

KATARZYNA KOTOWSKA

Uniwersytet Gdański

(Dé-) masquer par le langage – Nord perdu de Nancy Huston***To (un-)Mask by Language – Losing North by Nancy Huston*****Keywords:** mask, Nancy Huston, mother tongue, imitation, exile.

Abstract: Nancy Huston, an Anglophone Canadian living in France, has written her award-winning work in both English and French. *Losing North*, her essay from 1999, pertains to the phenomenon called by the author a “false bilingualism” (when the second language is adopted late in life). Huston regards herself as one of the false bilinguals. The fact that in the “theatre of exile” we are wearing the mask of the adopted language is not without consequences. The original French title of the essay, *Nord perdu*, can be translated as “to lose one’s track of what’s happening”. Disorientation, homeland, childhood and language are the major themes of Huston’s essay. The scene of the acting masked actor is a recurrent metaphor in the essay. The mask, however, unveils, instead of hiding. To make her point, the author appeals to, and muses on different kinds of sources: theory of literature (Roland Barthes), sociology and psychoanalysis.

Motto : « Choisir à l’âge adulte, de son propre chef, de façon individuelle pour ne pas dire capricieuse, de quitter son pays et de conduire le reste de son existence dans une culture et une langue jusqu’à là étrangères, c’est accepter de s’installer à tout jamais dans l’imitation, le faire-semblant, le théâtre ».¹

Ainsi, dans son essai *Nord perdu*, Nancy Huston, écrivaine française d’origine anglophone, définit le statut d’un exilé coupé de son chez soi. Condamné à « l’imitation consciente », l’étranger s’apprivoise le masque qu’il accepte de porter. Une série remarquable de termes développe, dans le *Nord perdu*, cette métaphore de scène. Huston qui « joue le francophone », « revêt le masque », « se travestit en Français », devient une comédienne dans le « théâtre d’exil » qu’elle décide d’y examiner. Le processus complexe de se (dé)masquer sera retracé dans cette étude, en suivant trois voies particulières. Tout d’abord nous nous interrogerons sur l’angoisse de l’éclatement du sujet, dû au port permanent du masque. Ensuite nous nous déplacerons vers le terrain littéraire, afin de confronter les entreprises de Huston en tant qu’une ancienne élève de Roland Barthes. Finalement, nous y appliquerons les outils psychanalytiques qui peuvent offrir quelques conclusions intéressantes. Le texte de base pour l’étude ici entamée sera *Nord perdu*, un des nombreux essais de Nancy Huston. Elle vise, en effet, à surprendre la frontière floue entre le fait de se masquer et se démasquer par le langage.

Nancy Huston est née en 1953 à Calgary, dans un milieu anglophone. Sa mère a abandonné le foyer familial bien avant le septième anniversaire de l’enfant. Dix ans plus tard, l’écrivaine a déménagé, avec son père et sa belle-mère d’origine allemande,

¹ N. Huston, *Nord perdu* suivi de *Douze France*, Actes Sud, 1999, Arles, coll. Babel, no : 637, p. 30.

sur la côte est des États-Unis¹. Cette enfance « instable, marquée par des déménagements fréquents »² a pesé considérablement sur la fragilité de l'auteure. Elle a pu pourtant, comme elle le déclare, « transformer [sa] détresse en richesse » et « tirer profit de ses identités multiples »³. En 1973 Huston est partie pour la France dans le cadre d'une bourse d'études de son université new-yorkaise. Le séjour s'est révélé être un tournant dans sa vie professionnelle et personnelle. Elle a suivi les cours de sémiologie de Roland Barthes, a collaboré à des journaux liés aux mouvements des femmes (*Sorcières, Histoires d'elles*) pour se lancer finalement dans la littérature. A cette époque-là, elle a aussi fait la connaissance de Tzvetan Todorov, son futur mari⁴. Installée, depuis de nombreuses années, à Paris, Huston écrit en français et en anglais également, choisissant, à l'instar de Romain Gary ou Samuel Beckett, de traduire ses romans elle-même⁵. Son œuvre, engagée et largement reconnue, se compose de plusieurs romans, d'essais, mais aussi de livres pour les enfants et de pièces de théâtre. Dans *Nord perdu*, un essai de 1999, Huston propose une réflexion sur l'expérience de l'expatrié à la recherche de son point de repère.

Le titre de l'essai renvoie le lecteur à la locution française *perdre le nord* qui désigne l'état où l'on ne sait plus où aller, qu'il nous met psychologiquement dans l'embarras le plus profond ; *perdre la tête*. Le Nord, le grand Nord indique également le pays d'origine de Huston – le Canada lointain. Quittant son pays natal, mais, avant tout, abandonnant sa langue maternelle, l'écrivaine ne peut pas se débarrasser du sentiment d'une certaine tromperie. « Mon pays c'était le Nord » écrit-elle ; « Je l'ai trahi, je l'ai perdu »⁶. Elle s'exprime en plaignant : « Je l'avais délaissé trop longtemps ma langue mère, elle ne me reconnaissait plus comme sa fille »⁷. Elle se retrouve tout d'un coup sur le terrain confus d'entre-deux-langues. Afin d'affronter cet état des choses il faut s'adapter. « L'étranger » écrit Huston « est *celui qui s'adapte* »⁸. Il « imite », « observe », « s'ajuste », continue-t-elle « il s'applique, s'améliore, apprend à maîtriser de mieux en mieux la langue d'adoption »⁹. Il se masque notamment par le langage. Tel est le cas de tout les *faux* bilingues comme Huston appelle les polyglottes condamnées à jamais à « l'imitation consciente ». Il se peut pourtant que le port permanent du masque change l'individu d'une manière irréversible. Nancy Huston s'interroge Huston dans le *Nord perdu* :

« Alors il est où, le vrai soi ? Hein ? Si l'on arrache carrément le masque, à quoi ressemble le visage qu'il révèle ? Le problème, c'est que quand un visage humain passe plusieurs années sous un masque, il a tendance à se transformer »

¹ A. Armel, *Nancy Huston « Nous sommes tous pétris d'imaginaire »*, « Magazine littéraire », no 475, p. 94.

² C. Argand, *Nancy Huston*, « Lire », no 293, p. 32.

³ *Ibidem*.

⁴ Armel, *op.cit.*, p. 94.

⁵ Argand, *op.cit.*, p. 32

⁶ Huston, *op.cit.*, p. 15.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*, p. 43.

⁹ *Ibidem*, p. 33.

Les *faux* bilingues éprouvent constamment ce sentiment de duplicité, de faire-semblant, d'inauthenticité. Julia Kristeva, écrivaine française d'origine bulgare qui partage l'expérience de Nancy Huston dans son essai *Étrangers à nous-mêmes* avoue :

« Ne pas parler sa langue maternelle. Habiter des sonorités, des logiques coupées de la mémoire nocturne du corps, du sommeil aigre-doux de l'enfance. Porter en soi comme un caveau secret, ou comme un enfant handicapé – chéri et inutile –, ce langage d'autrefois qui se fane sans jamais vous quitter. Vous vous perfectionner dans un autre instrument, comme on s'exprime avec l'algèbre ou le violon. Vous pouvez devenir virtuose avec ce nouvel artifice qui vous procure d'ailleurs un nouveau corps, tout aussi artificiel (...) Vous avez le sentiment que la nouvelle langue est votre résurrection: nouvelle peau, nouveau sexe. Mais l'illusion se déchire lorsque vous vous entendez, à l'occasion d'un enregistrement par exemple, et que la mélodie de votre voix vous revient bizarre, de nulle-part... »¹.

En revêtant le *masque* du langage nous devenons, suivant le titre de l'ouvrage de Kristeva, étrangers à nous-mêmes. S'y pose la question de ce que peut la littérature face à une telle issue.

Roland Barthes dans son essai célèbre quète le degré zéro d'une écriture, celle dépourvue de tous jugements, de toutes cris et toutes formes de styles. Une écriture définie par l'absence, l'absence totale, qui dégagerait enfin le côté innocent du langage². Le corpus de ses recherches, c'est-à-dire la Littérature est jonchée pourtant de rapports multiples de l'écrivain avec la société, le langage littéraire et l'histoire. Les littéraires mettent, volontiers ou non, les *masques* pour créer une chose qui ne serait qu'une vraisemblance. Il y a des formes du langage que Barthes bannit particulièrement. Dans les cas de l'écriture romanesque ce sont la troisième personne et le passé simple qui ferraient partie d'un code complètement usé³. Selon les paroles de Barthes ce geste fatal de l'écrivain « fournit à ses consommateurs la sécurité d'une fabulation crédible et pourtant sans cesse manifestée comme fausse »⁴. Il l'illustre bien à propos dans son essai :

« Pour saisir la signification du passé simple, il suffit de comparer l'art romanesque occidental à telle tradition chinoise, par exemple, où l'art n'est rien d'autre que la perfection dans l'imitation du réel ; mais là, rien, absolument aucun signe, ne doit distinguer l'objet naturel de l'objet artificiel : cette noix en bois ne doit pas me livrer, en même temps que l'image d'une noix, l'intention de me signaler l'art qui l'a fait naître. C'est, au contraire, ce que fait l'écriture romanesque. Elle a pour charge de *placer le masque*⁵ et en même temps le désigner »⁶

¹ J. Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Fayard, Paris, 1988, coll. de réf. Gallimard, Paris, 2004, coll. Folio essais, no 156, pp. 26-27.

² R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Seuil, Paris, 1953, 1972, coll. essai no 35, pp. 59-60.

³ N. Dormoy Savage, *Rencontre avec Roland Barthes*, "The French Review", vol. 52, no. 3, p. 437.

⁴ Barthes, *op.cit.*, p. 30.

⁵ Nous soulignons.

⁶ Barthes, *op. cit.*, p. 30.

Le *masque* du style prive le langage de sa netteté. Pour Barthes il n'est d'ailleurs jamais innocent. Les mots, comme il précise « ont une mémoire seconde qui se prolonge mystérieusement au milieu des significations nouvelles »¹. Pour les purifier il aurait fallu donc détacher la parole de son fond affectif et social, la neutraliser ou bien... l'abandonner. Nancy Huston, une canadienne anglophone a choisi volontairement d'écrire en français, en sa langue qu'elle appelle « adoptive »². Peut-on voir dans ce geste une tentative de démasquer la littérature ? ... Son premier roman *Les Variations Goldberg* avait été rédigé directement en français. Douze ans plus tard, avec *Cantiques des plaintes* elle revient pourtant à sa langue maternelle qu'elle réapproprie³. Cette alternance n'y est point dépourvue de signification. L'écrivaine balance entre deux codes langagiers pour souder sa double appartenance d'un exilé. La théorie restreinte de Barthes qui a tellement inspiré Huston pendant sa jeunesse semble en effet perdre avec le temps de son inerrance. La rigidité du Maître à l'époque paralysait, en quelques sortes, toutes tentatives romancières chez ses « émules ». « Nous étions tellement entraînés à débusquer le mythe ou le présupposé politique derrière chaque énoncé » écrit Huston « et tellement convaincus, par ailleurs, de l'absence de toute correspondance entre le discours et son objet - que la crédulité qu'exige le roman nous est devenu inaccessible »⁴. Elle y revint encore dans le *Nord perdu* :

« Le verbe *écrire*, insistait Barthes lui-même, doit-être intransitif ; à bas l'écriture-outil, l'écriture fonctionnelle porteuses de messages édifiants ; vive l'écriture pure et porteuse de plaisir, où forme et contenu sont mariés comme l'huile et le vinaigre dans une sauce. Bon nombre d'étudiants, intimidés par la hauteur de cette mission, ont fait d'*écrire* un verbe si intransitif qu'il ne maculait même plus la page blanche. Ils avaient trop peur de glisser hors de degré zéro et de retomber dans le style – trahissant par là leur attachement aux valeurs bourgeoises, aussi honteuses qu'indéracinables ! »⁵.

Il s'avère donc significatif, ce que l'écrivaine avoue elle-même, que sa première fiction ne paraît qu'après la mort de Barthes⁶. Dans un *Grand entretien* accordé au *Magazine Littéraire* en 2008 Huston affirme que sa fascination pour la doctrine d'époque s'estompait peu à peu. Elle déclare : « Les années 1986-1987 ont représenté un tournant pour moi (...) Je me suis détourné de la théorie dure. Et j'ai décidé de ne plus cacher le fait que j'étais canadienne et anglophone (...) J'ai récupéré ma langue maternelle (...) je me suis réapproprié ce que je suis vraiment »⁷. Les entreprises littéraires de Huston ne cessent pourtant de s'interroger sur les capacités de (dé)masquer par le langage.

Le choix de la langue française pour la rédaction de ses œuvres aurait dû libérer l'écrivaine du code maternel et inverser la relation avec la langue⁸. Elle ne

¹ *Ibidem*, p. 20.

² Huston, *op.cit.*, p. 61.

³ Armel, *op.cit.*, p. 94.

⁴ Huston, *op.cit.*, p. 49

⁵ Huston, *ibidem*, p. 48.

⁶ Huston, *ibidem*, p. 50.

⁷ Armel, *op.cit.*, p. 94.

⁸ C. Klein-Lataud, *Langue et lieu d'écriture* [dans :] *Vision/Division, l'œuvre de Nancy*

serait plus la langue de sa mère, cette fois-ci c'est l'écrivaine qui maîtrisera la parole et prendra le pouvoir. Elle élucide dans le *Nord perdu* :

« Les mots le disent bien : la première langue, la « maternelle », acquise dès la prime enfance, vous enveloppe et vous fait sienne, alors que pour la deuxième l'« adoptive », c'est vous qui devez la mater, la maîtriser, vous l'approprier »¹.

Le français est resté pour l'auteure dépourvue de toute charge affective. « La langue française ne m'était pas seulement égale, elle m'était indifférente » écrit-elle. « Elle ne me parlait pas, ne me chantait pas, ne me berçait pas, ne me frappait pas, ne me choquait pas, ne me faisait pas peur. Elle n'était pas ma mère »². Effectivement, ce n'est que la période de l'enfance qui soude l'individu avec son premier langage. Le bas âge permet de distinguer les bilingues des *faux* bilingues. Ces premiers baignent dans les deux codes langagiers dès la petite enfance, les deuxièmes en adoptent un bien ultérieurement. Ce trou reste à jamais impossible à combler. Par conséquent, les étrangers ne deviendront point les « français » car, comme le constate Huston, « personne ne peut leur donner une enfance française »³. Cette situation s'avère pourtant dotée de certains avantages. Aussi Huston, écrit-elle « il est plus facile pour moi étrangère que pour eux autochtones de transgresser les normes et les attentes de la langue française »⁴. « Cela me conférait une immense liberté dans l'écriture-car je ne savais pas par rapport à quoi, sur fond de quoi j'écrivais »⁵. Le français demeure ainsi un outil efficace pour se (dé)masquer. Délivrée du fardeau du maternel Huston subit, en quelques sortes, un processus d'autocréation. Elle se veut la fille de ses œuvres⁶. Elle s'approche par là vers le fantasme sartrien de l'auto-engendrement. Dans son texte autobiographique *Les Mots* Sartre avoue-t-il « Je ne cesse de me créer (...) Je suis le donateur et la donation »⁷. Huston dans le *Journal de création* de 1990 s'interroge à son tour :

« Et moi ? Que proclamé-je en choisissant pour l'écriture une terre et une langue étrangères –sinon que je suis (...) « ma propre cause et ma propre fin », capable de me re-mettre au monde à travers l'art, donnant naissance à moi-même, me débarrassant de tous les déterminismes hérités de mes géniteurs ?⁸ »

Paradoxalement, l'idée de l'auto-engendrement n'est guère appréciée par Huston. « Je travaille contre ce modèle », écrit-elle, « et en même temps, il me ressemble assez. En revêtant mon masque francophone, en m'installant dans une

Huston, sous la rédaction de M. Dvořák, J. Koustas, Les presses d'Université d'Ottawa, 2004, p. 41.

¹ Huston, *op.cit.*, p. 60.

² *Ibidem*, p. 64.

³ *Ibidem*, p. 17.

⁴ *Ibidem*, p. 47.

⁵ *Ibidem*, p. 64.

⁶ Lataud, *op.cit.*, p. 42.

⁷ J-P. Sartre, *Les Mots*, Gallimard, nfr, Paris, 1964, p. 22

⁸ N. Huston, *Journal de la création*, Seuil, Paris, 1990, éd. de réf. Actes Sud, Arles coll. Babel, no 470, pp. 163-164.

culture étrangère, qu'ai-je faite d'autre que de me choisir libre et autonome ?¹ ». Ce masque francophone porté en tant qu'une exilée revient régulièrement dans les textes de l'auteure. Il se peut pourtant qu'au lieu de voiler il dénude les pulsions du sujet. Ainsi ciblée, la lecture psychanalytique de l'œuvre de Huston peut-elle offrir quelques points de repères importants.

Une passion de l'exil semble enfin n'avoir qu'une cible particulière : « déraciner la parole reçu pour enraciner sa propre parole »². La perte de la langue maternelle liée aux racines sensorielles et corporelles rapportées à la mère, au profit de la langue d'adoption faisant office de fonction paternelle met « à distance (...) l'objet primitif d'amour pour laisser libre cours au discours du sujet »³. Autrement dit, l'adoption de la langue étrangère, celle de l'Autre (au sens lacanien du grand A), mène à la retrouvaille de la parole du sujet. Le processus appelé pas Francesco Sinatra dans son article *Étranger singulier ou la passion de l'exil* la « trajectoire de l'exil accompli » s'effectue en trois phrases. La première rompt avec le familier et l'archaïque. En s'y séparant de la langue maternelle l'individu subit le déracinement. Ensuite, par l'intermédiaire du tiers (Autre) et son langage, s'accomplit la phase de l'adaptation. L'étape finale, celle de l'intégration, assemble le familier et l'étranger dans la parole du sujet⁴. L'hybride ainsi construit se vante d'une complexité langagière exceptionnelle. Dans le *Nord perdu* Huston déclare que « les exilés, eux, sont riches. Riches de leur identité accumulées et contradictoires »⁵. Nous pouvons ajouter que cette richesse inclue également le procédé rare du discours du sujet délivré du maternel. Il aurait pu déclencher chez l'auteure cette tentative de se lancer dans l'écriture. « Il fallait que je quitte ma famille, ma langue, mon monde, que je franchisse une très grande distance pour oser écrire »⁶ déclare-t-elle. Le *masque* de la langue adoptive a démasqué sa vocation d'écrivaine.

Nancy Huston dans son essai *Nord perdu* déclare : « Le plus gros morceau, si l'on aspire à se fondre dans la masse d'une population nouvelle, c'est bien évidemment la langue »⁷. Sur la scène du théâtre d'exil le langage joue le rôle du *masque*. Il se peut pourtant qu'en le revêtant au lieu de se cacher, on se dévoile. Les repères psychanalytiques littéraires et sociologiques mentionnées soutiennent cette thèse. Nous pourrions donc paraphraser les mots de Romain Gary mis en exergue dans l'essai de Huston. Bien des comportements peuvent être inspirés par la reconnaissance de soi. « On peut devenir artiste. Se suicider. Changer de nom, de pays, de langage. Tout cela à la fois. »⁸

¹ Huston, 1999, *op.cit.*, p. 68.

² F. Sinatra, *Étranger singulier ou la passion de l'exil*, « Filigrane », no 5, 1996, p. 71.

³ Sinatra, *ibidem.*, p. 62.

⁴ Sinatra, *ibidem*, pp.64-65.

⁵ Huston, 1999, *op.cit.*, p.18.

⁶ Argand, *op.cit.*, p. 32.

⁷ *Ibidem*, p. 30.

⁸ Cité d'après Huston, 1999, *ibidem*, p. 30.