocation du prétexte de l'écriture de cette rétrospective familiale par Paula : le grand-père qui lui envoie son manuscrit destiné au temps, pour lui rappeler sa promesse : « *Non, je n'ai pas oublié ma promesse. Tu as dû penser que si. Je sais que toi tu t'en es souvenu jusqu'à la fin, bien que deux décennies se soient écoulées sans qu'on en ait reparlé une seule fois* » (CDP, p. 10)

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

Dans son ouvrage *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*<sup>236</sup>, Paul Ricœur reprend et analyse la pensée de Maurice Halbwachs, (développée dans ses ouvrages *Les Cadres sociaux de la mémoire*<sup>237</sup> et *La Mémoire collective*<sup>238</sup>, publiés après la mort de l'auteur en déportation sur la base des manuscrits qu'il avait laissés), permettant de mieux cerner les rapports entre mémoire individuelle, mémoire collective et mémoire historique. L'originalité de Halbwachs a été de souligner la dimension collective de toute mémoire, même de la mémoire individuelle. Pour Halbwachs, comme le souligne Ricœur, « *on ne se souvient pas seul* »<sup>239</sup>. Le souvenir intime d'enfance lui fournit un excellent exemple au service de cette thèse : beaucoup de ces « *soi-disant souvenirs d'enfance* »<sup>240</sup>, même riches en couleurs ou en détails sont souvent des reconstructions à partir des récits des adultes, parents ou grands-parents. Pour étayer sa théorie il affirme que, si nous ne souvenons pas de notre toute première enfance, c'est « *qu'en effet nos impressions ne peuvent s'attacher à aucun support, tant que nous ne sommes pas encore un être social* »<sup>241</sup> :

*Ma mère, elle, ne comprit jamais les démons de mon père, de cela je suis certaine. Elle était amoureuse de lui, ne désirait rien de plus que de le respecter et de fonder avec lui une famille sous le regard bienveillant de Dieu, je suis persuadée que dans son esprit la famille était conçue à l'avance comme le simple prolongement de l'Ensemble baroque. Il y aurait différentes combinaisons d'instruments mais Ronald jouerait toujours le basso continuo et elle le premier violon, aidant les autres à s'accorder puis les dirigeant avec son archet (dans la période baroque les chefs d'orchestre n'existaient pas ; les autres musiciens se contentaient de suivre, en jouant, l'archet du premier violon) (IDT, p. 86)*

Cette mémoire intime ne se démarque pas de tout un arsenal lexical faisant appel à la musique. Se souvenir, c'est comme se regarder dans le passé. Le vocabulaire musical, qui

---

<sup>236</sup>RICŒUR, Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit.

<sup>237</sup>HALBWACHS, Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris ; Albin Michel, 1994.

<sup>238</sup>HALBWACHS, Maurice, *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997

<sup>239</sup>*Ibid.*, p. 148

<sup>240</sup>*Ibid.*, p.68

<sup>241</sup>*Ibid.*, p. 67, prélude à un titre dans ce même chapitre, relatif à la mémoire sociale et familiale.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

abonde généralement pour d'autres langages, autorise l'interpellation du regard de la narratrice pour ramener les sensations et les décors d'antan dans le présent de l'adulte. Ainsi, il y va de la description de l'Ensemble baroque et des troupes jouant autrefois sans chef d'orchestre. Le lexique musical paraît être le mieux indiqué pour rendre compte des désaccords entre les parents, les fausses notes...*Scordatura*<sup>242</sup>.....

Dans *Sonate de la résurrection*, le récit qu'est en train d'écrire Nadia dans *Instruments des ténèbres*, le lexique musical, quoique présent puisque Barnabé, le frère jumeau de Barbe possède une jolie voix dont il use volontiers, disparaît quand il s'agit de souvenirs intimes et laisse la place à un lexique cru, cervelle et autre, pour évoquer la foudre ayant tué Jeanne la meilleure amie de Barbe ; la narratrice ne se contente pas de souligner que Jeanne est décédée, sur le coup, elle va plus loin en décrivant sa cervelle gisant près d'un cours d'eau, une cervelle renfermant les souvenirs de leur communion autrefois :

*Elle ne demande plus rien à la vie, pas même de se prolonger : elle est comme anéantie à l'intérieur depuis ce jour d'août où elle a vu la cervelle de sa meilleure amie par terre au bord de l'étang, tas blanchâtre et immobile renfermant les rires, les souvenirs et les pensées de la foudroyée. (IDT, p. 105)*

Maïssa Bey oscille dans son écriture de la mémoire entre sensation lorsqu'il s'agit de décrire une senteur qui lui paraît familière : « *Il est tout près d'elle. Elle perçoit son odeur. Une odeur qu'elle connaît. Un parfum très discret* » (EVDLM, p. 25) ou bien encore une froideur qui n'est qu'apparente, et qui va crescendo, citant des membres de sa famille qu'elle ne peut connaître seule : « *Une mère. Une tante. Des cousins. Lointains, heureusement. Par la distance qui nous sépare. De l'autre côté de la méditerranée. La famille s'agrandit. Qui seront les suivants?* » (SNTRP, p. 142) (Pourrait-on se risquer à se poser la, ou les questions suivantes à propos du parfum : l'odeur du qui ? Du père disparu ? Comment pourrait-elle la reconnaître alors qu'elle n'avait que cinq ans à son décès ? Possède-t-elle une quelconque

---

<sup>242</sup>Nous ne manquerons pas de développer plus loin la place tenue par la musique dans les ouvrages de Nancy Huston, signe d'une intertextualité évidente et porteuse de sens par rapport à la préservation d'une certaine mémoire.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

relique ou même un parfum donnée par sa mère ?) Bref autant de questions qui traduisent la stratégie de l'auteure consistant à placer tout ce qui a trait au souvenir intime en étroite association avec l'entourage. Chez Maïssa Bey, dans *Entendez-vous dans les montagnes*, où le pivot des réminiscences de la narratrice est un père décédé, un personnage constitue ce proche auquel elle s'accroche pour tenter d'établir une passerelle virtuelle entre ses bribes de souvenirs, et cet homme, qui, paradoxalement, aurait constitué ailleurs et dans un autre temps un ennemi potentiel : un personnage avec lequel se noue pourtant cette relation privilégiée, allant au-delà des rapports de filiation:

*Elle continue d'avancer doucement, prudemment :*

*-Mais, c'est bien loin tout ça...vous ne devez plus vous souvenir...et puis ça devait être... tellement...*

*-Non. Tout est encore là. Mais vous savez...nous...non ...personne...jamais personne...(EVDLM, p. 56)*

Les scènes et les décors de ces extraits, leurs couleurs et leur étrangeté recèlent suffisamment d'affects pour provoquer leur réminiscence. Le présent descriptif de ces tableaux du passé semble s'insinuer dans le présent du narrateur « autobiographe », témoignant de cette volonté de préciser que la mémoire personnelle se reconstitue en partie grâce à la parole de l'entourage.

Halbwachs va même plus loin, évoquant ces souvenirs où on ne peut que s'appuyer sur le témoignage de nos proches puisqu'on était seul lorsque l'événement s'est produit, il propose l'idée « *qu'en réalité, nous ne sommes jamais seuls* »<sup>243</sup>, parce que, être sociaux, « *nous portons toujours avec nous et en nous une quantité de personnes qui ne se confondent pas* »<sup>244</sup>.

A contrario, un état de rupture sociale totale peut avoir des conséquences sur le fonctionnement de la mémoire. Peut-être une sorte d'amnésie protectrice qui a occulté

---

<sup>243</sup>HALBWACHS, Maurice, *La mémoire collective*, op. cit. p. 18

<sup>244</sup>*Ibid.*, p. 52

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

l'intolérable pour permettre à l'enfant de continuer à vivre, mais aussi l'absence des repères que sont les autres et la perte progressive de la langue.

Les souvenirs d'ordre intime ou familial de la narratrice d'*Instruments de ténèbres* dénotent de ces troubles dans les rapports qu'elle entretient avec sa sœur Joanna :

*Ou alors, on s'entraînait à s'évanouir. Chacune à son tour. Accroupie, la tête entre les cuisses, il fallait inspirer et expirer profondément vingt fois, et puis — Vite — se redresser et se figer en retenant son souffle, les bras le long du corps, les poings serrés — ah ! Ce fabuleux vertige, quand d'un seul coup le sang quittait le cerveau... (IDT, p. 163)*

Ces réminiscences paraissent occulter l'évènement principal, celui qui les a fait perdre leur conscience, mais elles y ont pris goût ; la narratrice n'est pas avare de détails expliquer le comment de l'évanouissement...mais le pourquoi ?

Autre mémoire, autre écriture, dans *Cantique des plaines*, il s'agit fréquemment d'une mémoire, non pas de la narratrice, mais du grand-père Paddon, où l'on ne peut saisir la plupart du temps si c'est lui qui les lui a racontés ou bien qu'elle ne fait que broder à partir d'éléments qu'elle avait déjà en sa possession (nous verrons cela plus loin dans le chapitre consacré au souvenir écart). Ce qui convient de signaler, à ce point de notre analyse, ce n'est pas tant la véracité du souvenir qui compte que les évènements vécus par les protagonistes et façonnant les adultes qu'ils sont devenus:

*Ta mère t'a appris à te laver les mains six fois par jour, à dire le bénédicité avant le repas, à beurrer ton pain parcimonieusement... Chaque nuit pendant ce qui te paraissait une éternité, elle t'a lu à voix haute un chapitre du Voyage du chrétien, un livre où rien n'était beau mais où tout était édifiant, où des personnages avec des noms comme l'Obstiné, le Sage-Mondain et le Facile glissaient sur le Coteau des Difficultés ou pénétraient dans le Château du Doute, où toutes les allégories étaient transparentes et chaque geste un pas fatal en direction du Paradis ou de l'Enfer. (CDP, pp. 23/24)*



## **Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston**

---

Même son de cloche pour Maïssa Bey, la narratrice se réfugiant dans des souvenirs propres à elle, et non transmis par un autre personnage, sa mère notamment: « *Elle ne veut plus subir le choc des exécutions quotidiennes, des massacres et des récits de massacres, des paysages défigurés par la terreur, des innombrables processions funèbres, des hurlements des mères...* » (EVDLM, p. 35), les traumatismes sont latents et l'énumération peut laisser penser à une amnésie volontaire, mais non réelle.

Dans ce détour primordial, les organes de sens sont sollicités pour mieux restituer les couleurs, les décors, les lieux, les sons, les objets et les gens du passé. Ces motifs du passé qui ressurgissent grâce à l'activité de la mémoire sont le ferment de l'écriture intime de Bey et Huston.

### **II-1-3-Superpositions de mémoires**

La mémoire des personnages/narratrices dans notre corpus se déploie à travers le récit de membres de la famille, ou bien des principaux concernés (les narratrices/personnages), ou bien des amis proches, comme Stella, la meilleure amie de la mère de Nadia, qui transpose ses propres souvenirs d'adulte à celle de Nadia enfant pour que cette dernière puisse compléter le tableau de son enfance. Tout est prétexte à cet assemblage de souvenirs, où même les personnages absents, décédés comme Paddon le grand-père de Paula dans *Cantique des plaines* ou le père de la narratrice dans *Entendez-vous dans les montagnes*, ou bien vivants/absents comme la mère de Nadia (atteinte d'un mal mystérieux qui ne l'empêche nullement de donner des indices du passé à sa fille) jouent un rôle mémoriel, même si l'on a du mal quelquefois à démêler l'écheveau des souvenirs. Les rencontres avec d'autres personnages font également partie de la stratégie scripturaire mise en œuvre dans notre corpus où, plus les récits progressent, plus les auteures, par un travail de réflexion sur les souvenirs, nous entraînent dans leur mêlée mémorielle.

La richesse de la technique de la narration dans notre corpus provient du fait qu'une seule narratrice change de perspective dans le récit. En racontant ses souvenirs, parfois, elle revient à soi, se met à parler de sa pensée actuelle. Quand elle parle de son soi actuel, son

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

point de vue n'est plus rétrospectif. Cette perspective est donc limitée par le présent « *et non de façon rétrospective* »<sup>245</sup>. D'après la définition de Reuter :

*Cette combinaison se différencie de la précédente par une réduction des possibles dans la mesure où le narrateur raconte ce qui lui arrive au moment où cela lui arrive. [...] Il narre au présent ce qui donne une impression de simultanéité entre ce qu'il perçoit et ce qu'il dit [...]»*<sup>246</sup>.

Selon Yves Reuter, le narrateur est « *au plus proche de ses sensations et de ses pensées, dès qu'elles se forment* »<sup>247</sup>. Avec ce mode de narration, le narrateur transmet ce qu'il pense et ressent au lecteur tout de suite. Son optique est limitée, il ne peut pas intervenir dans l'esprit des autres personnages, parce qu'il ne porte son regard que sur lui-même. Ce procédé est donc utilisé pour « *l'expression la plus intime de la vie psychologique* »<sup>248</sup>, Le moi narrateur essaie de se souvenir, les indices laissés aident la remémoration et se dressent contre l'oubli.

Dans cette théorie des narrateurs homodiégétiques, la définition de l'instance du narrateur ne peut pas être séparée de la question temporelle, car la fonction et le point de vue du narrateur changent sans cesse selon la temporalité et dans le processus de l'histoire. Cependant, pour distinguer la perspective du narrateur, le temps grammatical n'est pas un indice suffisant. Dans le temps du récit, il faut aussi tenir compte de la position relative du temps, car celle-ci détermine également le point de vue du narrateur.

Dans les récits de Maïssa Bey et Nancy Huston, où nous avons déjà essayé de montrer les similitudes frappantes entre les destins des narratrices et des auteures, se produit souvent un télescopage, volontaire ou non, entre des éléments du passé qui prêtent à confusion dans leur appartenance : s'agit-il des auteurs ou de leurs narratrices ? Ce type de narration apparaît dans les ouvrages de Maïssa Bey quand le narrateur transmet sa pensée au présent, quand il quitte sa rétrospection et que son intention s'adresse à son soi; Maïssa Bey attribue les deux perspectives à une seule narratrice homodiégétique. Cela lui permet à la fois de raconter son expérience passée et d'évoquer ce qu'elle ressent au présent.

---

<sup>245</sup>REUTER, Yve, *L'analyse du récit*, Paris ; Armand Colin, 2007, p. 59.

<sup>246</sup>*Ibid.*, p. 54.

<sup>247</sup>*Ibid.*

<sup>248</sup>*Ibid.*

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

La théorie enrichie par Reuter démontre la richesse de la perspective des narrateurs. Dans les écrits de nos deux auteures, l'abondance des variations de points de vue des narratrices est particulièrement présente.

Chez Bey, l'absence du père occupe une place importante, et le fait qu'elle ne l'ait pas connu a eu une influence sur le choix des motifs de ses récits. Quand on évoque la question de cette absence chez Maïssa Bey, il est nécessaire de comprendre qu'elle-même n'a pas souvenir de cette déchirure, elle n'a pas vraiment expérimenté la guerre d'Algérie ; il s'agit de l'expérience de sa mère et son attitude envers cette guerre s'assimile à celle des gens qui entendent parler d'elles ultérieurement :

*Et ça continue...Nos pères étaient tous des héros. Enfin, presque tous...disons...une écrasante majorité. Oui, écrasante. Par le poids et la place qu'elle occupe aujourd'hui encore. Et qui a su gommer tout ce qui pouvait entacher la glorieuse révolution. Les héros seuls ont le droit de parler. Nos héros ont tous les droits...ils peuvent tout se permettre. (EVDLM, p. 60)*

Dans ce passage, la narratrice confirme que ce qu'elle hérite de cette guerre d'Algérie, à part la perte de son père, est de voir les statuts que les anciens combattants occupent dans la société algérienne post-indépendante. L'ironie distillée dans ces propos nous amène à se demander si ces propos ne sont pas un moyen détourné de l'auteure elle-même pour pousser un cri, témoigner. La mémoire de la narratrice se résumant en un seul événement marquant, la mort violente de son père, se superpose à celle de l'auteure (ou est-ce le contraire ?), cette dernière continuant ce travail de la mémoire en rapportant ce qui est advenu de cette révolution.

Maïssa Bey invente dans *Entendez-vous dans les montagnes* un personnage féminin, sans nom, exilée en France et qui cherche dans tout homme ayant l'âge de son père disparu et ayant fait la guerre d'Algérie un écho à ses questionnements :

*Un homme vient d'entrer. Il jette à peine un regard sur elle. Il ne la salue pas. Il referme la porte derrière lui. Il s'assoit sur le siège en face d'elle, près de la fenêtre. [...] il a du être beau dans sa jeunesse ! Sans doute à cause de la phrase*

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

*qu'elle vient de lire. De ce visage qui vient de se superposer à celui du père, décrit par le narrateur*<sup>249</sup> (EVDLM, pp. 9/10)

De surcroît, le fait que son père ait été tué par l'armée française durant la guerre d'Algérie l'a placée dans une situation « mémorielle » des plus complexes. Le contexte historique est également une source de malaise puisque à cette violence de la guerre d'Algérie s'ajoute une autre, celle des années 90, époque où émerge justement l'écriture de Maïssa Bey :

*Elle ne veut plus subir le choc des exécutions quotidiennes, des massacres et des récits de massacre, des paysages défigurés par la terreur, des innombrables processions funèbres, des hurlements des mères...les regards menaçants...elle a fui pour tenter de se préserver de la peur qui broie, qui brise, qui pétrifie.* (EVDLM, p. 35)

Ce passage témoigne de cette superposition que nous essayons de mettre en exergue car il concerne tout aussi bien la narratrice, fuyant son pays et détentricrice d'une certaine mémoire, même récente.

Ces sujets importants sont abordés justement par l'auteure à l'aide la mémoire, la sienne en premier lieu, les dures expériences du passé l'amenant à effectuer une rétrospection. Bey présente souvent des personnages dont la vie a été perturbée par l'absence, virtuelle ou réelle d'un des parents, la fiction est ainsi liée à un véritable travail de remémoration. Les vies broyées par l'histoire mènent les auteures à adopter le point de vue des plus faibles.

Dans *Surtout ne te retourne pas*, Bey « fabrique » une mémoire à Amina le personnage principal, où se distillent des fragments d'une violence dominatrice que la narratrice transpose même dans le lexique utilisé :

*C'est ainsi que, en quelques jours, j'ai changé de nom, d'origine, de statut, et que, sans trop de difficulté, je suis devenue l'aînée d'une famille dont presque tous les membres, virtuels ceux là, avaient eu la bonne idée de disparaître, corps et biens, le jour du tremblement de terre.* (SNTRP, p. 97).

---

<sup>249</sup> Référence au narrateur du roman de Bernard Schlink, *Le lecteur*, (op. cit.), ouvrage qu'est en train de lire la narratrice et dont nous parlerons plus longuement dans le titre consacré à la mémoire littéraire.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

La mémoire ici subit un basculement, identique au basculement de la terre et Maïssa Bey utilise souvent cette stratégie scripturaire, violence des mots et ironie pour montrer la fragilité des souvenirs et en même temps la facilité déconcertante à se réfugier dans n'importe quelle mémoire, même si ce n'est pas la sienne.

Cette superposition des mémoires est latente également dans les ouvrages de Nancy Huston. Les narratrices, que ce soit Nadia ou Paula manient cette technique de passer à une mémoire à une autre sans trop de difficultés, ce qui nous amène plusieurs fois à ressentir une confusion et à se poser des questions lourdes de sens, dont la plus importante est : qui se souvient ? :

*Elle ne te détestait pas. Tu t'étonnais de voir que Miranda ne nourrissait à ton égard aucun grief personnel pour ce qui s'était passé naguère entre vos peuples respectifs. Mais toi tu détestais de plus en plus tes cours d'histoire, surtout l'indifférence vitreuse de tes élèves envers la raison d'être des choses. (CDP, p. 98)*

La narratrice adopte souvent dans ce récit cette technique narrative, à savoir de mêler dans le même énoncé plusieurs mémoires qui s'enchevêtrent pour ne faire qu'une ; nous pouvons à partir de l'extrait proposé au-dessus dégager plusieurs « propriétaires » : Paddon bien sûr, ou bien Miranda. Cette non-haine dont parle Paula, elle est commune aux deux protagonistes, même si nous penchons plutôt vers Paddon, puisque est évoqué, en opposé, sa haine envers son métier d'enseignant d'HISTOIRE car il voyait qu'il apprenait beaucoup plus de la conquête de l'Alberta et de la tentative de s'appropriier la culture des amérindiens auprès de Miranda. Celle-ci, malgré qu'elle ne savait presque pas lire ni écrire, devenait une source plus fiable pour Paddon que ses livres habituels, ce qui faisait entremêler leurs mémoires à tous les deux :

*Quand j'avais quinze ans, par exemple, et qu'il apprit que je n'avais pas passé la nuit chez mon amie Donna mais au Village Vanguard, à écouter du jazz et à fumer des cigarettes et à boire de la bière avec un homme, cela devint infiniment plus palpitant. Eclats de voix, indignation, violence. (IDT, p. 164)*

Dans ce passage, l'adolescente-narratrice est considérée comme un des personnages. Par le point de vue du narrateur adulte, son moi ancien est presque autre. Ce point de vue rétrospectif est capital pour la narration de la mémoire.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

L'adolescente a été également une enfant, un personnage également, un enfant-narrateur :

*Des mots semblables durent être prononcés, même si je ne les ai pas entendus. Drame adulte confus, effrayant, écœurant. Cela finit par s'arranger. Nous autres enfants ne savions ni ce qui avait causé la déchirure dans l'âme de notre mère, ni ce qui ramena enfin le sourire sur ses lèvres carmins. (IDT, p. 127)*

Cet extrait ramène la narratrice au statut d'enfant aux souvenirs confus, illisibles où le pouvoir de la déduction prend le pas sur des souvenirs avérés. L'antagonisme adulte/enfant repéré dans ce passage accentue le flou des souvenirs et la superposition de fait à tour de rôle : enfant...adulte...enfant. L'enfant prend le dessus car les interrogations qui se manifestent, englobent toute la fratrie, signe d'une connivence des souvenirs.

Ce va et va continué entre différentes strates, différentes narratrices, différentes phases de la vie des personnages/narratrices conduisant à une superposition manifeste de leurs différentes mémoires ne doit pas occulter le pouvoir de l'oubli, se faulant subrepticement dans la masse des souvenirs évoqués dans notre corpus :

*Il me semble, malheureusement, que la recherche du temps perdu ne peut plus se faire avec la force et la franchise de Marcel Proust. La société qu'il décrivait était encore stable, une société du XIXe siècle. La mémoire de Proust fait ressurgir le passé dans ses moindres détails, comme un tableau vivant. J'ai l'impression qu'aujourd'hui la mémoire est beaucoup moins sûre d'elle-même et qu'elle doit lutter sans cesse contre l'amnésie et contre l'oubli. À cause de cette couche, de cette masse d'oubli qui recouvre tout, on ne parvient à capter que des fragments du passé, des traces interrompues, des destinées humaines fuyantes et presque insaisissables<sup>250</sup>*

---

<sup>250</sup>Le Monde, Verbatim : le discours de réception du prix Nobel de Patrick Modiano, Paris, [http://www.lemonde.fr/prix-nobel/article/2014/12/07/verbatim-le-discours-de-reception-du-prix-nobel-de-patrick-modiano\\_4536162\\_1772031.html#sUZL3O3UOzV0uBR8.99](http://www.lemonde.fr/prix-nobel/article/2014/12/07/verbatim-le-discours-de-reception-du-prix-nobel-de-patrick-modiano_4536162_1772031.html#sUZL3O3UOzV0uBR8.99).

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

Il ressort de ces superpositions mémorielles qu'elles ne changent rien presque au fait que la mémoire est décousue et morcelée pour nos auteures et qu'elle équivaut à tenter de retenir les épisodes qui sont en train de s'effacer dans l'oubli. Parfois, la notion de point de repère, c'est-à-dire un mot ou un lieu clé qui aide la remémoration, apparaît souvent, et elle contraste avec l'oubli, qui tente d'effacer les souvenirs importants.

### II-2- Mémoire collective

Il nous paraît important de souligner que les points soulignés précédemment, mémoire d'enfant ou intime n'empêchent nullement la résurgence d'une mémoire collective qui montre à quel point ces « récits de soi » excèdent le plus souvent la mémoire singulière : « *Il n'est sujet qui puisse se dire en faisant l'économie de ses ascendances, de son Histoire de famille, élaborant ainsi une véritable littérature de filiation, aujourd'hui quantitativement dominante*<sup>251</sup> ». Il est à noter tout de même qu'Alfred Grosser met l'accent sur une impossible mémoire collective, car la mémoire individuelle opère un travail de tri dans tout héritage social : « *Ma mémoire, est faite de souvenirs, mais pas seulement d'eux. Elle est aussi porteuse d'éléments nombreux et absorbant ce qu'on appelle "mémoire collective"* »<sup>252</sup>. Pour lui, la dénomination est doublement contestable, même si elle est constamment utilisée parce que nombre des appartenances sociales charrient des mémoires particulières.

#### II-2-1-Entre mémoire familiale...et mémoire sociale

Nancy Huston et Maïssa Bey, d'un bout à l'autre de leurs récits, mobilisent énormément une mémoire familiale qui émerge d'une mémoire profondément sociale: les jeux, la famille, l'école, les amis, les lieux de l'enfance...Quand Saint Augustin parle de mémoire sensible, nous lui substituons le qualificatif de socio-familiale, prolongation de cette mémoire d'enfant et qui la rend plus productive et consistante. Les frères et sœurs, les

---

<sup>251</sup>DUGAST-PORTES, Francine ; TOURET, Michel, *Le temps des lettres : Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du 20<sup>e</sup> siècle ?* Nouvelle édition [en ligne], Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2001, <https://books.openedition.org/pur/33265?lang=fr>

<sup>252</sup> GROSSER, Alfred, *les identités difficiles*. Paris ; Presses de Sciences Po, 1996, p. 57, cité par DAHOUDA Kanate et GBANOU. Selom. K., *op. cit.*, p. 9.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

parents, la mémoire et l'enfance personnifiée sont les garants de cette mémoire audible qu'il nous est donné à lire ou à entendre.

P. Ricoeur propose également un « *plan intermédiaire de référence* »<sup>253</sup> entre mémoire individuelle et mémoire collective, qui serait la relation aux proches, ces derniers ne saurant se réduire uniquement à la famille, il note que ce lien « *coupe transversalement et électivement les rapports de filiation et de conjugalité que des rapports sociaux dispersés selon les formes multiples* »<sup>254</sup>. Ce lien est sélectif : « *les proches, dit-il, sont des autres prochains, des autres privilégiés* »<sup>255</sup> :

*L'homme que j'ai connu jadis. Mon papa si beau — je le trouvais plus beau que tous les autres papas réunis; quand il me conduisait à l'école je voulais que les autres filles le voient en train de m'embrasser. C'était un jeune homme fort, aux dents blanches et aux muscles saillants, qui m'attrapait dans ses bras et me lançait en l'air... Un homme tendre (mais bourru, car la tendresse lui faisait honte) qui, un jour, caressa mes grands cheveux auburn en me disant d'en être fière : leur couleur était juste celle des châtaignes... Un homme drôle aussi — qui, chaque dimanche avant de partir pour l'église, se débattait avec le nœud de sa cravate en faisant des grimaces de strangulation... (IDT, p. 83)*

Cet extrait, faisant partie d'une mémoire familiale atypique, fait office d'intrus car Nadia la narratrice, évoque rarement son père avec une telle profusion de détails, sauf pour le décrire lorsqu'il est ivre. Mais nous remarquons de suite, au début du passage, la précision : l'homme que j'ai connu jadis, comme pour atténuer de l'effet du discours qui va suivre, épurée de la moitié de sa portée, même avec l'usage d'un certain lyrisme, dans sa propre description de ce père, que dans le discours de ce dernier envers sa fille. Contrairement à Maïssa Bey, dont cet autrui privilégié est accessible (et par ricochet, sa mémoire également) puisque les deux protagonistes évoluent dans un huis clos, Nancy Huston joue avec ce fil invisible entre la mémoire individuelle et collective en personnifiant ce proche ne

---

<sup>253</sup> RICOEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 161.

<sup>254</sup> *Ibid.*

<sup>255</sup> *Ibid.*



## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

faisant pas partie de la famille mais néanmoins témoin d'une certaine mémoire dans les traits d'un haute-contre, ami de sa mère ; et puisque cette dernière baignait selon l'expression de la narratrice dans un « *état d'amnésie bienfaisante* » (IDT, p. 142), Edmund le personnage devenait malgré lui le témoin privilégié mais inaccessible d'une époque faste, même si la narratrice n'était encore qu'une enfant : le bonheur patent de sa mère qui ne retrouvait les sensations perdues du chant qu'avec Edmund. Ce dernier devenait la pièce du puzzle qui manquait pour reconstituer l'individualité même de Nadia la narratrice et pouvoir ensuite l'emboîter dans la mémoire collective, familiale s'entend :

*Ton père t'a appris à finir ce qu'il y avait dans ton assiette, et tu redoutais les heures de repas car il y avait plus d'une chance sur deux que ton assiette contienne une de ces concoctions dont les grumeaux farinaient te répugnaient... : Comment ça t'aimes pas les patates ? demandait-il, sa main ponctuant la phrase d'un coup sur le côté de ta tête qui résonnait dans tes oreilles jusqu'à ce que tu t'endormes le soir. (CDP, p. 24)*

Le père est également le « héros » des souvenirs, pas du père de la narratrice, mais de son grand-père, des souvenirs garants de l'importance d'une mémoire familiale, vouée à la pérennité, non exempte de reproches, dont ne sait si c'est le grand-père qui les « transmis » à sa petite fille, ou si c'est cette dernière qui porte un jugement postérieur. Le discours indirect assure que cette énonciation s'effectue dans l'univers mémoriel, dans la mémoire du narrateur, ce qui rend possible l'apparition de sa conscience et la résonance de sa voix, telle que dans les dialogues rapportant une mémoire familiale et transcrits en italique que ce soit chez Bey ou bien Huston, surtout lorsque les narratrices racontent des souvenirs se rapportant à l'histoire familiale, comme dans la scène de rencontre des parents de Nadia et qui lui est racontée par Ronald, son père :

*L'histoire raconte comment Elisa et Stella et les autres membres de l'Ensemble, fraîchement débarqués de Chicago, se promenaient ce samedi matin-là dans Fordham Road [...]*

*Et Nadia, tu peux me croire ou non, mais...c'était ça<sup>256</sup>*

*-Oui, père.*

---

<sup>256</sup> En italique dans le texte.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

*-J'ai vu cet espèce d'ange<sup>257</sup>. Il devait y avoir à peu près cinquante personnes dans la rue à ce moment là, mais je n'ai vu que cette espèce d'ange qui se tenait là, sa valise en deux morceaux dans les mains, à rire d'un air désespéré parce que les gens ne savaient que faire des habits qu'ils ramassaient sur le trottoir. (IDT, pp 66/67),*

Le souvenir de cette rencontre débute sur un ton impersonnel, la narratrice prenant soin de s'en tenir à une certaine distanciation, la même qui l'amène à appeler sa mère Elisa et son père Ronald. Mais par la suite, le souvenir est relaté sur un mode plus personnel comme pour signifier que les digues entre se rompaient. ; Nadia se résout à admettre le lien filial qui la lie aux protagonistes et de raconter donc cette rencontre au discours direct. Le lyrisme dominant accentue les disparités entre la première et la seconde partie de cette narration, faisant tomber cette partie dans un registre sans conteste familial. Ces éléments confirment bien cette thèse de la mémoire familiale soutenue par celle des autres.

L'adulte qui se rappelle de son enfance fait certes usage de sa mémoire, mais l'on peut se demander comment il la met en scène, comment il la décline pour mieux exposer les décors, les personnes, les couleurs, les goûts, les émotions, etc... de ce passé. Dans cet extrait par exemple, la mémoire familiale balance subrepticement vers une autre, historique :

*L'alors devenant le maintenant, parcourant à rebours les vieux albums photos, dont la couleur s'évanouit peu à peu pour laisser la place au noir et blanc et au sépia, fondant vers le gris, remontant plus loin, au-delà des bords jaunes dentelés des plus vieilles photos de vos grands-parents, de vos arrière-grands-parents, les pages en pelure d'oignon déchirées selon leurs plis accidentels, plus loin encore, au-delà de l'invention de la photographie, du daguerréotype, au-delà des brumes miroitantes de la mémoire, jusqu'en l'an 1686, juste après que le Roi-Soleil eut décidé de révoquer le par trop tolérant édit de Nantes, acculant ainsi les protestants à se cacher, à se convertir ou à émigrer. (IDT, p.18)*

Le deuxième récit, *La Sonate de la résurrection*, enchâssé dans *Instruments des ténèbres*, celui de Barbe et de l'infanticide dans le Berry, devient prétexte à une restitution de

---

<sup>257</sup> En italique dans le texte.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

bribes d'une mémoire sociale appartenant à l'histoire de la région : « *Tu sais quand même que des prêtres de l'ordre ont rouspété, hein, il y a pas si longtemps ? Ma maman s'en souvenait bien, c'est elle qui me l'a raconté.* » (IDT, p. 74)

Le roman de Nadia retrace la vie d'une jeune paysanne qui vit dans le monde rural de la France du XVI<sup>ème</sup> siècle. Les péripéties de Barbe Durand et de son frère Barnabé lui permettent de découvrir et de partager avec le lecteur les misères et les souffrances de l'époque. Ainsi, le rôle de l'Eglise et la place de la femme dans ce contexte, le pouvoir despotique exercé par les hommes dans un milieu pauvre et arriéré sont quelques éléments évoqués par la romancière :

*Elle grandit et les sales années se succèdent : la variole et le choléra fauchent les pauvres gens à tour de rôle, d'anciens soldats traversent le pays en pillant et en cassant tout ce qui leur tombe sous la main, grêles et pluies violentes saccagent leurs récoltes. Les gens se sentent écrasés, punis, maudits par ils ne savent quelle puissance et pour ils ne savent quel péché, ils font ce qu'ils peuvent pour se protéger des fléaux qui leur tombent dessus et ils punissent à leur tour : les impuissants* (IDT, p. 30)

La peinture que Nadia propose de ce monde est profondément marquée par le regard moderne de l'écrivain du XX<sup>ème</sup> siècle. Pouvant choisir de retracer la vie de Barbe ou celle de Barnabé, les jumeaux protagonistes de la *Sonate*, le personnage de Nadia préfère la vie tourmentée de la jeune femme. Le récit que la romancière en fait est également marqué par une position féministe qui permet à Nadia, ainsi qu'au lecteur, de revisiter ce XVI<sup>ème</sup> siècle à la campagne : « *J'avais décidé de revenir aujourd'hui à Manhattan parce que je sentais que le pire était passé. Pour Barbe, et pour moi. Que j'arriverai à me débrouiller à partir de là* » (IDT, p. 8)

Nadia s'identifie à Barbe, elle partage avec elle les douleurs de femmes, de mères. Grâce à cette démarche d'association avec son personnage, la narratrice réussit à assumer son passé et à se libérer de la figure étouffante du Témoin.

L'entrecroisement des histoires ne se limite pas uniquement à l'identification de type psychologique entre les personnages. Les instances d'énonciation se confondent dans le texte pour se fusionner dans le seul niveau de l'écriture littéraire :

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

*Longue conversation avec Stella. Je l'avais appelée parce que Hélène est malade et alitée dans le roman et... et... voilà, j'avais envie d'entendre sa voix. [...] Je veux l'écrire ici et en avoir le cœur net : J'ai peur que Stella ne meure si je tue Hélène dans ma Sonate de la résurrection. Ça a l'air insensé, mais c'est vrai. Et je n'oserais l'avouer à aucun être vivant (IDT, p.225)*

L'écriture de ce récit suppose un travail de recherche historique et sociologique que le personnage de Nadia ne manque pas de consigner dans son carnet : « *Je ne cessais de songer aux recettes de sorcières que je lis en bibliothèque. Celles de la célèbre empoisonneuse La Voisin, par exemple, décapitée pour avoir aidé Mme de Montespan à éliminer ses rivales et regagner les faveurs du Roi-Soleil* » (IDT, p. 135)

La mémoire qui traverse des générations, transmise par ouï-dire, outil de la préservation d'une Histoire, dénote de l'importance des repères sociaux dans l'édification de la mémoire. Cette notion de « trace mémoire » est donc une mémoire à la portée plus amplifiée, traduisant une certaine société gardienne d'un pan de mémoire collective.

Par exemple, la thématique de l'avortement fait même l'objet d'une leçon particulière administrée par la mère Hélène, une guérisseuse, à Barbe pour mettre terme à une grossesse sans aller jusqu'à l'accouchement. Une leçon que Barbe apprend par cœur, ces herbes sont énumérés tels un poème, une comparaison édifiante, et surtout, ils sont hiérarchisés des plus simples aux plus puissantes, une hiérarchie qui s'étend même au social : à ce point du récit, nous ne pouvons qu'établir le constat que ces leçons n'ont été d'aucune aide pour Barbe quand elle a voulu se débarrasser du fruit de son viol, contrairement à la narratrice Nadia qui, ne voulant jamais d'enfant, avortait sans aucune difficulté :

*La leçon de Barbe dure plus de deux heures. Hélène lui apprend les remèdes comme un poème, elle les lui fait réciter jusqu'à ce qu'elle les connaisse par cœur. D'abord les simples: armoise, aristoloche, coloquinte, ellébore noir, concombre sauvage, graine de fougère, persil, fenouil, aneth. Ensuite les substances plus puissantes : jus d'ammoniaque, fiel de taureau, poix liquide, assa—foetida, galbanum. (IDT, p. 157)*

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

Pour Maïssa Bey, l'évocation de tout ce qui a trait à quelques souvenirs familiaux passe par la citation de « *La Famille* » (SNTRP, p. 29-p.42) cité plusieurs fois et toujours avec une majuscule à son début, et qui devient plus loin un simple pronom personnel mais toujours avec une majuscule. En clair, le regard associé à la mémoire ou la découverte du monde associée à la mémoire atteint son paroxysme quand le substantif est affecté d'une majuscule et relève de l'activité mémorielle exclusivement personnelle.

La peur, la douleur et le sentiment dévastateur de la perte du père trouvent écho dans le récit *Entendez-vous dans les montagnes*, dont l'intrigue centrale porte sur les mêmes épisodes, soit les conflits coloniaux algériens d'après la Seconde Guerre Mondiale, mais la famille se résume au père, et les peu de souvenirs de la narratrice, avec, comme nous l'avons déjà signalé, la figure de la mère comme médiateur de ses réminiscences : « *Elle a souvent essayé de reconstituer le visage de son père. Fragment par fragment. Mais elle ne connaît de lui que ce qu'elle revoit sur les photos. Un homme jeune, épanoui, souriant face à l'objectif.* » (EVDLM, p.18).

Un autre point a attiré notre attention par rapport à la mémoire sociale, le statut de la femme. Tous les personnages féminins de notre corpus, sans exception, sont en butte à l'écrasement d'un système patriarcal qui ne leur laisse aucune latitude pour s'émanciper : « *Par la réécriture et les jeux entre le récit-cadre et le récit enchâssé, le roman libère la femme pour lui rendre la parole et lui permettre, en tant que sorcière et être puissant, à intervenir dans l'Histoire* »<sup>258</sup>. Dans *Instruments des ténèbres*, Barbe qui ne peut utiliser ses talents de guérisseuse ni progresser librement (et sans parents) en société sans être agressée et accusée de tous les maux par la collectivité. Elisa, la mère de Nadia, reléguée au foyer et forcée de mettre fin à sa carrière de musicienne pour s'occuper des enfants et de son mari abusif ; comme la jeune Jeanne, l'amie de Barbe, obligée de se laisser toucher par les hommes qui habitent l'auberge ; comme Martha, la maîtresse de Barbe, dont la voix, l'opinion et la valeur s'effacent devant son mari et les autorités.

---

<sup>258</sup>SULLIVAN, Maryse, « Les femmes marginales par l'histoire les sorcières de Maryse Condé et de Nancy Huston », Université d'Ottawa, *Chimères*, [article en ligne], 2016, Vol 33 No 1 (2016): Volume XXXIII, p. 23 in <https://journals.ku.edu/index.php/chimeres/article/view/6485>

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

Dans *Cantique des plaines*, la mémoire d'une famille et par conséquent d'une société est perceptible puisque Paula rapporte l'histoire de sa famille et leur installation dans les plaines de ce qui est appelé maintenant l'Alberta. Les premières pages regorgent de détails mémoriels, souvenirs collectifs en quelque sorte, sur la venue de ces pionniers à la recherche de l'or mais l'histoire de ces pionniers revêt une certaine complexité puisqu'elle explique cette société au carrefour de plusieurs conflits dont le plus important est celui, de type colonial, ethnique. Les conséquences de la venue de ces pionniers est une certaine normalisation d'une culture de la violence et du machisme, de l'ignorance de l'autre ou de son infériorisation puisqu'on a besoin de ses terres et non de son savoir sur ces terres.

La mémoire familiale part des propres souvenirs malheureux de l'enfance de Paddon, battu par son père. La narratrice Paula rapporte par exemple l'enfance de son grand-père, ses démêlés avec son père :

*Si tu te laissais coincer dans la chambre, ses coups pouvaient pleuvoir silencieusement sur ta tête pendant d'interminables minutes sans que résonne le moindre tonnerre vocal susceptible d'éveiller les soupçons des femmes qui gloussaient et glapissaient à la cuisine.*

*Pourquoi te faisait-il si mal ?* (CDP, p. 72)

Pour décrire alternativement avec ces souvenirs de famille la société canadienne d'alors, pour faire sentir cette réalité canadienne, Nancy Huston, à travers la voix de sa narratrice met à jour une cohabitation des autochtones et des envahisseurs, les blanc en l'occurrence, sous la perspective de l'amour (la relation entre Paddon et Miranda l'amérindienne) :

*Rentrant chez toi, le jour où Miranda t'avait raconté l'histoire de sa scolarisation, tu te dis-une fois pour toutes, du moins tu l'espérais : Me demander de ne pas aimer cette femme serait aussi monstrueux que de me demander de me couper une jambe.* (CDP, p. 103),

Sous la perspective de la religion aussi (Elizabeth la sœur de Paddon qui part même à Haïti participer aux missions religieuses) : « *Quand le confesseur à qui elle fit part de ce dilemme éclaira sa lanterne en l'informant que Port-au-Prince n'était autre que la ville capitale d'Haïti, sa joie ne connut pas de bornes : maintenant elle savait avec certitude où*

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

*Dieu voulait l'envoyer !* » (CDP, p. 127), l'éducation (Paddon vit une certaine ascension sociale en devenant professeur d'histoire, un métier dont il saura les limites au contact de Miranda) : « *Cette année-là, la première, tu n'avais aucun mal à donner tes cours d'histoire et ta vie se déroulait comme une sorte de fête exubérante* » (CDP, p. 124), l'art (Miranda est peintre, une activité exercée, étonnamment par beaucoup d'indiens) :

*Elle installait son chevalet et son fauteuil roulant sous les lucarnes [...]. Nous autres, on a toujours peint, disait-elle. Les murs de nos maisons ont toujours raconté l'histoire de notre vie, nos aventures nos rêves surtout. Mes toiles, c'est comme de petits lambeaux de nos maisons en peau, maintenant qu'on n'a plus le droit de les habiter.* (CDP, p.60)

Si Miranda et, à travers elle les amérindiens, sont le contre-point incontournable de ce récit, ils ne sont pas les seuls. De façon continue, Paula montre la place de la femme en faisant en sorte que Paddon, à chaque étape de sa vie a été façonné par les femmes, blanches ou indiennes, ces mêmes femmes victimes des vicissitudes des hommes mais néanmoins porteuses de valeurs : sa mère, Mildred, sa femme, Karen, la jeune voisine Sara ou Mara, l'amante indienne Miranda et pour terminer cette chaîne féminine, Paula survient pour lui redonner vie à travers son manuscrit : « *J'essaie de lire ton manuscrit [...] Puis, me relevant, j'ai allumé la lampe sur mon bureau et j'ai passé tout le reste de la nuit à lire [...] Mais là, après quelques heures vaseuses de sommeil matinal, je crois enfin comprendre ce que j'ai à faire.* » (CDP, pp. 14/15)

En somme, c'est toute la collectivité, hommes, femmes, religieux, soldats, paysans ou autres, et plus encore toutes les couches de la société qui s'expriment à travers les procédés mis en place dans *Cantique des plaines*.

Ces différentes mémoires sont intimement liées à la mémoire de l'HISTOIRE, le fait familial et social faisant partie de cette mémoire collective, cette dernière posant les mêmes problématiques qui se posent au niveau social surtout. Il s'agit, pour Ricœur, de penser une « *politique de la juste mémoire* »<sup>259</sup> qui sache critiquer aussi bien la complaisance de certaines exagérations commémoratives que la négligence irresponsable du « ne pas vouloir savoir »,

---

<sup>259</sup>REAGAN, Charles, «Réflexions sur l'ouvrage de Paul RICŒUR: La Mémoire, l'histoire, l'oubli», *Transversalités* 2008/2 (N° 106), pp. 165-176.



## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

de l'oubli futile. Ce qui nous mène au volet suivant, le fait historique abondamment traité dans notre corpus.

### II-2-2-Mémoire...et écriture de l'HISTOIRE

Nous sommes sensibles à ce point de notre analyse aux liens avec l'HISTOIRE établis dans notre corpus qui contient d'ailleurs des notes biblio-historiques certifiant que l'intrigue s'inspire de faits réels, créant un dialogue avec le discours historique. Les récits de Maïssa Bey, surtout *Entendez-vous dans les montagnes* fourmillent par exemple de références et d'allusions à la guerre d'Algérie, une guerre véridique, ancrée dans l'imaginaire des personnages : Dadda Aïcha qui parle toujours des « roumis »<sup>260</sup> dans *Surtout ne te retourne pas*, la fille de l'instituteur algérien mort sous la torture<sup>261</sup> de l'armée française, un ancien appelé en Algérie à l'époque du conflit, une petite-fille d'un pied-noir dans *Entendez-vous dans les montagnes*, ce récit évoquant « non seulement le père mais l'Algérie du père »<sup>262</sup>. Ces deux récits contiennent également plusieurs références à un conflit beaucoup plus récent en Algérie, à savoir la terrible violence qui y a prévalu pendant une décennie, à partir de 1991. Quant à Nancy Huston, son écriture de l'HISTOIRE accorde une importance toute particulière à la tragédie des amérindiens et son rôle dans l'édification du Canada (*Cantique des plaines*), des autochtones auxquels elle trouve même une place dans *Instruments des ténèbres*, pourtant loin de verser dans l'historiographie<sup>263</sup>, c'est-à-dire l'écriture de l'HISTOIRE.

Dans la mesure où tout roman comporte une part référentielle, on pourrait prétendre qu'il est historique. Que l'action se déroule dans le passé, ou même au présent en offrant des

---

<sup>260</sup>DANA, Catherine, (Propos recueillis par), « Je ne parle pas la langue de mon père », entretien avec Leïla Sebbar, in *Confluences Méditerranée*, n° 45, 2003, pp. 173-184.

<sup>261</sup> Une pratique qui a fait l'objet de plusieurs enquêtes et récits dont « Les crimes de l'Armée française » de Pierre Vidal-Naquet, *Les crimes de l'armée française: Algérie, 1954-1962*, Paris, Maspéro, 1975.

<sup>262</sup> SEBBAR, Leïla, « Je ne parle pas la langue de mon père », *op. cit.*

<sup>263</sup>Phase littéraire ou scripturaire, lorsqu'il s'agit du mode d'expression, phase représentative, lorsqu'il s'agit de l'exposition, de la monstration, de l'exhibition de l'intention historique prise dans l'unité de ses phases, à savoir la représentation présente des choses absentes du passé [...] L'histoire est de bout en bout écriture. À cet égard, les archives constituent la première écriture à laquelle l'histoire est confrontée, avant de s'achever elle-même en écriture sur le mode littéraire de la scripturalité, RICOEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op., cit., p. 171.



## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

perspectives historiques (rappels, superpositions d'époque...) illustrent bien cette citation de Chikhi Beïdha et Quaghebeur Marc: « *L'exil de l'Histoire, qui paraît bien caractériser cette ère, ravive qui plus est, le conflit entre poétique et politique* »<sup>264</sup>. L'HISTOIRE désigne dans notre perspective « *la faculté collective de se souvenir* » (formule où on peut déceler les rapports entre mémoire et HISTOIRE) et pas seulement un ensemble de dates et de faits présentés d'une façon qui les rend compréhensibles et tranche dans la complexité du réel. Quoi de plus significatif, et hautement symbolique que de citer cet extrait du best-seller de Bernard Schlink, *Le liseur*<sup>265</sup>, et qui constitue en plus le roman que parcourt la narratrice du récit de Maïssa Bey, *Entendez-vous dans les montagnes*, dans le train où elle se retrouve face à face avec un présumé bourreau de son père :

*Seulement voilà : fuir n'est pas seulement partir, c'est aussi arriver quelque part. Et le passé où je me retrouvai en tant qu'historien du droit n'était pas moins vivant que le présent. Et contrairement à ce que pourrait penser le profane, l'historien ne se contente pas d'observer seulement cette vie passée tout en prenant part à la vie présente. Faire de l'histoire consiste à lancer des passerelles entre le passé et le présent, à observer les deux rives et à être actif de part et d'autre*<sup>266</sup> (EVDLM, p.)

Halbwachs propose le terme « *mémoire historique* »<sup>267</sup>, celle du groupe nation pour désigner les interactions entre mémoire individuelle et collective, les événements historiques qui « *occupent une place dans la mémoire de la nation* »<sup>268</sup>. Il souligne bien cependant que

---

<sup>264</sup>« Les écrivains francophones, interprètes de l'Histoire, entre filiation et dissidence », colloque de Cerisy-La-Salle, 2-9 septembre 2003, 2<sup>ème</sup> tirage 2007, CHIKHI, Beida ; QUAGHEBEUR, Marc (dir.), Bruxelles, Archives et musée de la littérature, coll. « Documents pour l'Histoire des Francophonies », p. 13

<sup>265</sup>SCHLINK, Bernard, *Le liseur*, PDF, p. 97 in [http://ekladata.com/HimNeFVwrW4KXG LrxG88Ih \\_Znt8/ Bernard-Schlink-Le-liseur.pdf](http://ekladata.com/HimNeFVwrW4KXG LrxG88Ih _Znt8/ Bernard-Schlink-Le-liseur.pdf). *Le liseur* fera l'objet ultérieurement d'une analyse plus poussée dans un titre consacré à la mémoire littéraire dans notre corpus).

<sup>266</sup>*Ibid.*

<sup>267</sup>HALBWACHS, Maurice, *La mémoire collective*. Paris : Les Presses universitaires de France, coll. "Les classiques des sciences sociales", 1950, 2<sup>o</sup> éd. revue et augmentée, 1967, p. 39.

<sup>268</sup>RICÉUR, Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, op., cit., p. 106.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

cette mémoire historique est « *une mémoire empruntée et qui n'est pas la mienne* »<sup>269</sup> mais lui propose un réseau d'oppositions, par exemple la mémoire autobiographique à la mémoire historique. L'oubli devient salutaire : « *les phénomènes de silence, de tabou et d'amnésie n'intéressent pas seulement la pratique du récit de vie, mais des cultures entières, des groupes de la population, qui, pour une raison ou une autre, ont dû se taire, oublier pour survivre, refouler* »<sup>270</sup> et cette mémoire de la nation « *remet en lumière les faits de violence qui se sont passés à l'origine de toutes les formations politiques, même de celles dont les conséquences ont été le plus bienfaisantes. L'unité se fait toujours brutalement* »<sup>271</sup>

Sur les traces de la réflexion freudienne, Ricœur, dans un contexte fort semblable à celui qu'ébauche Michel de Certeau sur le travail de l'historien comme pratique d'enterrement et de deuil, critique l'injonction au fameux « devoir de mémoire » comme étant une exigence abstraite qui se prête à toutes les manipulations du pouvoir en vigueur ; il lui préfère ce qu'il appelle le travail de mémoire, terme inspiré par la notion de Freud de travail, d'élaboration de la mémoire vivante, par contraste à la compulsion à la répétition. Les travaux de Ricœur passent aussi d'un sens, à savoir le processus et les dysfonctionnements de la mémoire individuelle à l'autre, c'est-à-dire les caractéristiques d'une mémoire collective :

*Au reste si la mémoire collective tire sa force et sa durée de ce qu'elle a pour support un ensemble d'hommes, ce sont cependant des individus qui se souviennent en tant que membres du groupe. [...] Nous dirions volontiers que chaque mémoire individuelle est un point de vue sur la mémoire collective, que ce point de vue change selon la place que j'y occupe et que cette place elle-même change suivant les relations que j'entretiens avec d'autres milieux.*<sup>272</sup>

Dans *Entendez-vous dans les montagnes*, tous les ingrédients semblent réunis pour offrir une vision qui n'est plus figée de l'HISTOIRE et de son écriture car le souci est

---

<sup>269</sup>HALBWACHS, Maurice, *La mémoire collective*, op. cit., p.99.

<sup>270</sup>ROBIN, Régine, *Le roman mémoriel: de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, op. cit., p. 56.

<sup>271</sup>RENAN, Ernest «Qu'est-ce qu'une nation?», *Œuvres complètes*, vol. 1, Paris, Calmann-Lévy, 1947 [1882], p. 891.

<sup>272</sup>RICŒUR, Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 162

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

d'arriver par le biais d'une mémoire « purgée » de toute autre revendication et qui concerne les deux parties, algérienne et française : « *L'histoire coloniale, si étouffante pour les uns, et si joyeuse pour d'autres, va bientôt se raconter à l'imparfait. Un récit âcre et mélancolique, mélange d'immaturité et d'inaccompli pour les Européens d'Algérie, de rage et d'espoir pour les colonisés* »<sup>273</sup>. Les tensions de la mémoire investissant l'écriture, l'histoire collective qui y circule sous le mode fictionnel et le destin de son univers textuel deviennent problématiques

En effet, sans appartenir à la catégorie du roman historique, les œuvres de Maïssa Bey et Nancy Huston font une large place à l'HISTOIRE, qui se trouve représentée de diverses façons chez les deux auteures. Mais voici qu'au moment d'écrire le titre du chapitre, on hésite : singulier ou pluriel ? Y a-t-il une ou plusieurs écritures de l'HISTOIRE dans ces romans ? Dans *Entendez-vous dans les montagnes* de Maïssa Bey, la confrontation entre Français et Algériens se poursuit, mais les conflits sont, cette fois-ci, mêlés aux enjeux politiques internes d'une Algérie livrée à la crise économique et politique des années 1990, ce qui a poussé l'écrivaine à quitter (dans la fiction) son pays natal : « *La présence du contexte historique est attestée, et même revendiquée. De nombreuses descriptions de lieux, de personnages, de scènes en prise directe avec la réalité de la guerre de libération parsèment le texte* »<sup>274</sup>. Le fait de chercher refuge auprès de ceux qui avaient provoqué la mort de son père auparavant ne passe d'ailleurs pas inaperçu pour le personnage et se dresse comme une contradiction de plus dans sa quête d'une identité moins instable :

*Maïssa Bey, par contre essaie d'inclure des éléments de l'Histoire dans ces textes en construisant dans ses romans « des personnages féminins qui sont aux prises avec cette fuite du temps et sa perception par les mémoires, orientés selon les heurts de leurs histoires personnelles et de l'histoire nationale »*<sup>275</sup>

Les circonstances de la rencontre de la narratrice avec un ancien appelé français (qui vient donc de l'autre côté de la barrière) les mènent, chacun à leur manière et selon un point de vue complètement subjectif, à reconstituer les temps âpres et les expériences

---

<sup>273</sup> STORA, Benjamin, *Algérie 1954, une chute au ralenti*, Paris, Le Monde et éditions de l'Aube, 2011, p. 10

<sup>274</sup> MOKADDEM, Khadidja, « Les écritures féminines de la guerre d'Algérie : l'exemple de Maïssa Bey » in *Synergies Algérie* n° 5 – 2009, pp. 217-225

<sup>275</sup> RANAIVOSON, Dominique, *op. cit.*, p. 15.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

traumatisantes de la guerre, perçue ici sous différents points de vue : « *Ainsi, le topos de la guerre est omniprésent, mais nous n'avons pas là la trame de romans de guerre* »<sup>276</sup>. Les fragments des récits qui sont autant de règlements de comptes avec leur passé suggèrent que l'homme qui se trouve en face de la narratrice a été l'un des tortionnaires qui avaient causé la mort de son père, encore que rien ne puisse le distinguer des autres hommes.

- *Votre père a...*

- *Il a été torturé. Avec ses compagnons. Pendant une nuit. Une nuit entière. Puis exécuté... de plusieurs balles. C'est ce qu'on nous a dit. 'Abattu alors qu'il essayait de s'enfuir.' Version officielle. Reprise par les journaux de l'époque. C'est ce qu'on appelait la corvée de bois. C'est comme ça qu'on se débarrassait des...*  
(EVDLM, p. 67)

L'expérience de la guerre et de la torture n'est pas indifférente au tortionnaire non plus. Le voyageur, ainsi que toutes les générations antérieures ont été des victimes des vicissitudes tragiques de l'histoire. À vingt ans, lui aussi avait été obligé de combattre : « *Son père avait eu lui aussi sa guerre. Et il y était allé en chantant la Marseillaise. Comme lui. Et avant lui, le père de son père, et ainsi des nombreuses générations* » (EVDLM, p. 52). Il n'y n'aurait donc pas d'alibi dans la fiction de Maïssa Bey pouvant annoncer la possibilité d'un côté propre de la guerre, et, colonisés et colonisateurs, Français ou Algériens, nous sommes tous impliqués de la même manière. Sans aller jusqu'à présenter le compagnon de voyage de la narratrice comme victime, nous retrouvons dans l'écriture de l'HISTOIRE de Maïssa Bey dans ce récit un phénomène consistant selon R. Mokhtari à « *déshistoriciser et dépolitiser l'Histoire, à déplacer la matière historique* »<sup>277</sup>. Maïssa Bey est loin de cette « *manipulation narrative innocent[ant] le bourreau et culpabilisant] la victime* »<sup>278</sup> car la parole de la

---

<sup>276</sup>BOUGHRARA, Mohamed-Racim, « Conflits et fractures historiques dans la littérature algérienne contemporaine : le cas des *Amants désunis* et du *Village de l'Allemand* » *Romanica Silesiana* n° 13, "Le Maghreb : entre conflit et consensus", Université de Silésie à Katowice, L'Institut des langues romanes et de traduction, Pologne), Magdalena Malinowska ; Magdalena Zdrada-Cok, 2018, p. 46.

<sup>277</sup>MOKHTARI, Rachid, *La graphie de l'horreur : Essai sur la littérature algérienne (1900-2000)*, Alger, Chihab, 2018 [2<sup>e</sup>éd.], p. 152

<sup>278</sup> MOKHTARI, Rachid, *La graphie de l'horreur : Essai sur la littérature algérienne (1900-2000)*, op. cit., p.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

narratrice, victime, n'est pas usurpée et son témoignage n'est pas détourné au profit d'une manifestation quelconque dans un espace romanesque. Les souvenirs de guerre de Jean, le médecin français, ancien soldat français durant la guerre d'Algérie, nous sont livrés sans aucune complaisance de la part de l'auteure, souvenirs distincts dans la narration par des caractères en italique, dans un souci d'équilibre car l'écriture de l'HISTOIRE se fait encore des deux côtés de la Méditerranée.

Elle nous conduit ainsi dans le récit retenu des souvenirs traumatisants sur lesquels les personnages aimeraient se taire. Mais, quelquefois, le silence ne suggère nullement le vide ni l'absence de choses à dire. Bien au contraire, le silence n'est ici qu'un trop plein de sens, car trop douloureux à affronter. En plus, se taire, pratiquer le culte du silence pour se protéger n'anéantit pas la souffrance qui, tôt ou tard, resurgit du passé qu'on aimerait oublier. C'est ainsi que s'exprime la narratrice anonyme dans *Entendez-vous dans les montagnes* :

*Le seul recours... ou le seul remède si vous préférez... oui... oui... pratiquer tous, sans se concerter, sans s'être donné le mot, oui... on peut dire ça comme ça, pratiquer la culture du silence... pour se protéger. Peut-être... mais ne change rien à la souffrance des uns et des autres ; on peut simplement essayer de la tenir à distance, c'est tout, vous ne croyez pas ? Et quand vient le moment de... parce que cela finit tôt ou tard par remonter à la surface, non ?(EVDLM, p.58)*

Les phrases et les silences continuent leur ballet et le portrait du père survient, dans les pensées de Jean, le militaire assis en face de la narratrice, dans ce huis clos oppressant, provoqué en quelque sorte par les questions de sa fille : son étonnement devant cet « *Arabe pas comme les autres* » (EVDLM, p. 60), les interrogatoires, les séances de torture : « *Elle se dit que rien ne ressemble à ses rêves d'enfant, que les bourreaux ont des visages d'homme* » (EVDLM, p. 70) ; ce dernier extrait effectue un passage d'une guerre impersonnelle, guerre de chiffres et de statistiques à un conflit ayant pour seuls personnages une mémoire d'un enfant aux prises avec l'absence et des bourreaux qui n'ont de bourreaux que le nom car le retour vers le passé n'y change rien tous les belligérants ont un visage « humain ».

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

Profondément marqués par les souffrances endurées, les héritiers de la guerre se heurtent à l'impossibilité ou au refus de la génération antérieure de transmettre la mémoire de la douleur :

*Sur le terrain de la guerre d'Algérie, l'enjeu des fictions considérables est d'abord de rétablir un témoignage (certes symbolique, puisqu'en partie fictif) là où on l'a volontairement rendu absent : absence des victimes, bien sûr, par élimination, absence des archives (par destruction), absence de jugement (par amnistie), absence de l'Histoire (par amnésie)<sup>279</sup>*

Nous décelons dans l'œuvre de cette écrivaine la coexistence de l'histoire en tant qu'expérience personnelle et de la grande HISTOIRE, de la mémoire individuelle et de la mémoire collective des événements douloureux de l'époque coloniale, les plaies issues de la décolonisation et la relation complexe entre l'opresseur et l'opprimé.

Dans le texte de Maïssa Bey donc, nourri de souvenirs personnels, vont ressurgir les démons du passé, ou le souvenir douloureux ou obturé de la guerre : une mémoire qui ne se contente pas de "remémorer"— ce qui est déjà conséquent — mais qui s'imbrique dans ce présent où se rencontre un trio de hasard.

La narratrice évoque des événements plus récents, mais tout aussi douloureux, qui expliquent sa présence dans un pays étranger : « *Elle ne veut plus subir le choc des exécutions quotidiennes, des massacres et des récits de massacres, des paysages défigurés par la terreur, des innombrables processions funèbres, des hurlements des mères ...les regards menaçants...* » (EVDLM, p. 35). La peur, la douleur et le sentiment dévastateur de la perte du père trouvent écho dans le récit *Entendez-vous dans les montagnes...*

L'histoire de la guerre d'Algérie que l'on ne peut pas encore mettre à distance, parce que les protagonistes, acteurs et les témoins sont encore là, quelques-uns en tout cas. Ils sont porteurs de la mémoire et ils peuvent raconter, témoigner, cette histoire est encore prisonnière

---

<sup>279</sup> MILKOVITCH-RIOUX, Catherine, « Les territoires littéraires de la guerre d'Algérie : de l'hétérogénéité de la mémoire », in *La guerre d'Algérie dans la mémoire et l'imaginaire*, DAYAN-ROSENMAN Anny ; VALENSI, Lucette (dir.), Alger, Bouchène, 2004, p. 272.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

de passions encore vivaces, douloureuses le plus souvent. Cette histoire, taxée d'impartialité parce qu'elle ne peut occulter les affects, beaucoup d'auteurs ont voulu la restituer. Cette unicité de l'HISTOIRE face à la multiplicité des mémoires n'entame pas la position universelle et globalisante : l'historien se voulant « objectif et impartial », cherche à dépasser le point de vue national sur les faits: l'HISTOIRE s'écrit de l'extérieur <sup>280</sup> alors que pour le mémorialiste, la mémoire de l'intérieur :

*Mais il n'y a pas de mémoire universelle. Toute mémoire collective a pour support un groupe limité dans l'espace et dans le temps. [...] Tel est le point de vue de l'histoire, parce qu'elle examine les groupes du dehors et qu'elle embrasse une durée assez longue. La mémoire collective, au contraire, c'est le groupe vu du dedans et pendant une période qui ne dépasse pas la durée moyenne d'une vie humaine, qui lui est, le plus souvent, bien inférieure.*<sup>281</sup>

Il y aurait donc une sorte d'effet de miroir entre la réalité historique et sa représentation historique qui fausserait l'accès aux faits. Comme ce titre qui, tout à la fois, suggère La Marseillaise et Min Djibalina, ainsi, Dominique Ranaivoson note que :

*Des personnages féminins qui sont aux prises avec cette fuite du temps et sa perception par les mémoires, orientés selon les heurts de leurs histoires personnelles et de l'histoire nationale, le thème de la mémoire faisant de la femme le carrefour entre langage et silence, passé et présent.*<sup>282</sup>

Maïssa Bey construit et dispose ses personnages comme les éléments d'une plus large réflexion sur la société algérienne et sur le rôle de la mémoire individuelle et collective.

L'instrument privilégié de saisie de l'HISTOIRE n'est pas fiable, la mémoire obéit à d'autres logiques que la logique de l'HISTOIRE. Elle oublie, déforme, transforme, reconstruit ce qui s'est passé en fonction des exigences de l'inconscient, ou du pouvoir, et non en fonction des exigences de la vérité : « *Il y a en effet plusieurs mémoires collectives. [...]*

---

<sup>280</sup> MILKOVITCH-RIOUX, Catherine, *op. cit.*, p. 136

<sup>281</sup> *Ibid.*, p.140

<sup>282</sup> RANAIVOSON, Dominique, *op. cit.*, p. 15



## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

*L'histoire est une et l'on peut dire qu'il n'y a qu'une histoire*»<sup>283</sup>, Halbwachs affirme donc qu'il y a autant de mémoires collectives que de groupes alors qu'il n'y a qu'une HISTOIRE. Sur cette lignée, Ricœur pointe la nécessité de prendre du recul par rapport aux événements historiques alors qu'Henri Rousso résume dans l'introduction du *Syndrome de Vichy* la différence entre HISTOIRE et mémoire :

*La mémoire est un vécu, en perpétuelle évolution, tandis que l'histoire – celle des historiens- est une reconstruction savante et abstraite, plus encline à délimiter un savoir constitutif et durable. La mémoire est plurielle en ce sens qu'elle émane de groupes sociaux, partis, Eglises, communautés régionales, linguistiques ou autres. De ce point de vue, la mémoire dite « collective » est à première vue une chimère, car somme imparfaite de mémoires éclatées et hétérogènes. L'histoire en revanche a une vocation plus universelle, sinon plus œcuménique.[...] La mémoire, parfois, est de l'ordre du sacré, de la foi ; l'histoire est critique et laïque. La première est sujette au refoulement, tandis que, toujours à priori, rien n'est étranger au territoire de l'écrivain.*<sup>284</sup>

Les oppositions bien nettes sont toujours très satisfaisantes pour l'esprit, mais ne résistent souvent pas à une analyse plus affinée. C'est ainsi que Rousso un peu plus loin dans son introduction, émet des doutes quant à l'impartialité de l'historien :

*L'historien, professionnel ou occasionnel, est toujours tributaire de son temps et de son époque. Il se trouve placé, dans le réseau des souvenirs collectifs, à un carrefour : d'un côté, il subit comme tout citoyen la mémoire dominante, qui, souvent contre son gré, lui suggère des interprétations, voire des pistes de recherche ; de l'autre, il est lui-même « un vecteur du souvenir » (et un vecteur privilégié) en ce sens qu'il propose une vision du passé qui risque – après un long parcours- d'infléchir les représentations de l'heure.*<sup>285</sup>

---

<sup>283</sup>HALBWACHS, Maurice, *La Mémoire collective*, op., cit., p. 136

<sup>284</sup>ROUSSO, Henri, *Le Syndrome de Vichy*, Seuil, coll. « Points Histoire », 1987, p. 10

<sup>285</sup>ROUSSO, Henri, op. cit., p12



## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

Les textes de Nancy Huston n'échappent pas à cette chape de l'HISTOIRE car cela pose avec acuité, ou plutôt on revient à la problématique d'une identité, au Canada, revendiquée jusqu'alors par les décideurs officiels, reposant sur une homogénéité factice, version officielle, arrangée, reléguant le travail de mémoire à un rang secondaire, si ce n'est inexistant. Ces nouveaux écrits laissant une large part à l'HISTOIRE rendent compte donc d'une première dynamique, celle du souvenir, devenant le lieu par excellence de confrontations, ce qui génère un puissant conflit d'interprétation, amenant à faire osciller le concept d'identité tel qu'il était jusqu'à présent. La réécriture de L'HISTOIRE a laissé donc, paradoxalement, un vide et un silence, révélant un déficit identitaire, confiant à la dépossession, et que les auteurs essaient, jusqu'à présent, désespérément de combler.

*Cantique des plaines* de Nancy Huston pose la douloureuse question de l'absence de l'Autre, l'amérindien, l'autochtone marginalisé mais bien présent, cette absence qu'elle transforme en réalité troublante à travers le personnage de Miranda. Christiane Chaulet-Achour souligne : « Avec *Cantique des plaines* [...] ce n'est plus "eux" et "nous" mais " nous sans eux" et ce que ce "sans" a signifié »<sup>286</sup>. Par-là, le roman explore la difficile cohésion d'une nation en misant sur le contact identitaire mais surtout sur l'écriture ou la mise noire sur blanc des questionnements, comme acte réunificateur. Car écrire les déchirements signifie construire une nouvelle parole à partir de fragments, d'échos et de dédoublements. C'est ce qu'entreprend Nancy Huston dans *Cantique des plaines*, roman qui met au jour tout à la fois l'altérité abrupte et les rapports dialogiques qui peuvent la sous-tendre.<sup>287</sup>

Écrire sur l'histoire du Canada est une entreprise périlleuse selon Nancy Huston. Peter Klaus résume la « situation » identitaire du Canada en ces termes : « *La cohabitation de deux êtres, de deux langues et de deux cultures dans un même corps. Toute la problématique du*

---

<sup>286</sup>GAUVIN, Lise, « Écriture, surconscience et plurilinguisme, une poétique de l'errance » in *Francophonie et identités culturelles*, ALBERT Christiane dir., p. 16.

<sup>287</sup>TALAHITE-MOODLEY, Anissa ; GONFOND, Claude, « Dialogisme et réflexion sur l'écriture dans *Cantique des plaines* de Nancy Huston », *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne*, Volume 32, numéro 1, 2007, p. 5-241, Université de Toronto, 2007, <https://journales.library.utoronto.ca/index.php/sc/article/view/5825/10707>

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

*Canada se trouve concentrée*»<sup>288</sup>, ou bien encore : «*Toute identité québécoise ou francophone a un côté "métisse". Fini l'homogénéité du passé, d'une culture et d'une littérature enfermées sur elle-même*»<sup>289</sup>. Cet aspect des choses nous renvoie à un point développé précédemment, celui des décalages amenant les auteurs canadiens, tels Nancy Huston, à produire des textes qui osent enfin plonger dans le passé indien des Amériques. Elle l'explique ainsi :

*Pour parler du Canada, il faut toujours commencer par parler d'autres pays. (Sauf bien sûr si on veut parler des Indiens du Canada avant l'arrivée des Européens, mais alors il vaut mieux se taire parce qu'ils ne s'appelaient pas des Indiens et cela ne s'appelait pas le Canada et il n'y a aucune raison que ce soit nous qui racontions leurs histoires)*<sup>290</sup>.

Jimmy Thibeault a étudié en premier lieu le travail qu'a effectué Nancy Huston sur la démythification du discours historique afin d'en arriver à présenter une « *nouvelle image mythique, négative celle-là, de l'Ouest* »<sup>291</sup>. Comme Stephan Hardy, Thibeault s'intéresse au dialogue entre le « je » de la narratrice et le « tu » d'une personne décédée. Selon lui, il s'agit là d'une stratégie qui aurait pour fonction d'objectiver le discours narratif afin de présenter « *sa propre vérité, sa propre vision de l'histoire albertaine* »<sup>292</sup>, rejoignant ainsi les propositions de Hardy. Ce serait le silence du mort qui confère un statut d'autorité et de vérité à la narration parce que, par la mort, il « *atteint la vérité transcendant le monde, [...] laissant croire à la rigueur historique de la narratrice* »<sup>293</sup>.

---

<sup>288</sup>KLAUS Peter, « Les écrivains francophones du Canada face à leur histoire : L'histoire nationale : repère ou piège, des noms et autres signes », p. 352, in *Les écrivains francophone interprètes de l'histoire, entre filiation et dissidence, op. cit.*

<sup>289</sup>*Ibid.*, p. 354

<sup>290</sup>SEBBAR, Leïla, HUSTON, Nancy. *Lettres parisiennes : Autopsie de l'exil*. Paris : Barrault, 1986, p. 43.

<sup>291</sup>THIBEAULT, Jimmy, « Briser la chaîne identitaire ou apprendre à conjuguer l'identité au présent Réflexion sur le processus d'identification dans Tchipayuk ou le chemin du loup de Ronald Lavallée, *Cantique des plaines* de Nancy Huston et *Le coulonneux* de Simone Châput », [Mémoire de maîtrise], Edmonton, University of Alberta, 2002, p. 84.

<sup>292</sup>*Ibid.*, p. 61

<sup>293</sup>THIBEAULT, Jimmy, « Briser la chaîne identitaire ou apprendre à conjuguer l'identité au présent Réflexion sur le processus d'identification dans Tchipayuk ou le chemin du loup de Ronald Lavallée, *Cantique des plaines* de Nancy Huston et *Le coulonneux* de Simone Châput », *op. cit.*, p. 71.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

Le personnage de Miranda, l'amérindienne est dans le roman le lieu par excellence de l'HISTOIRE, même si les premières pages du roman racontent avec acuité la conquête de l'Alberta par les pionniers. Rencontre après rencontre, Miranda poursuit le récit du sort de son peuple, et rappelle la vie de ses parents. Elle raconte l'aliénation programmée, la violence et la mort, le viol, les terres confisquées, l'instruction religieuse qui voulait non pas instruire les enfants mais « *les transformer en pêcheurs* » (CDP, p. 100). Elle convoque des personnages référentiels, le Père Lacombe et l'Indien Crawfoot. Paddon s'étonne et cela souligne ces différences car pour lui l'école avait signifié la liberté car elle l'avait délivré du carcan maternel et « *des contraintes collantes du Christianisme* »<sup>294</sup>.

La relation physique entre Paddon et Miranda est un signe d'une entente entre les deux cultures car n'est-ce-pas une autre possession se déplaçant sur le corps d'une femme ? Selon l'affirmation de Jimmy Thibeault, « *l'amour physique renvoie à l'imaginaire colonial où le corps de la femme est souvent associé à la représentation du territoire* »<sup>295</sup>, associant l'idée de la conquête, de la découverte, de la possession et du pillage. Des contradictions se mettent à fleurir chez Paddon à propos de la colonisation, de sa remémoration et des conséquences de la présence des blancs sur les autochtones, ce qui provoque chez lui une dynamique de ré-exploration et de redéfinition du territoire tel qu'il le redécouvre sur le corps de la Métisse, corps empreint de féminité et de voix multiples.. Paddon se remémore les plaines de la province de son enfance à travers les yeux des immigrants européens.

Par le contact avec Miranda, Paddon a accès à un autre monde où le présent devient plus concret de par son intense relation avec le passé historique. Miranda personnifie les mythes et événements historiques qui, dans la culture amérindienne, s'entremêlent et s'ajoutent au rêve de Paddon de chercher la vérité historique à travers la thèse qu'il est en train de rédiger. Les frontières de l'espace et du temps sont transgressées, survolées puisque la vérité historique, Huston la situe à l'intérieur du discours de la narratrice Paula, même si elle se trouve loin de l'Alberta, car elle écrit de Montréal.

Autre transgression et non des moindres, conséquence de la relation de Paddon et de Miranda, dans l'intimité de leur univers, Miranda aide Paddon, enseignant d'un discours

---

<sup>294</sup>*Ibid.*, 111.

<sup>295</sup>THIBEAULT, Jimmy, « *Cantique du corps métis. La critique du mythe colonial dans Cantique des plaines de Nancy Huston* », Norman Cheadle and Lucien Pelletier (dir.), *Echanges culturels au Canada. Translation and Transculturation/Traduction et Transculturation*. Waterloo ; Wilfrid Laurier University Press, 2007.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

historique officie, à dépasser ce dernier pour redécouvrir les tragédies de l'appropriation territoriale et culturelle de l'Alberta. Elle lui enseigne que contrairement à ce qu'il croyait: «*l'esprit et le corps sont indivisibles*» (CDP, p. 85) tout en valorisant sa mémoire culturelle à travers son histoire, son passé, sa voix et la danse ; l'initiation de Paddon à cette danse est marquée par la maladresse, signe de son incapacité de comprendre le discours de Miranda :

*Levant les yeux vers toi, elle te fit signe de la rejoindre et, délaissant à contrecœur la chaleur douillette de ses couvertures, tu vins près d'elle, pieds nus sur le plancher, et exécutas quelques pas de danse hésitants. Elle ne rit pas...te tournant le dos...elle se remit à se laver les cheveux. Son amour pour ton corps pouvait racheter bien des choses, n'est-ce pas, mais pas ta nullité comme danseur* (CDP, p102)

L'héritage de Paula, le manuscrit de Paddon, configure une réalité historique, la naissance de l'Alberta mais plus que la connaître ou la comprendre, elle est en train de comprendre qu'elle doit donner à ce manuscrit, donc à cette réalité historique un autre sens, une autre lisibilité. Elle choisit de chercher à tâtons une vérité entre « *l'être en soi et l'être pour soi du passé* »<sup>296</sup>. Cependant, elle se sent écartelée et c'est à ses accroc mémoriels qu'elle s'accroche pour essayer de comprendre car le texte met à jour une confrontation constante entre plusieurs idéologies, morcelées et ouvertes sur l'inconscient. Ce travail que fait Paula sur elle-même depuis ses propres souvenirs d'enfance et à travers l'histoire de sa famille est une révolte intime.

Nous estimons donc que la rencontre de la fiction avec l'HISTOIRE rend possible le dévoilement de la mémoire passée sous silence, car ce dialogue intime interposé par l'acte de lecture permet à Maïssa Bey et Nancy Huston de nous exposer des zones d'ombre de la mémoire officielle et d'exorciser les événements d'un passé qui n'a toujours pas été élucidé.

---

<sup>296</sup> LEJEUNE, Philippe, *Moi aussi, op. cit.*, p. 36

# Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

## II-2-3-La mémoire des personnages

Dans ce volet, nous aborderons la question des personnages et leurs mémoires dans les œuvres de Maïssa Bey et Nancy Huston. La complexité de cette question dans la description de la mémoire des narratrices chez nos deux auteures provient du fait que le « je-narré » prend en charge le rôle des personnages, les personnages sont décrits à travers le point de vue des narratrices. Leur caractère est jugé par ces dernières, leur comportement est aussi décrit par elles. Comment les personnages agissent-ils dans l'univers de la conscience du narrateur ? Et, dans la confrontation entre la narratrice et les personnages qu'elle met en scène, le roman tout entier exprime ces deux possibles que pose Julia Kristeva :

*Renoncer à la révolte par un repli sur des « anciennes » valeurs, voire sur des « nouvelles » qui ne se retournent pas sur elles-mêmes, ne se questionnent pas, ou au contraire, reprendre sans relâche le retour rétrospectif pour le conduire aux frontières du représentable — pensable — soutenable — jusqu'à la « possession »<sup>297</sup>.*

Dans le récit en mode remémoratif, le rapport entre les personnages et les narrateurs prend une forme particulière. Jouve mentionne le rôle du lecteur afin de créer un personnage ; son existence est toujours constituée par deux composants ; le texte stimulant l'imagination du lecteur et sa «*recréation*” *imaginaire*»<sup>298</sup> comme résultat. Autrement dit l'image produite sur un personnage est «*dépourvue de présence matérielle* »<sup>299</sup>, un personnage n'existe que dans une «*image mentale* » du lecteur.

La notion de l'*image-personnage*, proposée par Vincent Jouve, provient d'un «*mixte entre les données objectives du texte et l'apport subjectif du lecteur* »<sup>300</sup>. Les lecteurs construisent l'image-personnage dans la description objective du roman, par exemple l'aspect du personnage, permet de faire des personnages en tant qu'être romanesque dans l'espace

---

<sup>297</sup>KRISTEVA, Julia, *La Révolte intime*, Paris, Fayard, 2000, p.14

<sup>298</sup>JOUBE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1998, p.40

<sup>299</sup>*Ibid.*, p.40.

<sup>300</sup> JOUBE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, *op. cit.*, p.52.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

mental des lecteurs. En ce qui concerne la concrétisation de l'image objective du personnage, Jouve mentionne l'importance de la collaboration des expériences antérieures du lecteur et le texte ; les descriptions objectives du personnage sont concrétisées dans l'espace mental du lecteur en faisant référence à son expérience personnelle du monde extérieur. Jouve explique ainsi que « *L'image du personnage que le lecteur construit à partir des stimuli textuels est, elle aussi, une synthèse issue des perceptions du monde extérieur* »<sup>301</sup>.

Avant que nous commençons à entreprendre l'étude des personnages, il est nécessaire de relever que dans les œuvres de Maïssa Bey et Nancy Huston, il s'agit d'exprimer le courant de conscience des narratrices. Leurs souvenirs forment eux-mêmes, l'ensemble du récit et expriment le monde intérieur du narrateur. Jouve fait remarquer que dans le récit à la première personne il s'agit de dissimuler cette image-personnage qui est celle du narrateur. Comme Jouve souligne ainsi que « *L'indétermination du "moi" établit une relation privilégiée entre lecteur et narrateur. Le recours à la première personne permet [...] de communiquer l'intimité inaccessible de son individu* »<sup>302</sup>, l'absence des données objectives sur le narrateur permet au lecteur de pénétrer dans le monde intérieur du narrateur.

Dans les récits de Bey et de Huston, les lecteurs ne peuvent connaître qu'à travers des indices l'aspect des narratrices ; l'existence d'Amina et de la femme du train chez Maïssa Bey est une « *conscience sans corps* »<sup>303</sup>, il est invisible pour les lecteurs. Exceptionnellement, dans les paroles des personnages, il existe des mots donnant des informations objectives sur l'aspect du narrateur, mais ils ne sont pas suffisants pour établir une image-personnage concrète; par ce passage les lecteurs apprennent quelques indices sur l'aspect du « je-narré », mais ces informations limitées entravent l'établissement de l'image mentale objective, son indétermination d'*image-personnage* objectif permet la pénétration dans le monde intérieur.

En contraste avec ce procédé, la dissimulation d'image objective du narrateur lui-même, l'abondance de la qualification d'aspect des personnages est remarquable dans les œuvres de nos auteures. Elles nous montrent le rapport entre l'objet-sujet du personnage-narrateur, cela permet de représenter la vision déformée du « je-narrant ». Ce procédé descriptif est à l'opposé de celui du narrateur homodiégétique ; tandis que l'existence du

---

<sup>301</sup>*Ibid.*, p.46

<sup>302</sup>*Ibid.*, p.53.

<sup>303</sup>MOLINO Jean ; LAFHAIL-MOLINO Raphaël, *Homo fabulator : Théorie et analyse du récit*, Montréal, Leméac/Actes sud, 2003, p.169.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

narrateur n'est qu'une conscience, l'aspect du personnage est décrit en détail. Cette représentation concernant le personnage bâtit une image mentale de son apparence à l'intérieur du lecteur, ce procédé permet au lecteur de s'assimiler à la conscience du narrateur. Les personnages vivent dans l'univers mémoriel des narratrices, leurs « *conscience sans corps* » contraste avec le corps dépourvu de l'accessibilité à la conscience du personnage.

Ce procédé est utile pour concrétiser l'image de « l'autre » ; la conscience du « je-narrant » sur des personnages distingués des narratrices elles-mêmes, révèle implicitement un rapport entre ces narratrices et des personnages. Les personnages ne sont que des êtres avec lesquels il faut établir une distinction, cette dernière signifiant la rupture du contact intime. Le « je-narrant » et les personnages ne peuvent pas partager leur sensation. Dans notre corpus, il est important que le « je-narrant » entraîne les lecteurs à partager sa vision du monde :

*C'est un homme d'une soixantaine d'années, costume de lainage sombre, chemise grise au col ouvert, cheveux blancs soigneusement coupés et séparés par un raie, yeux très clairs, visage aux traits marqués, parcouru d'un réseau de fines craquelures [...] Il a du être beau dans sa jeunesse ! Sans doute à cause de la phrase qu'elle vient de lire. (EVDLM, p. 10)*

Ce portrait ébauche l'aspect d'un personnage âgé ; le détail de la description du visage nous fait ressentir le caractère nerveux de ce personnage. Cette technique de « différenciation » et « individuation »<sup>304</sup>, autrement dit, le choix du vocabulaire relève des valeurs et de l'attitude du narrateur envers les personnages ; la qualification physique est un lieu de la manifestation de la subjectivité du narrateur.

À propos de cette personnification, dans le terme de Jouve l'*effet-personne*, Jouve note un critère important ; « *L'effet-personne est donc fondé sur une conception cartésienne de l'individu. [...] L'être romanesque, à l'instar de l'être vivant, semble déterminé par une vie affective où se mêlent passions, désirs et sentiments* »<sup>305</sup>. Dans le vocabulaire de Jouve, l'existence d'un « *faisceau convergent* »<sup>306</sup> du désir et du sentiment permet que l'être romanesque s'approche de l'être du réel. Afin d'analyser cette dimension psychologique du

---

<sup>304</sup>BORDAS, Eric, *Balzac, discours et détours : Pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003, p.13.

<sup>305</sup>JOUBE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, op. cit., p.114.

<sup>306</sup>*Ibid.*, p.112.



## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

personnage, Jouve introduit la notion de modalité ; elle contient les trois modalités, un pouvoir, un vouloir et un savoir, qui déterminent la compétence psychologique à l'intérieur de l'être romanesque :

*À partir du moment où l'être romanesque est reçu à travers un vouloir, un savoir et un pouvoir, il est clair que c'est toute la dimension psychologique qui fait retour. [...] L'effet de vie n'est jamais aussi efficace que lorsque les différentes modalités viennent se télescoper dans une même occurrence d'un personnage<sup>307</sup>*

Ces modalités des personnages donnent l'effet de personnes à ceux-ci. Jouve note l'importance du télescopage de ces modalités ; Cette « *imbrication du désir* »<sup>308</sup> donne la dimension psychologique au personnage.

Les difficultés de la vie dans la jeunesse des narratrices, leurs identités troubles, labiles, sont un des thèmes importants. Pour l'exprimer, l'existence des personnages changeants est très importante. Les identités troubles, labiles des personnages pour les narratrices sont décisives pour représenter les expériences pénibles des narratrices. Non seulement ces dernières, les personnages aussi ont des difficultés dans leurs vies, leur « apparaître » est toujours dans un environnement bizarre et périphérique, nombres des personnages vivent dans ces circonstances suspectes.

L'on constate que Bey et Huston créent souvent les personnages de leurs œuvres en s'appuyant sur leurs vies ; ainsi, l'on trouve les personnages renvoyant aux modèles réels. Souvent, l'influence des parents apparaît en tant que prototype des personnages. Le statut d'orpheline (Bey), le délaissement dont un enfant est victime (Huston), on constate l'existence de modèles réels des personnes réelles.

La plus grande partie, pour les narratrices qui vivent dans une situation difficile, les personnages sont des existences qui secouent et font souffrir les narratrices. Les personnages dans *Cantiques des plaines*, la mère de la narratrice née d'un père inconnu, a failli avorter, si ce n'est l'intervention du grand-père Paddon auquel s'adresse Paula la narratrice dans ce récit, preuve en est le détachement avec lequel elle raconte sa naissance et son adoption par son grand-père. Un détachement dans la narration qui concerne également le fait qu'elle désigne

---

<sup>307</sup>*Ibid.*

<sup>308</sup>*Ibid.*



## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

sa mère par son prénom, Ruthie; cette dernière ayant par la suite d'autres enfants légitimes, tente de renouer avec Paula, aidée en cela par son mari, sans jamais y réussir vraiment. Nadia, la narratrice d'*Instruments des ténèbres* en veut également à sa mère et les raisons paraissent plus subtiles : elle ne comprend pas sa soumission envers Ronald son père et le fait qu'elle ait laissé tomber sa carrière musicale pour lui, même si Nadia use du même détachement que Paula en désignant sa mère par son prénom Elisa, les personnages sont troubles pour la narratrice comme sa mère. La mère de la narratrice dans *Entendez-vous dans les montagnes* de Bey est plus effacée, située à l'arrière-plan, ce qui est paradoxal car le récit entend remonter le temps. La mère fait quelques apparitions dans les souvenirs de la narratrices, anodins, tels que des promenades dans les forêts. Amina dans *Surtout ne te retourne pas* bénéficie de deux mères, l'une, une figure stéréotypée à qui la jeune fille refuse son statut de mère, et l'autre, acquérant étrangement, contrairement à la première, un prénom, Dounia, mais à l'existence chaotique car elle vient de sortir de prison. Souvenirs recomposés donc mais qui ont la particularité d'éclorre et de grandir dans l'esprit des narratrices, entraînant les lecteurs qui se retrouvent à avoir les mêmes conceptions de ces personnages.

Les personnages et les parents aux figures complexes pour les narratrices sont une des constantes importantes chez Bey et Huston. Les pères absents à la maison (décédé ou inconnu ou défaillant), les mères (figures doubles ou à la présence éthérée, indifférentes presque) sont des motifs importants et apparaissent répétitivement dans la rétrospection de l'adolescence de la narratrice.

Le rapport entre la mère et la fille est donc instable. La mère est lunatique, depuis l'enfance de la narratrice ; cette conduite donne un choc à la narratrice et fait ressentir une forte solitude. Les personnages, ils sont troubles pour la narratrice comme sa mère.

Dans *Instruments des ténèbres*, la mère de la narratrice n'est pas décédée mais c'est tout comme ; elle est internée. À cause de sa disparition soudaine, la narratrice devient plus en plus solitaire, elle cherche dorénavant à retrouver des fragments de la vie de cette mère absente/présente à travers sa meilleure amie Stella, et là, nous remarquons que la plupart des souvenirs qu'elles partagent concernent la musique (Stella et la mère de la narratrice jouaient dans la même orchestre avant que cette dernière ne se marie) ; la souffrance de cette vie solitaire l'amène à avoir des regrets sur le fait qu'elle n'ait pas gardé contact avec elle, ce qui l'aurait peut-être sauvé de cette absence continuelle dans laquelle elle se trouve.

De même, les pères chez Huston sont négligents envers leurs enfants, et leurs attitudes blessent les narratrices ; même Paddon, auquel s'adresse d'une manière posthume Paula dans

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

*Cantique des plaines* n'échappe pas à cette catégorisation de père absent, même si Paddon se rattrapera en convaincant sa fille Ruthie de ne pas avorter en lui promettant de s'occuper de son enfant, un évènement qui le réhabilite en quelque sorte aux yeux de sa petite-fille, la narratrice. Le style vestimentaire est aussi représentatif de l'identité trouble du père de Nadia dans *Instruments des ténèbres*. Dans la remémoration des derniers rendez-vous avec son père, le « moi narrateur » le décrit ainsi :

*Au début, je n'étais même pas sûre qu'il s'agissait de Ronald : je ne l'avais pas vu depuis plus de vingt ans, il avait horriblement vieilli et je me disais que j'halluciniais, que la chaleur m'était montée à la tête et que je forçais sans doute les traits d'un ivrogne anonyme à coïncider avec ceux de mon père. Mais non. C'était bien lui. Je le vis dos. Je ne suis toujours pas habituée à le voir comme un vieillard — la tête presque chauve maintenant, çà là quelques touffes grises mal peignées, le corps lourd et disgracieux. (IDT, p. 229)*

Le père de Nadia n'était pas indifférent à l'égard de sa fille, mais son étrangeté de comportement, son esprit morbide fait souffrir la narratrice sans que sa fille en ait conscience. La figure du père est celle d'un « singulier personnage ». Dans l'extrait suivant, l'on peut comprendre que cette personne est presque aliénée :

*Devais-je suggérer aux organisateurs de lui sauter dessus, de l'emporter et de le jeter dehors, comme n'importe quel clochard? Mais le sang de ce clochard-là courait dans mes veines, ses gènes expliquaient la couleur de mes yeux, la forme de mes pieds, et mon amour démesuré pour le whisky écossais. Je ne pouvais pas simplement...*

Une des donc caractéristiques des œuvres de Bey et Huston est que les personnages vivent souvent dans un environnement bizarre et périphérique. Souvent, les personnages ont vécu ou vivent des existences qui sortent du banal, du commun. Les identités troubles et labiles des personnages chez Bey et Huston sont une de ses caractéristiques, elles s'appuient sur leur expérience personnelle ; on peut trouver le reflet de personnes réelles dans la vie des auteures. La barrière entre la réalité et la fiction est ambiguë, cela est particulièrement net

# Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

chez les personnages aussi. Ils jouent un rôle essentiel dans la mémoire des narratrices, car ils concernent la mise en scène de leur vie solitaire.

## II-3-Mémoire territoriale

Par l'adjectif « territoriale », nous ne visons pas uniquement dans ce titre le territoire au sens d'appartenance, nous visons un sens plus général dans la mesure où non seulement les lieux, mais aussi la langue, le patrimoine oral laissent des traces ineffaçables et distillent un sentiment d'appartenance que même la notion de l'oubli n'arrive pas à annihiler.

Nous aborderons donc à ce point de notre analyse les traces d'une langue maternelle dans le flux des souvenirs mais également une mémoire littéraire qui touche autant aux ouvrages de références qu'aux chansons émaillant notre corpus.

### II-3-1-La mémoire des lieux

Le territoire est-il un lieu mémoire ? Lire le territoire comme un lieu de mémoire apporte-t-il un plus ? Si l'on pose que la mémoire crée ou inspire un espace distinct et singulier et que l'espace rend la mémoire durable, tout territoire n'en devient pas pour autant un lieu de mémoire simple à définir. Il s'inscrit en effet dans une pluralité de taille, il relève d'une pluralité d'acteurs et répond à une pluralité de rythmes temporels. Ces derniers apparaissent, chacun, simultanément déconstructeurs et constructeurs : « *La thématique du lieu de mémoire donne donc aux représentations incluses dans la notion de territoire-comme celles incluses dans les notions connexes de lieu, de haut-lieu et de paysages-un supplément de sens* »<sup>309</sup>

La topographie possède une grande importance pour se mettre sur la piste d'un souvenir:« *chaque quartier, chaque rue d'une ville, évoque un souvenir, une rencontre, un moment du bonheur* »<sup>310</sup> ; en passant dans un endroit précis, un souvenir passé revient à notre esprit, une trace de chacun surgit à travers un endroit où il vivait. Les lieux ont fortement le

---

<sup>309</sup>PIVETEAU, Jean-Luc, "Le territoire est-il un lieu de mémoire ?", In: *Espace géographique*, tome 24, n°2, 1995. pp. 113-123 in [www.persee.fr/doc/spgeo\\_0046-2497\\_1995\\_num\\_24\\_2\\_3364](http://www.persee.fr/doc/spgeo_0046-2497_1995_num_24_2_3364)

<sup>310</sup>Le Monde, Verbatim : le discours de réception du prix Nobel de Patrick Modiano, *op. cit.*

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

pouvoir de dévoiler un souvenir du passé : « Grâce à la topographie d'une ville, c'est toute votre vie qui vous revient à la mémoire par couches successives comme si vous pouviez déchiffrer les écritures superposées d'un palimpseste ». <sup>311</sup>

Dans *Surtout ne te retourne pas*, Maïssa Bey énonce des adresses pouvant paraître anonymes et en même temps révélatrices, car pouvant correspondre à n'importe quelle adresse dans une ville algérienne. Cette situation paradoxale s'impose comme un fil, tissant et consolidant l'identité, donc la mémoire d'Amina/Wahida, le personnage principal :

« *Au centre de la cité des 140 logements* » (SNTRP, p. 120) renvoie à l'ancienne adresse, c'est-à-dire celle de Wahida, il va sans dire que la localisation est bien vague, correspondant au refus de la jeune fille d'assumer son ancienne existence, donc sa mémoire. Alors que la « *Cité des quatre-vingt logements, bâtiment quatre, quatrième étage* » (SNTRP, p. 145), une adresse avec tout ce qu'il faut comme chiffres et localisation est on ne peut plus précise, correspondant également à la volonté de la jeune fille de retrouver un semblant de maison d'enfance qui puisse lui restituer sa mémoire perdue, une entreprise vouée à l'échec ou au succès, mais en tout cas qui se précise avec la révélation de l'adresse de sa supposée mère : « *Madame B. Dounya, au 20 rue du 20-Août, ex-rue des Glycines.* » (SNTRP, p. 145), où l'ancien nom apparaît, symptôme de la confrontation de la mémoire coloniale et de celle, algérienne et qui se donne à lire également dans cette diatribe contre les lieux, comme seuls garants de la mémoire :

*En lisant, je me fais la réflexion, absurde et déplacée en cet instant que bon nombre de cités, de rues, de places, de stades, récents ou débaptisés, ne portent plus que des numéros, des chiffres censés permettre au peuple de garder la mémoire des hauts faits de notre histoire. Rien ne rassure plus nos gouvernements que les chiffres et les dates, les commémorations et les références à l'histoire, et plus particulièrement au passé révolutionnaire du pays dans lequel nombre d'entre eux puisent de nos jours encore une légitimité de plus en plus contestée. Une toponymie révélatrice. Une manière comme une autre de tenir des comptes. A défaut d'en rendre. (SNTRP, p. 146)*

---

<sup>311</sup> *Ibid.*

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

Les lieux, comme dans la littérature romantique, semblent refléter les états d'âme des personnages: «*J'avance et je m'enfonce dans la ville défaite, décomposée, désagrégée, disloquée* » (SNTRP, p.13)

Dans *Entendez-vous dans les montagnes* :

*Sous ses paupières baissées défilent des étendues de terre rocailleuses, empoussiérées, balayées par des vents que rien n'arrête. Et puis des forêts, des maquis, des sentiers envahis de ronce. Et de temps à autre, sur les terrains vagues aux abords des villes et des villages, semblables à des excroissances, des monticules entourés de pierres blanches ou grises entassées sans soin pour délimiter les tombes[...] Ça et là, à peine quelques arbres squelettiques et poussiéreux, disséminés au hasard des caprices d'une nature trop avare de faveurs. Rares sont ceux qui donnent de l'ombre. Les ciels là-bas sont presque toujours sans nuages.* (EVDLM, p. 13)

Tout territoire est un lieu de mémoire. Au cœur de la notion de territoire, on trouve les deux sens de l'identité : territoire du souvenir et territoire de l'oubli, la topographie devient territoire de la mémoire, est-ce alors la mémoire qui est fautive ou les lieux qui ont changé ?

*A l'époque, Per et moi vivions encore à Copenhague et Juan à Mexico. Chaque fois que j'allais à New York rendre visite à des amis ou animer des ateliers d'écriture, il m'y rejoignait. Je témoignais même d'une sollicitude inhabituelle à l'égard de mes frères et sœurs tous les deux ou trois mois des voyages en Amérique pour les voir* (IDT, p. 148)

Nadia, la narratrice d'*Instruments des ténèbres* se souvient des lieux ayant jalonné ses histoires de cœur ? Ou est-ce le contraire ? Les noms de lieux constituent des repères qui façonnent ses souvenirs au gré de ses pensées. La mémoire suggère ou façonne un espace distinct et peut parfaitement s'approprier l'espace et le façonner dans les méandres du souvenir et de l'oubli.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

A partir de ses textes, l'écrivaine Nancy Huston nous permet de l'associer aux images de « *papillon, de navigateur et de pollen* »<sup>312</sup>. Ayant choisi de quitter son pays natal dès sa tendre enfance, Huston a construit sa mémoire par le biais du départ, de la rupture, de la déambulation. En effet, cette coupure envers le Canada figure très profondément dans ses écrits et nous invite à imaginer que « *le chthonien et le papillon* »<sup>313</sup> peuvent être des facettes d'un même être. C'est en quittant son pays d'origine qu'elle a pu rétablir des liens d'identification, ce sont les yeux de la distance qui ont forgé une mémoire du pays natal. Après une longue période, c'est grâce à l'écriture que ce pays lointain abandonne son état d'hibernation.

Si Huston, qui vit à Paris depuis de nombreuses années, a toujours défini l'exil comme une nouvelle connaissance de soi, dans *Cantique des plaines*, c'est le retour aux racines qui constitue la nouvelle façon de voir le monde. Il s'agit d'un douloureux mais nécessaire voyage vers soi-même pour retrouver ce qui n'a été qu'à moitié effacé par l'exil, ce qui a été mis en suspense ou en silence par la transposition à un autre lieu et une autre langue. Car pour l'auteure, vivre ailleurs, c'est « *vivre entre guillemets* »<sup>314</sup>. Retourner au Canada signifie « *retrouver l'Ambivalence en personne* »<sup>315</sup> : c'est là, dit-elle, que j'« *éprouve la sensation troublante, comme dans un rêve, que tout m'y est absolument familier et en même temps légèrement "déplacé"* »<sup>316</sup>.

Maïssa Bey n'est pas partie d'Algérie pour écrire, contrairement à Nancy Huston. Mais que penser de son récit *Entendez-vous dans les montagnes*, présenté comme une autobiographie, mais qui présente la narratrice comme un auteur ayant quitté son pays natal, en l'occurrence l'Algérie, pour fuir la horde terroriste ? Que dire également de son autre récit *Surtout ne te retourne pas*, présentant Amina, le personnage principal, comme une apatride, ne trouvant son salut qu'au sein d'un camp de réfugiés après le séisme ayant frappé la région de Boumerdès en 2002 ? Le déplacement d'un espace à un autre constitue donc une dynamique récurrente dans ces récits qui va de pair avec celle de la mémoire. Pourrait-on, dès

---

<sup>312</sup>MASSONI DA ROCHA, Vanessa, « Les enjeux de la mémoire du pays natal chez Nancy Huston », *Études canadiennes / Canadian Studies* [article en ligne], 74 | 2013 in <http://eccs.revues.org/244>

<sup>313</sup>*Ibid.*

<sup>314</sup>SEBBAR, Leïla, HUSTON, Nancy, *Lettres parisiennes : Autopsie de l'exil*, *op. cit.*, p. 172

<sup>315</sup>TALAHITE-MOODLEY, Anissa ; GONFOND, Claude, *op. cit.*

<sup>316</sup>*Ibid.*, p. 25

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

lors, parler d'un départ symbolique vers, comme le désigne Philippe Gasparini « *un lieu rhétorique qui joue un rôle important [où] l'auteur engage ses lieux et en reproduit le pathos* » ?<sup>317</sup>

*Elle est assise au bord d'un étang. Penchée sur l'eau, elle observe les bouillonnements qui de temps à autre viennent troubler la surface stagnante. Des bulles éclatent de part en part, se résolvent en ondes concentriques et presque aussitôt l'eau se referme, pour un instant. Sous la mince pellicule verdâtre, elle devine les profondeurs, la vie souterraine, le grouillement secret, les palpitations qui affleurent en légers remous très vite effacés, et ne dérangent en rien le calme apparent qui règne en ce lieu.*(EVDLM, pp. 63/64)

Dans cet extrait de Maïssa Bey, nous décelons dans le mouvement de l'eau, espace en mouvement et à la dynamique symbolique des soubresauts de la mémoire, des métaphores renvoyant au mouvement des souvenirs. Ces tentatives de retrouver des bribes d'une histoire personnelle, mais qui lui échappe par certains côtés sombres, la narratrice ne sait si elle a la volonté de les éclaircir, telle que cette recherche perpétuelle du bourreau de son père, qu'elle croit reconnaître dans chaque homme qu'elle croise.

Nancy Huston, à travers ses textes, se permet de peindre en nouvelles couleurs un passé abandonné et se réapproprie son histoire. Les longues saisons d'apathie et de silence sont emportées par un mouvement de reconquête, indiquant que l'acte de nier et de taire ne suffit pas pour faire le deuil d'un passé, décidée à transformer son passé canadien en paysage et en thème de ses productions. Contre l'oubli il est nécessaire de faire émerger les forces du souvenir, il faut parler, remémorer, partager, mettre à jour ce qui pourrait autrement disparaître. Toutefois, la mémoire et l'oubli ne semblent guère être des instances rivales. En effet, comme le souligne Marc Augé, « *la mémoire et l'oubli sont solidaires, tous deux nécessaires au plein emploi du temps* »<sup>318</sup> une complémentarité soulignée également dans cette citation : « *la mémoire et l'oubli entretiennent en quelque sorte le même rapport que la vie et*

---

<sup>317</sup> GASPARINI, Philippe, *Est-il je ?*, op., cit., p.109.

<sup>318</sup> AUGÉ, Marc, *Les formes de l'oubli*, Paris, Rivages Poche/ Petite Bibliothèque, 2001, pp.121/122.



## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

la mort »<sup>319</sup> Dans ce sens, il est clair que le rapport d'interdépendance qui fait croiser ces forces vitales a un autre rapport avec le passage du temps.

Dans les textes de Huston, il est question d'illuminer la mémoire, de re-signifier le Canada et de prendre un regard critique et créatif envers les ambiguïtés entre l'origine et la vie contemporaine. *Cantique des plaines* évoque le désir de fuite, d'échappement de la petite fille ne coïncidant pas avec le territoire qui l'entoure, il privilégie le retour au premier Canada, celui de la naissance du pays. Il s'organise comme un carnet de voyage où sont notées toutes les impressions de cette traversée troublante et complexe où il était impératif de revivre les souvenirs, ces derniers ne lui appartenant étrangement pas et dont elle use de cette liberté créatrice avec profusion. Alors qu'*Instruments de ténèbres* met en lumière toute la verve littéraire et créatrice de la narratrice, non pas pour créer d'autres souvenirs inhérents au pays d'origine (la narratrice est américaine et non canadienne), mais la mémoire des lieux est dépeinte dans ce récit d'une manière sporadique, comme pour mieux souligner une autre fracture, identitaire celle-là. En fait, les deux documents, de différentes typologies textuelles, mettent en scène une écrivaine mettant sa verve littéraire au service de l'affirmation identitaire et du récit des souvenirs.

Nancy Huston et Maïssa Bey privilégient les thèmes de la représentation du départ et du malaise envers le territoire dans leurs textes centrés, en grande partie, sur des expériences familiales conflictuelles. Des familles traumatisées, reconfigurées, marquées par le départ, temporaire ou non, par les abandons et par les départs successifs défilent au long de leurs productions : l'expérience du déplacement, symbolique ou réel est perçue comme une invitation aux réinventions identitaires pour se faire peau neuve.

La narratrice dans *Entendez-vous dans les montagnes* de Maïssa Bey évolue dans ce qu'on appelle des espaces romanesques : « Elle sera ailleurs peut-être. Ce sera un autre jour peut-être. Elle fera d'autres voyages (C'est comme si l'histoire recommençait, qu'elle allait faire d'autres rencontres déterminantes, sous d'autres cieux, et qui s'inscriront en lettres de feu dans sa mémoire) » (EVDLM, p. 71). Par ailleurs, nous n'avons pu nous empêcher de remarquer que ces espaces se rattachent directement à la quête d'une mémoire torturée, fuyante, ce qui nous offre une représentation binaire et antagoniste de l'espace, l'ancien et le nouveau, en perpétuel changement.

---

<sup>319</sup>*Ibid.*, p. 20



## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

En mars 1994 Nancy Huston présentait une communication à l'Université de Montréal, centrée sur son retour l'année précédente au Canada. Avec le sous-titre de *Notes autour d'un voyage aux sources*, l'article tiré de la communication met en scène la visite de Nancy à sa terre natale et la présentation de celle-ci à ses deux enfants et à son mari. A propos de ce retour, Pamela Sing écrit que « *revenir en Alberta n'est donc pas un retour au doux foyer, mais une épreuve en plus. (...) Entreprise délicate qui consiste en une prise de conscience de sa double particularité d'enfant et de traumatisée* »<sup>320</sup>. Huston en était certainement consciente. Son côté pollen, papillon et navigateur s'est très tôt imposé et a sensiblement conditionné son rapport complexe envers le Canada, un pays qu'il fallait absolument laisser derrière soi.

Un autre exemple de cette réécriture du territoire : Nancy Huston supprime de sa description de l'Alberta quelques éléments : L'écrivaine a écrit une version possible de l'Alberta, comme l'importance de la culture western et le rôle de quelques personnalités, comme le père Lacombe : ces éléments détonnaient-ils au milieu de l'idée positive qu'elle se fait de sa province, en court-circuitant sa construction identitaire à travers une mémoire sélective ? Ainsi, l'écriture du territoire de Nancy Huston était, dès le début, condamnée à s'éloigner de la dite réalité, parce que ses propres souvenirs étaient fragmentaires, nourris par la distance géographique et temporelle ouvrant la voie à plusieurs possibilités. Mais, surtout, en réécrivant son territoire, elle réécrit en même temps son passé, le réinvente, le forge à nouveau. Pamela Sing parle de cette réécriture du passé dans ces termes : « *Elle a tenté l'impossible : écrire un retour en Alberta qui soit en même temps un irrémédiable éloignement de cet espace* »<sup>321</sup>

L'Alberta décrit dans le roman *Cantique des plaines* est un territoire imaginaire, puisant sa source dans la fiction et s'adaptant aux désirs de l'auteur elle-même. En visitant la province canadienne avant même l'écriture de son récit, Nancy Huston a trouvé un immense hiatus entre ses souvenirs et la réalité qui l'entourait. Ce rendez-vous manqué annonce son désarroi envers la ville et la fait transparaître cet espace urbain en une série de défaites, d'hypocrisies et de déceptions. Bref, le retour au Canada ne risque plus d'apparaître comme

---

<sup>320</sup> SING, Pamela, *op. cit.*, p. 65

<sup>321</sup> *Ibid.*, p. 71.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

un retour de l'enfant prodige, au contraire, il n'a fait que rendre un peu plus vivant son ambiguïté d'appartenance et les doubles exclusions vécues dans les pratiques quotidiennes.

Car le départ initial du pays d'origine produit, en même temps, des ruptures entre le lieu d'origine et le sentiment d'appartenance dans les nouveaux territoires, Nancy Huston essaie de faire correspondre certaines facettes d'elle-même à la recherche d'une coexistence moins angoissante entre le Canada et la France : « *L'enfance canadienne mérite d'être resignifiée dans le processus de déterritorialisation. Il est question de retravailler cet héritage, de le façonner, de le maîtriser pour, enfin, le surmonter* »<sup>322</sup>

Dans ce tiraillement figurent l'existence embarrassante des papillons et des chthoniens, du pollen et de la pierre, du navigateur et de l'arpenteur : des richesses difficiles à gérer. Les yeux qui partent s'attachent au paysage abandonné, comme des repères fondamentaux de la mémoire d'un pays natal que l'on a dû mal à oublier

Les enjeux de la mémoire du pays natal chez Nancy Huston privilégient le rapport laborieux entre le chemin de l'oubli et la construction des souvenirs dont le point de rencontre figure dans le domaine créatif de l'écriture. Marc Augé nous apprend qu'« *il faut oublier pour rester présent, oublier pour ne pas mourir, oublier pour rester fidèle* »<sup>323</sup> Il offre un proverbe savoureux qui clôt cet article : « *Dis-moi ce que tu oublies, je te dirai qui tu es* »<sup>324</sup>.

Certes, la représentation de cette mémoire se réduit en débris, car des souvenirs se réfèrent dans une certaine mesure aux espaces. Donc, des espaces connotent des souvenirs du temps différent, de telle façon qu'ils renvoient à une métaphore spatio-temporelle, donc la temporalité ici témoigne d'une fragmentation, en même temps, elle fait preuve d'une anti-chronologique.

Donc, le toponyme joue un rôle de repère dans la récupération de ses souvenirs. Du point de départ au point d'arrivée, en attendant, on a vécu avec Paula sa perception de l'enfance, sa frayeur de la guerre et de la mort et sa recherche de l'amour. Pour ainsi dire, la fragmentation de sa mémoire et de celle de son grand-père se traduit aussi par les toponymes qui conduisent le lecteur à une réflexion approfondie sur leur vécu, car le toponyme

---

<sup>322</sup> MASSONI DA ROCHA, Vanessa, *op. cit.*

<sup>323</sup> AUGÉ, Marc, *op. cit.*, p.122.

<sup>324</sup> *Ibid.*, p. 26

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

représente des moments particuliers où se passent ces histoires. En fonction de la théorie dans *La géocritique : réel, fiction, espace*<sup>325</sup>, il y a deux approches fondamentales des espaces perceptibles :

*L'une est plutôt abstraite, l'autre davantage concrète ; la première embrasserait l' < espace > conceptuel (space), la seconde le < lieu > factuel (place). Mais l'une n'est pas exclusive de l'autre, ne serait-ce que parce que la démarcation entre espace et lieu est quelque peu flottante*<sup>326</sup>.

Si l'on s'en réfère aux approches fondamentales en ce qui concerne la topologie, l'espace est au niveau spatial, le lieu propose une réflexion emblématique, et l'une n'est pas exclusive de l'autre. Par exemple, le géographe américain Yi-Fu Tuan voit que dans l'espace une aire de liberté, où la mobilité s'exprime alors que le lieu est un espace clos et humanisé. A son avis, lorsque l'espace prend un sens particulier, il peut se transformer en lieu, auquel les géographes et les sociologues ont appliqué une réflexion théorique. La géographe italienne, Maria De Fanis<sup>327</sup>, partage sur ces questions l'opinion de l'urbaniste italienne Flavia Schiavo : «*Des entités qui, se modelant sur l'espace, le chargent d'action, d'idées, de valeurs individuelles et collectives qui le transforme en lieu* »<sup>328</sup>.

Pourtant, par un autre biais, à l'aide de la fiction, les actions et les situations humaines sont situées dans l'espace et en créent, c'est-à-dire que la construction de l'image des espaces est déterminée par le contexte à la fois historique et imaginaire. Par conséquent, la description de l'espace où évoluent nos narratrices a affaire avec leurs actions passées, c'est-à-dire leur mémoire et les situations humaines où elles évoluent, et l'espace devient non seulement un espace physique et social, mais aussi un espace de sentiment. Alors toutes les deux sortes d'espace constituent cet espace vécu des deux personnages. Donc, la représentation des

---

<sup>325</sup>WESTHPAL, Bertrand, *La géocritique : réel, fiction, espace*, Paris, Les éditions de Minuit, 2007.

<sup>326</sup>*Ibid.*, 15.

<sup>327</sup>FANIS, Maria De, *Geografie letterarie. Il senso dell'ugonell'alto Adriatico*, Roma, Melteni, 2001, p. 22, in WESTHPAL, Bertrand, *La géocritique : réel, fiction, espace*, op. cit.

<sup>328</sup> FANIS, Maria De, op. cit., p. 16.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

espaces, à partir de la famille jusqu'à leurs déplacements, s'accompagne d'un espace de sentiment complexe, qui est caractérisé par la nostalgie.

### II-3-2-La mémoire...retrouvailles avec la langue maternelle

Les rapports qu'entretiennent Maïssa Bey et Nancy Huston avec leur langue d'écriture sont très complexes. Leur littérature entre dans ce que G. Deleuze appelle les littératures mineures, définies comme suit : « *productions, essentiellement issues de la modernité avant-gardiste, qui détournent et subvertissent la langue majeure* »<sup>329</sup> ou bien encore « *une littérature qu'une minorité fait dans une langue majeure* »<sup>330</sup>. Et lorsque l'on lit cette affirmation : « *La langue est la patrie de l'écrivain* »<sup>331</sup>, l'on comprend mieux ce rapport langue/territoire.

Une subversion qui implique une remise en question de tous les processus qui se mettent en branle lorsqu'on écrit dans sa langue maternelle, à plus forte raison la résurgence de la mémoire. Une question se pose ici, ou plutôt, pourrait-on poser cette question : quelle est la langue par laquelle afflue la mémoire, surtout si on écrit dans une langue étrangère ?

Nancy Huston, canadienne vivant en France est touchée par ce qu'on appelle le phénomène de déterritorialisation<sup>332</sup>, car, installée dans une contrée étrangère pour elle, elle écrit également dans une autre langue que la sienne, à savoir le français. Et ce n'est pas parce que Maïssa Bey n'a pas choisi l'exil, qu'elle vit toujours en Algérie qu'elle n'est pas touchée par cette déterritorialisation, cette dernière concernant également le passage de l'oral à l'écrit. Abdelkebir Khatibi, à propos de la littérature maghrébine d'expression française :

*Ce n'est pas un hasard si les écrivains maghrébins sont captivés par l'autobiographie. Ecrire dans une langue qui était étrangère, est une façon de*

---

<sup>329</sup>DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Les éditions de minuit, 1975, p. 121, in BENIAMINO, Michel : GAUVIN, Lise (dir.), *Vocabulaire des études francophones: les concepts de base, op. cit.*, p. 176.

<sup>330</sup>*Ibid.*, p. 19

<sup>331</sup> BENHADOUGA, Abdelhamid, *Le vent du sud*, Alger, ENAG, 2002, p. 56.

<sup>332</sup>DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Mille plateaux*, Paris, Les éditions de minuit, 1980, p. 230.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

*fonder la légitimité de l'acte d'écrire. Cet écrivain dit d'abord : voici ma naissance, voici mon nom et voici mon territoire* <sup>333</sup> :

Nadia, la narratrice d'*Instruments des ténèbres*, auteure présentant comme nous en avons déjà parlé des similitudes frappantes avec Nancy Huston, insère dans son entreprise créatrice son rapport à la langue maternelle et autre ;

*Moi aussi j'ai besoin du dédoublement, de la duplicité. Pas de vision sans division. Je ne cesse de comparer, combiner, séduire, traduire, trahir. J'ai le cœur et le cerveau fendus, comme les sabots du Malin. Anglais, français. Oui : je suis éprise de tout ce qui est français. (Sauf le peuple) (IDT, p. 21)*

Nancy Huston, à travers cet extrait, impute à sa narratrice des vellétés quelque peu réductrices car celle-ci combine dans une même optique tout ce qui a trait à la double culture et surtout à l'entreprise littéraire, faite de paradoxes et de mémoire inscrites dans l'entre-deux linguistique. Une réaffirmation qui passe une valorisation de tout ce qui est français, la langue donc, doublée d'une critique du peuple. Au-delà de l'évident rapprochement que l'on serait amené à faire entre le personnage principal Nadia, également écrivaine et Nancy Huston, cet extrait illustre les mécanismes qui se mettent en branle dans un processus d'écriture inscrit dans une perspective du double. Double langue, double vision, double séduction, double mémoire ? Mais surtout double trahison, envers le peuple canadien anglophone puisqu'elle a « abandonné » leur langue commune, présente dans son imaginaire ; c'est pour cela qu'elle ressent le besoin de marquer son amour pour leur langue mais son aversion pour le peuple français, alors qu'il s'agit ici d'une problématique langagière. En même temps, la trahison pourrait renvoyer à un autre processus de création, celui de la traduction « accusée » communément de trahir, et que l'auteur a utilisé pour son roman *Cantique des plaines*, écrit d'abord en anglais (*Plainsong*) et « auto traduit ».

En 1989, Nancy Huston est revenue à la langue anglaise pour écrire *Plainsong*. Au moment des retrouvailles, la langue maternelle était devenue presque plus étrangère que la

---

<sup>333</sup>KHATIBI, Abdelkébir, *Francophonie et idiomes littéraires*, Rabat, El Kalam, 1990, p. 4.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

langue française. Le français était la langue du quotidien, une langue fonctionnelle, administrative et utile, comparée à ce qu'elle était au début pour elle par sa musicalité, avec sa beauté phonétique découverte tout au long de son exil. *Plainsong* marque le retour créatif de l'écrivaine à la langue de la mère et à la terre d'origine. En ce sens, *réécrire* signifie accéder à un autre niveau de la langue maternelle et de la culture d'origine. L'auto-traduction de *Plainsong/Cantique des plaines* n'est pas un simple transfert linguistique qui représenterait la facette d'un seul niveau de Réalité, fait qui ne caractériserait pas le domaine de la transdisciplinarité.

La cohabitation des différentes langues, mise en avant précédemment, génère ce qui est appelé communément « identités linguistiques », complices dans le cas de figures des littératures francophones, posant de ce fait la question d'identités foncièrement hybrides et des interférences francophones, hétérogénéité née de ce contexte de plurilinguisme et de surconscience linguistique.

La création littéraire devient donc la seule réponse valable aux hésitations mémorielles et identitaires et le seul lieu possible de l'exil, s'épanouissant entre français et langue maternelle, identification et rejet, passé et présent, réel et fiction.

*Cantique des plaines* se distingue par une particularité : sa double étape de rédaction, en anglais, puis en français, il se situe d'une certaine manière à l'intervalle de deux langues qui ont marqué l'histoire du Canada. En faisant se rejoindre ces langues, ces deux identités, ou ces « *deux solitudes* »<sup>334</sup> pour reprendre le titre de Hugh MacLennan, il s'inscrit symboliquement sur un espace liminal.

L'imaginaire mis en évidence dans ces littératures de la tranquillité nous mène vers celui des langues, spécificité littéraire et langagière contemporaine inhérente aux écrits francophones. Perçu comme un effet aliénant de dépendance culturelle, Edouard Glissant en parle en ces termes :

---

<sup>334</sup>MacLennan, Hugh. *Two Solitudes*, Toronto, MacMillan, 1963 [1945]. *Deux solitudes* est la traduction française (Paris, 1963) du roman de Hugh MacLennan, *Two Solitudes* (Toronto, New York et Des Moines, 1945). Son titre est devenu le symbole de l'héritage le plus inquiétant du Canada : les relations entre Canadiens-français et Canadiens-anglais.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

*Aujourd'hui [...] un écrivain [...] tient compte, qu'il le sache ou non, de l'existence de ces langues autour de lui dans son processus d'écriture. On ne peut plus écrire une langue de manière monolingue. On est obligé de tenir compte des imaginaires des langues* <sup>335</sup>

« *Et voici comment je m'imagine ton agonie* » (CDP, p. 5) est l'expression par laquelle débute le texte de Nancy Huston, *Cantique des plaines*, où le ton de l'écrit est donné, à savoir une entrée revendiquée dans une mémoire autre que la sienne. Cet incipit renvoie tout autant au processus même de l'écriture qu'au métier de la narratrice, Paula, journaliste, dont l'imagination ne devrait en aucune façon intervenir dans son métier, mais qu'elle adopte dans cette pseudo-lettre à son grand-père défunt ; une lettre qui devient prétexte à un retour au passé pas seulement de son aïeul mais du pays entier.

L'imaginaire des langues chez Massa bey prend les traits d'une vieille femme, « *figure forte de la grand-mère, vestige plein de vitalité d'une structure atrophiée* »<sup>336</sup>, qui parvient à maintenir un mode de vie traditionnel même si elle est aussi un symbole de la patrie occupée dans l'imaginaire collectif lorsqu'elle évoque les « *roumis* » (SNTRP, p. 72) dont elle parle même la langue, un retour en arrière qu'elle effectue souvent et qui lui fait vivre le monde actuel comme un traumatisme « *Ne reconnaît-elle pas, amèrement, que tout a changé aujourd'hui?* » a langue maternelle afflue donc dans l'écriture de Maïssa Bey « *l'arabe s'inscrit dans le texte y faisant entendre sa musique particulière* »<sup>337</sup>,

Paradoxalement, alors que les romans des deux romancières appartiennent au registre des littératures intimes, fait qui permet à Nancy Huston d'évoquer cet imaginaire des langues dans ses écrits par le biais du personnage-narrateur qui pourrait très bien renvoyer à l'écrivaine même, Maïssa Bey choisit de l'illustrer à travers une vieille femme analphabète, mais personnifiant l'héritage du colonisateur puisqu'elle parle sa langue, incrustée en elle, et devenant par là le symbole de la problématique des langues, arabe et français, qui fait toujours

---

<sup>335</sup>GLISSANT, Edouard, *L'imaginaire des langues : Entretiens avec Lise Gauvin (1991-2009)*, Paris, Gallimard, 2010, p. 112.

<sup>336</sup>KHADDA Nagget, *op. cit.*, p. 204

<sup>337</sup>MOHAMMEDI-TABTI, Bouba, *Maïssa Bey ; l'écriture des silences*, Blida, Tell, 2007, p. 72.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

rage, malgré l'indépendance de l'Algérie.

Cet imaginaire, découlant d'une conscience en grande partie linguistique, est loin d'être un frein ; les deux sont nommés par Lise Gauvin: « *surconscience* »<sup>338</sup>, pour souligner leur aspect à la fois intense et éminemment prolifique, et qui donne lieu à des poétiques particulières. Un certain dialogisme fait ici son apparition, dans la mesure où celui-ci est une réponse évidente à d'autres discours, avec des mots forcément compromis par la parole d'autrui. Ce dialogisme est déterminant car il mène le plus souvent vers une radicalisation de la perception de la langue et son discours, de telle sorte que ce qui était perçu comme un symptôme d'acculturation devient inversement un effet dialoguant, de nature jubilatoire.

« *Hit the road, Jack, and don't you come back no more... Tu n'as jamais pris la route Paddon [...] Et maintenant tes propres os reposent dans la terre d'Alberta* » (CDP, p. 12). L'alternance français/anglais transparait encore dans cet extrait : « *Pincez-moi, branlez-moi, enfoncez des aiguilles à ces endroits ; je ne sens rien. My heart belongs to Daddy...* » (IDT, p. 47)

Ces extraits traduisent « *la contamination du discours, et qui va au-delà d'une simple traduction* »<sup>339</sup>. En dehors du dialogue « pur » auxquels ils nous font penser, ils illustrent bien cette dynamique « dialogisante » car les interférences de l'autre langue inaugurent non pas une poétique de la traduction (à laquelle on pourrait très bien penser en voyant les termes *road* et *route*, *Daddy* et père mais aussi une autre, celle du discontinu et du discours fragmentaire. Ce conflit du discontinu et du structure, aucun texte moderne ne peut s'y soustraire, à plus forte raison qu'il traite de la mémoire et qu'il garde une visée narrative, laquelle, même en « *cédant l'initiative aux mots* »<sup>340</sup>, ne saurait, par définition, renoncer à une direction personnelle de la phrase, direction qui est son sens même.

Cette surconscience de l'écrivain francophone, abordée comme résultat de l'imaginaire et de la conscience des langues génère chez l'auteur une volonté manifeste de scruter la nature même du langage et d'aller au-delà du simple discours anthropologique : c'est ce qui s'appelle

---

<sup>338</sup>GAUVIN, Lise, « Écriture, surconscience et plurilinguisme : Une poétique de l'errance », in *Francophonie et identités culturelles, op., cit.*, p. 17

<sup>339</sup>*Ibid.*, p. 14

<sup>340</sup>DOUBROVSKY, Serge, *Fils, op. cit.*, p. 194



## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

« surconscience linguistique »<sup>341</sup> de l'écrivain. L'installant encore davantage « *dans l'univers du relatif, de l'a-normatif [où] rien ne va de soi. La langue, pour lui, est sans cesse à reconquérir* »<sup>342</sup>, et partant du fait que le français n'est pas seulement un acquis pour l'auteur mais plutôt le lieu et l'occasion de constantes mutations et modifications, l'auteur est pris dans une double dynamique, paradoxale : divisé entre la nécessité de valoriser son patrimoine (dans ce cas sa langue maternelle) et le besoin d'illustrer ses différents acquis, il doit négocier son rapport avec la langue française. Ce qui pose avec acuité la question de savoir comment donc se positionner entre ces deux extrêmes que sont l'assimilation pure et simple au corpus français et une mise en valeur démesurée de l'exotique : en d'autres mots, comment en arriver à intégrer aux codes de l'œuvre et de l'écrit le repère qui renvoie à différentes conceptions de visions culturelles, ce qui est appelé « *une véritable esthétique du divers* »<sup>343</sup>.

Cette « lutte interne » entre différents langages nous mène naturellement vers le concept de polyphonie en partant de ce qu'en dit Bakhtine, à savoir qu'un auteur « *s'inspire du vaste réservoir des langages sociaux dans lequel est immergé tout individu depuis sa naissance et qui l'oblige à forger tout énoncé partir d'un "déjà dit" idéologiquement chargé, aux significations et connotations multiples* »<sup>344</sup>. La théorie esthétique de Bakhtine se base donc essentiellement sur le principe de ce plurilinguisme social qui envahit le roman du fait que le texte romanesque ne représente pas seulement des personnages, des événements et des décors, mais également ces infinis langages dont est fait le discours social et qui se renouvellent, se modifiant sans arrêt. La tâche de l'écrivain serait donc d'harmoniser ces langages sociaux afin qu'ils soient « dialogiquement correctes » dans l'œuvre littéraire

Le roman polyphonique de Bakhtine n'est plus donc un « dialogue à deux voix » ; il deviendrait plutôt un dialogue à voix multiples, à langages et conceptions du monde multiples, conférant à la polyphonie romanesque une autre fonction, celle qui « *consiste à*

---

<sup>341</sup>GAUVIN, Lise, « Écriture, surconscience et plurilinguisme : Une poétique de l'errance », in *Francophonie et identités culturelles*, op. cit., p. 16

<sup>342</sup>*Ibid.*

<sup>343</sup>BENIAMINO Michel ; GAUVIN Lise, *Vocabulaire des études francophones: les concepts de base*, op. cit., p. 12.

<sup>344</sup>*Ibid*

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

*créer une multiplicité de voix "autonomes", à maintenir la coexistence et l'interaction dialogique d'une multiplicité de points de vue sur le monde »<sup>345</sup> :*

*Pourquoi écrivez-vous tout ceci ?<sup>346</sup>*

*J'ai besoin d'écrire ceci pour pouvoir écrire cela. Et inversement.*

*Mais c'est tellement futile ma chère. Une perte de temps. Suivez-moi<sup>347</sup>*

*Suivez-moi et je vous ferai pêcheur d'hommes, c'est ça ?*

*Ne soyez pas bête. Je n'ai rien à voir avec Jésus. Je suis Satan avec deux visages. Satan le père du mensonge.<sup>348</sup>*

*Je commence à me demander, vous savez. Je commence à me demander si je n'aime pas Satan de la même manière exactement que Barbe aime Jésus, ou Barnabé sa mère [...]*

*Je vous en prie, Nada. Trêve de discours. Vous savez bien que vos défenses intellectuelles mettent en danger la vie de vos personnages. Allez, calmez-vous. Faites le vide. Et écoutez.<sup>349</sup> (IDT, pp. 90/91)*

L'envahissement subtil donc de la langue fait de celle-ci une langue de transfert et parasite les divergences traditionnelles entre Histoire et fiction, mensonge et vérité, remettant en cause leur vocation initiale, à savoir dénombrer et à préserver les acquis de la civilisation. L'intervention de l'HISTOIRE dans cette littérature créée aux frontières des identités est en quelque sorte contaminée par le croisement de l'imaginaire des différentes langues mises à contribution. Sherry Simon, qui s'y est beaucoup intéressée, trouve en elle une des manifestations de ce que l'universitaire canadienne appelle « *une poétique de la traduction* »<sup>350</sup>. Cette dernière, en dehors de sa définition initiale, à savoir produire dans une

---

<sup>345</sup>*Ibid.*, p. 156

<sup>346</sup> En italique dans le texte.

<sup>347</sup> En italique dans le texte.

<sup>348</sup> En italique dans le texte.

<sup>349</sup> En italique dans le texte.

<sup>350</sup> SCHERRY, Simon, *Le trafic des langues, traduction et culture dans la littérature québécoise*, Québec, Boreal, 1994,

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

autre langue un texte ou un ouvrage entier équivalent au texte ou à l'ouvrage original, devient dans le cas de Nancy Huston autotraduction (activité qu'un auteur opère sur un texte lui appartenant). Un processus qu'elle enclenche lors de la rédaction de son roman *Cantique des plaines*, initialement *Plainsong*, et qui a donné lieu à une véritable polémique au Canada lors de l'attribution d'un prix à ce livre et dont les détracteurs trouvaient qu'il méritait plutôt un prix de traduction. Le problème institutionnel se doublait à vrai dire d'un problème identitaire ; Nancy Huston est-elle un écrivain de langue française- la langue, pour rappel, dans laquelle elle avait tout publié jusqu'à ce fameux *Cantique des plaines*- ou bien un écrivain de langue anglaise ? Elle en parle textuellement dans *Instruments des ténèbres* :

*Tout est traduction désormais. Mes livres sont des traductions, par exemple : des tentatives maladroites, bâclées, pour transcrire ce que m'a révélé mon daïmon. L'original n'existe pas. L'original est comme le paradis: perdu par définition* » (IDT, p. 106)

Et ces envolées linguistiques sont plus significatives dans *Cantique des plaines* :

*Oh, give me a home Where the buffalo roam Wherethedeer and the antelope play Where seldomisheard A discouraging word And the skies are not cloudy all day — Oh je veux ma maison La où courent les bisons Où s'amuse les chevreuils et les daims Où c'que disent les gens N'est pas décourageant...ou les cieux restent toujours sereins TOUS ENSEMBLE! Home, home on the range... Va donc dans l'ouest jeune homme, proclamions-nous en pulvérisant les os de leurs ancêtres et en y ajoutant leur sang pour mixer le ciment avec lequel bâtir nos maisons, nos gratte-ciel, nos solides rêves gris.*

*Our true North Strongand free, les mecs. Ne l'oubliez jamais. Fortis et Liber. Devise de la province d'Alberta* (CDP, p. 58)

Ces extraits montrent bien que même si *Cantique des plaines* a été traduit de l'anglais

---

p. 27, in BENIAMINO Michel ; GAUVIN Lise, *Vocabulaire des études francophones, les concepts de base, op., cit.*, p. 20.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

au français, il n'échappe pas à cette poétique de la traduction, à laquelle l'auteur fait clairement illusion dans *Instrument des ténèbres*, et qui s'inscrit ici dans une dimension identitaire, individuelle et collective.

Algérienne, vivant parmi les siens et écrivant en langue française, Maïssa Bey s'approprie également le français, le transforme, sans pour autant renoncer à la langue maternelle, telle Nancy Huston. En fait, comme l'écrit Salim Jay : « *La littérature n'est pas nécessairement l'otage de la langue qu'elle emprunte* »<sup>351</sup>. Les allusions de N. Huston à sa langue d'enfance sont loin d'être un simple clin d'œil, elles constituent une continuité, inscrite paradoxalement dans un discours qui devient lui aussi fragmentaire : « *Avec, nouée au ventre, plus douloureuses qu'une crise de coliques néphrétiques, la peur du scandale. Kechfa !* » (SNTRP, p. 46)

Il est à remarquer ici que contrairement à Nancy Huston, qui fait « passer » sa langue maternelle avant l'autre, la traduction devance pour Maïssa Bey le terme dialectal *Kechfa* : « *De ce fait, Maïssa Bey utilise l'oralité pas seulement pour imprégner le roman d'une identité culturelle mais aussi pour lui apporter un aspect d'écriture de la réalité, faisant mieux adhérer le lecteur dans l'univers du roman* »<sup>352</sup>.

Une situation due à la nature même du discours : chez Huston, l'anglais et le français sont enchevêtrés, l'une constituant tout naturellement le prolongement de l'autre, et inversement. Alors que pour Maïssa Bey, la préoccupation est purement esthétique. Ceci mènera à l'analyse des problématiques identitaires et mémorielles, particulièrement intéressantes dans l'expérience du changement de l'espace entendue comme déchirement de soi.

Dans ces deux romans, alors que cela apparaît à première vue comme un handicap, les deux auteurs ont fait de « *l'instabilité, tant linguistique que mémorielle et identitaire, leur credo littéraire* »<sup>353</sup>. Le déplacement n'est pourtant pas seulement éloignement géographique ou culturel, il est surtout épreuve de l'entre-deux linguistique. On pourrait insister surtout sur

---

<sup>351</sup> JAY, Salim, *Dictionnaire des romanciers algériens*, Paris, Serge Safran, 2018, p. 10.

<sup>352</sup> BELKHOUS, Meriem, « Les stratégies d'écriture chez Maïssa Bey, dans *Bleu blanc vert, Puisque mon Cœur est mort et Pierre sang papier ou cendre* », [Thèse en ligne], université d'Oran 2, 2016, p. 230, in [http://www.uni-oran2.dz/images/these\\_memoires/FLE/Doctorat/TDLE-41/these%20Doctorat-BELKHOUS-Meriem.pdf](http://www.uni-oran2.dz/images/these_memoires/FLE/Doctorat/TDLE-41/these%20Doctorat-BELKHOUS-Meriem.pdf)

<sup>353</sup> MILQUET, Sophie, « Langue, mémoire et identité : esthétique de l'exil chez Adélaïde Blasquez et Jorge Semprun », *Cahiers de la Méditerranée* [article en ligne], 82 | 2011, mis en ligne le 15 décembre 2011, in <http://journals.openedition.org/cdlm/5733>

# Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

la récurrence des réflexions métalinguistiques qui viennent sans cesse creuser le cours des récits et témoigne de cette façon du déchirement vécu et de la relative extériorité des narrateurs.

## II-3-3-Perspectives et déplacements mémoriels

La nécessité de donner un propriétaire à chaque souvenir évoqué dans notre corpus nous a accompagné tout au long de la présente étude ; une entreprise qui nous a mené à évoquer la richesse de la technique narrative, une des caractéristiques des œuvres de Maïssa Bey et Nancy Huston. Dans les récits de cette dernière, s'alternent la narration à la troisième personne et celle à la première personne, mais le point de vue de la narratrice change très souvent, et décrit très finement.

Cet art de la narration indique que le point de vue du narrateur se diversifie et surtout que la mémoire est racontée suivant un dispositif narratif complexe, notamment sur la fréquence de changement de perspectives du narrateur dans nos textes. Reuter définit ce type de narrateur ainsi :

*Le narrateur est omniscient, sa vision et sa perspective ne sont pas limitées par la perspective d'un personnage. Le narrateur peut maîtriser tout le savoir, (il est omniscient) et tout dire. Tel Dieu par rapport à sa création, il en sait plus que tous les personnages. Il connaît les comportements mais aussi ce que pensent et ressentent les différents acteurs, il peut sans problème passer tous les lieux et il a la maîtrise du temps ; le passé mais aussi [...] l'avenir<sup>354</sup>.*

Ce narrateur se trouve hors du récit. Nous devons remarquer un point, il est présent dans tous les lieux et possède la maîtrise du temps, c'est-à-dire que son point de vue n'est limité par aucun objet. En conséquence, « *il n'est lui-même l'objet d'aucun récit* »<sup>355</sup>. Il sait

---

<sup>354</sup> REUTER, Yves, *op. cit.*, p. 51

<sup>355</sup>JOUVE, Vincent, *Poétique du roman*, *op. cit.*, p. 28.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

contrôler les personnages, les autres narrateurs qui apparaissent dans l'histoire. Dans notre corpus, il est rare que ce type de narrateur intervienne.

L'un des procédés de la narration chez Bey et Huston est d'enchevêtrer plusieurs types de narration dans une œuvre, à la troisième personne et à la première personne ; par exemple, dans *Cantique des plaines*, il existe deux narratrices, Paula et Paddon, chacune racontant alternativement la mémoire d'une contrée à travers un dispositif complexe faisant apparaître le pronom personnel tu comme pivot de cette narration interposée car Paddon est décédée et c'est par le biais de son manuscrit, illisible à certains endroits, qu'il relate à sa petite fille son existence :

*Vous arrivez pour trouver Miranda assise dans son fauteuil roulant en train de fumer la pipe. Dawn est là aussi, ce qui te surprend, mais il est vrai que tu ne viens presque jamais à cette heure-ci, elle mâchonne un sandwich au salami, et voyant ta fille, elle fait une grimace noire ; il est clair qu'elle n'a pas la moindre intention d'échanger des politesses avec cette nénette aux socquettes blanches et aux nattes blondes (CDP, p. 67)*

Dans ce passage, il n'y a pas moins de quatre narrateurs selon le dispositif complexe déjà évoqué plus haut ; Paula évoquant un souvenir dont on ignore l'origine, peut-être Paddon qui est en train de raconter une scène de sa vie conjugale compliquée ou même Miranda ou sa fille Dawn dont la perspective est bien apparente lorsqu'elles se mettent en diapason pour la petite fille à l'air bourgeois.

Chacun de ces narrateurs, successivement personnages, prend une parole pour évoquer les souvenirs d'une seule et même personne, à savoir Miranda. Ce n'est que par déduction que l'on arrive à deviner le nom des différents narrateurs. Dans ce récit, la parole se déplace telle la mémoire, suivant les péripéties de Paddon, ces dernières ne sont pas indépendantes, au contraire, dans un même chapitre, Paddon peut-être avec Miranda et tout de suite après, il est avec Karen, son épouse légitime. La narratrice n'apparaît pas toujours en tant que personnage, tel que dans ce passage et ce dispositif narratif complexe caractérise ce texte de Nancy Huston.

Nous constatons la présence de ce dispositif narratif, l'enchevêtrement des narratrices à la première personne et à la troisième personne, également dans *Instruments des ténèbres*.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

L'alternance des deux apporte une construction complexe au récit, donc à la mémoire. En outre, non seulement cette combinaison se manifeste régulièrement, mais la narratrice à la première personne modifie fréquemment sa perspective, touchant par la même le processus d'évocation des souvenirs. Le narrateur à la première personne et celui à la troisième personne coexistent, et l'histoire avance par le biais de l'alternance de ces différentes narratrices :

Qu'apporte ce procédé narratif ? D'abord, nous entreprenons la présentation de la théorie narrative, et plus précisément celle de la typologie narrative, notamment selon Genette et Reuter. Au niveau narratif, il existe une distinction essentielle entre la troisième personne et la première personne. Ce signe grammatical est un point de repère pour connaître la nature du narrateur.

En premier lieu, nous citons le classement initialement élaboré par Genette dans *Figures III*. Sa définition de l'instance narrative s'attache à la relation entre l'histoire et le narrateur. Il distingue ainsi deux grands types de narrateur :

*On distinguera donc ici deux types de récits : l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte, [...], l'autre à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte. [...] Je nomme le premier type, pour des raisons évidentes, hétérodiégétique et le second homodiégétique<sup>356</sup>*

Dans cette définition, Genette distingue également deux mondes : d'une part, une diégésis, c'est-à-dire un lieu où l'histoire se déroule, qu'il désigne comme étant au « premier degré », d'autre part, un univers diégétique, c'est-à-dire un lieu situé hors de l'histoire, qu'il désigne comme étant au « second degré ».

Si le narrateur se trouve dans le même espace-temps de l'histoire, il est homodiégétique, ce type de narration prend souvent la forme de la première personne. S'il se trouve en dehors de l'histoire, il est hétérodiégétique et raconte normalement son histoire à la troisième personne.

Suite à ces définitions fondamentales, les travaux sur la narratologie se sont progressivement développés. C'est ainsi que Reuter a enrichi la théorie, en s'intéressant à la question de l'optique du narrateur. Non seulement il tente de combler la distinction entre hétérodiégétique et homodiégétique, mais il ajoute un classement pour la perspective. Dans *L'analyse du récit*, il définit l'instance narrative en classant plusieurs catégories.

---

<sup>356</sup>GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 252.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

Reuter définit ce type de narrateur hétérodiégétique où la perspective passant par le narrateur ainsi :

*Le narrateur est omniscient, sa vision et sa perspective ne sont pas limitées par la perspective d'un personnage. [...] le narrateur peut maîtriser tout le savoir, (il est omniscient) et tout dire. Tel Dieu par rapport à sa création, il en sait plus que tous les personnages. Il connaît les comportements mais aussi ce que pensent et ressentent les différents acteurs, il peut sans problème passer tous les lieux et il a la maîtrise du temps ; le passé mais aussi [...] l'avenir.*<sup>357</sup>

Yves Reuter définit le narrateur qui raconte l'histoire comme étant un personnage dont la vision serait extérieure au récit. Nous avons déjà signalé que le narrateur hétérodiégétique a une perspective passant par le narrateur, il est omniscient. Par contre, pour ce qui est de ce type de narrateur, son opinion et sa perception sont limitées par la perspective d'un personnage, c'est-à-dire qu'« *on ne sait donc pas ce qui se passe dans la tête des autres acteurs* »<sup>358</sup>. Ce narrateur ne maîtrise rien de ce qui se passe hors du récit. Cependant, selon Reuter, quand le narrateur change l'objet de sa narration pour un autre personnage, il sait obtenir la dimension de sa vision.

L'alternance des perspectives d'un personnage lui permet de donner d'autres points de vue. Grâce à ce fonctionnement, le narrateur obtient le point de vue des autres personnages. Donc, dans la mesure où des changements de perspectives se produisent dans le récit, le narrateur peut obtenir la compétence qui ressemble au narrateur hétérodiégétique et la perspective passant par le narrateur. Autrement dit, ce type de narrateur peut se focaliser à l'intérieur d'un personnage, de plus, ce point de vue du narrateur est efficace pour créer un effet psychanalytique. Nous pouvons savoir ce qui se passe à l'intérieur d'un personnage, nous pouvons analyser l'état psychologique d'un personnage. « *Elle (cette instance narrative) permet encore de ménager des effets de surprise puisque l'on ne sait pas ce que les autres personnages peuvent ou préparent* »<sup>359</sup>.

Citons un extrait de *Surtout ne te retourne pas* :

---

<sup>357</sup>REUTER, Yves, *op. cit.*, pp. 50/51

<sup>358</sup>*Ibid.*, p. 51.

<sup>359</sup>REUTER, Yves, *op. cit.*, p. 51.



## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

*Mais dites moi, dites moi docteur, je voudrais être vraiment sûre. Qu'y a-t-il de vrai dans cette histoire ? Vous connaissez tous les personnages. [...] Tous, tous n'auraient été, selon vous, que le produit d'une confusion mentale, d'un désordre, d'un éparpillement de la conscience ? [...] La science connaît, même si elle ne peut pas tout prévoir. Désorientation spatio-temporelle dites-vous ? Consécutive à un traumatisme psychique d'une violence telle qu'il conduit le sujet à...etc.*

*...une superposition de lieux, de temps, de faits, un peu comme un décalage causé par l'addition de chocs successifs, par la conjonction de deux "événements indépendants de ma volonté ? (SNTRP ? p.206)*

Dans ce paragraphe, la narratrice fait intervenir un personnage, celui du docteur ; Ce passage constitué principalement d'interrogations teintées personnage du docteur est cité. Ce qui obligera le lecteur à un retour en arrière mais cette fois-ci avec une différence de taille : il sait qui est désigné maintenant par le pronom « vous », ce qui ne l'empêchera pas de se sentir quelque part visé et entraîné dans cette relation particulière. C'est un passage monologique où l'on remarque également les doutes qui assaillent le personnage d'Amina quant à la véracité de certains souvenirs et personnages et qui donnent l'impression que ses recherches sont loin d'être finies. Ce type de narrateur ne peut pas savoir ce que le personnage pense ; sa narration se borne à raconter l'aspect du personnage. Ce sont les caractéristiques du narrateur hétérodiégétique et de la perspective par le personnage.

À la fin du classement, Reuter ajoute la catégorie du narrateur hétérodiégétique et la perspective « neutre », dont l'optique est « objective », « neutralisée » et impersonnelle. Ce type de narration particulier apparaît dans les œuvres romanesques du vingtième siècle, notamment dans celles du Nouveau Roman. Ce procédé de la narration impersonnelle est peu présent dans les œuvres de notre corpus car nos deux auteures préfèrent faire raconter une histoire à travers l'optique personnelle. Ces trois critères sont essentiels pour classer les fonctions des narrateurs hétérodiégétiques.

Dans nos ouvrages, les narratrices hétérodiégétiques apparaissent souvent dans les histoires racontées par les narrateurs homodiégétiques. Dans ce cas, le rôle des narrateurs hétérodiégétiques est de compenser le manque d'informations rapportées par les narrateurs homodiégétiques. Nous tenons à entreprendre le classement du narrateur homodiégétique.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

Dans la typologie de Reuter, il existe deux types de perspectives du narrateur homodiégétique. Le premier sert à raconter l'expérience du passé, et le deuxième permet de transmettre l'état actuel.

Une autre modalité importante intervient pour notre étude, notre hypothèse vérifiant la variation de l'instance narrative dans la description des souvenirs, celle de la perspective passant par le narrateur. Selon Yves Reuter, cette combinaison du narrateur homodiégétique et de la perspective passant par le narrateur est très utilisée pour « *des autobiographies, des confessions, des récits où le narrateur raconte sa vie rétrospectivement* »<sup>360</sup>. Reuter affirme qu'il est nécessaire que, dans une œuvre classique, le narrateur raconte son histoire, et qu'il ne s'agisse pas d'explications d'autres personnages. Ce narrateur doit faire coïncider son regard avec son passé, il lui est impossible de cesser de narrer ce passé. Parallèlement, il ne peut pas savoir, d'après Reuter, « *ce qui se passe dans la tête des autres personnages et restreint les changements de lieux ou le trajet du personnage-narrateur* »<sup>361</sup>.

Dans les récits de Bey et Huston, ce type de narration apparaît très fréquemment. Quand le narrateur raconte son propre passé rétrospectivement, son point de vue est similaire à celui du personnage ; autrement dit, même s'il raconte sa propre histoire, il devient quasiment un des personnages et son moi ancien devient autre. Comme Reuter le déclare :

*Il possède, en conséquence, un savoir plus important qu'à chacune des étapes antérieures de sa vie et il peut donc prédire, lorsqu'il parle de lui âgé de cinq, dix ou quinze ans, ce qu'il deviendra plus tard. Il peut aussi avoir réuni des connaissances sur des gens qu'il a rencontrés antérieurement et il n'hésite pas à intervenir dans son récit pour expliquer ou commenter sa vie [...]*<sup>362</sup>

Ce type de narration fait intervenir un commentaire sur le passé, au présent, et les narrateurs chez Huston racontent souvent leur passé par le biais de cette perspective rétrospective. Citons deux extraits de notre corpus, qui montrent que le narrateur intervient dans le récit, et plus exactement que le narrateur homodiégétique raconte son enfance rétrospectivement :

---

<sup>360</sup> REUTER, Yves, *op. cit.*, p. 53.

<sup>361</sup> *Ibid.*

<sup>362</sup> REUTER, Yves, *op. cit.*, p. 53.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

*Une fois j'entendis Elisa demander à Stella pourquoi elle semblait toujours de bonne humeur et Stella explosa de rire, faisant voler des miettes de gâteau tandis que son corps tressautait violemment : « Mais, répondit-elle, c'est parce que je suis vivante ! Ils ne m'ont pas eu!<sup>363</sup> »(A l'époque je ne comprenais pas. Maintenant si) (IDT, p. 89)*

Ou bien encore :

*Une seule fois, d'après "mes souvenirs, Elisa s'est plainte. Souvenir au formol ; un déjeuner du dimanche. Oui, elle avait dû se plaindre d'avoir à faire le ménage toute seule. C'est la seule façon dont j'arrive à m'expliquer cette scène, Cette image, insoutenable : Ronald se levant de table, si violemment que sa chaise se renversa, allant à grands pas jusqu'à l'évier et ouvrant le placard au dessous, s'emparant d'un torchon puis se mettant à sauter ça et là dans la cuisine comme une sauterelle géante (IDT, p. 90)*

D'après ces extraits, la perspective de la narratrice Nadia n'est pas aussi lisse qu'il n'y paraît car elle plonge dans son enfance avec des affirmations teintées de scepticisme telles que « *d'après mes souvenirs* », « *à l'époque je ne comprenais pas* » qui jettent une ombre sur les propriétaires de ces souvenirs ; nous avons même des noms de personnages pouvant avoir rapporté ces souvenirs à Nadia pour le premier, est-ce Stella ? Et pour le second, est-ce la propre mère de la narratrice, Elisa avant qu'elle ne soit happée par la maladie ?

Donc, quand les narratrices racontent les souvenirs, leurs perspectives changent très souvent, tantôt ils le font rétrospectivement, tantôt ils parlent de la pensée « présente ». Le narrateur à la première personne modifie son point de vue fréquemment.

### II-4-Mémoire littéraire

Notre corpus est traversé par plusieurs textes qui, ou bien se fondent dans la narration jusqu'à ne faire qu'un ou bien se démarquent par des signes typographiques. Ces textes appartiennent sans conteste au patrimoine littéraire universel et en leur donnant la primauté dans cette partie de notre analyse, nous tentons de montrer que par cette dynamique d'insérer d'autres textes dans leurs écrits, qui vont des chansons du terroir aux livres sacrés,

---

<sup>363</sup> En italique dans le texte.

# Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

en passant par les adages, les auteures tendent à préserver une certaine mémoire, orale et écrite, mais en tout cas productrice de sens.

## II-4-1-Romans des origines

Les textes de Maïssa Bey et de Nancy Huston présentent un autre intérêt commun, celui de la préservation et de la mise en avant d'une certaine mémoire littéraire, c'est-à-dire la présence en force du concept de l'intertextualité dans notre corpus. Désignant à l'origine une forme de dialogisme signalée par la coprésence de textes multiples à l'intérieur de tout énoncé dès lors considéré comme une mosaïque de citations, l'intertextualité renvoie au caractère hétérogène constitutif des œuvres littéraires et spécialement du roman, lieu par excellence des rapprochements entre plusieurs voix plus au moins distinctes.

Le concept d'intertextualité puise sa définition initiale dans le fait que « *tout texte s'écrit à partir d'autres textes, dans les marges d'un écrit antérieur* »<sup>364</sup>, imitation est à la fois hommage, rivalité, dialogue, bref, au sein de l'écriture se rencontrent d'autres textes, générant une contamination et faisant apparaître une certaine littérarité des documents et un aspect documentaire de maintes fictions : « *Au roman des origines, il emprunte l'incessant entrecroisement de la mémoire familiale et de la mémoire intertextuelle, selon un vertigineux jeu de mises en abyme, où investigation généalogique et fouille intertextuelle s'entrelacent* »<sup>365</sup>. La confrontation de plusieurs textes permettra de voir comment un écrivain s'empare délibérément du texte d'un prédécesseur à la fois dans un souci d'émulation et pour le faire sien, sans l'abolir pour autant

Faut-il considérer comme un phénomène intertextuel la seule présence objective d'un texte dans un autre, dont la forme emblématique serait la citation ? Mais que signifie l'objectivité, lorsque la mémoire, la culture, c'est-à-dire aussi bien l'ancrage dans une histoire donnée, sont en jeu ? »

Il ne serait pas vain en parlant ici de la notion d'intertextualité, de l'associer à la quête identitaire présente dans les littératures francophones. Assimilée d'office à une interculturelité, elle acquiert une autre fonction, à part celle de signaler la présence d'autres textes dans les

---

<sup>364</sup>BENIAMINO, Michel ; GAUVIN, Lise, *Vocabulaire des études francophones, les concepts de base, op., cit.*, p. 15

<sup>365</sup>DEMANZE, Laurent, *op. cit.*

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

énoncés. Elle devient un concept opératoire « *qui permet de comprendre l'histoire de ces littératures, de leur constitution et de leur affranchissement* »<sup>366</sup>

L'étude de cette intertextualité des littératures francophones se fait d'abord dans une première vision, fondée sur l'axe colonisateur/colonisé, nous conduisant d'abord à remarquer une omniprésence des (inter)textes canoniques français, que ce soit à titre de modèles ou de références littéraires.

A un stade postérieur du développement des littératures ex-coloniales en français, l'intertextualité peut devenir un véritable « *performant diégétique* »<sup>367</sup>, pour parler comme André Belleau, c'est-à-dire un élément qui intervient dans le déroulement de l'intrigue ; associé à cette composante fondamentale de l'œuvre, il rend donc compte d'«*une appropriation en profondeur de textes souvent puisés dans plusieurs traditions et non uniquement dans celle de l'ex-métropole* »<sup>368</sup>. Il arrive bien sûr que cette intertextualité «profonde » joue sur d'autres plans que sur celui de l'intrigue.

Nous relevons plusieurs degrés dans le recours à d'autres textes ; cela commence par une intertextualité empreinte d'un certain respect, à deux doigts du pastiche, qui traduit la conception que se font les écrivain(e)s francophones de leur « handicap » initial (c'est-à-dire de leur « retard », de leur pauvreté) et qui génère ou même reconduit les hiérarchies, en trahissant ce qui est appelé « *une foncière insécurité culturelle* »<sup>369</sup>. Ensuite, l'on passe progressivement, au fil des décennies, à une activité intertextuelle plus explicite, empreinte même quelquefois d'agressivité.

Les ouvrages de Maïssa Bey et de Nancy Huston sont un carrefour de citations et de renvois à des textes antérieurs et au patrimoine littéraire. *Cantique des plaines*, comme son nom l'indique, est une collection de textes appartenant au patrimoine musical ; ce dernier constitue l'essence même de l'œuvre, le socle sur laquelle elle repose, tel cet extrait du *Voyage du chrétien*<sup>370</sup>, ouvrage constituant le livre de chevet de la tante de la narratrice et qui a servi

---

<sup>366</sup>BENIAMINO, Michel ; GAUVIN, Lise, *Vocabulaire des études francophones, les concepts de base, op. cit., p. 18*

<sup>367</sup>BELLEAU, André, *Le romancier fictif*, Sillery, Presses de l'Université du Québec, 1980, cité in BENIAMINO, Michel ; GAUVIN, Lise, *Vocabulaire des études francophones, les concepts de base, op. cit., p.14*

<sup>368</sup>BENIAMINO, Michel ; GAUVIN, Lise, *Vocabulaire des études francophones, les concepts de base, op. cit., p. 17*

<sup>369</sup> *Ibid.*, p. 14

<sup>370</sup>BUNYAN, John, *Le voyage du chrétien*, Lausanne, Bibliothèque cantonale et universitaire, 1834.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

de perspective d'un univers magique à Paddon depuis son enfance, mais dont les promesses ont été réduites à néant : « *Nous y serons avec les Chérubins et les Séraphins [...] qui sont des créatures si glorieuses que nos yeux seraient éblouis de les voir...Chacun de ces êtres se tient sans cesse en la présence du seigneur, plein de joie*» (CDP, p. 28)

Dans *Cantique des plaines*, Nancy Huston attribue aux personnages principaux des métiers où l'écriture tient une place prépondérante : Paula, journaliste, éprouvant le plus grand mal à rassembler les morceaux épars du manuscrit et de la vie son grand-père, ce dernier étant lui-même enseignant d'HISTOIRE, ayant une vocation d'écrivain et rédigeant son mémoire de maîtrise sur Saint-Augustin, de sorte que plusieurs citations de l'illustre théologien ponctuent le récit de Paula : « *Ce n'est pas dans le temps, disait Augustin en s'adressant à Dieu, que Vous précédez le temps : autrement Vous n'auriez pas précédé tous les temps*»(CDP, p. 29), le temps qui est le principal thème du livre que voulait rédiger Paddon, et dont Paula a retrouvé quelques extraits, ces derniers devenant par-là la seule mémoire dont elle hérite :

*Les mots avancent. Le langage se déploie dans le temps. Il peut ralentir le temps, faire semblant de tenir ou de retenir les secondes, planer sur place, se figer en montrant du doigt sa propre suspension miraculeuse, mais il ne peut faire en sorte que le temps recule* (CDP, p. 14)

Comme nous l'avons cité auparavant, *Cantique des plaines* a d'abord été rédigé en anglais puis auto-traduit en français, mais à ce point de notre analyses, il serait utile de préciser que les deux versions du roman comportent une différence importante, celle de la suppression d'un passage d'un commentaire politique et d'une comparaison entre les Autochtones canadiens et les Algériens, qui ont conquis leur indépendance et expulsé les Français de leur pays (les pages 197-198 de *Plainsong* correspondant à la page 238 du *Cantique des plaines*). Le lecteur assiste à l'omission d'un passage important du roman, il s'agit de l'isolation d'un niveau du texte-source, ce qui prouve encore une fois que la version française est une recreation. C'est la technique la plus proche de l'adaptation ou de la transposition. La recreation produit ici le même effet que l'original.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

Nancy Huston n'a pas traduit dans la version française les vers des chansons de cowboy, western, inconnues par le public francophone pour recréer une atmosphère authentique dans son roman. Dans la version anglaise, les chansons et les hymnes sont intégrés dans le texte avec lequel ils forment un ensemble linguistique, thématique et culturel :

*Huston tient à ce que chaque phrase participe, de par sa phonétique et sa ponctuation, au chant de l'histoire. Le but de l'écrivaine était de marier la syntaxe, la musique et le paysage albertain. Les phrases suggèrent l'idée d'éternité: elles sont longues, enchevêtrées et lyriques comme les champs de blé à perte de vue.<sup>371</sup>*

La différence que nous pouvons relever est celle des registres. Ses textes contiennent de nombreuses ruptures de style, à travers lesquelles Huston s'amuse, joue et passe du style soutenu au style familier. Il est plus facile pour elle, étrangère, que pour les natifs de transgresser les normes strictes de la grammaire française.

Dans *Instrument des ténèbres*, l'intertextualité est également prolifique car le récit est composée de deux récits enchâssés l'un dans l'autre et sert même à expliquer l'annihilation de l'identité de la narratrice, Nadia devenue Nada :

*(L'initiale N m'enchanté au plus haut point. Selon certain auteur français du siècle dernier, ce phénomène est singulièrement apte à exprimer des idées de négation, d'anéantissement et de nihilisme, et j'ai tendance —Nil Nul Nix Niet- A lui donner raison. L'auteur en question s'appelait Nodier<sup>372</sup>) (IDT, p. 10)*

---

<sup>371</sup>TURTUREANU, Aliteea-Bianca, « Translinguisme et transculture dans l'œuvre de Nancy Huston », [Thèse en ligne], université de Cluj-Napoca (Roumanie), 2012, p. 112 in [http://ciret-transdisciplinarity.org/biblio/biblio\\_pdf/Aliteea\\_Turtureanu\\_Final.pdf](http://ciret-transdisciplinarity.org/biblio/biblio_pdf/Aliteea_Turtureanu_Final.pdf)

<sup>372</sup>Charles Nodier, philologue, poète et romancier du XIX<sup>ème</sup> siècle, membre de l'Académie Française, in <http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/charles-nodier>

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

Puisque nous avons essayé de montrer précédemment que la narratrice *d'Instruments des ténèbres* puise largement dans la propre vie de Nancy Huston, nous y revenons également à ce point de notre travail car Nancy Huston vit en France, dans le Berry, sa région d'adoption et elle fait intervenir dans son récit un extrait d'un ouvrage qui parle justement de la région du Berry, rédigé par un natif de la région :

*Nous luy avons trouvé une contusion très meurtrière à côté de l'œil gauche; après avoir fait l'ouverture de la tête dudit Deluteau, nous avons trouvé la délarcade de la pommette; fracturée, après laditte dilatassion faite, à qui nous avons donné occasion de plus grande recherche, nous avons trouvé que la contusion et fractures avoient été faite par un terrible instrument contondant, ' que le coup avoit occasionné un contrecoup; au côté opposé de la tête et qui a occasionné des ruptures à toute la partie opposée de la tête.*

Ça, c'est la première phrase. Voici la deuxième :

*Après toute direction faite, nous avons trouvé la temporale tout fracturé de la rondeur d'environ deux pouces de diamètre, et une fente au parietalle du même côté opposé audit coup, ce qui a occasionné une rupture aux vesseauxsansgains de la tête, dont le sang s'étoit extravasé d'une partie à l'autre des dittes deux parties fracturées de manière que le serveau s'est trouvé tellement à saigné de la bondance du sang par la violence du coup et commotion a occasionné un épanchement à tout le viscère, comme il a peu de ressort, il n'a pas pu revenir de cet état et par conséquent la distribution des esprits dans tout le reste du corps nécessaire pour tous les mouvements avoient cesses dans l'instant qui a occasionné la mort.(IDT, p. 120)<sup>373</sup>*

---

<sup>373</sup>Les Drs Michel Texier et Léonard de Bize, cités in André Alabergère, *Au temps des laboureurs en Berry*, Édition CGH-B, p. 179. (Nous avons reproduit ces extraits tels quels, c'est-à-dire en transcrivant fidèlement les erreurs, reproduites par l'auteure). Ancien cadre au T.G.V, André Alabergère a longuement exploré archives oubliées et vestiges de l'ancien Berry, en quête de ses aïeux laboureurs jusqu'au Moyen Âge et de témoignages



## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

Ce recours à un autre texte, nous y voyons une volonté de l'auteure à rendre hommage à sa région d'adoption par le biais d'une intertextualité féconde, car l'extrait (presqu'une page) est reproduit tel quel par Nancy Huston, qui n'omet pas de citer la référence exacte. L'hommage n'est pas le seul moteur de l'auteure, nous y voyons également un clin d'œil à l'HISTOIRE de toute une région rapportée par un témoin d'envergure ; l'extrait proposé décrit les dommages causés au cerveau par un coup mortel, ce qui amène l'auteure/narratrice à enchaîner de suite en abordant directement le concept de la mémoire et en l'appréhendant scientifiquement (association cerveau/mémoire), ce qui conforte notre idée principale, à savoir que notre corpus est hautement mémoriel : « *Notre mémoire est littéralement stockée<sup>374</sup> dans une partie spécifique dans ce chou-fleur gris, et elle est susceptible d'être ranimée à tout instant [...] sans doute que le niveau secondaire de leur cortex occipital se trouve drôlement stimulé* » (IDT, p. 121). Ce qui est encore plus intéressant dans cet angle intertextuel est que la narratrice continue dans sa lancée en mêlant l'une des rares fois dans ce récit des personnages de la *Sonate de la résurrection* et du *Carnet Scordatura* : Jeanne l'amie de Barbe, Sabina l'amie de Nadia : « *quand le cerveau de Jeanne lui a sauté hors de la tête, ou quand celui de mon amie Sabina a été enfoncé* » (IDT, p. 121)

La narratrice se sert également de l'intertextualité pour tenter de trouver une explication de la violence de son père contre sa mère en citant Freud telle qu'elle s'en souvient, d'après l'expression utilisée par Sigmund Freud, expliquant également la violence dont il usait envers sa femme :

*Peu de temps après leur mariage, Sigmund Freud écrivit une lettre à son épouse Martha pour lui expliquer ses ponctuelles explosions de mauvaise humeur : celles-ci, d'après lui, étaient le résultat de sa nature violente et passionnée. En*

---

sur les campagnes de l'Ancien Régime. Il présente ces documents retrouvés, illustrés de fac-similés, pour servir la mémoire d'une civilisation rurale millénaire menacée de disparition.

Des commentaires et des documents originaux sur l'histoire des laboureurs et la vie rurale des campagnes sous l'Ancien Régime à travers la généalogie de la famille des Alabergère, depuis le 17<sup>e</sup> siècle en <http://cgh-b.pagesperso-orange.fr/publications/livres/labour.htm>

<sup>374</sup> En italique dans le texte.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

*effet, « il était comblé de toutes sortes de démons qui ne [pouvaient] sortir » et qui grondaient en lui ou « [se trouvaient] lâchés contre toi ma chérie ». Je me suis toujours demandé comment Martha Freud avait réagi à cette lettre: a-t-elle compris ce que son mari voulait dire ? Voici l'alternative : ou bien ils grondent en moi, ou se trouvent lâches contre toi ma chérie (IDT, p. 87)<sup>375</sup>*

Dans l'autre récit parallèle, dont l'action se déroule il y a plusieurs siècles, la narratrice fait un clin d'œil à la tradition orale, qui prévalait à cette époque et qui se matérialise dans la mémoire de Barbe, l'héroïne qui pense à son frère jumeau, Barnabé (personnage inventé par l'auteur) : « *Elle rêve qu'ils se retrouvent et qu'ils vivent ensemble, les deux orphelins, comme dans l'histoire de Jeannot et Margot qu'elle a entendu raconter tant de fois* » (IDT, p. 32)

Dans *Entendez-vous dans les montagnes*, Maïssa Bey introduit la troisième personne et l'intertextualité avec *Le liseur*<sup>376</sup> de Bernard Schlink (dont plusieurs passages sont alternées avec le texte initial, sans aucun préambule ni annonce) ; le premier extrait du *liseur*, livre qu'est en train de lire la narratrice dans le train, fait irruption dès le début de la lecture, page 10 précisément, alors que ce n'est qu'à la page 24 que nous est révélé le nom de l'auteur et de son ouvrage. L'ouvrage de Schlink parle d'une gardienne d'un camp nazi, Hanna, qui ne sait pas lire et dont le compagnon, un étudiant en droit plus jeune qu'elle lui fait la lecture chaque soir sans être au courant de son analphabétisme. Plus tard, ayant perdu le contact avec elle et devenant avocat, il tombe sur elle, prisonnière alors qu'il supervise ses étudiants dans un des procès contre les nazis. Ces repères jouent comme des opérateurs de distance en faisant une action routinière, est-ce pour souligner l'inhumanité du bourreau à travers cette incompréhensible indifférence ? Avec ces trois reprises textuelles, Maïssa Bey établit délibérément un lien entre la Shoah et la guerre d'Algérie. Les bourreaux (comme Hanna dans *Le liseur* et l'ancien appelé dans *Entendez-vous dans les montagnes...*) sont parmi nous et peuvent avoir un visage très humain. La femme algérienne aura besoin de cette leçon à la fin de son voyage. Ainsi elle peut faire face à celui qui est peut-être le bourreau de son père. Le roman allemand l'aide aussi à comprendre le bourreau : il ne haïssait pas ses victimes, elles lui étaient complètement indifférentes, aussi ambivalente que cette explication puisse être.

---

<sup>375</sup>Lettre du 10 novembre 1883, citée in Ernest Jones, *la vie et l'œuvre de Sigmund Freud, t. I, Les jeunes années (1856-1900)*, New York, Basic Books, p. 215. Les crochets sont de l'auteure.

<sup>376</sup> SCHLINK, Bernard, *op. cit.*

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

L'intertextualité avec *Le liseur* ne met pas seulement en lumière l'impossibilité de lire la réalité et de juger les bourreaux à travers une vision unidimensionnelle, il aide aussi à rendre le récit plus universel.

Son récit est émaillé donc de plusieurs extraits de Schlink, *Le liseur* : « *Je l'observais avec ses cheveux gris, ses joues toujours mal rasés, les rides profondes qu'il avait entre les sourcils et qui couraient des ailes du nez aux coins de la bouche. J'attendais<sup>377</sup>* » (EVDLM, p. 63). Ici l'originalité réside dans le fait que les extraits du liseur se confondent avec le récit de Maïssa Bey au point où l'on a du vérifier si plusieurs passages appartenaient à Maïssa Bey ou à Bernard Schlink ; par exemple dans l'extrait ci-dessus, la description du personnage pouvait laisser penser qu'elle s'appliquait au médecin dans le train, ce qui a attiré notre attention, ce sont les caractères en italique, et encore, car les pensées du médecin, compagnon de train de la narratrice, pensées qui vagabondaient à l'époque où il était un jeune appelé en Algérie étaient toujours transcrites en italique...L'élément qui a achevé de nous pousser à vérifier est la répétition de ce passage (pages 10 et 63), une page du livre sur laquelle la narratrice butait dans ce compartiment, comme un souvenir lancinant. Autre exemple de cet enchevêtrement intertextuel : « *Lorsqu'il parla, il me fit un exposé sur la personne, la liberté et la dignité, sur l'être humain comme sujet et sur le fait qu'on n'avait pas le droit de le traiter en objet* » (*Le liseur*, p. 77)

*Non, je ne parle pas d'ordres reçus et d'obéissance. Le bourreau n'obéit pas à des ordres. Il fait son travail. Il ne hait pas ce qu'il exécute, il ne se venge pas sur eux, il ne les supprime pas parce qu'ils le gênent ou le menacent ou l'agressent. Ils lui sont complètement indifférents*(*Le liseur*, p. 81)

Dans *Surtout ne te retourne pas*, M. Bey puise dans un autre répertoire, celui des livres sacrés, et plus précisément le coran, elle décrit les enfants après le séisme qui a secoué la région algéroise « *comme "des papillons dispersés"* » (SNTP, p. 71) une citation empruntée à un verset du Coran sur la résurrection, [sourate 1011]

---

<sup>377</sup> *Ibid.* p. 76

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

Cette rencontre de textes au sein d'une même œuvre nous mène vers une autre confrontation, toujours dans les écrits, à savoir la rencontre avec l'Autre. Un contact qui est loin de se matérialiser toujours, en littérature francophone et dans la réalité historique, dans un idéal d'échange et de complémentarité, mais plutôt empreint de violence. Cette confrontation s'effectue dans la comparaison entre le devoir de vérité comme héritage de la tradition ancestrale et une logique explicative d'une histoire arrangée, « *de quoi générer un puissant conflit d'interprétation, un brouillage des repères et une vacillation jusqu'au vertige de l'assise identitaire* »<sup>378</sup>

Le roman *Cantique des plaines* confère à cette aliénation une réalité palpable en inscrivant la pensée des personnages dans une sorte de « hors texte » pétrifié, en italique, et souvent séparé par des blancs, comme l'était, parole d'un mort, le manuscrit de Paddon. Ce sont des citations de prières et de chants, textes collectifs, anonymes, intangibles. Ils surgissent sans être introduits ni même implicitement annoncés, c'est le réel qui s'engouffre dans le texte. L'anonyme de la doxa envahit l'espace de la page comme il envahit l'espace mental des personnages.

Les textes religieux sont les plus présents, par leur nombre et leurs dimensions, souvent importantes. Séquences stéréotypées, ils sont comme l'écho d'un hypertexte fondateur qui donne au groupe sa légitimité: le « nous » est majoritaire et sa parole ici est une répétition qui l'unit à l'éternel. Elle s'inscrit dans une communication faite de prescriptions qui dictent une ligne de vie : l'humilité, la culpabilité, le déni de soi masochiste. Mais aussi la certitude de posséder la vérité, la foi chrétienne, et d'être investi d'une mission : transmettre cette foi. Selon le linguiste John Austin, réciter ses prières est un adoubement qui donne à la parole valeur illocutoire. C'est, au minimum, la promesse d'un salut éternel : on peut accepter passivement — et imposer aux autres — les souffrances d'un présent qui n'est que transitoire.

Moins nombreuses, et plus courtes, les citations de chansons sont le plus souvent en anglais. Le texte est alors traversé, découpé par ce qui lui est étranger, doublement, puisqu'il change de langue et se fait musique. C'est un autre effet de dialogisme, d'une amplitude nouvelle, car:

---

<sup>378</sup>CHIKHI, Beida, *Assia Djebbar, Histoires et fantaisies*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007, p. 117.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

*Les rapports dialogiques sont également possibles entre des styles de langues, sociaux, dialectaux, etc., lorsque ceux-ci sont perçus comme des positions interprétatives, comme des sortes d'idéologies linguistiques, c'est-à-dire en dehors de la seule analyse linguistique<sup>379</sup>*

Ici ce sont des chants connus destinés à souder le groupe : ils rappellent les consignes des pionniers « *Hit the road, Jack, and don't you come back no more* » (CDP, p. 38) où s'expriment l'amour de la terre et racontent la simplicité du quotidien. Comme les prières, ils tracent une ligne de conduite et l'impact de la pensée collective. Par leur rythme ils miment le dynamisme et la cohésion du groupe. Les mots anglais qui chantent dans le texte font entendre les premiers arrivants qui ont apporté leur langue et l'ont imposée comme norme. En outre, la mise en présence de plusieurs langues « *souligne et objective précisément le côté "conception du monde" de l'une et l'autre langue [...] ce qui fait de la langue une conception du monde concrète et intraduisible absolument; précisément le style de la langue en tant que totalité<sup>380</sup>* »

Si toutes ces citations s'inscrivent sur un niveau narratif distinct, ou avec une typographie particulière, elles sont souvent reprises après coup par des commentaires de la narratrice, ce qui les réintroduit dans le texte. Ce procédé par brefs commentaires instaure dans la narration un lieu d'idéologie, qui correspond à ce que Philippe Hamon, étudiant les formes discursives idéologiques, désigne comme « *le discours d'escorte évaluatif* »<sup>381</sup>. Il prend ici un fort relief par l'usage de l'ironie et de la dérision. « *Ne nous induis pas en tentation* » dit Karen, et Paula :

*Ah comme ce serait formidable, je ne peux pas m'empêcher de penser, si cette grande dame grise au sourire résolu pouvait se laisser induire en tentation pour une fois : qu'est-ce que ce serait ? [...] tricher au bridge ? porter la même culotte trois jours de suite au lieu de deux ?* (CDP, p. 9)

---

<sup>379</sup>TODOROV, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, Le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, p. 242.

<sup>380</sup>BAKHTINE, Mikhaïl, cité par TODOROV, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, Le principe dialogique, op. cit.*, p. 97.

<sup>381</sup>HAMON, Philippe, « Texte et idéologie, pour une poétique de la norme », *Poétique* 49, 105 – 25, 1982, cité par TALAHITE-MOODLEY, Anissa ; GONFOND, Claude, *op. cit.*

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

Les commentaires de Paula et leur ironie créent ainsi une mise à distance qui instaure à nouveau le dialogisme. Car les personnages énoncés en « il » se caractérisent par ce monologisme, qui est selon Julia Kristeva le « *blason du discours représentatif* »<sup>382</sup>, donc pure perception du monde sans questionnement.

Maïssa Bey, pour parler de la guerre de décolonisation algérienne, éprouve le besoin d'évoquer d'autres souffrances humaines liées à d'autres guerres. Le projet de Bey est plus inattendu dans ses moyens et ses effets : par le biais de l'intertextualité avec un roman allemand sur une criminelle de guerre, elle évoque l'impossibilité de juger les bourreaux. Alors que le parallèle avec la barbarie nazie laisse attendre une condamnation sans appel, Bey montre un bourreau ordinaire, un bourreau sans qualité, à visage humain. La grande force de ce bref récit est de nous laisser avec des questions irrésolues :

Quel sens donner à l'indifférence du bourreau ? Sa présence banale parmi nous, son « visage humain » sont-ils des signes qui encouragent à pardonner ? Il n'est pas indifférent que Maïssa Bey ait choisi pour « sous-texte » un roman allemand dont l'interprétation, plus de quinze ans après sa parution, suscite encore d'âpres controverses. En d'autres termes, elle utilise dans son récit la circulation des mémoires entre la Shoah et la guerre d'Algérie pour nous faire toucher la tragédie insondable de l'événement, et nous interdire tout jugement univoque.

La présence de l'intertexte coranique et biblique dans les textes de Bey et Huston apparaît donc comme une brèche supplémentaire dans ce récit, comme une issue hors de l'HISTOIRE, « *balisée par une temporalité propre. Elle est scandée par des dates [...]. Il s'agit d'une gestion des traces, [...] d'une gestion de la saga identitaire, saga de la continuité de la Nation* »<sup>383</sup> mais aussi hors du récit purement autobiographique (de l'histoire), puisque le recours à cet autre texte fait éclater les frontières de l'écriture intime.

---

<sup>382</sup>KRISTEVA, Julia, « Une poétique ruinée » préface à *Mikhaël Bakhtine, Problèmes de la Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970.

<sup>383</sup>ROBIN, Régine, *Le roman mémoriel: de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, op. cit., p. 50.

# Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

## II-4-2-Mémoire musicale

Ce sous-titre consacré à la place des chants et de la musique dans notre corpus comme patrimoine ayant une assise dans un énoncé littéraire, nous avons tenu à le traiter même s'il ne concerne que Nancy Huston et pas Maïssa Bey. Cette dernière cite une chanson bien connue du patrimoine chansonnier français, « *Douce France* <sup>384</sup> » dans *Entendez-vous dans les montagnes*, un clin d'œil ironique au racisme ambiant mais la musique et la chanson ne sont pas aussi présentes que dans l'écriture de Nancy Huston. Car rien que les titres des ouvrages hustoniens, *Instruments des ténèbres* et *Cantique des plaines* suggèrent cette place importante accordée à la musique, sans parler de leur contenu.

Comme nous l'avons déjà souligné auparavant, dans *Instruments des ténèbres* alternent deux récits aux titres évocateurs : celui qui raconte les péripéties de Barbe est intitulé *Sonate de la résurrection*, la sonate étant une composition instrumentale de musique classique à plusieurs mouvements et le journal tenu par Nadia, la narratrice intitulé *Carnet Scordatura*, *Scordatura*<sup>385</sup> étant aussi un terme musical. Sans oublier que dans *Instruments des ténèbres*, la mère de la narratrice Nadia est une violoniste qui a abandonné sa carrière à cause de la maternité, un fait devenant prétexte à l'évocation de plusieurs morceaux appartenant au patrimoine mondial de musique classique. *Cantique des plaines* recèle également une multitude de références à la musique traditionnelle des pionniers et des cow-boys de l'ouest canadien. Donc c'est toute une démarche musicale qui semble imprégner l'écriture de la romancière canadienne devenant ainsi un des piliers de la composition de ses romans.

Nancy Huston est une musicienne accomplie qui joue de la flûte, du piano et du clavecin. Elle aime Rameau, Debussy, Bach et Schubert. Toutes ces références placent ses œuvres sous le signe de la musique, et notre corpus n'y échappe pas. Elle est d'ailleurs une interprète de talent, au piano, au clavecin, à la flûte. Même si cette musique omniprésente dans ses œuvres accentue la polyphonie et la polysémie de ses écritures, nous l'abordons ici comme une référence à une certaine mémoire, une intertextualité musicale en quelque sorte. Elle met en évidence un travail d'harmonisation entre les histoires<sup>386</sup>. Ce mouvement

---

<sup>384</sup> Sortie en 1947 et interprétée par Charles Trenet.

<sup>385</sup> Nous avons déjà avancé l'explication de ce terme avancé par la narratrice elle-même dans le premier chapitre, le sous-titre inhérent au roman autobiographique

<sup>386</sup> *Sonate de la résurrection* et *Carnet Scordatura*, les deux récits qui s'alternent dans *Instruments des ténèbres* de Nancy Huston.



## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

oscillatoire qui va d'un récit à l'autre est intimement lié à la sensibilité musicale dont l'auteur fait preuve.

Ses livres sont peuplés de voix multiples et mystérieuses, qui vont au-delà d'une polyphonie textuelle, ce serait plutôt un concentré d'accords et de désaccords. La musique est pour elle une autre langue. L'auteur jette des ponts incroyables entre les langues, français et anglais<sup>387</sup> entre les langues et les instruments musicaux. L'anglais, sa langue maternelle ou le français sa langue d'adoption rejoignent le piano et le clavecin pour devenir des instruments pétris d'émotions puisque associés au giron maternel, ou objectifs, symboles d'une certaine retenue, où l'expression plus subtile, discrète et raffinée.

*Instruments des ténèbres* est surgi des violons désaccordés dans les Sonates du rosaire de Biber<sup>388</sup>. En s'installant à Paris à l'âge de vingt ans, en 1973, Nancy Huston abandonne le piano et l'anglais, langue et instrument maternels, liés à l'émotion, en faveur du clavecin et du français qu'elle considère plus « cérébraux » : « *Au programme : des sonates pour violon de Giuseppe Tartini, avec Elisa comme soliste. [...] Au beau milieu de l'Adagio final l Sonate en sol mineur de Giuseppe Tartini* » (IDT, pp 85/86)

Les auto-traductions de Nancy Huston illustrent la relation profonde entre l'écriture et la musique, qui, comme le disait Hélène Cixous laisse vibrer la voix avec des assonances inattendues avec de nouvelles connotations, pour une écriture sonore, pliée sur le charme phonique. Dans *Cantique des plaines* des fragments des chansons du folk américain contribuent à la création de l'atmosphère du roman, auxquels s'ajoutent les noms des personnages et les lieux. La polyphonie produite par l'insertion linguistique ne se limite pas à l'alternance de l'anglais et du français. Les vibrations de ces voix mises en valeur dans ses textes deviennent un fil qui unit la douleur de l'enfance provoquée par l'abandon de la mère à la langue anglaise et *Cantique des plaines* qui devient un tribut nostalgique à son pays natal et à son enfance malheureuse.

---

<sup>387</sup> Élément déjà analysé dans ce même chapitre : La mémoire... retrouvailles avec la langue maternelle.

<sup>388</sup> Ce cycle de Heinrich Ignaz Franz Biber unique en son genre est composé de 15 sonates qui tiennent une position clé dans l'histoire de la pratique du violon: par l'utilisation de différents scordatures - une manière de réaccorder les cordes vides de l'instrument - et par des moyens rhétoriques raffinés, le compositeur fait naître auprès de l'auditeur des images et associations, in <https://eventsinluxembourg.lu/fr/events/heinrich-ignaz-franz-biber-rosenkranzsonatenles-sonates-du-rotaire>



## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

Les chansons insérées parmi les lignes, l'action et les personnages de *Cantique des plaines* constituent le moyen nécessaire pour ranimer la culture de sa terre natale. La musique conjuguée à la langue permet à Nancy Huston de refaire métaphoriquement et en sens inverse la relation mère-langue-fille. La musique de sa jeunesse est transposée dans le récit. La relation mère-fille est vécue dans la biographie de l'auteure à travers « *la sensation de flottement entre l'anglais et le français.* »<sup>389</sup>

L'espace et le temps se conjuguent à travers les évocations musicales. *Cantique des plaines* est parsemé avec des chansons des années 1980 - l'une de Fad Gadget<sup>390</sup> et l'autre du groupe The Cure. Dans la première chanson extraite d'un album de 1982, *Under the flag*, nous retrouverons la voix de la soliste qui est accompagnée par une chorale féminine pour refaire l'atmosphère ecclésiastique. Concernant la chanson du groupe The Cure, les mots pourraient souligner la méditation sur la vieillesse de Paddon, sur le passage du temps et sur la peur de ne pas être annulé par la mémoire de Miranda.

L'auteure réussit même à contourner l'ennui produit par le fait de penser à son Alberta natal grâce à la radio où elle entend des chansons au rythm and blues country : « *roulant dans Paris le dimanche ou tard le soir, je tournais le bouton de la radio et je tombais sur des chansons comme Alberta Sunrise, Rocky Mountain Music, voire Alberta's Child...* »<sup>391</sup>

Des chansons appartenant au folklore traditionnel qui dans le texte français ne sont pas traduites augmentent l'effet polyphonique et le mouvement rythmique de la narration grâce aux compositions religieuses qui correspondent à une mise en abyme musicale. Mais au-delà de la motivation culturelle, le choix d'insérer de telles citations à l'intérieur du roman, répond principalement aux exigences de l'écriture. Les citations des chansons sont en italiques et trouvent leur place dans l'univers du roman :

*Je ne pouvais, ne voulais pas assister à ton enterrement; j'ai préféré rester assise ici à des milliers de kilomètres et chercher à tout voir – Hit the road, Jack,*

---

<sup>389</sup>HUSTON, Nancy ; SEBBAR, Leïla, *Lettres parisiennes : autopsie de l'exil, op., cit., p. 77*

<sup>390</sup> Pseudonyme de Francis John (Frank) Tovey (1956-2002), artiste anglais des années 1980, dont la musique est centrée sur l'utilisation expérimentale des sons électroniques synthétisés dans les chansons.

<sup>391</sup>HUSTON, Nancy, « Les Prairies à Paris », *Liberté*, 35 (6), 1993, 24–35, p. 26 in [https://www .erudit.org/en /journals/liberte/1993-v35-n6-liberte1036333/31595ac.pdf](https://www.erudit.org/en/journals/liberte/1993-v35-n6-liberte1036333/31595ac.pdf)

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

*and don't you come back no more no more Hit the road, Jack and don't you come back no more...Oui mon cher Papie, après tout ce temps – tu avais à peu près l'âge du siècle et ce siècle est à peu près aussi âgé qu'un siècle peut l'être – tu as pris la route enfin. (CDP, p. 10)*

À ces interprétations on ajoute la fonction descriptive des chansons. Elles caractérisent la période historique où se déroule l'action :

*[...] elle [Miranda] t'a montré le manuel scolaire blackfoot-anglais qui avait appartenu à son père en 1866, un an à peine après l'achèvement de la voie ferrée. I been workin' on the railroad, All the livelongday, I been workin' on the railroad Just to pass the time away...(CDP, p. 74) <sup>392</sup>*

Par exemple, la chanson de Percy Mayfield<sup>393</sup> *Hit the road Jack* devient un prétexte pour illustrer l'incapacité de Paddon de quitter son pays, tandis qu'un autre passage décrit la fatigue physique d'un minier qui ironise l'échec existentiel de Paddon: « *Hit the road, Jack, and don't you come back no more... Tu n'as jamais pris la route, Paddon. Pas une seule fois tu n'as quitté l'enceinte de ta province. Et maintenant tes propres os reposent dans la terre d'Alberta. » (IDT, pp. 19/20)*

La composante musicale que Huston introduit dans le roman fait partie de la technique d'auto-traduction et trouve sa raison d'être dans le rapport particulier entre la musique et le temps qui semble être le vrai personnage de *Cantique des plaines* comme le rappelle Jankélévitch : « *La musique est une sorte de temporalité enchantée* »<sup>394</sup>

---

<sup>392</sup>*I been workin' on the railroad* est classifiée comme un traditional work song, c'est-à-dire Un chant de travail est une chanson chantée le plus souvent a cappella par des hommes ou des femmes de la campagne, des ouvriers ou des marins partageant une tâche fastidieuse. La chanson a été publiée pour la première fois en 1894.

<sup>393</sup>Percy Mayfield est un chanteur, pianiste et compositeur de blues américain, né le 12 août 1920 à Minden en Louisiane et mort le 11 août 1983 à Los Angeles en Californie. Il est l'auteur du morceau *Hit the Road Jack*, interprété par Ray Charles pour la première fois.

<sup>394</sup>JANKELEVITCH, Vladimir, *La musique et l'ineffable*, Paris, Seuil, 1983, p. 49.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

La musique est l'élément catalyseur des deux versions. Elle accompagne merveilleusement la longue réflexion sur le temps et fait revivre la musique canadienne. Cet élément apporte une vision différente sur la relation entre Paddon et Paula, entre Huston, son enfance et son pays natal. *Plainsong* devient alors *Cantique des plaines* ou le retour à la source...

Les colonisateurs européens ont porté dans leurs bagages leurs traditions culturelles, la musique et la religion. Miranda repousse la religion des Blancs, mais apprécie la contribution des missionnaires. La musique accompagne les histoires racontées par Paula. A Haïti (là où s'installe Elizabeth la sœur de Paddon), comme au Canada, les missionnaires voulaient refaire la tradition culturelle des Indigènes, l'enrichissant avec des chansons chrétiennes. La musique accompagne l'histoire de Paddon, de sa région et la vie de Nancy Huston. Les chansons citées font partie de la culture populaire. Les autres, moins connues, sont des hymnes religieux de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle : « *Home on the Range* »; « *This Land is Your Land* » ; « *Sixteen Tons* »; « *For He's a Jolly Good Fellow* »<sup>395</sup>; « *Holy, Holy, Holy* »; « *Oh Come All Ye Faithful* ». Les chansons religieuses et populaires font partie de l'action du roman, elles accompagnent le désir des femmes de s'émanciper, malgré les croyances religieuses, la mentalité masculine et les difficultés quotidiennes. Paddon se retrouve lui aussi dans un entre-deux, car il vit entre un père violent et une mère qui veut l'inclure dans ses activités familiales et ecclésiastiques.

Comme le remarque Nancy Senior dans son étude sur le roman *Cantique des plaines*, de nombreux extraits des cantiques, des chansons folkloriques, pop ou hymnes religieux mettent en valeur le temps historique et font partie de l'action. La chercheuse pense que « *le sens que Huston leur attribue dans le roman est parfois très différent du sens d'origine [...] ces chansons transmettent des informations culturelles, mais, pour la plupart, on ne peut pas*

---

<sup>395</sup>*For He's A Jolly Good Fellow* est une chanson extrêmement populaire dans les pays de culture anglaise, où elle est utilisée pour féliciter un individu dans toutes sortes d'occasions — anniversaire, mariage, célébration d'un succès sportif, universitaire, professionnel, etc. Sa mélodie vient de France, puisqu'elle est empruntée à *Marlbrough s'en va-t-en guerre*, qui aurait été composé immédiatement à la suite de la bataille de Malplaquet (1709)<sup>1</sup>.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

*les chanter*»<sup>396</sup>, elles soulignent la passion de l'auteure pour la musique, elles nous font entendre sa « voix » et celle de ses personnages: « *O Saint, ô Saint, ô Saint! Bien que l'obscurité t'enrobe, Bien que Ta gloire à l'œil du pécheur se dérobe, Toi seul es saint, Nul à part Toi n'est pureté, Puissance et amour parfaits* » (CDP, p. 26)

Les mots des chansons renvoient aux origines linguistiques et culturelles de l'écrivaine, à l'image de l'Alberta, à l'idée d'infinité évoquée par les plaines de l'Ouest canadien. L'emploi de la deuxième personne facilite les retrouvailles avec la créativité contenue dans le processus de l'auto-traduction. Ce que soulignent ces extraits bilingues de *Cantique des plaines* qui métaphorisent le chant, c'est le rapport qui existe entre la musique, le temps et l'acte narratif. La métaphore du chant «*à travers la plaine, à travers la page*»<sup>397</sup> lie Huston à sa narration et au temps. Raconter implique un travail de configuration qui combine deux dimensions temporelles : le temps raconté (l'énoncé) et le temps du raconter (l'énonciation). Raconter, c'est tisser des liens entre le passé et le présent, entre le présent et l'avenir. Pour cela nous disposons du langage, cet instrument privilégié, merveilleux, qui crée le temps. Miranda enseigne à Paddon le temps présent, «l'ici, le maintenant» à travers l'acte créatif. Plainsong/ *Cantique des plaines* est accompagné tout entier par la voix intérieure de l'écrivaine : magique, grave et ironique à la fois, chantant à nos oreilles: « *Come on, Paddon, tell us how it was*»<sup>398</sup>

Ce que nous remarquons dans l'accord consonnant ou dissonant avec la polyphonie du discours c'est que les personnages se rendent compte que leur identité se mêle à une dynamique inédite exacerbée par l'affect, comme l'accord musical génère un autre espace que celui des notes distinctes qui le composent.

---

<sup>396</sup>SENIOR, Nancy, «Whose song, whose land? Translation and appropriation in Nancy Huston's Plainsong/Cantique des plaines» *Meta: journal des traducteurs/Meta: Translators' Journal*, vol. 46, n° 4, 2001, citée par TURTUREANU, Aliteea-Bianca, « Translinguisme et transculture dans l'œuvre de Nancy Huston », p. 187.

<sup>397</sup>*Ibid.*, p. 14. 189

<sup>398</sup> Viens Paddon, dis nous comment c'était ( traduction personnelle)

# Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

## II-4-3-Tradition orale, récupération d'une mémoire

Les écrits beyens et hustoniens regorgent de références à la tradition orale qui, rappelons-le, n'exclut aucunement l'écriture. Dans cette optique, selon Chevrier<sup>399</sup>, une société orale n'est pas automatiquement une société démarquée de toute forme d'écriture. D'après lui, les deux modèles d'expression correspondraient à différentes situations selon la dimension dominante de l'énonciation que ce soit le verbal ou le scripturaire. À cet effet, l'oralité et l'écriture peuvent coexister en même temps dans une seule et même société. Nous retrouvons cela également dans l'oralité avec laquelle Maïssa Bey et Nancy Huston ont orné les discours de leurs narratrices. De ce fait, la dimension du sacré et des croyances prend une très grande importance. En effet, les romancières ont eu recours à l'inconscient collectif pour apporter à leurs écrits un support narratif qui fait de leurs récits un recueil inestimable d'un patrimoine oral varié. Elles y glissent également des éléments représentatifs de leur culture apportant à leurs écrits une identité, un fond contextuel mais aussi une vraisemblance. Maïssa Bey et Nancy Huston ajoutent leur touche personnelle pour protéger, préserver et véhiculer actions et paroles appartenant à une certaine culture.

Ces textes de Bey et Huston font même appel à une intertextualité régionale, puisque les auteurs puisent volontiers à la culture première ou originelle (contes, poèmes en langue dialectale), la culture locale (presse, blagues, chansons populaires...etc...), ou bien encore, cette tendance observée dans la majorité des pays francophones, à savoir extraire l'essence intertextuelle de son propre fonds littéraire et à faire du rappel à la tradition autochtone un enjeu de l'œuvre ; qu'il s'agisse de la revaloriser positivement ou de la contester comme foncièrement asservissante et c'est là que se pose alors, de façon plus aigüe que dans d'autres littératures, le problème de la lisibilité et des réajustements idéologiques. Ainsi, il nous a été possible de relever de nombreux passages véhiculant une importante oralité mais également des descriptions de rites, de cérémonials et célébrations appartenant aux cultures algéro-musulmane et canadienne.

Les recherches de Nancy Huston pour écrire *Instruments des ténèbres* montrent un souci de vraisemblance qui va déterminer l'écriture de la *Sonate*, le manuscrit qu'est en train de rédiger sa narratrice Nadia. La construction de cette histoire fictive de Barbe Durand et de

---

<sup>399</sup> CHEVRIER, Jacques, *L'arbre à palabre : essai sur les contes et récits traditionnels d'Afrique noire*, [1986], Paris, Hatier International, 2005, p. 35.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

ses malheurs se veut ainsi ancrée dans une histoire et une tradition fortes dans l'imaginaire du lecteur. En ce sens, l'intérêt porté à la littérature de transmission orale n'est pas négligeable. Ainsi, à travers de l'histoire de Barbe, l'auteur récupère et replace dans la diachronie littéraire française les contes populaires :

*Elle [Barbe] rêve de lui. Elle rêve qu'ils se retrouvent et qu'ils vivent ensemble, les deux orphelins, comme dans l'histoire de Jeannot et Margot qu'elle a entendu raconter tant de fois, en cassant des noix ou en écossant des haricots pendant tant de veillées. (IDT, p. 32)*

Dans la même démarche, Nadia reprend les contes collectés par Perrault et elle les met en relation avec le récit de Barbe. Cette comparaison lui permet de rendre aux histoires de Tom Pouce ou du Petit Poucet toute la gravité dont le récit de Barbe fait preuve. De cette façon, l'auteur tente de faire revenir les contes de la tradition orale française vers ce monde dur et cruel des origines, en abandonnant le domaine de la littérature enfantine.

Ces extraits de *Instrument des ténèbres* démontrent parfaitement cette nécessité de faire allusion à cette culture locale, qu'elle soit orale :

*Oui je sais bien...L'ubiquité, l'immortalité, la résurrection, la divination-les bottes de sept lieues ne sont rien, a côté des cadeaux dont vous m'avez couverte ! Oh, le Petit Poucet cramponne à la femme de l'ogre tandis qu'elle traverse à grandes enjambées bois et champs. (IDT, p. 47)*

Ou alors faisant références aux croyances qui ont la peau dure, réussissant à traverser les siècles et s'incrétant dans les mémoires :

*Et alors, tu sais, si t'es enceinte, il parait que l'âme elle entre dans l'enfant pas tout de suite quand l'homme le plante, elle entre qu'au bout de quarante jours si c'est un garçon, ou quatre-vingts si c'est une fille. Alors, si tu te débarrasses de l'enfant avant que l'âme entre dedans, c'est moins grave. (IDT, p. 55)*

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

Ou encore dans cet extrait où la référence aux croyances se déploie jusqu'à des siècles avant le déroulement des événements de *La Sonate de la résurrection*, pour mieux mettre en lumière l'enracinement de ces croyances. L'ironie n'est pas loin, comme pour mieux souligner l'ancrage social : « *Du reste, il s'avère que le crapaud a été, des siècles durant, un symbole de l'utérus : pour remercier la Vierge après un accouchement réussi, par exemple, on lui offrait un crapaud votif. Tiens tiens, la sorcière n'est pas loin.* » (IDT, p. 61) L'image dominante chez Nancy Huston est toujours liée aux enfants, à cette thématique de l'enfant perdu, fusionné avec des éléments de littérature orale, confiant à l'ensemble de la narration une tonalité morbide puisque cela renvoie également aux propres souvenirs de la narratrice, constitués d'enfants n'arrivant jamais à terme, avortés.

Dans ce sillage, nous nous référons à Bakhtine et Kristeva dans leurs travaux qui sont surtout orientés vers la nature hybride du langage romanesque. À cet effet, Bakhtine montre que le langage est parsemé de nombreux discours récupérés et que ces discours s'opposent à travers le « dialogisme » que Kristeva nomme « l'intertextualité ». En choisissant d'écrire ses romans en usant de la tradition orale, Maïssa Bey ne cherche-t-elle pas un exutoire au chaos ambiant, à savoir un séisme qui constitue le décor de son ouvrage *Surtout ne te retourne pas ?* Elle relie donc dans un même ensemble deux éléments qui sont plus ou moins contradictoires : écriture moderne et oralité traditionnelle, et de ce fait, le roman semble être ou devenir un réceptacle ou un véhicule de la tradition orale. Les romans de Maïssa Bey, semblent ne pas échapper à cette règle ; en effet, l'auteure utilise plusieurs discours qui s'interpénètrent créant ainsi une œuvre originale. L'usage des symboles de la tradition et du patrimoine culturel, des proverbes, des chants, des poèmes et des contes qui s'imbriquent entre eux, en sont des preuves de la réappropriation d'éléments de littérature orale dans le roman.

Pour analyser cet aspect dans l'écriture de Maïssa Bey, citons ces quelques passages qui illustrent l'ancrage de son roman dans le récit traditionnel oral, un texte parsemé de proverbes, de maximes : « *À partir du moment où les ombres commencent à se défaire des chaînes que le jour leur rive aux pieds. C'est comme ça qu'elle parle* » (SNTRP, p. 79) ou bien « *Elle qui a toujours vécu seule, sans mari, sans fils, sans jamais craindre autre chose que les djinns* » (SNTRP, p. 172) ou bien encore « *De temps en temps, elle parle. Mais on ne*



## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

*comprend pas ce qu'elle dit. Elle prétend qu'elle prononce des incantations pour éloigner les djinns qui rôdent autour de nous.* » (SNTRP, p.63)

Dans le récit de Maïssa Bey, c'est le personnage de Dadda Aïcha, représentant de la figure de l'aïeule qui puise sa force dans les histoires d'antan : se produit inévitablement un télescopage entre des croyances révolues mais subsistant quand même à travers elle et ses semblables, et d'autres, contemporaines. Et puisque les personnages du texte littéraire illustrent « *une participation aux sens sociaux à travers le langage* »<sup>400</sup>, force est de constater une cohabitation dans ce récit entre un « *"dire" populaire et des signes d'appartenance à la narration littéraire* »<sup>401</sup>. Une caractéristique illustrée une fois de plus à travers le personnage de Dadda Aïcha : « *Elle préfère raconter des histoires. Des histoires du temps d'avant. Des histoires comme aiment à en raconter les grands-mères.* » (SNTRP, p. 82). Le discours de la vieille dame précède le discours de la narratrice, pour mieux souligner l'effet poétique induit par ces croyances d'antan; La vieille Aïcha, protagoniste d'une trame où elle devient en quelque sorte la gardienne d'une mémoire ancestrale. Le discours de Dadda Aïcha, cohérent et audible dans les extraits précédents devient à l'opposé incompréhensible lorsqu'il s'agit de convoquer cette mémoire ancestrale.

Dadda Aïcha, investie de son nouveau rôle de chef de famille qui se doit d'en protéger les membres, ne manque pas de mettre en garde ses protégés en usant d'un adage qui prend ici une coloration littéraire et que nous n'aurions pas manqué d'imputer à l'auteur sans l'intervention de la narratrice qui précise que sont les propos de Dadda Aïcha. S'insère dans le discours de cette dernière des superstitions populaires qui se mêlent également au discours littéraire de la trame mais que l'on ne manque pas d'attribuer à Dadda Aïcha grâce aux subtilités du discours indirect. Le personnage de Dadda Aïcha fait partie de cette « *polyphonie de fonds sociaux* »<sup>402</sup> qui se nouent entre l'écrivain et la société, à travers son œuvre. Cette dernière transmet son message en n'occultant aucunement l'esprit de l'auteur et en abordant les problèmes sociaux inhérents à sa parution. Le style devient ici « *l'expression d'une "vision du monde" singulière qui donne accès à une mentalité collective* »<sup>403</sup>

---

<sup>400</sup> MAINGUENEAU, Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Dunod, 1993, p. 148.

<sup>401</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>402</sup> BUTOR, Michel, *Répertoire II*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1964, p. 85.

<sup>403</sup> MAINGUENEAU, Dominique, *op. cit.*, p. 5.



## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

À travers ce type d'énoncés, Maïssa Bey veut rendre en langue française la manière dont s'expriment les vieux conteurs et orateurs et donner libre cours à la parole ancestrale. En effet, ces extraits émaillés de proverbes et des mots puisés dans sa langue maternelle dénotent d'une implication frappante entre deux langues, voire deux cultures et qui s'affiche comme une stratégie d'écriture.

Pour rendre compte de cette richesse orale, Maïssa Bey a donc jugé utile de fournir un lexique arabe dans ses textes parce que (peut-être ?) estime-t-elle qu'aucune traduction ne rendrait parfaitement l'idée qu'elle souhaite exprimer ? L'introduction de ces mots, spontanée ou au contraire résultat d'une exigence esthétique, insuffle une dynamique au texte : En effet, l'auteure puise de façon considérable dans son héritage intellectuel et fait ainsi du discours des personnages un discours riche et varié. Cela est révélateur de leurs identités, de leurs connaissances et de leurs personnalités.

Revenons à Nancy Huston et *Cantique des plaines* : Les citations extraites des chansons vues précédemment dans le chapitre consacré à l'intertextualité musicale dans les écrits de Nancy Huston relèvent de l'intertextualité mais aussi de l'oralité puisqu'il s'agit du patrimoine musical nord-américain.

Dans *Cantique des plaines*, la culture locale afflue également sous les traits des cousines jumelles de Paula, la narratrice. Ayant prétendument un don de télépathie, elles sont le prétexte à une évocation par leur mère haïtienne d'une croyance des plus originelles :

*Et Clorinde lui expliqua que les Marassa étaient les enfants jumeaux de Saint Nicholas et de Sainte Claire, ancêtres aimés et honorés des Haïtiens, dont la magie était si puissante qu'elle déteignait non seulement sur tous les jumeaux mais même sur leurs frères et sœurs cadet. (CDP, p. 222)*

Les recettes miracles que se passent les femmes de générations en génération font également partie de cette culture première, en voici une illustration :

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

*Elle avait utilisé des feuilles spéciales apportées par une cousine de la réserve qui connaissait encore les recettes anciennes [...] les feuilles ne sont efficaces que les deux ou trois premières semaines, lui avait dit sa cousine ; après, il faut se servir de la vessie d'un ours (CDP, p. 186)*

La plupart des faits de folklore, comme représentatifs d'un état d'esprit social dominant parlent d'enfant, comme dans *Instruments des ténèbres*, lorsqu'intervient la description de la fête de la Saint-Jean, considérée telle une fête païenne dans la région : « *c'est ce soir-là, disent les curés, que le diable convoque ses fidèles pour la plus grande orgie de l'année* » (IDT, pp. 72/73) ou bien encore lorsque Barnabé s'adresse ainsi à sœur Barbe : « *Maman m'a assuré que tu mènerais une vie de chance, puisque tu étais née coiffé* » (IDT, p. 89)

Les cérémonies de mariage n'échappent pas à ces rituels dans *Instruments des ténèbres* ; la fille d'Hélène la guérisseuse commence à prendre la relève de sa mère lorsqu'elle explique à Barbe comment empêcher un mari d'accomplir son devoir conjugal. Ce passage est édifiant à plus d'un titre puisqu'il met en image une société où les mariages ne se font qu'à l'église, même si cette dernière ne peut empêcher les détournements des signes de croix ni les adeptes de superstitions de sévir :

*Tu sais, quand les gens se marie, s'il y a quelqu'un dans l'église qui fait des nœuds à une bandelette ou à un ruban qu'il a dans la poche, eh bien, le mari il sera empêché de faire son devoir conjugal. On fait trois nœuds en prononçant à voix basse le nom du marié, ou alors on dit Tibald, Nobal et Vanarbi, en faisant un signe de croix entre chaque nœud — là, y paraît que ça marche très fort. (IDT, p. 120)*

Il s'avère donc que, parlant de tradition orale dans les écritures de Maïssa Bey et Nancy Huston s'avère plus complexe qu'il n'y paraît car la mémoire y est largement présente, servant de socle aux voix par lesquelles résonnent une tradition orale garante de la préservation d'une HISTOIRE et d'une identité.

# Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

## Conclusion

La mémoire individuelle émerge dans les souvenirs intimes du passé, rappelés, racontés, transmis, oscillant entre nostalgie et répulsion, la mémoire collective émergeant à partir d'écrits symboliques, certes, mais servant de traces qu'il s'agit de conserver, traduire et surtout d'interpréter, autant d'« histoires » n'étant accessibles que par la mémoire.

Chez Nancy Huston, la mémoire territoriale se caractérise par un rapport particulier des personnages par rapport à l'espace : les personnages traversent ces espaces avec nostalgie, se remémorant les lieux où ils se trouvaient récemment, ou bien ils survolent leurs propres toponymes, remplissant les cases de leur mémoire par des personnages ayant traversé leur vie mais appartenant à des espaces différents, n'ayant en point commun que le fait d'appartenir à la même sphère mémorielle. Chez Maïssa Bey, La narratrice d'*Entendez-vous dans les montagnes* se complait dans une immobilité qui n'est qu'apparente, dans ce huis clos qui est le train où elle se trouve, mais sa mémoire effectue des déplacements continuels dans le temps entre deux espaces distincts, son pays d'origine et son pays d'accueil, la France ; alors qu'Amina dans *Surtout ne te retourne pas*, se déplace de son propre chef dans un camp pour sinistrés, espace chaotique qui, du coup, la ramène vers des territoires insoupçonnées jusqu'à alors.

Quant à la mémoire « littéraire », elle touche d'abord à l'intertextuel, mémoire figée dans des documents, mais aussi à la musique et à la religion, devenant ainsi une autre mémoire, dynamique et évoluant au fil du temps.

La mémoire collective, organisée autour d'un groupe, est donc plus large et embrasse plus de souvenirs que la mémoire individuelle, centrée autour d'une personne, mais l'une participe de l'autre. On pourrait donc imaginer des mémoires emboîtées comme des poupées gigognes : la mémoire individuelle, celle qu'on partage avec les proches, la mémoire familiale, les mémoires collectives de groupes plus larges et finalement la mémoire du groupe nation. Cette dernière mémoire, n'est-ce pas déjà de l'Histoire ?

# **Chapitre III**

## **L'écran du souvenir**

# **Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston**

---

## **Introduction**

Se contenter d'énumérer les différentes mémoires brassées par notre corpus ne saurait nullement être suffisant à notre avis pour rendre compte de la complexité de la notion de l'écriture de la mémoire en général, et dans notre corpus en particulier. Qu'elles soient individuelles, collectives, sociales, linguistiques ou intellectuelles, les réminiscences d'ordre intime (ici nous parlons de l'écriture) n'échappent nullement à ces strates qui la composent et qui affleurent à la surface avec un éclat particulier : le souvenir-écran.

Dans le chapitre qui va suivre, nous tenterons de montrer non seulement les mécanismes qui régissent le concept du souvenir-écran, cher à Freud et qui touche surtout les souvenirs d'enfance, mais d'en montrer plus particulièrement les étendues et les prolongements à travers quelques autres concepts qui l'englobent et qui en montrent en même toute la complexité, surtout dans des récits qui oscillent entre passé et présent, telles que les fantasmes, les déplacements et le refoulement. Cette mémoire a une sorte de forme plastique. Nous allons voir comment cette plasticité révèle « l'activité de mise en relation », de connexions, de ponts entre les rêves, le souvenir et la scène primitive

# Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

## III-1-Souvenir-écran, concept et projection

Un concept-clé de notre intitulé, le souvenir-écran, sera développé dans ce troisième chapitre: nous donnerons sa définition depuis que Freud l'a conceptualisé mais surtout, il sera mis en corrélation avec d'autres concepts occupant une large place dans le champ de la psychanalytique, approche largement suivie dans cette partie de notre étude.

### III-1-1- Le souvenir-écran dans la mémoire

Les souvenirs-écrans sont, d'après Freud, des souvenirs anodins qui en cachent d'autres plus importants, auxquels ils sont subtilement reliés. Leur netteté paraît disproportionnée par rapport à l'intérêt du propos. Selon Mounir Layouen : « *Le précepte freudien du souvenir-écran (1899) a fait peser le soupçon sur l'autobiographie contemporaine* »<sup>404</sup>. Maurice Dayan explique que la présence du souvenir-écran nous est révélée par « *Le contraste entre l'insignifiance intrinsèque des contenus et la netteté exceptionnelle de l'évocation* »<sup>405</sup>, et c'est d'ailleurs ce qui éveille les soupçons du narrateur: la sensation propre au souvenir est restée.

Un souvenir-écran est un souvenir d'enfance représentant une scène dont la netteté contraste avec le manque d'intérêt et l'innocence du contenu. Le souvenir-écran « *doit sa valeur comme souvenir non à son contenu propre mais à la relation existant entre ce contenu et quelque autre, qui a été supprimé* ». Confrontée avec des données objectives, la scène apparaît fautive. Cependant, elle est authentique, elle n'est pas une complète invention; elle n'est fautive que par des déplacements dans le temps et l'espace, des substitutions de personnes, des combinaisons de scènes. C'est à propos de ces souvenirs-écrans que Freud insiste sur la présence du sujet dans la scène infantile et sur l'importance des images visuelles plutôt qu'à propos du fantasme en général.

Dans *Instruments des ténèbres*, nous avons relevé cette tendance à dissocier des scènes survenues au passé, anodines et faussement insignifiantes : par exemple, dans les extraits suivants, Nancy Huston entreprend une longue tirade par le biais de la narratrice, Nadia où deux thématiques ressortent, les plantes et les enfants : « *Le miracle de la vie ne me touche*

---

<sup>404</sup> LAYOUEEN, Mounir, « L'autofiction, une réception problématique » in *Frontières de la fiction* [article en ligne]. Pessac ; Presses universitaires de Bordeaux, 2002, <<http://books.openedition.org/pub/5765>>

<sup>405</sup>Revue française de psychanalyse. Paris ; Presses universitaires de France, 1970, In [http:// gallica .bnf.fr/ark :/12148/bpt6k5446350v/texteBrut](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5446350v/texteBrut)

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

*pas.....J'ai toujours eu du mal à comprendre que les gens aiment faire du jardinage [...] ou de s'exclamer sur les fleurs, les fleurs, chaque année les mêmes...Les hortensias, par exemple » (IDT, p. 9)*

Dans le premier extrait, le début laisse à penser à la conception et à la naissance, pour passer ensuite aux fleurs : la narratrice marque une pause avant d'enchaîner sur un type bien précis : les hortensias, ce qui nous laisse penser que c'est derrière ce détail même, anodin en apparence, que ce cacherait un évènement traumatisant.

Dans ce second extrait : « *Je n'ai jamais voulu connaître les noms des plantes, des fleurs, des arbres : c'est dérisoire, un jeu. D'abord, on leur invente des noms et ensuite on met à l'épreuve notre connaissance de ces noms, ils n'ont pas de noms, alors pourquoi faire semblant » (IDT, p. 10), c'est la même thématique qui revient, les noms des plantes ou des fleurs, une fausse dénégation à propos du fait de la nécessité ou non de devoir connaître leurs noms (contredite dans le passage précédent où elle cite les hortensias). Mais à la lecture de ce passage, nous ne pouvons qu'être intrigués par le fait que c'est un passage qui pourrait tout aussi bien s'appliquer aux nouveau-nés auxquels nous devons absolument donner un nom. Le concept de natalité qui n'apparaît dans ce récit que sous la forme de fœtus perdus involontairement par la mère de Nadia, ou, volontairement, par Nadia elle-même et qui ne risquent pas d'avoir de nom puisque jamais arrivés à terme :*

Enfin dans ce dernier extrait, Nadia, la narratrice revient à la charge en reprenant la thématique des plantes : « *je ne m'empare pas d'un panier, comme le font les autres femmes, pour aller à la cueillette des mûres. Le fait qu'elles soient mûres fin août plutôt que début février me laisse de glace » (Ibid.). Le détail anodin ici concerne la date de l'arrivée à terme des mûres, prétendument ignorée par la narratrice et nous suggérant plutôt que cela a fait l'objet d'une conversation poussée, et dont la teneur n'a pas été qu'à propos des mûres : la formule évoquerait plutôt, métaphoriquement s'entend, la conception et l'arrivée à terme d'un fœtus, thématique dominante dans ces retours au passé vers la narratrice. Un autre indice nous conforte dans cette hypothèse, cet autre extrait : « *Mais je ne puis le dire à mes amis : c'est le plus silencieux de mes silences, ce savoir, quand il surgit en moi au détour d'une conversation au sujet des crèches» (IDT, pp. 11/12)**

Le terme « *crèche* », énoncé laconiquement, montre bien que la narratrice Nadia tourne si l'on peut dire autour de tout ce qui a trait aux enfants, se cachant derrière une ironie

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

perceptible car donnant l'impression qu'elle passe son temps dans les conversations de salon. Le souvenir-écran ici, c'est cette conversation anodine qui a l'air de se produire plus souvent qu'on ne pourrait le croire.

Dans *Cantique des plaines*, c'est la même thématique qui revient, lancinante et crue, celle des enfants, perdus ou arrivés à terme. La narratrice, Paula, s'adresse à un grand-père décédé en remontant très loin dans le temps, en faisant revivre des personnages ayant marqué son existence, et par là même, leurs sensations : « *J'ai beaucoup de chance de pas être morte bébé comme mes frères et sœurs, parce que comme ça je t'aurais pas rencontré et ç'aurait été sacrément dommage. Hé Paddon, c'est ça que je voulais dire* » (CDP, p.)

Miranda l'amérindienne, maîtresse de Paddon, acquiert également ce statut, si cher à Nancy Huston, celui du fœtus-enfant miracle ; elle se retrouve telle une miraculée, vivante, alors que le reste de la fratrie est passée de vie à trépas ; en dehors de la question qui se pose quant à l'authenticité de ce souvenir aussi intime (de qui Paula le tient-elle, Paddon lui-même qui le tient de Miranda, ou bien l'a-t-il tout simplement retranscrit dans son manuscrit) et là aussi un problème se pose : cette apparente insignifiance qui nous incite à taxer ce passage de souvenir-écran, appartient-elle à Miranda, Paddon ayant réussi à la transposer sur le papier, ou bien à Paddon qui y voit, lui aussi, un triste renvoi à sa conception, sa naissance et son enfance, ou bien est-ce Paula elle-même qui « invente » ? Sans oublier la tentation de croire que cette chance d'être en vie dont parle Miranda, pourrait être l'expression d'un sentiment de culpabilité lancinant, cachant un traumatisme plus profond, celui de l'unique survivante nourri durant son enfance.

Même si nous retrouvons également ces multiples renvois à l'insignifiance trompeuse de l'enfance dans les ouvrages de Maïssa Bey, nous constatons néanmoins que la primauté revient à la thématique du père disparu, dans les deux ouvrages constituant notre corpus.

Le récit *Entendez-vous dans les montagnes*, présenté comme une autobiographie et dont est extrait ce passage et mélange portant la réalité et la fiction pour exorciser la douleur liée à l'assassinat du père de l'auteure : « *Le statut du souvenir-écran, affirme s'avère être*



## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

*d'une importance capitale pour comprendre le ressort de l'autobiographie et son évolution*<sup>406</sup>» :

A travers cette phrase extraite du récit de M. Bey : « *Elle n'a jamais compris pourquoi et comment ses lunettes étaient restées intactes* » (EVDLM, p. 18), la narratrice, concernant le décès de son père, aborde un objet insignifiant, des lunettes autour desquelles elle construit des questionnements, non pas insignifiants, mais trompeurs car n'arrivant pas à occulter la vérocité de la tragédie. Cette dernière, ou plutôt le souvenir qui s'y rapporte se retrouve à l'arrière plan et met l'accent paradoxalement sur une bribe de réalité

Dans l'extrait suivant de l'autre ouvrage de Maïssa Bey, *Surtout ne te retourne pas*, Amina le personnage principal est également orpheline de père et exprime le souhait de retrouver des traces matérielles de son passé, des photos, et d'un père disparu, sans donner de détails sur les circonstances de son décès. Ce désir exprimé laisse à penser que des souvenirs d'enfance sont en train de remonter à la surface, des souvenirs qui ne laissent pas de place à l'imagination mais néanmoins reconstruits à partir de désirs originaires. « *Je voudrais trouver des photos [...]. Du père mort prématurément* » (SNTRP, p. 185). Une photo justement se retrouve sur la page 8 du récit *Entendez-vous dans les montagnes* en dessous de laquelle est indiqué en légende : « *La seule photo du père de Maïssa, été 1955* » (EVDLM, p. 8). Les lunettes, justement, attirent notre attention, aussi bien que le laconisme associé à cette mort prématurée du père, mais c'est surtout la condition commune des deux personnages principaux, Amina et la narratrice d'*Entendez-vous dans les montagnes* que nous voulons mettre en valeur : leur statut d'orpheline de père.

S. Freud parle de mécanismes de déplacement<sup>407</sup> et de condensation qui viennent « *jouer des tours* »<sup>408</sup> à la mémoire. Celle-ci retient des événements anodins de la petite enfance, des souvenirs-écrans, alors que des événements importants sont laissés dans l'opacité de l'oubli. Son hypothèse centrale porte sur l'amnésie qu'il explique par le jeu de forces physiques contradictoires :

---

<sup>406</sup>NEYRAULT, Michel, " De l'autobiographie ", in *Autobiographie*, VI, les Rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence, 1987, Paris, Les Belles Lettres, coll. " Confluents psychanalytiques ", p. 18.

<sup>407</sup> Élément étudié ultérieurement dans ce même chapitre.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

*L'une s'autorise de l'importance de l'expérience vécue pour vouloir s'en souvenir, tandis que l'autre -une résistance-se dresse contre cette mise en évidence. Les deux forces agissant en sens opposé ne se suppriment pas l'un l'autre ; au lieu de compromis (...), au lieu de l'image mnésique originellement justifiée, une autre image mnésique survient, qui est ment échangée contre la première par déplacement dans l'association*<sup>409</sup>

C'est ainsi que l'on garde en mémoire un souvenir apparemment banal dont l'existence renvoie à une autre scène qui fait l'objet d'un refoulement. L'existence du souvenir exprime la force actuelle de l'impact psychique de cette scène, alors que le caractère anodin du contenu tend à minimiser ses conséquences conscientes. On peut penser que les conflits essentiels qui marquent l'existence d'un individu mettent ainsi en œuvre des résistances qui rendent suspects le caractère « objectif » des souvenirs qui sont conservés.

Une autre difficulté dans l'expression des souvenirs vient de mécanismes d'après-coup. Il s'agit de scènes que les parents ou les proches ont racontées à l'enfant après qu'elles se soient déroulées dans la réalité et dont celui-ci se souvient comme s'il y avait assisté :

*Il se peut qu'il soit tout à fait oiseux de se demander si nous avons des souvenirs conscients provenant de notre enfance. Nos souvenirs d'enfance nous montrent les premières années de notre vie, non comme elles étaient, mais comme elles sont apparues à des époques ultérieures d'évocation ; les souvenirs d'enfance n'ont pas émergé, comme on a coutume de le dire, à ces époques d'évocation, mais c'est alors qu'ils ont été formés et toute une série de motifs, dont la vérité historique est le dernier des soucis, ont influencé cette formation aussi bien que le choix des souvenirs*<sup>410</sup>

---

<sup>409</sup>FREUD, Sigmund, « Sur les souvenirs-écrans », in *Névrose, psychose et perversion*. Paris ; PUF., 1973, p. 117.

<sup>410</sup>*Ibid.*, p. 132

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

Dans les souvenirs de famille racontés par un sujet, il est souvent difficile de faire la part entre les scènes vécues directement et celles qui ont été retenues parce que racontées par d'autres, le récit tenant lieu alors de souvenir. Pour Freud la distinction entre le souvenir et le récit est à reconsidérer dans la mesure où tout souvenir est une reconstruction :

*A ce moment là, elle avait demandé à sa mère si c'était bien là qu'ils allaient se promener autrefois, essayant de se souvenir des sorties des dimanches de son enfance. Elle ne retrouvait que la sensation de nausée qui la submergeait chaque fois qu'ils devaient monter là-haut en voiture. Elle appréhendait le voyage à cause de la route étroite, en lacets, une véritable torture. (EVDLM, p. 42)*

La remontée de ce souvenir chez la narratrice d'*Entendez-vous dans les montagnes* est le moins qu'on puisse dire, paradoxale : il s'avère qu'il n'en était pas un, que ce n'est qu'« une » sensation de nausée, ensuite de peur, mais, néanmoins des éléments précis qui laissent penser qu'il n'est pas aussi flou qu'il ne laisse paraître sont cités. Il est utile de signaler que cet extrait ne renvoie pas, comme il le laisse penser au premier abord, à un souvenir-écran, il est le souvenir oublié, volontairement ou non, mais qui remonte à la surface après un événement dramatique, une tuerie de jeunes appelés du service national algérien, désignée dans cet extrait par l'adverbe de temps « *A ce moment là* ». L'usage du terme « *torture* » n'est pas anodin, c'est un clin d'œil scriptural à une thématique évoquée souvent dans ce récit, les sévices infligés aux algériens par l'armée française pendant la colonisation, ce qui rejoint l'affirmation de C. Achour à propos de ce récit mettant en lumière un « *passé resurgi auquel il faut mettre la bride pour ne pas sombrer et auquel il faut lâcher pour pouvoir le murmurer dans l'intimité de l'être [...] Passé resurgi de la "chambre noire" de la guerre de libération/guerre d'Algérie : la torture* »<sup>411</sup>, et allons plus loin, toute la dernière phrase de l'extrait ci-dessus prête à confusion ; s'agit-il d'un voyage au sens propre, un trajet en voiture, ou bien un voyage dans le temps, une plongée mémorielle où les lacets représentent les traumatismes vécus, infligeant à la narratrice ce sentiment d'être torturée par ses souvenirs ?

---

<sup>411</sup> CHAULET-ACHOUR, Christiane, « Maïssa Bey, l'épreuve de la mémoire », *Algérie Littérature/Action*, 63-64, sept. -oct., p. 59-61, 2002

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

Chez Nancy Huston, ces souvenirs d'enfance, racontés à l'enfant par d'autres membres de la famille, réappropriés donc, font légion :

Dans *Cantique des plaines*, le processus est complexe puisque les souvenirs remontent jusqu'à trois générations, et il est difficile de les trier, de dire lesquels Paddon a lui-même racontés à sa petite fille, ou bien les-a-t-elle seulement déchiffrés dans son manuscrit, ou bien encore, les lui a-t-on tout simplement racontés. Sans oublier sa propre ignorance assumée de la source de ces informations :

*C'est peu de temps après la guerre que Papie a cessé d'exploser, m'a dit ma mère il y a quelques années [...] Elle<sup>412</sup> a tendance à laisser son train de pensées quitter les rails et dériver lentement en direction de choses plus douces [...] que les gifles au visage [...] et surtout ces hurlements de fauve qui ont lacéré son bonheur, année après année. (CDP, p. 53)*

La mère de la narratrice lui raconte des souvenirs traumatisants de son enfance et sa fille ajoute son propre sceau, en se posant la question du pourquoi de ces violences de son grand-père Paddon envers sa fille. Paula, la narratrice, tente de résoudre ces conflits du passé au présent en posant de multiples questions à son grand-père à titre posthume ; ces interrogations sont soulevées, non pas quelques pages plus loin, mais, significativement, une dizaine de pages avant : « *qu'avait bien pu faire Ruthie ? [...] Pourquoi le faisais-tu Paddon* » (*Ibid.*).

Intervient alors comme conséquence un changement significatif dans les noms par lesquels Paula désigne les protagonistes : la mère est Ruthie, une distanciation nécessaire sans doute du fait des violences des scènes décrites, mais Papie est toujours Paddon, car c'est lui qui manque dans cet échiquier de la mémoire, le souvenir n'est plus écran, ce n'est plus le sursaut inexplicé de l'oncle de Paula, violenté aussi avec sa sœur Ruthie, sursautant en voulant prendre le sel sur la table, ou bien reculant étrangement devant son père.

---

<sup>412</sup> Ruthie, la mère de la narratrice dans *Cantique des plaines*

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

La narratrice, Nadia, dans *Instruments des ténèbres*, joue allégrement de cette stratégie, à savoir celle de raconter des éléments du passé et de n'avouer qu'après-coup qu'elle n'y a aucunement assisté et que cela lui a été raconté par une tierce personne, souvent son père et fréquemment Stella, la meilleure amie de sa mère (cette dernière est internée dans une institution spécialisée). Le choix de ces scènes n'est en aucun anodin, il s'agit le plus souvent de faits influençant largement l'existence futur des protagonistes, comme dans le passage suivant relatant le jour où la carrière de musicienne de sa mère a pris fin brutalement :

*J'ai toujours eu l'impression d'avoir assisté moi même à cette Scène mais évidemment c'est faux: mes yeux étaient encore scellés par le liquide amniotique... Les mouvements rythmés du corps d'Elisa furent me bercer pendant qu'elle jouait et la musique elle-même me parvenait peut-être de loin, à quatre mois les oreilles d'un fœtus sont déjà formées... Quoi qu'il en soit, non, c'est Stella qui m'a raconté l'histoire. Elle-même ne jouait pas ce jour-là, c'était au tour de l'autre violoncelliste donc elle se trouvait dans l'assistance. (IDT, p. 86)*

Malgré l'importance de ce qui s'est passé ce fameux jour entre les parents de Nadia, cette dernière fait émerger des sensations (racontées par Elisa sa mère, ou se complaît-elle à s'imaginer baignant dans le liquide amniotique ?) qui font du souvenir inhérent à ses parents. Le souvenir-écran qui en occulte un autre, celui de Nadia, fœtus, partageant le ventre de sa mère avec un frère jumeau, décédé à la naissance et, nous sommes tentés de l'affirmer, un frère apparaissant dans cet extrait par les trois points de suspension, lui restituant en quelque sorte la vie.

L'apaisement soudain que vit enfin Nadia est inattendu si l'on pense aux nombreuses années de conditionnement à la haine qui l'ont précédé. Ce phénomène peut s'expliquer par la rédaction de la *Sonate de la résurrection*. En effet, c'est après avoir écrit de Barbe enceinte qu'elle « ne peut s'empêcher de se jeter des regards attendris » (IDT, p. 148) qu'elle est donc heureuse de cette grossesse, que Nadia commence à aborder différemment la perte de Tom Pouce, son fœtus avorté, auquel elle a fini par donner un nom, et son souvenir. Les deux phénomènes se déroulent en parallèle; Nadia fait vivre à Barbe l'éveil attendri de sa maternité puis, dans le chapitre suivant du *Carnet Scordatura*, elle amorce sa propre réconciliation avec la perte de son fœtus. Est-ce donc que la femme doit percevoir la maternité de façon positive

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

si elle souhaite connaître une certaine sérénité? La question se pose. Mais c'est aussi, et surtout, en s'assumant comme femme créatrice, ou encore comme femme à part entière, que Nadia parvient à s'assumer comme femme/mère.

Ainsi, concernant le processus de l'énonciation du souvenir-écran dans les ouvrages de Maïssa Bey et Nancy Huston, nous pouvons affirmer qu'il ne transgresse en aucun le schéma classique du double-souvenir, l'anodin et le précis derrière lequel se cache un contenu réprimé. L'originalité réside, comme nous l'avons vu dans les extraits présentés, dans l'ordre dans lequel apparaissent quelquefois ces souvenirs : la scène réprimée peut très bien surgir en premier, en faussant l'interprétation : des associations et des recoupements inattendus surgissent et forment des chaînes qui permettent finalement l'interprétation.

### III-1-2-Le rêve dans le souvenir-écran

C'est en 1899, en quasi simultanéité avec la parution du texte *Sur les souvenirs-écrans*<sup>413</sup> que Freud écrit *L'interprétation des rêves*. Il avance qu'« après complète interprétation, tout rêve se révèle comme accomplissement de désir »<sup>414</sup> et que ce dont nous nous souvenons à peine appartient à l'essence du rêve. Même Lacan<sup>415</sup> admettra la reconnaissance du désir dans le rêve. On ne s'étonnera donc pas de l'étroite correspondance entre les deux concepts, même si la part de l'inconscient n'est pas la même dans le rêve que dans le souvenir.

Freud affirme notamment dans son ouvrage que les souvenirs-écrans qui défient, selon le terme de Freud, l'amnésie infantile, ont le même statut de fait polémique que les rêves : « Ce souvenir, ou plus vraisemblablement [...] se présente comme un lieu de rencontre des pensées du rêve »<sup>416</sup>. Selon Ann Tardits :

---

<sup>413</sup>FREUD, Sigmund, « Sur les souvenirs-écrans », *op. cit.*

<sup>414</sup>FREUD, Sigmund., *L'interprétation des rêves*. Paris, PUF, 1967, p. 112.

<sup>415</sup>LACAN, Jacques, « Séminaire livre VI, Le désir et son interprétation », texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 2013.

<sup>416</sup>TARDITS, Annie, « Le devenir freudien du souvenir d'enfance », *Revue germanique internationale* [En ligne], 14 | 2000, mis en ligne le 30 août 2011 in <http://journalsn.openedition.org/rgi/806>

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

*Le rêve lui aussi, bien sûr, procède en rassemblant des souvenirs récents et d'autres souvent fort anciens, mais il les utilise comme matériaux signifiants, de sorte que leur origine dans le souvenir est le plus souvent complètement masquée et ignorée du rêveur lui-même<sup>417</sup>.*

Ce qui nous conduit à penser que ceux, plus récents, pourraient parfaitement être des souvenirs-écrans masquant des faits plus anciens dont le sens échappe totalement au rêveur. Au travail donc du rêve, par analogie au travail du souvenir, nous ajoutons le travail de l'écriture, de leur écriture dans notre corpus.

Les narratrices d'*Instruments des ténèbres* et *Cantique des plaines*, Nadia et Paula, font des associations qui les conduisent à un vrai travail du rêve, ce dernier se trouvant de ce fait associé à leurs souvenirs d'enfance. Dans les extraits qui vont suivre, nous verrons des rêves différents dans leur essence et dans leur narration, présentant un tableau où le sujet est l'héroïne d'une scène qui a été vécue, d'autres où le sujet n'a pas vécu cette scène, n'ayant pas vécu à la même époque que le sujet-objet de son rêve. Nous verrons aussi que c'est là où réside la différence entre le rêve et le souvenir-écran, ce dernier nécessitant une mise en tableau, une unification, qui même imaginaire, est loin d'être superficielle :

*Rêve après le départ de Jonas, d'une rare netteté j'étais enceinte, et l'enfant que je portais avait déjà trois têtes, des rudiments de bras et de jambes... mais n'avait pas de cœur. De toute évidence lié à ce que je Venais d'écrire. Mais je connais le vrai sens. Moi-même : l'enfant sans cœur (IDT, p. 59)*

Nadia fait un rêve où deux souvenirs se télescopent ; un souvenir récent, l'enfant qu'elle portait (qui sont dans la réalité plusieurs fœtus n'ayant jamais vu le jour) et dont l'élément déclencheur est la visite de son amant, Jonas, et un autre souvenir qui remonte à son enfance car elle se désigne elle-même par l'expression *l'enfant sans cœur*. Le terme netteté intervient tel un intrus car rarement imputable aux rêves, mais plutôt aux souvenirs, et spécialement les souvenirs-écrans. L'élément déclencheur de cette seconde réminiscence est

---

<sup>417</sup>TARDITS, Annie, *op. cit.*

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

le chapitre qu'elle vient d'écrire ; une prose qui l'amène à effectuer des recherches sur un personnage du nom de Robert d'Arbrissel<sup>418</sup>, un saint dont on a arraché et conservé le cœur dans une abbaye appartenant au décor planté par Nadia dans son roman. Le souvenir-écran émerge donc dans un rêve à quatre dimensions, l'enfance et la phase adulte de la narratrice, l'enfance et le cadre du personnage de son roman, mais un fait demeure certain : le rêve est porteur d'une charge émotionnelle et traumatique évidente.

Nous remarquons également dans ce second extrait du même ouvrage une contamination narrative : Barbe, l'un des personnages principaux du roman qu'elle est en train d'écrire, se met également à rêver du même organe, le cœur de Robert D'Arbrissel :

*Ils se séparent à l'aube et Barbe, dans son léger sommeil de deux heures, fait un rêve troublant. Elle voit un sorcier en train de bourrer soigneusement sa pipe, non de tabac, ni du foie séché d'un loup, mais de la poudre rosâtre du cœur de Robert d'Arbrissel. (IDT, p. 78)*

C'est que, lorsque la vie est trop éprouvante, elle a pris l'habitude, enfant, de rêver. C'est son monde intérieur, rempli de la présence de son jumeau Barnabé, qui lui permet d'affronter les tragédies. Ce mécanisme de défense l'aide à traverser les difficultés et les deuils, mais, poussé à l'extrême, lui enlèvera une partie de sa raison lors de la naissance de son enfant. En effet, le caractère délirant de son comportement démontre qu'elle entretient l'illusion que son bébé est en vie et toujours à ses côtés, ceci étant la conséquence d'une douleur trop intense pour être assimilée :

*Rêve abominable. Je me promenais avec ma mère à 200m du Bronx, et soudain on a vu mi panier de pique-nique sur la pelouse. D'une voix neutre, Elisa*

---

<sup>418</sup>Célèbre prédicateur itinérant qui, dans les dernières années du XI<sup>e</sup> siècle, prêcha la pénitence dans l'ouest et le sud-ouest de la France. Robert d'Arbrissel fonda le monastère de Fontevault, près de Saumur. Il y prescrivit une règle de vie quotidienne très originale : l'abbaye comprenait, en effet, outre un établissement pour l'accueil des malades, deux couvents, l'un d'hommes, l'autre de femmes, l'ensemble étant placé sous la direction d'une abbesse, in <https://www.universalis.fr/encyclopedie/robert-d-arbrissel/>



## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

*me dit l'ouvrir. A l'intérieur il y a un chat: je vois qu'il n'est pas mort mais affreusement blessé, la tête défoncé . Je suis horrifiée, mais Elisa me dit de sortir le chat du panier et de le retourner : « Ah ! Regarde, dit-elle ensuite. Il faudrait mettre fin à ses souffrances. » : Regarde et je m'aperçois qu'à la place de la cervelle, il a un petit sac translucide et rempli de liquide, comme un utérus. Il contient deux œufs, deux fœtus : je comprends que la cervelle du chat est enceinte et qu'Elisa m'ordonne d'écraser tout cela pour que rien ne puisse en naître. Elle, calme et autoritaire — « Allez, vas-y » et moi, frissonnant de révolusion, les yeux rivés sur ce chat entre vie et mort: « Mais... tu es sûre ? »*

*Des images atroces, insoutenables' Pourquoi Elisa voudrait-elle que j'assassine mes jumeaux ? (IDT, p. 140)*

Les rêves de Nadia vont crescendo, car atténués au début par ce mélange entre sa propre vie et le roman qu'elle est en train d'écrire, elle se met à faire des cauchemars, relatifs à sa condition de femme, et non plus d'écrivain. Nadia vit en effet avec le sentiment d'avoir commis un infanticide en se débarrassant de celui qui l'a habitée pendant trois mois. Cette impression se traduit par un cauchemar répétitif dans lequel Tom Pouce (le fœtus avorté) est dehors, sous la pluie, et frappe à la fenêtre en suppliant Nadia de le laisser entrer. Ce rêve l'a longtemps angoissée, mais au moins, selon elle, il lui permettait de voir son bébé. Nadia n'a donc jamais vraiment fait le deuil de ce fœtus qu'elle a porté au delà du délai réglementaire pour subir une interruption volontaire de grossesse, le seul auquel elle a offert une identité en le nommant; Tom Pouce est ainsi le seul à s'être inscrit, en partie du moins, dans l'histoire familiale de Nadia. Les avortements suivants ou précédents ont peut-être servi à diminuer l'impact de celui de Tom Pouce, un peu à la façon d'un conditionnement psychologique. En fin de compte, Nadia semble être une femme incomplète sans enfant, tout en étant incapable de se résigner à devenir mère.

Le rêve de Paula, la narratrice *de Cantique des plaines* est plus symbolique car elle y voit Miranda, la maîtresse amérindienne de son grand-père qui n'a pas d'existence officielle pour leur famille, donc qui ne figure aucunement, officiellement, dans le souvenir de quiconque et dont Paula découvre l'existence en parcourant le manuscrit de son grand-père ;

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

*Oh Paddon j'ai fait cette nuit un rêve épouvantable [...] Des mains invisibles soulèvent la femme pour me permettre d'inspecter ses blessures et, lorsqu'elles tournent le cadavre vers moi, je vois avec épouvante qu'il s'agit de Miranda [...] Frappée d'horreur, je me détourne avant que mon regard n'ait pu lui mutiler le reste du corps. (CDP, p. 120 )*

Paula, en rêvant de Miranda, légitime en quelque sorte son existence et son statut d'amante, mais comment expliquer la désintégration du corps de Miranda lorsque Paula, dans son rêve pose les yeux sur son corps ? En parcourant, à titre posthume l'ouvrage de son grand-père, Paula a l'impression de violer un espace qui ne lui appartient pas, même si son grand-père lui a légué son manuscrit, donc sa mémoire. Cette dernière, paradoxalement, fait cruellement défaut à Miranda, atteinte d'un mal mystérieux qui la prive de ses souvenirs ; son corps qui se désagrège dans le rêve de Paula pourrait renvoyer symboliquement à ce double processus qui pourrait être résumé dans cette équation : Paula est au courant d'un détail=Miranda a oublié ce même détail. Nous avons retrouvé un passage qui contient peut-être l'élément déclencheur du rêve de Paula à propos de Miranda et de sa disparition progressive, et c'est dans les notes de Paddon lui-même se demandant « *si quinze années passées à aimer une femme du nom de Miranda alias Etoile-Filante alias Etoile-Scintillante n'avaient pas été un rêve* » (CDP, p. 184). Le rêve de Paula devient donc un écho aux pensées de Paddon, pensées qu'il a couchées sur le papier et « fabriquant » les pensées de Paula.

Maïssa Bey, contrairement à Nancy Huston, donne aux rêves de ses personnages une apparence éthérée, incertaine, ce qui contamine également le souvenir : « *Oui, j'ai dû m'endormir très vite. J'ai dû rêver aussi. [...] Je ne sais pas. Je ne sais pas.* » (SNTRP, p. 31). Cet extrait illustre parfaitement cette citation de Roland Barthes :

*Rêver (bien ou mal) est insipide (quel ennui que celui des récits de rêve). En revanche, le fantasme aide à passer n'importe quel temps de veille ou d'insomnie ; c'est un petit roman de poche que l'on transporte toujours avec soi et que l'on peut ouvrir partout sans que personne n'y voie rien, dans le train, au café, en attendant un rendez-vous. Le rêve me déplaît parce qu'on y est tout entier absorbé : le rêve est monologique ; et le fantasme me plaît parce qu'il reste*

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

*concomitant à la conscience de la réalité (celle du lieu où je suis) ; ainsi se crée un espace double, déboîté, échelonné, au sein duquel une voix (je ne saurais jamais dire laquelle, celle du café ou celle de la fable intérieure), comme dans la marche d'une fugue, se met en position d'indirect : quelque chose se tresse, c'est, sans plume ni papier, un début d'écriture<sup>419</sup>.*

Le rêve devient un souvenir flou, et son récit est morcelé, fragmenté. Les contenus du souvenir et du rêve sont latents, contrairement à leur récit qui est manifeste :

*Trop taciturne, Jean ! C'est à peine s'il desserre les lèvres. Depuis quelques jours, il a changé...il s'isole...On dirait qu'il réfléchit un peu trop. Faudra le tenir à l'œil [...] En un moins d'un quart d'heure, tout était terminé. Jean a déchargé les huit corps qui gisent maintenant sur la terre...Jean remonte dans la Jeep et s'installe sur le siège à côté de lui sans répondre.<sup>420</sup>(EVDLM, p. 69)*

Aucun indice textuel n'indique que le passage précédent est en fait un rêve, si ce n'est une phrase quelques lignes plus loin, lorsqu'une jeune fille, leur campagne de voyage « *pose la main sur le bras de la femme qui tressaille à ce contact : Il n'entend pas. Il ne vous entend pas. Regardez, il ne peut même plus parler...* » (EVDLM, p. 69)

A ce point du récit, la narratrice s'efface derrière son compagnon et ses réminiscences, même si nous pouvons considérer tout l'ouvrage comme appartenant à ses souvenirs à elle, ponctué de rêves. Nous pouvons conclure que, vraisemblablement, Jean est le compagnon de train de la narratrice, qui s'avérera plus tard être le bourreau de son père. Il se remémore des événements passés représentés avec une haute précision dans ce contenu manifeste de ce rêve, mais l'analyse de ce contenu met à jour, dans les pensées du rêve, des impressions inhérentes à ce passé et dont il se souvenait à peine. Cette scène de crime où une des victimes est le père de la narratrice décrit des sensations liées aux remords le taraudant et le tout nous est rapporté au discours indirect, par le biais des pensées de son compagnon d'armes, Claude :

---

<sup>419</sup> BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*. [Paris, 1975], Paris, Seuil, « Écrivains de toujours », 1995, p. 85.

<sup>420</sup> Ce passage est en italique dans le texte.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

l'intervention de ce complice dans le rêve de Jean n'est aucunement un indice de vraisemblance mais fait jouer une distanciation nécessaire car elle permet à Jean de faire ce rêve en commençant par démontrer son peu d'enthousiasme à son acte, même s'il finit par l'accomplir. L'énumération qui précède la description du crime n'aurait pas eu la même charge émotionnelle si elle avait été rapportée par Jean. Dans la bouche de Claude, l'état général de Jean acquiert une fonction qui n'émerge que des décennies plus tard, celle d'être l'écho de sensations plus actuelles, émergeant dans son rêve et faisant écho à ses pensées les plus profondes. D'ailleurs, ce passage pourrait tout aussi bien appartenir à ce dernier qui y relaterait également son rêve à lui, ses souvenirs, donc une autre mémoire, un autre récit ?.

Le rêve donne donc lieu à un texte, provoqué par un souhait actuel, mais renforcé par des impressions profondes venues du passé. Nancy Huston impute des songes aux personnages des romans que sont en train d'écrire Nadia et Paula ses narratrices, des rêves où elles entrent en scènes comme sujets, ce qui laisse à penser qu'il s'agit également d'un souvenir. Mais elles deviennent également des personnages parmi tant d'autres, même si ce sont elles les « rêveuses ». Survient alors une opposition du moi rêveur et du moi se souvenant, une preuve que l'impression originale a subi un remaniement. Le rêve, en effet combine différentes impressions, récentes et oubliées, mais surtout des souvenirs qui, loin d'être oubliés, insistent étrangement et cela donne lieu à des associations.

Tandis que chez Maïssa Bey, cet écart dans le travail de défiguration à l'œuvre dans le rêve n'est pas aussi prononcé. Les souvenirs, impérissables, de peurs surtout, sont réveillés par le rêve mais la réalité du fait évoqué nous frappe d'autant plus que la régression « *à l'œuvre dans le rêve, sous ses formes topique, temporelle et formelle* »<sup>421</sup> est plus prononcée tandis que, paradoxalement, la modification qu'elle apporte généralement est difficilement détectable : le changement « n'intervient » que lorsque la scène vécue réellement revient, non comme telle, mais comme un rêve.

En définitive, dès que la présence du sujet est en jeu dans le rêve, ce ne sont pas les mêmes questions que l'on se pose. Un même rêve, abordé de deux points de vue différents, introduit deux prismes, l'un qui fait valoir le primat des désirs et impressions de la première enfance, et celui qui pénètre dans la « fabrique de pensées » qu'est le rêve. L'écriture du rêve et du souvenir, ou du rêve impliquant un souvenir dépend de l'enjeu qu'implique l'un ou/et l'autre, retrouver des sensations d'antan, liées à un souvenir d'enfance, ou l'accomplissement

---

<sup>421</sup>TARDITS, Annie, *op. cit.*

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

d'un souhait. Le rêve n'étant presque jamais un simple souvenir, son travail, ou plutôt son essence utilise volontiers un fantasme tout fait au lieu d'en forger un à partir du matériel fourni par les pensées du rêve, ce même fantasme auquel nous consacrerons plus loin un titre dans ce même chapitre car « *l'interprétation du rêve ne peut nous apprendre s'il s'agit ici de fantasmes ou de souvenirs de faits réels* <sup>422</sup> ».

### III-1-3- Le souvenir-écran et la rêverie

Avant d'illustrer les liens entre l'écriture du souvenir-écran et celle de la rêverie, nous devons de donner la définition de Freud concernant ce qu'il appelle « *les rêves diurnes* ». Rêveries diurnes et rêves obéiraient aux mêmes mécanismes : condensation, déplacement, élaboration secondaire, utilisation de certains éléments de la réalité extérieure aux fins de la réalisation de désirs ambitieux ou érotiques :

*Comme les rêves, elles sont accomplissements de souhait, elles se basent pour une bonne part sur les impressions d'expériences vécues infantiles ; comme les rêves, elles jouissent d'un certain relâchement de la censure pour ce qui est de leur création*<sup>423</sup>

Michèle Perron-Borelli décrit ces rêveries éveillées et les fantaisies conscientes qui leur sont propres comme « *bâtir des châteaux en Espagne* »<sup>424</sup>. Freud porte bien sûr un intérêt à ces rêveries diurnes car elles sont loin d'être univoques, et surtout, comme restes diurnes, elles participent à la formation du rêve auxquelles elles contribuent, au même titre que des événements s'étant produits dans la réalité objective passée. Dans certaines rêveries :

---

<sup>422</sup>FREUD, Sigmund, *l'interprétation des rêves, op., cit.*, p. 87.

<sup>423</sup>*Ibid.*, p. 543.

<sup>424</sup>PERRON-BORELLI, Michèle, « Réflexivité et identité : à propos des "souvenirs-écrans" », Dans *Revue française de psychanalyse* 2012/3 (Vol. 76), [article en ligne], pages 725 à 736, <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2012-3-page-725.htm>

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

« l'articulation d'une satisfaction du passé que vient évoquer une situation actuelle pour la projeter dans une réalisation imaginaire future fait défaut ». <sup>425</sup>

Dans la création littéraire, il s'agit d'un acte de communication imaginaire qui recrée un destinataire fictif. Comme l'écrit Jean-Jacques Rousseau : « Dans la rêverie on n'est point actif ; les images se tracent dans le cerveau, s'y combinent comme dans le sommeil sans le concours de la volonté » <sup>426</sup>. Justement, la solitude si nécessaire à Jean-Jacques Rousseau, exilé sur une île pour la rédaction de son ouvrage éponyme *Les rêveries du promeneur solitaire* <sup>427</sup> est relativement présente dans ce huis clos du compartiment d'un train de nuit, cadre du récit *Entendez-vous dans les montagnes* de Maïssa Bey et qui fait que ce rêver vrai soit aussi un rêve partagé. Les frontières entre la nuit et le jour s'estompent et l'écriture de soi met à jour des traces mnésiques qui se déploient et se réorganisent en créations imaginaires, une imagination qui ne prend effet qu'au moment de l'écriture : « La rêverie peut être le souvenir d'un moment qui était lui-même un souvenir, ou qui s'est déclenché sous l'effet d'un signe mémoratif <sup>428</sup> » :

*Et dans le sillage de ce train qui traverse la nuit paisible, monte lentement...*

*Le bruit de la gégène, la manivelle qu'il faut tourner à main d'homme, ou actionner avec la pédale, comme un téléphone de campagne-un bruit régulier, un grincement semblable au grincement de la poulie d'un puits. Couvert parfois par de longs hurlements qui s'achèvent en râles et résonnent longtemps dans la nuit.* <sup>429</sup>(EVDLM, p. 16)

---

<sup>425</sup>SEULIN, Christian, « Fantaisies narcissiques, mise en latence et souvenir-écran », Dans *Revue française de psychanalyse* 2007/4 (Vol. 71), 1173-1185 in <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2007-4-page-1173.htm>,

<sup>426</sup>ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les rêveries du promeneur solitaire*, Paris, Garnier, 1960, p.88.

<sup>427</sup> *Ibid.*

<sup>428</sup>TRIPET, Arnaud, *La Rêverie littéraire: essai sur Rousseau, Volume 1*, Numéro 185 d'Histoire des idées et critique littéraire, Genève, Librairie Droz, 1979, p. 86.

<sup>429</sup> En italique dans le texte.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

Dans ce passage, le temps s'abolit, car il est ajouté à l'effacement de la narratrice derrière les pensées de son compagnon de voyage. L'association que l'on pourrait faire en lisant cet extrait entre la nuit et le « rêve » est trompeuse car l'on est tenté de taxer ce passage, au contraire, de rêverie puisque son auteur est Jean, le compagnon de voyage de la narratrice et il n'est nullement indiqué, à aucun moment de la narration, qu'il s'endort. Le train qui sillonne la campagne française pourrait être la métaphore de la mémoire de Jean, déclenchée par l'obscurité ambiante et se frayant un chemin sinueux parmi ses campagnes de voyages, l'algérienne exilée et la petite-fille de pied-noir, symboles provisoires de ces souvenirs qui ne tarderont pas à affluer pendant ce voyage, sous forme de rêveries, et formant à elles seules un récit autonome, racontant le passé de Jean en Algérie.

*Elle est assise au bord d'un étang. Penchée sur l'eau, elle observe les bouillonnements qui de temps à autre viennent troubler la surface stagnante. [...] Sous la mince pellicule verdâtre, elle devine les profondeurs, la vie souterraine, le grouillement secret, les palpitations qui affleurent en légers remous très vite effacés.*<sup>430</sup> (EVDLM, pp. 64/65)

Ce passage est une illustration de cette rêverie, synonyme de fantaisie et de l'ailleurs. Le pronom personnel *elle* renvoyant logiquement à la narratrice marque cette distance temporelle et typographique nécessaires selon nous à qualifier un état de rêverie : la narratrice est censée être dans un train avec celui qui s'avèrera par la suite le bourreau de son père, mais elle se retrouve au bord d'un étang, un décor pastoral. La description de ce dernier nous fait penser de prime abord à une rêverie devant un paysage mais les noms utilisés remettent en cause cette interprétation ; il s'agirait plutôt de cet état semi-éveillé précédant l'afflux de souvenirs déchirants, la rêverie servant dans ce cas d'écran de protection contre les effets de ces réminiscences. Le désir est perceptible dans la position de la narratrice, penchée sur l'eau, ce dernier faisant office de miroir reflétant paradoxalement sa volonté de plonger dans les affres de sa mémoire, reflétée par le verbe observer, mais reflétant également ses hésitations, perçues à travers l'usage de l'expression *remous très vite effacés*.

Dans *Surtout ne te retourne pas*, nous avons relevé le passage suivant :

---

<sup>430</sup> En italique dans le texte.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

*Maintenant, j'entends distinctement des voix, des appels. De plus en plus pressants. Assortis de sempiternels commentaires. Ah, celle-là, il faudra bien un jour lui interdire de s'enfermer dans sa chambre pour lire ou pour se soustraire aux travaux ménagers ! Elle a toujours été bizarre, imprévisible. Mais là, maintenant, à la veille de son mariage ! (SNTRP, p.43)*

Ce fragment mémoriel qui correspond selon nous à la définition du souvenir-écran : la narratrice utilise les ressources du discours rapporté pour parler d'un souvenir anodin, constituant l'écran : les habituelles récriminations d'une mère envers sa fille mais le terme « mariage » nous laisse penser que c'est le souvenir, l'évènement noyau. Mais cet extrait débute par des éléments qui laissent penser que c'est un souvenir enchâssé dans une rêverie : Amina, la narratrice, situe cette rêverie par rapport à un moment précis, sans oublier la gradation qui laisse penser que cette rêverie s'incruste de plus en plus dans son réel, commençant par des voix allant crescendo. Ce réel émergeant dans la rêverie est de plus en plus intense puisque certaines paroles sont fidèlement rapportées.

Nancy Huston use également d'une description d'une rêverie passée, non imputable à Nadia la narratrice, mais qui est dans son souvenir à elle et qui n'est nullement une ouverture vers un bonheur passé. Voilà une scène familiale des plus classiques, la scène du repas :

*A table pendant le repas, elle se mit à tomber d'une sorte de transe d'inattention, elle nous servait à manger puis restait là assise, le regard plongé dans vide, les yeux vitreux. Parfois Père tendait le bras par-dessus la table et claquait des doigts à quelques mètres de son nez ; d'un sursaut elle revenait à elle et lui il reprochait avec sarcasme ses « rêveries ». (IDT, p. 90)*

Le terme « rêverie » n'intervient qu'à la fin, mais il est précédé d'un lexique révélateur et d'une description édifiante : transe, regard plongé dans le vide, les yeux vitreux, sursaut. Ce qui nous conforte dans notre idée première que les rêveries ne sont pas éloignées du souvenir-écran ; la description émanant de Nadia, elle traduit cet état traumatique dans lequel elle plonge ces remémorations du début de la déchéance de sa mère et c'est là



## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

qu'intervient la rêverie, mécanisme de défense car le claquement des doigts du père envers son épouse est aussi destiné à Nadia et la rêverie de la mère devient également celle de la fille et les deux se rapprochent à travers cet état de semi conscience, devenant également pour les deux un souvenir.

Ces rêveries vont donc au-delà d'un simple désir narcissique. Le souvenir-écran se rapproche de la rêverie en ce sens où il est le fruit de remodelage des traces mnésiques et de leur fixité, comme dans les rêves, mais sans les associations, absentes du fait de « *la mise en relation du déni qui s'oppose au retour comme à la liaison que garantit le refoulement. L'accent se place sur "une chose" psychique qui perd de sa profondeur du fait du traitement psychique sur le déni des traces mnésiques*<sup>431</sup> ». Une différence est cependant à mentionner entre les souvenirs-écrans et les rêveries, c'est l'étendue qu'occupe chacune de ces formations dans la psyché.

Le souvenir-écran est limité et n'est pas à l'origine d'une tentative d'exclusion généralisé de sa réalité, ce dont témoignent les rêveries chez un personnage. Le déni est lui-même plus limité dans le cas du souvenir-écran. L'accrochage à un souvenir-écran conduit à un amalgame d'une répétition du traumatisme, assorti d'un effet thérapeutique et d'un plaisir issu de la résistance psychique. L'accent porte plus sur l'élément banal perceptif, noyau du souvenir et contigu de la scène traumatique, l'accomplissement agi dans la scène de la rêverie.

La fonction de sélection impartie au produit psychique est commune aux deux ordres de phénomènes mais l'affect s'en distingue, coloré dans le cas du souvenir-écran par la nature de la perception retenue pour sa constitution. Dans le cas du souvenir-écran, la proximité immédiate avec le factice est plus grande ; à l'objet inanimé du monde extérieur se substitue ici la trace perceptive remaniée dans le souvenir.

Les rêveries et les souvenirs-écrans peuvent conduire à précéder et même favoriser un travail d'historisation, mais peuvent conduire également à le mettre en échec durablement puisque la subjectivité du sujet est amplement mise à contribution. Les deux peuvent ouvrir la voie au plaisir et préparent la réinterprétation subjective du passé. Les souvenirs-écrans

---

<sup>431</sup>SEULIN, Christian, *op. cit.*

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

peuvent être constitués après-coup et « être des reflets d'un remaniement, en constant remodelage, scellant l'identité »<sup>432</sup> :

Nous percevons ce remaniement dans le passage suivant, extrait de *Cantique des plaines* :

*C'est un processus tellement mystérieux : où que je m'arrête, le tableau me paraît achevé, comme dans les toiles de Miranda où il n'y avait jamais d'espace vide, jour après jour je m'assois ici à ma table de Montréal, ferme les yeux et tend l'oreille et peu à peu une voix monte à la surface et se met à couler à travers la plaine, à travers la page, et parfois son chant est plein de nostalgie et parfois il est joyeux, me racontant Miranda, me racontant trois enfants, me révélant aussi des choses sur moi-même. (CDP, p. 212)*

L'écriture de Nancy Huston dans *Cantique des plaines* met en avant cette solitude soulignée précédemment, favorable aux rêveries. Elle place son écriture, et aussi celle de sa narratrice (puisque celle-ci est en train de mettre des mots sur les souvenirs de son grand-père, et par ricochet, les siens aussi) sur le même plan : un tableau achevé, quelque soit l'angle à partir duquel on le contemple, tel un patchwork dont les pièces s'emboîtent quelque soit l'ordre dans lequel on les place. Les souvenirs reviennent tel un boomerang, en bribes, comme une chanson dont on se rappelle jour après un couplet. Le remaniement se perçoit dans le choix des souvenirs appelés par Paula la narratrice, qui se rapportent tantôt à Miranda, donc à son grand-père, tantôt à elle-même. Cette oscillation entre le destinataire de sa rêverie et elle-même symbolise le noyau du souvenir-écran, où l'insignifiance, protectrice, la dispute au traumatisme ; les souvenirs inhérents au grand-père protègent Paula des siens et font un écran entre elle et son enfance.

Pour Maïssa Bey comme pour Nancy Huston, la relation entre les rêveries de leurs personnages et leurs souvenirs traumatiques réside dans le fait que les premières surviennent et deviennent comme le seul accès possible à un état, si malheureux soit-il. Les deux auteures font intervenir dans leur narration des passages, en italique pour la plupart, sans aucune

---

<sup>432</sup> SEULIN, Christian, *op. cit.*

## **Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston**

---

introduction, pour marquer cette frontière entre l'éveil et le semi-éveil. Les rêveurs sont aisément identifiables malgré cette rupture narrative. Certains souvenirs témoignent plus que d'autres de l'importance du travail d'élaboration auquel leur construction a donné lieu, tout comme la construction de la scène. La construction peut y apparaître d'emblée dans la complexité de la scène qu'ils évoquent, de la diversité des personnages et des actions qu'ils représentent. Ils se rapprochent alors de certaines scènes de rêve ou de rêveries conscientes.

### **III-2-Le fantasme dans le souvenir-écran**

Le souvenir-écran est marqué par une ambiguïté dans nos récits. Comme nous l'avons vu dans la définition que nous en avons donnée, il est à la fois trace et voile, il apparaît très proche d'une autre notion psychanalytique et que nous essaierons d'illustrer à travers ce qui va suivre : le fantasme. Ce dernier sera mis en corrélation avec l'élément biographique, prétexte au (dé)voilement de nos auteures/narratrices ; cette tension survenant sans conteste entre les souvenirs réels et imaginés (ou imaginés comme réels) nous amènera à faire un détour par la portée du fantasme en tant qu'image signifiante.

#### **III-2-1-Le biographique, prétexte au fantasme**

Quelque soit la part inventée ou réelle dans l'écriture du souvenir de nos deux auteurs, un fait reste indéniable : dans leurs textes, le retour en arrière pour les narratrices a pour vocation de(re)tracer une vie, des vies ; les souvenirs apparaissent comme des constructions complexes faites de bribes mémorielles et de scènes imaginées, ou revendiquées comme telles. La part de l'invention dans l'écriture du souvenir constituant le dernier chapitre de cette thèse, nous traiterons ici du potentiel fantasmatique du souvenir-écran car le fantasme se rapproche indéniablement du souvenir-écran dans la répétition d'une scène, cette part fantasmatique conduisant à la perte d'une part de véracité du souvenir : « *Un doute sur sa nature même peut s'installer, donnant ainsi accès à une compréhension plus nuancée des*

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

*processus de stratification du passé et des remaniements qui peuvent être toujours en marche*<sup>433</sup> ».

Avant d'essayer de délimiter la part prise par l'entreprise biographique dans la survenue du fantasme, et par là, dans la déformation du souvenir dans notre corpus, faisons un bref détour par la définition de ce concept et son application dans le champ littéraire.

La notion du fantasme est propre à la théorie psychanalytique. L'histoire de ce concept a fait l'objet de transformations et de précisions au fil du temps. Le fait littéraire, dans son champ le plus vaste, dans la mesure où il est en étroite dépendance avec l'imaginaire, est un lieu propice à sa représentation : fantasme, traduction de « phantasie », désigne la créativité imaginaire et la productivité féérique, littéraire, fantastique. Les théories psychanalytiques ont fixé le concept dans une problématique rigoureuse, la fonction d'un cadre, la structure d'une logique en le dépouillant de son habit romantique. Objet d'évocations rêveuses et point de fuite de la littérature, le fantasme est devenu l'axe d'une possible formulation analytique : « *Scénario imaginaire où le sujet est présent, et qui figure de façon plus au moins déformée par les processus défensifs, l'accomplissement d'un désir, et, en dernier ressort, d'un désir inconscient* »<sup>434</sup>. Lacan en donne également une définition assez précise :

*Rapport d'une éclipse, d'un fading, d'une aphanisis du sujet en tant donc qu'il s'évanouit, s'abolit, avec un objet dont la fonction symbolique est caractérisée par son aspect partiel. De sorte que le fantasme n'est pas relation d'objet [...] c'est quelque chose qui coupe, un certain évanouissement, une certaine syncope signifiante du sujet en présence d'un objet, qui satisfait à une certaine accommodation, à une certaine fixation du sujet à quelque chose qui a une valeur élective*<sup>435</sup>.

---

<sup>433</sup>ROSOLATO, Guy. « Souvenir-écran » In: *Communications*, 23, 1975. Psychanalyse et cinéma, sous la direction de Raymond Bellour, Thierry Kuntzel et Christian Metz, [article en ligne], pp. 79-87 in [https://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1975\\_num\\_23\\_1\\_1350](https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1975_num_23_1_1350)

<sup>434</sup>LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand ; LAGACHE, DANIEL. *Vocabulaire de la Psychanalyse*. Paris ; PUF, 2007, p. 152.

<sup>435</sup>BOUSSEYROUX, Nicole, « Le poinçon du fantasme », *L'en-je lacanien*, 2007/1 (n° 8), p. 159-164, in <https://www.cairn.info/revue-l-en-je-lacanien-2007-1-page-159.html>

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

L'entreprise de Nancy Huston est relativement biographique dans son écriture du souvenir, la visée autobiographique ayant été traitée précédemment dans le chapitre inhérent à la catégorisation de notre corpus. *Cantique des plaines* est une plongée dans la vie des pionniers de L'Alberta, alors que Nadia dans *Instruments des ténèbres* fait irruption dans la vie d'une jeune fille du 18<sup>ème</sup> siècle dans le Berry. Et puisque le sujet se doit d'être présent dans le fantasme, les narratrices immergent dans les souvenirs des différents protagonistes, intervenant directement ou indirectement, par touches subtiles et apportant ou bien la trace ou bien encore le voile, deux versants du souvenir-écran.

Le point commun entre ce dernier et le fantasme consiste dans le désir accompli résultant lui-même d'un scénario impliquant une fixité, un déroulement réglé où la scène insiste dans sa répétition et devient un support de la structure fantasmatique. Souvenir de perceptions, le fantasme s'appuie sur l'observation d'événements réels. Et c'est là réside sa principale et insoluble difficulté d'approche : il donne l'illusion d'être la reproduction d'un événement réel, passé, daté, localisé, alors qu'aucune histoire réelle n'a suscité cette apparence. Ou plutôt, il importe de le préciser, la réalité historique dans la biographie du sujet est inaccessible.

*Elle voyait alors des hommes encagoulés, entièrement vêtus de noir pour mieux se fondre dans la nuit, un peu à l'image des bourreaux représentés dans les livres et les films d'histoire. Des hommes sans visage qui longtemps avaient hanté ses rêves. Plus tard, riche de ses certitudes, elle ajoutait : des hommes qui n'avaient rien d'humain. (EVDLM, p. 39)*

Dans cet énoncé extrait d'*Entendez-vous dans les montagnes* de M. Bey, la narratrice sans nom, mais alter ego de l'auteur relate un souvenir, dont on ne sait s'il appartient à l'enfance ou à une époque récente. Il met en scène un fantasme, provoqué par le désir de la narratrice de revivre la scène de l'enlèvement de son père au passé, pour pouvoir peut-être reconnaître plus tard les bourreaux de son père, une scène qui devrait se dérouler au présent ou au futur. Mais cette explication paraît encore trop simpliste, rien que pour la présence du mot « *rêves* » qui montre que cet extrait n'en est pas un justement. Sans parler des cagoules, du noir, correspondant au stéréotype du bourreau masquant son visage pour asséner

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

le coup de grâce à sa victime. Le scénario, indispensable au fantasme, se signale par ses livres et ses films servant de modèle à la scène *vécue*; scène répétée également car le mot « rêves » se distingue par le pluriel utilisé et la perception habituelle dans le fantasme se perçoit à travers le verbe « voir ».

La narratrice déshumanise dans ce fantasme le(s) bourreau(x) de son père, des hommes sans visage pour atténuer un sentiment de culpabilité, celui de n'avoir rien pu faire pour empêcher la tragédie, ou de ne pouvoir encore rien faire pour rendre justice. Mais malgré la véridicité du fait évoqué, le décès tragique du père et son inscription dans la biographie de la narratrice/auteur, l'évènement en lui-même reste inaccessible, sauf dans sa réalité historique, ce qui en fait un fantasme/souvenir :

*Me hissant sur tes genoux, tu m'as parlé pendant des heures. Je ne me souviens pas des mots que tu as prononcés mais j'entends encore la musique derrière [...] tandis que tu évoquais devant moi ta thèse abandonnée puis ton presque-livre puis ton peut-être-livre et finalement ton jamais livre- et moi, le cœur devenu tambour battant avec l'indignation d'une enfant qui aime, j'ai juré de t'aider. (CDP, p. 223)*

Le fantasme se distingue dans *Cantique des plaines* de Nancy Huston par cette impossibilité de prime abord de le distinguer du rêve ou du souvenir. Dans l'énoncé ci-dessus, Nancy Huston abreuve le récit de Paula de détails insignifiants mais biographiques, le terme « livre » étant le gage de véridicité. Cela donne à cette narration un air de réminiscence tout ce qu'il y a de classique, avec une panne de mémoire relative à la phrase: « *je ne me souviens pas des mots que tu as prononcés* ». Là où le bât blesse, c'est le paradoxe relevé dans la phrase qui suit avec un paradoxe manifeste : « *tu évoquais devant moi...* » ; Si elle ne se souvient pas de ses mots, comment peut-elle évoquer d'une quelconque manière leur conversation avec à la clé une promesse solennelle ? Cela montre que ce n'est nullement un blanc mais plutôt un fantasme qui est calqué sur la structure même du souvenir, comportant tous les ingrédients indispensables à la construction du fantasme. En revenant à la

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

définition<sup>436</sup>de ce concept citée précédemment, nous pouvons avancer que la présence de Paula montre que ce fantasme découle du désir inconscient de voir son grand-père justifier le non achèvement de son livre-thèse, les superlatifs usités inscrivent ce manuscrit inachevé comme le noyau de ce fantasme/souvenir. Un duel posthume trouve son cadre et l'affrontement se fait par fantasmes interposés. L'entreprise contemporaine de Paula, celle de ramener ce manuscrit à la vie s'inscrit en fait dans le scénario inhérent à cette scène, scénario élaboré par Paula qui jure alors de l'aider, c'est-à-dire de justifier son immersion dans la vie de son grand-père.

*(J'avais autrefois le fantasme qu'un jour toutes les verges que j'ai rencontrées se trouveraient alignées côte à côte-en pleine tumescence bien sûr-non pour stupidement en comparer la longueur, mais pour les dénombrer, les inspecter : saurais-je reconnaître à qui était chacune ? Certaines circonscises, d'autres pas, celle-ci longue et rose, celle-là trapue et brune, une autre aux veines épaisses, une autre encore aux bourses velues et violacées...fantasme assez puéril, je le reconnais.) Combien d'hommes ? J'ai cessé de compter depuis belle lurette.*  
(IDT, p. 11)

Dans l'extrait ci-dessus d'*Instruments des ténèbres* de N. Huston, les fantasmes de Nadia sont revendiqués, annoncés mais introduits selon les modalités du souvenir : *j'avais autrefois...* . Le fantasme s'imbrique alors dans le souvenir avec pour assise un détail, certes, mais biographique. Les deux processus se mettent en branle, non pas pour rétablir un fait historique et le dépasser mais pour mettre à jour une tension nourrissant cette écriture du souvenir. Ce qui ressort de cette dernière à travers ce passage est que Huston réussit ce tour de force d'évoquer un souvenir tout en l'éloignant de la réalité, ce qui ne peut se faire qu'à l'aide d'un fantasme. Certes, Nancy Huston insère dans son écriture des éléments relatifs à la vie sexuelle de la narratrice, des éléments qui servent de moteur à la reprise du souvenir et à instaurer un mouvement d'alternance entre l'époque où elle écrit et une autre, antérieure. Ce qui intervient dans ce texte de Huston de façon plus significative que la révélation d'un fait, ce sont deux jouissances qui concernent Nadia dans son rapport à elle-même et envers sa

---

<sup>436</sup>« Scénario imaginaire où le sujet est présent, et qui figure de façon plus au moins déformée par les processus défensifs, l'accomplissement d'un désir, et, en dernier ressort, d'un désir inconscient », p. 119 dans la présente étude

## **Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston**

---

mémoire qui lui permet d'abolir les frontières entre le souvenir et le fantasme à travers le biographique.

Avec la reprise incessante du souvenir d'adulte, il s'agit peut-être, pour Huston de la jouissance de se faire sujet de son désir, la jouissance narcissique d'un sujet qui se rêve désaliéné. Nous observons une alternance presque systématique d'un récit à l'autre, entre la satisfaction d'un désir de disparaître dans l'autre et dans son histoire, et la satisfaction d'un désir de maîtriser ce rapport à l'autre.

La rupture est affirmée, à un point tel que l'on peut proposer que le texte met en scène un autre fantasme, celui de pouvoir se couper complètement de l'être aimé, d'effacer toute trace de l'empreinte de l'autre en soi. Dans la représentation qu'elle se donne, la voix paraît échapper à toute détermination provenant de sa famille.

Pour Freud, les différentes modalités du fantasme forment de toutes les façons une barrière définitivement infranchissable entre le passé vécu et perdu, et le souvenir factice qui donne si fort l'illusion de sa vérité. Qu'elle s'articule dès lors sur le souvenir-écran, cette barrière interpose entre le sujet et le réel un écran qu'il est impossible de faire disparaître puisqu'il constitue même la structure du souvenir, du temps passé, de la représentation subjective. Au-delà, mais à titre de mythe ou d'hypothèse, Freud suppose que des scènes multiples ont eu lieu, dont certains fragments détachés unis à d'autres, forment cette scène répétée, butée ultime de la mémoire.

La position de Freud au sujet de la séduction est la même qu'on va retrouver au sujet des fantasmes primitifs : tout en découvrant l'univers du fantasme, Freud ne peut renoncer au roc de l'événement, selon l'expression heureuse de Laplanche et Pontalis.

Sujet, même s'il est pris dans la formulation lacanienne (sujet-structuré, sujet de la science), est-ce le sujet logique et grammatical ou le sujet biographique, l'individu proprement dit ?

En apparence, et en apparence seulement, la reprise du souvenir chez Huston et Bey s'accompagne d'une révélation graduelle de faits biographiques, d'une vérité factuelle donc, retenue d'un tome à l'autre en raison de son caractère scandaleux. Ce que nous constatons à l'analyse des textes, c'est que cette reprise n'intervient pas tant pour corriger les faits que comme rejeu du fantasme, impliquant un déplacement du désir, de sa satisfaction



## **Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston**

---

Chez Bey donc, l'écriture de l'imagination est mise au service d'une quête de vérité, celle du décès de son père mais elle a aussi une fin en soi: la fiction satisfait un désir de réalité, mais également un fantasme s'opposant à la réalité de cette perte incommensurable, le désir rejoignant les faits avérés. Chez elle, la quête de vérité nous semble prioritaire même si le fantasme s'insinue en sourdine dans son travail d'écriture. Chez Huston, il semble plutôt que règne le savoir du désir, plaçant le fantasme au premier plan et accolant au récit une réalité psychique. Ce fantasme se formule comme texte mais n'est texte qu'en partie, dissociant texte et scène sous la forme d'un énoncé insistant dans le discours du sujet. L'énoncé fantasmatique est le résultat d'une opération fantasmatique, indissolublement texte et scène. Scénario, mise en scène, séquence d'images, le scénario est à la limite de la représentation et de sa cause, à la limite du texte et de sa production, à la limite de la subjectivité structurée et du temps antérieur et futur qui la détermine. Il est plus précisément la limité même.

Aussi, nous ne pouvons soutenir que, dans son écriture également, comme dans celle de Bey, la fiction sert les faits. Après analyse des textes du corpus, nous en arrivons à une conclusion presque diamétralement opposée: dans l'œuvre de Nancy Huston, les faits biographiques sont prétextes au déploiement du fantasme. L'écriture du souvenir chez l'une comme l'autre s'accompagne d'un détachement de l'image de soi, où la création tient d'une liberté, celle d'associer les fantasmes à la mémoire.

### **III-2-2-La scène primitive dans le souvenir-écran**

Dans le sillage du fantasme mis en lumière précédemment, nous axons ce volet de notre étude sur les ressorts de la manifestation textuelle d'un autre fantasme, la scène primitive, inscrite par Freud tout comme par Lacan sur l'axe du mythique et de l'historique, (le fantasme primitif) dans notre corpus, étroitement associée à la notion du souvenir-écran (nous tenterons de mettre en avant cette corrélation entre les deux concepts lors de la définition de la scène primitive).

La scène primitive est « *une scène de rapport sexuel entre les parents, observée ou supposée d'après certains indices et fantasmée par l'enfant. Elle est généralement interprétée*

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

par celui-ci comme un acte de violence de la part du père<sup>437</sup> ». On la désigne plus souvent aujourd'hui par « "scène originaire" plutôt que par "scène primitive", cette nouvelle désignation offrant l'avantage d'insister sur la partie liée qu'a ce scénario avec la question, et même le questionnement, des origines<sup>438</sup> »

Le concept de scène primitive met donc en jeu la question délicate de la part du réel et du fantasmatique dans nos textes : est-il nécessaire que les narratrices/personnages aient réellement observé la scène originaire, ou bien cette scène est-elle si profondément ancrée dans leur inconscient qu'elle peut fort bien, « sous une forme mythique et hors de toute actualisation<sup>439</sup> », influencer leurs futures réminiscences ?

Prenons comme exemples ces extraits d'*Instruments des ténèbres* de Nancy Huston. Nous prenons soin d'illustrer nos propos par deux extraits, le premier tiré de *Sonate de la résurrection* que la narratrice, écrivain, est en train de rédiger et qui raconte la destinée de Barbe et son frère jumeau Barnabé et le second passage est tiré de *Carnet Scordatura* relatant le passé, les pensées et la crise existentielle de Nadia, la narratrice, dont le noyau est transposé dans le récit qu'elle est en train d'écrire : *Sonate de la Résurrection*.

*Enfin les cris de Marthe commencent à s'espacer et deviennent comme des soupirs, presque des soupirs de bonheur, oui c'est presque comme si elle fredonnait de consentement dans son sommeil [...] ces soupirs prennent fin à l'exact instant où les muscles du cou se relâchent.* (IDT, p. 15)

*Le jour où elle faillit mourir, son sang la quittait à flots, elle se vidait de sa substance, j'étais près d'elle dans la chambre quand soudain ses cris se muèrent en soupirs, presque des soupirs de plaisir, et cela me terrifia encore plus que les cris [...] J'y repense chaque fois que j'entends les chants d'amour de Purcell.* (IDT, pp 24/25)

---

<sup>437</sup>LAPLANCHE ; PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris ; PUF, 2009, p. 432.

<sup>438</sup>AMFREVILLE, Marc, « La Scène originaire ou la représentation impossible dans « The Fall of the House of Usher » », *Revue française d'études américaines*, 2013/1 (n° 135), p. 27-38 in <https://www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2013-1-page-27.htm>

<sup>439</sup>GALLIOT (Le), Jean, *Psychanalyse et langages littéraires : Théorie et pratique*, Paris, Nathan, 1977, p. 22.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

Dans le premier extrait, Marthe, la mère de Barbe et Barnabé, est en train d'agoniser en les mettant au monde, un décès qui annonce le début de l'écriture de Nadia de son manuscrit, *Sonate de la Résurrection*. Nancy/Nadia utilise une description équivoque qui, sortie de son contexte, pourrait faire allusion à un rapport sexuel vécu par Marthe, mais qui pourrait en être le témoin ? Les termes *bonheur* et *consentement* appuient nos dires et l'expression *oui, c'est presque comme si* nous fait dire qu'il y a deux parties dans cet énoncé, l'avant/l'après : l'avant c'est le « *presque souvenir* »<sup>440</sup>, le moment qui précède la remémoration, l'après, c'est le souvenir qui afflue en même temps que la mort qui survient après des soupirs équivoques ; le souvenir de Nadia et non de son personnage, Barbe. La mort du personnage de Marthe est décrite et, surtout, vécue comme une extase car elle est significative pour Nadia, l'écrivain et non pour Barbe qui n'a pas pu être témoin de sa propre naissance et du décès simultané de sa mère.

Dans le deuxième passage, où Nadia décrit une des nombreuses fausses couches de sa mère, les mêmes soupirs de plaisir font irruption dans la narration, des soupirs que la narratrice compare aux soupirs de plaisir : que poussait sa mère lors d'un rapport sexuel avec son père, un rapport auquel a assisté Nadia ? Nous sommes tentés d'y répondre par l'affirmative car ces soupirs font littéralement peur à la narratrice, plus encore que des cris de frayeur. Dans la mémoire de Nadia, ces soupirs sont dorénavant associés aux chansons d'amour de Purcell<sup>441</sup>, une association dont l'enjeu, selon nous, est la question même des origines, donc de l'identité même de Nadia, depuis sa conception. Le souvenir-écran se décline ici en trois temps : une scène primitive dont le presque-souvenir est déclenché par la rédaction de Nadia, un souvenir-noyau, la fausse couche, résultat des ébats des parents et « le souvenir du souvenir » où la scène primitive afflue avec insistance.

Toujours à propos de l'écriture du souvenir de Nancy Huston, dans son autre texte *Cantique des plaines*, voici l'extrait sélectionné par nos soins, où Paula s'adresse toujours à son grand-père et qui renvoie selon nous à cette fameuse scène originaire :

---

<sup>440</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>441</sup> Henry Purcell est un compositeur anglais du 17<sup>ème</sup> siècle qui dans son œuvre associe la tradition anglaise et les avancées novatrices françaises et italiennes. Musicien complet, sa production variée et abondante (environ 800 œuvres) aborde tous les genres. Il occupe le poste d'organiste de la chapelle de l'Abbaye de Westminster jusqu'à sa mort, in <https://www.universalis.fr/encyclopedie/henry-purcell/>

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

*Une nuit, alors que tu étais au lit à côté d'Elizabeth endormie, tu as entendu les bruits étouffés effrayants d'une dispute venant de la cuisine et tu es descendu précautionneusement du lit [...] tu as traversé la chambre à petits pas, non Paddon, es-tu sûr d'être vraiment sorti de ton lit, sûr qu'il ne s'agissait pas d'un rêve, l'as-tu-vu, de tes yeux vu, oh Paddon non, était-ce par le trou de la serrure, avait-on laissé la porte entrebâillée ? (IDT, p. 78)*

Dans ce passage, nous pensons que le terme *dispute* sert de paravent à l'évocation d'une scène originale suggérée par les expressions *bruits étouffés*, *à petits pas*, *le trou de la serrure*...etc. notre opinion est corroborée par cette interrogation de la narratrice deux pages plus loin : « *L'as-tu réellement vu Paddon ? Je veux dire peut-être l'as-tu seulement entendu et peut-être faisaient-ils tout simplement l'amour* » (CDP, p. 80). Paula interroge à titre posthume son grand-père sur cette fameuse scène relative à son souvenir d'enfance, regardant sa mère littéralement perdre son bébé. Ce souvenir traumatique devient un souvenir-écran aux yeux de Paula car pour elle, le bruit qui pourrait avoir suggéré à son grand-père que son propre père était en train de battre sa mère, pourrait au contraire suggérer que « ce n'était »<sup>442</sup> qu'une scène primitive qui était en train d'être jouée. Nous percevons à travers cette écriture une inversion des rôles : un souvenir-écran qui est en fait une scène primitive, mais aux yeux de Paula la narratrice, car aux yeux du grand-père, cela pourrait être le contraire, une scène primitive pouvant être un souvenir-écran.

En ce qui concerne l'écriture de Maïssa Bey, ses allusions à la scène primitive à travers le rappel de ses souvenirs est plus pudique et prend une allure sociale puisqu'elle transpose cette pudeur inhérente à la société algérienne aux propres souvenirs de la narratrice : « *Des femmes ont déjà fait allusion devant moi [...] à ce mystère innommable [...] et qu'elles n'évoquent entre elles qu'à mots couverts. Ce qu'elles appellent, par peur des mots ou par ignorance, je ne sais pas, "cette chose là"* » (SNTRP, p. 180). Cela pose également le problème de savoir qui parle dans cet énoncé : est-ce Amina d'avant le séisme, affublée d'une famille tout ce qu'il y a de plus ordinaires, ou bien Wahida, d'après le séisme, ayant perdu son père dans des circonstances tragiques ? La scène primitive devient un souvenir-écran (ou bien

---

<sup>442</sup> C'est nous qui soulignons.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

l'inverse, le souvenir-écran est une scène primitive ?) puisque Amina/Wahida affuble « *cette chose là* » de qualificatifs pouvant nous laisser penser qu'elle-même rechigne à nommer la chose, qu'elle sait très bien de quoi parlent ces femmes subrepticement et que cette censure ne peut s'appliquer à elle, l'ignorance non plus.

Dans cet autre extrait d'*Entendez-vous dans les montagnes* : « *Elle se lève dans le noir et va rejoindre sa mère qui la serre très fort contre elle* » (EVDLM, p. 56), le retour à l'enfance est hautement perceptible, caractéristique principale du souvenir-écran, donc de la scène primitive. La narratrice, dans cette tentative de se réapproprier sa propre mémoire mais surtout celle de son père, se projette dans une recherche identitaire qui se profile à travers un souvenir diurne, « *le noir* », qui n'est en aucun cas une condition pour désigner une réminiscence par un souvenir-écran ; ce noir intervient ici même comme l'écran, celui derrière lequel est tapie l'enfance de l'auteur/narratrice, allant dans la chambre parentale sans donner d'indication si son père était vivant à ce moment là, donc éventuellement présent, ou non.

En psychanalyse, pour Freud notamment, la scène primitive, même si elle est la transposition d'un bruit entendu au travers d'une cloison, c'est le premier spectacle et bruit de tous les autres. Dans le champ littéraire, ce bruit pourrait être une métaphore relative à un regard posé rétrospectivement sur cette fameuse scène originaire, à travers un filtre, ou plutôt un écran : « *C'est à travers une fenêtre que se regarde le premier spectacle : fenêtre qui signifie, non pas du côté du spectacle vu, mais du côté du regard lui-même*<sup>443</sup> ». Cette citation montre l'importance de l'image saisie dans toute son étendue mais également du regard posé sur cette image, regard des narratrices infligeant des distorsions à cette netteté caractéristique du souvenir-écran mais qui ne garantit en rien de l'authenticité du souvenir.

Le premier bruit ou le premier spectacle dans *Instruments des ténèbres* est les fausses couches continuelles de la mère de Nadia qui lui renvoient continuellement la scène primitive au visage, étant l'aînée :

---

<sup>443</sup>CLEMENT, C.-B., « De la méconnaissance : fantasme, texte, scène ». In: *Langages*, 8<sup>e</sup> année, n°31, 1973. Sémiotiques textuelles. pp. 36-52, p. 41 in [https://www.persee.fr/doc/lgge\\_0458-726x\\_1973\\_nu\\_m\\_8\\_31\\_2234](https://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1973_nu_m_8_31_2234)

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

*C'est moi qui dus assister au carnage dans la chambre parentale, fausse couche après fausse couche car mon père ne cessait de la mettre catholiquement en cloque et qu'elle s'abstenait par soumission au pape, Pie XII à l'époque, de prendre des mesures pour l'éviter de sorte que, plus d'une fois l'an, les draps s'emplissaient de sang et aussi de ces caillots noirs veloutés et tremblants qui avaient une vague ressemblance avec de la chair humaine (IDT, p. 24 )*

Nancy Huston distille dans cette diatribe de sa narratrice des références religieuses (le pape Pie XII) qui font office de certificats d'authenticité du souvenir évoqué, sans oublier l'ironie perceptible dans ces propos (catholiquement), faisant fois de serment quant à la fréquence de « ce carnage ». La connotation religieuse s'estompe, tel un souvenir flou, pour laisser la place à des détails dont l'énumération suit un décompte macabre : les draps, ensuite le sang et enfin les fœtus expulsés. Ce décompte, à notre avis, n'a rien d'un hasard puisque N. Huston prend soin de fixer chez le lecteur l'image des draps de la chambre parentale, sanctuaire supposé mais profané par Nadia à cause de cette scène originare à laquelle, à de nombreuses fois, elle a participé à la baisse du rideau.

L'écriture de la scène primitive dans *Instruments des ténèbres* dévoile toute son originalité et sa transgression de la scène originare de Freud dans cet extrait édifiant :

*Marito, lui dit-elle, dans une des lettres qu'il me montra en l'aspergeant de ses larmes. « Carissimo piccolo maritomio. Je ne cesse de penser à nos amours de la semaine dernière et ça me donne des ailes. Jamais je n'ai aussi bien joué » [...] Je me sentis souillée. Comme s'il avait brandi sous mon nez ses caleçons sales. Comme si ces mielleuseries n'avaient n'en à voir avec moi — alors qu'en réalité si, elles avaient même tout à voir avec moi puisque, au moment même où Elisa collait un timbre sur l'enveloppe adressée à Fordham Road, le résultat de leurs ébats bourgeonnait déjà dans son ventre, et ce résultat. (IDT, p. 65)*

Sans oublier d'évoquer la scène où elle tombe sur la lettre de son père, durant la période de conception, et où elle comprend que bourgeonnait dans le ventre de sa mère le résultat de leurs ébats, à savoir elle et son frère jumeau mort in-utéro. Cet extrait intervient

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

pour introduire les mots clés de Nancy Huston, par rapport à sa vision de sa propre conception, car Nadia vit parce que son frère est mort, ou du moins le croit-elle.

La scène primitive ou originaire donc est un autre fantasme, fréquent dans la réserve des souvenirs dans notre corpus. Freud les énumère: « *fantasme de l'observation des relations sexuelles entre les parents, de séduction, de castration, et autres*<sup>444</sup> ». Ces autres ne sont pas précisés sauf un, qui se rattache d'ailleurs à la scène primitive, celui d'avoir assisté in utero au coït des parents. Ces trois fantasmes primitifs nommés n'en font qu'un, ou sont des aspects différents du même fantasme : « *Le complexe d'Œdipe... ce fantasme universel* » selon l'expression même de Freud :

« *C'est charmant ! si je meurs à la prochaine grossesse tu pourras le lire à mon enterrement !* » (IDT, p. 46), Elisa, la mère de Nadia lance cette répartie à sa fille après que celle-ci lui eut lu un poème de sa composition. Cette tirade maternelle est un prétexte pour la narratrice d'évoquer encore une fois une des nombreuses fausses couches maternelles auxquelles Nadia a assistées, avec une différence de taille cette fois :

*Oui, je sais, tu venais de faire une nouvelle fausse couche [...] cette fois-là est la seule où je vis de mes yeux la chose, le fœtus qui avait giclé de tes entrailles comme les cris giclaient encore et encore de ta gorge-tu le ramassas, l'enveloppas dans des mouchoirs en papier et le glissa dans la poubelle. (Ibid.)*

Dans cet extrait, le fœtus est la preuve pour Nadia de la relation physique entre ses parents, c'est lui qui différencie ces scènes dont Nadia a toujours été témoin durant son enfance. C'est ce fœtus qui personnifie, même des années après, la réalité de cette scène originaire, fantasmée ou pas. La description du fœtus est intéressante à plus d'un titre : il jaillit des entrailles de la mère comme des tréfonds de la mémoire ; conclusion évidente d'un acte sexuel entre les parents, il est aussi aboutissement logique aux questionnements de la narratrices à propos de cette période, générant sa plongée mémorielle.

---

<sup>444</sup>CHILAND, Colette, « Le statut du fantasme chez Freud », dans : *Homo psychanalyticus.*, CHILAND Colette (dir.), Paris ; PUF, « Psychologie d'aujourd'hui », 1990, pp.32-46, in <https://www.cairn.info/homo-psychanalyticus-9782130426370-page-32.htm>



## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

Notre opinion est corroborée par la suite de cet extrait, avec l'intervention inopinée de la grand-mère maternelle, « *blême en fin d'après-midi, les traits pincés, les lèvres serrées, secouant la tête* » (IDT, p. 47) marmonner : « *Il pourrait faire un peu plus attention, tout de même, ton père...* » (Ibid.)

La désapprobation, inconsciente, de la narratrice par rapport à ces grossesses fréquentes et donc, envers tout contact intime entre ses parents, est transférée des années après à un autre personnage, la grand-mère maternelle dont la description est édifiante, avec même un commentaire (cité ci-dessus) tout aussi édifiant, incriminant le père. Mais ce dernier est innocenté en quelque sorte par une question que se posait la narratrice à cette époque et dont on ne saura pas à quelle époque a-t-elle trouvé la réponse : « *Je ne comprenais pas ce qu'elle voulait dire, j'ai passé des semaines à me creuser la cervelle : comment mon père pouvait-il faire attention ? Qu'avait-il à voir là-dedans ?* » (Ibid.). Il est à signaler à ce point de notre analyse et à partir de cet extrait que la réaction de Nadia correspond au schéma freudien du Roman familial<sup>445</sup>, une phase qui selon Freud, se produit à un moment où l'enfant ignore d'où viennent les bébés.

Ronald, le père, est l'objet d'une autre interrogation de la narratrice à cette époque et qui nous montre que c'est la scène originaire entre les parents de Nadia qui est le noyau de tout souvenir inhérent aux souvenirs des fausses couches de sa mère et que Nadia gravite autour de ce noyau sans jamais le nommer, ou ne voulant même pas l'atteindre dans son psyché : « *Comment se fait-il que Ronald n'était jamais à la maison à ces moments là ?* » (Ibid.)

Il ressort de ce surgissement de la scène primitive dans notre corpus qu'elle fait partie intégrante du fantasme dans les souvenirs-écrans. La question n'est pas de savoir si les narratrices l'ont réellement vue ou au contraire imaginés, la question n'est pas non plus de savoir si la déformation relevée par rapport au fait établi peut être volontaire ou inconsciente; et il aurait été présomptueux de notre part de penser pouvoir distinguer avec précision, pour chaque extrait analysé, le fantasme de l'invention intentionnelle (les écrivains eux-mêmes ne sont pas toujours en mesure de faire cette distinction). Nous concluons seulement que la remémoration de la scène primitive est la construction d'un contenu d'une période oubliée de la préhistoire de la vie du sujet. C'est grâce à quelques éléments reconstitués que le contenu

---

<sup>445</sup> Objet de notre analyse dans le dernier chapitre de la présente étude.



## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

de la scène primitive peut, dans l'après-coup, être convoqué en tant que conclusion au souvenir-écran. C'est grâce au souvenir d'enfance qu'il est possible de reconstruire une certaine crédibilité par rapport à cette scène originaire.

Ces récits mettant en scène des personnages, leur histoire et surtout l'interprétation des souvenirs recouverts, prétendus ou réels, mêlant vérité et fiction mais Freud va jusqu'à affirmer que dans ces souvenirs, tout revient à la reproduction de scènes primitives. Ces scènes sont retrouvées directement ou à partir de fantasmes dont « *tout le matériel est authentique* »<sup>446</sup> « *des façades psychiques construites pour barrer le chemin à ces souvenirs* »<sup>447</sup>. Ils sont des « *structures protectrices, fictions protectrices* »<sup>448</sup>. Derrière ces écrans naissent des mouvements générés par ces scènes primitives, ces dernières donnant lieu à des symptômes mnésiques.

La scène primitive est donc l'écran dans le souvenir et génère une extraordinaire dynamique significative, mais, paradoxalement, elle peut ne pas être perçue de prime abord comme une forme de souvenir ; pour y parvenir, elle doit être reconstruite pas à pas. Le seul fait qu'elle ne réapparaît pas sous forme de souvenir ne signifie pas nécessairement qu'il faille la taxer de fantasme : « *Ce à quoi nous sommes confrontés, ce sont des falsifications de la mémoire et des fantasmes relatifs au passé ou à l'avenir* »<sup>449</sup>. Le retour obstiné de cette scène primitive dans l'écriture installe cette conviction de la réalité de cette scène, conviction qui n'est pas inférieure à une conviction basée sur le souvenir.

### III-2-3-L'image dans le souvenir-écran

Le fait de recouvrir les choses passées et de se les représenter implique inéluctablement le recours aux images. Il est possible de revoir le passé parce que nous pouvons transformer les souvenirs en image. Après avoir passé en revue le fantasme, embrayé à l'aide du biographique et la scène originaire, nous tentons d'y associer dans le titre présent

---

<sup>446</sup>FREUD, Sigmund, *Lettres à Wilhelm Fliess*, Lettre 61, 1897, p. 247, traduction française, 1956 in *Revue française de la psychanalyse*, 2-3-1971, in <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5446350v/texteBrut>

<sup>447</sup>FREUD, Sigmund, *La naissance de la psychanalyse*. Paris ; PUF, 2015, p. 179.

<sup>448</sup>FREUD, Sigmund, *Lettres à Wilhelm Fliess*, Lettre 6, pp. 173/174, *op. cit.*

<sup>449</sup>CHILAND, Colette, *op. cit.*

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

le concept analytique de l'image car l'énoncé fantasmatique est une séquence d'images. Ces dernières, au cœur de la recherche psychanalytique, apparaissent à travers le thème du souvenir, cependant leur emploi et leur définition restent floues, problématiques.

Ricœur examine d'abord le fait qu'il existe deux mots en grec pour désigner la mémoire: d'une part, *anamnēsis*, l'acte de se rappeler, de se souvenir, le recueillir actif des souvenirs, recueillir proche de l'acte de nommer et d'instaurer un ordre, du *logos*; et d'autre part *mnēmē*, l'image dont l'on se rappelle, l'image-souvenir, l'impression laissée dans l'âme, une image qui indique un être affecté (*pathos*), donc quelque-chose d'involontaire, une certaine passivité<sup>450</sup>

Le rapport entre l'image est le souvenir-écran nous paraît quand même évident puisque Freud qui a inauguré et influencé tout le questionnement autour de cet objet dans son article intitulé « Sur les souvenirs écrans ». Cela s'inscrit dans la même lignée que la théorie de Ricœur qui observe que « *la théorie platonicienne traite de la mémoire et du souvenir à, l'intérieur d'une théorie plus ample sur la confiabilité des images: celles qui viennent des sens, les sensations, et celles qui viennent de la mémoire, les souvenirs*<sup>451</sup> ».

Ricœur souligne que cette insertion de la théorie de la mémoire dans une théorie de l'image souffre une mutation essentielle avec Aristote et son traité *De la mémoire et de la reminiscence*. Aristote introduit un facteur qui peut sembler commun mais qui est fondamental, à savoir que « *la mémoire est du passé* »<sup>452</sup>, qu'elle ne consiste donc pas seulement en un autre type d'image que la sensation, mais qu'elle comporte toujours un indice temporel, qu'elle renvoie toujours au passé: selon Aristote, il ne peut y avoir de mémoire du présent ou du futur. Ainsi, la réflexion sur la distance temporelle qui sépare le présent du passé, le moment présent de l'activité de souvenance de l'époque passée des souvenirs, accompagne-t-elle toujours le mouvement de la mémoire et l'inscrit dans une autre méditation, celle qui porte sur la temporalité et l'historicité de la condition humaine.

---

<sup>450</sup>RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 143

<sup>451</sup>GAGNEBIN, Jeanne-Marie, « La mémoire, l'histoire, l'oubli », (version française du texte présenté le 4/09/08 à l'Unicamp, Universidade Estadual de Campinas, Brésil), p.6, in [http://www.fondsriceur.fr/uploads/medias/espace\\_chercheurs/memoirehistoireoubli.pdf](http://www.fondsriceur.fr/uploads/medias/espace_chercheurs/memoirehistoireoubli.pdf)

<sup>452</sup> RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 18.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

Ricœur affirme que: « *la survivance des images [...] mérite d'être tenue pour une forme fondamentale d'oubli profond, que j'appelle l'oubli de réserve* »<sup>453</sup>. Il précise qu'il y a « *l'énigme de la présence de l'absence* »<sup>454</sup> qui rend possible la reconnaissance des images ou des mots qui réapparaissent ultérieurement. Et quand la mémoire s'entrouvre, la distance, l'épaisseur du temps propre à l'histoire, disparaît. L'image, c'est une représentation qui supporte l'affect, là où la pulsion se dessine. L'image, en psychanalyse textuelle, pourrait être comparée à ce que Roland Barthes appelle le *punctum*. L'auteur le définit comme étant

*Une sorte de hors-champ subtil, comme si l'image lançait le désir au-delà de ce qu'elle donne à voir*<sup>455</sup>. C'est ce « *qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer [...]. Le punctum [d'une image], c'est ce hasard qui, en elle, me point (mais aussi me meurtrit, me poigne)* »<sup>456</sup>

Le traitement de la mémoire dans notre corpus répond inéluctablement à cette association mémoire/image, ou le *punctum*, le hasard selon Barthes, correspondant selon nous chez Maïssa Bey à l'instant même de la remémoration qui surgit d'une manière poignante à travers cette première représentation, l'image :

*Me traverse brièvement, aussi inattendue, aussi violente qu'un coup de poignard, l'image d'une petite fille en proie à une frayeur si grande qu'elle veut crier et qu'aucun son ne sort de sa bouche, une petite fille en sanglots, éperdue de peur et de douleur, acculée contre un mur par un homme au visage et aux poings menaçants. Où ? Quand ? Je ne sais pas.* (SNTRP, p. 129)

La narratrice associe dans cet extrait la violence de la survenue du souvenir et de l'image qui lui est associée avec la violence de la scène remémorée. L'image afflue

---

<sup>453</sup> RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p.555.

<sup>454</sup> *Ibid.*, p. 557.

<sup>455</sup> BARTHES, Roland, *La chambre claire*, Paris, Gallimard, p. 93

<sup>456</sup> *Ibid.*, p. 49

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

violemment, prélude à la violence du souvenir évoqué. Le lexique usité est la marque de cette violence ambiante où l'écriture va crescendo, contrairement à la netteté du souvenir (netteté associée, ne l'oublions pas, au service-écran) qui va en s'amenuisant, preuve en est les interrogations que l'on repère à la fin de cet énoncé. Dans le même ouvrage, *Surtout ne te retourne pas* :

*Des images me reviennent par bouffées. Parfois très nettes, avec des détails d'une précision étonnante, parfois floues avec des interférences qui brouillent toute possibilité de reconstitution. Une sorte de va-et-vient dans lesquels s'entrecroisent des personnages, des paroles, des cris, des paysages et des lieux aussi. (SNTRP, p. 154)*

Ici, un rapport à la netteté du souvenir-écran se met en place au niveau scripturaire, les images sont comparées à une communication fluide mais souffrant quelquefois de coupures au niveau de la réception du message. Contrairement au passage précédent, ce n'est pas un mouvement ascendant mais plutôt oscillatoire entre un souvenir précis, fourmillant de détails et une opacité empêchant toute reconstitution.

En parlant justement de communication à propos de ces images surgies des tréfonds de la mémoire, ne pourrait-on pas, comme Nancy Huston, parler de cryptage, plutôt de floutage puisqu'il s'agit d'images ? Cela nous amène donc à faire des tentatives pour décoder ces images, même si cela nous mène vers les insondables profondeurs du refoulement, de l'inconscient, à plus forte raison si elles nous conduisent vers les mobiles les plus secrets de l'action: «*Les images font réfléchir, [elles suggèrent] un sens — un autre sens que la lettre*<sup>457</sup>». Ces images/souvenirs, loin d'être intacts et teintés la plupart du temps de scepticisme sont au cœur de l'imaginaire de nos narratrices, animant les structures autour desquels gravite leur intériorité :

*J'essaie de retrouver ton autre visage, celui du début. Pourquoi si peu de souvenirs ? Les images glissent et se fondent ensemble, je ne vois plus que les*

---

<sup>457</sup>BARTHES, Roland, *La chambre claire, op. cit.*, p. 65

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

*tissus à soyeux et froufrounants de ses robes d'été où j'aimais tant à enfouir ma tête... Mais elle se relevait toujours pour repartir, elle n'était jamais tranquille, jamais au repos, un autre enfant avait besoin de son attention, je ne pouvais rester plus de cinq minutes d'affilée dans ses bras, à la sentir me caresser les cheveux et à l'écouter chanter. (IDT, p. 125)*

L'image cryptée est mise en avant dès le début dans cet extrait: L'image glisse, se dérobe, plusieurs images/souvenirs même ne font désormais qu'une où l'ondulation des tissus des robes correspond à ce trémolo de la mémoire. L'image se rétrécit pour retomber ensuite dans les limbes d'un souvenir d'enfance, un souvenir écran bien sûr puisque cet extrait foisonne de détails insignifiants, propres à ce genre de réminiscences. L'image des tissus et des robes, détail coquet en paradoxe avec la vie de femme au foyer de la mère de Nadia, masque en fait le traumatisme de la narratrice par rapport à ses nombreux frères et sœurs, ses rivaux dans sa relation avec sa mère.

*Je te vois en train de perdre des billes dans la neige : ça, oui. Et de te bagarrer tièdement pour défendre Elizabeth-tièdement [...] Je te vois aussi en train de patiner sur la rivière gelée avec une fille aux joues rouges et aux yeux verts, qui cherche vainement à attraper ta main [...] mais tes amis ne se matérialisent jamais en tant qu'individus, ils ne sont qu'une masse sautillante de chapeaux et d'écharpes colorés. (CDP, pp. 120/121)*

Ici, ce n'est pas tant la véridicité des souvenirs évoqués par Paula la narratrice qui prime, mais plutôt l'afflux des représentations, des images donc de son grand-père. A quoi est due la nature même de ces images, renvoyant à son adolescence ? Paula évoque des images qui ont l'apparence de visions plutôt, elle voit Paddon comme le montre la prédominance du verbe « voir » mais ce dernier perd de son caractère fiable car la narratrice en enlève l'essence même dans la dernière partie de ce passage : les amis s'effacent dans ces vision et les images ne gardent que les accessoires, au sens propre et figuré, sans doute pour mieux souligner leur caractère éphémère. Ces accessoires attestent de la nature de ce souvenir, un souvenir-écran.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

Nous pouvons à présent parler d'une autre tonalité de ces images-souvenirs, celle du traumatisme, les images traumatiques donc. A cheval entre le lisible et le visible<sup>458</sup>, la dimension visuelle est reléguée ici à l'arrière-plan. Freud considère ici l'image selon deux axes : tantôt le résidu du souvenir, tantôt l'écran – ou la couverture – derrière lequel est à l'œuvre le processus de refoulement, Merleau-Ponty a pu parler d'un mot « *mal famé* »<sup>459</sup>. Ce qui est mal famé en réalité, c'est la dimension du visible, du visuel :

*Brûlée dans la chair de ton cerveau était l'image d'une vache en train d'être marquée au fer rouge- pauvre bébé Paddon tu devais avoir moins de deux ans à l'époque parce que ta mère était enceinte, tu étais tout juste assez grand pour voir par-dessus la barre inférieure de la clôture du corral, suivant de tes gros yeux ronds la lutte entre une bête et quatre hommes dont ton père. (CDP, p. 77)*

L'image traumatique transparait dans cet extrait à travers la métaphore présente au début ; le souvenir devient une trace indélébile dans le cerveau de Paddon, il revient donc à sa conception classique, non pas une sensation ni une impression mais le cerveau est marqué au fer rouge, tel cette vache. C'est par la suite que cette remémoration de cette image nous fait penser au souvenir-écran ; d'où Paula tient-elle la précision de cette image, son grand-père âgé d'à peine de deux ans ? Le repère temporel de Paula (ou de Paddon) est la grossesse de la mère. La lutte du père de Paddon, aidé de trois autres hommes, paraît inégale aux yeux de la narratrice mais encore une fois, peut-être que c'était aux yeux de Paddon qui lui a transmis cette sensation d'assister à un combat disproportionné. Une question se pose : où réside le traumatisme ? Peut-être que toute cette image de violence tourne autour de la grossesse de la mère de Paddon, grossesse qui symbolise la violence du père envers sa famille, et le rituel du marquage de la vache n'est qu'un écran masquant une autre violence.

L'image/souvenir dans l'extrait ci-dessous de Maïssa Bey est dominante et se décline, dans une métaphore significative, du cerveau, lieu d'emmagasinement de la mémoire, aux yeux, organes par excellence de la vision : « *C'est peut-être un autre voyage ou d'autres paysages qu'elle a dans la tête. Sous sa paupière baissée défilent des étendues de terre*

---

<sup>458</sup>MORHAIN Yves ; DUBOIS Vanessa, « Images traumatiques et travail d'historicisation », *Champ psychosomatique*, 2007/1(n° 45), p. 111-124, in <https://www.cairn.info/revue-champ-psychosomatique-2007-1-page-111.htm>

<sup>459</sup> FREUD, Sigmund, « Sur les souvenirs écrans », *op. cit.*, pp. 113/132.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

*rocailleuses, empoussiérées, balayées par des vents que rien n'arrête* ». (EDVLM, p. 13). Cette transition, ce passage accentue ce lien parallèle entre la souvenir et l'image qui va avec. C'est cela qui transparait à travers cet extrait du texte de Nancy Huston, un lien de causalité où l'image découle logiquement du souvenir, générant une dynamique d'exclusivité.

*Oui, elle avait dû se plaindre d'avoir à faire le ménage toute seule. C'est la seule façon dont j'arrive à m'expliquer cette scène, cette image, insoutenable : Ronald se levant de table, si violemment que sa chaise se renverse, allant à grands pas jusqu'à l'évier et ouvrant le placard au-dessous, s'emparant d'un torchon puis se mettant à sauter çà et là dans la cuisine comme une sauterelle géante [...] et ce qui m'a le plus frappée, c'est qu'il était échevelé, lui dont les cheveux étaient toujours si lisses et bien peignés, une mèche avait été repoussée sur son front et je vis -c'était la première fois que je le voyais et cela me fit presque aussi peur que sa rage contre ma mère-je vis qu'il avait un début de calvitie.*(IDT, p. 90)

L'image traumatique fait son entrée dans ce passage d'*Instruments des ténèbres* par un doute, mais pas quant à sa véracité, plutôt par un éventuel justificatif à une scène familiale, traumatique pour la narratrice. L'image qui va de pair avec ce souvenir est insoutenable pour elle, elle y accole donc en même temps, pour atténuer l'effet dramatique de cette réminiscence, une comparaison et une description de son père lui donnant un aspect ridicule ; sautillant comme une sauterelle géante, échevelé, avec un début de calvitie, ces précisions à propos de ce souvenir-écran ont pour rôle d'amoindrir la violence du père à reculons. Le mécanisme de défense de la narratrice à ce moment précis nous est inconnu, mais à posteriori, elle y associe un pare-image, lui servant d'écran.

Ainsi l'image dans notre corpus n'est jamais appréhendée autrement que comme restes, énigme et prend plus de valeur si elle revient à son premier statut, un indice éphémère mais dont se débarrasse après l'avoir visionné. Comme si, en définitive, le seul destin de l'image appelée par les narratrices était de disparaître, de s'effacer, sans que l'on ne se soit jamais réellement soucié de ce qu'elle pouvait montrer.

L'image recèle donc une dimension d'un voile et d'un dévoilement, beaucoup plus d'un voile, cependant, au cas où l'oubli indispensable à la reconstruction de soi ne survient pas, il convient de s'interroger sur les rapports des narratrices avec le voile/dévoilement qui

## **Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston**

---

devient mémoire/oubli. En relation aux sensations premières, les images-souvenirs des narratrices sont plus douteuses parce qu'elles ne proviennent pas d'une empreinte extérieure (même si celle-ci peut aussi être une illusion) causée par un objet présent, mais d'une empreinte intérieure, trace laissée par quelque chose d'absent/présent. Ainsi la trace mnésique dans notre corpus indique-t-elle simultanément l'absence de présence et la présence de l'absence, un statut qui adhère aux images et les rend suspectes:

### **III-3-L'arrière-plan du souvenir-écran.**

A travers cet intitulé, nous postulons à apporter des éléments complémentaires au concept du souvenir-écran, à travers quelques notions indissociables du souvenir en général et du souvenir-écran en particulier. Nous tenterons donc de montrer que le recours au souvenir-écran, fantasme inconscient, devient dans notre corpus un témoignage du refoulement ou du déplacement d'une pensée liée à un désir toujours présent et dont la persistance renverrait au regard posé rétrospectivement sur ces souvenirs d'enfance.

#### **III-3-1-Le désir et le regard**

Nous avons déjà montré l'importance de l'image dans le processus du souvenir-écran. Nos narratrices évoquent des scènes où la vivacité du souvenir est due surtout à son caractère imagé propre à donner la sensation de chose vue, et donc l'évidence d'une réalité qui s'y rattache – l'effet de réel, dirait-on en termes littéraires. Nous avons également montré cet effet-image, son insistance dans les souvenirs des narratrices ou de leurs personnages et la prévalence du fantasme. Nous restons dans la même lignée, à savoir celle du souvenir/image, à savoir le désir et le regard ; désir de la reprise du souvenir et le regard posé à posteriori sur les souvenirs, ou bien leurs écrans. Ces désirs peuvent être réunis en deux classes, selon qu'ils tendent ou non vers la « secousse », vers la réalité s'imposant à eux. L'image vraie est difficilement repérable par rapport au fantasme mais faut-il le rappeler, dans le champ littéraire en général et dans notre corpus en particulier, l'accomplissement du désir<sup>460</sup> est le point apparentant le fantasme aux productions inconscientes, à plus forte raison littéraires. Le

---

<sup>460</sup> Voir la définition du fantasme dans cette présente étude dans le sous titre: le biographique, prétexte au fantasme..



## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

désir devient don un mot-clé dans notre analyse du souvenir-écran mais nous nous posons la question : désir de quoi exactement ?

*Etrangement, je suis incapable de te voir en train de courir dans l'autre sens. Tu as dû le faire, bien sûr, pour éviter une rossée de ton père, mais malgré tous mes efforts je n'arrive pas à imaginer les rails s'étendant devant toi en direction d'Anton. Tout ce que je vois ce sont les sept marches qui conduisent à la porte de la cuisine derrière la maison (CDP, p. 117)*

Dans ce passage de l'ouvrage de Nancy Huston, *Cantique des plaines*, la narratrice assume son recours à l'imagination pour restituer l'existence de son grand-père. Mais elle ne peut empêcher l'irruption du désir et du regard dans sa vision du passé ; désir de restituer des bribes de l'enfance de son grand-père, même si c'est loin de constituer l'enfance idéale, preuve est l'allusion par Paula à la violence du père de Paddon. Le regard de Paula transparait à travers cet accomplissement de son désir de gommer un quelconque traumatisme qui risque de la contaminer : tous les événements sur lesquels elle refuse subtilement de s'étendre dans ce passage se réduisent en une peau de chagrin pour finir en un détail, les sept marches qui conduisent à l'arrière de la maison, ce qui nous confirme dans notre opinion, à savoir la relation du désir et du regard avec le souvenir-écran. Que cache cette allusion aux marches derrière la maison ? Est-ce un souvenir d'une énième rossée donnée à Paddon ou un autre souvenir traumatique, pour Paula et/ou pour son grand-père ?

L'image et le fantasme dans le souvenir-écran suggèrent un accomplissement du désir. Il est à la source de l'imaginaire, reflet dans le sujet de cette trouée du désir ; l'imaginaire n'est pas l'objet du désir lui-même, mais il en effectue la mise en scène, il la rend possible, le fantasme devient un écran sur lequel est projeté l'objet du désir. Ainsi le fantasme est à la conjonction de l'imaginaire, reflet instable, et du symbolique, cadre obligé du langage. C'est ce que Lacan désigne sous la formule : \$ a.

*Le fantasme est défini par la forme la plus générale qu'il reçoit d'une algèbre construite par nous à cet effet, soit la formule (\$ a), où le poinçon se lit*

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

« désir de », à lire dans le même sens rétrograde, introduisant une identité qui se fonde sur une réciprocité absolue<sup>461</sup>

Cette citation nous conforte dans l'idée de l'importance du désir dans toute image, qu'elle soit vraie ou fausse mais le poinçon de Lacan est le cadre du fantasme, ...cadre du désir. Le poinçon du fantasme permet de situer plus précisément le regard qui passe au travers : sans que ce passage soit autre chose qu'une pure traversée, sans assigner de contenu à ce chemin. Le statut de l'objet dans le fantasme est celui de la séparation, de la chute, de la perte, le regard porté sur le souvenir devient l'objet même du fantasme. Un rapport se construit entre celui qui se rappelle et l'objet de son désir, un rapport à distance, temporelle et spatiale car cet objet, nul ne peut y avoir aucun accès. Cette prédominance du regard et du désir du sujet, nous continuons à l'illustrer à travers l'écriture de Nancy Huston : « *Va savoir pourquoi, pour affronter ce sujet, j'ai besoin de remonter trois siècles en arrière. J'allume des bougies, fais brûler de l'encens...c'est absurde. On dirait que j'essaie de recréer l'atmosphère étouffante des messes dominicales de mon enfance.* » (IDT, p. 23). Nadia la narratrice exprime un désir, le besoin de situer son récit dans un cadre temporel bien précis mais le moteur de ce désir est inconnu pour elle, ce qui nous fait penser à son inconscient. Un cadre actuel s'installe, cadre qui nous fait penser à un rituel bien précis, bougies, encens en référence aux croyances de ce siècle dans lequel Nadia veut installer son intrigue. Mais le retour à la réalité est brutal car Nadia trouve elle-même une explication à son désir inconscient, à savoir le regard qu'elle pose sur son enfance, à l'ambiance oppressante des messes auxquelles ses parents, sans doute, l'obligeaient à assister.

Le poinçon de Lacan appose aussi sa marque sur le sujet, la narratrice dans notre cas: le désir et le regard qui va avec authentifie en quelque sorte le souvenir. Indice d'une stabilité fixée à jamais dans la biographie de chacun. C'est du reste ce poinçon de Lacan qui appuie ce caractère visuel et imagé qui serait la caractéristique des souvenirs-écrans, par opposition à d'autres souvenirs. Selon Freud, lorsque dans un souvenir apparaît la personne du sujet comme un objet parmi les autres, une partie de la scène, cela prouve que l'impression originaire a subi une élaboration qui en a altéré la nature. La question reste ouverte de savoir si le souvenir porte malgré tout un noyau authentique, la trace d'une expérience survenue

---

<sup>461</sup> LACAN, Jacques, *Propos sur la causalité psychique*, in *Ecrits*, Seuil, 1966, p. 774

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

véritablement dans les premières années. À supposer que ce soit le cas, le travail de condensation qui modifie le souvenir ou son expression, en lui conférant la capacité d'y associer des fantasmes d'époque bien plus tardive, expliquerait la réactivation dans la mémoire d'une expérience indifférente.

Jacques Lacan évoque à travers cette thématique du regard et du désir l'apport du symbolique, dans le même sillage que Freud, le symbolique est alors pour lui l'ordre auquel l'individu ne peut échapper, un ordre prenant des figures qui dans la démarche freudienne ont une fonction mythique : le Père mort, la Loi, la religion, les interdits à transgresser, Dieu. Cette grandeur ne peut se comprendre que dans son agencement avec la petitesse de l'objet du désir. Ce que nous nous apprêtons à montrer avec cet autre extrait d'*Instruments des ténèbres* où la petitesse de l'objet du désir, le souvenir restitué, tranche avec l'enjeu mémoriel :

*Lake House, 14 avril, 4 heures du matin*<sup>462</sup> : *Image au formol*<sup>463</sup> : je me rappelle chaque mot de cet échange. Je devais avoir dans les treize ans [...] un jour après l'école, je me mis à discuter avec ma mère, ou plutôt à déblatérer toute seule devant ma mère, au sujet des énigmes quotidiennes

- Il n'existe qu'une énigme quotidienne, dit-elle, coupant court à mon laïus.  
A savoir, l'énigme de la Chaussette Dépareillée.

- Hein ?

- Mais oui, Nadia.

Elle me regarda : ses yeux étaient chargés de la même solennité que ses paroles.

-La Chaussette Dépareillée. Où passe l'autre ? Es-tu capable de me le dire ? Croyant à une plaisanterie, je ris.

Mais ce n'est pas drôle, Nadia. Pas le moins du monde. Tu sais, si je les avais gardées toutes ces années, j'aurais assez de Chaussettes Dépareillées pour

---

<sup>462</sup> Le pourquoi de ces indications du temps et du lieu (rédigées en italique dans le texte) sont inhérentes à la pratique diariste, abordée dans la premier chapitre de la présente étude

<sup>463</sup> C'est nous qui soulignons, cette expression est souvent utilisée par Nancy Huston pour désigner des scènes vécues pendant son enfance ou son adolescence, pour désigner des images figées dans le temps.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

*remplir un grand panier. Preuve suffisante, s'il en fallait encore, que la Raison n'explique pas Tout.*

*Et, à mesure que la Raison expliquait de moins en moins de choses, elle se laissa dériver vers un autre monde, s'éloignant doucement de nous, organisant ses traits en un vague sourire permanent, ce même sourire je que je n'ai pu franchir hier... (IDT, p. 145)*

Le souvenir-écran se situe dans cet extrait sur deux étages, si l'on peut s'exprimer ainsi, une dualité qui touche le désir et le regard, désir d'antan de Nadia de forcer sa mère à discuter, désir de la mère de résoudre une énigme domestique dont l'absurdité transparait à travers l'exclamation de Nadia. A posteriori, Nadia l'enfant jette un regard tout aussi absurde sur cette scène familiale mais Nadia la narratrice comprend par ce regard sur ce souvenir que sa mère commençait déjà à perdre la raison. Le souvenir de la narratrice, consigné comme cela apparaît au début dans un journal, est décrit comme une image au formol, c'est-à-dire un retour en arrière qui suggère une idée de dénouement. Mais la narratrice donne la plus large part au souvenir de sa mère, souvenir paradoxalement mis en valeur par l'idée suggérée à la fin de l'extrait, à savoir que commençait à apparaître chez la mère les premiers symptômes du mal qui la ronge. Comme nous l'avons déjà souligné, la narratrice donne la primauté au souvenir de sa mère, une réminiscence teintée d'interrogation et surtout d'absurde : comment reconstituer les chaussettes dépareillées ? Remarquons l'usage des majuscules aux termes *Chaussette* et *dépareillée*. Et c'est le souvenir de la mère qui se retrouve au premier plan, écran aux péripéties de sa vie conjugale (n'oublions pas qu'elle a abandonné sa carrière musicale pour devenir une femme au foyer) ; absurdement, elle désire reconstituer les paires de toutes les chaussettes gardées, symboles de la dislocation de ses propres souvenirs et de son mariage.

L'intérêt accordé au regard et au désir est décisif donc puisque, paradoxalement, même si les deux traversent le temps, englobant l'image, l'éclat de cette dernière dans le souvenir-écran semble suggérer également l'idée d'une couverture ou d'un voile, quelque chose qui sert d'enseigne à un intérieur caché, à un empilement de strates qui affleurent ici et là pour venir se fondre dans la surface.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

Il serait opportun à ce point de notre analyse de parler de Platon<sup>464</sup> qui élabore sa théorie de la mémoire en affirmant que sur l'âme viennent se graver des empreintes extérieures, de force variable, qui laissent dans l'âme des vestiges, des marques, des traces. Cette métaphore de l'empreinte et de la trace explique selon pourquoi certains souvenirs sont plus nets et d'autres plus effacés: nous pensons que même le désir et le regard sont touchés par cet effacement et cette netteté. Le regard est plus prononcé et le désir est plus manifeste quand le souvenir, ou son intensité est forte, qu'elle marque trop, qu'elle endommage l'âme, produit une déchirure, une blessure, un trauma. Ces allusions au regard et au désir sont également récurrentes dans l'écriture de Maïssa Bey. Dans *Entendez-vous dans les montagnes* :

*J'ai beaucoup de mal à imaginer ce qui se passa là-bas.*

*Là c'est dit. Bien sûr, comment pourrait-il ? Elle aussi, depuis quelques années, a beaucoup de mal à ouvrir les yeux sur la réalité chaque matin. Même ici. Elle n'est pas venue chercher l'oubli. Seulement un répit. Mais comment le pourrait-elle quand on n'évoque partout que la face sanglante de son pays ?*  
(EVDLM, p. 31)

La narratrice est à cheval entre deux réalités, elle pose un regard sur celle de son pays et sur son incapacité à admettre ce qui s'y passe. Mais l'indicateur de temps *depuis quelques années* jette un doute sur la réalité visée par cette réminiscence : est-ce réellement la situation de l'Algérie qui lui donne cette sensation d'un regard critique, navré sur l'état des lieux ? Intervient l'indicateur de lieu *ici* qui renvoie à la France et qui stipule que la narratrice effectue un va et vient temporel et spatial à travers son regard. Ce désir d'oubli dont elle parle dans cet extrait, nous serions tentés de penser qu'il va beaucoup plus loin que la décennie noire traversée par l'Algérie, et qu'il s'étend jusqu'à une période et un lieu plus éloignés.

Cette ambiguïté dans les souvenirs marqués par le désir et le regard, nous l'illustrons également dans cet autre récit de Maïssa Bey, *Surtout ne te retourne pas* :

---

<sup>464</sup> Cité par Paul Ricœur in *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 8.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

*Ce n'est pas le moment de faiblir. Il faut que je lui réponde. Que je lui dise, maintenant, sans céder à la panique, sans perdre pied, que je ne l'ai pas reconnue, que je ne peux pas la reconnaître puisque je ne l'ai jamais rencontrée. Oui, je dois lui dire ça. Tout simplement. Ma vie n'est plus tissée que de grands pans de vide et de ténèbres. Je dois me réfugier dans la négation. Dans l'ignorance. C'est la seule issue possible. Je ne sais pas. Je ne sais rien. (SNTRP, p. 126)*

La narratrice se retrouve face à un personnage de son passé qu'elle feint de ne pas reconnaître, en témoigne sa dénégation méthodique. Son désir est affecté par son non-vouloir, elle refuse de voir dans ce personnage une trace de sa vie d'antan. Jetant un regard, provoqué par ce rapport à sa propre mémoire, sur sa vie, elle revendique des blancs ; retournant aux dénégations, elle réitère son ignorance qui ne s'applique plus simplement au personnage surgi du passé mais à tout l'ensemble. Nous remarquons la même dualité que celle du passage précédent où le regard du souvenir se déplace d'une période à une autre.

Pour conclure cet aperçu sur le désir et le regard dans l'écriture des souvenirs dans notre corpus, nous pouvons avancer que le désir ou non des narratrices de se remémorer certains événements ou personnages conditionnent le regard qu'elles posent sur ces mêmes personnages ou ces mêmes événements. L'ensemble désir/regard jette une ombre sur le souvenir évoqué, éclaircissant le noyau mémoriel ou au contraire l'obscurcissant.

### **III-3-2-Effets de déplacement...**

Il apparaît de ce qui a été révélé précédemment que le souvenir-écran est donc construction ; souvenirs particulièrement significatifs quant à leur contenu inconscient, mais dont la particularité est de se présenter sous une forme déguisée. Dans le souvenir conscient qui est évoqué, les éléments significatifs sont remplacés par des éléments indifférents et anodins. Mais ne retenir que l'insignifiance et la netteté du souvenir-écran serait méconnaître les rouages du cerveau humain, à plus forte raison dans une entreprise narrative. Son intégration dans une démarche narrative n'empêche nullement deux phénomènes psychiques de se mettre en branle : le refoulement et le déplacement, ce dernier constituant l'objet de notre analyse présente: « *Ce déplacement substitutif s'opère généralement par voie de*

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

*contiguïté spatiale ou temporelle, ainsi que par des correspondances symboliques* »<sup>465</sup>. L'hypothèse de Freud est que l'importance de ces souvenirs est due à un effet de déplacement, c'est dans les composantes oubliées que serait contenu tout ce qui a rendu l'impression digne d'être notée. Il s'agit là de pièces manquantes, d'éléments exemptés, d'éléments significatifs qui sont réprimés, alors que l'indifférent est conservé. Ceci amène Freud à penser ce déplacement comme un effet de compromis entre deux forces.

Ce mécanisme est analogue à la constitution du symptôme névrotique :

*Conflit, refoulement, et substitution avec formation de compromis». La substitution se fait à partir de contiguïté existant entre l'élément refoulé et l'élément remémoré. Ainsi « les composants non essentiels d'une expérience vécue représentent dans la mémoire les composants essentiels de la même expérience vécue*<sup>466</sup>.

La notion de déplacement est contemporaine des tout premiers travaux de Freud. Elle prend son origine dans la naissance de sa théorie des névroses. C'est ainsi que le déplacement trouve sa place, comme processus dynamique et que l'on pourrait le résumer ainsi.<sup>467</sup> L'intensité d'une représentation ou d'une image oblige un sujet à pleurer alors qu'il ignore la raison de ses larmes mais il s'avère après l'analyse qu'une idée avait été supprimée, pas ses effets.

Essayons d'en montrer la présence dans notre corpus :

*En 1946 Frankie partit pour Toronto en trainant Ruthie avec lui pour la soustraire à ton influence néfaste-mais, dit-il, c'était déjà trop tard, Tu l'avais déjà refaite à ton image, dit-il, molle et complaisante et amonale. Voilà pourquoi, dit-il, elle s'est retrouvée avec deux bâtards et sans mari, et si je n'avais pas insisté pour*

---

<sup>465</sup>PERRON-BORELLI, Michèle, *op. cit.*

<sup>466</sup>FREUD, Sigmund ; BOURGUIGNON, André ; LAPLANCHE ; Jean, et.al. *Œuvres complètes: 1894-1899 Volume 3 de Œuvres complètes: psychanalyse, André Bourguignon*, Paris, PUF, 1989, p. 260.

<sup>467</sup>CLENET, Antoine. « L'énigme d'Alexandre : Etude sur l'inscription du sujet dans le langage Et sur les mécanismes inconscients : - déplacement, condensation, - métonymie et métaphore », [mémoire en ligne], université d'Angers, 1998 in <https://psychologue-quimper.fr/travaux/enigme.pdf>, p. 37.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

*qu'elle suive des cours de sténodactylo sa vie aurait été bonne pour la ferraille.  
Combien de fois ai-je entendu cela, moi qui suis fière d'être une des bâtards en  
question ? (CDP, p. 100)*

Ruthie étant la mère de la narratrice, l'évocation des souvenirs répond ici à un schéma bien précis dans la stratégie narrative de Nancy Huston, où il s'agit de reléguer le souvenir principal à l'arrière-plan, en présentant à la devanure des souvenirs imbriqués les uns dans les autres : qui se souvient et raconte à Paula : son frère Frankie qui le racontera plus tard à sa nièce ? Est-ce la mère qui le raconte à sa fille ? Sans parler du dialogue rapporté et qui eut lieu entre Paddon, le grand-père et Frankie à propos de l'influence du grand-père sur la narratrice, qui en est le rapporteur ? Mais au lieu de tous ces questionnements, nous retenons l'essentiel, et qui pour nous se rapporte au fait que la narratrice fut souvent traitée pendant son enfance par le superlatif *bâtarde*. Ce détail constitue le souvenir, noyé faussement dans des souvenirs-écrans évoqués précédemment. Nous pouvons nous avancer sans prendre trop de risque en affirmant que Paula, la narratrice a vécu plusieurs situations conflictuelles au sein de sa famille, rapportées et résumées ici avec beaucoup de pudeur, se voyant traitée par *bâtarde*. Les effets de cette dénomination se ressentent dans cet extrait à travers cette évocation de l'enfance de Paula à travers un résumé de la vie de sa mère. Une impression se dégage, à savoir que c'est de Ruthie, la mère dont il est question alors que le déplacement se fait insidieusement vers la propre enfance de Paula.

Continuons sur notre lancée avec *Instruments des ténèbres* :

*— Mère, répétais-je, encore et encore. Essaie de t'en souvenir. Je t'en prie, fais un effort, concentre-toi, écoute-moi, j'ai besoin de comprendre. Il y avait un haute-contre dans l'Ensemble baroque, Edmund quelque chose, tu t'en souviens ?*

[...]

*Ensuite, elle entreprit de me raconter l'histoire du jour où ses amis à école primaire l'avaient ensevelie sous la neige et étaient repartis, la laissant seule.*  
(IDT, p 141)



## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

La présence d'un souvenir-écran, dans cet extrait au sens où l'entend Sigmund Freud, paraît suggérée par la narratrice dont la mère se voit elle-même enfant dans un souvenir et lui raconte une scène de son enfance, où l'adjectif *seule* paraît à lui seule résumer la portée de ce souvenir, terme laconique qui met au second plan les autres faits abordés, l'ensevelissement sous la neige. Le sentiment de solitude de la mère effectue un déplacement d'un souvenir à un autre, de la tentative de sa fille de lui rappeler son ancien amoureux, la mère se contente de lui raconter un évènement qui a généré également un haut sentiment de solitude, deux représentations mentales, où l'une est remplacée par une autre, plus neutre, en vertu d'un lien associatif.

Le même mécanisme de défense, le déplacement, transparait également dans quelques extraits des ouvrages de Maïssa Bey, dans *Surtout ne te retourne pas* :

*Tous les prénoms auxquels je pensais me rappelaient quelque chose ou quelqu'un. Et je ne veux pas qu'on puisse me confondre avec une autre jeune fille. [...] J'aurais voulu qu'on invente un prénom absolument inédit, pour moi, pour moi toute seule.* (SNTRP, p. 85)

Dans ce passage, Amina la narratrice est dans un processus hautement mémoriel : voulant se donner un deuxième prénom, elle met à jour deux strates à son souvenir, celui qui concerne tous ceux qui lui sont chers et dont elle se souvient, quoi qu'elle en dise, le deuxième est à propos de choses, plus banales. Le déplacement intervient lorsqu'elle met les deux au même niveau et qu'elle glisse ensuite vers un ton impersonnel en parlant d'elle-même. Elle revient ensuite vers un ton plus personnel, comme si elle se sentait en terrain sûr puisque sortant du processus mémoriel concernant les personnes appartenant au passé.

Dans *Entendez-vous dans les montagnes* :

*Elle continue d'avancer doucement, prudemment*  
*-Mais, c'est bien loin tout ça...vous ne devez plus vous souvenir...et puis ça devait être... tellement...*  
*-Non. Tout est encore là. Mais vous savez...nous...non...personne...jamais personne...* (EVDLM, p. 56)

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

Dans l'esprit de la narratrice, errer dans les dédales de sa mémoire est remplacé significativement par le verbe « *avancer* » ; par ricochet, elle tente de provoquer chez son interlocuteur un déclic mémoriel tout en trouvant une justification à son amnésie : celle de la distance temporelle. Le déplacement dans les souvenir touche ici les deux protagonistes : la narratrice axe son discours sur un fait évident, les années qui passent, détournant l'attention de cette chose innommable ; son vis-vis suit la même stratégie, il lui assure qu'au contraire, il se souvient de tout pour détourner l'attention de ce dont il ne peut mettre un nom dessus.

Nos remarques rejoignent ce que dit Freud, à savoir que le déplacement détourne de la conscience certaines images mnésiques à l'avantage d'autres qui apparaissent plus vives cependant qu'elles s'avèrent ne pas avoir été réellement vécues. Freud parle également de ce déplacement dans le travail du rêve, mettant en relief le décentrement qu'opère le travail de déplacement sur l'importance des pensées qui ont collaboré au rêve, les pensées latentes, et des pensées contenues dans ce dernier au réveil, les pensées manifestes.

De ce fait, le déplacement mobilise l'attention sur des représentations n'ayant pas de lien manifeste avec les pensées latentes qui, elles, sont désinvesties. Nous avons repéré que Freud considérait comme un déplacement d'affect l'investissement pathologique d'une zone corporelle dans le symptôme hystérique par la décharge d'une représentation traumatisante ; et bien, la figuration dans le rêve permet de tels changements de registres :

*Un vieil homme est là, face à une petite fille qui n'est autre que moi, j'en suis sûre. Et dans un étrange dédoublement, je les regarde tous les deux. [...]  
Fillette encore ignorante, encore insouciante, je le regarde. [...] La fillette ne le quitte pas des yeux. (SNTRP, pp. 68/69)*

Ici, survient une déformation en forme de dédoublement de la narratrice, ces deux dynamiques représentant le déplacement du souvenir chez la narratrice de Maïssa Bey. Plongeant dans son enfance, elle ne se remémore pas une image classique où elle se voit en tant que petite fille mais elle invoque le dédoublement qui lui sert de paravent pour offrir au lecteur une représentation mentale d'une fillette qui n'est autre qu'elle (remarquons la récurrence significative du terme *fillette*). Le vieil homme...et la petite fille ? Aucun indice

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

sur la portée de cette scène, véridique ou non, mais, il en ressort des éléments importants : le statut d'enfant et le face à face, souffrant du déplacement vers d'autres éléments moins significatifs mais néanmoins importants : le regard de la fillette, son insouciance.

Deux contigüités sont en jeu, souligne Freud : la contigüité temporelle et la contigüité spatiale : « *Oui c'est sans doute Juan qui, de tous les hommes que j'ai connus, a le mieux incarné mon frère jumeau perdu* » (IDT, p. 147) : la contigüité est spatiale ici, traduite par la fusion du corps et de l'esprit décrite dans ce passage, par la position du frère perdu, l'entrelacement des jumeaux dans le ventre de leur mère. L'élément substitué est la perte de ce frère et l'élément remémoré, substituant est la relation de Nadia d'avec ses amants, spécialement Juan. Ce dernier souvenir, nous le décrivons banal par rapport à l'autre souvenir in-utéro puisque Juan perd sa position privilégiée du seul amant car Nadia le met sur le même plan que d'autres hommes ayant traversé sa vie. Par contre, le frère jumeau devient le souvenir souffrant de déplacement de par sa relation exclusive avec sa sœur : le déplacement concerne ici la promiscuité entre Nadia et son frère jumeau, une sensation qui s'est déplacée dans sa mémoire à ses compagnons, et spécialement à Juan.

Ainsi, l'élément important du souvenir, noyau de cet acte mémoriel, doit être absent, suggéré, ou à peine mentionné « *puisque les composantes importantes de l'impression sont celles qui ont choqué, le souvenir substitutif doit être dépourvu de cet élément important ; pour cela, il sera volontiers banal* »<sup>468</sup>. De même, dans notre corpus, ce qui apparaît comme une falsification (notamment dans le cas d'une situation passée dans un lieu où elle n'a jamais pu se produire), cette falsification donc, sert à substituer des impressions choquantes et désagréables ; ce qui est déplacé à travers le souvenir-écran peut se décliner dans un rapport antérograde ou rétrograde et revêtir ainsi un aspect positif ou négatif par rapport à ce qui a été réprimé :

*-Joanna et moi, debout devant la fenêtre, les yeux rivés sur notre étoile spéciale — bien après que Père fut reparti, laissant nos fesses en feu... il faisait irruption dans notre chambre, presque tous les soirs, pour nous punir de bavarder après l'extinction des lumières, on en avait l'habitude, ça ne nous faisait ni chaud ni froid, après son départ on baissait notre pyjama pour comparer la rougeur de*

---

<sup>468</sup>FREUD, Sigmund, « Sur les souvenirs-écrans », *op., cit.*, p. 117.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

*nos fesses, voir laquelle de nous deux, cette fois, il avait frappé le plus fort, et puis, baissant la voix jusqu'au chuchotement, on écartait les rideaux...*(IDT, p. 162)

Nadia installe le décor de son souvenir-écran, y associant d'emblée sa sœur Joanna, rarement citée dans la narration. L'entrée en matière laisse penser que Nadia contemple l'image/souvenir tel un spectacle ; ce dernier, l'étoile spéciale, s'avère être l'écran, donc le déplacement. Le traumatisme survient sans introduction, à savoir les coups du père, donnant un effet dramatique au souvenir. Ce traumatisme retombe comme un soufflé car la violence du père subit un autre déplacement, vers les jeux des deux sœurs, comparant les traces des coups dans une ambiance ludique. La narratrice énumère ces soirées dans un effet yoyo des plus déroutants puisque l'on passe de l'écran au traumatisme au déplacement et ainsi de suite, mais ce qui est important de préciser, c'est que, sans cette violence paternelle, toute remémoration de Nadia de son enfance n'aurait plus raison d'être.

Le souvenir-écran chez Maïssa Bey et Nancy Huston confirme son état anodin et le déplacement des souvenirs apparaît comme un moyen, un autre, chez les narratrices pour se protéger des traumatismes de l'enfance. A la précision de ces souvenirs-écrans s'associe paradoxalement un effet amnésique conduisant au décentrage du noyau mémoriel ; ce qui devrait être souvenu ne l'est plus, ou à peine, et la primauté revient aux détails, ces mêmes détails qui caractérisent le souvenir-écran. Narrativement, nous sommes amenés à prêter une plus forte attention aux représentations qui découlent de ces déplacements.

Le processus du déplacement du souvenir-écran ou plutôt de son noyau répond donc à cette volonté, ou non, des deux narratrices de chercher dans leur passé une ou des réponses aux multiples accrocs émaillant leur vie, venant d'histoires personnelles et familiales tourmentées. Cette recherche se décline sur le plan narratif par une gravitation autour du noyau mémoriel où ce dernier subit de plein fouet un déni, ou tel que le désigne Freud, « *un démenti* »<sup>469</sup>. Ce dernier brouille l'interprétation de l'insignifiance et la précision du souvenir-écran et nous mène à cette dynamique du déplacement qui constitue avec le refoulement, nous le verrons dans le point suivant, le noyau du souvenir-écran.

---

<sup>469</sup> FREUD, Sigmund, « Sur les souvenirs-écrans », *op. cit.*, p. 117.

# Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

## III-3-3-...Ou de refoulement ?

Le déplacement dans le souvenir-écran et qui constitue le point précédent de notre analyse est accompagné dans la plupart des descriptions des réminiscences par un autre processus, le refoulement et auquel on consacrera la présente analyse, ce qui donnera une autre tonalité au concept du déplacement. L'afflux des souvenirs-écrans dans notre corpus, voulus ou non, fantasmés ou inconscients, donne lieu à des décompositions et recompositions mais quand il s'agit de refoulement, cela ne donne pas lieu à des efforts de défense, tant que son intensité ne s'accroît pas jusqu'à être sur le point de pénétrer dans la conscience : ce qui est refoulé génère « *une force motrice en arrière du fantasme vers ses souvenirs constituants* »<sup>470</sup>

*La mémoire est un vécu, en perpétuelle évolution, tandis que l'histoire – celle des historiens- est une reconstruction savante et abstraite, plus encline à délimiter un savoir constitutif et durable. La mémoire est plurielle en ce sens qu'elle émane de groupes sociaux, partis, Eglises, communautés régionales, linguistiques ou autres.[...] La mémoire, parfois, est de l'ordre du sacré, de la foi ; l'histoire est critique et laïque. La première est sujette au refoulement, tandis que, toujours à priori, rien n'est étranger au territoire de l'écrivain.*<sup>471</sup>

Cette citation d'Henri Rousso traite du refoulement dans un cadre traumatique ; ce terme psychanalytique éclaire sa démarche dans *Le Syndrome de Vichy*<sup>472</sup> où son ouvrage illustre bien certains des abus de mémoire qu'évoque Ricœur dans une partie de *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*<sup>473</sup>. Ce dernier parle plutôt de mémoire empêchée, de phénomènes de refoulement consécutifs à des traumatismes, ou de mémoire manipulée, l'occultation des mémoires non autorisées ainsi que l'instrumentalisation de la mémoire à des fins idéologiques

---

<sup>470</sup> CHILAND, Colette, *op. cit.*

<sup>471</sup> ROUSSO, Henri, *op. cit.*, p. 10

<sup>472</sup> *Ibid.*

<sup>473</sup> RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli, op. cit.*

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

et, en troisième lieu, il s'interroge sur le sens des commémorations et du devoir de mémoire sous le nom de mémoire obligée<sup>474</sup>.

Revenons à notre corpus où, même si le refoulement qui y est présent est relativement loin de la thématique de Vichy, cela n'empêche que les deux dimensions de ce refoulement ont un point commun et de taille ; le traumatisme qui leur est inhérent. Dans *Surtout ne te retourne pas* :

*Des images me reviennent par bouffées. Parfois très nettes, avec des détails d'une précision étonnante, parfois floues avec des interférences qui brouillent toute possibilité de reconstitution. Une sorte de va-et-vient dans lesquels s'entrecroisent des personnages, des paroles, des cris, des paysages et des lieux aussi*<sup>475</sup> (SNTRP, p.154)

Dans cet extrait, la narratrice assume et a parfaitement conscience que les souvenirs qu'elle veut mettre en avant sont ponctués de constituants refoulés. Le refoulement ici est rapproché d'une bouffée d'oxygène, cela lui permet d'atténuer la charge traumatique de ses réminiscences. L'écriture est fluide, alternant la certitude des détails qui affluent et les interférences ; une question se pose à ce niveau : de quelles sortes d'interférences s'agit-il ? Si c'est un refoulement, ce sera loin d'être mentionné explicitement et nous ne pouvons qu'essayer de deviner : un cadre dramatique, donc traumatique, ce qui n'est pas étonnant puisque l'intrigue se déroule dans un camp de sinistrés après un séisme, une déduction corroborée par l'usage du pluriel, sans oublier le terme « *cris* ». La fausse monotonie de la dernière litanie appuie également nos dires, à savoir qu'il s'agit d'un ou de plusieurs souvenirs refoulés (ou des souvenirs avec une multitude de détails refoulés).

Dans cet autre passage d'*Entendez-vous dans les montagnes* : « *Cette obsession...la question qu'elle se pose souvent lorsqu'elle se retrouve face à des hommes de cet âge, question qu'elle tente toujours de refouler* » (EVDLM, p. 17), la narratrice assume également le refoulement qui la tenaille au souvenir de son père, mort sous la torture pendant la guerre

---

<sup>474</sup>RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., pp. 97- 109

<sup>475</sup> En italique dans le texte.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

d'Algérie et dont elle essaie de retrouver les traits sur chaque visage des hommes de l'âge qu'aurait eu son père. La question que se pose la narratrice dans cette phrase n'est pas mentionnée mais nous pouvons aisément essayer d'en deviner la teneur : si mon père était vivant, quel apparence pourrait-il avoir ? Ressemblerait-il à cet homme en face de moi ? Ces multiples questions cachent un enjeu de taille, celui de décider ou non de mettre des mots sur ce qui est refoulé.

Rouso, en parlant de refoulement, cite deux phases<sup>476</sup> dans ce processus, celle du deuil inachevé, où « *la mémoire officielle semble bien incapable d'unifier des mémoires éclatées* »<sup>477</sup> et celle des refoulements où les tensions semblent s'apaiser. L'originalité de sa démarche est d'appliquer des catégories freudiennes, tout en précisant bien que les emprunts à la psychanalyse n'ont valeur que de « *métaphore, non d'explication* »<sup>478</sup>. Le refoulement se rapproche pour lui à une volonté d'oubli, d'ignorance, « *peut-être à cause d'un obscur sentiment de honte de n'avoir pas toujours été présents à l'heure des choix décisifs, que l'on décèle chez des gens aussi différents que Sartre ou Pompidou* »<sup>479</sup>.

Nancy Huston abreuve les deux récits faisant partie de notre corpus de souvenirs où les détails affluent mais toujours anodins sauf lorsqu'il s'agit de l'essentiel, c'est-à-dire évoquer un quelconque traumatisme :

*-Quand j'avais quinze ans, par exemple et qu'il apprit que je n'avais pas passé la nuit chez mon amie Donna mais au Village Vanguard<sup>480</sup>, à écouter du jazz et à fumer des cigarettes et à boire de la bière avec un homme, cela devint infiniment plus palpitant. Eclats de voix, indignation, violence. Non pas que j'aie trouvé plaisant d'être frappée au visage avec le dos de sa main non — je me rappelle encore la nausée subite, le bourdonnement dans les oreilles - mais après, il y eut le défi. Comment faire, la fois d'après, pour mentir mieux ? Comment organiser la transgression de façon à ne pas être prise? (IDT, p. 164)*

---

<sup>476</sup> ROUSSO, Henri, *op. cit.*, p. 344.

<sup>477</sup> *Ibid.*

<sup>478</sup> *Ibid.*, p. 75

<sup>479</sup> *Ibid.*, p. 343

<sup>480</sup> En italique dans le texte

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

Nadia présente ici un souvenir traumatisant mais sous un masque plus gai car elle donne la primauté à se rappeler la folle soirée qu'elle a passé dans un club. Prise en flagrant délit de mensonge par son père ; la violence de ce dernier est citée laconiquement, ce qui nous fait penser à un refoulement. Dans cette écriture du souvenir, Nancy Huston transgresse quelque peu les règles puisque la narratrice semble le dépasser par la suite et nous donne tous les détails des coups reçus, même si nous décelons une ironie dans ses propos. Ici le souvenir traumatisant paraît être relégué au second plan, mais enchevêtré avec le souvenir-écran qui sert de prétexte à son évocation. Egaleme nt, il y a ici un chevauchement entre le souvenir-écran et le souvenir écart, quand elle parle de transgression, c'est le prélude à son future métier, transgresser la vérité, sans punition:

*Me réveillant ce matin j'ai entendu la petite Sonya, le bébé de Mike et Leonora, en train de courir sur le plancher au-dessus de ma tête, ce n'est plus un bébé, elle sait courir déjà-il y a quelque chose...*

*Aïe, que ne faut-il pas entendre ! Les petits petons des enfants, je crois rêver...*<sup>481</sup>

*D'accord mais il y a quelque chose de si particulier dans la façon de courir des tout-petits, ça m'a rappelé Stevie et Sammy quand ils étaient gosses. (IDT, p. 39)*

Dans cet autre extrait d'*Instruments des ténèbres* de Nancy Huston, nous percevons tout au début, à travers l'hésitation de la narratrice le commencement de l'irruption d'un souvenir refoulé ; Nadia fait un saut dans plusieurs périodes, celle de l'évolution du bébé, étonné qu'il n'en soit plus un justement, une mémoire récente en quelque sorte. Et une autre, lointaine ; le bruit au-dessus d'elle provoque un déclic mais, fidèle à sa stratégie scripturaire, Nancy Huston est laconique sur ce point précis, le souvenir refoulé devient *quelque chose*. Fidèle à sa stratégie, Huston insère une rupture narrative, conduite par son daïmon<sup>482</sup> laissant

---

<sup>481</sup> En italique dans le texte

<sup>482</sup> Nous avons déjà expliqué ce terme dans le sous-titre inhérent au journal intime.



## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

penser que Nadia n'irait pas jusqu'au bout de cet énième défi mémoriel, mais non, nous constatons que Huston amène sa narratrice à mettre finalement des mots sur son souvenir refoulé, à savoir que ces pas d'enfant au-dessus d'elle lui rappelaient ses propres frères courant dans l'appartement. Nous pourrions être tentés de penser que ce n'en est plus un puisque les mots ont donné corps au souvenir mais vu l'enfance de Nadia entre un père violent et une mère brimée, nous pensons au contraire que le refoulement fait partie de ce souvenir car se remémorer sa fratrie ne pourrait que conduire Nadia à suivre ce fil mémoriel et déterrer de ce faits d'autres souvenirs.

Dans *Cantique des plaines*, nous pensons que le concept du refoulement est également présent puisque comme l'affirme Stephan Hardy dans son mémoire de maîtrise: «*On peut distinguer deux fils d'intrigues, voire deux histoires, distincts mais tissés l'un dans l'autre, de sorte qu'ils donnent l'illusion, ingénieusement, de ne raconter qu'une seule histoire*<sup>483</sup> » ; il se pourrait donc que lorsque Paula raconte l'histoire de la vie de son grand-père et par là même sa propre histoire et celle de ses parents, cette artifice lui permet de se distancer de ses propres souffrances liées à ses souvenirs d'enfance, et vice-versa : Paula revient à sa propre histoire quand il s'agit d'évoquer les souvenirs traumatisants cités par Paddon dans le manuscrit qu'il lui a laissé. Hardy précise que « *le thème principal du premier fil d'intrigue est celui du processus de l'écriture*<sup>484</sup> », ce que Gérard Genette appelle le deuxième étage du récit: «*Le récit est à deux étages, et c'est au second, celui où l'on raconte, qu'est le plus passionnant du drame*»<sup>485</sup>. Aussi faut-il se pencher sur ce moment bien particulier de *Cantique des plaines* où la narratrice comprend enfin ce qu'elle a à faire et commence à raconter au tout début du récit ou bien encore ce passage où elle parle de sa mère, mais on ne sait si c'est la propre stratégie de Paula, ou les mots de son grand-père :

*Il est clair que cette petite fille a appris très tôt à détourner le regard tout en fixant quelqu'un dans les yeux, à se boucher les oreilles tout en gardant les bras collés à ses côtés, à courir se cacher dans le placard sans s'éloigner d'un centimètre de son père qui se tenait devant elle et rugissait de rage. (CDP, p. 54)*

---

<sup>483</sup>HARDY, Stephan, « *Cantique des plaines* de Nancy Huston: le rôle du mythe dans une quête identitaire », *op. cit.*, p. 23.

<sup>484</sup>*Ibid.*, p. 27.

<sup>485</sup>GENETTE, Gérard, *Figures 111*, *op. cit.*, p. 225.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

Ce passage illustre cette distanciation mise en branle par Paula pour mettre à jour et paradoxalement refouler un souvenir traumatisant ; la petite fille dont il est question ici est la propre mère de Paula, désignée tout au long du récit par Ruthie. Ce dernier indique déjà une première distanciation mais la mère redevient donc une petite fille dans cet extrait, une double distanciation car il s'agit d'un procédé pour protéger, non la mère seulement par cette narration mais aussi Paula de la violence de Paddon qui touchait sa mère et la touche elle-même des années après. Qui se rappelle ici : Ruthie qui raconte à sa fille ou Paddon qui transcrit son désarroi de voir sa fille adopter une attitude défensive, fuyante à cause de sa violence ? Le refoulement passe de l'un à l'autre et Paula devient un intermédiaire dans cette polyphonie mémorielle et narrative. En définitive, la quête de la mémoire, par le biais de l'usage d'une polyphonie narrative, est une manière, si l'on en croit Céline Maglica<sup>486</sup>, de rameuter les voix multiples du scripteur autobiographe dans un même lieu, celui de l'écriture. Seul le langage, s'appuyant sur la mémoire et l'imaginaire, semble réconcilier ces voix, à l'instar de ces voix dissonantes.

---

<sup>486</sup>MAGLICA, Céline, *Essai sur l'autofiction*, in [http://www.uhb.fr/alc/cellam/soi-disant/01 Question/Analyse 2/ MAGLICA.html](http://www.uhb.fr/alc/cellam/soi-disant/01%20Question/Analyse%20MAGLICA.html)

# **Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston**

---

## **Conclusion**

Nous venons de constater que les réminiscences ne sont nullement exemptes de fantasmes liées tout autant aux souvenirs invoqués, réels ou non, du moins traumatisants, qu'à la stratégie narrative des auteures. Et c'est là que réside cette particularité du souvenir-écran de Freud, approfondi par Lacan, dans cette écriture de la mémoire de Maïssa Bey et Nancy Huston.

Le souvenir-écran dans notre corpus, anodin, soutenu par un effet de déplacement ou de refoulement, déploie toute sa portée puisqu'il est associé à l'image qui surgit, réelle ou imaginaire. Cette image, rêve ou simple scène, prend tout son sens lorsqu'elle devient fantasme, dont le socle est l'élément biographique, en un autre mot, l'existence même des narratrices, ou des auteures mêmes.

**CHAPITRE VI**  
**L'ECART DU**  
**SOUVENIR**

# Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

## Introduction

Le phénomène de l'oubli suppose une description préalable de la mémoire, telle que nous avons tenté de le faire dans un chapitre précédent: « *Ce qui justifie en dernier ressort ce parti pris pour la "bonne" mémoire, c'est la conviction [...] selon laquelle nous n'avons pas d'autre ressource, concernant la référence au passé, que la mémoire elle-même* »<sup>487</sup> : cela nous semble être la bonne formule pour introduire les pannes, les faillites ou les ratés de la mémoire revendiqués par nos narratrices, même si Ricœur met en garde contre les risques que cela comporte d'étudier la mémoire en commencer par énumérer ses différentes pathologies : « *En dernière instance, c'est le témoignage qui justifie la vraie mémoire face à la fausse mémoire. Le témoignage est la transition fondamentale entre la mémoire et l'histoire* »<sup>488</sup>. Mais parler d'oubli n'est pas aussi simple qu'il n'y paraît dans l'écriture de Nancy Huston et Maïssa Bey, nous essaierons donc de montrer que d'autres concepts entreront en lice, tels que le mentir narratif qui fait que même le faux souvenir pourrait être considéré comme vrai.

---

<sup>487</sup>RICŒUR Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, op., cit., p. 26.

<sup>488</sup>REAGAN Charles, « Réflexions sur l'ouvrage de Paul RICŒUR : *La Mémoire, l'histoire, l'oubli* », *Transversalités* 2008/2 (N° 106), p. 165-176.

# Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

## VI-I-Comment se souvenir

Du souvenir-écran au souvenir écart, nous restons dans la thématique du souvenir empreint de doute et de suspicion dans l'écriture de nos auteures. La première partie de ce chapitre sera axée sur la revendication de l'oubli, de l'omission comme stratégie scripturaire, une stratégie où la vérité n'est plus un critère, au contraire, c'est le doute qui accrédi­tera la souvenir d'une certaine authenticité. Nous essaierons donc de montrer que le vrai, comme le faux souvenir ont la même finalité, à savoir, aider à la reconstitution de l'identité du personnage.

### VI-I-1-Faux souvenir...nouvelle version du souvenir

L'écriture du souvenir, ou plutôt sa réécriture prétend à donner une représentation plus fidèle de la réalité car il tend à être retravaillé et cette réécriture opère des changements envers lesquels, paradoxalement, elle travaille à contre-courant car nous sommes loin de la contingence. Les textes ou plutôt leur analyse, et notre corpus n'échappe pas à cette règle, montrer l'impact du réel mais qu'en est-il de la résistance du sujet aux effets de ce même réel sur son psychisme car celui qui se remémore ne peut, par cette exploration du passé, puiser dans un potentiel inexploité, ce qui aurait pu arriver. Les auteurs vont même jusqu'à revendiquer ces formes d'abus de la mémoire.

Nous remarquons dans notre corpus une écriture tendue par une propension à l'invention, à l'écart et surtout à assumer cette sortie des faits avérés, ou à n'offrir que des fragments de mémoire : « *la mémoire est ainsi un miroir brisé qui ne reflète que des fragments de réalité*<sup>489</sup> ». Des tendances toujours brandies par les personnages principaux, à savoir les narratrices : dans *Instruments des ténèbres*, Nadia raconte une dispute entre ses parents, dont elle ne se rappelle rien mais qu'elle narre dans les moindres détails, lui ayant été suggérés par quelques scènes récurrentes, ou bien tout simplement faisant partie de la

---

<sup>489</sup> BOUHADID, Nadia, « Stratégies autofictionnelles chez certains écrivains francophones contemporains d'ici et d'ailleurs », [thèse en ligne], université de Mentouri, Constantine, 2017, p. 19, in <http://archives.umc.edu.dz/bitstream/handle/123456789/136359/BOU1488.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

stratégie narrative consistant à placer sa mère, déjà, dans la case des personnages qui tendraient à disparaître, cette mère ayant déjà perdu ses esprits au moment de la narration. Ici, Nancy Huston part d'une histoire véridique à laquelle elle ajoute des personnages, revendiquant cette entorse à ce qui s'est réellement passé ; elle pousse même cette stratégie scripturaire plus loin, en montrant la narratrice, auteure dont l'existence recèle un pan de vie ou un personnage correspondant au fait divers s'étant réellement déroulé et constituant le socle du manuscrit de la narratrice. Nous avons résumé ces correspondances dans ce tableau, la première colonne faisant référence au manuscrit et la seconde à l'existence de la narratrice :

<i>Sonate de la résurrection</i>	<i>Carnet Scordatura</i>
Les jumeaux Durand perdent leur mère qui meurt en couches	Nadia est témoin des nombreuses fausses couches de sa mère, événements qui la déchirent peu à peu. Nadia croit même que sa propre naissance, entachée par la mort du jumeau, a été la première étape de cette déchéance
Barbe est séparée à la naissance de Barnabé, son frère	Nadia survit alors que son frère jumeau meurt durant l'accouchement
Marthe possède une «voix argentine». (IDT, p.18)	Élisa est une virtuose du violon.
Le père Durand abandonne ses enfants ce qui aura pour effet d'entraîner Barbe dans plusieurs familles différentes	Le père de Nadia ne s'occupe pas de ses enfants, engrasse sa femme à répétition, brise l'unité familiale en détruisant son épouse par ses colères et ses beuveries.
Barbe est recueillie par Hélène Denis, grosse femme joviale qui la prend sous son aile	Stella, une camarade d'Elisa devient l'amie de Nadia
Barbe tente d'avorter	Nadia se fait plusieurs fois avorter
Barbe appelle son bébé « Petit Poucet »	Nadia nomme son bébé « Tom Pouce »

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

Dans *Instruments des ténèbres*, les éléments présentés dans ce tableau illustrent le fait que Nadia se sert de l'écriture comme d'un moyen de réécrire sa propre vie et de lui inventer une fin. La preuve la plus probante de cela est sans nul doute le fait que, lorsque Nadia aborde dans son manuscrit la maladie d'Hélène Denis, elle craint pour la santé de son amie Stella: elle a peur que Stella ne meure si elle tue Hélène dans la *Sonate de la résurrection*. Le parallèle entre les deux est donc clairement effectué par l'auteure elle-même.

En utilisant dans la vie de son personnage des événements semblables à ceux qu'elle a elle-même vécus, Nadia se permet ainsi de les retoucher et de les revoir sous un angle différent. Et, surtout, de les modeler jusqu'à en être à l'abri, jusqu'à ne plus en souffrir. En plus des coïncidences mises ci-haut en relief, d'autres facteurs revêtent une importance encore plus grande lorsqu'ils sont mis en parallèle. Nadia la narratrice revendique donc tout au long de la narration sa propension à s'appropriier les souvenirs de ses parents comme si c'était les siens : « *J'ai toujours eu l'impression d'avoir assisté même à cette Scène mais évidemment c'est faux* » (IDT, p. 84). Dans *Cantique des plaines* également, Paula voudrait bien finir le manuscrit de son grand-père, mais comme elle est incapable de lire ce qu'il a écrit parce que les pages de son manuscrit sont trop raturées et gribouillées, elle se met à raconter un récit dans lequel elle « invente »<sup>490</sup> l'histoire de cet homme. Par exemple :

*Il ne t'a jamais raconté cette histoire Paddon donc tu ne l'as pas racontée à Ruthie et elle ne me l'a pas racontée à moi, mais je suis à peu près certaine qu'elle a eu lieu, et je me tiens là à ma table dans mon appartement chauffé à Montréal, à lire, et à rêvasser sans bouger, des heures d'affilée, cherchant à ressentir la folle poussée désespérée de ces hommes-là. (CDP, p. 19)*

L'amnésie partielle ou totale est également revendiquée par Paula, la mort de son grand-père lui donnant toute latitude d'inventer et d'extrapoler : sa dénégation de ne rien savoir avoisine sa certitude que les choses n'ont dû que se passer de cette manière, dans un paradoxe porteur de sens. Les narratrices, en procédant à la correction des événements ou leurs

---

<sup>490</sup> C'est nous qui soulignons.



## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

conséquences, prennent leur revanche mais conservent les acquis, luttent contre toute forme de perte. Le texte s'accroche à l'histoire et à l'HISTOIRE, et à leur écriture dans l'espoir de retrouver dans les caractères, noirs sur blanc, la tangibilité du vécu. On voit apparaître des représentations de l'être aimé où se satisfait le désir d'un autre connu, exploré, accessible, maîtrisé. L'imagination ouvre la possibilité d'un contact direct ou, à l'inverse, la possibilité d'une rupture radicale, d'une désaliénation complète de l'être aimé.

Pour Paula, le fait d'écrire un récit de la vie de son grand-père au lieu d'écrire un traité de philosophie sur le temps représente une quête du moi que l'on peut dénommer quête identitaire. C'est en inventant une vie à Paddon que Paula peut trouver une réponse à sa quête identitaire en cherchant qui elle est.

Chez Maïssa Bey, dans *Entendez-vous dans les montagnes*, l'amnésie n'en est pas vraiment une, au sens classique, c'est-à-dire oublier, il s'agirait plutôt d'une utopie au sens de l'impossibilité d'oublier: rencontrer le ou les bourreaux de son père, des monstres, cagoulés dans une description grossière à laquelle nous assistons à sa chute par les mots de la narratrice elle-même, qui admet le ridicule de cette suggestion : « *Qui donc aurait pu imaginer une scène pareille?* » (EVDLM, p. 40). L'éventuel bourreau en face d'elle dans le compartiment du train est contaminé par cette automatiser du souvenir comme on le constate dans cet extrait :

*Il relève la tête :*

*-oui. Certains. On ne pouvait pas faire autrement. Mais seulement s'ils refusaient de collaborer. Il le fallait pour...*

*Il s'interrompt juste avant de dire...il allait dire... « mater la rébellion ». Ainsi, les mots sont encore imprimés dans sa mémoire. Il a retrouvé sans efforts, au bout de tant d'années, les mêmes mots, les mêmes arguments. (EVDLM, pp. 66/67)*

La remontée mémorielle du compagnon de la narratrice le place dans le même état d'esprit de l'époque car le gouvernement français ne parlait pas de guerre d'indépendance mais de rébellion : l'ancien appelé utilise la même expression pour justifier les actes de

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

l'armée française mais la narratrice est personnellement touchée par cette guerre (tout comme Maïssa Bey). Le vrai souvenir de l'ancien appelé devient donc faux à l'époque de sa rencontre d'avec la narratrice, même s'il ne peut s'empêcher de retomber dans les travers de la guerre des mots perdurant jusqu'à aujourd'hui. Les personnages de Maïssa Bey sont pris dans cette spirale qui récuse l'indifférence envers l'antan, la coupure temporelle revendiquée attise ce sentiment de perte. La narratrice, tout comme Maïssa Bey donc, fait régner un discours de l'imaginaire pour accéder à l'être aimé, à son souvenir, en l'occurrence le père. Malgré la perte, Maïssa Bey accomplit donc un travail de mémoire et de langage pour faire son deuil.

Dans *Surtout ne te retourne pas* de Maïssa Bey, nous relevons également ces passages qui témoignent d'une certitude volant aux éclats, faisant éclater par là même l'unicité trompeuse de la mémoire et de ses fragments :

*Je me souviens qu'avant de m'endormir, dans la phase d'amollissement embrumé qui précède le sommeil, j'ai pensé : demain, ma mère se lèvera tôt. Encore plus tôt que d'habitude. Les lendemains de tempête de sable, elle ressemble à une abeille effarée par l'urgence et l'ampleur des tâches qui l'attendent, ou plus exactement qui ne sauraient attendre [...] Oui, j'ai dû m'endormir très vite. J'ai dû rêver aussi [...] Je ne sais pas. Je ne sais pas. Je crois que c'est le lendemain que je suis partie. Oui, je crois bien. (SNTRP, p. 31)*

Le chaos du camp dans lequel s'est réfugiée Amina illustre la cacophonie de sa mémoire et de ses souvenirs où l'on a du mal à distinguer le vrai souvenir du faux, de l'amnésie de l'omission. Dans l'extrait ci-dessous s'imbrique plusieurs bribes de mémoire renvoyant à l'existence passée d'Amina. Durant l'instant même du souvenir, émerge d'autres oscillant entre la certitude et le doute. Amina puise ces certitudes à propos de sa mère de sa vie d'antan mais lorsqu'il s'agit de sa propre intériorité, le doute et le soupçon émergent et nous entendons presque le son de la mémoire qui titube à travers cette litanie *je ne sais pas, je ne sais pas, oui je crois bien* et même l'indicateur de temps qui sert d'habitude comme repère ne dissipe pas les brumes de la mémoire.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

La réécriture du souvenir met en jeu une vérité dont le statut ne se comprend qu'à la saisir telle qu'elle est soumise à une tension par des désirs opposés, des désirs qui concernent le rapport du sujet au réel: représenter le choc de la rencontre du réel, traduire la secousse, la donner à lire, ou combattre cette secousse par l'écriture, répliquer, réagir, maîtriser. C'est Homi Bhabha qui prône que « *se souvenir n'est jamais un acte tranquille d'introspection ou de rétrospection : c'est un douloureux re-souvenir, une réaggrégation du passé démembré pour comprendre le trauma du présent* »<sup>491</sup>. Les œuvres des deux écrivains manifestent une ambivalence faisant cohabiter ces visées différentes; la dénonciation des faits prime sur la nécessité de leur répondre. La volonté d'établir l'existence de l'événement historique pèse davantage dans la balance chez Maïssa Bey que chez Nancy Huston, pour qui le fantasme de femme demeure le point d'ancrage du récit. Et chez Bey, il semble plus important de corriger le passé que de le révéler. Si la fiction pallie un manque du côté de la vérité factuelle, si elle compense pour les lacunes de la mémoire et de l'enquête, alors cette compensation est telle dans l'œuvre de Bey que la faille en paraît comblée.

### VI-I-2-Tout est vrai...Tout est faux

La construction des textes hustoniens et beyens est truffée d'indices textuels servant, non pas à tromper le lecteur mais semer le doute. Nos auteures rusent avec son lecteur en lui présentant des souvenirs dont l'évidence peut être un piège: entre le récit fictionnel et le récit référentiel, la frontière est plus poreuse qu'il n'y paraît. De plus, il n'est pas toujours possible de déterminer avec certitude ce qui était inévitable parmi les manques et les erreurs que contient notre corpus. Enfin, nous sommes tenus de préciser que c'est l'écriture qui est réelle, vraie mais les versions du souvenir d'enfance contenues dans l'ensemble de nos ouvrages sont différentes, voire contradictoires, ce qui montre bien que chez nos auteures, la vérité n'est pas fidélité aux faits, mais de l'ordre du dire.

Ricœur parle de: la mémoire empêchée, la mémoire manipulée et la mémoire abusivement commandée, comme abus de la mémoire. La mémoire empêchée nous rappelle

---

<sup>491</sup>BHABHA, Homi., *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007 (trad. par Françoise Bouillot de *The Location of Culture*), cité par : BATALHA, Maria Cristina, «Maïssa Bey, Histoires de vie», Synergies, Brésil, n°10-2012, pp.89-96 in <https://gerflint.fr/Base/Bresil10/batalha.pdf>

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

toutes les formes d'une mémoire blessée ou malade, perdue ou bloquée, ne pouvant être restaurée que grâce à la cure psychanalytique. Il affirme :

*Plus précisément, ce qui dans l'expérience historique, fait figure de paradoxe, à savoir trop de mémoire ici, pas assez de mémoire là, se laisse réinterpréter sous les catégories de la résistance, de la compulsion de répétition et finalement se trouve soumis à l'épreuve du difficile travail de remémoration<sup>492</sup>.*

En effet, la pratique de l'oubli participe également à la formation d'une identité familiale ou collective. Nancy Huston pratique cette écriture de la mémoire en entretenant le flou sur la véridicité du souvenir :

*Karen faisait tout avec le même enthousiasme qu'il s'agit de te donner son corps ou d'astiquer le sol de la cuisine. Tu te réjouissais de la longueur et de la largeur et de l'unité de son corps, caressant de tes doigts les plaines de ses joues et de ses hanches et de ses omoplates ; ses angles étaient à tel point parfaits qu'on l'eût dite taillée dans du bois et rabotée par des outils de menuisier. (CDP, p. 126)*

La narratrice de *Cantique des plaines* s'adresse à son grand-père en lui « restituant »<sup>493</sup> des détails mémoriels que lui seul pouvait connaître ; quelle étiquette pourrait-on coller à ce souvenir précis, tellement précis qu'il ne peut qu'être faux selon les critères du souvenir-écran ? Le corps de Karen la femme de Paddon est décrit avec un tel luxe de détails, allant jusqu'à effleurer par le biais de cette remémoration équivoque les relations charnelles de Paddon d'avec sa femme. La narratrice se complait dans sa description de Karen, dans sa comparaison de son corps que son discours sonne quelque peu faux, même si le fond est vrai. Raconter un faux souvenir tel un vrai montre toute l'étendue des possibilités infinies pour Nancy Huston de restituer un souvenir par le biais de sa narratrice. Cette dernière imbrique

---

<sup>492</sup> RICŒUR, Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli, op., cit.*, p. 96.

<sup>493</sup> C'est nous qui soulignons

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

dans son souvenir des formules indiquant le doute et le soupçon, sans oublier de donner au lecteur d'autres souvenirs, plus sûrs, en contrepoint à ceux empreints de soupçon, tels que cet énoncé à propos du lieu où habitais Paddon, information aisément vérifiable : « *Pendant ton enfance, tu habitais un ranch au sud-ouest de Calgary, ça je le sais, près d'un village du nom d'Anton* » (CDP, p. 16)

*Je pense que tu as pris soin d'éviter le tralala typique des étudiants mâles, les confréries, les clubs et les équipes de foot, les flirts discrets et les irruptions brutales dans le dortoir des filles. Oui je te vois seul-ni ostracisé ni snob, mais solitaire, à l'écart, préférant la compagnie muettes des grands hommes à celle, tapageuse, de tes pairs puérils.* (CDP, p. 28)

Paddon constituait pour Paula une énigme qu'elle tente de déchiffrer à partir de quelques bribes de souvenirs glanés dans son manuscrit ou dans l'entourage familial. Et lorsqu'il y a des blancs, Paula essaie de les combler comme dans l'extrait ci-dessous. En les comblant, dirait-on de Paula qu'elle ment ? Qu'elle invente ? La stratégie de Nancy Huston se confirme dans cet ouvrage, livrer un souvenir comme étant réel tout en y insérant des marques de doute. Toute l'inventivité de Paula (n'oublions pas qu'elle est journaliste) et tout son pouvoir de création est mis au service de la restitution d'une mémoire, donc d'une identité morcelée.

L'aveu du mensonge de la fiction a un effet paradoxal, car, tout en remettant en question la vraisemblance de ce qui est raconté, il renforce du même coup le lien de confiance entre la narratrice et le lecteur, à qui il semble que la narratrice dit tout. Tout au long de son discours, Paula, par le dialogue qu'elle entreprend avec Paddon, fait semblant de dire la vérité. Elle leurre le lecteur tout autant que le magicien illusionne ses spectateurs en les invitant à regarder attentivement ce qu'il fait. Dès le début, Paula invite le lecteur à voir : « *Et voici comment je m'imagine ton agonie* » (CDP, p. 9); *voici* : vois ceci. Ensuite tout le long de son discours, elle réitère plus d'une soixantaine de fois cette invitation qui est sous-entendue lorsqu'elle montre ce qu'elle-même voit.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

Bien sûr, « lire c'est voir<sup>494</sup> », tout comme « raconter, c'est essentiellement voir et faire voir<sup>495</sup> ». Danielle Sallenave ajoute que « la littérature trouve sa source et le monde de sa vérité<sup>496</sup> dans les formes d'une vision dévoilante<sup>497</sup> », mais que « voir, c'est aussi déjà commencer de comprendre<sup>498</sup> ». À force de voir, de lire, le lecteur peut en arriver à prendre conscience du subterfuge. Tout comme Caroline Barrett est « éblouie<sup>499</sup> » en découvrant ce que Paula invite à voir, le lecteur a la possibilité de découvrir que l'objet à regarder n'est pas la mort ou la vie de Paddon, mais le processus de création qui invente, configure le récit de la mort et de la vie de Paddon. C'est exactement le sens de l'incipit du roman: « *voici comment j'imagine ton agonie* » (CDP, *ibid.*) dans laquelle ce n'est pas l'agonie de Paddon qu'on nous invite à voir, mais plutôt comment la narratrice imagine cette agonie. Chacune des occurrences des apparitions de la main de Paula a la capacité d'éveiller le lecteur, de le sortir de l'illusion dans laquelle l'ensemble du discours narratif tend à le maintenir en lui racontant divers événements anecdotiques. Reste à chacun des lecteurs de voir ou de ne pas voir ce que Paula veut constamment lui dévoiler.

*C'est une de mes images au formol comme je les appelle : des souvenirs qui ne changent pas, ne bougent ni ne s'évanouissent, mais restent là, alignés sur une étagère dans ma tête, muets et horribles tels les organes humains et animaux du siècle dernier qu'on voit exhibés dans des bocaux au Muséum d'histoire naturelle à Paris. (IDT, p. 45)*

Ce passage d'*Instruments des ténèbres*, nous le présentons comme un clin d'œil à cette thématique du souvenir buriné par les années : Nadia utilise l'expression *Image au formol* pour désigner ces souvenirs immuables, tapis dans l'ombre et prêts à jeter leur dévolu sur une vie en l'apparence bien huilée. Mais les superlatifs *muets* et *horribles* déclenchent un signal

---

<sup>494</sup>SALLENAVE, Danièle, *Le don des morts, Sur la littérature*, Paris, Gallimard, 1991, p. 156.

<sup>495</sup>GELLIN, Christine, *L'expérience du lecteur dans les romans de Claude Simon. Lecture studieuse et poignante*, Paris, Honoré Champion éditeur, 1997, p. 43.

<sup>496</sup> En italique.

<sup>497</sup>SALLENAVE, Danièle, *op. cit.*, p. 159.

<sup>498</sup>*Ibid.*, p. 162.

<sup>499</sup>BARRETT, Caroline, «Écrire le temps », *Spirale*, avril, 1994, p. 5.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

d'erreur par rapport à ces remémorations figées dans le temps, ce qui ne veut aucunement dire qu'elles n'ont subi aucune altération.

*J'ai toujours eu l'impression d'avoir assisté moi-même à cette scène mais évidemment c'est faux : mes yeux étaient encore scellés par le liquide amniotique. Les mouvements rythmés du corps d'Elisa durent me bercer pendant qu'elle jouait et la musique elle-même me parvenait peut-être de loin, à quatre mois les oreilles d'un fœtus sont déjà formés...quoi qu'il en soit, non, c'est Stella qui m'a raconté l'histoire. (IDT, p. 86)*

Nadia commence et termine cet extrait par indiquer le nom du personnage qui lui a raconté une énième anecdote sur sa famille mais nous remarquons une légère fausse note textuelle, un flou narratif avec la revendication initiale de Nadia au fait que c'était elle qui se souvenait. Pendant que sa mère, enceinte de Nadia et de son frère jumeau, jouait sa partition, son père Ronald provoquait un esclandre et c'est la scène dont parle ici Nadia. Mais comme elle ne peut pas s'en souvenir, elle insère cette parenthèse mémorielle pour souligner que les scandales de son père, elle les ignore in utero, elle peut se le permettre contrairement à plus tard, adolescente ou jeune femme. Mais les mouvements accompagnant le jeu d'Elisa sa mère, même si c'est faux, elle insinue qu'elle aurait très bien pu les sentir, ou même écouter quelques notes ; elle étaye son propos avec une information scientifique pour dissiper tout doute, ce qui ne l'empêche pas de se retirer à la fin de cette farandole mémorielle.

Maïssa Bey revendique également cette part de mensonge dans l'évocation des souvenirs dans son écriture. Amina, dans *Surtout ne te retourne pas*, laisse une vie bien rangée derrière elle et s'en va dans un camp de sinistrés du séisme mais elle ne peut empêcher sa mémoire de retourner vers cette ancienne vie, ce qui lui donne toute latitude de taxer de mensonge ces glissements, comme elle les appelle. L'écriture aussi glisse d'une réalité, les vies passé et présente, vers une forme de réalité éthérée, sans consistance : « *Peut-être que les mensonges successifs sur lesquels je tente de bâtir ma vie ne sont en vérité que glissements successifs et programmés vers une autre forme d'anéantissement.* » (SNTRP, p. 16)

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

L'écriture des souvenirs dans *Entendez-vous dans les montagnes* souffre également de cette ambivalence difficile à établir entre le vrai et le faux sans oublier la difficulté de la narratrice de mettre parfois un mot sur le cœur du souvenir :

*-Vous ne pouvez pas vous souvenir de tout ça bien sûr.*

*-Elle ne cherche pas à le détromper, à lui dire que si elle ne se souvient pas des arbres, de la beauté de la région, elle se souvient de tout le reste. (EVDLM, p. 43)*

Dans ce dialogue entre la narratrice et son compagnon de route s'installe un jeu des souvenirs où l'ironie prime dans le discours de cette dernière. Jean, l'ancien appelé tombe dans une page précédente du récit dans le cliché de l'Algérie, quel beau pays ! Mais le *tout* cité dans la première phrase de l'extrait ne peut désigner à lui tout seul uniquement le paysage algérien. La narratrice inverse la tendance mémorielle et discursive ; laissant planer un doute, induisant de ce fait au mensonge (puisque Jean croit immédiatement qu'elle est acquise à son affirmation) ; le paysage occupe alors une conséquence dans le discours mais pas dans la mémoire de la narratrice, elle ne s'en souvient pas mais elle se souvient du reste. Si on pense à la dimension autobiographique du roman, nous pouvons nous interroger sur la portée de *ce reste* ; fait-elle référence à son histoire ou à l'HISTOIRE ? Cette dernière renvoie-t-elle aux événements de la guerre d'Algérie, dont la mort de Maïssa Bey fait partie, ou bien à des événements plus récents, à savoir les événements dramatiques vécus par l'Algérie dans les années 1990, la décennie noire, et dont la narratrice fait mention dans le récit ? S'il n'y a pas de réponse définitive dans la suite du récit, nous pouvons affirmer que ce laconisme dans l'écriture est révélateur de la multitude des possibilités, une contraction qui va au-delà du vrai et du faux.

Ces mensonges dans la narration de la mémoire font partie intégrante donc de la structure même des récits ; les narratrices inaugurent un jeu narratif avec le lecteur, tantôt faisant régner un laconisme trompeur, tantôt revendiquant ce mensonge ou ce doute pour mieux le nier,, tantôt ne révélant des détails cruciaux qu'au bon moment. Il ne s'agit pas d'un acte de tromperie destiné uniquement à divertir le lecteur mais c'est la structure narrative même qui est en jeu et c'est le fonctionnement du récit qui en découle logiquement.



## **Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston**

---

Nos auteures peuvent donc approcher l'histoire et l'Histoire par l'imaginaire. En imaginant une confrontation imaginaire dans un train entre une narratrice et l'éventuel bourreau de son père (le meurtre est réel), ou une jeune fille quittant sa famille pour rejoindre un camp de sinistrés lors du séisme de Boumerdès aux environs d'Alger (un séisme véridique survenu en 2003), Maïssa Bey intègre une histoire, donc une mémoire individuelle à l'expérience, donc la mémoire collective. Elle acquiert, narrativement, un savoir sur l'Histoire et l'HISTOIRE.

Les textes de Huston oscillent entre ces deux rapports au vrai et faux souvenir car ils portent sur des événements dont elle n'a pas été témoin mais où elle ne peut résister à la tentation de laisser planer le doute, même si elle finit par le dissiper, ces événements concernant la plupart du temps son histoire familiale. Mais même les événements historiques n'échappent pas à sa stratégie scripturaire, tels que la condamnation au 17<sup>ème</sup> siècle d'une jeune fille pour infanticide, une jeune fille devenant Barbe dans cette stratégie de falsification de l'HISTOIRE, donc de la mémoire collective et pas seulement individuelle.

En orientant donc leur travail scripturaire dans une direction contraire, inattendue, les auteures veulent soustraire l'événement à l'HISTOIRE, c'est-à-dire le ramener au rang individuel, dans ses particularités effacées justement par cette HISTOIRE, cette dernière ne pouvant souffrir de doute et de mensonge. Bey et Huston font exploiter la fonction mensongère, ambiguë par leurs narratrices.

### **VI-I-3-Suggestibilité et affect**

Les souvenirs affluant dans notre corpus dépassant de loin l'opposition classique vrai/faux, nous essaierons de souligner dans ce titre l'influence des émotions et des suggestions sur la résurgence de souvenirs dans l'écriture de nos auteures, leur altération et leur évocation ; des souvenirs dont l'importance réside même dans ce statut incertain, entre le réel ou l'imaginaire, et non pas dans leur authenticité.

Les suggestions sont désignées en psychanalyse sous l'appellation de phénomène de suggestibilité, ce dernier désignant « *un concept psychologique vaste qui décrit la sensibilité*

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

*d'un individu aux influences extérieures* »<sup>500</sup>; cela s'illustre par « *la récupération d'informations erronées induites par une personne extérieure dans le cadre, notamment, d'un interrogatoire ou d'une conversation informelle* »<sup>501</sup>.

Il ne serait pas vain de s'interroger ici sur la réception dans cet acte d'une certaine vérité faite de mensonges, à plus forte raison concernant des événements passés, allant jusqu'à l'enfance. Ce qui nous mène au lecteur et à son rôle car il se laisse embarquer dans un flou certain en toute connaissance de cause. Le mensonge permet la fiction et le lecteur doit jouer le jeu, même inconsciemment. Si on s'en tient, dans un premier temps, à la fiction comme invention, comme acte volontaire, la classification de Schaeffer (pour qui la fiction est intentionnelle) peut alimenter notre réflexion. D'après Schaeffer, le « *cadre pragmatique approprié* » à la fiction [est celui] de la « *feintise ludique partagée* ». <sup>502</sup> Le travail d'écriture de nos deux auteures peut être taxée d'entreprise ludique car il ne s'agit nullement de confronter des témoignages faits sous serments est bien sûr une entreprise ludique, au sens où il ne s'agit pas d'un faux témoignage fait en cour sous serment ni d'une stratégie médiatique; il n'y a donc pas de tromperie.

L'entreprise mémorielles des auteures pourrait produire un « mensonge » en sachant que cela est aisément décelable chez le lecteur mais la transparence du discours est évidente. Dans les ouvrages de notre corpus, cette feintise ludique est assumée (et partagée comme le dirait Schaeffer) par un cadre littéraire et les souvenirs, pétris et travaillés, se donnent à lire comme des bribes d'une certaine vérité et non comme des documents historiques ou légaux. Dans la mesure où ces souvenirs, surtout comme ceux de nos auteures sont livrés par elles aux lecteurs, il y a un consensus public autour de leur statut. Mais, lorsqu'il s'agit de distinguer, à l'intérieur de ces souvenirs, ce qui est de l'ordre de l'invention, d'une presque-vérité, alors le caractère « partagé » de cette feintise est plus discutable. <sup>503</sup> Cela génère une atténuation relative de l'importance attribuée à la fiabilité des souvenirs évoqués et à la levée de l'amnésie, qui était si grande au départ. le souvenir n'ait plus de rôle important dans le processus psychanalytique, même s'il est désormais plus une étape qu'une fin.

---

<sup>500</sup>PAYOUX, Mélanie, « Etude développementale de la suggestibilité et de la création de faux souvenirs », [Thèse en ligne], Université de Nantes, 2014, p. 13

<sup>501</sup> *Ibid.*

<sup>502</sup>SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999, p. 147.

<sup>503</sup>ROUART Julien in <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5446350v/texteBrut>

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

Les ouvrages de notre corpus étant en partie autobiographique, une dimension que nous avons essayé de montrer précédemment, nous tentons d'aborder dans ce titre ici une vérité, non pas historique mais émotive, ou si l'on veut une mémoire de l'affect, ce dernier désignant en psychanalyse « *des processus de décharge dont les manifestations finales sont perçues comme des sensations* »<sup>504</sup>.

Les narratrices de notre corpus, Nadia, Paula, Amina et celle, anonyme, *d'Entendez-vous dans les montagnes*, font preuve de la même obstination à ressasser leur passé dans une écriture refusant les contraintes mais acceptant le fait que l'affect est un facteur non négligeable pour exprimer la persistance des traces qu'il faut dévoiler, raconter et que cela soulève la question de l'oubli, sans y répondre.

Les sensations ressenties par les narratrices à l'évocation de leurs souvenirs d'enfance et même d'adolescence sont revécues inlassablement à travers l'écriture. Mais devrait-on faire la différence entre les sensations vécues alors ou celles du présent ? Sans doute faudrait-il prendre en considération la suggestibilité, c'est-à-dire le contexte même, les éléments qui pourraient déclencher les mémoires des narratrices :

Paula, la narratrice de *Cantique des plaines* entreprend une randonnée mémorielle à propos de son grand-père mais sans doute ne peut-elle pas empêcher quelques relents de rejaillir sur elle:

*Parce que oui, c'est là que moi je débarque dans cette histoire, glissant pieds devant à travers le passage vaginal tant malmené de ta fille au bon cœur: Paula, sa deuxième bâtarde nommée pour un certain Paul joueur de poker québécois. C'est à peu près tout ce que je sais de mon géniteur car il leva le camp dès que la nouvelle de mon existence encore imperceptible parvint à ses oreilles (CDP, p. 193)*

Dans sa tentative de restitution de l'existence de Paddon par le biais du manuscrit qu'il lui a légué, Paula bute en quelque sorte sur des éléments du passé qui la concernent

---

<sup>504</sup> FREUD, Sigmund, « L'inconscient », in *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, Folio, Essais, 1968, p. 82.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

personnellement; la vie de son grand-père est le facteur de suggestibilité qui génère, nous le constatons dans cet extrait, une émotion que la narratrice cache derrière une distanciation. La douleur d'avoir grandi sans père, dont elle connaît uniquement le prénom, est latente, l'ayant accompagné durant toute son enfance mais elle tente de la voiler par le biais de cet écart émotionnel et d'une ironie révélatrice d'une fracture entre les émotions d'antan et celles du présent.

La même stratégie scripturaire est suivie par l'auteure dans *Instruments des ténèbres* où la mêlée mémorielle concerne tout aussi la narratrice que les membres de sa famille; même les personnages du manuscrit qu'elle est en train de rédiger servent de facteurs déclencheurs de souvenirs:

*Debout côte à côte debout le pupitre à musique, ils déchiffraient des duos ;  
Elisa la partie soprano de sa voix vacillante mais pure-cette voix que je  
reconnaissais grâce aux berceuses, aux cantiques et aux lieder-et Edmund l'alto  
avec brio et précision...Peut-être même chantèrent-ils cette pastorale badine, peut-  
être est-ce alors que je l'entendis pour la première fois... (IDT, p. 142)*

Dans ce passage, Nadia la narratrice reconstitue le passé en lui accolant ses propres émotions, passées et présentes. Elle corrige ce passé en y insérant son émotion par rapport à la voix de sa mère qu'elle ne peut s'empêcher d'encenser au passage, fait assez rare dans ce récit empreint de rapports conflictuels entre la narratrice et ses parents. A ce niveau de la narration se produit un glissement; la vision de sa mère debout avec son ami musicien sert de prétexte à Nadia à se souvenir des berceuses que lui chantait Elisa. Nadia revient à la vision motrice du passé, le duo chantant devant le pupitre à musique, un va-et-vient qui lui permet de donner libre cours à cette nostalgie musicale, empreinte de doute mais non dénuée de sens.

Les récits de Maïssa Bey ne sont pas exempts non plus de sensations accompagnant la résurgence des souvenirs, déclenchés par un quelconque élément. Dans *Entendez-vous dans les montagnes*: « Il est tout près d'elle. Elle perçoit son odeur. Une odeur qu'elle connaît. Un parfum très discret »(EVDLM, p. 25) ; La narratrice entraîne le lecteur dans des supputations sans fin; son compagnon de voyage, dans ce compartiment de train, et qu'elle voit pour la

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

première fois, provoque chez elle, de par son odeur une réaction équivoque. L'odeur devient un parfum familier pour ses sens. Ce passage est d'une ambiguïté évidente par rapport au souvenir associé à ce parfum, et si nous nous avançons encore plus loin, à la personne qui portait cette fragrance et qui s'impose à l'esprit de la narratrice. Cela nous fait poser une question tout aussi évidente: pourquoi cette fragrance est-elle si familière pour la narratrice? Si nous répondons à cette interrogation en avançant l'hypothèse que ce parfum rappelle à la narratrice celui de son père, cela ouvre encore le champs à d'autres interrogations: comment la narratrice peut-elle se souvenir des années après de la fragrance de son père? Est-ce son obsession de chercher son visage chez les hommes pouvant avoir le même âge s'il avait vécu qui déclenche chez elle cette réaction mémorielle? « L'in vraisemblance »<sup>505</sup> de ces hypothèses avancées n'atténue en rien la pertinence de l'équation: facteur déclenchant/sensation, même si le souvenir est loin d'être authentifié, ou authentique.

Cette association des sensations provoquées par divers facteurs et qui font plonger les narratrices dans le passé, nous la retrouvons également dans *Surtout ne te retourne pas*:

*En l'écouter, en la regardant, j'ai l'impression d'avoir derrière moi des centaines, des milliers de jours inutiles, stériles et creux; je m'aperçois que depuis très longtemps je ne suis plus à l'écoute de mon corps. mais l'ai-je été un jour? Je ne sais pas. Je ne sais pas.*

*Je suis troublée par les sensations inconnues et les images que lèvent en moi les mots de Nadia. (SNTRP, p. 178)*

Amina/Wahida a une conversation édifiante avec Nadia, sa compagne dans le camp d'infortune qu'elles ont rejoint après le séisme; en retrouvant son amant, Nadia décrit à Amina/Wahida ses sentiments après ses retrouvailles. Et ces confidences font replonger la narratrice dans ses interrogations sans fin sur son passé; le discours de Nadia, empreint d'un grand lyrisme, déclenche plusieurs sensations paradoxales: certitude/incertitude, ce qui nous conforte dans notre idée première que l'authenticité du souvenir est loin d'être l'enjeu

---

<sup>505</sup> C'est nous qui soulignons.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

primordial, ce serait plutôt cette complémentarité entre le déclenchement et l'émotion qui en résulte, et dont le noyau est, semble-t-il, un souvenir trouble. Cela se confirme dans ce passage deux pages plus loin, les discours de Nadia gardant son statut de « moteur»<sup>506</sup> et provoquant par là l'afflux d'une émotion, teintée d'ironie, car incertaine:

*Les paroles de Nadia résonnent en moi. elles ont atteint un lieu très obscur dans ma mémoire et s'y sont installées. je n'ai oublié aucun mot de cette déclaration vibrant d'une passion que je n'ai pas encore rencontrée. Je m'en serais certainement souvenue...(SNTRP, p. 180)*

Nous pouvons avancer que les stratégies mémorielles de Nancy Huston et Maïssa Bey, par leur création littéraire et leurs associations, aspirent en quelque sorte à changer le passé et à annuler la fatalité en distillant d'autres possibilités; elles cherchent à leur substituer une autre réalité puisque écrite et à dérouler, au ralenti, chaque moment, anodin mais qui devient crucial au présent. Elles progressent, non pas vers le dénouement de l'intrigue, mais vers un maillon, une parole qui aurait peut-être tout changé et dont le manque a dénaturé tout ce qui a suivi. A la réalité du fait se substitue le réel de l'écriture, du noir sur blanc qui fait acquérir un statut d'une certaine vérité, et non par la fidélité à ce qui est réellement survenu.

Les non-dits deviennent des peut-être... dans ces deux ouvrages et cela pourrait se justifier par le désir de vouloir se protéger soi-même. Et toute contradiction se matérialise au niveau d'une ironie certaine, instance offrant au souvenir incertain une vérité narrative.

### VI-II-Mensonge avéré

Après avoir passé en revue la difficulté de distinguer dans la narration le vrai souvenir du faux, nous continuons dans la thématique du mensonge revendiqué lorsqu'il s'agit de l'écriture du souvenir. Nous nous apprêtons dans les deux points qui vont suivre à tenter de décortiquer ce mensonge comme stratégie narrative et non plus comme un simple oubli

---

<sup>506</sup> C'est nous qui soulignons.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

mémoriel, une stratégie dont nous tenterons bien sûr d'en montrer les tenants et les aboutissants.

### VI-II-I-Le mentir narratif

Qui dit conter une histoire, dit mentir. Dans tout récit le(s) narrateur(s) présente(nt) une composition fictive, inventée, imaginée — bref : un mensonge. Que dire alors de notre corpus, ouvrages mémoriels par excellence où le mensonge dépasse l'écriture narrative mais où l'on sent que les lecteurs sont malmenés par ces menteries. Jacques Le Goff reconnaît une « *dimension narrative* »<sup>507</sup> capable de reconstituer les faits qui seront reproduits. Le mensonge narratif tient chez Maïssa Bey et Nancy Huston une place considérable à la fois pour la structure narrative et pour la thématique.

L'exergue gidien, « *Mon récit n'a de raison d'être que véridique* », est réfutée de par notre corpus. L'impossibilité de cette véracité tient aux jeux de la mémoire, avancée du temps entre le passé de l'évènement et le présent de l'écriture. Il évoque aussi au passage une piste fondamentale en suggérant le rôle de l'intertextualité. La mémoire apparaît donc dans le roman comme un objet instable, qui flirte avec l'imaginaire.

Il convient de prime abord d'examiner les significations de l'acte de mentir. Pour la majorité des philosophes et des critiques littéraires qui ont écrit sur le mensonge, mentir consiste à faire prendre pour vrai, par le truchement d'un énoncé verbal, quelque chose que l'on sait être faux, dans l'expresse intention de tromper un autre. Montaigne écrit que :

*Dire mensonge, c'est dire chose fausse, mais qu'on a pris pour vraie, et que la définition du mot de mentir en Latin, d'où notre français est party, porte autant comme aller contre sa conscience, et que par conséquent cela ne touche que ceux qui disent contre ce qu'ils savent, desquels je parle.*<sup>508</sup>

---

<sup>507</sup>LE GOFF, Jacques, *op. cit.*, p. 426.

<sup>508</sup>MONTAIGNE, Michel de, *Essais*, Version HTML d'après l'édition de 1595, « Des menteurs », in <http://bribes.org/trismegiste/montable.htm>

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

Montaigne suggère, dans la citation qui se trouve en exergue de cette étude, qu'il n'y a qu'une vérité, ce contre quoi se récrient de nombreux écrivains et critiques. Aristote et Saint Augustin sont explicites en ce qui concerne les détails de cette définition : à savoir, que le menteur dit faux à son escient, et qu'il l'énonce explicitement ; le degré dans le désir de tromper varie de façon subtile.

Cependant, pour examiner le rôle du mensonge dans un roman, il faut étendre cette définition afin d'explorer des procédés littéraires qui le mettent en œuvre. Par exemple, comment le narrateur fait-il savoir au lecteur qu'il y a eu mensonge, avec quelle réaction anticipée? Quelle est la place de l'indécision lorsqu'un personnage hésite entre mentir, cacher la vérité ou tout avouer ? Dans quelle mesure le lecteur peut-il conclure qu'un personnage se ment à lui-même ? Aussi doit-on élargir la définition conventionnelle du mensonge afin de pouvoir analyser sa fonction dans un texte littéraire, fonction thématique, certes, mais aussi fonction narrative, voire narratologique.

On tient pour acquis que le roman est un mensonge dont auteur et lecteur sont amplement conscients. Le lecteur ne ressent pas de déception puisque, selon Nietzsche, il accepte la fonction mensongère de la fiction. Chez Nancy Huston, il y a, comme on l'a souligné dans nos propos préliminaires, une mémoire circulant des narratrices aux autres personnages, et pas uniquement les membres de leurs familles.

Dans *Cantique des plaines*, cette mémoire est accompagnée d'une conscience de l'oubli. L'adulte écrivain de l'intime, Paula reconnaît la panne mnésique, pas la sienne, mais celle de l'enfant qu'elle était. La mort du personnage principal Paddon semble avoir dilué les souvenirs d'antan et le travail de Paula la journaliste consiste à les reconstruire, à leur donner forme et consistance. Le *tu* adressé à Paddon vise la personnification de cette mémoire et la prééminence du rôle de l'imaginaire témoignent toujours du caractère audible (réel ou inventé) de la parole de l'autre dans la reconstitution du passé de Nancy Huston.

C'est ainsi que, chez Maïssa Bey, la mémoire sensible des odeurs est convoquée dans le temps présent pour combler les vides de l'écriture : « *Il est tout près d'elle. Elle perçoit son odeur. Une odeur qu'elle connaît. Un parfum très discret. Elle détourne encore une fois la tête.* » (EVDLM, p. 25). Le chant des odeurs baillé aux répondeurs semble se mêler au chant



## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

de l'oubli, comme si ce dernier faisait partie intégrante de la propre mémoire de l'autobiographe, comme un ingrédient indispensable à sa vivacité, à son dynamisme engendreur de récits.

Les oscillations du texte entre oubli et mémoire, et dans un cas comme dans l'autre, la « fidélité » au passé dont parle Ricœur est toute relative : « [c]’est à contre-courant du fleuve *Lethe* que l’anamnèse fait son œuvre »<sup>509</sup>. Certes, Nancy Huston et Maïssa Bey s'appuient sur des faits avérés qu'elles mentionnent la plupart du temps, mais leurs personnages relèvent de la fiction et créent eux-mêmes leurs propres fragments de fiction pour échapper au trop-plein de la mémoire ou pour combler ses lacunes.

À la mémoire est attachée une ambition, une prétention, celle d'être fidèle au passé ; à cet égard, les déficiences relevant de l'oubli ne doivent pas être traitées d'emblée comme des formes pathologiques, comme des dysfonctions, mais comme l'envers d'ombre de la région éclairée de la mémoire. Si l'on peut faire reproche à la mémoire de s'avérer peu fiable, c'est précisément parce qu'elle est notre seule et unique ressource pour signifier le caractère passé de ce dont nous cherchons à nous souvenir. Nul ne songerait à adresser pareil reproche à l'imagination, dans la mesure où celle-ci a pour paradigme l'irréel, le fictif, le possible. Dès lors, il est intéressant que ce soit par la fiction que Nancy Huston explore les traces et les failles laissées par l'HISTOIRE sur différentes consciences. À cet égard, l'oubli n'est pas présenté comme un échec de l'anamnèse ; phénomène complexe, la mémoire est envisagée comme un processus mêlant, à différents degrés, passé, savoir, création et oubli.

La panne mnésique est reconnue chez Augustin, mais c'est une panne consciente, parce qu'intégrée dans la mémoire. L'oubli est érigé en faculté bienfaitrice, faculté qui, paradoxalement, préserve le sujet qui se souvient de l'oubli des faits et motifs du passé. Ce qui est à signaler, pour la suite de notre étude, c'est que Saint-Augustin n'analyse pas en profondeur les pannes de notre mémoire pour mieux en ressortir les refoulements. C'est avec Bergson, souvent cité en matière de mémoire, que la réflexion s'enrichit davantage

Mais cette littérature du souvenir est aussi porteuse d'oubli, car le fonctionnement de la mémoire est sélectif. L'oubli et l'ignorance accompagnent les tentatives de reconstructions romanesques. Les textes de Bey et Huston sont jalonnés de *j'ignore, je me demande si...*,

---

<sup>509</sup>RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 33

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

expressions qui constituent selon Paul Gellings<sup>510</sup> la « *cohésion nucléaire* » du texte par leur répétition systématique. De même, Nadia jalonne de *peut-être* sa tentative de remémoration. La frontière entre le souvenir et l'imagination est ténue, le fantasme venant relayer la mémoire défaillante ou impossible. Ces lignes que Genette a écrites à propos de Proust pourraient aussi très bien s'appliquer aux récits de Bey et Huston:

*Le travail de la mémoire, qui réduit les périodes (diachroniques) en époques (synchroniques) et les événements en tableaux – époques et tableaux qu'elle dispose dans un ordre qui n'est pas le leur, mais le sien. L'activité mémorielle du sujet intermédiaire est donc un facteur (je dirais volontiers un moyen) d'émancipation du récit par rapport à la temporalité diégétique.*<sup>511</sup>

Écrire de la fiction, n'est-ce bien pas inventer une histoire, une illusion ? L'histoire fabriquée se construit grâce à des mensonges, qui prétendent faire prendre pour la vérité le non-vrai, établissant ainsi l'illusion du vrai. C'est ce désir d'illusion, critère du pacte littéraire qu'accepte volontiers le lecteur. De nos jours, la confluence du vrai et du faux semble l'emporter sur la fiction inventée ; C'est pourtant loin d'être nouveau. Jan Herman explique qu'au XVIIIe siècle, le lectorat dédaignait l'invention, ce qu'on vint à appeler « *le mensonge romanesque* »<sup>512</sup> :

*Ce que je vois ensuite vient de plusieurs années plus tard, de l'époque où tu étais déjà prof de lycée à Calgary, l'ordre dans lequel m'arrive ta vie est tout sauf chronologique, oui c'est par fulgurances que je te retrouve, te reconstruis, et ce que je comprend maintenant, c'est que tu as dû te sentir aussi coincé entre les*

---

<sup>510</sup>GELLINGS, Paul, *Poésie et Mythe dans l'œuvre de Patrick Modiano, Le fardeau du nomade*, Paris, Minard, coll. «Lettres Modernes », 2000, p. 61

<sup>511</sup>GENETTE, Gérard, *Figures III, op., cit.*, p. 179

<sup>512</sup>HERMAN, Jan, *Le mensonge romanesque : Paramètres pour l'étude du roman épistolaire*, 1989, p. 7, Grande route Robert , Coll. «Études de langue et littérature française », 1989-1990.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

*pupitres de ta salle de classe qu'entre les bancs de l'église méthodiste de ton enfance. (CDP, p. 35)*

*Je ne sais comment Elisa réagit au concert interrompu, à quel moment précis elle accepta de quitter l'Ensemble, ce sont des questions que je ne lui ai pas posées, on ne pose jamais les questions essentielles.*

Dans *Instruments des ténèbres* :

*Elle fourra son violon dans un placard quelque part. Dans un premier temps, elle vit probablement cet arrêt de la musique comme une chose provisoire : les dernières semaines de la grossesse, et ensuite, pendant qu'elle m'allaitait, car il eut été inconfortable et incommode d'exécuter des mouvements d'archet compliqués au-dessus des seins gonflés de lait. Mais, plus tard, le moment magique ne revint pas : ce moment où on se retrouve la tête libre, et où on peut déplier sans hâte le pupitre, y poser la partition et s'élaner en direction du ciel... (IDT, p. 88)*

Freud parle, lui aussi, d'une vérité narrative, critère que nous utilisons pour décider si une certaine expérience a été saisie de façon satisfaisante. La décision dépend de la continuité, de la clôture et de la mesure dans laquelle les divers éléments se fusionnent dans une finalité esthétique. Une fois qu'une construction a acquis une vérité narrative, elle devient un autre type de vérité. Ainsi un pacte apocryphe s'établit-il entre l'écrivain et le lecteur. Mais quand les personnages de roman mentent et se mentent, il y a mensonge au sein de la vérité narrative.

La mise en abyme, souvent la présence explicite du mensonge dans un récit, lequel est déjà implicitement mensonge, induit un métadiscours tout en faisant évoluer le récit. Cette double question du commentaire sur le mensonge et de sa fonction narrative permet d'examiner la fonction romanesque et narrative du mensonge.

Mais cette vérité est-elle historique ou fictive ? Et d'ailleurs, qu'est-ce qu'une vérité fictive ? Ne s'agit-il pas de fiction, donc de mensonges, par lesquels le régime de mensonge serait accepté pour vrai, et dont toute déviation de ce régime représenterait un mensonge

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

fictif? Dans la fiction de Bey et Huston, est-il question de mensonge ? De menteurs ? Et si oui, de quelles sortes ? On trouve de nombreux personnages-menteurs et narrateurs-menteurs dans l'œuvre de Bey et Huston, à commencer par les narratrices elles-mêmes.

### VI-II-2-le Roman familial

Notre corpus étant constitué d'ouvrages dont les narratrices/personnages plongent continuellement dans leurs souvenirs d'enfance, et par ricochet, dans des réminiscences dont le noyau est la famille, on ne s'étonnera donc pas de l'importance de la figure du père et de la mère dans ces récits de famille de nos auteures. Pourtant, dans les textes de Maïssa Bey, nous constatons la disparition « involontaire »<sup>513</sup> du père, assassiné par la mère dans *Surtout ne te retourne pas* et de même dans *Entendez-vous les montagnes*, torturé et tué par l'armée française. Chez Nancy Huston, nous repérons surtout le rejet d'un père par sa fille, comme dans *Instruments des ténèbres* où Nadia rejette sur son père la responsabilité de l'effritement de leur vie de famille alors que dans *Cantique des plaines*, il n'est nullement question du géniteur de Paula qu'une seule et unique fois, une absence significative dont nous parlerons plus loin.

La question du père et de la paternité, comme le rappelle Stéphane Michaud, «*travaille Freud en profondeur*»<sup>514</sup>, nous tenterons donc de mettre ici en exergue le croisement de ces schémas familiaux de nos narratrices avec la notion freudienne du Roman familial autour de laquelle se cristallisent des intérêts divers, notion dont nous tenterons de vérifier au cours de notre analyse si elle est conciliable avec la notion de l'œdipe car nous assistons ici à une inversion, ou même transgression du schéma œdipien.

Le Dictionnaire international de la psychanalyse<sup>515</sup> définit ainsi le Roman familial : «*Le Roman familial est une fantaisie consciente, ultérieurement refoulée, dans laquelle l'enfant imagine qu'il est issu d'un autre lit (infidélité maternelle) ou adopté* » :

---

<sup>513</sup> C'est nous qui soulignons

<sup>514</sup> MICHAUD, Stéphane (éd.), *Correspondances de Freud*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 13

<sup>515</sup>Dictionnaire international de la psychanalyse : concepts, notions, biographies, œuvres, événements, institutions, par Martine Lussier

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

*Le roman familial, qui trouve son origine dans le complexe d'Oedipe, est une construction fantasmatique, un véritable roman à usage interne dans lequel l'enfant se complaît à modifier la nature des liens qui l'unissent à ses parents. Il s'invente une autre famille plus prestigieuse, il s'imagine enfant trouvé, bâtard*<sup>516</sup>

Le Roman familial qui désigne à la fois un fantasme et un travail de reconstruction de l'histoire d'un sujet, ou plutôt d'un « auteur »<sup>517</sup>, désigne pour Freud<sup>518</sup> les fantasmes par lesquels le sujet modifie imaginativement ses liens avec ses parents, imaginant par exemple qu'il est un enfant trouvé.

Charles Bonn parle de « *résistance du roman maghrébin au discours psychanalytique* »<sup>519</sup> car le Roman familial tel qu'il est évoqué par Freud concerne le petit garçon, donc, nous ne pouvons « *se contenter d'une simple application des schémas freudiens à la description du fonctionnement social ou familial algérien* »<sup>520</sup>. Le rapport de ce Roman à la littérature, c'est Marthe Robert qui l'établit dans son ouvrage *Roman des origines et origines du roman*<sup>521</sup> où elle n'évoque que des écrivains masculins. N'empêche, nous pouvons essayer de transposer ce schéma freudien sur notre corpus car les transgressions relevées (des narratrices et non des narrateurs en plus de leur rapport particulier au père) ne peuvent, selon nous, qu'apporter une dimension essentielle à notre corpus, dimension subversive certes mais particulière dans la mise en valeur d'un discours libérateur de la parole.

Marthe Robert rappelle les deux phases de ce fantasme en leur donnant des noms que l'on ne trouve pas chez Freud comme *Enfant trouvé* ou *Bâtard*. Le Roman familial de l'enfant trouvé correspond à cette première phase pré-sexuelle où l'enfant s'imagine que ses parents ne sont pas ses vrais parents, qu'il a été trouvé ou adopté et qu'il retrouvera plus tard ses vrais parents. La phase du Bâtard correspond au fantasme plus tardif, dans lequel l'enfant

---

<sup>516</sup>GALLIOT (Le), Jean., *op. cit.*, p. 23

<sup>517</sup>FREUD, Sigmund, « Sur les souvenirs écrans », in *Névrose, psychose et perversion*, trad. fr. Paris, PUF, 1973, p. 113-132.), p. 71.

<sup>518</sup>LAPLANCHE J., PONTALIS J.-B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1967, p. 427.

<sup>519</sup>BAUMSTIMLER Yves ; BONN Charles, *Psychanalyse et texte littéraire au Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 1992, p. 11

<sup>520</sup>*Ibid.*, p. 13.

<sup>521</sup>ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 2014.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

imagine être le fils adultérin d'un prince ou d'un noble. Mais le choix de termes aussi suggestifs qu'Enfant trouvé ou Bâtard permet à Marthe Robert de glisser de la psychanalyse à la littérature. Ce sont des termes qui par eux-mêmes présentent un potentiel romanesque. Dès qu'on parle d'Enfant trouvé, par exemple, c'est tout le monde des contes qui vient à l'esprit. A travers le modèle du Bâtard, nous pouvons reconnaître les héros des romans réalistes, leur appétit de puissance et de réussite sociale. Marthe Robert retrouve ces deux grands modèles de l'Enfant trouvé et du Bâtard dans l'ensemble du roman et n'hésite pas à faire du roman Familial, au sens freudien du terme, l'origine et le miroir du genre romanesque.

Paula, la narratrice de *Cantique des plaines*, n'hésite pas à se désigner justement de *bâtard* avec une fausse désinvolture ; avec son frère aîné, élevé par Paddon pour le sauver d'une mort certaine, in utero, car leur mère s'apprêtait à avorter, ils constituent pour leur oncle un ensemble familial aux antipodes de la famille traditionnelle, mais surtout, cet oncle y voit une preuve supplémentaire de l'échec de l'éducation de Paddon, son père :

*En 1946 Frankie partit pour Toronto en trainant Ruthie avec lui pour la soustraire à ton influence néfaste -mais, dit-il, c'était déjà trop tard, Tu l'avais déjà refaite à ton image, dit-il, molle et complaisante et amoral. Voilà pourquoi, dit-il, elle s'est retrouvée avec deux bâtards et sans mari, et si je n'avais pas insisté pour qu'elle suive des cours de sténo dactylo sa vie aurait été bonne pour la ferraille. Combien de fois ai-je entendu cela, moi qui suis fière d'être une des bâtards en question ? (CDP, p. 110)*

Dans cet extrait, Paula est désignée donc dans un premier lieu de bâtard par son oncle Frankie, un premier pas vers son auto-désignation dans la narration par ce superlatif. Frankie, l'oncle de Paula s'adresse à son père, Paddon, en brossant ce tableau familial de sa sœur Ruthie et on peut se poser la question : aurait-il vraiment osé utiliser le terme « *bâtards* » en s'adressant à son père, lorsqu'on pense au passé violent qui les unit ? Ce ne serait pas Paula elle-même qui insère ce terme dans un discours direct en apparence fidèlement reproduit, une opinion corroborée par la dernière phrase où elle clame sa fierté d'être justement une des bâtards de la famille. Une fierté inexplicable, sauf si l'on pense que pour Freud, en élaborant cette notion de Roman familial, il s'agissait pour lui d'expliquer les tensions entre frères et

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

sœurs suscitées par des sentiments de jalousie et de rivalité en vue d'obtenir l'amour exclusif de leurs parents, et nous pouvons avancer que pour Paula, cela peut parfaitement s'appliquer car un autre extrait vient appuyer nos dires :

*Parce que oui, c'est là que moi je débarque dans cette histoire, glissant pieds devant à travers le passage vaginal tant malmené de ta fille au bon cœur : Paula, sa deuxième bâtarde, nommée pour un certain Paul joueur de poker québécois. C'est à peu près tout ce que je sais de mon géniteur car il leva le camp dès que la nouvelle de mon existence encore imperceptible parvint à ses oreilles. Heureusement Ruthie n'a même pas envisagé cette fois-ci de se faire avorter-elle travaillait dans une galerie sur Yorkville, gagnait assez bien sa vie, et se sentait prête non seulement à reprendre Michael mais à ménager un petit espace pour moi. (CDP, p. 139)*

Paula utilise donc ses souvenirs d'enfance en y opérant un tri et son Roman familial lui sert de subterfuge pour acquérir une certaine supériorité sur son frère aîné Michael : ce dernier a été sauvé de l'avortement par leur grand-père Paddon, en plus, il a eu la chance d'avoir été les premières années de sa vie élevé par ce même grand-père, deux particularités de sa conception et de son enfance qu'est loin de posséder Paula ; son père à elle s'appelait Paul et elle n'a pas été élevée par son grand-père comme son frère car leur mère possédait à ce moment là une situation assez stable. Michael, le frère aîné de Paula n'a pas cette chance de connaître son père, ou plutôt même sa mère Ruthie ne peut avancer le nom du père, mais nous relevons dans cet extrait un signe évident que c'est Paula même qui refuse d'insérer dans sa narration le fait que même le père de son frère Michael est connu par leur mère, cette dernière «*prétendait, bien que cela fût faux, ne pas connaître l'identité du père parce que, et cela était vrai, elle avait crêché chez à peu près tous les beatniks de la ville et elle avait besoin de se faire avorter* » (CDP, pp. 149/150). Le père de Paula n'est ni un prince ni un noble mais il lui permet de se forger son propre Roman familial en bannissant du discours familial et mémoriel le père de son frère aîné, Ruthie sa mère devenant complice de sa fille dans cette tentative de représentation fantasmée d'une réalité biographique, qui alimente le discours mémoriel de Paula.



## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

Dans l'autre récit de Nancy Huston, *Instruments des ténèbres*, les termes « Bâtard » et « enfant trouvé » ne sont pas cités mais si l'on suit les inventeurs du terme, c'est-à-dire Freud et Marthe Robert pour qui le Roman familial ne constitue pas la famille réelle mais les fantasmes qu'elle fait naître, nous pensons au triangle Nadia/Ronald/Elisa qui renverse le schéma œdipien où c'est l'enfant de sexe masculin qui rejette le père ; Nadia laisse transparaître tout au long du récit son rejet et son mépris envers son père, coupable d'avoir conduit sa mère à cet état d'absence/présence dans lequel elle flotte continuellement, elle n'est plus en concurrence avec son père par rapport à la mère, mais survint un personnage qui confère à Nadia une supériorité d'ordre moral et non social : Stella la meilleure amie d'Elisa représente une meilleure mère parce qu'elle est la garantie de la survie des souvenirs de sa mère, Elisa. Elle fait partie de l'univers de Nadia depuis son enfance : « *Stella ne me déçoit jamais. Pas une seule fois depuis que je la connais, c'est-à-dire depuis ma naissance, elle ne m'a infligé une seconde d'ennui ou d'agacement.* » (IDT, p.41) et dans la narration des souvenirs de Nadia, Stella occupe une place aussi importante que celle d'Elisa, la mère biologique de Nadia au point où survient souvent une comparaison entre Stella et Elisa lorsque Nadia plonge dans ses réminiscences : « *Elle a encore tous ses esprits, sa mémoire est meilleure que la mienne alors qu'elle doit avoir dix ans de plus que ma mère, c'est-à-dire quatre-vingt ans bien sonnés* » (IDT, p.42). De là à affirmer que Stella est un substitut maternel dans les souvenirs de Nadia, constituant par là le noyau de son Roman familial, il n'y a qu'un pas que nous franchissons puisqu'à part les remémorations de Nadia qui montrent Stella faisant partie intégrante de ses souvenirs d'enfant, tel que dans cet extrait : « *C'était si apaisant de me trouver à ses côtés sur la plage, à flâner au milieu du bois flotté et des rochers* » (IDT, p. 42), Stella se fond avec le personnage d'Hélène, personnage clé du manuscrit de Nadia, ce qui fait transparaître la dimension fantasmatique accordée par Nadia à Stella :

*Longue conversation avec Stella. Je l'avais appelée parce que Hélène est malade et alitée dans le roman et...et...voilà, j'avais envie d'entendre sa voix. Elle va bien [...] Je veux l'écrire ici et en, avoir le cœur net : j'ai peur que Stella ne meure si je tue Hélène dans ma Sonate de la résurrection. Ça a l'air insensé, mais c'est vrai.* (IDT, p. 225)



## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

L'écriture montre une hésitation, fragmentant la mémoire tout autant que le discours, présageant un aveu qui se résume à une simple envie pour Nadia d'entendre la voix de Stella, cette dernière personnifiant la peur de Nadia de la perte de la figure maternelle, peur n'ayant pas été exprimée au cours de la narration à propos de la véritable mère de Nadia, Elisa. Le fantasme du Roman familial surgit lors d'un autre aveu, celui où Nadia fusionne Stella et Hélène, cette dernière constituant un personnage du manuscrit qu'elle est en train de rédiger mais surtout, elle est également une mère de substitution pour Barbe, le personnage principal de la *Sonate*, titre du manuscrit de Nadia.

Dans cet ouvrage, il nous paraît également essentiel de parler de la fratrie de Nadia ; cette dernière paraît tout au long de la narration avoir un statut particulier par rapport à ses frères et sœurs sans qu'il soit possible de préciser lequel ; est-ce parce que son père se réfugie toujours chez elle dans ses nombreuses crises existentielles ou comas éthyliques ? Est-ce parce que sa mère n'a pas hésité à enfreindre ses principes religieux en l'aidant à avorter à l'étranger alors que la grossesse était avancée ? En tout cas, Nadia cite ses frères et sœurs la plupart du temps, ensemble, énumérant leurs prénoms, ces derniers formant un bloc, surgissant ensemble même, et surtout dans sa mémoire. Ceci nous fait penser à Freud qui voit un intérêt de type œdipien au fantasme du Roman familial : Il signale une inversion possible du fantasme dans lequel l'enfant névrosé se considère comme le seul enfant légitime et ses frères et sœurs comme des bâtards. Ce dernier terme n'est pas prononcé comme nous l'avons précisé précédemment mais le schéma familial de Nadia représente cette scission entre elle et ses frères et sœurs :

*Dieu sait qu'il y eut des moments, surtout autour de Noël où les autres enfants me manquaient, où les autres enfants me manquaient, et où je me demandais ce que devenaient Sammy, Stevie et le cher petit Jimbo-du-milieu... Ça me faisait mal de penser qu'ils habitaient la même ville que moi, et qu'ils grandissaient, changeaient, devenaient des adultes à mon insu... Ils devaient penser que leur grande sœur était devenue méchante, snob, indifférente, droguée... ou tout cela à la fois. (IDT, pp. 226/227)*

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

Les frères et sœurs devenaient « *les enfants* » (IDT, p. 227) quand Nadia demandait de leurs nouvelles, ou bien lorsque, faussement étonnée que son père s'adresse à elle, et à elle seule quand sa mère donne des signes d'absence :

*Oui. Dans son désespoir, Ronald était venu me voir, moi. Pas les autres enfants, ceux qui étaient restés à la maison jusqu'à la fin de leurs études, ceux qui téléphonaient encore plusieurs fois par mois et qui rentraient chaque année pour Noël et Pâques. Non, il était venu me trouver, moi. Parce que j'étais l'aînée ? La plus riche ?* (IDT, p. 231)

Nadia n'utilise jamais l'expression *mes frères et sœurs* mais plutôt *les enfants*, une réécriture selon nous de son enfance et une part fantasmagorique de cette dernière, où Nadia, étant l'aînée, s'est toujours vue dans l'obligation, jamais avouée, de protéger ses frères et sœurs de l'ambiance délétère qui régnait chez eux. Le fantasme du Roman Familial intervient au niveau de la narration lorsque Nadia relate les rapports de sa fratrie avec ses parents, s'auto-excluant de tout souvenir agréable qui les réunit tous, mais finissant par retrouver son statut de membre entier de la famille lorsque Ronald son père va la voir, elle, pour aider sa mère.

Toujours selon Marthe Robert, le roman familial et le genre romanesque seraient indissociables, et tout roman appartiendrait soit à la catégorie de l'Enfant trouvé, soit à celle du Bâtard. Il est du côté de l'Enfant trouvé s'il cherche à fuir le réel ou à inventer un autre monde, ce que Marthe Robert appelle « *l'autre côté* »<sup>522</sup> ; un point qui nous interpelle dans notre tentative de scruter les manifestations de ce fantasme, matrice des représentations familiales et ne se réduisant nullement ni à la biographie ni à l'histoire de la famille, dans *Surtout ne te retourne pas* de Maïssa Bey.

Avant d'essayer de transposer le Roman familial sur ce dernier ouvrage, il nous paraît significatif de mettre en avant le fait que le roman maghrébin d'expression française, catégorie à laquelle appartient l'écriture de Maïssa Bey constitue un terrain fertile pour l'expansion de ce fantasme basé sur des souvenirs d'enfance :

---

<sup>522</sup> ROBERT, Marthe, *op. cit.*, p. 114

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

*Une des caractéristiques essentielles du roman maghrébin de langue française est bien souvent de renvoyer au roman familial tel que l'a décrit Freud [...] Famille-lieu essentiel d'une spécificité culturelle, certes, mais lieu majeur aussi, est-il nécessaire de le préciser, du théâtre œdipien. Et famille le plus souvent perçue à travers un récit d'enfance propice à cette mise en scène, ou qui renvoie directement ou indirectement à cette enfance comme au système de référence essentiel, comme au point de fuite ou d'horizon de la plupart des textes.*<sup>523</sup>

Charles Bonn met en exergue donc le schéma œdipien, même inversé puisque le personnage principal dans notre corpus est féminin, car dans la narration de Maïssa Bey, le père est absent mais le déclencheur de cette mise en scène comme la nomme C. Bonn est une famille perçue à travers un rideau de souvenirs d'enfance. Dans *Surtout ne te retourne pas*, Amina, pas encore Wahida, sort de chez elle le jour du séisme quia ravagé sa région avec un objectif non avoué que ce soit au niveau de l'histoire ou bien au niveau de la narration, errant parmi les décombres, elle est retrouvée par une vieille femme, Dadda Aïcha qui l'emmène dans un camp de sinistrés, et c'est le début du Roman familial d'Amina, annoncée par cette phrase : « *Je ne suis rien d'autre, je ne serai jamais plus celle que j'étais* » (SNTRP, p. 14).

Le Roman familial d'Amina débute avant même que Dadda Aïcha ne la prénomme Wahida, il fait son entrée dans la narration avec cette distanciation par rapport à son propre personnage : « *Et Dalila, notre ancienne femme de ménage qui vient maintenant l'aider deux fois par semaine [...] On appellera peut-être même sa nièce Amina en renfort.* » (SNTRP, p. 30). Amina s'auto-désigne dans cet extrait telle une nièce d'un personnage, gardant quand même une certaine promiscuité avec sa famille originale, un œil étranger en quelque sorte. La distanciation continue, devenant ainsi, avec les souvenirs, un socle au Roman familial où le personnage se métamorphose graduellement :

*Barré d'une moustache imposante, le visage rubicond du chauffeur du bus [...] Il me semble lire en lui comme sur un parchemin qui se déroulerait à mesure*

---

<sup>523</sup>BAUMSTIMLER Yves ; BONN Charles, *op. cit.*, p. 12

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

*qu'il me regarde monter les marches. Mais oui, celle qui vient de monter dans le bus est bien la fille de Hadj Abderrahmane, l'entrepreneur le plus riche du village. Mais oui, c'est ça, il se penche, détaille, examine.* (SNTRP, p. 35)

Le chauffeur du bus devient ici un alibi pour laisser libre cours à l'imagination teintée de fantasme d'Amina, donnant libre cours à une parole qui, non seulement continue dans sa distanciation, mais cette dernière touche non seulement Amina, devenant *la fille de* mais également un personnage on ne peut plus proche d'elle, son propre père devenant Hadj Abderrahmane ; le Roman familial d'Amina prend forme. Rachid Mokhtari tend même à appliquer ce Roman familial à ce père, fictif mais nous ne le savons pas encore à ce point de l'intrigue : « *Son père, préoccupé par sa carrière politique, monte un scénario public : officiellement, elle est enlevée par les terroristes quoi de mieux pour mobiliser ses électeurs !* »<sup>524</sup>. Une autre transgression au schéma freudien car la construction du Roman familial contamine un autre personnage que celui amorçant l'élaboration de ce schéma, et surtout, ce Roman familial émerge, non pas à partir de souvenirs d'enfance mais sur la base de souvenirs plus récents, un contexte particulier notamment ; tout est prétexte à une affabulation.

Une volte face survint néanmoins dans cette distanciation comme si un dernier pas attendait d'être franchi par Amina dans son Roman familial ou plutôt dans son fantasme consistant à se fabriquer une autre famille ; elle ne peut s'empêcher de re-désigner son ancien entourage : « *On se concertera avant d'appeler la voisine, Yemma Khadija* » (SNTRP, p. 44) ou bien : « *Il y aura mon père rappelé d'urgence, suant et soufflant. Ma mère. On convoquera mes deux sœurs [...] Peut-être mon frère* » (SNTRP, p. 46). Nous remarquons un retour aux sources, synonyme de retrouvailles passagères avec son ancienne vie qu'elle vient pourtant de quitter : la référence à Yemma Khadija la voisine en est un premier signe, suivie d'une litanie d'adjectifs possessifs, *mon, ma* et *mes*, qui scellent en force le recul du Roman familial et le retour à *La famille* (SNTRP, p. 47). Un Roman familial qui revient en force lorsque Dadda Aïcha, la vieille femme qui a recueilli Amina, devant l'ignorance de son prénom (ou son refus volontaire de le donner) lui dit : « *Pour l'instant, tu t'appelleras Wahida. Première et unique,*

---

<sup>524</sup> MOKHTARI, Rachid, *Le nouveau souffle du roman algérien : Essai sur la littérature des années 2000*. Alger ; Chihab, 2006, p. 49.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

*mais aussi seule [...] Oui, à partir de ce jour, et peut-être pour longtemps, tu seras pour nous Wahida. En attendant* » (SNTRP, pp. 85/86). Ce nouveau prénom installe Amina/Wahida dans une nouvelle vie où le Roman familial n'est plus un fantasme mais plutôt une réalité ; les personnages qui l'entourent, nouveaux membres de cette nouvelle vie s'appellent désormais Dadda Aïcha, Khadija, Mourad, Nadia, Sabrina, Nono...etc., des personnages auxquels l'écriture de Maïssa Bey réserve beaucoup plus de place qu'à la famille originale, celle d'antan.

L'originalité du Roman familial dans l'écriture de Maïssa Bey est qu'un nouveau personnage fait son apparition dans la vie d'Amina/Wahida, en l'occurrence sa véritable mère : « *Amina. Amina. Benti, ma fille. Ne me dis pas que tu ne m'as pas reconnue. Je ne pourrais pas le supporter [...] Je sais ce que tu as dû endurer depuis...depuis...* » (SNTRP, p. 127). Cette irruption narrative change la donne et fait de la famille d'antan, composée des parents, des sœurs et du frère, à l'apparence bien réelle, Le Roman familial d'Amina. Cette dernière s'écroulant le jour du séisme, recueillie par Dadda Aïcha et se fabriquant des souvenirs à partir de la famille chez laquelle sa tante faisait le ménage, une image qui se disloque donc par l'irruption de la vraie mère. Le fantasme d'Amina correspond à cette approche du Roman familial au sens freudien consistant à fuir le réel et à s'inventer un autre monde à partir de souvenirs imaginés ou réaménagés, Amina fantasmant sur son appartenance à la famille de notables chez laquelle travaillait sa tante, poussant le luxe jusqu'à les critiquer et imaginer leur réaction, un à un, face à sa fugue. Les pièces du puzzle se mettent en place avec l'arrivée de Dounia, la véritable mère, même si tous les nœuds inhérents à l'ancienne existence d'Amina ne sont pas encore défaits.

Quand on examine les constellations familiales des textes de nos auteurs, on ne peut qu'être frappé de la convergence avec les deux phases du roman familial selon Freud que Marthe Robert nomme l'Enfant trouvé et le Bâtard. L'analogie de l'univers de Maïssa Bey avec le modèle de l'Enfant trouvé ne peut nous échapper. Beaucoup d'aspects de l'univers de Bey et Huston concordent en effet avec l'Enfant trouvé, comme la fréquence de personnages orphelins ou seuls au monde. L'idée d'un roman familial comme matrice romanesque émerge : Or, ce qui frappe lors d'une lecture attentive des ce sont les phénomènes récurrents : des situations qui reviennent, des constellations familiales immuables, comme si il existait une matrice romanesque non-écrite, préexistant au texte et le sous-tendant, et qui s'exprime avec

## **Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston**

---

des variantes dans les textes. Ainsi l'Enfant trouvé, tel Amina, fuit la réalité, tandis que le Bâtard, comme Paula la manipule à sa manière.

Et ce n'est pas Robbe-Grillet qui dirait le contraire :

*Les scènes qui demeurent avec le plus de précision dans notre mémoire sont aussi bien les plus insignifiantes, les plus inutiles : on garde ça en tête définitivement, mais on ne sait pas quoi en faire. En voici une qui réclame sans raison, avec insistance de figurer dans mon récit.<sup>525</sup>*

Étudier ces productions du psychisme nous renseigne sur les forces agissantes, les intérêts en jeu et en conflit, les identifications difficilement destituables, les objets d'amour auxquels on refuse de renoncer: sur tout ce qui a constitué le passé du sujet et qui continue d'exercer un pouvoir sur lui, la mémoire et les souvenirs en l'occurrence. En cela, le réel est interpellé par le fantasme et le passé est restitué par le fantasme: Ainsi, l'écriture du souvenir (et la réécriture, d'autant plus) à travers le Roman familial fait intervenir un savoir, qui n'est pas une connaissance au sens classique, mais qui n'en est pas moins une vérité, une vérité psychique.

Le désir de réécrire sa vie, donc ses souvenirs doit donc ruser: il s'inscrit dans notre corpus et parfois n'émerge que lorsqu'on confronte divers fragments du texte ou plusieurs textes du même auteur, ce que nous nous apprêtons à faire avec le titre suivant consacré au mythe personnel.

### **VI-II-3-le souvenir écart, un mythe personnel ?**

C'est la superposition des textes et la mise en évidence de constantes qui peut nous permettre d'induire l'idée d'un Roman familial, un peu selon la méthode de Charles Mauron qui a mis en évidence les mythes personnels de certains auteurs à l'aide des métaphores obsédantes.

---

<sup>525</sup>ROBBE-GRILLET Alain, *Le Miroir qui revient*, Paris, Minuit, 1985, p. 106

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

Le mythe personnel, concept de Charles Mauron, précurseur de l'approche psychocritique, est un des piliers de sa réflexion pour approcher les textes littéraires, en plus de la pratique des superpositions, la mise à nu des figures et des situations dramatiques et de l'étude biographique. Il serait une conjugaison entre « *un phantasme inconscient [...] et scénario préconscient organisant des fictions conscientes* »<sup>526</sup>, plus encore, il serait « *le fantasme qui soutient l'écriture et se trouve structuré spécifiquement par elle* »<sup>527</sup>. Ce prélude au mythe personnel nous interpelle dans la mesure où pour Mauron, le mythe personnel a une *histoire*<sup>528</sup>, une genèse, ce qui nous mène vers la mémoire, et de là, le souvenir.

Maïssa Bey et Nancy Huston n'échappent pas à cette règle, celle de posséder des histoires personnelles assez atypiques qu'elles symbolisent fortement dans notre corpus et même dans des textes antérieurs. Maïssa Bey a publié sa « pseudo-autobiographie » *Entendez-vous dans les montagnes* avant *Surtout ne te retourne pas* : « *La dernière ligne écrite, c'est là enfin que j'ai pleuré mon père, pour la première fois...* »<sup>529</sup>. Voilà ce qu'en dit Christiane Achour :

*Le père est l'absent majeur et l'évocation de sa mort est une obsession pour sa fille et cette recherche semble être le moteur de sa création. Ce récit donne la mesure de la difficulté d'aller vers le père...c'est cette blessure initiale qui nourrit le désir d'écrire et la force négative du masculin en absence ou en présence amputée*<sup>530</sup>

---

<sup>526</sup> BARBERIS Pierre ; BERGEZ Daniel ; BIASI, (de)Pierre-Marc...et. al., *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Dunod, 1999, p. 75.

<sup>527</sup>*Ibid.*, p. 76.

<sup>528</sup>*Ibid.*

<sup>529</sup>Propos recueillis par Christine Rousseau, 2005, in [https://www.lemonde.fr/livres/article/2005/07/28/maissa-bey-les-mots-en-partage\\_675896\\_3260.html](https://www.lemonde.fr/livres/article/2005/07/28/maissa-bey-les-mots-en-partage_675896_3260.html)

<sup>530</sup>ACHOUR, Christiane, *Ecritures algériennes, la règle du genre*, Paris, l'Harmattan, coll. « créations au féminin », 2012, p. 111.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

Dans ce texte, se confirme l'affirmation selon laquelle, dans la littérature maghrébine, « *La mort alimente la plupart de ces textes comme une obsession* »<sup>531</sup>, nous y retrouvons aussi toutes les transgressions imaginables au genre autobiographique, à commencer par le pronom *elle* ; la trame est fictive, la narratrice n'a pas de nom ni prénom, nous déduisons qu'elle possède des points communs avec l'auteur grâce à un évènement vécu par l'auteur, reproduit avec une fidélité relative puisque certains détails ne peuvent être connus que par les auteurs de l'acte qui a marqué la vie de Maïssa Bey : l'assassinat de son père par l'armée française coloniale en 1957.

Nous précisons l'année à bon escient puisque Maïssa Bey était trop jeune pour se souvenir de cet évènement. Avec la publication de *Surtout ne te retourne pas* juste après un autre évènement traumatisant, le séisme qui a frappé la région de Boumerdès, l'auteure, malgré les différences avec l'ouvrage précédemment cité (registre autofictionnel notamment), garde quand même une analogie de taille : tous les personnages féminins et pas seulement le personnage principal sont orphelins de père ; mieux encore, Amina/Wahida, le personnage principal a perdu son père dans des circonstances tragiques dont les contours sont flous, sciemment. Cela rejoint ce qu'en dit Mohammedi Tabti Bouba : « *En dehors des pères, il n'y a pas beaucoup d'hommes dans l'œuvre, tout au moins des hommes qui aient une importance dans la fiction* »<sup>532</sup>

Une scène décrite attire notre attention puisqu'elle peut parfaitement s'appliquer tout aussi bien à la narratrice d'*Entendez-vous dans les montagnes* qu'à l'auteure elle-même, si elle avait pu se rappeler des circonstances de l'enlèvement de son père :

*Me traverse brièvement, aussi inattendue, aussi violente qu'un coup de poignard, l'image d'une petite fille en proie à une frayeur si grande qu'elle veut crier et qu'aucun son ne sort de sa bouche, une petite fille en sanglots, éperdue de peur et de douleur, acculée contre un mur par un homme au visage et aux poings menaçants. Où ? Quand ? Je ne sais pas.* (EDVLM, p. 129)

---

<sup>531</sup>BONN Charles ; BOUALIT Farida, *Paysages littéraires algériens des années 90: témoigner d'une tragédie?*, L'Harmattan, 1999, p. 20.

<sup>532</sup> MOHAMMEDI-TABTI, Bouba, *Maïssa Bey ; L'écriture des silences*, p. 49.



## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

Nancy Huston fait transparaître également dans son écriture les stigmates scripturales de son enfance, car elle eu à subir l'abandon de sa mère (elle avait six ans) qui les a laissés, elle et son frère à leur père : «*Le lien que j'avais, petite, avec ma mère était un lien d'absence, exclusivement nourri d'imaginaire et d'évocations à travers ses lettres et ses mots*<sup>533</sup> », expliquait-elle, en 2001, au magazine L'Express : «*C'est pour cela que je suis devenue écrivain, parce qu'il y avait dans ma vie quelque chose d'incompréhensible qui requérait un immense et perpétuel effort d'imagination pour tenter de le comprendre* »<sup>534</sup>. Il nous paraît important de signaler que l'auteure n'a pas relaté ce traumatisme une fois pour toute dans une autobiographie classique où elle extériorise cette épreuve ; au contraire, elle a distillé les éléments de ce drame dans presque tous ses ouvrages. Présente dans chacune de ses œuvres, tout comme la question de la filiation, la figure maternelle apparaît dans toute la profondeur de son mystère dans deux romans en particulier, *La virevolte*<sup>535</sup> et *Prodige*<sup>536</sup>. Elle y rejoue le drame initial, tentant de se mettre à la place de cette mère capable d'abandonner ses enfants. Elle questionne ce que signifie être mère. Ce qui fait la particularité si forte du lien entre une mère et son enfant. Mais ausculte aussi avec précision l'ambiguïté du rôle: être mère, c'est aussi être une femme, avec tout ce que cela comporte de désirs et d'aspirations personnels. Nous citons également *Nord perdu*<sup>537</sup>, qui se rapproche le plus d'une autobiographie classique mais où elle se livre parcimonieusement. Ce n'est qu'en 2014 que Huston ose l'autobiographie, avec *Bad girl*<sup>538</sup>, où «*brutale, frontale, Nancy Huston ose enfin se colleter avec l'autobiographie, se dissimulant à peine derrière le personnage de Dorrit dont elle va suivre la petite enfance*<sup>539</sup> ».

Les deux ouvrages de Nancy Huston dans notre corpus, *Instruments des ténèbres* et *Cantique des plaines*, n'échappent pas à cette constante où les narratrices, Nadia (écrivain) et

---

<sup>533</sup>Propos recueillis par Catherine Argand, 2001, in [https://www.lexpress.fr/culture/livre/nancy-huston\\_804287.html](https://www.lexpress.fr/culture/livre/nancy-huston_804287.html)

<sup>534</sup>*Ibid.*

<sup>535</sup>HUSTON, Nancy. *La virevolte*. Arles ; Actes Sud, 1994.

<sup>536</sup>HUSTON, Nancy. *Prodige*. Arles ; Actes Sud, 1999

<sup>537</sup>HUSTON, Nancy, *Nord Perdu*. Arles, Actes Sud, 1999.

<sup>538</sup>HUSTON, Nancy, *Bad Girl*. Arles, Actes Sud, 2014.

<sup>539</sup>FERNIOT, Christine, *Bad girl*, autobiographie consacrée au thème de l'abandon in [https://www.lexpress.fr/culture/livre/bad-girl-autobiographie-consacree-au-theme-de-l-abandon\\_1615911.html](https://www.lexpress.fr/culture/livre/bad-girl-autobiographie-consacree-au-theme-de-l-abandon_1615911.html)

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

Paula (Journaliste) ont des rapports mère/fille loin d'être des liens fusionnels. Les narratrices ne sont pas orphelines, ça aurait été plus simple, leurs mères sont vivantes mais :

-la mère de Nadia « absente », est internée dans une institution spécialisée, soignée pour un mal mystérieux dont le principal symptôme est la perte de mémoire. Elle est désignée tout au long de la narration par son prénom, *Elisa* alors qu'elle appelle son géniteur *père*. Une distanciation lourde de sens puisque le duo mère/fille n'a jamais été complice sauf lors d'un fait survenu dans la vie de Nadia, non moins lourd de sens et évocateur du rapport de Nancy Huston, ou plutôt de son écriture avec tout ce qui a trait à la maternité : quand Nadia a voulu avorter et que sa mère l'a aidé à partir à l'étranger car elle avait dépassé le délai imparti dans ce genre de situations. C'est d'ailleurs depuis ce voyage accompli ensemble que la raison de la mère, catholique pratiquante, commence à flancher.

-La mère de Paula, la narratrice de *Cantique des plaines* est désignée significativement tout au long de la narration par son prénom, Ruthie. D'ailleurs, ce n'est qu'après des déductions que le lecteur comprend qu'elle parle de sa mère. Cette dernière, enceinte du frère de Paula, est sur le point de se faire avorter lorsque son père, Paddon, l'enjoint de lui laisser l'enfant, ce qu'elle s'empresse de faire le lui abandonnant et repartant illico.

Après ce tableau brossant les figures récurrentes dans notre corpus, reste à poser et répondre à ces deux interrogations : A quel niveau intervient le souvenir-écran ? Et surtout, en quoi peut-il être un mythe personnel ? Le souvenir-écran joue le rôle de mythe car il «*montre ce qui a eu lieu jadis, dans des temps très anciens, dont on ne peut garder aucun témoignage historique*<sup>540</sup> ». De manière analogue le souvenir-écran présente à la mémoire une scène isolée, qui surgit sur le fond noir ou nébuleux de l'amnésie et qui ne peut donc pas s'inscrire dans le déroulement continu d'un récit de vie.

La structure du souvenir-écran chez Maïssa Bey renvoie systématique à son père, disparu lors d'une nuit et assassiné par l'armée coloniale. La simple lecture de ses ouvrages en atteste et leur analyse montre que ce souvenir devient un mythe personnel car la notion de réalité bascule puisque aucune scène décrivant cet assassinat n'est réelle ni n'a eu lieu telle que décrite par l'auteur. Ce souvenir est écran car il résulte d'une construction symbolique tournant autour d'un évènement auquel tout ou presque est supposé y faire sens. L'écriture de

---

<sup>540</sup>BLANCO, Mercedes, « L'œil de Polyphème et l'écran du souvenir. Un mythe générateur d'images », *Savoirs et clinique*, [article en ligne], 2010/1 (n° 12), p. 91-105, in <https://www.cairn.info/revue-savoirs-et-cliniques-2010-1-page-91.htm>

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

Maïssa Bey dans *Entendez-vous dans les montagnes* nous permet de mettre à jours les tonalités de son écriture lorsqu'il s'agit d'éclairer, pour elle et pour ses lecteurs, cette vision du passé où le temps, paradoxalement s'abolit. L'auteur use de subterfuges qui vont de l'intertextualité avec cet extrait ambigu (la 1<sup>ère</sup> phrase est prononcée par la narratrice alors que la seconde est extraite de l'ouvrage qu'elle est en train de lire dans le train)<sup>541</sup>

*Il a dû être beau dans sa jeunesse ! Sans doute à cause de la phrase qu'elle vient de lire. De ce visage qui vient de se superposer à celui du père, décrit par le narrateur (EVDLM, p. 10)*

*Je l'observais avec ses cheveux gris, ses joues toujours mal rasées, les rides profondes qu'il avait entre les sourcils et qui couraient des ailes du nez aux coins de la bouche. J'attendais.*

...à l'ironie qu'on pourrait imaginer difficilement compatible quand il s'agit de simplement faire allusion à la figure paternelle : « *Et ça continue...Nos pères étaient tous des héros. Enfin, presque tous...disons...une écrasante majorité* » (EVDLM, p. 60) Ou bien : « *Elle, la fille d'un "glorieux martyr de la révolution", d'un homme exécuté pour avoir voulu chasser la France de son pays!* » (EVDLM, p. 35).<sup>542</sup>

Dans son autre ouvrage, *Surtout ne te retourne pas*, Maïssa Bey utilise la même structure obsessionnelle pour invoquer la même figure, paternelle et lointaine, en manifestant un désir, qui, paradoxalement, démontre le souvenir est considérablement réduit à une peau de chagrin : « *Je voudrais trouver des photos [...]. Du père mort prématurément* » (SNTRP, p. 185). Cette phrase met à jour cette manifestation du désir de la narratrice à retrouver une trace visuelle de son père, un souvenir, un père disparu aussi dans des circonstances tragiques non éclairées par la trame narrative. Mais lorsque la jeune fille amnésique arrive au point du récit où elle reconstitue la scène familiale, le portrait du père est implacable :

---

<sup>541</sup>SHLINK, Bernard, *op. cit.*, élément abordé dans le titre ayant trait à l'intertextualité dans le second chapitre.

<sup>542</sup>*Ibid.*, p. 76.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

*Laissez-moi. Laissez moi continuer. Cet homme. Oui cet homme. Là. C'est bien lui. El hadj Abderrahmane. Mon...oui c'est ça...mon père.*<sup>543</sup>

*Au tour de mon père. Personnage principal. Par sa fonction de éniteur, de chef de famille incontesté, mais aussi par sa corpulence, il occupe toute la scène. Gro plan sur son visage déformé par la colère. Ses yeux injectés de sang. Le tressaillement de sa lèvre supérieure. Son bégaiement nerveux, signe d'un désarroi inhabituel (SNTRP, p. 50)*

Elle prend un autre éclairage lorsqu'on comprend que ce père décrit dans cet extrait, la narratrice l'a inventé à partir des images de père et qu'il fait place par la suite au père biologique cité dans des coupures de presse retrouvés dans la chambre de sa mère:

*Dans un salon au rez-de-chaussée d'une villa, un homme gisant par terre, baignant dans son sang. Près de lui, une femme assise dans un fauteuil, un pistolet à la main, attendant que le jour se lève. Une petite-fille couchée à quelques mètres de là, dans sa chambre. (SNTRP, p. 203)*

Ce qui nous conforte dans notre idée première, à savoir que la figure du père correspond au mythe personnel de Maïssa Bey, une structure obsessionnelle car elle renvoie à un passé non historique mais visionnaire. Ni le souvenir ni le mythe ne renvoient à une histoire réellement arrivée mais leur fonctionnement est identique, servir d'écran pour atténuer cette obsession.

Cette opacité est également présente dans l'écriture du souvenir de Nancy Huston, éclairée par son histoire personnelle. Son mythe personnel, le rapport à la figure de la mère s'articule autour d'une double problématique : abandon de sa propre mère dans la réalité et l'abandon de la narratrice de ses fœtus, et cette dernière possède, si l'on peut dire une longueur d'avance sur la mère de la narratrice : elle ne mène jamais ses grossesses à terme : « *Me débarrasser de mes enfants m'a affecté exactement autant que de jeter aux*

---

<sup>543</sup> En italique dans le texte.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

*toilettes un scarabée trouvé sur le dos, remuant les pattes dans l'air. Une minuscule détresse, terminé»* (IDT, p. 11).

Le souvenir de grossesses interrompues de la narratrice suite à de nombreux avortements sert d'écran, de paravent aux propres souvenirs de l'auteur à propos de l'absence de sa mère. Cette dernière use d'un vocabulaire volontairement corrosif en qualifiant les fœtus avortés de futurs « *mioche brailleur* » (IDT, p. 66) ou bien encore de *scarabée* (dans l'extrait précédent). Le choix de ce terme n'est sans doute pas innocent; le scarabée est de manière symbolique associé au cycle de la vie et des saisons, à la renaissance. Des amulettes représentant des scarabées accompagnaient les Égyptiens tant dans leur vie qu'à leur mort lors de laquelle elles agissaient comme « *témoin moral du défunt [pour] le jugement de sa conscience*»<sup>544</sup>.

Nadia refuse un nombre indéfini de fois de mettre au monde un enfant scarabée : Autant de meurtres qui voudraient peut-être faire oublier la mort du jumeau à la naissance qu'elle considère aussi comme un assassinat puisqu'étant sa faute, autant d'actes où l'écriture a prise sur l'enfance de N. Huston. Autant Nadia a une conscience aiguë du fait que sa propre vie n'a été sauvegardée que par la mort de son frère et se sent coupable de s'en être tirée « *sans la moindre égratignure* » (IDT, p.65), autant N. Huston possède cette malheureuse lucidité qui l'empêche de laisser son personnage mener ses grossesses à terme, choix que sa véritable mère n'a pas fait, influençant par là toute son existence.

Les comparaisons qu'établit Nadia entre ses interruptions volontaires de grossesse et les fausses couches de sa mère sont très éloquentes. Elle considère ses avortements provoqués comme « *plus propres, plus secs, plus discrets. Au moins, leur meurtre ne laisse-t-il pas de tâches* » (IDT, p. 24) que ceux, naturels, de sa mère qui résultaient en de « *grosses gouttes de sang* » (IDT, p.38). Les clivages entre la réalité et l'écriture mettent encore plus en exergue notre hypothèse, à savoir que le mythe personnel de Nancy Huston tourne autour de la nativité<sup>545</sup> : l'auteure, abandonnée par sa mère mènera plus tard ses propres grossesses à terme et aura des enfants, contrairement à son personnage Nadia et Elisa sa mère, dont les fœtus seront avortés pour la première, « *stérilité militante* » (IDT, p. 69) et pour la seconde : « *Elle*

---

<sup>544</sup>GELINAS, Marie-Claude, *op., cit.*

<sup>545</sup> Titre du premier chapitre d'*Instruments des ténèbres* et qui commence par la mort en couches de Marthe, la mère des jumeaux Barbe et Barnabé, p. 14.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

*pria dieu de lui donner force et patience, mais il ne lui donna qu'encore et toujours des enfants : certains vivants, d'autres morts, tous épuisants»* (IDT, p. 89).

Dans son autre ouvrage, *Cantique des plaines*, l'écriture de Nancy Huston n'échappe pas à cette structure obsessionnelle tournant autour de la conception et de la création. La narratrice appelle ses souvenirs et nous fait voir ce qu'elle arrive à y voir, grâce à la médiation du souvenir-écran. L'écriture et la narration de ces souvenirs par la narratrice, Nadia, vont au-delà d'un simple discours ; il s'y présente une opacité, à priori dénué de sens. En quoi ces souvenirs traités dans *Cantique des plaines* peuvent être tenus pour une représentativité du mythe personnel de Nancy Huston ?

Contrairement à la narratrice d'*Instruments des ténèbres* qui transmettait son refus de donner la vie à Barbe, le personnage de son roman (même si Barbe finissait à la fin par s'attacher à son fœtus), Paula la narratrice de *Cantique des plaines* invoque des souvenirs dans une triple énonciation : la sienne, celle de son grand-père et du père celui-ci. Et le moins qu'on puisse dire, c'est que toutes ces générations sont marquées par ce rapport complexe à l'enfantement, propre à l'auteur même. Le propre père de Paddon a battu sa femme jusqu'à ce qu'elle perde l'enfant qu'elle porte :

*Il pose une main sur le comptoir pour prendre son aplomb et lui décoche un coup de pied dans le ventre, et elle se plie en deux en tenant la petite rondeur comme si elle venait d'attraper une passe et devait serrer le ballon tout contre elle et courir courir courir, sauf qu'elle ne court pas [...] en même temps que ce cri aigu arrive le sang, elle vient de remarquer la flaque noir-rouge qui s'épand sous elle par terre. (CDP, pp. 78-79).*

Le mythe personnel de l'auteur transparaît à travers cette description qui va en enfant, de l'acte conduisant à la perte de l'enfant contrairement au fœtus, qui, au moment même où sa vie intra-utérine prend fin, devient, un ventre, une rondeur, un ballon. Où est le souvenir-écran ? Il est dans ces interrogations posthumes adressées par Paula à son grand-père : « *Était-elle en train de dire Mais je le veux, je veux le garder ?* » (CDP, pp.78-79), « *l'as-tu réellement vu Paddon ?* » (CDP, p. 80) ou bien encore dans cette explication avancée par

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

Paddon(ou par Paula ?) à ce cri poussé par sa mère : « *d'abord tu te dis qu'elle crie parce qu'elle sera obligée de relaver le plancher* » (CDP, p.) et qui montre que Paddon gardera longtemps enfoui en lui cette scène cachée derrière un détail aussi insignifiant et anodin que le plancher, ce dernier néanmoins sera toujours associé à un cri primal.

Ce souvenir traumatique, rapporté par Paula mais inhérent à Paddon est en fait un prétexte pour en appeler un autre, ultérieur et qui s'y rattache, inhérent à ce père coupable d'avoir causé la perte de son enfant : « *Il y avait un bébé, il était trop gros, la sage-femme n'arrivait pas à le sortir. L'accouchement a duré trois jours [...] le bébé était mort étouffé dans le ventre* » (CDP, p 83).

L'unification de l'image reliée au souvenir de ces deux pertes abolit le temps, et le mythe personnel, au sens d'un récit venu de l'enfance, intègre suite à un cumul ces deux traumatismes dans une même boucle : le père de Paddon perd une première épouse et un enfant dans des circonstances dramatiques qui l'amèneront à boire plus que de raison, une ivrognerie qui le conduira à causer la perte d'un autre enfant. Cette continuité, c'est Paddon qui en renversera le processus en décidant plus tard, père, de recueillir son petit-fils, en empêchant d'abord sa fille d'avorter, et ensuite de la convaincre de lui confier son bébé une fois né :

*Alors qu'elle te suppliait de lui envoyer de l'argent pour se débarrasser de cet enfant, cet enfant qui n'était qu'un accident stupide, cet enfant qui allait lui bousiller la vie, cet enfant, ton petit-enfant, il y avait un enfant [...] Peu à peu, l'enfant dans son ventre t'apparut comme une nouvelle chance, une renaissance du temps lui-même, la possibilité de réanimer la pauvre petite vie que Miranda avait étouffé dans l'œuf.....* (CDP, pp. 150/151)

Ces extraits montrent encore une fois la primauté d'un mythe personnel attaché à l'enfant perdu, même si Paddon décide de conjurer cette malédiction. N. Huston insère néanmoins dans cette écriture de la rédemption un lexique inhérent à l'enfant, traité d'« *accident stupide [qui] allait lui bousiller la vie* », « *paquet vagissant* » (CDP, p. 151) : une ingérence du mythe personnel de l'auteur et qui s'inscrit dans la même problématique soulevée auparavant avec son récit, *Instruments des ténèbres*, où le rejet de tout ce qui est enfantement est transmis par Nadia à son héroïne, Barbe. Même si apparaît au détour de cette



## **Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston**

---

phrase un autre enfant-perdu<sup>546</sup>, celui que Paddon a conçu avec Miranda, il se retrouve au second plan dans ce souvenir, ce n'est plus lui qui se souvient car le lexique utilisé s'inscrit en porte-à-faux avec sa volonté de recueillir son petit-fils, cela pourrait être Paula/Nancy, duo narratrice/auteur qui ne peuvent s'empêcher de se projeter, paradoxalement, dans ces souvenirs ayant trait à leur propre venue au monde ; si Paddon avait recueilli le frère aîné de Paula, qu'est ce qui l'aurait empêché de faire preuve du même altruisme quand elle a été conçue, quant à Nancy Huston, nous ne pouvons qu'essayer d'avancer cette interrogation ; abandonnée à six ans, pourquoi sa mère a mené ses grossesses à terme, si elle comptait abandonner ses deux enfants plus tard ?

Il ressort de cette analyse que l'écriture du souvenir chez Maïssa Bey et Nancy Huston, n'est pas aussi simple qu'il n'y paraît de prime abord. Leur incursion dans l'enfance, celle de leurs narratrices et les siennes de par les similitudes relevées, traverse le temps et les générations, se fait même par procuration et prend de ce fait les caractéristiques d'un mythe personnel. L'écriture du souvenir chez elles met à jour un processus de protection qui dépend de l'importance de l'évènement vécu ; Maïssa Bey, donne uniformément à ses personnages féminins le même statut d'orphelines de père, il n'y pas d'intermédiaire sauf son usage d'un pronom, *elle*, alors qu'elle raconte ses propres souvenirs. Pour Nancy Huston, son écriture s'articule autour d'une équation : avorter d'un enfant ≠ abandonner un enfant, le rempart entre ses souvenirs à elles et ceux de ses personnages se décline à travers une double énonciation dans un ouvrage et une triple énonciation dans l'autre.

### **VI-III-Le souvenir et la temporalité**

Il ne saurait y avoir une analyse sur les manifestations de la mémoire et l'écriture du souvenir sans étudier l'influence du temps qui passe ; affirmer que c'est le facteur temps qui cause l'amnésie et les blancs mémoriels nous paraît trop simpliste, c'est pour cela que nous consacrons ce dernier point de ce dernier chapitre à repérer les aller-retour dans le passé des narratrices et des personnages, leur lien avec la netteté des souvenirs ou non pour montrer l'effet de la rétrospection dans notre corpus

---

<sup>546</sup> C'est nous qui soulignons.



# Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

## VI-III-1-Jeux temporels

C'est effectivement ce qui se passe chez Maïssa Bey et Nancy Huston. On ne peut pas dire que la chronologie ait disparu de leurs œuvres. Une lecture attentive permet en général de la restituer, mais c'est en quelque sorte à l'imagination du lecteur de combler les blancs du récit. Les différentes strates du récit peuvent apparaître comme des enclaves temporelles, étanches les unes aux autres.

C'est en ce sens que Paul Gellings parle de « l'éternel présent »<sup>547</sup>. Il s'agit d'un temps brisé, sans cohésion interne et effectivement les repères chronologiques de ces ouvrages coïncident pour une grande part avec des fractures historiques

Cet intitulé nous est inspiré des « *jeux avec le temps* » de Gérard Genette et à Paul Ricœur. C'est l'expression qu'utilise Genette pour la conclusion du chapitre du *Discours du Récit*<sup>548</sup> consacré à la Fréquence dans le roman (particulièrement chez Proust) et c'est ainsi que Ricœur intitule, en référence à Genette, le troisième chapitre du second tome de *Temps et Récit*.<sup>549</sup>

Genette, s'avisant tout d'abord que le terme récit présente trois significations : l'énoncé narratif, le contenu narratif et l'acte de narrer, propose de les distinguer en réservant le terme récit à l'énoncé narratif (le signifiant, donc le texte même), le terme histoire au contenu narratif (le signifié) et le terme narration à l'acte narratif producteur. Les jeux sur le temps concernent le rapport entre récit et histoire.

L'analyse des jeux avec le temps que propose Genette s'ordonne autour de trois aspects : l'ordre (l'ordre du récit est-il conforme à la chronologie de l'histoire ?), la durée (c'est-à-dire les phénomènes de condensation, dilatation, pauses, ellipses du récit par rapport à l'histoire) et la fréquence où il met en lumière l'importance de l'itératif chez Proust. Pour l'étude de la représentation du temps chez nos deux auteurs, le premier aspect, portant sur les problèmes d'ordre est particulièrement intéressant. Selon Genette :

---

<sup>547</sup>GELLINGS, Paul, *op. cit.*, p. 180.

<sup>548</sup>GENETTE Gérard, *Figures III*, *op. cit.*

<sup>549</sup>RICŒUR, Paul, *Temps et Récit, II : La Configuration du temps dans le récit de fiction*. Paris ; Seuil, 1984

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

*Etudier l'ordre temporel d'un récit, c'est confronter l'ordre de disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratifs à l'ordre de succession des mêmes événements temporels dans l'histoire, en tant qu'il est explicitement indiqué par le récit lui-même ou qu'on peut l'inférer de tel ou tel indice indirect.*<sup>550</sup>

Les récits appartenant donc aux écritures de l'intime mettent en lumière ces « *jeux temporels* »<sup>551</sup> même si l'ensemble des événements racontés dans le roman ne respecte pas l'ordre chronologique du passage du temps. Chez Maïssa Bey, Amina pose dès le début du récit les jalons d'une relation particulière avec le temps : « *Ainsi, je n'aurai pas besoin de remonter très loin dans le temps, dans l'enfance, dans les multiples accrocs qui ont entaillé en surface ou profondément le cours de ma vie* » (SNTRP, p. 25). Les jeux temporels s'apparentent ici à faire une critique de son enfance, tout en ayant l'air d'écarter cette possibilité. L'auteur ne fait ici que donner un indice des enjeux d'un plongeon dans les méandres des souvenirs d'enfance et sur lesquels repose la cohérence de l'identité. Dans *Entendez-vous dans les montagnes* :

*S'enfuir...tout quitter sans regarder derrière soi, essayer de trouver un lien, un ami, un lieu où se terrer...retrouver ceux qui l'ont précédée ici, installés depuis quelques années déjà [...] Elle ne s'est jamais vraiment sentie bien depuis qu'elle est là [...] Depuis plusieurs semaines déjà, elle tente de se maintenir en équilibre pour pouvoir avancer...(EVDLM, p. 27)*

La perception temporelle de la narratrice d'*Entendez-vous dans les montagnes* s'imbrique avec la perception spatiale ; le moment où elle raconte est différent de celui qu'elle énonce. Retourner en arrière signifie pour elle se rappeler des personnes exilées comme elle et ce retour ou cette analepse situe exactement le départ de ses connaissances. Mais revenir au

---

<sup>550</sup>GENETTE Gérard, *Figures III*, op. cit., p. 79.

<sup>551</sup>HUBIER Sébastien, op. cit., p. 25.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

présent fait survenir une achronie, c'est-à-dire les événements qu'on ne peut situer dans le temps.

Le cours du temps est représenté chez Nancy Huston par les verbes « *commencer* » (IDT, p. 63) « *continuer* » (IDT, p.62), « *finir*» (IDT, p. 76), « *demeurer* » (IDT, p. 106, p. 115), et quelques « *adverbes et conjonctions du temps* »<sup>552</sup>, « *encore* » « *Combien bien de temps encore supporterai-je ce genre de scène* », « *tant que* », « *maintenant* », « *pendant* »<sup>553</sup>, etc...; parfois, ces mots sont insérés afin de démontrer sa propre perception de la continuité du temps. Nous citons une phrase pour montrer le procédé : « *Ni Martin ni moi ne voulions d'enfant (c'est peut-être le seul sujet sur lequel nous serions d'accord encore aujourd'hui)* » (IDT, p. 190). Dans cette phrase, est important le contraste entre le temps où la narratrice existait et celui où elle se trouve. Ce décalage entre *aujourd'hui* et *ne voulions* révèle que le temps s'est écoulé pour narratrice. L'expérience du temps s'exprime par cette continuité temporelle entre les deux instances narratrices, celle d'alors et celle d'aujourd'hui. Comme Ricœur mentionne que « *tout être temporel "apparaît" dans un certain mode d'écoulement continuellement changeant* »<sup>554</sup>, ce « moi » qui change dans le cours du temps est une preuve de son existence.

Pour arriver à cerner quelque peu le phénomène du temps dans notre corpus, il est important d'introduire la notion de « l'intra-temporalité »<sup>555</sup>. Ricœur, dans *Le temps raconté*, la définit comme « *l'ensemble des expériences par lesquelles le temps est désigné comme ce "dans quo" les événements arrivent* »<sup>556</sup>. Le temps de la mémoire est cette intra-temporalité, l'essence temporelle du narrateur. La dissociation entre le « je-narrant » et le « je-narré » est à souligner, la conscience du « je-narrant » étant un moteur d'intra-temporalité. Le cours du temps s'y écoule irrégulièrement, et cela est indispensable pour la représentation de la mémoire. Comment apparaît-il dans notre corpus?

Pour ébaucher la mémoire du narrateur, le temps est un élément important car le « je-narrant » possède une perception du temps, le cours du temps du récit est manipulé par sa

---

<sup>552</sup>HUBIER Sébastien, *op. cit.*, p. 52.

<sup>553</sup>*Ibid.*

<sup>554</sup>RICŒUR Paul, *Temps et récit III*. Paris ; Seuil, 1985, p. 54.

<sup>555</sup>*Ibid.*, p. 146

<sup>556</sup>*Ibid.*, p.148

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

perception temporelle. Selon Ricœur, il existe une âme qui crée l'intra-temporalité, sa capacité à reconnaître la séparation entre le « je-narrant » et le « je-narré » crée le temps spécifique de l'univers de la mémoire. La conscience du « je-narrant » dans cette division signifie que lui-même perçoit la temporalité. Ricœur définit l'âme comme une existence qui peut percevoir l'avant et l'après du temps, « à savoir la distinction par la pensée de deux extrémités et d'un intervalle »<sup>557</sup>

Dans la remémoration du narrateur, il est important que le lecteur partage une sensibilité du temps avec lui. La représentation de la conscience intime du temps chez le narrateur nous permet de ressentir le temps comme lui. Le lecteur et le narrateur partagent la même sensation temporelle. La perception de la continuité du temps est capitale pour l'intra-temporalité ; dans son œuvre *Temps et récit III*, Ricœur remarque le signe grammatical du temps qui exprime la continuité temporelle.

Ordinairement, le temps est un élément « cosmique »<sup>558</sup> pour Ricœur, le temps est une existence indépendante et se caractérise par le mouvement ; cependant, dans la narration mémorielle de Huston, nous observons la mise en relation entre le temps et la conscience du narrateur, ce rapport étroit permet que le temps se convertisse en temps expérimenté : « *Voici ce qui se passa la première fois qu'Elisa donna un concert à Manhattan après sa tournée européenne. A ce moment là elle était enceinte de quatre mois* » (IDT, p. 85) : comment Nadia la narratrice perçoit-elle et sent-elle le temps objectif ?

La séparation entre le « je-narrant » et le « je-narré » est indispensable pour la représentation de la mémoire. Le « je-narrant » peut arbitrairement remonter le temps dans la mémoire grâce à la perception du temps. Ricœur distingue le temps qui simplement passe et le temps expérimenté, le temps qui s'écoule dans la conscience du narrateur est celui des expériences de ce dernier. La temporalité de la mémoire est le temps déformé dans la conscience, à cause de la remémoration, la linéarité du temps est brisée.

L'orientation du narrateur détourne de façon rétroactive le présent, ce mouvement conscient implique celui du lecteur. Comme Ricœur déclare que « *le présent est à la fois ce*

---

<sup>557</sup>RICŒUR Paul, *Temps et récit III*, op., cit., p. 29.

<sup>558</sup>*Ibid.*, p. 21.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

que nous vivons et ce qui réalise les anticipations d'un passé remémoré »<sup>559</sup>, l'assimilation du point de vue de la part du lecteur permet de partager la sensation du temps avec le narrateur.

Dans *Temps et récit III*, Ricœur considère l'intra-temporalité comme « la considération du laps de temps : de l'intervalle entre un "depuis que", et un "jusqu'à ce que", engendré par les rapports entre "maintenant" et "alors" »<sup>560</sup>, cette nature durable étant une caractéristique du temps intérieur ; dans la remémoration du narrateur, Huston et Bey soulignent toujours ce caractère durable du temps ; dans les paroles du narrateur, nous observons très souvent des mots qui désignent l'intervalle temporel.

Comme Ricœur le mentionne, la mémoire est une « reconstruction du passé »<sup>561</sup>. Cette reconstruction du passé crée le temps subjectivisé. L'intra-temporalité produit d'autres phénomènes temporels dans un récit. La remémoration du narrateur engendre un cours du temps dépourvu d'uniformité. Nous nous focalisons sur une progression du temps dans le passé remémoré. Genette étudie les notions du temps « durée » et « vitesse » dans *Figures III*. Il définit le temps de l'histoire comme le temps qu'on peut mesurer objectivement, à la façon du monde réel, tandis que le temps du récit est le temps propre à l'univers romanesque. La remémoration arbitraire du « je-narrant » consiste à se souvenir d'un épisode. Une des caractéristiques de la remémoration est que le « je-narrant » contrôle le cours du temps arbitrairement. Quand le « je-narrant » plonge dans sa propre mémoire, la scène est décrite en détail, dans ce cas, la durée d'une scène se prolonge ; il s'adonne à se remémorer, une scène attirant son intérêt est racontée plus en détail. Le manque d'équilibre au niveau de la durée du temps est remarquable. Son attachement aux détails de l'histoire est une des caractéristiques des souvenirs.

Dans *Cantique des plaines*, en mentionnant l'année 1935, *Pâques* et *que Maman m'en a parlé l'autre jour*, la narratrice ancre son récit dans une réalité temporelle vraisemblable, vraisemblance, qu'elle dénie toutefois aussitôt en avouant qu'elle *ne sait pas quoi dire à ce sujet*, qu'elle a du mal à *imaginer*, à *inventer bon nombre de détails*, de créer l'illusion de la

---

<sup>559</sup> RICŒUR Paul, *Temps et récit III*, op., cit., p. 68.

<sup>560</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>561</sup> *Ibid.*, p. 62.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

vraisemblance, de mentir. Il ne faut pas oublier que le roman est l'art de l'illusion et que « *la vraisemblance n'est pas seulement ressemblance au vrai, mais semblance du vrai* »<sup>562</sup>

Caroline Barrett<sup>563</sup> établit à propos de *Cantique des plaines* un rapport entre le temps et le travail de l'écriture, et elle ajoute que « *pour vraiment saisir les enjeux de ce roman étonnant, il faut contempler la main de Paula [la narratrice] qui peine et qui écrit, plutôt que l'univers qu'elle dévoile* »<sup>564</sup>, Barrett distingue ainsi les deux plans narratifs: l'énonciation: « *la main de Paula qui peine et qui écrit* » et l'énoncé: « *l'univers qu'elle dévoile* ». L'analyse qu'elle propose suit donc de près la thèse de Paul Ricœur pour qui « *c'est à la faveur [du déplacement de l'attention de l'énoncé narratif sur l'énonciation que les traits proprement fictifs du temps narratif prennent un relief distinct* ».<sup>565</sup>

Ainsi, il remarque « *l'existence de deux trames temporelles [...], deux fils d'intrigue, voire deux histoires* »<sup>566</sup> et il précise que le « *thème principal du premier fil d'intrigue est celui du processus de l'écriture* »<sup>567</sup>. Toutefois, pour lui, ces techniques narratives ne servent qu'à faire oublier que Nancy Huston, « *une anglo-albertaine dont le parti-pris n'est pas à négliger lorsque qu'on (sic) raconte l'histoire de l'Alberta* »<sup>568</sup>, se cache derrière Paula, la narratrice.

Au cours du récit, Paula la narratrice évoque à plusieurs reprises cette distance, elle se montre en train d'écrire dans sa chambre, elle évoque sa lampe de chevet, les lumières de Montréal, des visions qui s'opposent au monde rude qu'elle décrit. Par cet artifice de l'énonciation-mise en scène, le texte est à la fois un écrit et un écrire : il se donne à voir dans le geste même qui le crée, à chaque instant de ses commencements.

Un deuxième artifice va donner au texte toute son amplitude : c'est à Paddon que Paula raconte Paddon, dans des énoncés au vocatif à l'intérieur desquels il est sujet du faire. Faux dialogue par-delà la mort, mais forme d'écriture significative qui fait résonner à travers

---

<sup>562</sup>RICŒUR, Paul, *Temps et récit II*, op., cit., p. 29.

<sup>563</sup>BARRETT, Caroline, op. cit., p. 5.

<sup>564</sup> *Ibid.*

<sup>565</sup>RICŒUR, Paul, *Temps et récit II*, op. cit., p. 116.

<sup>566</sup>HARDY, Stephan, « *Cantique des plaines* de Nancy Huston: le rôle du mythe dans une quête identitaire », op. cit., p. 23

<sup>567</sup>*Ibid.*, p. 27.

<sup>568</sup>*Ibid.*, p. 38.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

tout le roman les occurrences des pronoms je / tu et la situation de communication, avec la présence effective du destinataire et du destinataire. Ceci donne au discours de Paula une signification multipliée.

Toujours dans *Cantique des plaines*, quoique les souvenirs soient racontés en général selon l'ordre chronologique, il faut prendre en considération le moment où elles se rencontrent afin de s'engager dans l'analyse de la structure narrative car l'évocation de certains personnages fait revivre dans le monde raconté le passé de Paula elle-même et surtout puisque la narration de Paula peut grosso modo se diviser en deux segments :

*J'essaie de lire ton manuscrit. Tu as passé les dernières années de ta vie, non, pas les toutes dernières mais les avant-dernières-à gratter et raturer, griffonner et biffer les versions esquissées dans les années cinquante [...] après avoir lu cela hier après-midi, j'ai eu envie de renoncer une fois pour toutes. (CDP, p. 14)*

En premier lieu, avant leur rencontre, leur histoire doit se développer respectivement. En ce sens, la narratrice Paula peut donner la voix à la première personne à la fois à la troisième, alors que la narration concerne son grand-père. Et en second lieu, après, tout ce qui se passe peut passer pour des souvenirs de Paula, et la narration portera sur leur amitié, c'est la raison pour laquelle émergent plusieurs monologues, qui ont pour objectif de représenter le temps qu'elles passent ensemble. En d'autres termes, Paula est sans aucun doute une narratrice personnage qui se souvient de son passé, tant le passé d'avant son grand-père ne la concerne pas au premier plan. En même temps, elle est aussi une narratrice hétérodiégétique qui raconte l'histoire de Paddon à laquelle elle est extérieure.

Cependant, après leur rencontre, bien que la narratrice donne la voix à la première personne *je*, le *je* sert également de témoin de l'histoire de Paddon. Et nous pouvons dire que Paula redevient la narratrice autodiégétique, par contre.

Nous pouvons affirmer donc que le concept de la mémoire et l'écriture du souvenir est inextricablement lié au concept de la temporalité ou plus précisément de la dimension spatio-temporelle de la mémoire, de sa différence ou non avec l'univers réel. Le fonctionnement de

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

la mémoire engendre un temps particulier, il se déroule différemment. Dans la représentation de la mémoire, le temps est un des facteurs les plus importants, parce que la remémoration insiste à remonter le temps dans notre conscience, et à « *voyager mentalement dans le temps subjectif* »<sup>569</sup>

### VI-III-2-Récits rétrospectifs

L'exemple le plus significatif dans l'optique de notre analyse de récits rétrospectifs nous est fourni par *Le Liseur*<sup>570</sup> de Bernhard Schlink mettant en scène un narrateur adulte qui se remémore son premier amour lorsqu'il avait quinze ans. Gérard Genette met l'accent sur la fréquence du début « *in medias res*<sup>571</sup> suivi d'un retour explicatif »<sup>572</sup> et il déclare : « *On ne se donnera donc pas le ridicule de présenter l'anachronie comme une rareté ou une invention moderne : c'est au contraire l'une des ressources traditionnelles de la narration littéraire.* »<sup>573</sup>

Notre corpus appartenant aux écritures du moi, ces dernières sont également de nature rétrospective consistant à envisager le passé depuis le présent, nous nous retrouvons devant deux éventualités : sans exclure une linéarité du récit, s'agit-il de récits suivant fidèlement l'histoire ou, au contraire, en bouleverse le cours tranquille. Ces deux éventualités soulignent la distance temporelle et le processus du souvenir, on est toujours conscient du fait qu'il y a quelqu'un qui se souvient. Ces débuts ont le charme des choses disparues.

Les ouvrages de Maïssa Bey montrent des incursions plus ou moins longues dans cet espace-temps où les personnages semblent, dans leurs actions et dans leurs paroles des tentatives de nier l'articulation, la discontinuité du temps : « *Ce projet est, sans doute, un fantasme, qui se présente ici sous la forme narrative d'un rêve ou, plutôt, d'une rêverie* ». <sup>574</sup>. Dans le train où se déroule la trame d'*Etendez-vous dans les montagnes* de Maïssa Bey, nous remarquons une rétrospection à deux niveaux qui se déroule narrativement, deux strates

<sup>569</sup>DESGRANGES, Béatrice ; EUSTACHE Francis, « Les conceptions de la mémoire déclarative d'Endel Tulving et leurs conséquences actuelles », *Revue de neuropsychologie*, 2011/2 (Volume 3), p. 94-103

<sup>570</sup> SCHLINK, Bernard, *op. cit.*

<sup>571</sup> En italique.

<sup>572</sup> GENETTE, Gérard, *Figures III, op. cit.*, p. 79

<sup>573</sup> *Ibid.*, p. 80

<sup>574</sup> BRUN, Patrick. « Un souvenir-écran projeté. » *Cinémas*, volume 17, numéro 1, automne 2006, p. 144-164.

<https://doi.org/10.7202/016326ar>



## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

temporelle en quelques sorte : la narratrice anonyme se remémore les événements qui l'ont conduit dans ce train. Les deux strates temporelles occupant à peu près autant de place dans le récit, on est en droit de se demander quel est le récit premier sur lequel se greffe l'anachronie narrative. Formellement, le récit premier est l'annonce de la rencontre dans le train entre les compagnons de voyage qui ouvre le roman, mais ce n'est pas forcément le récit le plus important.

Dans *Surtout ne te retourne pas*, l'héroïne semble aux prises avec le temps telle la terre qui se contracte et qui lui sert paradoxalement de repère ; les gravats au milieu desquels elle avance sont à l'image de son esprit. Nous remarquons également dans ce texte la même tendance narrative à faire cheminer deux récits en parallèles, autonomes, ce qui engendre une contamination temporelle, chaque récit se déroulant dans un espace-temps différents mais dont le point commun est la rétrospection. Cette dernière se distingue dans ce récit par la profusion à la prolepse, c'est-à-dire se projeter dans le future ; cette prolepse s'étend sur plusieurs pages, en référence sur ce que dirait la famille D'Amina lorsqu'elle se rendra compte de sa disparition. En voici un florilège :

*Puis, peu de temps après, viendront les cris [...] ensuite, et cela se comprend aisément, ce sera le temps de l'incrédulité [...] On attendra tout de même quelques heures [...] c'est qu'il faudra penser à la plus terrible des épreuves : ce-que-vont-dire-les gens [...] On se concertera avant d'appeler la voisine [...] Puis on refermera les portes. Les fenêtres aussi. On ne sait jamais. On regardera dans ma chambre. On ouvrira mon armoire [...] On fera l'inventaire des objets abandonnés sans regret. (SNTRP, pp. 44/45)*

Ces prolepses continuent jusqu'à la page 48, décrivant minutieusement les phases par lesquelles passeront probablement les membres de la famille lors de la découverte de la disparition d'Amina. Il est intéressant de noter la présence de connecteurs logiques pour presque chaque phase qui donnent l'impression d'un ordre chronologique, d'une linéarité faussement respectée : puis, ensuite, quelques heures, avant, puis, alors...etc.ces prolepses, l'auteure se permet de les insérer dans sa narration sans craindre la perturbation de sa

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

narration puisque sa narratrice se base sur sa propre mémoire, suivant des événements antérieurs, donc rétrospectifs.

Mais l'anachronie (en l'occurrence surtout l'analepse, c'est-à-dire le retour en arrière selon Gérard Genette) peut jouer un rôle plus ou moins important dans la structure du récit. Le retour en arrière explicatif n'empêche pas la progression linéaire du récit, c'est simplement un éclairage qui permet au lecteur de savoir qui est qui et ce qu'il se passe. On voit donc par ces quelques exemples que les jeux avec le temps existaient bien avant le jargon narratologique qui permet de les décrire. Mais le plus souvent, la situation de remémoration est mise en intrigue. Le texte place le narrateur (ou plus rarement un personnage) dans une situation qui met en branle le processus mémoriel et le justifie

Marc Augé déclare :

*Dès qu'on prend le risque de mettre les souvenirs en récit, on court celui de ne plus jamais se souvenir que du premier récit ou de ceux qui l'auront suivi, apportant leur ordre et leur clarté à ce qui n'était d'abord qu'impressions confuses et singulières. L'ennui, avec les souvenirs d'enfance, c'est qu'ils sont bientôt remodelés par les récits de tous ceux qui les prennent en charge : parents ou amis qui les intègrent à leur propre légende.<sup>575</sup>*

La fabulation que Nancy Huston associe essentiellement à la mémoire s'inscrit dans un processus de création qui fait appel à la capacité humaine de surmonter les vides ou les troubles de ses souvenirs : « *Cette tentative de réinvention de la vie d'un individu qui vient de mourir est très forte<sup>576</sup>* ». Elle verse également dans la prolepse dans *Instruments des ténèbres* :

---

<sup>575</sup>AUGE, Marc, *op. cit.*, p. 31

<sup>576</sup>ROBIN, Régine, « Speak watt, Sur la polémique autour du livre de Nancy Huston », *Spirale*, avril, 1994. p.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

*Je savais que, d'ici le départ de nos amis, j'avais une bonne heure devant moi : une heure pendant laquelle j'allais pouvoir attiser les flammes glaciales, chercher les phrases-insultes, injures, insinuations horribles-qui piqueraient Per au vif [...] oui, oui, continue, plus haut, plus haut, ne redescends surtout pas, l'explosion sera grandiose (IDT, p. 108)*

Nadia plonge dans une rétrospection amoureuse, preuve avec la dernière phrase qui semble plus renvoyer à une extase érotique qu'à une explosion de colère. Cette alternance rétrospection/prolepse atténue des années après cette colère. Tout ce qui semble donc mériter qu'elle s'y attarde, la majorité de ce qui constitue son *Carnet Scordatura*, est composé de souvenirs ou d'événements non résolus. Une autre conséquence de cette stratégie rétrospective est cet étalage de bocaux de formol que son âme possède et qui renferment des souvenirs pénibles.

Chaque bocal expose une scène particulière, principalement composée de problèmes avec ou entre le couple parental ou dans son propre couple. La narratrice est à l'image de la femme qui, si elle veut être, doit s'émanciper de son passé, de son atavisme qu'elle perçoit comme une malédiction. Il va sans dire que l'expression *bocaux de formol* utilisée par Nadia laisse entendre que les moindres détails de ces tristes épisodes sont encore intacts et ce, malgré les décennies écoulées.

Tout est rangé sans possibilité d'en perdre ne serait-ce qu'une image, comme si sa mémoire attendait que Nadia soit prête à l'affronter. Des années durant, ces souvenirs sont restés vivaces, toujours en arrière-plan et rendant impossible la libération de Nadia, d'où le souhait que tout lui soit égal. Le contraire l'obligerait à plonger entièrement dans la douleur et à ranimer les parties anesthésiées de son âme. En privilégiant l'indifférence, l'auteure croit que sa souffrance lui sera inaccessible. L'écriture de la *Sonate de la résurrection* - comme son nom le laisse d'ailleurs entendre - apparaît rapidement comme un prétexte à la résurgence des souvenirs pénibles de son auteure, Nadia

D'une part, la multitude de *j'imagine, je vois, je crois, je pense*, etc., qui sont dispersés dans le texte du roman *Cantique des plaines* sont un constant rappel du travail de création effectué par la narratrice; d'autre part, certains passages plus développés marquent les moments où la narratrice éprouve des difficultés dans son travail d'écriture, c'est-à-dire

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

lorsque son pouvoir d'inventer une vie à Paddon s'essouffle. Et c'est au moment où la narratrice annonce qu'elle sait ce qu'elle a à faire qu'elle expose le plus clairement à la fois les difficultés qu'elle doit affronter et le procédé qu'elle va utiliser pour non pas les résoudre, mais les contourner:

*J'essaie de lire ton manuscrit. [...] La grande majorité des pages sont indéchiffrables. [...] Parmi les centaines de feuilles grand format mutilées, seuls quelques paragraphes émergent indemnes. [...] Après avoir lu cela hier après-midi, j'ai eu envie de renoncer une fois pour toutes. [...] Mais là, après quelques heures vaseuses de sommeil matinal, je crois enfin comprendre ce que j'ai à faire. Il me faudra beaucoup de temps et de culot et d'imagination, de la chance surtout. Ma documentation est bien mince ... mais tu m'aideras, n'est-ce pas Paddon ?*  
(CDP, p. 16)

La lecture de ces lignes suscite une question: de quelle façon Paddon peut-il l'aider puisqu'il est mort? Ce n'est que dans son imagination que la narratrice peut à la fois interroger son grand-père et recevoir une réponse. C'est en effet ce qui se produit puisque le paragraphe qui suit la question: «*tu m'aideras, n'est-ce pas?* » peut être considéré comme la réponse de Paddon. Paula va ensuite utiliser cette façon de procéder, par questions et réponses, tout le long de son récit. Ainsi, comme le montre la suite de l'extrait précédant, sa demande d'aide sera renouvelée dès la fin du paragraphe qui répond à sa première demande:

Questions et réponses s'enchaînent dans le texte: «*qui étaient ces gens Paddon [...]?*» (CDP, p. 26) «*C'est lui n'est-ce pas [...] ?*» (Ibid.), «*n'est-ce pas Paddon [...] ?*» (Ibid., p. 37). Parfois ce ne sont pas des questions, mais des réflexions qu'elle adresse à son grand-père comme dans une conversation où elle exprime des doutes qui sont une quête d'approbation: «*c'est ainsi que cela a dû se passer*» (Ibid., p. 26); «*Il ne t'a jamais raconté cette histoire Paddon* (Ibid., p. 27) [...]»; «*je ne sais pas encore [...] Paddon* » (Ibid., p. 30).

Paddon ne répond jamais, du moins pas nommément. Par contre, il n'est pas totalement muet puisque les extraits du manuscrit que la narratrice réussit à lire, et qui sont cités en italiques à des moments stratégiques dans le texte, apportent un soutien au travail d'écriture de Paula, soit en relançant le thème du temps, soit en apportant de nouveaux éléments, des

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

renseignements que la narratrice ne connaissait pas, des indices dans l'enquête qu'elle poursuit: « *La nuit dernière, j'ai réussi à déchiffrer un autre fragment du manuscrit, et il m'a laissé sans voix. Parfois aussi [...] J'étais en train de parler avec Miranda, ou plutôt de la tenir dans mes bras en l'écoutant parler. Qui est Miranda?* » (CDP, p.63)

Quand le *je* de Paula raconte un épisode de la vie de Paddon, l'univers qu'elle dévoile au lecteur est toujours dans un temps raconté, mais quand dans le même paragraphe, ou même dans la même phrase, elle parle de son acte d'écriture, de ses difficultés d'écriture, de ses doutes d'écrivaine, elle est dans le « *ici et maintenant* »<sup>577</sup> d'un autre temps, celui de son écriture de l'été 1990. À chaque fois qu'une telle occurrence se produit, et elles sont nombreuses, la voix narrative entraîne le lecteur d'un temps à l'autre, par exemple:

*C'est ainsi qu'est arrivé ton père, un des premiers, un gamin irlandais têtu qui avait grandi dans la pauvreté crasse en Angleterre et qui, s'étant ruiné dans [l'élevage de vaches laitières, a sans doute sauté à pieds joints sur l'espoir de l'or à gogo dans le Grand Nord. Oui je le vois maintenant, c'est ainsi que cela a dû se passer: les frères Sterling, John et Jake, ont débarqué au Canada la tête emplie de visions scintillantes de Dawson City. Qui étaient ces gens Paddon, qui étaient ces cent mille hommes avec leur poignée de femmes (...)? C'est lui n'est-ce pas qui ....*

Cet extrait, dans lequel nous voulons souligner les expressions de l'énonciation de Paula, montre bien ce phénomène temporel. Le *je le vois maintenant* est sans équivoque sur le temps présent de l'écriture, alors que le *sans doute*, le *c'est ainsi que cela a dû se passer* et le *c'est lui n'est-ce pas*, tout en révélant eux aussi le temps de l'écriture, dévoilent les doutes de la narratrice qui réfléchit à son travail d'écriture tout en posant la question de la fiction. D'autres exemples montrent encore mieux la juxtaposition des deux temps de même que la discordance qui résulte de l'opposition entre l'effort de vraisemblance et l'aveu de la fiction.

Ricœur et Augé affirment que nous ne nous souvenons pas exactement du moment passé, nous nous rappelons, en réalité, des impressions de ce moment qui demeure en notre mémoire. A partir de cette idée, nous nous tournons vers la définition de Macron pour qui :

---

<sup>577</sup>ROBIN, Régine, « Speak watt, Sur la polémique autour du livre de Nancy Huston », *op. cit.*, p. 270

## **Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston**

---

«le souvenir est toujours la mimesis d'un original connu »<sup>578</sup>. L'action de se souvenir met en relief la fonction d'éveiller une représentation, une image, une impression, un vestige, un trait qui a pu se maintenir vivant dans la mémoire.

De cette manière, à partir de cette énumération on s'approche de la définition du souvenir et, par conséquent, de l'idée fragmentée essentielle à la compréhension du fonctionnement de la mémoire. Si d'un côté, se souvenir semble évoquer des bribes d'événements, « inscriptions qui ont été conservées »<sup>579</sup>, d'un autre côté, « La mémoire est un exercice difficile, de rétrospection, d'anamnèse, du présent en direction au passé »<sup>580</sup>, oublier c'est abandonner un fait, un produit fabriqué par la mémoire, le laisser périr dans quelque partie de nous-mêmes.

### **VI-III-3-La mémoire en flash-back**

Le concept du flash-back, ou plutôt cette séquence intervenant fréquemment dans le reflux mémoriel nous paraît pertinente pour continuer sur notre lancée, à savoir la temporalité particulière dans notre corpus et l'effet rétrospectif dominant que l'on décèle largement.

La théorie de Genette nous donne un indice pour comprendre un récit raconté par le flash-back du narrateur. En rappelant l'histoire du passé, des séquences affluent, nombreuses, des bribes des souvenirs arrivent très souvent à la conscience. Par conséquent, plusieurs histoires sont racontées, une à une à travers ces séquences, il existe plusieurs diégèses dans un seul récit et dans la mémoire personnelle du narrateur, il y a un rapport entre elles. Le flash-back empêche l'avancement du récit et engendre une construction compliquée, ainsi qu'un cours du temps complexe. L'expérience douloureuse du passé, l'événement traumatisant reviennent soudainement à l'esprit, au cours de la remémoration d'un autre épisode. Ainsi, plusieurs diégèses existent dans un seul récit, en plus des bribes de diégèses racontées dans le désordre. Ces épisodes traversent sa conscience de narratrice, ils sont aussi racontés

---

<sup>578</sup>MACRON, Emmanuel, in *La lumière blanche du passé*, Lecture de *La mémoire, l'histoire, l'oubli* de Paul Ricœur, dossier Esprit sur l'Histoire et la mémoire, Août-Septembre 2000, p. 19.

<sup>579</sup>*Ibid.*, p. 18

<sup>580</sup>*Ibid.*, p. 26.

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

alternativement. Comme il existe de nombreuses diégèses dans son esprit, la narratrice les raconte les unes après les autres.

*Dans ces yeux sombres et dans ce regard qui se dérobe, dans ce visage tourné vers la nuit, s'esquisse soudain le reflet de nuits lointaines qui se bousculent dans un charivari de cris et de supplications. [...]*

*Martèlement.*

*Un !deux ! Au pas !*

*Les pieds s'enfoncent dans la poussière. Dans la boue parfois. Croûtes de boues qui alourdissent les pataugas. (EVDLM, pp. 14/15)*

Cet extrait fait partie, non pas de la mémoire de la narratrice anonyme mais e son compagnon de voyage, Jean, l'ancien appelé dans lequel elle voit se matérialiser un passé douloureux. Par extension, Jean est contaminé par cette mémoire traumatique et voit lui aussi affluer ses douloureux souvenirs sous forme de flash-back : les séquences temporelles, présent et passé sont liées à travers la narration mais séparés temporellement. L'insertion d'un discours direct dont le son résonne dans l'esprit de l'ancien militaire matérialise ce flash-back et lui donne corps dans le texte.

Passons maintenant aux flash-back da la narratrice, présents également dans la narration, comme pour contrecarrer l'autre mémoire, celle de la guerre, de la torture. Elle fait un détour mémoriel pour évoquer, non pas ce séjour, synonyme d'exil et départ forcé mais un premier séjour en France où elle a eu à faire face à un personnage, déjà, qui lui rappelait sa terre natale :

*Déjà, il y a quelques années, lors de son premier séjour en France, dès son arrivée, elle avait été contrôlée à la douane pas un Français natif de son village, un rapatrié. Une coïncidence tellement énorme qu'elle en était restée muette pendant un long moment. (EVDLM, pp. 28/29)*

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

La narratrice effectue ce flash-back par nécessité, celle de confronter les mémoires et par delà même son écriture de sa propre histoire et celle de son pays. Décrivant une autre rencontre improbable, telle que celle qu'elle est en train de vivre, avec un rapatrié français d'Algérie. Nous décelons dans ses propos sa surprise à elle, confrontée à un pan de vie qu'elle sait devoir rencontrer n'importe où, n'importe quand. Cet extrait commence par *déjà*, signifiant la difficulté de se retrouver dans ce train avec l'ancien appelé, surtout en regard à ce qu'elle avait déjà vécu des années auparavant, même si les circonstances n'étaient pas les mêmes.

La narratrice se souvient des épisodes de sa jeunesse, et sa narration fait des « aller-retour » dans ses souvenirs et dans le récit qu'elle raconte, technique également utilisée par le narrateur de Proust dans *Du côté de chez Swann*. Genette explique ce procédé dans *Figures III* : « le récit prend un départ difficile, comme hésitant, et coupe d'incessants aller-retour entre la position mémorielle du "sujet intermédiaire" et diverses positions diégétiques, parfois redoublées, avant la succession chronologique »<sup>581</sup>. Maïssa Bey suit également cette technique dans ce récit.

Dans *Surtout ne te retourne pas*, Amina le personnage principal n'échappe pas à cette envie de jeter un coup d'œil derrière, si bref soit-il:

*Juste avant d'arriver à destination, je dois tout de même jeter un regard en arrière. Ce sera la dernière fois. Il le faut, pour que vous compreniez bien, pour que vous ayez tous les éléments en main. [...]*

*Maintenant, j'entends distinctement des voix, des appels. De plus en plus pressants. Assortis de sempiternels commentaires. Ah, celle là, il faudra bien un jour lui interdire de s'enfermer dans sa chambre pour lire ou pour se soustraire aux travaux ménagers ! (SNTRP, p. 43)*

Le flash-back d'Amina a tout l'apparence d'un chemin sinueux, parsemé d'indices qui la mèneront vers des souvenirs familiaux. Tout en exprimant cette nécessité pour elle se retourner vers son passé, en faisant inclure le lecteur dans son entreprise, elle entrevoit ce flash-back, ce qui est en soi une nette transgression du procédé, progressivement ; elle en

---

<sup>581</sup>GENETTE, Gérard, *Figures III*, op. cit., p. 179.



## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

entend le son, puis endosse l'identité de ceux dont elle entend la voix rétrospective, un passage soudain d'une identité à une autre, sans avertissement.

Nous montrons ici comment la mémoire en flash-back se matérialise dans l'ouvrage de Nancy Huston, *Cantique des plaines* où la Paula narratrice recourt souvent à cette technique du flash-back pour décrire son enfance à travers la mémoire du grand-père :

*Oh Paddon je les vois encore, tes mains, les doigts trapus et forts en train de tasser le tabac ou de jouer du piano, étonnamment agiles en dépit de l'âge et de l'arthrite, faisant apparaître des airs qui dansaient follement et se heurtaient contre d'autres airs, m'apprenant à glisser le pouce par-dessous l'index en un clin d'œil, tordant des cure pipes pour les transformer en animaux, me tapotant sous le menton en guise de bonsoir (CDP, p.10)*

Paula, tout comme Amina chez Maïssa Bey transgresse le procédé du flash-back, habituellement bref. Puisque c'est de son grand-père qu'il s'agit, elle veut par là presque sentir le contact de ces mains décrites minutieusement. On peut dire qu'elle plonge dans son flash-back mais après, il se transforme en un souvenir, une séquence plus longue.

Dans *Instruments des ténèbres*, la rétrospection s'interrompt à cause de l'insertion d'une diégèse différente puisque le récit est composé de deux récits autonomes. Cet aller-retour narratif entre plusieurs positions d'instance et les différentes diégèses est une caractéristique de la description de la mémoire chez Huston.

Par exemple quand la narratrice raconte une scène rétrospectivement, certaines scènes révèlent la distance temporelle entre l'instance où le « moi narrateur » se trouve et celle de l'histoire remémorée, il démontre que l'histoire racontée est tirée de sa mémoire.

Voici un exemple ; dans le passage que nous allons citer, la narratrice parle d'un épisode de son enfance, et grâce à la phrase insérée, nous pouvons nous apercevoir que cet épisode est due à sa remémoration :

*Une fois j'entendis Elisa demander à Stella pourquoi elle semblait toujours de bonne humeur et Stella explosa de rire, faisant vomer des miettes de gâteau*

## Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

*tandis que son corps tressautait violemment : « Mais, répondit-elle, c'est parce que je suis vivante ! Ils ne m'ont pas eue ! »*

*(A l'époque je ne comprenais pas. Maintenant si)*<sup>582</sup>(IDT, p. 89)

Les bribes de phrase *une fois, A l'époque, Maintenant* démontrent que le « moi narrateur » se trouve dans une instance différente de celle de l'univers mémoriel, c'est-à-dire au présent, et qu'il raconte rétrospectivement. Non seulement les douloureux souvenirs d'enfance éclatent dans la conscience, mais aussi la narratrice se souvient des épisodes qui se sont passés à la même période, la linéarité temporelle des événements est cassée. Par exemple, quand la narratrice se souvient de plusieurs sensations, comme on vient de le voir le souvenir des épisodes traumatisants de l'enfance, cela suscite la mémoire en flash-back des narratrices. Même si ces scènes éclatent dans un désordre temporel, le cours du temps en devient perturbé car non seulement la narratrice insère les souvenirs d'enfance qui revivent dans sa conscience, mais aussi l'instance de la diégèse aussi se déplace fréquemment

L'espace coïncide quelquefois dans ces séquences, contrairement à la séquence temporelle, un estompage de la frontière entre les diégèses. Au début de chaque chapitre, la narratrice commence à raconter sa rétrospection pour reprendre la suite des chapitres précédents.

Le flash-back pourrait servir avoir donc une fonction explicative, faire connaître aux lecteurs la finalité de cette technique mais estomper surtout la transition entre les trames, l'atténuer. Dans ces passages temporels, les narrateurs/personnages manifestent l'événement passé et le temps recule au passé, cependant leur narration se glisse dans son état actuel en gardant graduellement le ton rétrospectif.

---

<sup>582</sup> En italique dans le texte.

# Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston

---

## Conclusion

A travers ce chapitre consacré à la notion de l'écart dans le souvenir, nous avons voulu donner une autre dimension au mensonge, narratif s'entend, dans l'évocation des souvenirs dans l'écriture de Maïssa Bey et Nancy Huston.

Les souvenirs prennent une toute autre tonalité dans notre corpus, leur écriture survient, chronologiquement et narrativement parlant, transfiguré par les marqueurs de subjectivité des auteurs, les doutes deviennent paradoxalement signes d'authenticité. Les inventions, corroborés ou non par la temporalité particulière de ces récits mémoriels et auxquels nous avons ajouté le « Roman familial » de Freud, sont opportunes dans cette analyse puisqu'elles concernent principalement les souvenirs d'enfance, thème majeur dans les réminiscences en général, et dans l'écriture de Maïssa Bey et Nancy Huston en particulier.

# **CONCLUSION GENERALE**

Afin d'explorer les différentes stratégies scripturaires sous-tendant la résurgence de la mémoire et des souvenirs dans quelques écrits francophones, nous nous sommes penchées sur quatre ouvrages : *Entendez-vous dans les montagnes* et *Surtout ne te retourne pas* de Maïssa Bey, *Instruments des ténèbres* et *Cantique des plaines* de Nancy Huston, des auteures appartenant donc à deux aires culturelles et géographiques différentes mais ayant pour point commun, outre l'usage de la langue française comme moyen d'expression, leur inclination pour une écriture dite intime. Par le biais d'une étude comparative des enjeux mémoriels dans les écritures de Maïssa Bey et Nancy Huston, nous avons essayé de décrire les stratégies des auteures pour faire remonter cette mémoire à la surface dans leur écriture et les dimensions de la résurgence de ces souvenirs, allant au-delà d'un simple rappel. Pour ce faire nous avons opté pour une approche axée sur la psychanalyse mais nous n'avons pas omis de faire valoir une certaine interdisciplinarité.

L'étude de cette écriture mémorielle des deux auteures s'est révélée, à travers notre étude, fort enrichissante dans la mesure où elle s'ouvre sur des champs thématiques divers, portée par les stratégies scripturaires et narratives propres aux auteurs. La dimension mémorielle de notre corpus s'ouvre à des lectures variées englobant une multiplicité de sens. Ainsi, à l'issue de notre recherche, et en fonction des hypothèses posées au départ, nous concluons le présent travail avec les éléments suivants :

Il nous a paru possible d'avancer que les quatre ouvrages étudiés constituent des fictions à l'aspect vraisemblable, appartenant à des genres aussi variés que l'autofiction, le roman autobiographique ou l'autobiographie romancée et l'autobiographie. *Instruments des ténèbres* et *Cantique des plaines* de Nancy Huston s'apparentent plus à des romans autobiographiques ou des autobiographies romancées, *Surtout ne te retourne pas* de Maïssa Bey, présenté comme un roman mais comportant quelques critères du genre autofictionnel et enfin *Entendez-vous dans les montagnes* de Maïssa Bey également, présenté aux lecteurs comme une autobiographie mais hautement transgressive d'après notre étude ; autant d'ouvrages, de variétés de types de textes dans lesquels cohabitent une écriture intime qui est ouvertement un projet scriptural, consistant à exposer la difficulté de noyer totalement la vérité du réseau mémoriel dans celui de l'oubli.

Cette tentative de catégorisation nous a permis de relever des transgressions significatives par rapport aux critères de ces genres, transgressions qui nous ont permis de poser les jalons de leur rapport étroit avec les réminiscences ; ce qui est ressorti de ce décryptage est le croisement de ces genres majeurs avec d'autres catégories qui, loin de court-

circuiter l'instance narrative et l'écriture du souvenir, leur donne au contraire une nouvelle dimension : le journal intime, le récit de naissance apparaissent à côté des genres majeurs relevés précédemment, transgressant les normes narratives et combinés avec les genres classiques, distillent lors de l'émergence des souvenirs des narratrices et des personnages une dynamique particulière, celle de bousculer l'opposition classique souvenir/oubli.

Cela nous a permis aussi d'avancer que les textes étudiés sont sans conteste traversés par des éléments biographiques propres aux auteures, en témoigne les rapports filiaux des personnages principaux ; dans *Instruments des ténèbres* et *Cantique des plaines* de Nancy Huston, les mères de Paula et Nadia sont quasi-absentes, celle de Nadia a perdu tout contact avec la réalité, perdant peu à peu la mémoire, celle de Paula est désignée la plupart du temps dans le récit par son prénom, Ruthie, une distanciation significative à notre avis et qui nous fait penser à l'abandon de l'auteure par sa mère à l'âge de trois ans. Quant aux narratrices des récits de Maïssa Bey, elles ont toutes deux un père décédé d'une mort violente, référence à la propre mort du père de l'écrivaine, décédé sous la torture durant la guerre d'Algérie.

Avant de pousser plus loin notre investigation, nous avons effectué un détour théorique en abordant la phénoménologie de la mémoire, sa relation avec l'identité et son écriture en littérature. En montrant que le concept de mémoire a été abordé par une multitude de disciplines, telles que la philosophie et l'HISTOIRE, cela nous a paru d'autant plus important pour faire ressortir ses spécificités dans sa manifestation en littérature, même si l'HISTOIRE est un pilier de nos textes mémoriels, présente dans la composition narrative de chaque ouvrage. Le foisonnement des théories et des recherches sur le concept de la mémoire nous a confortés dans l'idée que cette richesse étymologique nous donne toute latitude à avancer notre propre interprétation sur la manifestation de cette dynamique dans notre corpus, surtout avec l'omniprésence du concept d'identité indissociable de cette quête mémorielle.

Même si nous n'avons pas consacré de titre à la quête identitaire et que nous avons préféré expliquer ses rapports avec la mémoire, il est indéniable que les personnages des récits étudiés ici présent, cherchant sciemment ou non à rassembler les bribes de leurs souvenirs, s'avèrent être également en quête d'une certaine identité ; dans *Instruments des ténèbres*, pour tenter d'exorciser des souvenirs traumatisants, Nadia revient trois siècles en arrière dans un projet scriptural où tous les personnages ont leur alter ego dans sa propre existence, une symbiose identitaire, donc mémorielle ; dans *Cantique des plaines*, Paula reconstitue patiemment, malgré les blancs, l'existence d'un grand-père, donc sa propre identité à elle. Les narratrices de Maïssa Bey tentent de changer de vie, pourquoi sinon pour retrouver leurs

identités ; Amina plonge dans un chaos après un séisme ravageur qui génère chez elle un séisme tout aussi dévastateur, intime donc identitaire, quant à la narratrice anonyme d'*Entendez-vous dans les montagnes*, ce même anonymat onomastique est révélateur de sa fracture identitaire.

Nous avons tenté par la suite de répertorier les différents types de mémoires relevés dans notre corpus, un récapitulatif loin d'être exhaustif vu la multitude des catégories de reminiscences relevées ; entre mémoire récente et lointaine, mémoire tardive, mémoire déclenchée, nous avons préféré l'équation mémoire individuelle et collective. Et encore, le problème n'était pas réglé puisqu'un large éventail de catégories de souvenirs s'offrait à nos yeux ; nous l'avons résolu en optant pour des thèmes classiques mais fédérateurs : mémoire d'enfant, intime, pour le volet individuel ; socio-familiale et historique pour le volet collectif. Nous avons consacré également des titres à la mémoire de la langue, les lieux, la mémoire littéraire et les traditions orales comme socles mémoriels.

Dans leurs textes, l'écriture des auteures s'appuie sur les souvenirs individuels, en ayant recours à l'imagination pour donner sens à la parole intime, individuelle et nostalgique, une parole qui s'appuie plus sur les souvenirs des autres, pour reconstituer la mémoire d'un personnage, voire de la communauté. Nancy Huston fait accéder une narratrice à sa propre mémoire à travers des gens ayant connu sa mère plus jeune, ce qui lui permet de comprendre le présent, quant à la seconde narratrice, elle tente de déchiffrer à travers un héritage scriptural rempli de blancs qu'elle doit elle-même, ce qu'elle comprendra tout de suite, combler. Maïssa Bey fait aussi de la quête d'une mémoire individuelle, personnelle le cheval de bataille de ses narratrices. Ces stratégies suivies par les auteures ne peuvent se passer de cette stratégie du tiers, d'une parole tierce qui lui donne sens et consistance, et qui, à longueur de variations de points de vue narratifs, de textes, de parenthèses et de digressions, expose la propre poétique énonciative de l'auteur. Ceci relève de la reconstitution de la mémoire des personnages et l'inscription de toute mémoire individuelle dans une autre collective.

Nous sommes parvenus ainsi à démontrer que les trajectoires, individuelles et collectives, sont des motifs exposés, souvent sous le mode mémoriel, dans des discours rapportés enchâssés, qui signalent, dans la fiction, la richesse du lieu natal, de la langue, d'une richesse intertextuelle évidente, garante de la préservation d'une mémoire intellectuelle que le récit intime n'occulte pas au profit d'une relation autobiographique strictement personnelle ou familiale. Le discours usité dans notre corpus touche de beaucoup la réalité historique que s'évertue à capter la fiction, pas toujours évidente à admettre, de Bey et de Huston du fait des

rapprochements que nous avons été amenés à établir entre les souvenirs des différentes narratrices et les biographies et les univers de nos deux auteures. C'est, en dernière instance, un effet de réel trop soutenu qui ramène leurs œuvres au niveau du document historique.

Bey et Huston ne peuvent échapper toutes deux au pouvoir de l'écriture de l'HISTOIRE, prolongement inévitable de leur écriture au noyau mémoriel : Maïssa Bey, dans ses deux textes, part d'un contexte ancien mais toujours présent dans les discours officiels et l'actualité, la guerre d'Algérie, à un autre contexte récent mais tout aussi dramatique, un séisme ravageur en 2003, prétexte à déterrer des pièces maîtresses de cette HISTOIRE. Touchée personnellement par ces événements, elle enfourche une distanciation qui lui permet de discourir derrière le voile de la fiction d'un pan historique et de donner son propre point de vue. Huston remonte encore plus loin dans ses textes, faisant de l'un un archive précieux sur la naissance de l'Alberta, sa région natale, et de l'autre également un archive tout aussi précieux sur sa région d'adoption, le Berry en France. Il s'avère donc que l'instrument privilégié de saisie de l'histoire n'est pas fiable : la mémoire obéit à d'autres logiques que la logique de l'histoire. Elle oublie, déforme, transforme, reconstruit ce qui s'est passé en fonction des exigences de l'inconscient, ou du pouvoir, et non en fonction des exigences de la vérité.

Les auteures nourrissent donc à profusion leur écriture du référent historique ; elles adoptent cette démarche scripturale presque impulsivement ou naturellement. Réécrire l'Histoire à travers leur écriture permet de réveiller certaines consciences et à dénoncer l'oubli et le déni, mais également à rendre hommage à leurs terres natales ; pour Maïssa Bey, cela lui sert également à honorer la mémoire de ses martyrs et notamment celle de son père. Maïssa Bey et Nancy Huston restituent l'HISTOIRE avec une langue bousculant les discours officiels et ce, pour faire participer le lecteur à l'univers de leurs personnages héros et nous font découvrir des pans d'une HISTOIRE avec un vibrant réalisme.

Il semble également qu'à travers notre corpus, Maïssa Bey et Nancy Huston n'ont pas fait de leurs narrateurs et personnages uniquement des éléments constitutifs de leurs trames, mais plutôt et surtout des porte-paroles qui véhiculent la mémoire, donc l'état d'esprit des femmes et des hommes de leurs sociétés qui sont aussi les siennes. À travers cette étude un constat se dégage, à savoir que le texte du corpus d'étude témoigne d'une écriture qui fait dialoguer non seulement les consciences des narrateurs reflétant celle de l'écrivaine, mais également de nombreuses cultures et littératures. De ce fait, il est possible de dire que nos textes donnent à voir les paradoxes et les contradictions de la société algérienne aussi bien que



nord-américaine et française, les sociétés d'antan ou bien actuelles, exposant des pans de l'HISTOIRE, donc de la mémoire de ces nations.

Nous avons consacré dans notre étude une partie à l'inscription des langues et des lieux maternels dans les discours de nos deux auteures ; Nancy Huston prend soin d'insérer dans son écriture des termes appartenant à la langue anglaise, sa langue maternelle, un clin d'œil mémoriel inséré sous la forme de chansons du patrimoine nord-américain, une forme d'intertextualité donc, parfaitement intégrés dans l'instance narrative, sans oublier la description de sa région natale, l'Alberta, qui, alors qu'elle n'y vit plus depuis des années, subsiste encore dans sa mémoire, fidèle ou pas, mais en tout cas sous une forme loin d'être idyllique et qu'elle essaie néanmoins de transmettre aux lecteurs. Maïssa Bey suit la même stratégie scripturaire et mémorielle que Huston, insérant des clins d'œil mémoriels à sa langue maternelle, l'arabe, parfaitement insérés, non pas dans des chansons mais un discours social représentatif des personnages.

Maïssa Bey et Nancy Huston se sont longuement appuyées sur des composantes externes à leurs textes pour les imbriquer avec une dimension réelle et pour cela, elles ont eu recours à l'intertextualité, mémoire littéraire fortement présente dans notre corpus, empreinte intertextuelle qui s'étale en profondeur jusqu'au texte lui-même. En effet, l'ensemble des œuvres étudiées s'implantent dans une atmosphère d'ouverture et de richesse perceptible sur tous les plans. Les auteures transposent leurs personnalités d'écrivaine du monde dans chacun de leurs écrits. Elles ne peuvent s'empêcher de faire croiser le monde fictif qu'elles bâtissent à l'aide de leurs plumes avec celui de leurs propres références culturelles, artistiques et universelles. La coprésence d'énoncés fictionnels et référentiels donne lieu à une pluralité de lectures, et nous éclairent sur les littératures auxquelles s'identifient les écrivaines. Il s'agit d'univers littéraires dont se composent certainement les personnalités des auteures. Ainsi les récits de Maïssa Bey et de Nancy Huston font-ils voyager ses lecteurs par le biais du procédé de l'intertextualité vers différents horizons aux nuances variées, de la littérature française, à la littérature allemande, en passant par des références religieuses.

En outre, ce dialogue ne s'est pas seulement instauré avec l'univers littéraire mais également avec celui de l'Art. Effectivement, les romans beyens et hustoniens répandent autour d'eux un halo artistique, dans la mesure où le lecteur peut retrouver dans leur écriture des allusions, des parallélismes ou des analogies avec le monde de la musique, héritage nord-américain dont Nancy Huston se fait fort de préserver et de lui rendre hommage en l'imbriquant profondément dans son écriture. L'intertextualité qui compose notre corpus est

fondamentalement constitutive de l'écriture si particulière des auteures faisant d'elles une production intrinsèquement kaléidoscopique.

A cette mémoire littéraire s'ajoute une autre, orale, faisant de notre corpus de fragments et de bribes de la tradition orale, de la mémoire collective et du patrimoine, hérités exclusivement de la culture ancestrale. Les auteures puisent dans le vaste réservoir du registre culturel et identitaire, en étroite relation, avec la poésie, les proverbes, les chants, ou encore les descriptions des cérémonials et d'anciennes traditions. Le socle de l'expression orale et culturelle se trouve, pour ainsi dire, reconstitué dans une œuvre romanesque contemporaine. Elles ont reproduit dans leurs textes une fresque culturelle peinte dans une langue française qui se veut représentative de leurs cultures.

Aussi cette étude nous a-t-elle permis de déceler le sentiment de nécessité de l'auteure à faire jumeler sa littérature avec la culture orale de son pays, peut-être dans un souci de réconciliation de son identité, tiraillée entre la culture héritée de ses ancêtres et celle de la langue d'écriture, autrement dit de la langue française. Cependant, ces rappels de la tradition orale ne constituent pas seulement un héritage de la mémoire collective, que les auteures tentent de préserver et de protéger contre la disparition, mais ils représentent également des sources d'inspiration et d'accomplissement personnel, faisant de leurs récits des écrits riches et foisonnants sur le plan culturel invitant les lecteurs à les découvrir avec beaucoup d'intérêt et de curiosité.

C'est ainsi que cette pratique de la mémoire littéraire et orale dans toutes ses formes, notamment celles du conte, des proverbes, de la poésie et des superstitions populaires sert-elle à nourrir et à féconder l'écriture de nos auteures qui devient un prolongement et une survivance d'une culture ancestrale. Elle permet ainsi à une mémoire des traditions de résonner mais se présente aussi et surtout comme une composante fondamentale qui relève de la technique d'écriture privilégiée par nos écrivaines. Elle a également une forte signification structurelle qui marque chez elles un espace privilégié pour marquer leurs propres cultures ou d'autres horizons culturels auxquels elles s'identifient.

Après avoir tenté de répertorier les différentes mémoires présentes dans notre corpus et les dynamiques qu'elles insufflent dans l'écriture de notre corpus, nous revenons dans cette conclusion à l'intitulé de la présente étude, souvenir-écran et souvenir écart, laissant présager de la direction suivie dans notre analyse, à savoir la question des failles de cette dite mémoire, sa dynamique consistant en un voile/dévoilement plus porteur de sens dans cette écriture particulière de nos deux auteurs, dite intime.

Nous avons balisé dans les deux premiers chapitres le terrain pour une approche psychanalytique de cette écriture de la mémoire et cette manifestation du souvenir dans l'écriture dans nos deux auteures. Nous avons donné la primauté dans cette étude à deux types de souvenirs : le souvenir-écran, concept freudien par excellence, souvenir d'enfance recelant une charge traumatique tendant vers le voile ; et le souvenir écart, axé sur l'omission, le doute, le soupçon et le mensonge, ce dernier mot paraissant peut être trop fort en égard à la sincérité décelée, nous devrions donc dire mensonge assumé et revendiqué par les narratrices.

Le souvenir-écran, un concept clé dans notre étude mais nous ne nous sommes pas contentés de le définir, ça n'aurait pas donné justice à cette notion freudienne par excellence tant elle nous saute aux yeux presque à chaque ligne dans nos ouvrages et qui transcende à notre avis une simple identification. Nous sommes donc passés d'une démarche trop simpliste à notre goût, repérer ce type de souvenirs, à essayer au contraire de montrer que par exemple, dans nos ouvrages, les rêves, les rêveries, les fantasmes partant d'un élément biographique, et les scènes primitives pourraient très bien constituer des souvenirs-écrans, des mécanismes de défense qui se déclenchent quand un souvenir traumatisant est sur le point de remonter à la surface, sans oublier les déplacements et les refoulements, autres dispositifs très importants servant à se protéger du trop plein de mémoire.

Les personnages de Maïssa Bey et Nancy Huston, qu'ils soient narrateurs ou non, adoptent différentes stratégies scripturaires pour contourner le traumatisme ; Nadia s'échappe en commençant la rédaction d'un manuscrit, à consonance mémorielle également, mais ne peut empêcher le croisement, rare mais édifiant de ces récits, Paula contourne les traumatismes de son enfance en ressuscitant son grand-père à travers un manuscrit pleins de blancs qu'il s'agira de combler par l'écriture, donc par l'invention, Amina tourne le dos à une existence réglée comme du papier à musique pour rejoindre un camp après un séisme, à l'image de sa mémoire branlante, enfin la femme anonyme *d'Entendez-vous dans les montagnes* est obligée de faire face à son passé dans un présent tout aussi problématique.

Les allusions dominantes dans notre corpus à la mémoire, défaillante surtout, nous amène à souligner, dans un souci récapitulatif à mettre en lumière le fait que le précepte freudien du souvenir-écran a fait peser le soupçon sur la littérature intime contemporaine. Il est désormais banal d'affirmer qu'aucun souvenir n'est authentique, que tout est souvenir-écran, c'est-à-dire peu ou prou remanié par des souvenirs ultérieurs qui lui sont contigus : ou bien que tout souvenir est sujet à une certaine déviation de la réalité, un écart. Si le fantasme

est faux, ou imaginaire en ce qu'il est, comme le souvenir-écran, le produit de déplacements dans le temps et l'espace, cela nous mène tout naturellement à la mémoire.

Le mensonge involontaire devient donc à travers notre étude une poésie reconnaissable même dans les hésitations de la mémoire, que nous avons nommé souvenir écart par cette tendance à brandir comme un étendard l'oubli et de le rendre, paradoxalement porteur de sens. Vrais ou faux, complets ou non, les souvenirs trouvent leur signification dans leur concrétisation où la mise en regard de différents textes, de différentes sources, trahit l'esthétique habituelle de la multiplicité des versions narratives, des histoires, des littératures pour consolider une pratique scripturale particulière.

Les intermittences, le trou de la mémoire et le dysfonctionnement parcourent notre corpus et la mémoire est imparfaite. Cette investigation nous a suggéré une autre piste par rapport à la récurrence des souvenirs décousus ; souvent les narratrices ou les personnages chez Bey et Huston sont tourmentés par les mauvais souvenirs de leur enfance ou de leur jeunesse. Des scènes traumatiques reviennent répétitivement à l'esprit, dans un souvenir sombre du passé et un événement triste reste longtemps en mémoire.

La mémoire est morcelée donc à l'image de la discontinuité temporelle, cette dernière figurant dans les origines de l'occurrence d'un souvenir imparfait au niveau du texte et de la psychologie des narratrices et des personnages. Ainsi, nous avons d'abord visé à analyser la narration propre à créer la mémoire dans cela est lié à la question de l'oubli.

Chez Maïssa Bey et Nancy Huston, la rétrospection est dominante dans leurs récits, une caractéristique inhérente à toute écriture de la mémoire mais plus significative dans notre corpus car les auteures font appel à plusieurs techniques narratives, notamment celle des vas et vient continuels entre différentes périodes et le présent, des jeux temporels. Ou bien la technique du flash-back, où la mémoire se décline à travers des séquences lointaines ou récentes et influant par là même l'ordre de narration des événements et signifiant également le désordre dans les pensées des narratrices ou des personnages.

A travers les différentes distorsions que les auteures ont fait subir au concept de la mémoire, nous avons abouti à ce qui suit :

Chez Bey et Huston, la mémoire qu'elle soit spontanée ou déclenchée, devient une activité génératrice de sens, authentique, même incomplète, innovante parce qu'elle ramène sous notre attention présente quelque chose qui arriva en un moment et en un lieu singuliers du passé, quelque chose qui peut fort bien avoir été oublié, faisant ainsi ressurgir cet instant

unique du passé dans l'intensité du présent, ces retrouvailles heureuses auxquelles Proust donnera le nom de petites "résurrections de la mémoire".

Une fiction qui, dans sa déclinaison architextuelle, est tantôt roman, tantôt témoignage historique, document personnel, pamphlet social. Le lexique de Bey et Huston se déploie à merveille dans ces récit intimes, parfois plus que dans le reste des autres romans. Le temps et le lieu de l'enfance deviennent alors l'occasion d'un déballage mémoriel, axé autour des fantasmes mettant en vedette les rêves emboîtés dans les souvenirs (ou est-ce l'inverse ?), le roman familial qui désigne les fantasmes par lesquels le sujet modifie imaginativement ses liens avec ses parents, imaginant par exemple qu'il est un enfant trouvé, les déplacements ou les refoulements des souvenirs non négligeables et ce biographique prétexte à la mise en avant d'une référentialité mémorielle certaine, qui confirme d'ailleurs le maintien et la perpétuation d'une même pratique esthétique. Celle-là même qui ne fait aucunement défaut, dans nos textes.

C'est évident pour nous que les textes de Bey et Huston recèlent une véritable intrigue de la mémoire. Comment ? En la créant, en la retravaillant dans un univers mi-fictionnel, en convertissant les bribes de souvenirs des narratrices en récit. Les souvenirs morcelés, souvent mélangés produisent plusieurs intrigues, des énoncés indépendants, en ayant recours aux jeux temporels, à la technique rétrospective. Les histoires s'imbriquent, les détails des souvenirs sont souvent des indices pour élucider les énigmes du passé.

De par cette analyse, apparaît que certains pans de l'entreprise romanesque, de l'univers des littératures intimes surtout ne sont accessibles que par la mémoire. Mémoire collective et symbolique sous forme d'écrits, de traces qu'il s'agit de conserver, de traduire, d'interpréter. Il s'agit toujours de représentations, de signes, de reconstitutions dont le sens nous est donné dans un travail d'interprétation dont la logique est déterminée par la position actuelle de celui qui l'effectue. L'aveu sincère, telle une balise, alimente le discours intime par un échafaudage qui ne fait pas fi de l'apport des différentes mémoires : la mémoire intime, sujette à caution, parce que se limitant aux confidences du sujet du discours ou individuelle des souvenirs du passé rappelés, racontés, transmis de générations en générations.; la mémoire sociale et la mémoire intellectuelle, figées dans des documents ou mémoire dynamique qui évolue au fil du temps mais plus consistantes parce que s'appuyant sur les dires du monde des adultes, des livres. Sans oublier que toutes ces mémoires se nourrissent, avec arguments et explications, à une source intarissable, celle de la mémoire collective, où se love l'essentiel du discours mémoriel de Bey et Huston et tout ce qu'il véhicule.

En définitive, il est possible de dire que notre corpus d'étude se présente comme étant des textes au discours étoffé, mémoriels, s'ouvrant à de multiples lectures et à une polysémie tout-à-fait pertinente. Autant de perspectives et d'éléments de lecture qui restent ouverts dans l'éventualité de recherches ultérieures, et ce pour tenter de comprendre le nouvel esprit de la littérature francophone contemporaine. Pour une éventuelle future recherche, il serait intéressant d'élargir le corpus ; dans la présente étude, nous avons donné la primauté aux ouvrages des deux auteures recelant une charge intime aux dépens de leurs autres romans. De nouveaux dispositifs narratifs ne cessant d'être inventés et afin d'en décrypter le fonctionnement, il serait nécessaire de travailler sur des ouvrages moins personnels, approfondir la recherche sur la poétique de la mémoire dans les autres romans de Nancy Huston et Maïssa Bey et sur la dynamique du souvenir qui pourrait surgir à travers la mémoire dans des textes moins personnels, plus distanciés.

# **BIBLIOGRAPHIE**

## Bibliographie

### Corpus

BEY, Maïssa, *Entendez-vous dans les montagnes*, Alger ; Barzakh, 2007.

BEY, Maïssa, *Surtout ne te retourne pas*, Alger ; Barzakh, 2005.

HUSTON, Nancy, *Instruments des ténèbres*. Arles ; Actes Sud, 1996.

HUSTON, Nancy, *Cantique des plaines*. Arles ; Actes Sud, 1993.

### Œuvres citées des auteures

#### Maïssa Bey

BEY, Maïssa, *Cette fille-là* Alger ; Barzakh, 2001.

BEY Maïssa, *Sous le jasmin la nuit*, Alger ; Barzakh, 2004.

BEY Maïssa, *Bleu, blanc, vert*, Alger ; Barzakh, 2006.

BEY Maïssa, *Puisque mon cœur est mort*. Alger ; Barzakh, 2010.

#### Nancy Huston

HUSTON Nancy, *Nord perdu*. Arles ; Actes Sud, 1999.

HUSTON Nancy, *Bad girl*. Arles ; Actes Sud, 2014.

HUSTON Nancy, *L'empreinte de l'Ange*. Arles ; Actes Sud, 1996.

HUSTON Nancy, *La virevolte*. Arles ; Actes Sud, 1994.

HUSTON Nancy ; SEBBAR, Leïla, *Lettres parisiennes : Autopsie de l'exil*. Paris : Barrault, 1986.



## Ouvrages théoriques

### Critique et théorie littéraire

- BAKHTINE, Mikhaël, *Une poétique ruinée: Problèmes de La Poétique de Dostoïevski*. Paris: Seuil, 1970.
- BARBERIS Pierre ; BERGEZ Daniel ; BIASI Pierre-Marc de...et. al., *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*. Paris: Dunod, 1999.
- BARTHES, Roland, *Le Grain de la voix : Entretiens*. Paris: Seuil, 1981.
- BARTHES, Roland, « *Littérature et signification* », Œuvres complètes. Tome 1. Paris : Seuil, 1993,
- BARTHES Roland, *La chambre claire*. Paris: Gallimard, 1980.
- BARTHES Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes* [Paris, 1975]. Paris: Seuil, « Écrivains de toujours », 1995,
- BLANCHOT, Maurice. *L'Espace littéraire*. Paris: Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1955
- BORDAS, Eric, *Balzac, discours et détours : Pour une stylistique de l'énonciation romanesque*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2003.
- BUTOR, Michel, *Répertoire II*. Paris : Minuit, coll. « Critique », 1964.
- DOUBROVSKY, Serge, *parcours critique*, essais. Paris : Galilée, 1980.
- DUCHET, Claude, *Introduction. Position et Perspectives*, dans Sociocritique. Paris : Nathan, 1979.
- GELLIN, Christine, *L'expérience du lecteur dans les romans de Claude Simon : Lecture studieuse et poignante*. Paris: Honoré Champion éditeur, 1997.
- GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*. Paris: Seuil, 2004.
- GENETTE, Gérard, « *Discours du récit* », Figures III. Paris: Seuil 1972.
- GALLIOT (Le), Jean, *Psychanalyses et langages littéraires : Théorie et pratique*. Paris: Nathan, 1977.
- JOUVE, Vincent, *La poétique du roman*, 2e ed, Paris : Colin, coll. « Campus, lettres », 2001.
- JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*. Paris: PUF, 1998.

- KRISTEVA, Julia, *La Révolte intime*. Paris: Fayard, 2000.
- MAINGUENEAU Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire*. Paris: Dunod, 1993.
- MOLINO Jean ; LAFHAIL-MOLINO Raphaël, *Homo fabulator : Théorie et analyse du récit*. Montréal: Leméac/Actes sud, 2003.
- REUTER, Yves, *L'analyse du récit*. Paris: Armand Colin, 2007.
- ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*. Paris: Grasset, 2014.
- SALLENAVE, Danièle, *Le don des morts, Sur la littérature*. Paris, Gallimard., 1991.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?* Paris: Seuil, 1999.
- STALLONI, Yves, *Les genres littéraires*, Daniel Bergez dir. Paris : Armand Colin, 2007.
- STALLONI, Yves, *Dictionnaire du roman*. Paris: Armand Colin, coll. « Dictionnaire », 2006.
- TODOROV, Tzvetan, *Les genres du discours*. Paris; Seuil, 1978.
- TODOROV, Tzvetan, *Mickhaïl Bakhtine, Le principe dialogique*. Paris : Seuil, 1981.

### **Ouvrages sur la mémoire, l'HISTOIRE et la psychanalyse**

- AUGE, Marc, *Les formes de l'oubli*. Paris : Rivages Poche/ Petite Bibliothèque, 2001
- BERGSON, Henri, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, 1939. Paris : PUF, 1965, 72e édition,.
- BERGSON, Henri, *l'Energie spirituelle*, Essais et conférences. Paris, 20<sup>ème</sup> édition, Félix Alcan,
- CASEY, Edward S., *Remembring, A phenomenological study*, Bloomington et Indianapolis, Indiana university, 1987.
- CERTEAU (de), Michel, *L'écriture de l'histoire* [1975]. Paris : éd. folio, (Coll. Folio histoire), 2007.
- DAYAN-ROSENMAN Anny ; VALENSI Lucette (dir.), *La guerre d'Algérie dans la mémoire et l'imaginaire*. Paris: Bouchene, 2004
- FREUD, Sigmund, *Sur les souvenirs-écrans, in Névrose, psychose et perversion*. Paris: P.U.F., 1973.
- FREUD, Sigmund, *l'abrégé de psychanalyse*. Paris ; Presses universitaires de France, 2009.

- FREUD, Sigmund, *L'interprétation des rêves*. Paris: PUF, [1899-1900], 2004.
- FREUD, Sigmund, *La naissance de la psychanalyse*. Paris: PUF, 2015.
- FREUD, Sigmund ; BOURGUIGNON, André ; LAPLANCHE ; Jean, et.al. *Œuvres complètes: 1894-1899, Volume 3 de Œuvres complètes: psychanalyse, André Bourguignon*. Paris: PUF, 1989.
- GELLINGS, Paul, *Poésie et Mythe dans l'œuvre de Patrick Modiano, Le fardeau du nomade*. Paris: Minard, coll. «Lettres Modernes », 2000.
- GOFF (Le), Jacques. *Histoire et mémoire* [1988]. Paris : Gallimard, folio histoire, 2004.
- HALBWACHS, Maurice *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Albin Michel, 1994
- HALBWACHS, Maurice, *La mémoire collective*. Paris; Albin Michel, 1997
- JONES, Ernest, *La vie et l'œuvre de Sigmund Freud, tome I, Les jeunes années (1856-1900)*. New York ; Basic Books.
- KING, Nicola, *Memory, Narrative, Identity. Remembering the Self*. Edimburgh : Edimburgh University Press, 2000
- LACAN, Jacques, *Le stade du miroir*, in *Ecrits*. Paris: Seuil, coll. " Le Champ Freudien ", 1966.
- LACAN, Jacques, *Propos sur la causalité psychique*. Paris; in *Ecrits*, Seuil, 1966.
- LACAN, Jacques, *Séminaire livre VI, Le désir et son interprétation, (1958-1959)*, texte établi par Jacques-Alain Miller. Paris; Seuil, 2013.
- LAPLANCHE, Jean, PONTALIS, Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la Psychanalyse*. Paris ; PUF «Fantasme », 1967, [5<sup>e</sup>. Ed] 2007.
- MICHAUD, Stéphane (éd.), *Correspondances de Freud*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.
- MACRON, Emmanuel, in *La lumière blanche du passé : Lecture de La mémoire, l'histoire, l'oubli* de Paul Ricœur, dossier Esprit sur l'Histoire et la mémoire, Août-Septembre 2000.
- NEYRAULT, Michel, " *De l'autobiographie* ", in *Autobiographie, VI, les Rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence*. Paris: Les Belles Lettres, coll. "Confluents psychanalytiques", 1987.
- NORA, Pierre (dir.). *Les lieux de mémoire, I. La République*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 1984.

- RANAIVOSON, Dominique, « Le temps n'a pas donc tout englouti », la mémoire des femmes dans les romans de Maïssa Bey, dans *Écriture féminine : réception, discours et représentations*. Oran: CRASC, 2010
- RENAN, Ernest «Qu'est-ce qu'une nation?», *Œuvres complètes*, vol. 1. Paris: Calmann-Lévy, 1947 [1882].
- RICŒUR, Paul. *Définition de la mémoire d'un point de vue philosophique*, dans Elie Wiesel et al. *Pourquoi se souvenir ?*. Paris: Grasset/Académie universelle des cultures, 1999
- RICOEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil, 2000.
- RICŒUR, Paul, *Temps et récit II, la configuration dans le récit de fiction*. Paris: Seuil, 1984.
- RICŒUR Paul, *Temps et récit III*. Paris: Seuil, 1985.
- ROBIN, Régine, *Le roman mémoriel: de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*. Bordeaux: Le Préambule, 1989.
- ROUSSO, Henri, *Le Syndrome de Vichy*. Paris: Seuil, coll. « Points Histoire », 1987.
- SIMONDON, Michèle, *la Mémoire et l'oubli dans la pensée grecque jusqu'à la fin V<sup>e</sup> Siècle avant Jésus-Christ*. Paris: Les belles lettres, coll. « Etudes Mythiques », 1982
- STORA, Benjamin, *Histoire de la guerre d'Algérie 1954-1962* [1994]. Paris : La découverte (Coll. Repères), 2001.
- STORA, Benjamin, *La Gangrène et l'oubli (la mémoire de la guerre d'Algérie)*. Paris : La découverte, coll. « Poche », 1998.
- STORA, Benjamin, *Algérie 1954, une chute au ralenti*. Paris ; Le Monde et éditions de l'Aube, 2011, p. 10
- TADIÉ, Marc et Jean-Yves, *Le Sens de la mémoire*. Paris: Gallimard, coll. « Folio », 1999.
- TODOROV, Tzvetan, *Les abus de la mémoire*. Paris: Arléa, 1995.
- YERUSHALMI, Yosef Hayim, *Réflexions sur l'oubli, Usages de l'oubli*. Paris: Seuil, 1988.
- VIDAL-NACQUET, Pierre, *Les crimes de l'armée française : Algérie, 1954-1962*. Paris: La découverte, [1975], 2014.

## Ouvrages sur les écritures du moi

-ALLAM, Malik, *Journaux intimes : une sociologie de l'écriture ordinaire*. Paris : l'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 1996.

-BELLEAU, André, *Le romancier fictif*. Sillery: Presses de l'Université du Québec, 1980

-COUTURIER, Maurice, *La Figure de l'auteur*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1995.

-DIDIER, Béatrice, *Le journal intime*. Tunis : Ceres éditions, coll. « Critica », 1998.

-GASPARINI, Philippe, *est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Paris: Seuil, 2001.

-GASPARINI, Philippe, *Autofiction, une aventure du langage*. Paris: Seuil, 2008.

-GUSDORF, Georges, *Esthétique et poétique, Sur le Roman à la première personne*. Paris: Le Manuscrit, 1948.

-HERMAN, Jan, *Le mensonge romanesque : Paramètres pour l'étude du roman épistolaire*. Paris: Grande route Robert , coll. «Études de langue et littérature française », 1989.

-HUBIER, Sébastien, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris : Armand Colin, 2003.

-LAURENT, Thierry, *L'œuvre de Patrick Modiano, une autofiction*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1997.

LEJEUNE, Philippe, *Moi aussi*. Paris, Seuil, 1986.

LEJEUNE, Philippe, *Nouveau Roman et retour à l'autobiographie*, in *L'Auteur et le manuscrit*, dir. Michel Contat. Paris, PUF, coll. " Perspectives Critiques ", 1991.

-LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil, coll. « Points Essais », 1975, Nouv. éd. augm, 1996.

-LEJEUNE, Philippe, *Brouillons de soi*. Paris, Seuil, « Poétique » 1998.

-LEJEUNE, Philippe, *Signe de vie, pacte 2*. Paris : Seuil, 2005.

-MARIE, Dominique, *Création littéraire et autobiographie ; Rousseau, Sartre*. Paris : Pierre Bordas et fils éditeurs, coll. « Littérature vivante », 1994.

- MICHINEAU, Stéphanie, *L'autofiction dans l'œuvre de Colette*. Paris, Editions Publibook, 2008.
- RAOUL, Valérie, *Le journal dans le roman français*. Paris, PUF, coll. « Écriture », 1999.
- ROUSSET, Jean, *Narcisse romancier : essai sur la première personne dans le roman*. Paris, Corti, 1973.
- TRIPET, Arnaud, *La Rêverie littéraire : essai sur Rousseau*, Volume 1. Genève, Droz, 1979
- VILAIN, Philippe, *Défense de Narcisse*. Paris, Grasset, 2005.

### **Romans cités d'autres auteurs**

- BENHADOUGA, Abdelhamid, *Le vent du sud*. Alger: ENAG, 2002
- CHAMOISEAU, Patrick, *Une enfance créole II : Chemin-d'école*. Paris: Gallimard, 1990.
- DOUBROVSKY, Serge, *filis*. Paris : Galilée, 1977.
- GREEN, Julien, *Mes Jeunes années*. Paris: Seuil, 1984
- HELLENS, Franz, *Le Naïf, Le récit d'enfance*. Paris: Emile-Paul, 1926.
- MACLENNAN, Hugh, *Two Solitudes*. Toronto ; Macmillan of Canada:1945, traduit de l'anglais par Hélène Rioux. Montréal: XYZ éditeur, 2008.
- PERROS, Georges, *Notes d'enfance*. Quimper: Calligrammes, 1979.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Le Miroir qui revient*. Paris: Minuit, 1985.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Œuvres complètes de avec des notes historiques : Dialogues*, Volume 4, Au bureau des Publications Illustré.

### **Ouvrages sur l'identité**

- ALBERT, Christiane (dir.), *Francophonie et identités culturelles*. Paris: Karthala, 1999.
- DAHOUA, Kanaté : SELOM, K. Gbanou (dir., *Mémoires et identités dans les littératures francophones*. Paris: L'Harmattan, Coll. « Critiques littéraires », 2008.
- GROSSER, Alfred, *les identités difficiles*. Paris: Presses de Sciences Po, 1996.
- LEVI-STRAUSS, Claude, *L'identité: séminaire interdisciplinaire, 1974-1975*. Paris: PUF, 2010

## **Ouvrages sur la littérature maghrébine d'expression française**

- ACHOUR, Christiane, *Ecritures algériennes, la règle du genre*. Paris: l'Harmattan, coll. « créations au féminin », 2012
- BAUMSTIMLER Yves ; BONN Charles, *Psychanalyse et texte littéraire au Maghreb*. Paris; L'Harmattan, 1992
- BEY, Maïssa ; Leïla ; KACIMI, Mohamed...et. al., *Journal intime et politique, Algérie, 40 ans après*. Paris: L'Aube, 2003
- BONN Charles ; BOUALIT Farida, *Paysages littéraires algériens des années 90: témoigner d'une tragédie?*. Paris: L'Harmattan, 1999.
- CHIKHI, Beida, Assia Djebbar, *Histoires et fantaisies*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007.
- HAMDI, Houda (dir.), *Maïssa Bey, deux décennies de créativité*. Paris: l'Harmattan, 2019
- JAY, Salim, *Dictionnaire des romanciers algériens*. Paris: Serge Safran, 2018,
- KHADDA, Nagget, *Représentation de la féminité dans le roman Algérien de la langue française*. Alger: OPU, 1991.
- MOHAMMEDI-TABTI, Bouba, *Maïssa Bey ; l'écriture des silences*. Blida: Tell, 2007,
- MOKHTARI, Rachid, *La graphie de l'horreur : Essai sur la littérature algérienne (1900-2000)*, Alger: Chihab, 2018 [2<sup>o</sup>éd.]
- MOKHTARI, Rachid, *Le nouveau souffle du roman algérien : Essai sur la littérature des années 2000*. Alger ; Chihab, 2006

## **Autres ouvrages d'analyse cités**

- BENIAMINO, Michel; GAUVIN, Lise, *Vocabulaire des études francophones : les concepts de base*. Presses universitaires de Limoges, 2005

- BHABHA, Homi, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*. Paris: Payot, 2007 (trad. par Françoise Bouillot de *The Location of Culture*)
- BUNYAN, John, *Le voyage du chrétien*. Lausanne ; Bibliothèque cantonale et universitaire, 1834.
- CHEVRIER, Jacques. *L'arbre à palabre : essai sur les contes et récits traditionnels d'Afrique noire*. [1986] Paris : Hatier International, 2005.
- DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix, *Kafka, pour une littérature mineure*. Paris: Les éditions de minuit, 1975.
- DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix, *Mille plateaux*, Paris, Les éditions de minuit, 1980.
- ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard, coll. « Folio essais », 1963.
- FUENTES, Carlos, *Le Sourire d'Erasmus. Épopée, utopie et mythe dans le roman hispano-américain*, traduit par Eve Marie et Claude Fell. Paris: Gallimard, Coll. « le messager », 1990
- GLISSANT, Édouard. *L'imaginaire des langues. Entretiens avec Lise Gauvin (1991-2009)*. Paris : Gallimard, 2010
- JANKELEVITCH, Vladimir, *La musique et l'ineffable*. Paris: Seuil, 1983.
- KHATIBI, Abdelkébir, *Francophonie et idiomes littéraires*. Rabat, El Kalam, 1990
- SCHERRY, Simon, *Le trafic des langues, traduction et culture dans la littérature québécoise*. Québec, Boreal, 1994.
- SING, V. Pamela, *Stratégies de spatialisation et effets d'identification ou de distanciation dans Cantique des plaines* in Marta Dvorak, Jane Koustas (dir.), Vision-Division, Les Presses de l'université d'Ottawa, 2004
- WESTPHAL, Bertrand. *La géocritique : réel, fiction, espace*. Paris: Les Editions de Minuit, 2007.



## Sitographie

### Roman en ligne

-MONTAIGNE, Michel de, *Essais*, Version HTML d'après l'édition de 1595, « Des menteurs », in <http://bribes.org/trismegiste/montable.htm>

-SCHLINK Bernard, *Le liseur*, PDF, in [http://ekladata.com/HimNeFVwrW4KXGLrxG88Ih\\_Znt8/Bernhard-Schlink-Le-liseur.pdf](http://ekladata.com/HimNeFVwrW4KXGLrxG88Ih_Znt8/Bernhard-Schlink-Le-liseur.pdf)

### Ecritures du moi

-DOUBROVSKY, Serge in <http://www.fabula.org/revue/document3146.php>,

-GASPARINI, Philippe « Est-il je? Stratégie générique de L'Insurgé », *Poétique*, n° 122, avril 2000.

-LAYOUEN, Mounir, « L'autofiction, une réception problématique » in *Frontières de la fiction* [article en ligne]. Pessac ; Presses universitaires de Bordeaux, 2002, <<http://books.openedition.org/pub/5765>>

### Thèses et mémoires

#### Sur la mémoire et l'HISTOIRE

-BELOUD Lamia Fatima, « *l'écriture de Fatéma Bekhaï : pratiques signifiantes et mémoire* », [mémoire de magister], Université d'Oran Es Senia, 2011 in <https://theses.univ-oran1.dz/document/TH3696.pdf>, [consulté le 28/02/2015]

-BARRET, Cecilia, « Anamnèses romanesques dans la fiction contemporaine : le personnage transhistorique dans « Les fleurs bleues » de Raymond Queneau, « Terra nostra » de Carlos Fuentes, « Le Turbot » de Günter Grass », [Thèse en ligne], 2008, Limoges, p. 11, in <http://www.theses.fr/13013659X> [consultée le 23/04/2012]

-MAURUD MÜLLER, Hélène, « Filiation et écriture de l'Histoire chez Patrick Modiano et Monika Maron », [Thèse en ligne], Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2009. [www.theses.fr/2009PA030030.pdf](http://www.theses.fr/2009PA030030.pdf) [consultée le 15/04/2014]

- PAYOUX, Mélanie, « Etude développementale de la suggestibilité et de la création de faux souvenirs », [Thèse en ligne], Université de Nantes, 2014, in <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01199715/document> [consultée le 14/12/2016]

-RUSTICI, Chiara, « Brendan Behan: les enjeux de la mémoire entre écriture et oralité », université de Toulouse, 2013, [Thèse en ligne], in [https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00879873 / document](https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00879873/document) [consultée le 05/08/2016]

-IDRIS, Nassim, L'anamnèse dans *Les figuiers de Barbarie* de Rachid Boudjedra, [mémoire de Master], université Abderrahmane Mira, Bjaïa, 2015 in [http://www.univbejaia.dz /dspace/bitstream/handle/123456789/1409/L%e2%80%99anamn%c3%a8se%20dans%20les%20figuiers%20de%20Barbarie %20de%20R achid%20Boudjedra.p df? sequence=1 &isAllowed=y](http://www.univbejaia.dz/dspace/bitstream/handle/123456789/1409/L%e2%80%99anamn%c3%a8se%20dans%20les%20figuiers%20de%20Barbarie%20de%20Rachid%20Boudjedra.pdf?sequence=1&isAllowed=y) [consulté le 11/02/2017]

## **Psychanalyse**

-CLENET, Antoine. « L'énigme d'Alexandre : Etude sur l'inscription du sujet dans le langage Et sur les mécanismes inconscients : - déplacement, condensation, - métonymie et métaphore », [mémoire en ligne], université d'Angers, 1998 in <https://psychologue-quimper.fr/travaux/enigme.pdf>. [Consulté le 19/05/2013]

-LACAN, Jacques, « Séminaire livre VI, Le désir et son interprétation », texte établi par Jacques-Alain Miller. Paris: Seuil, 2013, 1958/1959, cité in <https://www.cairn.info/revue-cahiers-de-psychologie-clinique-2014-1-page-45.htm#no6> [consulté le 16/09/2016]

-ROUART julien in <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5446350v/texteBrut> [consulté le 08/12/2016]

## **Les écritures du moi**

-COLONNA, Vincent, « Essai sur la fictionnalisation en soi en littérature », doctorat de l'E.H.E.S.S, G. Genette (dir.), Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1989, in <http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/04/70/04/PDF/tel-00006609.pdf>. [Consultée le 11/10/2014]

-SICART, Pierre-Alexandre, « Autobiographie, Roman, Autofiction », [thèse en ligne], 2005, in [www.fr.wikipedia.org/wiki/Autofiction](http://www.fr.wikipedia.org/wiki/Autofiction), [consultée le 04/03/2012]

-BOUHADID, Nadia, Stratégies autofictionnelles chez certains écrivains francophones contemporains d'ici et d'ailleurs », [Thèse en ligne], université Mentouri, Constantine, 2016 in <http://archives.umc.edu.dz/bitstream/handle/123456789/136359/BOU1488.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [consultée le 04/12/2018]

### **Sur Maïssa Bey et Nancy Huston**

-BELKHOUS, Meriem, Les stratégies d'écriture chez Maïssa Bey, dans *Bleu blanc vert, Puisque mon Cœur est mort et Pierre sang papier ou cendre*, soutenue à l'université d'Oran 2, 2016, [thèse en ligne], disponible sur [http://www.univ-oraan.dz/images/these\\_memoires/FLE/Doctorat/TDLE-41/these%20Doctorat-BELKHOUS-Meriem.pdf](http://www.univ-oraan.dz/images/these_memoires/FLE/Doctorat/TDLE-41/these%20Doctorat-BELKHOUS-Meriem.pdf), consultée le 12/02/2017. (Consultée le 17/09/2018)

-BOISSEAU, Daniel, « Temps et récit dans Cantique des plaines de Nancy Huston », [mémoire en ligne], université du Québec, Montréal, mars 2008, p. 5, in <https://archipel.uqam.ca/1103/1/M10329.pdf> [consulté le 02/02/2015]

-HARDY Stephan, « Cantique des plaines de Nancy Huston : le rôle du mythe dans une quête identitaire », [Mémoire de maîtrise], Winnipeg, Université du Manitoba, 1999. [Consulté le 18/04/2016]

-THIBEAULT, Jimmy, « Briser la chaîne identitaire ou apprendre à conjuguer l'identité au présent Réflexion sur le processus d'identification dans *Tchipayuk ou le chemin du loup* de Ronald Lavallée, *Cantique des plaines* de Nancy Huston et *Le coulonneux* de Simone Châput », [Mémoire de maîtrise], Edmonton, University of Alberta, 2002. [Consulté le 12/04/2013]

-TURTUREANU, Aliteea-Bianca, « Translinguisme et transculture dans l'œuvre de Nancy Huston », [Thèse en ligne], université de Cluj-Napoca (Roumanie), 2012, p. 112 in [http://cirt-transdisciplinarity.org/biblio/biblio\\_pdf/Aliteea\\_Turtureanu\\_Final.pdf](http://cirt-transdisciplinarity.org/biblio/biblio_pdf/Aliteea_Turtureanu_Final.pdf) [consultée le 02/05/2015]

### **Actes de colloques**

-BEY, Maïssa, “ Les Cicatrices de l'histoire ”, communication au colloque de Paris VII et l'EHESS sur “ La guerre d'Algérie dans la mémoire et l'imaginaire ”, 14 au 16 novembre 2002, Jussieu. Document inédit.

- « Les écrivains francophones, interprètes de l'Histoire, entre filiation et dissidence », colloque de Cerisy-La-Salle, 2-9 septembre 2003, CHIKHI, Beida ; QUAGHEBEUR, Marc (dir.)

## Dictionnaires

-Dictionnaire universel des Littératures de Vapereau en 1876

-Dictionnaire international de la psychanalyse : concepts, notions, biographies, œuvres, événements, institutions [1], par Martine Lussier

## Dictionnaire électronique

-Dictionnaire d'histoire et géographie ecclésiastique, t. X, Paris, 1938, col. 123-124.[http://lettre.volee.irh.in.cnrs.fr/pdf/notice\\_jeanne.pdf](http://lettre.volee.irh.in.cnrs.fr/pdf/notice_jeanne.pdf) [consulté le 50/04/2016]

## Articles en ligne

-AMFREVILLE, Marc, « La Scène originaire ou la représentation impossible dans "The Fall of the House of Usher" », *Revue française d'études américaines*, 2013/1 (n° 135), p. 27-38, in <http://www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2013-1-page-27.htm> [consulté le 20/12/2015]

-ARGAND, Catherine in [https://www.lexpress.fr/culture/livre/nancy-huston\\_804287.html](https://www.lexpress.fr/culture/livre/nancy-huston_804287.html) [consulté le 06/09/2011]

-BATALHA, Maria Cristina, «Maïssa Bey, Histoires de vie», *Synergies, Brésil*, n°10-2012, pp.89-96 in <https://gerflint.fr/Base/Bresil10/batalha.pdf> [consulté le 10/09/2016]

-BATALHA, Maria Cristina, « Mémoire individuelle et mémoire collective dans la fiction de Maïssa Bey », *Etudes romaines de Borno*, 33, 1, 2012 in <https://docplayer.fr/32931460-Memoire-individuelle-et-memoire-collective-dans-la-fiction-de-maissa-bey.html> [consulté le 02/10/2014]

-BAUDELLE, Yves, "Du roman autobiographique : problèmes de la transposition fictionnelle", *Protée*, volume 31, n°1, printemps 2003, p. 7–26. <https://doi.org/10.7202/008498ar>, [consulté le 12/10/2011]

-BOUSSEYROUX, Nicole, « Le poinçon du fantasme », *L'en-je lacanien*, 2007/1 (n° 8), p. 159-164 in <https://www.cairn.info/revue-l-en-je-lacanien-2007-1-page-159.htm>, [consulté le 19 /11/2010]

-BRUN, Patrick. « Un souvenir-écran projeté. » *Cinémas*, volume 17, numéro 1, automne 2006, p. 144–164. <https://doi.org/10.7202/016326ar>, [consulté le 05/04/2012].

-CHILAND, Colette, « Le statut du fantasme chez Freud », dans : *Homo psychanalyticus*, Chiland Colette (dir.), Paris ; PUF, « Psychologie d'aujourd'hui », 1990, in <https://www.cairn.info/homo-psychanalyticus-9782130426370-page-32.htm> [consulté le 25/10/2010]

-CLEMENT, C.-B., « De la méconnaissance : fantasme, texte, scène », [article en ligne], *Langages*, 1973, 31, pp. 36-52-Fait partie d'un numéro thématique : Sémiotiques textuelles in [https://www.persee.fr/doc/lgge\\_0458-726x\\_1973\\_nu\\_m\\_8\\_31\\_2234](https://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1973_nu_m_8_31_2234) [consulté le 17/11/2011]

-COLONNA, Vincent, « Défense et illustration du roman autobiographique », in <https://www.fabula.org/revue/cr/468.php>, [consulté le 07/01/2013].

-DEMANZE, Laurent, « Récits de filiation », in [https://www.fabula.org/atelier.php?R%26eacut%3Bcits\\_de\\_filiation](https://www.fabula.org/atelier.php?R%26eacut%3Bcits_de_filiation), [consulté le 18/06/2012]

-DOSSE, François, « Entre mémoire et histoire : une histoire sociale de la mémoire », [article en ligne], *Raison présente*, pp. 5-24, 1998. [http://www.culturahistorica.es/dosse/entre\\_histoire\\_et\\_memoire.pdf](http://www.culturahistorica.es/dosse/entre_histoire_et_memoire.pdf) [consulté le 04/03/2013]

-DOUBROVSKY Serge ; Jacques LECARME ; Philippe LEJEUNE : « L'Autofiction : un mauvais genre », *Autofictions & Cie*, 1993, p. 227, in [www.fabula.org/forum/colloque99/208.php](http://www.fabula.org/forum/colloque99/208.php), [consulté le 17/10/2014]

-DUGAST-PORTES, Francine ; TOURET, Michel, « Le temps des lettres : Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du 20<sup>e</sup> siècle ? » Nouvelle édition [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2001, <https://books.openedition.org/pur/33265?lang=fr> (consulté le 05/01/2012)

-DUGAST-PORTES, Francine, « Richard N. Coe, explorateur du récit d'enfance », in *Récit d'enfance en question*. Cahiers de sémiotique textuelle, n 12. Nanterre : Université de Paris X, 1988 [consulté le 14/09/2013]

- FERNIOT, Christine, « Bad girl », autobiographie consacrée au thème de l'abandon in [https://www.lexpress.fr/culture/livre/bad-girl-autobiographie-consacree-au-theme-de-l-abandon\\_1615911.html](https://www.lexpress.fr/culture/livre/bad-girl-autobiographie-consacree-au-theme-de-l-abandon_1615911.html) [consulté le 22/11/2012]

-FREUD, Sigmund, *Lettres à Wilhelm Fliess*, Lettre 61, 1897, p. 247, traduction française, 1956 in *Revue française de la psychanalyse*, 2-3-1971, in <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5446350v/texteBrut> [consulté le 13/02/2011]

-GAGNEBIN Jeanne-Marie, « La mémoire, l'histoire, l'oubli » (version française du texte présenté le 4/09/08 à l'Unicamp, Universidade Estadual de Campinas, Brésil) in, <https://studylibfr.com/doc/2481496/la-m%C3%A9moire--l-histoire--l-oubli>, [consulté le 08/09/2011].

-GELINAS, Marie-Claude, « La représentation de la femme dans Instruments des ténèbres et l’empreinte de l’ange de Nancy Huston », Février 2004, in <http://depot-e.uqtr.ca/4688/>, [consulté le 15/02/2010]

-HARDY, Stephan, « La question du temps dans Cantique des plaines de Nancy Huston », *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne*, vol. 27, n° 1 (2002), pp. 59-68. (Article de revue) 27, 2002, <https://journals.lib.unb.ca/index.php/scl/article/view/12806/13801> [consulté le 06/12/2012]

-HUSTON, Nancy, « Les Prairies à Paris », *Liberté*, 35 (6), 1993, 24–35, p. 26 in <https://www.erudit.org/en/journals/liberte/1993-v35-n6-liberte1036333/31595ac.pdf> [consulté le 06/02/2015]

-JACCOMARD, Hélène, « Lecteur et lecture dans l’autobiographie française contemporaine : Violette Leduc, Françoise d’Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar », Genève, Droz, 1993, cité in Wikipédia, L’encyclopédie libre en ligne : [http://fr.wikipedia.org/wiki/Auto\\_fiction](http://fr.wikipedia.org/wiki/Auto_fiction) (consulté le 10.02.2015).

-MAGLICA, Céline, « Essai sur l’autofiction », [article en ligne], in <http://www.uhb.fr/alc/cellam/soi-disant/01Question/Analyse2/MAGLICA.html>, [consulté le 08/07/2014]

-MILQUET, Sophie, « Langue, mémoire et identité : esthétique de l’exil chez Adélaïde Blasquez et Jorge Semprun », *Cahiers de la Méditerranée* [article en ligne], 82 | 2011, mis en ligne le 15 décembre 2011, in <http://journals.openedition.org/cdlm/5733> [consulté le 15/12/2024]

- SULLIVAN, Maryse, « Les femmes marginales par l’histoire les sorcières de Maryse Condé et de Nancy Huston », Université d’Ottawa, Chimères, [article en ligne], 2016, Vol 33 No 1 (2016): Volume XXXIII, in <https://journals.ku.edu/index.php/chimeres/article/view/6485> [consulté le 12/11/2017]

-MASSONI DA ROCHA, Vanessa, « Les enjeux de la mémoire du pays natal chez Nancy Huston », *Études canadiennes / Canadian Studies* [En ligne], 74 | 2013, juin 2015 : <http://eccs.revues.org/244> ; DOI : 10.4000/eccs.244 [consulté le 08/09/2015]

-MERCEDES, Blanco, « L’œil de Polyphème et l’écran du souvenir. Un mythe générateur d’images », *Savoirs et clinique*, 2010/1 (n° 12), p. 91-105 in <https://www.cairn.info/revue-savoirs-et-cliniques-2010-1-page-91.htm> [consulté le 07/12/2016]

- MOKADDEM, Khadidja. « Les écritures féminines de la guerre d'Algérie : l'exemple de Maïssa Bey » in *Synergies Algérie* n° 5 – 2009, pp. 217-225
- MORHAIN Yves ; DUBOIS Vanessa, « Images traumatiques et travail d'historicisation », *Champ psychosomatique*, 2007/1(n° 45), p. 111-124, in <https://www.cairn.info/revue-champ-psychosomatique-2007-1-page-111-124.htm>[consulté le 12/12/2013]
- PANTOUTE Marie Wright, « ELIE WIESEL : L'écriture de la mémoire », [article en ligne], 2003, in <https://revue.leslibraires.ca/articles/litterature-etrangere/ellie-wiesel-l-ecriture-de-la-memoire> [consulté le 08/04/2016]
- PERRON-BORELLI, Michèle, « Réflexivité et identité : à propos des « souvenirs-écrans », *Revue française de psychanalyse*, 2012/3 (Vol. 76), pp. 725-736, in <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2012-3-page-725.htm>, [consulté le 17/10/2014]
- PIVETEAU, Jean-Luc, « Le territoire est-il un lieu de mémoire ? », [article en ligne], *L'Espace géographique*, 1995 24-2, pp. 113-123, in [https://www.persee.fr/doc/spgeo\\_0046-2497\\_1995\\_num\\_24\\_2\\_3364](https://www.persee.fr/doc/spgeo_0046-2497_1995_num_24_2_3364) [consulté le 11/02/2010]
- ROSOLATO, Guy, « Souvenir-écran » In: *Communications*, 23, 1975. *Psychanalyse et cinéma*, Raymond Bellour, Thierry Kuntzel et Christian Metz (dir.). pp. 79-87 in [https://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1975\\_num\\_23\\_1\\_1350](https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1975_num_23_1_1350), [consulté le 11/10/2012].
- ROUSSEAU, Christine in [https://www.lemonde.fr/livres/article/2005/07/28/maissa-bey-les-mots-en-partage\\_675896\\_3260.html](https://www.lemonde.fr/livres/article/2005/07/28/maissa-bey-les-mots-en-partage_675896_3260.html) [consulté le 12/02/2010]
- SCHMITT Arnaud, « La perspective de l'autonarration », *Poétique*, 2007/1 (n° 149), p. 15-29, in <https://www.cairn.info/revue-poetique-2007-1-page-15.htm> [consulté le 45/02/2015]
- SEULIN Christian, « Fantaisies narcissiques, mise en latence et souvenir-écran », *Revue française de psychanalyse*, 2007/4 (Vol. 71), 1173-1185 in <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2007-4-page-1173.htm>, [consulté le 11/01/2013]
- TALAHITE-MOODLEY Anissa ; GONFOND Claude, « Dialogisme et réflexion sur l'écriture dans *Cantique des plaines* de Nancy Huston », *Études en littérature canadienne*, Volume 32, numéro 1, 2007, p. 5-241 in <https://journals.lib.unb.ca/index.php/scl/article/view/5825/10707> [consulté le 06/02/2013]

-TARDITS, Annie, « Le devenir freudien du souvenir d'enfance », *Revue germanique internationale* [En ligne], 14 | 2000, mis en ligne le 30 août 2011, <http://journals.openedition.org/rgi/806> [consulté le 14 mars 2015]

-VIART, Dominique, « Ecrire au présent l'esthétique au présent », in : *Le temps des lettres : Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du 20<sup>e</sup> siècle ?* [Article en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2001, in [https://books.Openedition.org/pur/33321?lang=fr](https://books.openedition.org/pur/33321?lang=fr), [consulté le 06/10/2015]

## **Périodiques**

-ACHOUR, Christiane, «Maïssa Bey: l'épreuve de la mémoire», in *Algérie littérature/action*, n° 63-64, sept-oct., p. 59-61, 2002

-AMBIANA Simplicie, *Cahiers de sémiotique textuelle*, Volumes 1 à 4, Université de Paris X : Nanterre. Centre de sémiotique textuelle, 1984

-BARRETT, Caroline, «Écrire le temps », *Spirale*, avril, 1994.

-BELKACEM, Yamina, « Entretien avec Maïssa Bey « Le séisme est un prétexte pour explorer les ressources de l'âme humaine » », *Façila*, Septembre 2005.

-DARRIEUSECQ, Marie, « L'Autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique*, n° 107, septembre 1996.

- DESGRANGES, Béatrice EUSTACHE Francis, « Les conceptions de la mémoire déclarative d'Endel Tulving et leurs conséquences actuelles », *Revue de neuropsychologie* 2011/2 (Volume 3).

-HAMON, Philippe, « Texte et idéologie, pour une poétique de la norme », *Poétique* 49, 105 – 25, 1982.

-JEANNELLE, Louis; VIOLLET, Catherine, Louvain-la-Neuve dir., « Où en est la réflexion sur l'autofiction? », dans *Genèse et autofiction*, Academia-Bruylant, coll. « Au cœur du texte», n° 6, 2007.

-KEMP, Peter, «Mémoire et Oubli : de Bergson à Ricœur», in *Cahiers de l'Herne*, numéro 81, numéro 81 consacré à Ricœur, Paris, 2004.



-ROBIN, Régine, « Speak Watt. Sur la polémique autour du livre de Nancy Huston », *Spirale*, avril, 1994.

-MENARD, Sophie, «L'écriture du dédoublement de l'identité dans Instrument des ténèbres de Nancy Huston», *Postures*, Dossier «Voix de femmes de la francophonie», n°5, En ligne, 2003 (Consulté le 30 / 06 / 2013). D'abord paru dans : Ménard, Sophie, «L'écriture du dédoublement de l'identité dans Instrument des ténèbres de Nancy Huston», *Postures*, Dossier «Voix de femmes de la francophonie», n°5, p. 90-101, 2003.

-LAURIN, Danielle. « Nancy Huston, Source sûre », *Voir*, vol. 7, no 42, 16 septembre 1993.

-REAGAN, Charles, « Réflexions sur l'ouvrage de Paul Ricœur : La Mémoire, l'histoire, l'oubli », *Transversalités* 2008/2 (N° 106)

- SENIOR, Nancy, «Whoses song, whose land? Translation and appropriation in Nancy Huston's Plainsong/Cantique des plaines» *Meta: journal des traducteurs/Meta: Translators' Journal*, vol. 46, n° 4, 2001

## **Sites variés**

-Le Monde, *Verbatim*: le discours de réception du prix Nobel de Patrick Modiano, Paris, [http://www.lemonde.fr/prix-nobel/article/2014/12/07/verbatim-le-discours-de-reception-du-prix-nobel-de-patrick-modiano\\_4536162\\_1772031.html#sUZL3O3UOzV0uBR8.99](http://www.lemonde.fr/prix-nobel/article/2014/12/07/verbatim-le-discours-de-reception-du-prix-nobel-de-patrick-modiano_4536162_1772031.html#sUZL3O3UOzV0uBR8.99), le 07.12.2014 [consulté le 17/09/2014]

-MINH, Yann, « Autobiographie romancée » in <https://www.yannminh.org/french/IndAutoBio.html>, [consulté le 05/08/2016]

-<http://www.lesfrancophonies.fr/BEY-Maissa> [consulté le 15/10/2011]

-Entretien publié dans la revue « Algérie Littérature action » n°5, éd. Marsa, Paris, Novembre 1996, <https://www.cairn.info/revue-travail-genre-et-societes-2014-2-page-5.htm> [consulté le 22/12/2012]

-<https://eventsinluxembourg.lu/fr/events/heinrich-ignaz-franz-biber-rosenkrantzsonatenles-sonates-du-rosaire> (consulté le 01/09/2019)

-<http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/charles-nodier> [consulté le 06/03/2018]

- FAMIN, Victoria, « Comment faire vibrer les cordes du texte », in [http://la-plume francophone .over-blog.com/article-12934718.html](http://la-plume-francophone.over-blog.com/article-12934718.html) [consulté le 10/10/2011]
- <https://www.universalis.fr/encyclopedie/henry-purcell/> [consulté le 05/03/2012]
- <https://www.universalis.fr/dictionnaire/narrativite/> [consulté le 10/09/2019]
- <https://www.universalis.fr/encyclopedie/robert-d-arbrissel/> [consulté le 05/02/2018]
- Revue française de psychanalyse. Paris ; Presses universitaires de France, 1970, In [http:// gallica .bnf.fr/ark :/12148/bpt6k5446350v/texteBrut](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5446350v/texteBrut)
- « Ce que dit Nancy », *Initiales*, n°10, mars 2001 (Groupement de libraires, [www.initiales.org](http://www.initiales.org))

## Références des chansons citées

- Douce France*, écrite en 1943 et interprétée par Charles Trenet en 1947 in <https://www.youtube.com/watch?v=6EbBbezVtUQ>
- *For He's a Jolly Good Fellow*, composée en 1709 in <https://www.youtube.com/watch?v=n8n-PDVYgu4>
- Hit the road Jack*, écrite et composée par Percy Mayfield en 1960 et interprétée par Ray Charles en 1961 in <https://www.youtube.com/watch?v=Q8Tiz6INF7I>
- Holy, Holy, Holy*, un hymne chrétien écrit par l'évêque anglican Reginald Heber, in <https://www.youtube.com/watch?v=cfwf79E81Ac>
- Home on the range*, interprétée par Bing Crosby (1983), auteur: Brewster. M. Higley (1872), compositeur: Daniel. E. Kelley in [https://www.youtube.com/watch?v=\\_VW7-GQUjyY](https://www.youtube.com/watch?v=_VW7-GQUjyY)
- I been workin' on the railroad*, chanson appartenant au patrimoine de la country music, in <https://www.youtube.com/watch?v=90x5AH4vOPo>
- *Oh Come All Ye Faithful*, hymne traditionnel chrétien écrit et composé par Jean Francis Wade au XVIII<sup>e</sup> siècle in <https://www.youtube.com/watch?v=Mj7Pr42rliI>

-*Sixteen tons*, écrite, composée et interprétée par Merle Travis, 1940 in [https://www.youtube.com/watch?v=3I15\\_KUsOzs](https://www.youtube.com/watch?v=3I15_KUsOzs)

-*This land is your land*, Woody Guthrie (auteur et interprète, 1940) composée par Carter family in <https://www.youtube.com/watch?v=wxiMrvDbq3s>

-*Under the flag*, album électronique expérimental sorti en 1982 par Fad Gadget et écrit par Frank Tovey

## Table des matières

Sommaire	
Introduction générale.....	8
<b>Chapitre I : Ecriture intime et mémoire .....</b>	<b>19</b>
Introduction .....	20
<b>I-1-les écritures du moi .....</b>	<b>21</b>
I-1-1-L'autobiographie, le mentir-vrai.....	21
I-1-2-Stratégies fictionnelles .....	29
I-1-3- Roman autobiographique.....ou autobiographie romancée .....	36
<b>I-2-Autres écritures...autres moi.....</b>	<b>47</b>
I-2-1-Le journal intime...mémoire fragmentée.....	47
I-2-2-Récits de naissance .....	59
I-2-3-Littératures...et mémoire de l'inquiétude .....	69
<b>I-3-Des phénomènes mnémoniques et de la mémoire .....</b>	<b>76</b>
I-3-1- Phénoménologie de la mémoire .....	76
I-3-2-Mémoire et identité .....	82
I-3-3-L'anamnèse, l'écriture de la mémoire en littérature .....	88
Conclusion.....	94
<b>Chapitre II : Enjeux mémoriels .....</b>	<b>95</b>
Introduction .....	96
<b>II-1-Mémoire individuelle.....</b>	<b>97</b>
II-1-1-Mémoire d'enfant .....	97
II-1-2- Mémoire intime .....	104
II-1-3-Superpositions de mémoires .....	111
<b>II-2- Mémoire collective.....</b>	<b>117</b>
II-2-1- Entre mémoire familiale...et sociale .....	117
II-2-2-Mémoire...et écriture de l'HISTOIRE .....	126

II-2-3-La mémoire des personnages.....	139
<b>II-3-Mémoire territoriale .....</b>	<b>145</b>
II-3-1-la mémoire des lieux.....	145
II-3-2-La mémoire...retrouvailles avec la langue maternelle .....	154
II-3-3-Perspectives et déplacements mémoriels.....	163
<b>II-4-Mémoire littéraire .....</b>	<b>169</b>
II-4-1-mémoire des origines.....	170
II-4-2-Mémoire musicale .....	181
II-4-3-Tradition orale, récupération d'une mémoire .....	187
Conclusion.....	<b>193</b>
<b>Chapitre III : L'écran du souvenir .....</b>	<b>194</b>
Introduction .....	<b>195</b>
<b>III-1-Souvenir écran, concept et projection .....</b>	<b>196</b>
III-1-1- Le souvenir-écran dans la mémoire.....	196
III-1-2-Le rêve dans le souvenir-écran.....	204
III-1-3-Le souvenir-écran et la rêverie .....	211
<b>III-2-Le fantasme dans le souvenir-écran .....</b>	<b>217</b>
III-2-1-Le biographique, prétexte au fantasme.....	217
III-2-2- La scènes primitive dans le souvenir-écran.....	223
III-2-3-L'image dans le souvenir-écran .....	231
<b>III-3-L'arrière-plan du souvenir-écran.....</b>	<b>238</b>
III-3-1-Le désir et le regard.....	238
III-3-2-Effets de déplacement... ..	244
III-3-3-...Ou de refoulement... ? .....	251
Conclusion.....	257
<b>Chapitre IV : L'écart du souvenir .....</b>	<b>258</b>
Introduction .....	<b>259</b>

<b>VI-I-Comment se souvenir...</b>	<b>260</b>
VI-1-1-Faux souvenir...nouvelle version du souvenir.....	260
VI-1-2-Tout est vrai...tout est faux.....	265
VI-1-3-Suggestibilité et affect.....	271
<b>VI-II-Mensonge avéré</b>	<b>276</b>
VI-2-I-Le mentir narratif.....	277
VI-2-2-Le Roman familial .....	282
VI-2-3-Le souvenir écart, un mythe personnel ?.....	292
<b>VI-III-Le souvenir et la temporalité</b>	<b>302</b>
VI-3-1-Jeux temporels.....	303
VI-3-2-Récits rétrospectifs .....	310
VI-3-3-La mémoire en flash-back.....	316
Conclusion.....	321
Conclusion générale .....	322
Bibliographie.....	333
Table des matières .....	352

## Résumé

*Souvenir-écran et souvenir écart : l'écriture de la mémoire chez Maïssa Bey et Nancy Huston* est une étude qui vise à explorer, dans une optique mémorielle, les stratégies scripturaires suivies par deux écrivaines à travers le corpus suivant : *Surtout ne te retourne pas* et *Entendez-vous dans les montagnes* de Maïssa Bey, *Instruments des ténèbres* et *Cantique des plaines* de Nancy Huston. Nos deux auteures, appartiennent à deux aires géographiques différentes (respectivement l'Algérie et le Canada) mais néanmoins à la même sphère de la littérature francophone, ce qui nous conduira à tenter de mettre à jour une mémoire torturée, sinieuse mais ô combien porteuse de sens.

Notre intérêt est de montrer que chez nos deux auteures, l'écriture de la mémoire en général et les distorsions du souvenir en particulier font appel à plusieurs dynamiques qui rendent compte de la multitude des « mémoires » et leur fonctionnement dans notre corpus. Plusieurs phases doivent être retenues dans notre analyse : d'abord mettre en lumière les corrélations de notre corpus avec les écritures du moi tout en donnant une vue d'ensemble sur la phénoménologie de la mémoire, ensuite, rendre compte des différentes « mémoires » que brassent notre corpus, individuelle, collective...etc. Tout en tentant de décrypter les voies narratologiques servant à distinguer les narratrices des personnages ou des auteures, nous tenterons de repérer les voies adoptées par les auteures pour masquer un souvenir traumatisant ou combler une faille mémorielle, autant d'éléments qui nécessiteront une approche psychanalytique mais surtout interdisciplinaire.

**Mots clés :** Mémoire, souvenir, souvenir-écran, fantasme, image, souvenir écart, temporalité.

## Abstract

Memory-shield and memory oversight: the writing about memory in Maïssa Bey and Nancy Huston consists in a study that attempts to explore, within a memory perspective, the scriptural strategies adopted by the two women writers through the following corpus: *Above al don't look back* and *Can you hear in the mountains* by Maïssa Bey, *Instruments of drakness* and *Plainsong* of Nancy Huston. The two authors are from two different geographic spheres, Algeria and Canada respectively, but nevertheless they belong to the same sphere of french-speaking literature, wich will lead us to try to bring up to date a tormented memory, tortuous but full of great signifiante.

Our concern consists in showing that in both autor'smemory writing in general and memory distorsions in particular resort to various dynamics that reveal the prevalence of a multitude of "memories" and their functioning in our corpus. Several phases deserve full attention in our study: the first one consists in bringing out the correlations between our corpus and the writings about our true self, not forgetting to deliver a general view of memory phenomenology. In the second phase we will explain how our corpus brews different shorts of memories, either individual or collective..keeping in mind the deciphering of the narratological ways useful to distinguish between the narrators tmeselves and the characters depicted in their works. In the last phase we will try to pick out the ways adopted by the two authors to conceal some traumatizing remembrance or make up for some memory failure. It is evident that so many elements require psychoanalytical approaches but mostly interdisciplinary.

**Keywords:** Memory, memory, screen memory, fantasy, image, deviation memory, temporality.

## التلخيص

الذاكرة المكبوتة و ذكريات الفجوة: كتابة الذاكرة عند ميساء باي و نانسي هوستن هي دراسة تهدف إلى تحليل الاستراتيجيات الخاصة بالكتابة و في سياق الذاكرة . لقد اعتمدت الكاتبتان هذه الاستراتيجيات في المجموعة التالية لكتبيهما :لا تنظر خاصة للخلف و استمع لنفسك في الجبال لميساء باي و أدوات الظلام و أنشودة السهول لنانسي هوستن . تقطن كل من المؤلفتين في منطقتين مختلفتين ( الأولى في الجزائر والثانية في كندا ) إلا و أنهما تنتميان إلى نفس المجال الأدبي الفرنسي و هذا ما يؤدي بنا إلى محاولة تحديث ذاكرة معذبة و معوجة و لكن مليئة بالمعاني .

سنهتم بتبيين أنه فيما يخص مجال كتابة الذاكرة بشكل عام و تشوهاتنا بشكل خاص ، تلجأ المؤلفتان إلى العديد من الديناميات التي تمثل العديد من "الذكريات" و استعمالها في مجموعتنا . و يجب الأخذ بعين الاعتبار عدة مراحل في تحليلنا هذا: إذ يجب أولاً تسليط الضوء على ارتباط مجموعتنا بكتابات الأنا مع إعطاء نظرة عامة على ظواهر الذاكرة ، ثم تقديم تقرير عن الذاكرات "المختلفة" و الموجودة في مجموعتنا ، بما فيها الفردية و الجماعية...الخ، و سنحاول في نفس الوقت حل المسارات السردية التي اعتمدها المؤلفتين من أجل إخفاء ذكرى مؤلمة أو ملء فجوة متعلقة بالذاكرة. إن كل هذه العناصر ستتطلب مقارنة ذو تحليل نفسي و خاصة متعددة التخصصات.

**الكلمات المفتاحية :** ذاكرة، ذكرى، ذاكرة مكبوتة، خيال، صورة، ذكريات، فجوة، تزامن.