

Liberté

LIBERTÉ
ART & POLITIQUE

Festins fragiles

Nancy Huston

Volume 36, numéro 6 (216), décembre 1994

La langue des écrivains

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/32242ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Huston, N. (1994). Festins fragiles. *Liberté*, 36(6), 7–15.

NANCY HUSTON

FESTINS FRAGILES

Je ne peux l'aborder, cette question de « la langue des écrivains » qu'à travers une métaphore, et qui plus est une métaphore assez éculée : pour moi, écrire ressemble énormément à faire la cuisine... mais *sans recette*. Ce qui est un projet passablement délirant. On se propose d'embarquer dans la préparation de mets extraordinaires, dans l'espoir de régaler des milliers d'invités, et on n'a pas la moindre idée de comment on va faire pour trouver les ingrédients, les éplucher, découper, hacher, dans quelles proportions les combiner, à quelle température les faire cuire, pendant combien de temps... On se lance, on s'isole, on met son tablier, on a le cœur qui bat tant on a envie que ça soit bon, on commence à mélanger un peu de ci, un peu de ça, parfois on y va franchement, assénant de grands coups comme avec une hache de boucher, parfois on saupoudre d'un soupçon seulement, tout doit être succulent, sublime, la couleur comme l'odeur, on laisse mijoter, mais ensuite vient le moment où il faut goûter, et on goûte, et souvent, très souvent, on trouve que ce n'est pas ça, pas du tout ce qu'on voulait faire, c'est même dégueulasse, on panique, on ne sait pas si on va y arriver, subrepticement on jette une partie du repas à la poubelle et on recommence, on mesure, on mijote, on attend...

Ah, non, ce n'est pas la bonne métaphore. Parce que ce qui manque, là-dedans, c'est la magie. Ce que nous cherchons, n'est-ce pas, c'est la magie. Il faut que le résultat soit non seulement délicieux et nourrissant mais transcendant, qu'à force d'essayer et d'ajouter et de goûter et d'enlever, on parvienne à une concoction surnaturelle, un condensé fabuleux du sens de la vie — comme tout un champ de tomates réduit en une seule petite boîte de concentré, quelque chose comme ça — une potion qui produise, chez les invités, chez les cobayes, chez les victimes, chez les lecteurs, des effets forts, physiques, métaphysiques, battements de cœur, éclats de rire, assombrissements du ciel intérieur. C'est plutôt, oui, comme essayer de faire de la magie. Mais toujours sans recette.

Dans mon cas, les procédés et les résultats de cette « cuisine » varient incroyablement de fois en fois, de texte en texte, de roman en roman, à tel point que je m'inquiète souvent au sujet de mon « identité » (ne serais-je pas schizoïde ? menteuse ? duplice ?), et que le plus grand compliment qu'on puisse me faire est de me dire que je suis une, qu'on reconnaît mon « style » ou ma « voix ».

Mais quelle est cette voix et d'où vient-elle ? Pour apporter même un début de réponse à cette question, je suis obligée d'évoquer mon bilinguisme, ou plutôt, hmm, comment appeler ça, bref, parce que je ne suis pas bilingue au sens propre du terme, les deux langues font chambre à part dans mon cerveau, elles sont distinctes, hiérarchisées : d'abord l'une ensuite l'autre dans la vie, d'abord l'autre ensuite l'une dans l'écriture.

Étant donné que j'ai « fait mes débuts littéraires » dans une langue étrangère, et ne suis revenue à ma langue maternelle qu'au bout de quinze ans de métier, aucun niveau de langue n'est, dans mon écriture,

« donné » d'office, rien ne m'appartient d'origine, de droit et d'évidence.

Le français n'est entré dans ma vie que relativement tard (vers seize ans), et pour cette raison il ne coulera jamais de source : que j'emploie de l'argot, ou des termes précieux, ou l'imparfait du subjonctif, tout cela est « de l'appris », employé et déployé de façon plus ou moins convaincante. Mes tout premiers textes en français, qui datent du milieu des années soixante-dix, étaient remplis de jeux de mots : signes des temps, car Lacan et Cixous parsemaient alors tous leurs écrits de calembours systématiques ; mais signe, aussi, de mon *écoute* de cette langue, qui était l'écoute d'une étrangère, attentive plus qu'un natif aux frottements et coïncidences sonores. Dans le titre de ma nouvelle, « Histoire en amibe », entendez-vous « Histoire en abîme » ? Probablement pas, mais moi si ; et j'en riais à m'en fendre la patate. « J'ai envie de faire l'amère », « Jouer au papa et à l'amant », ainsi de suite, *ad nauseam*.

Pendant le même temps, je me penchais, à l'université, sur un objet linguistique des plus sérieux et des plus épineux, à savoir les jurons (gros mots, blasphèmes, injures) : objet qui m'était sûrement plus accessible qu'à la plupart des autochtones, précisément parce que ces mots n'avaient pas pour moi de charge affective particulière. « Foutre » ou « fastueux » : l'un m'était aussi étranger que l'autre ; les deux me venaient du dictionnaire.

Oui, je crois que c'était là l'essentiel : la langue française (et pas seulement ses mots tabous) était, par rapport à ma langue maternelle, moins chargée d'affect, moins explosive, moins dangereuse. Elle était froide et je l'abordais froidement. Elle m'était *égale*. C'était une substance lisse et homogène, autant dire neutre. Mais on peut dire aussi que, pour les mêmes raisons, j'avais presque trop de liberté à son égard. La langue française ne m'était pas

seulement égale, elle m'était indifférente. Elle ne me *disait* rien. Je n'avais pas dans les oreilles, comme les ont tous les Français, les berceuses, blagues, chuchotements, comptines, tables de multiplication, noms de départements, lectures de fond depuis les fables de La Fontaine jusqu'aux grandes périodes de Rousseau. Je ne savais pas par rapport à quoi, sur fond de quoi, j'écrivais.

Qui suis-je, en français ? Je ne sais pas ; tout et rien. (C'est ce que disait, je crois, mon tout premier roman, *Les Variations Goldberg*, qui consistait en la juxtaposition de trente monologues intérieurs différents, trente personnages qui parlaient tous à la première personne.) Comment parvenir, en effet, à *faire corps avec* une chose que, au lieu de l'absorber avec les toutes premières sensations corporelles, l'on a conquise à force d'efforts mentaux ? Car c'est cela le style : le mariage d'amour entre un individu et sa langue. Que je cherche à écrire comme Marguerite Yourcenar de l'Académie française ou comme Michel Tremblay du Plateau Mont-Royal, cela revient au même : aucune de ces langues françaises n'est réellement à moi. (Le moyen de m'exclamer sérieusement, dans un texte, « Parbleu ! » ou « Tabarnak ! ») Camus et Sartre pouvaient encore écrire « je ne veux point », « il ne me plaît guère » ; ma plume à moi refuse de cracher de telles formules. Elle a même du mal à manier le passé simple, qui lui paraît décidément trop guindé et prétentieux pour une fille des Prairies, alors que mon cerveau maîtrise les conjugaisons de ce temps raffiné depuis belle lurette. Et, à propos, « belle lurette », est-ce un cliché ou bien cela peut-il, à l'extrême rigueur, passer ? Et ne devrais-je pas me relire pour vérifier que toutes mes « rigueurs » ne sont pas « extrêmes » ? (Beckett fait beaucoup ça, et il m'a toujours semblé qu'on n'étudiait pas assez Beckett comme *écrivain français anglophone*, c'est-à-dire, entre autres, comme explorateur intrépide et désopilant des

lieux communs. Car dans une langue étrangère aucun lieu n'est jamais commun, tous sont exotiques.)

Vaut-il mieux écrire, moi, Nancy Huston, « est-ce que je cherche » ou bien « cherché-je » ? Peut-être « chercherais-je » ? Chercherais-je, alors, une « écriture degré zéro », selon la belle expression de Roland Barthes ? Il est sûr en tout cas que Barthes, dont j'ai suivi pendant quelques années l'enseignement, et qui a dirigé mon mémoire sur les jurons, y est pour beaucoup (je lui en sais gré et je le maudis) dans mon extrême sensibilité pour ne pas dire sensiblerie linguistique, ma méfiance qui confine à l'allergie à l'égard des « syntagmes figés » (ouh la la !!), mon goût prononcé, aussi, pour les parenthèses, les deux-points, les points-virgules, et les phrases un peu trop longues.

De façon générale, me suis-je aperçue petit à petit, c'était la méfiance qui dominait chez les écrivains de ma génération en France : le verbe *écrire* doit être intransitif, disait Barthes, ce qui a eu pour effet d'empêcher un certain nombre d'entre nous d'*écrire quelque chose*, par exemple des romans. Nous étions tous tellement férus de théorie littéraire, tellement entraînés à débusquer le mythe ou le présupposé politique derrière chaque énoncé, tellement résignés, par ailleurs, à l'absolue solution de continuité entre le discours et le réel, que *nous ne savions plus croire en nos propres intrigues et personnages...* ce qui est quand même la condition *sine qua non* d'une potion magique réussie !

Sans doute est-ce une des raisons pour lesquelles j'ai décidé, vers la fin des années quatre-vingt, de retourner à l'anglais. J'étais assoiffée de naïveté, d'innocence théorique ; j'avais envie de faire des phrases libres et débrillées, de raconter des histoires bourrées de platitudes, sans sentir le regard narquois des barthésiens et pérequiens par-dessus mon épaule. À l'instar de l'Ange du Foyer de

Virginia Woolf, ils avaient commencé à me ligoter l'imaginaire, pour ne pas dire à me taper sur les nerfs.

Mais qu'ai-je découvert ? Eh bien (en voilà-tu, un beau début de phrase ben française !), que l'aporie stylistique ne concernait pas seulement ma langue d'adoption ; elle ruinait aussi ma maîtrise de l'anglais.

Je l'ai délaissée trop longtemps, ma langue mère ; elle ne me reconnaît plus comme sa fille. Tout comme en français, la gamme entière des possibilités m'est ouverte — il m'est loisible d'imiter les tournures aristocratiques d'un Henry James ou de singer l'américain monosyllabique, fruste et violent d'un Thomas Sanchez — mais aucune mélodie ne me vient « naturellement » sur la langue. Je ne vais quand même pas m'inventer porte-parole littéraire des Albertains (d'ailleurs la place est occupée, et on est très loin de se battre pour m'y installer) ! De plus, chaque fois que je retourne en pays anglophone, je m'aperçois que l'argot a évolué pendant mon absence (*nerd* est *in* et *fink* est *out*), que des termes empruntés à l'électronique ont envahi la vie quotidienne, pour ne pas dire amoureuse, et que des mots qui relevaient naguère du vocabulaire poétique (*abrasive*, *murky*) sont lancés négligemment par des yuppies à tout bout de champ.

Qui suis-je en anglais ? je ne le sais pas non plus...

Ainsi, quelle que soit la langue que je choisis pour écrire un texte particulier, j'ai besoin (comme tous les romanciers mais plus encore, ou en tout cas plus consciemment que la plupart d'entre eux) *de me forger une langue* à moi. Quelle est-elle ?

Elle est située, maintenant, je crois, quelque part entre l'anglais et le français, c'est-à-dire que — sans y réfléchir, sans le faire exprès — je cherche à préserver en français ce que j'aime de l'anglais (son ouverture, son économie, son insolence) et en anglais ce que j'aime du

français (sa précision, sa sensualité, son élégance). Le résultat est ce qu'il est ; peut-être a-t-il tendance, parfois (on me l'a dit, des deux côtés de l'Atlantique), à « sonner » français aux oreilles anglophones et vice versa. Ce n'est pas ce que je cherche.

Ce que je cherche, c'est... *une musique*. Tout ce que ma tête charrie pendant le temps de l'écriture — images, voix, bribes d'idées — doit être soumis, en passant à travers les signaux électriques de mes nerfs, et peu à peu à travers les muscles de mes doigts sur le clavier ou le stylo, à la discipline d'une musique. Parfois surgissent des images ou des paragraphes superbes, mais qui doivent « sauter » parce qu'ils relèvent d'une autre musique que celle du roman sur lequel on travaille à ce moment-là. (Ainsi, depuis plus de trois ans j'attends le bon moment, le bon endroit pour placer ce pauvre garçon — mort ? drogué à mort ? je ne sais — aux longues jambes pendantes, que son père porte par-dessus son épaule : je *vois* le haut des fesses que révèle le blue-jean qui a glissé sur les hanches trop maigres, et c'est ce détail qui fait toute l'affreuse tristesse de la scène. Mais *de quel roman* cette image fait-elle partie ? Ça, je ne le sais pas, sa musique ne s'est pas encore déclenchée en moi ; qui sait si elle se déclenchera un jour ?)

De même, la correction d'un texte littéraire — phase infiniment plus longue et ardue que celle de son écriture — relève pour moi d'une écoute exigeante de son rythme, de sa poésie. J'aime la répétition et j'aime la non-répétition. Tantôt je pratique l'allitération à l'excès, tantôt je l'évite comme une maladie contagieuse. Je tiens à ce que chaque phrase participe, de par sa phonétique et sa ponctuation, au chant de l'ensemble. Je lis et relis et relis et relis, ajoutant une virgule pour l'effacer vingt minutes plus tard, puis la remettre et l'effacer de nouveau ; trichant parfois (notamment quand je me traduis) sur le

sens exact d'un mot si j'ai « besoin » de deux syllabes à cet endroit au lieu de trois. Davantage devient plus et redevient davantage. Ça, cela, ça. Qu'on, que l'on, qu'on. Pense, crois, pense. Sans parler de scintillant, brillant, miroitant... Aucun livre, chez moi, n'est plus feuilleté et flapi que le dictionnaire synonymique.

Chaque roman a sa musique spécifique. Pour *Trois fois septembre*, il s'agissait de musique au sens propre : dès la gestation du livre, certaines chansons remplissaient ma tête, y battaient de façon taraudante, obsessionnelle, et j'avais l'impression de devoir les *comprendre*, décoder leurs paroles comme autant de symboles clignotants. *Cantique des plaines* a été suscité tout entier par une voix intérieure, tendre et ironique à la fois, disant : « *Come on, Paddon, tell us how it was.* » Ce fut là (voyez, j'arrive quand même à l'employer de temps en temps) le déclic décisif ; même si je ne savais pas encore *qui* parlait, je sus alors que l'histoire de cet homme raté serait racontée à la deuxième personne ; et ce temps grammatical fit jaillir une sorte de chant fervent intarissable, lié aussi à l'image des plaines, à l'idée d'infinité évoquée par les plaines, mimétisme donc de cette immensité géographique dans la syntaxe, dans le souffle même du texte, retrouvailles avec la racine du mot inspiration — oui ça se chantait et se dévidait, s'ajoutant et s'accumulant — et j'ai toujours adoré lire ce livre à haute voix, en anglais comme en français.

La Virevolte, tout au contraire, est fait de fragments, d'échardes, d'éclats de verre. Style/styleo/stylex/stylet. Instruments coupants. Livre taillé, tailladé, dans la pierre, la chair. Scalpel, bistouri, ciseau. On commence avec un immense bloc de marbre et on finit avec un enchaînement hoquetant de cailloux, osselets dansants. Style auquel je suis parvenue non par accumulation mais par coupes. Et recoupes. Et mutilations. Et pages brûlées,

littéralement, et effacées en même temps de la mémoire de l'ordinateur. Puis regrettées amèrement

Et phrases inachevées, laissées en suspens

Advanced Destructive Writing, ai-je dit en souriant, jaune, dans un cours où j'étais censée enseigner à des Américains l'*Advanced Creative Writing*. Une autre musique. Minimaliste. Squelettique.

C'est la musique, la magie : l'élément catalyseur qui transforme, brusquement et intégralement, tous les ingrédients hétéroclites, tout le bric-à-brac invraisemblable qu'on a recueilli en vue de cette cuisine : observations sur le vif, lectures retenues ou oubliées, influences spirituelles, messages politiques, expériences amoureuses, phrases entendues ou rêvées, visages et voix... Oui, tout cela est très bien, tout cela est indispensable, mais tout cela n'est *rien* sans la musique.

Je ne sais d'où elle vient, je tiens même à l'ignorer ; je prie simplement pour que cela ne s'arrête pas. Car ce sont des festins fragiles : à la fin de chaque roman éclôt ce silence terrifiant, que l'on redoute, toujours, définitif.

Et puis dans le lointain

se mettent à sourdre

quelques notes éparses...