

DÉPARTEMENT DES LETTRES ET COMMUNICATIONS
Faculté des lettres et sciences humaines
Université de Sherbrooke

Queer, carnavalesque et hétérolingue : traduire l'inconfort
dans *MouthQuake*, de Daniel Allen Cox

Par
MARIE-ANDRÉE DUFRESNE

Projet de mémoire pour l'obtention de la maîtrise en littérature canadienne comparée,
cheminement en traduction littéraire
présenté à :

Nicole Côté (directrice de recherche)
Patricia Godbout (membre du jury)
Domenico Beneventi (membre du jury)

Sherbrooke
DÉCEMBRE 2020

Remerciements

J'adresse en tout premier lieu un très sincère et chaleureux merci à Nicole Côté, ma directrice de recherches, qui m'a brillamment dirigée et encouragée au cours de ces dernières années. Merci, donc, pour tous les conseils et les suggestions, mais surtout pour les innombrables lectures et corrections, pour la disponibilité et la patience infinie, pour la franchise et l'humour, merci pour la passion.

Merci également à Patricia Godbout et Domenico Beneventi, les membres de mon jury. Patricia, qui a été la première à me parler de traduction littéraire et Domenico, qui, bien sans savoir ce qu'il en adviendrait 3 ans plus tard, m'a présenté Daniel Allen Cox et *MouthQuake*. Merci pour vos très pertinents conseils et votre dévouement.

Merci bien sûr à Daniel Allen Cox, pour son œuvre, bien entendu, mais aussi pour m'avoir autorisé à en traduire des extraits dans le cadre de ce mémoire. Merci enfin pour m'avoir si aimablement accueillie avec mes questions et surtout pour y avoir chaque fois répondu avec une grande générosité.

Merci à Anne, qui, au début, était de tout cœur avec moi, et qui, à la fin, n'avait plus aucune pitié! Avec toute mon affection, merci.

Merci à ma famille, pour l'inépuisable et inconditionnel support.

Et, pour terminer sur une note plus légère, merci au personnel du Siboire Jacques-Cartier, pour toute l'Inspiration!

Table des matières

1	Introduction.....	3
1.1	Problématique.....	3
1.2	Cadre théorique.....	5
1.3	État de la question.....	9
1.4	Objectif et hypothèses de recherche.....	11
1.5	Méthodologie.....	12
1.6	Corpus.....	13
1.7	Présentation.....	16
2	<i>MouthQuake</i> , le queer et l'inconfort du queer.....	19
3	Queer, le terme.....	25
3.1	Queer, la traduction.....	26
4	Le carnivalesque dans <i>MouthQuake</i>	33
4.1	Traduire l'exagération avec le Grand Antonio.....	35
4.2	Traduire le grotesque avec Freddy Mercury.....	38
5	<i>MouthQuake</i> et l'hétérolingue.....	44
5.1	L'hétérolingue comme marqueur identitaire – les « intraduisibles ».....	48
5.2	L'hétérolingue au service du carnivalesque – traduire le non-dit.....	50
6	Conclusion.....	53
7	Traductions.....	58
7.1	AMIS IMAGINAIRES (p.11 à 16).....	58
7.2	UNE ABDICATION DES PLUS QUEER (p.27-30).....	64
7.3	LE MILLE-PATTES (p.83-89).....	67
7.4	LES PÉNIS QUE J'AI AIMÉS ET QUE JE N'AI PAS AIMÉS (p.101-102).....	75
7.5	COPROPHAGIE (p.123-128).....	77
7.6	INDIVIDUS BRISÉS (p.133-142).....	83
7.7	DANS LA FOSSE AUX LIONS (p.143-157).....	94
7.8	TES ENFANTS LES TI-PAUVRES (p.167-172).....	110
8	Bibliographie.....	117
8.1	Ouvrages cités et lectures influentes.....	117
8.2	Autres travaux sur le sujet.....	120
9	Annexe 1 : Re: about the pianist... :).....	121

1 Introduction

1.1 Problématique

Je me propose de traduire l'*inconfort* dans *Mouthquake*. J'entends ici par *inconfort* ce sentiment un peu confus que provoque chez le lecteur la transgression de la norme établie. Les différentes façons dont le texte, ses mots, sa langue « dévient » de leur sens premier, « sortent » de leur cadre, deviennent plurivoques ou ambigus, sont autant d'exemples de transgressions des limites. L'exercice de la traduction, lorsqu'un texte présente plus d'une démonstration de ces « transgressions », s'en trouve d'autant plus ardu. En effet, comme les langues des textes source et cible sont rattachées à des cultures différentes, et que ces cultures présentent chacune leurs spécificités, chacune leurs normes établies, on peut présumer que ce qui s'avère une transgression pour l'une peut ne pas l'être pour l'autre. Comment alors la traduction, tout en tenant compte de ces possibles différences, reproduira-t-elle le même effet dans le texte cible?

Il existe d'innombrables façons pour un auteur de franchir des limites et de produire des effets dans son texte. Je me suis attardée à trois de ces approches, ou stratégies, par lesquelles l'auteur peut créer des effets « inconfortables » chez les lecteurs, pour mieux en traduire les composantes.

D'abord, par la présence du queer, dans son sens large. Je considérerai que le queer se manifeste par la présence du terme éponyme dans le texte, ou par la présence de personnages queer dans le récit, ou par tout autre élément, dans le texte source, pouvant être qualifié de queer, ce qui couvre un champ sémantique très large si on adopte le sens du terme anglais. Pour illustrer ce que j'entends par « sens large », je cite ici Isabelle Boisclair, Pierre-Luc Landry et Guillaume Poirier-Girard, dont je reparlerai sous peu :

[Le queer] vise à se départir des étiquettes qui ne conviennent plus, désuètes et de surcroît oppressives » (p.10), « [il] constitue la scène où quel que soit la sexe qui lui est assigné (et qui pourrait très bien ne pas l'être), mâle, femelle ou autre, le sujet se construit lui-même, en interaction avec le monde qui l'entoure, empruntant le chemin qu'il veut, selon le champ de possibilités qui s'offre à lui, pour devenir homme, femme ou autre, et intervenir avec les partenaires du sexe/genre avec qui il en a envie. (p.11)

Un texte peut aussi sortir du cadre lorsqu'il adopte, par exemple, certaines esthétiques spécifiques, telles que le carnavalesque. Le carnavalesque, qui est lui-même caractérisé notamment par l'exagération et le renversement des valeurs, lorsqu'il est mis en relief avec l'utilisation de référents culturels, se révèle une double transgression des limites.

Enfin, un *inconfort* peut également être suscité chez les lecteurs par la présence dans le texte d'éléments hétérolingues. Ce n'est alors plus dans le fond, c'est plutôt dans la forme que les normes sont transgressées. L'utilisation d'une seconde langue, non traduite, dans le texte source peut certainement créer un malaise chez le lecteur. Le texte cible, dans notre cas, sera fort probablement unilingue, malgré peut-être quelques emprunts, parce que la langue seconde dans l'original est le français. Mais la version française devra également rendre ce malaise d'une manière ou d'une autre son lecteur.

La plus grande difficulté réside donc, comme je l'ai mentionné au tout début, dans la traduction de cet *inconfort*. En présence d'éléments queer, cet effet est difficile à recréer dans la langue cible puisque le terme anglais possède un champ sémantique plus large et ne compte pas de réel équivalent en langue française sinon ce même terme, dont la portée se rapproche toutefois de plus en plus de celle du terme d'origine. Par ailleurs, lorsqu'il est question de carnavalesque et de référents culturels, la difficulté de traduction réside

dans lesdits référents, qui pourraient ne pas avoir la même portée dans la langue-culture d'arrivée. Enfin, l'*inconfort*, s'il est engendré par la présence dans le texte-source d'extraits en langue cible, est laborieux à reproduire puisque la différence du code langagier sera engloutie par le texte, rédigé plus ou moins uniformément en langue cible.

1.2 Cadre théorique

Dans mon mémoire, il est question, avant toute chose, de l'étude de la transgression de normes établies, et dans un deuxième temps, de la traduction de cette transgression dans une autre langue-culture. Il y est question de transgression de normes dites « textuelles », telles que celles qui définissent la forme d'un écrit littéraire, ou encore de transgression par les personnages de normes « sociales », telles que celles qui balisent les comportements en société. Ainsi, il est difficile de traiter d'un tel sujet sans mentionner quelques théories dans la mouvance du poststructuralisme et de la déconstruction. Les travaux de Foucault, de Butler ou de Sedgwick, notamment, affirment que nos conceptions (de la norme) en ce qui a trait à la sexualité – hétérosexuelle et monogame –, au genre – binaire – et à l'orientation – hétérosexuelle –, sont le fruit de constructions idéologiques hégémoniques, et non le résultat de ce qui est « naturel ».

Preciado explique que « [l]a théorie queer s'est engouffrée dans une brèche ouverte par le féminisme » (dans « Avant-propos », Boisclair *et al.*, p.8), lequel a été le premier à récuser le binarisme. Les premiers écrits de Judith Butler, pensons à *Gender Trouble*, paru en 1990 (traduction française : *Trouble dans le genre*, 2005) ou encore à *Bodies that Matter*, paru en 1993 (traduction française : *Ces corps qui comptent*, 2009) comptent parmi les textes fondateurs des théories queer, et ses travaux ont guidé mes réflexions en début de travail. J'ai ensuite orienté mes lectures vers des textes portant sur la traduction

du queer. Keith Harvey a été le premier à travailler sur le sujet (« Translating Camp Talk », publié dans *The Translator*, en 1998) : il a d'abord défini l'identité gaie, puis son langage, pour en venir à considérer la traduction des codes langagiers gais et également, plus spécifiquement, de la traduction du parler *camp* dans « *Translating Camp Talk : Gay Identities and Cultural Transfer* » (*Translation Studies Reader*, 2012) Étant donné la similarité des sujets, je pourrai appliquer les raisonnements développés par Harvey à la traduction du queer.

Mais il est nécessaire avant de poursuivre de clarifier la pluralité des termes. Si, dans le présent mémoire, et plus particulièrement dans les propos des différents chercheurs et spécialistes cités, il est parfois question de « gais » et d'autres fois de « queer », cela ne tient pas du hasard; et si les termes ont bien un sens commun, ils ne sont pas pour autant interchangeables. D'abord, c'est une question d'époque : le terme queer s'est répandu dans les années 2000. Mais ensuite, c'est aussi une question de sens. Le terme « gai/gay » est, d'une part, directement lié à l'identité de genre et à l'orientation sexuelle, d'autre part, il est devenu un terme utilisé à des fins politiques, dans une visée de revendication de droits à la « communauté » concernée. Le terme « queer » quant à lui, se distancie de toute essentialisation – de genre, d'identité ou d'orientation – et regroupe plutôt toutes minorités qui ne s'identifient pas aux descriptions dites cisgenres, hétérosexuelles, hétéronormatives.

Toujours concernant la traduction, j'ai également retenu l'ouvrage *Queering Translation, translating the Queer, Theory, Practice, Activism*, dirigé par Baer et Kaindl et publié en 2017, et plus particulièrement le texte de Marc Démont « *On Three Mode of Translating Queer Literary Texts* », dans lequel il caractérise trois façons de traduire les textes queer

– « *the misrecognizing translation, the minoritizing translation and the queering translation* » (p.157). Selon Démont, le premier mode de traduction – *misrecognizing* – ne parvient pas à rendre adéquatement les ambiguïtés des textes queer : « *[it] fails to recognize the incongruence of the cultural contexts in which the terms are understood. [...] the potentially subversive content is turned into a conservative strategy to hide a queer sexuality* » (p.159); le second – *minoritizing* – lui, privilégie la nomenclature et la sémantique au détriment du contexte : « *Minoritizing translation [...] could be said to be primarily interested in denotation, that is, in finding strict equivalences between one word and another, even if the text's queerness may suffer in the process.* » (p.163) Il décrit enfin le dernier mode de traduction – *queering translation* – comme celui offrant de nouvelles avenues :

A queering mode of translation does its best to translate not only the semantic content or what Appiah defines as its literal content, but to offer a translation that preserves the web of virtual connotative associations and, therefore, the text's ambiguities and potentially disruptive content, in order to open new possibilities of readings. (p.168)

Pour la seconde partie de mon mémoire, portant sur le carnivalesque, les théories de Mikhaïl Bakhtine, que j'ai découvertes principalement par Michael Holquist, m'ont aiguillée sur la signification de ce genre et ses effets dans la littérature. Bakhtine allègue que l'utilisation de ce genre dans la littérature représente la contestation de l'ordre établi et de l'autorité dans l'idée d'un renversement des pouvoirs en place.

Au Québec, André Belleau, notamment, a travaillé sur les théories bakhtiniennes et le carnivalesque. Selon ce dernier, « [l]a carnavalisation suppose à la fois un processus et

un produit [... Et un] texte carnavalisé sera effectivement un texte structuré par la culture carnavalesque sur divers plans : la narration, le contenu narratif, les images. » (p.37) Il poursuit, rappelant que la carnavalisation est en fait « une forme historique de la pluralité des discours » (p.38) ce qui lui fait :

considérer un grand nombre de romans québécois [...] comme profondément carnavalisés. Ici, la carnavalisation pourrait se concevoir dans plusieurs cas comme la seule forme possible de réalisme, compte tenu de la position des différents langages dans la réalité et de leurs rapports entre eux et avec les groupes et les classes. (42)

C'est selon ce cadre que j'ai analysé les différents segments de *MouthQuake*, qui m'ont permis d'affirmer que ce texte est empreint d'une esthétique carnavalesque.

Enfin, la troisième partie de mon mémoire traite de la traduction de l'hétérolingue. Ce sont les travaux de Rainier Grutman, pour sa définition de ce phénomène – qui n'est d'ailleurs pas sans lien avec les travaux de Bakhtine, comme nous le verrons plus loin –, et par la suite ceux de Myriam Suchet, pour les précisions apportées à la théorie, qui ont alimenté mes réflexions. Grutman est en quelque sorte le « père » de l'hétérolinguisme, concept qu'il a élaboré dans son ouvrage *Des langues qui résonnent : l'hétérolinguisme au XIXe siècle québécois*, (©1997, 2019), et qui se définit par « ... la présence dans un texte d'idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit, aussi bien que de variétés (sociales, régionales ou chronologiques) de la langue principale. » (1997 [2019] p.37)

Suchet, quant à elle, mène plus loin ces théories avec son concept de « continuum d'étrangeté des langues, » selon lequel dans un texte littéraire les langues sont plus ou moins « étrangères » les unes des autres, selon 11 degrés de différenciation. L'analyse

poussée de l'hétérolingue lui permet ainsi de proposer des stratégies pour en assurer la traduction.

Je mentionne enfin les travaux de Catherine Leclerc. Cette dernière, inspirée des nombreux ouvrages de Sherry Simon¹ sur le sujet, traite, dans son essai *Des langues en partage? Cohabitation du français et de l'anglais en littérature contemporaine*, de colinguisme. Je cite particulièrement le chapitre trois, qui aborde le sujet en contexte montréalais. Certaines hypothèses de Leclerc, notamment l'idée que « [le] refus de tout traduire est moins un refus de la traduction qu'un appel à de nouveaux pactes de traduction » (Leclerc, p.265) viennent rejoindre les réflexions de Démont. Ce dernier, en effet, allant dans la même direction que les Suchet et Leclerc, établit certains liens entre non traduction (concept précédemment développé par Jacques Brault - *Poèmes des quatre côtés*, éditions du Noroît, 1975) et ce qu'il appelle « queering translation ».

1.3 État de la question

L'œuvre de l'auteur anglo-montréalais Daniel Allen Cox, *MouthQuake*, roman de 197 pages publié en 2015, à Vancouver, chez Arsenal Pulp Press, a été très bien reçue dans le milieu littéraire. De nombreuses critiques encensent l'auteur et son œuvre, notamment le très connu journal *The Globe and Mail*, les revues littéraires *Quill and Quire* et le *Montreal Review of Books*. L'auteur, critique et professeur Thomas Waugh, reconnu pour l'étendue de son travail sur les études queer, affirme de *MouthQuake* qu'il « ramène la légende en milieu urbain et tourne le réalisme en magie » (arsenalpulp.com)

¹ *Culture in Transit. Translating the Literature of Quebec* (1995), *Le Trafic des langues: traduction et culture dans la littérature québécoise* (1994), *Translating Montreal: Episodes in the Life of a Divided City* (2006)

[ma traduction]². L'autrice et essayiste Sarah Schulman, également connue pour son apport aux études queer, plus précisément à la littérature lesbienne, signe, quant à elle, la postface, où elle dit de Cox qu'« il nous aide à comprendre nos propres expériences » [ma traduction] (p.199), et elle ajoute, le comparant notamment à Gail Scott ou à Jack Kerouac, qu'« il dissèque l'expérience de l'expérience, parfois avec perspicacité, parfois avec défi » [ma traduction] (p.200) et qu'il amène son lecteur à se poser de très nombreuses questions. Par « questions », on comprend que Schulman sous-entend les questionnements sur les normes établies, constamment bafouées par Cox.

D'un point de vue plus théorique, l'article de Domenico Beneventi, intitulé « Prendre parole: Bégaiements Queer dans *Mouthquake*, de Daniel Allen Cox » [ma traduction] (2020), discute les différentes interprétations queer de *MouthQuake*. Il présente le roman de Cox comme une « célébration de [la théorie de] l'échec » d'Halberstam. En effet, Halberstam considère l'échec comme une manière queer de refuser les normes. Beneventi démontre que *MouthQuake* en est l'illustration en dressant des parallèles avec « les corporités queer » présentes dans le récit, nommément le corps bègue du protagoniste David, la corps sourd d'Eric, et le corps obèse du Grand Antonio, et ce qu'ils représentent : la suggestion d'une nouvelle interprétation du « désir » et de la « reconnaissance mutuelle, » plutôt que « l'invalidité » et la « défaillance », « une interprétation queer de la ville [de Montréal] ainsi que de la politique identitaire du Québec » (p.64). Enfin, toujours selon Beneventi, *MouthQuake* constituerait une critique de « la consommation » et « des excès du capitalisme » (p.66). Cox dénonce en effet à quelques reprises la consommation effrénée et les excès dont notre société capitaliste peut

² « puts the legend back in urban and the realism back in magic. »

faire preuve. Beneventi établit un lien avec la théorie d'Halberstam en résumant que « le capitalisme présente les sujets queer en constante possibilité d'échec. » (p.67) Je reviendrai plus loin sur ces notions.

Enfin, notons que le roman *MouthQuake* n'est pas encore traduit. Différents textes théoriques sur l'exercice de la traduction de textes queer m'orienteront cependant pour la traduction de nombreux passages du roman. Outre les travaux de Keith Harvey et l'ouvrage de Baer et Kaindl précédemment abordé, je cite l'ouvrage *Queering Translation, Translating the Queer : Theory, Practice, Activism* (Brian James Baer, and Klaus Kaindl, 2017), qui regroupe quinze contributions sur la traduction des textes queer et les traductions queer, notamment le texte de Marc Démont dont j'ai parlé précédemment.

1.4 Objectif et hypothèses de recherche

Les procédés utilisés dans *MouthQuake* pour exprimer les excès et l'exagération et pour représenter ce qui sort de la norme, toutes normes confondues, varient largement et passent tantôt par l'identification à un genre spécifique, tel que, dans ce cas-ci, le carnavalesque, tantôt par l'emprunt d'une langue hybride, dite hétérolingue.

L'objectif de mon travail est dans un premier temps de démontrer comment Daniel Allen Cox repousse les limites de la norme dans son roman *MouthQuake*, de démontrer comment il parvient, en utilisant les procédés mentionnés ci-dessus, en les amalgamant et en les mettant au service l'un de l'autre, à transgresser les normes établies et à produire cet effet d'*inconfort* et de carnavalesque.

Cette première étape franchie, l'objectif réel est de traduire cet *inconfort*. Il s'agit donc d'analyser, pour chacun des procédés utilisés, les effets produits dans le texte source et de reproduire, par le biais des différents moyens de traduction mis à ma disposition, ces effets dans le texte cible.

Mon hypothèse principale est donc que la traduction de l'*inconfort*, que cet inconfort soit induit par l'utilisation d'un vocable relatif à un univers particulier (queer), par une esthétique donnée (carnavalesque), ou encore par l'ajout d'une autre langue-culture (hétérolinguisme), nécessite des ajouts qui peuvent être intratextuels, extratextuels, ou même en intertexte, comme par exemple sous forme d'allusion.

1.5 Méthodologie

Une fois la problématique de recherche établie et les hypothèses formulées, l'analyse du roman et de sa traduction peut commencer. Pour ce faire, j'ai d'abord déterminé ce que j'entendais par *inconfort*. J'en ai donc relevé trois « catégories » et j'ai défini sommairement ce qui les caractérise. Je verrai si l'étude approfondie du roman me permet d'ajouter à ces catégories ou de les modifier.

Pour chaque catégorie, je recenserai différents extraits du roman qui expriment l'idée soutenue et j'analyserai plus en détail les effets produits pour chacun de ces extraits. Je proposerai enfin différentes traductions pour tenter de reproduire le même effet d'*inconfort* dans le texte cible, en notant chaque fois comment la transition d'une langue à l'autre s'opère, ce qui se perd, ce qui se déplace ou s'ajoute en traduction, etc.

Il est entendu, généralement, en littérature comme dans les autres formes d'art, que l'interprétation de l'œuvre appartient en grande partie à celui qui se l'approprie, ou en

d'autres mots, à celui qui la consomme. Plusieurs interprétations sont donc possibles. Bien que je sois tout à fait en accord avec cet énoncé, j'ai senti le besoin, compte tenu que mon intention était de les traduire avec justesse, de confirmer ma compréhension de quelques passages spécifiques. En effet, lors de la traduction, j'ai eu le privilège de pouvoir vérifier, par le moyen d'une correspondance numérique, certains détails, notamment l'origine d'un des personnages dont il sera question dans ce mémoire. (voir Annexe 1)

1.6 Corpus

L'œuvre littéraire qui constitue mon corpus de recherche est le roman *MouthQuake*. Le roman de Cox, rédigé en anglais et campé à Montréal, appartient sans nul doute à la littérature anglo-québécoise. Depuis la fin des années quatre-vingt-dix, on parle au Québec d'une littérature anglo-québécoise. Des auteurs anglophones, de Montréal en grande majorité, publient ces dernières décennies des œuvres au sein desquelles leur identité – québécoise – et leur appartenance au Québec – à sa culture et à sa langue – apparaissent non plus en filigrane, mais de façon bien affirmée. Catherine Leclerc et Sherry Simon, dans leur article « Zones de contact : Nouveau regard sur la littérature anglo-québécoise » (2005), affirment que « les écrivains anglo-québécois sont de plus en plus bilingues. Ils ont choisi le Québec comme lieu d'écriture et semblent prêts à l'investir. Ce sont parfois des traductrices et des traducteurs, habitués à naviguer d'une langue à l'autre. » (p.20) Ce n'est donc pas surprenant de constater dans leurs écrits anglais « la prise en compte d'une réalité se déroulant en français. » (Leclerc et Simon, p.27)

Leclerc et Simon parlent de la réalité du traducteur qui vogue d'une langue à l'autre; c'est le cas de Cox, qui traduit également (www.danielallencox.net). Ainsi, Cox est hautement conscient des nombreuses différences portées par chacune des langues-cultures, non seulement parce qu'il est un écrivain anglophone vivant dans le milieu majoritairement francophone du Québec, mais également en sa qualité de traducteur sensible aux codes langagiers eux-mêmes.

Enfin, *MouthQuake* relève certes de la littérature anglo-québécoise, mais l'œuvre trouve d'autant plus sa place au sein de la littérature québécoise queer. Elle fait partie de cette nouvelle génération de littérature québécoise queer à laquelle Étienne Bergeron fait allusion. Ce dernier, dans son article « Fourre-moi jusqu'à ce que... » amène l'idée que :

Nous sommes récemment passés, au Québec, d'une littérature du *coming out*, où il s'agissait de témoigner explicitement du secret et de la souffrance liée à la découverte de l'homosexualité, à une littérature où l'orientation sexuelle n'est plus problématique en soi, mais où la honte intime est tout de même omniprésente car réactivée par diverses situations d'échec ou de rejet (amoureux ou autres) qui placent le sujet face à l'indignité et à l'abjection fondamentale de son être – celui que les structures sociales lui ont fait intégrer. (p.137)

Selon Bergeron, ce « changement de paradigme » (p.137) a pour conséquence de revernir la « *gay shame* » (p.137) de sorte que les protagonistes gais au sein des œuvres littéraires ne se retrouvent plus dans « l'apitoiement et la résilience » (p.137) mais où ils « cherchent [plutôt] à disparaître de l'ordre social normatif pour se réinventer selon leurs propres ressources. Ils en viennent ainsi à assumer et à réinvestir leur honte et leur abjection en adoptant des comportements à risques »

(Bergeron, p.136). David, le protagoniste de *MouthQuake*, répond assez bien je pense à cette description. Les pages qui suivent en témoigneront.

« Artists create change by making people uncomfortable in both content and form, by agreeing to continue experimenting in the face of pressures to stop, to conform, to “grow up”. »

–Daniel Allen Cox

1.7 Présentation

Daniel Allen Cox est un auteur anglophone montréalais qui a débuté sa carrière dans les années 2000 en publiant d’abord une novella, *Tattoo This Madness In* (2006), pour ensuite s’essayer à la forme romanesque. Ses deux premiers titres, *Shuck* (2008) et *Krakow Melt* (2010) ont tous deux été finalistes aux *ReLit Award* et aux *Lambda Literary Award*³. L’œuvre au cœur de ce mémoire, la quatrième publication de Cox, représente brillamment la littérature anglo-québécoise. Intitulé *MouthQuake*, le roman, publié en 2015, a été très bien accueilli, dans le milieu littéraire comme au sein des communautés LGBT.

Daniel Allen Cox, tel que la citation en exergue l’annonce, aime bousculer son lecteur et le sortir de sa zone de confort. Il aime repousser les limites, voire les transgresser, et provoquer *l’inconfort*, ce sentiment de malaise qui pousse au changement – pousse à l’action, mais aussi qui bouscule les idées. Avec *MouthQuake*, l’auteur défie la pensée hétéronormative et nous présente un personnage queer ayant un penchant pour les pratiques sexuelles non conventionnelles. Le récit renverse l’ordre établi à l’aide d’effets carnavalesques qu’il insuffle aux symboles culturels. Enfin, la forme, également,

³ Le *Lambda Literary Award* récompense les œuvres qui abordent un ou des thèmes propres aux communautés LGBT (l’Office québécois de la langue française privilégie l’emploi du terme LGBT).

transgresse certaines limites, notamment celles entre les langues. En effet, le récit présente nombre d'éléments hétérolingues.

Dans ce mémoire, je me pencherai sur ces différentes « transgressions » qu'affectionne Daniel Allen Cox dans *MouthQuake*. Je tenterai d'analyser les effets – inconfortables – qu'elles produisent et m'intéresserai plus particulièrement à la façon de traduire l'ensemble, le texte et l'*inconfort*.

Il sera d'abord question du terme *queer*, des différents sens qu'il dénote et des connotations afférentes. Sachant que la langue française ne compte pas d'équivalent pour ce terme, qui est par ailleurs porteur d'une histoire propre à la culture nord-américaine, je m'attacherai à situer le contexte pour chaque occurrence afin d'en assurer la traduction la plus juste. Toutefois, il est possible que la meilleure traduction soit parfois de ne pas le traduire.

J'analyserai ensuite la manière dont Cox utilise l'effet carnivalesque dans certaines parties de son récit, particulièrement en transformant la valence des différents référents culturels. Cela a pour conséquence de transgresser les limites acceptées ou même de renverser l'ordre établi.

La difficulté de traduction de ces passages réside dans la nécessité de créer les mêmes images fortes dans la langue d'arrivée, sachant que les référents culturels en jeu pourraient ne pas avoir la même signification dans les deux langues. Mon hypothèse ici est qu'il est possible de traduire ces référents culturels si on se permet, lorsqu'il s'avère nécessaire, d'explicitier (dans une note de bas de page par exemple) la portée réelle des symboles culturels dont il est question dans la culture de la langue source.

Comme je l'ai mentionné plus haut, l'auteur transgresse également, et de différentes façons, les limites traditionnelles de la forme. Culturellement, nous nous sommes habitués à lire des œuvres de fiction rédigées selon un certain cadre, suivant des chapitres dans lesquels un récit est narré et où des personnages échangent des dialogues. La littérature récente est devenue moins « rigide », mélangeant les genres et les formes. On retrouve, dans *MouthQuake*, une de ces œuvres au « degré de mixité » relativement élevé, maints exemples d'éléments qui constituent des « transgressions » de son genre romanesque traditionnel : des prières, des versets de la Bible, une phrase écrite à l'envers, et enfin, de nombreux segments hétérolingues. En effet, la présence de segments d'autres langues dans le texte est une façon nette de franchir une limite, celle du code langagier dans laquelle une œuvre est écrite, et qui constitue une sorte de contrat avec les lecteurs.

Sachant qu'un rapport de force s'exerce toujours entre deux langues (indéniable dans le cas du français et de l'anglais au Québec), je procéderai à une analyse détaillée de ces rapports avant de traduire vers le français québécois. Il est de toute évidence impossible de simplement inverser ce rapport (en traduisant vers l'anglais les termes qui seraient déjà en français dans le texte source) puisque la présence de termes anglais au sein d'un texte français n'aurait en aucun cas la même signification, culturellement, que la présence de termes français au sein d'un texte anglais, notamment parce que l'anglais, bien que minoritaire au Québec, a un statut de langue hégémonique dans le contexte nord-américain. À cela s'ajoutent les perceptions qu'entretiennent chacune des deux cultures envers l'autre. Par conséquent, j'estime qu'il est probable que la traduction de l'hétérolingue requerra elle aussi des ajouts, qu'ils soient « intratextuels »,

« extratextuels », tels que des notes de bas de page, ou encore qu'ils soient en intertexte, comme sous forme d'allusion – à un autre texte, à un référent connu, etc. –, par exemple.

Les chapitres qui seront traduits pour procéder à ces différentes analyses sont les suivants : « *Imaginary Friends* » (p.11 à 16), « *A Queerest Abdication* » (p.27-30), « *The Millipede* » (p.83-89), « *Penises I Loved and Not Loved* » (p.101-102), « *Coprophagie* » (p.123-128), « *Broken People* » (p.133-142), « Dans la fosse aux lions » (p.143-157), « Tes enfants les ti-pauvres » (p.167-172).

2 *MouthQuake*, le queer et l'inconfort du queer

L'auteur, comme je l'ai mentionné précédemment, se joue des frontières et affectionne ce qui sort de la norme, de la zone de confort. On a vu que son roman *MouthQuake* en est un parfait exemple. Le récit débute vers la fin des années 70 et s'étend sur plusieurs années, au cours desquelles David, un jeune queer, relate des souvenirs de sa jeunesse passée à Montréal. La musique est une passion pour lui. Les sons et la transmission des sons sont autant d'éléments au centre de la vie du protagoniste. Il doit composer avec la différence de son amant, la surdité, sa différence à lui, le bégaiement, et avec tous les désirs et les pulsions découlant des sentiments qu'engendre en lui son trouble d'élocution. Ces désirs le mèneront à explorer la soumission lors de relations sadomasochistes.

Voilà un résumé bien succinct pour un récit si riche et si touffu que *MouthQuake*. Et s'il est touffu, le roman est également des plus porteurs quant à l'illustration de l'inconfort dans ses nombreuses manifestations.

On peut penser *a priori* aux personnages qui, eux, marquent l'inconfort du corps.

Plusieurs d'entre eux présentent des différences physiques marquées : le Grand Antonio est obèse –et sale –, le couple d'amants David et Éric sont respectivement bègue et sourd, et le pianiste, avec son dégoûtant corps vieillissant tel qu'il est décrit dès que le protagoniste le voit pour la première fois, incarne pleinement le malaise, ou le mal-être :

« *This spectre held himself with the air of a king, a corpse, a Mozart aged like old cheddar.* » (p.145)

Lorsqu'on avance dans le récit, l'« inconfort politique » est aussi perceptible. On décèle sa présence notamment par des références aux référendums sur l'indépendance du Québec (notez ici le pluriel), ou encore par une référence à la reine, qui elle sous-tend toute l'ambiguïté contenue dans l'état d'un peuple colonisé et du rapport qu'il entretient avec le colonisateur.

De la politique, bifurquons vers la religion. Cox, qui a lui-même, puisqu'il est issu d'une famille pratiquante de Témoins de Jéhovah, côtoyé un milieu religieux dont il s'est ensuite éloigné, multiplie les références au sacré. Certains chapitres – pensons à « *In The Lion's Den* » et à « Dans la fosse aux lions » – empruntent les titres de récits bibliques, l'un en anglais et l'autre en français, parce qu'il s'agit bien de deux chapitres distincts. Un chapitre, « *E = MJ SQUARED* », s'ouvre sur un verset du Livre de l'Apocalypse, et un second verset suit quelques pages plus loin. À différents endroits dans le récit, on vénère le Grand Antonio et on lui adresse des prières, et il se retrouve promu divinité. Pensons enfin, comble de l'inconfort pour les plus fervents, aux catacombes du pianiste, qui recréent en partie le Cimetière du Père Lachaise, ou encore à la longue incantation

adressée directement à « *Your Holiness* », que récite David alors que le pianiste lui marque le dos au fer (à souder).

Bien sûr, cela m'amène à parler de l'embarras possible des lecteurs lié au langage souvent cru et vulgaire, de même qu'aux scènes sexuellement explicites, explicites d'une homosexualité sadomasochiste de surcroît. Le protagoniste s'interroge lui-même sur son penchant pour les pratiques marginales : « *Why did I go home with him? It could be that I detected the delicate strains of BDSM in him. It's hard to know when I became curious about the taste for punishment, when I got the idea to teach myself lessons about pain and anguish...* » (p.148)

David éprouve donc du plaisir dans la douleur, mais il surprendra également le lecteur en fracassant une fois de plus la limite du bon goût et de l'acceptation sociale dans un chapitre au titre évocateur, « *Coprofagia* », au cours duquel il expose à son amant ses désirs de nature scatologique.

Étienne Bergeron explique que les protagonistes gais des récits appartenant à cette « nouvelle génération » de littérature québécoise queer précédemment citée « seraient aujourd'hui tentés de “toucher le fond” en se (re)valorisant “par le bas” à travers la prise de risque et l'abjection de soi, c'est-à-dire en adoptant des pratiques “autodestructrices” relatives aux subcultures du chemsex et du S/M... » (Bergeron, p.136) Cela dresse un portrait plutôt pessimiste, mais Bergeron renchérit que

L'autodestruction apparente des personnages gays ne traduit jamais un simple apitoiement, mais plutôt des processus qui permettent aux personnages d'investir de nouveaux modes de vie, de trouver leur assise

et leur gloire par l'exploration de nouveaux plaisirs hétérotopiques de toutes les libertés; une volonté de se perdre dans l'abjection pour mieux retrouver la poésie que leur honte leur a volée, et ainsi se réapproprier leur subjectivité queer. (Bergeron, p.149)

Outre ces scènes, et sans que cela soit toujours aussi intense, l'auteur recourt à certains stéréotypes, ou clichés, oserais-je dire, pour évoquer la marginalité et l'homosexualité. Cela n'est pas sans rappeler un autre concept, élaboré notamment par Butler dans *Gender Trouble*, celui de la performativité qui propose en fait que le genre et l'identité notamment, soient performatifs, c'est-à-dire qu'il se *construisent* à force de performances, c'est-à-dire d'*actes* répétés, réitérés. Butler propose d'abord que le genre lui-même est une construction culturelle basée sur un système binaire de représentations et d'exclusions lié au sexe biologique d'un individu. Elle affirme ensuite que, comme ces représentations sont culturelles, elles sont variables, et surtout, elles sont produites, et reproduites, par le discours :

...les contours de l'analyse montrent les limites d'une expérience façonnée dans et par le discours. Ces limites sont toujours posées dans les termes d'un discours culturel hégémonique fondé sur les structures binaires qui se font passer pour le langage de la rationalité universelle. La contrainte est donc inscrite au niveau même de ce que ce langage permet de formuler et d'imaginer en tant que domaine du genre. (Butler (Kraus, C. Trad.) p.72)

Ces représentations, ou constructions, servent des intérêts idéologiques, politiques, notamment de régulation sociale.

Butler oriente ensuite son analyse vers l'individu, supposant que toute identité, dont l'identité de genre, est également socialement construite, selon ces *catégories*

(re)produites par le discours. Ainsi, l'idée d'agentivité, ou de « capacité d'agir », est centrale dans la théorie de Butler, cette dernière se demandant dans quelle mesure l'individu a le pouvoir d'agir sur son identité: « Dans quelle mesure les *pratiques régulatrices* de formation et de division du genre constituent-elles l'identité, la cohérence interne du sujet et, même, l'identité de la personne? Dans quelle l'"identité" est-elle un idéal normatif plutôt qu'un fait descriptif de l'expérience? » (Butler, p.84)

Elle conclut quelques pages plus loin: « ...L'"unité" du genre est l'effet d'une pratique régulatrice qui cherche à uniformiser l'identité de genre à travers l'hétérosexualité obligatoire. » (Butler, p.108)

Nous verrons une spectacularisation de cette performativité avec le personnage de Freddy Mercury.

Je ne pourrais cependant conclure cette série d'exemples sur l'inconfort sans mentionner la notion de *camp*, que l'on peut associer à plus d'un personnage dans le récit. La notion de *camp*, bien qu'elle demeure quelque peu épineuse à expliquer, a été cernée dès 1964 par Susan Sontag, dans ses *Notes on "Camp"*. D'emblée, Sontag qualifie le *camp* de « sensibilité » et affirme que s'il est difficile de discuter toute sensibilité, cela est d'autant plus vrai pour le *camp*, qui n'est ni plus ni moins qu'un mode « non naturel » de sensibilité : *It is not a natural mode of sensibility, if there be any such. Indeed, the essence of Camp is its love of the unnatural: of artifice and exaggeration. (p.1)* Sontag renchérit et ajoute l'idée d'extravagance : « *The hallmark of Camp is the spirit of extravagance. [...] Camp is art that proposes itself seriously, but cannot be taken altogether seriously because it is "too much."* » Je cite en exemple le court mais

percutant chapitre intitulé « *Penises I Loved and Not Loved* » dans lequel le protagoniste décrit en long et en large, je me permets le mauvais jeu de mots – c’est *camp* –, l’éventail plutôt vaste de pénis qu’il a eu l’occasion de croiser dans sa vie. Les descriptions font appel aux cinq sens et rivalisent d’images frappantes. Le sérieux avec lequel le sujet est traité peut faire sourciller, mais cela se qualifie également de *camp* : « *The whole point of camp is to dethrone the serious. Camp is playful, anti-serious. More precisely, Camp involves a new, more complex relation to “the serious.” One can be serious about the frivolous, frivolous about the serious.* » (p.7)

Et si l’on peut dire de certains passages de *MouthQuake* qu’ils relèvent de l’esthétique *camp*, c’est tout aussi vrai de certains personnages. Effectivement, le Grand Antonio et Freddy Mercury, mentionnés précédemment, de même que le personnage du pianiste – tel qu’en témoigne notamment le passage cité alliant roi, cadavre et vieux fromage – peuvent être analysés sous la lunette *camp* si on considère l’aspect exagéré des personnages et de leurs actions.

Si d’aventure l’aboutissement de ce travail se soldait par une traduction complète de l’œuvre, c’est en faisant honneur au *camp* que je proposerais le titre *Langue hachée*. En effet, j’estime que ce titre reflèterait bien, du moins en partie, l’essence de *MouthQuake*. D’une part, c’est un titre court, qui a du *punch*, pardonnez-moi l’anglicisme, et qui ne dévoile pas tout de suite, voire qui amène plus de questions que de réponses quant aux thèmes abordés par l’œuvre. D’autre part, l’ambiguïté de sens que suggère un des termes qui le composent – « langue », l’organe, ou le code langagier – et, surtout, sa proximité sonore avec le syntagme « viande hachée », qui nous instille tout de suite l’image d’une

motte inerte et froide de bœuf sanguinolent, rend ce titre, à mon sens, on ne peut plus *camp*.

Bien sûr, bien que le titre *MouthQuake* ne soit pas des plus explicites de prime abord, une fois le récit lu, on conçoit bien que ce « tremblement de bouche » puisse représenter le bégaiement du protagoniste. Dans ma traduction, c'est donc par le fait de parler une langue *hachée* – hachurée, entrecoupée – que le bégaiement du protagoniste est symbolisé.

3 Queer, le terme

Ce terme, *queer*, bien que de plus en plus usuel, n'est toutefois pas encore complètement assimilé à la langue française. De langue anglaise, le mot signifie à l'origine « étrange », « bizarre » ou « tordu ». Ses premières apparitions attestées dans la langue proviennent d'Écosse et datent du début du XVI^e siècle⁴. C'est cependant beaucoup plus tard que le terme a infiltré la culture populaire aux États-Unis – dans les années soixante-dix –, en tant qu'insulte homophobe. À l'instar du « *N-word* », le terme a ensuite été repris, au début des années 90, par les membres de ces communautés mêmes qu'il visait – gaie et lesbienne – pour devenir un terme identitaire désignant tout représentant d'une minorité de genre ou d'orientation sexuelle. Enfin, dans le milieu universitaire, les pionniers des études de genres et de la théorie queer, dont Teresa de Lauretis (1987) et Judith Butler (2005 – publication originale 1990), ont contribué à élargir le sens du terme afin de

⁴ Sayers, W. (2005). The etymology of queer. *Anq*, 18(2), 15-18. Retrieved from <http://ezproxy.usherbrooke.ca/login?url=https://www-proquest-com.ezproxy.usherbrooke.ca/scholarly-journals/etymology-queer/docview/216726101/se-2?accountid=13835>

désigner tout individu qui ne s'identifie pas aux étiquettes et aux standards de la pensée hétéronormative.

Enfin, plus récemment, et plus près de nous, en 2020, est paru le recueil *QuébeQueer*, qui ne regroupe pas moins de trente-et-un auteurs et chercheurs qui y ont exploré le queer dans la littérature et les productions artistiques québécoises. Il m'apparaît donc assez juste d'affirmer que le terme, et le concept qu'il représente, est de mieux en mieux intégré et davantage présent dans les discours et en société. Les trois codirecteurs attestent d'ailleurs dans l'avant-propos que « le queer s'applique désormais à tous les objets et à tous les médiums, en ce sens que tout peut être potentiellement queerisé, c'est-à-dire saisi depuis une pensée non binaire, non catégorielle et non normative. » (Boisclair, Landry et Poirier-Girard, p.14)

3.1 Queer, la traduction

Le dictionnaire Collins définit ainsi le terme : « *Queer means relating to people whose sexual orientation is not heterosexual or whose gender identity is not traditionally male or female.* »⁵ En traduction, ce terme ainsi que ses dérivés posent leur lot de difficultés.

Porteur de toute une histoire, le terme anglais véhicule désormais plus d'un sens (à la fois étrange, hors du commun – bien que ce sens soit maintenant presque perdu en Amérique du Nord – et d'une sexualité non normative) et ne compte pas d'équivalent en langue française. Il est cependant de plus en plus usité en français. On pourrait, pour traduire le terme, choisir un terme plus spécifique en français (gai, lesbienne, trans, etc.) ou, si ce n'est pas les deux à la fois, privilégier un sens au détriment du second, mais cette

⁵ <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/queer>

solution, si elle était systématiquement préférée, pècherait contre le large spectre du terme original. La seule autre possibilité serait de conserver dans son texte cible le terme anglais, en considérant qu'il sera sous peu si commun en français qu'il couvrira le même spectre de sens.

Daniel Allen Cox utilise pour sa part le terme « queer », ou un dérivé, un superlatif absolu – *queerest* –, en quatre occasions au total dans son roman, et trois fois sur quatre, pour exprimer une idée ou un concept différent, ce qui en rend la traduction d'autant plus délicate.

Le premier segment dont je traiterai est tiré du chapitre « *E=MJ Square* », où David, en tant que narrateur-focalisateur, se remémore une période de son adolescence : « *Gym class appeared to be an intricately designed form of torture for young queers* » (p.66). Ici, le terme « queer » est un nom commun pluriel, désignant, peut-on penser, essentiellement les jeunes hommes gais, puisque David y décrit sa propre situation. La traduction pourrait donc être, en toute simplicité : « Les classes de gym apparaissaient comme une forme de torture complexe pour les jeunes gais. » Par contre, cette traduction, en présentant le terme « gai » plutôt que « queer », resserre le sens, comme on l'a vu précédemment, et traite essentiellement de l'aspect identitaire lié à l'orientation sexuelle.

Je constate également que le substantif « queer » dans le texte source pourrait évoquer le sens de « tordu » ou de « bizarre », puisque le narrateur parle de lutte, une discipline sportive où il est question de combat au corps à corps dont le but ultime est de contraindre son adversaire au sol. Des liens peuvent être établis avec certaines pratiques BDSM, pratiques que l'on saura plus tard faire partie de la sexualité du personnage.

Enfin, il y a un dernier aspect – crucial pour sa traduction – que je souhaite aborder en lien avec cette première occurrence du terme « queer ». S’il a été mentionné plus haut que le terme « gai » ramène à un sens plus étroit que « queer » et qu’il essentialise quant à l’orientation sexuelle (désignant une attirance pour les personnes du même sexe), son utilisation en français, lorsqu’il est un nom commun désignant une ou des personnes, mènera à une « double » identification puisque non seulement le terme « gai », au détriment de « queer », fixera le sens de l’orientation sexuelle, mais identifiera également le genre des sujets, puisqu’en français ce terme sera soumis aux règles d’accord grammatical du genre et du nombre.

Ainsi, la traduction du segment, pour véhiculer les deux sens du terme anglais *queer*, tout en conservant le « flou » volontaire qu’il porte, pourrait alors être : « Les classes de gym apparaissaient comme une forme de torture complexe pour les jeunes queers. »

Quelques chapitres plus loin, on voit David à l’âge adulte, et Eric, son amant, dans leur appartement. C’est dans cette scène que David propose à son amant Eric d’expérimenter de nouvelles pratiques sexuelles. Pendant l’échange, les amants s’interrogent sur leur sexualité, et David s’exclamera, à un certain moment : « *Oh my god, do we have to be such basic queers? Can we step it up?* » (p.108) Le terme « queer » désigne, dans cet extrait également, les personnes issues de la communauté gaie, mais ne s’y limite pas. Comme il est ici question de domination et de soumission, « *such basic queers* » pourrait porter le sens de « gai », mais pourrait aussi désigner toute personne qui adhère à des pratiques sexuelles « non hétéronormatives ». Enfin, on pourrait également voir dans ce segment une référence au rejet de l’homonormativité. L’homonormativité repose sur l’hypothèse que les normes et les valeurs hétéronormatives devraient être reproduites et

appliquées dans les communautés homosexuelles, et privilégie de ce fait l'homosexualité cisgenre pratiquée dans un couple monogame comme digne d'acceptation sociale. Ainsi, l'expression « *basic queers* » pourrait faire référence à un modèle de couple plus orthodoxe, qui, bien qu'homosexuel, pratiquerait une sexualité plus classique, exempte de pratiques marginales telles que celles liées au sadomasochisme, voire à la scatologie. Pour cet extrait, la traduction proposée conserve le terme anglais *queer* et laisse au lecteur le choix de l'adaptation de son ou ses sens : « Et merde! Est-ce qu'on est obligés d'être d'aussi prévisibles queers? On peut faire mieux que ça! »

Le prochain segment dont je traiterai a ceci d'intéressant qu'il présente le terme « queer » en tant que qualificatif plutôt qu'en tant que substantif. À la différence des deux occurrences observées plus haut, le terme « queer » est, dans l'extrait suivant, utilisé comme adjectif pour caractériser le handicap de David: « *I've learned how to accept my speech as a bent part of myself. A queer part.* » (p.136) Dans ce segment, la dimension « gaie » que peut porter le terme « queer » n'est pas au premier plan et a été mise de côté dans la traduction proposée : « J'ai appris à accepter mon parler comme une partie tordue de moi-même. Une partie queer. » Pour la première phrase de cet extrait, j'ai d'abord pensé traduire « *a bent part* » par « une partie dissonante ». Le terme « dissonante », bien que complètement différent de « bent » ou de « queer », porte tout de même l'idée de « différence », ou de « non-conformité », et je trouvais plutôt poétique de faire écho à la thématique musicale, la trame du roman. Toutefois, j'ai découvert par la suite que le mot « bent⁶ » choisi par l'auteur pourrait faire référence à la pièce de théâtre du même nom, écrite par Martin Sherman en 1979 relatant le destin tragique de Max, jeune homosexuel

⁶ « Bent » signifie plié, tordu. Par extension, dans l'argot britannique, ce terme signifie « gai ».

dans l'Allemagne nazie. J'ai donc décidé de traduire « *bent* » par « tordu », son équivalent français, qui, même s'il ne désigne pas à proprement dit les personnes gaies tel que le « *bent* » de l'argot anglais le fait, se rapproche quand même plus du sens que l'anglais veut transmettre, soit celui d'un comportement « déviant », en marge, comme par exemple dans la locution « avoir l'esprit tordu ». Suite à cette analyse, il me semblait sensé, pour appuyer cette idée, de conserver le mot « queer » dans la seconde phrase de l'extrait. Notons finalement que la pièce de Sherman a été traduite en français, notamment au Québec par Rosemarie Bélisle (1981) et en France, par Peter Chatel (1981) mais que le titre *Bent* a chaque fois été conservé.

Enfin, le dernier extrait dont je parlerai dans cette partie est en fait la première occurrence du terme dans le texte, et il s'agit de l'adjectif auquel a été ajouté le suffixe superlatif « – *est* ». La citation complète constitue le titre du quatrième chapitre : « *A Queerest Abdication* ». Le terme qualifie donc le mot « *abdication* » et l'on peut supposer qu'il est utilisé, cette fois également, dans le sens de « bizarre » ou de « tordu », plutôt que dans le sens de « homosexuel ». Cependant, en poursuivant l'observation, on constate que ce syntagme est plutôt ambigu et que quelques étapes d'analyse supplémentaires sont souhaitables pour le traduire adéquatement.

Avec ce titre, l'auteur présente tout de suite une image qui donne le ton du chapitre, avant de donner la parole à... Freddy Mercury, musicien britannique, chanteur du groupe *Queen* et gai notoire, figure queer emblématique des années 70 et 80. C'était un personnage caractérisé notamment par son habitude à se costumer – souvent en femme – dans ses vidéoclips ou sur scène. Ainsi, le terme « *queerest* » ne qualifie pas d'abord le geste d'une personne gaie, mais véhicule quand même en partie ce sens. À la lecture du

chapitre, on comprend le plein sens du titre, car la démission ou la renonciation dont il est question s'avère le résultat d'une pléthore d'évènements insolites et carnavalesques où se croisent un Grand Antonio bestial et déchaîné, un Freddy Mercury en couche et des danseurs-éjaculateurs...

La première difficulté de traduction réside donc là, en lien avec le sens. Ou les sens. Premièrement, voyons le sens général du titre : dans ce chapitre rédigé sous forme de lettre, la renonciation ou la démission dont il question (*abdication*) est celle de Freddy Mercury, qui annule un concert à Montréal et donc renonce à son public. Par la suite Mercury s'identifie à la reine d'Angleterre et identifie la population de Montréal, qu'il abandonne aussi, à un amant, puis au Québec. À cela, il fallait ajouter l'aspect lexical. D'abord, il s'agit d'un suffixe – *est* –, superlatif. Si l'on choisit de traduire « *abdication* » par « démission », le segment pourrait devenir « la plus étrange démission » ou « une démission des plus singulières ». Cependant, le second problème constitue ici le choix de l'article puisque le texte source est bien « *A Queerest Abdication* », et non « *the queerest abdication* ». Si cet usage n'est pas commun en anglais, est-il seulement acceptable en français? Peut-on traduire par « une plus étrange démission »? En fait, deux éléments doivent être considérés : d'abord, la signification du suffixe « *est* », qui exprime « le/la plus », et ensuite un sens d'unicité, mais exprimé par l'article ou déterminant indéfini « *a* ». Enfin, il faut noter également que le segment constitue un titre de chapitre de trois mots dans le texte source. La première traduction proposée troquait le superlatif pour un simple qualificatif : « Une improbable démission ».

Trois mots, donc. Alors que « *queerest* » demeure sans contredit la partie la plus délicate en termes de traduction dans ce titre, j'ai bien failli ne pas voir mon erreur avec le dernier

terme de cette triade, « *abdication* ». En effet, tel qu'on le constate dans les lignes précédentes, j'ai traduit, dès le départ, ce terme par « démission » qui me semblait approprié puisqu'il était question d'un renoncement – à un spectacle et à une relation, notamment. Cependant, l'une des dernières phrases du chapitre : « *I now formally abdicate as your leader* » (p.30), rappelle sans équivoque que le terme « *abdication* » fait plus spécifiquement référence au renoncement au pouvoir, à l'autorité. Il convient donc de traduire le terme par son équivalent « abdication », dont le sens est plus juste que le terme « démission » qui, lui, est plus général et occulte tout lien avec « pouvoir » ou « autorité ».

Les analyses plus poussées de ce syntagme m'ont amenée à évaluer plusieurs possibilités, et parmi les propositions faites ci-dessus, j'ai d'abord pensé retenir « Une abdication des plus singulières », dans laquelle je retrouve l'idée d'unicité, invoquée par le superlatif dans la version originale, avec le terme « singulières ». Mais c'est précisément en réfléchissant de nouveau à ce superlatif que j'ai réalisé qu'il évoque, par sa nature même, la performance. Cette seconde réflexion, à la manière d'une révélation, m'a fait voir d'un coup toute la maladresse dont je faisais preuve en rompant le lien avec le terme « queer ». C'est ainsi que j'ai conclu la traduction de ce titre de chapitre par : « Une abdication des plus queer ». Je retrouve, bien que ce soit moins percutant, l'idée d'unicité avec l'article indéfinie « une », je ramène une idée de performance avec le superlatif, et je garde également le lien avec le queer.

Les quatre occurrences du terme « queer » dans le récit de Cox montrent déjà que la traduction variera selon les contextes. J'ai d'abord traduit « ... *young queers* » par « ... jeunes queers »; j'ai finalement également conservé dans l'extrait « ... *such basic*

queers? », le terme anglais : « ... de si prévisibles *queers?* » J'ai gardé aussi « queer » dans le troisième extrait cité, que j'ai joint au terme « tordue » et, enfin, après moult tergiversations et après avoir changé d'avis et reformulé à quelques reprises, j'ai conservé « queer » dans le quatrième extrait aussi, ainsi, « *A queerest abdication* » devient « Une abdication des plus queer », où la forme est tout aussi figée, quoique selon les règles de la syntaxe française : on a d'abord un article déterminant indéfini (une), puis le substantif suit immédiatement (abdication); enfin, le superlatif absolu est aussi traduit, pas par un économe suffixe offrant un sens condensé, mais par l'analytique 'des plus' suivi de l'adjectif au pluriel, qui signifie un superlatif absolu, mais partagé par quelques autres (situations, personnes, etc.), comme la forme anglaise le laisse entendre avec son même article déterminant indéfini.

Ainsi, si, au début de ce mémoire, je soulevais l'hypothèse voulant que la meilleure traduction du terme « queer » soit par moments la non-traduction, je peux maintenant confirmer cette hypothèse, en précisant que c'est sous la marque identitaire, c'est-à-dire lorsque « queer » détermine l'appartenance à cette communauté précise, qu'il convient le plus de conserver le terme anglais. La raison est fort simple : il n'existe pas d'équivalent français. Par ailleurs, j'ai aussi démontré, pour tous les cas de cette démonstration, qu'il est possible (bien que peu souhaitable) de procéder autrement : tantôt en privilégiant une autre option de traduction telle que l'étoffement, tantôt en justifiant la traduction modulée par l'absence de double sens contenu dans le « *queer* » du contexte donné.

4 Le carnavalesque dans *MouthQuake*

Un couple queer début trentaine, dont un jeune bègue et Freddy Mercury, c'est un amalgame hétéroclite, certes, mais Cox ne s'arrête pas là. L'auteur aime défier l'ordre établi et sortir des chemins tracés. Il aime bousculer son lecteur. Un auteur peut parvenir à cette fin par l'utilisation de différents procédés stylistiques, ou figures de style, dont les hyperboles, notamment en empruntant au carnavalesque. L'esthétique carnavalesque représente en littérature un refus de la norme, un rejet de l'ordre et de l'autorité, enfin, pourrait-on résumer, un refus de la pensée hégémonique. C'est le théoricien littéraire Mikhaïl Bakhtine qui, dans les années 40, a défini les bases de cette esthétique et de ses caractéristiques, après avoir largement étudié l'œuvre de Rabelais, œuvre reconnue pour transgresser les tabous de son époque et défier l'autorité religieuse. Michael Holquist, qui à son tour a travaillé sur Bakhtine, affirme à propos de l'œuvre de Rabelais qu'elle « se joue constamment des classes et [...] transgresse les limites établies par les forces influençant l'idéologie en place ». Il enchaîne un peu plus loin en comparant Bakhtine à Rabelais en affirmant que lui aussi, « dans son livre explore l'interface entre un immobilisme imposé d'en haut et un désir de changement émergeant d'en bas, d'ancien et de nouveau, d'officiel et de non officiel. [ma traduction] (Holquist, 1982-83, p.11)

Cox, donc, a su exploiter ce style; une esthétique carnavalesque domine certaines parties de son récit. Comme je mentionnais à l'instant Rabelais, dont l'un des plus célèbres personnages, rappelons-nous, est venu au monde par l'oreille de sa mère⁷, je ne peux m'empêcher de faire un lien avec le carnavalesque chapitre « *The Millipede* ». Dans ce chapitre, Eric relate une fois de plus à David l'évènement qui lui a imposé son handicap.

⁷ Voir la section « généalogie et naissance » de l'article *Gargantua* : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Gargantua>

On y apprend qu'il est devenu sourd après que ses amis ont tenté de retirer, avec une puissante ventouse, un mille-pattes qui s'était introduit dans son oreille : « *One day, hanging around in the basement with a bunch of other grade-ten intellectuals debating the relevance of Nirvana's lyrics, a bug crawled into his ear, [...] It was more of a slow, plodding, insistant crawl.* » (p.86)

Parmi les chapitres traduits, outre « *The Millipede* », je mentionne également les deux chapitres suivants : « *Penises I Loved and Not Loved* » et « *Coprofagia* », dont les titres à eux seuls sont révélateurs des thèmes exploités par le carnivalesque (le bas-corporel, les orifices, les déjections), tel que nous le verrons plus loin.

La plume de Cox, donc, vient toucher le lecteur par son vernis empreint de carnivalesque, mais elle l'interpelle également par de nombreuses références sociales ou culturelles, que l'on découvre par le biais d'une célébrité locale, d'un chien-vedette, d'une icône du rock, etc. et qui témoignent du carnivalesque dans leur interprétation ou dans leurs interactions, dont je parlerai à l'instant.

4.1 Traduire l'exagération avec le Grand Antonio

Le personnage du Grand Antonio⁸ est très présent dans *MouthQuake*. Il est l'un des exemples les plus probants du récit de référents culturels porteurs du carnivalesque. D'abord, le personnage, tout comme l'homme dont il est inspiré, porte en lui certaines contradictions et incarne une forme de contraste : il a connu la gloire, a été « *World Champion Number One* » (p.19) mais il est par la suite tombé dans l'oubli et la déchéance

⁸ Le Grand Antonio (1925–2003) est un immigrant Serbe qui s'est installé à Montréal en 1946 et qui s'y est fait connaître comme homme fort et lutteur professionnel.

et s'est finalement retrouvé sans-abri, « *I always wonder where he slept, [...] Park Père Marquette was likelier* » (p.18); C'est un homme fort, à la stature imposante, un « *mammoth* » (p.16) mais qui, contrairement à ce qu'on pourrait supposer, laisse voir ses émotions : « *Antonio showed all of his emotions at once. He was a constantly changing storm of happiness and rage and sadness and confusion.* » (p.19) Enfin, malgré son physique imposant, le Grand Antonio demeure un être vulnérable, sans-abri, mais aussi sans mots: « *The Grand Antonio and I didn't speak* » (p.17), « *...with Antonio communicating to me in gestures, grunts and bellows but otherwise wordlessly* » (p.21).

Les corps, dans les récits marqués par le carnavalesque, sont exagérés : leurs membres sont agrandis et disproportionnés, ils produisent entre autres des excès de graisse et de fluides. Maintes fois, la taille du Grand Antonio est soulignée, Cox affublant Antonio de qualificatifs tels que « *500-pounds cretin* » (p.28) ou « *a beast* » (p.28), allant même jusqu'à le transformer en « *the monster* » (p.15, 29) ou « *this mutant* ». (p.29)

L'homme est décrit comme des plus laconiques ou est considéré presque comme une bête. De fait, on observe que l'auteur utilise pour dépeindre son personnage une panoplie de termes décrivant un animal, voire un monstre, muet, un être, donc, qui transgresse, n'est-ce pas, les frontières de la race humaine. Il est nécessaire, pour la traduction de ces passages, d'utiliser des termes qui ne rendront pas uniquement la taille quasi surhumaine du Grand Antonio, mais également son côté animal, sauvage, monstrueux.

Lorsqu'il n'y va pas de l'utilisation de vocables relevant du lexique animalier, Cox y va d'images évoquant la démesure et les extrêmes : « *I'd crawl onto the tiny space beside him (...) the small corner not occupied by his fat.* » (p.18), « *... with Antonio*

communicating to me with gestures, grunts, and bellows but otherwise wordlessly, I grew unsatisfied. » (p.21), « *They were for the monster that galumphed onstage behind me, chains hanging from his neck, slobber dripping from his face, unintelligible.* » (p.29)

Dans le premier extrait, l'utilisation des mots « *tiny* » et « *small* », mots qui s'opposent à ceux employés pour décrire le Grand Antonio, contribue à la force de l'image contrastée. La traduction ne doit pas omettre ce détail; elle doit aussi porter l'idée d'opposition entre ce corps, cette masse énorme, quasi démesurée, et le petit, le minuscule recoin demeuré vacant. Enfin, il faut noter la présence du mot « *fat* », de même que de « *slobber* », dans le dernier extrait cité. Cox, lorsqu'il décrit le Grand Antonio, ne fait pas que suggérer sa taille par des allusions ou des métaphores, il décrit cette réalité en nommant directement par-dessus le marché le *politically incorrect – fat*. Il répète le procédé avec « *slobber* » – bave –, créant ainsi des images percutantes et qui s'inscrivent parfaitement dans le style carnavalesque, en raison de leur abjection. Voici les traductions proposées : « Je rampais dans l'espace minuscule à côté de lui [...], le petit recoin qui n'était pas occupé par sa graisse. », « [Tes applaudissements] étaient pour ce monstre galomphant sur la scène derrière moi, des chaînes pendant à son cou et la bave dégoulinant de son menton, ce monstre inintelligible. » J'ouvre ici une parenthèse concernant « *galumphed* », néologisme tiré du poème *Jabberwocky*, de Lewis Carroll. Par cette allusion à Carroll, Cox nous ramène à un autre auteur, bègue – reconnu pour avoir transgressé de nombreuses limites – et nous prouve encore sa maîtrise de la langue-culture et son talent pour lier les différents éléments du récit. La traduction – *galomphant* – est un amalgame de « galopant » et de « triomphant ». J'ai choisi de l'utiliser en hommage à la plus célèbre traduction du poème de Carroll, soit celle d'Henri Parisot, publiée en 1946.

Le deuxième extrait nous ramène au champ sémantique relatif aux animaux, ou, plus précisément, à celui de leur mode d'expression, « *Grunts* » et « *bellows* », se traduisant par « grognements » et « beuglements » ou encore « mugissements » dans la phrase suivante : « Il communiquait par gestes, grognements ou beuglements, mais sans mots; je suis devenu insatisfait. » On conserve aisément l'idée que le Grand Antonio n'est pas considéré comme humain, qu'on l'apparente à une bête, même dans son expression verbale.

4.2 Traduire le grotesque avec Freddy Mercury

Un autre témoin du carnivalesque dans *MouthQuake* est le personnage de Freddy Mercury. Ce dernier apparaît dans le chapitre intitulé « *A Queerest Abdication* », où il s'adresse, sous forme de lettre, à la population de Montréal. Dans les événements qui sont relatés au cours de ce chapitre débridé, Mercury, qui apparaît à demi nu sur scène, est décrit ainsi : « *nearly nude except for a Beau Dommage T-shirt* » (p.28); et ensuite : « *at the piano in [his] diaper and Canadiens jersey* » (p.29). L'auteur, dans ces extraits, attire l'attention sur le haut et le bas corporel, où le haut est associé à la culture : Beau Dommage, le groupe folk le plus populaire au Québec à l'époque; les Canadiens de Montréal, une équipe emblématique du sentiment national des québécois. Pour caractériser le bas du corps, c'est la nudité et la couche de Mercury qui sont décrites. Dans les sociétés nord-américaines, c'est, chez les hommes, la nudité du bas du corps spécifiquement qui choque, pas celle du haut. À ce sujet, Aimie Maureen Shaw paraphrase Bakhtine en affirmant que

le bas-corporel ainsi que la scatologie contribuent largement à l'ambivalence du grotesque carnavalesque. Le bas-corporel veut dire que l'on élimine « le haut » (le visage et les mains) et que l'on place l'accent sur le ventre, les fesses, etc. Dans la littérature, l'effet de ce renversement est de remplacer l'intellect par le matérialisme. [...] L'effet est de réunir le peuple sous le signe du matérialisme, qui représente la part commune. Tout ce qui peut distinguer l'un de l'autre (l'intellect, le regard, l'expression) est détourné et ce que l'on a en commun (le manger, le boire et les excréments) est valorisé... » (Shaw, p.43)

Parallèlement à cette allusion au bas corporel, Daniel Allen Cox use d'un des référents culturels les plus évocateurs pour la population québécoise de l'époque : l'équipe de hockey des Canadiens de Montréal. En évoquant le chandail de l'équipe des Canadiens, Cox interpelle tout ce que ce symbole peut représenter à l'époque, selon la pensée hétéronormative, c'est-à-dire un sentiment d'appartenance à une certaine communauté québécoise, un sentiment de fierté, une forme d'idéal masculin, la puissance, même. Mais en opposant au chandail tricolore bien-aimé tout l'immonde et l'abject véhiculés par l'image d'un adulte portant une couche, il trouble instantanément ces sentiments. C'est une transgression de la norme, encore une fois, par la violente opposition entre virilité et vulnérabilité, entre l'adulte en contrôle et le bambin qui ne maîtrise pas les fonctions les plus élémentaires de son corps. C'est une transgression des limites, celles entre le public et le privé (avec cette couche qui ne devrait pas être vue), entre le répugnant et l'admirable, entre l'homme, grand, fort, autonome, et le bambin, dépendant.

Cox arrive donc à créer ici une image des plus fortes en raison du contraste. La traduction de ces passages nécessite la même construction d'images : il faut s'assurer de reproduire dans le texte cible le même effet déstabilisateur par le contraste démesuré. Cet effet est en

partie causé par le choix des référents utilisés. Si les référents nommés n'ont pas la même puissance évocatrice dans les deux langues et dans les deux cultures, la traduction devra pallier ce manque par un étoffement. Étoffement qui pourrait se manifester par un complément de phrase expliquant, dans un des cas, la place que tenait le groupe Beau Dommage au sein du paysage culturel québécois dans les années soixante-dix, et dans l'autre, celle encore plus grande que tient, encore aujourd'hui, l'équipe de hockey Les Canadiens.

Voici les traductions proposées : « Quand je suis arrivé presque nu sur la scène, ne portant qu'un t-shirt de Beau Dommage et que tu m'as acclamé, c'était quoi ça? », « ... je me suis assis au piano, en couche et en chandail des Canadiens... »

Les principaux référents culturels mentionnés dans les extraits ci-dessus sont le Grand Antonio, le groupe Beau Dommage, Freddy Mercury et l'équipe de hockey Les Canadiens. De ce lot, les deux derniers sont de renommée internationale. Le Grand Antonio s'est d'abord fait connaître par la communauté anglophone de Montréal, puis par les francophones. Enfin, le groupe Beau Dommage, quant à lui, bien qu'il soit connu des deux communautés montréalaises – francophone et anglophone –, représente essentiellement les francophones puisque son répertoire est écrit dans un français vernaculaire, ce que reflète d'ailleurs le nom du groupe. Ainsi, si la combinaison des langues traduites avait été inversée, soit du français vers l'anglais, une note de bas de page précisant la notoriété de Beau Dommage au sein de la communauté francophone de Québec, de même que la signification de l'expression qui a donné son nom au groupe et devenue désuète, aurait été souhaitable.

Maintenant, je me permets de reprendre l'analyse à travers la lunette queer, pour un moment. Le personnage de Freddy Mercury témoigne non seulement de l'esthétique carnavalesque, mais il illustre également assez bien la théorie de la performativité précédemment citée. Mercury, en effet, « performe » son identité – queer – en se reconnaissant en femme : « *For years, I was your queen* » (p.27), « *...the very reincarnation of Maria Callas* » (28); en évoquant certaines pratiques sexuelles : « *...dancers ejaculating onto my face...* » (29); en se mettant en scène, le bas du corps dénudé⁹, de surcoût : « *When I came out onstage nearly nude except for a Beau Domme T-shirt...* » (28) Cela n'est pas sans rappeler encore une fois Sontag et son concept selon lequel le camp n'aime pas se prendre trop sérieusement : « *In naïve, or pure, Camp, the essential element is seriousness, a seriousness that fails.* » (p.5)

Par ailleurs, toute cette scène rappelle également la théorie de l'échec d'Halberstam que j'ai aussi très rapidement évoquée plus haut. Selon cette théorie, « *Queer studies offer us one method for imagining, not some fantasy of an elsewhere, but existing alternatives to hegemonic systems.* » (Halberstam, p.89) Selon cette théorie, le queer se manifeste en ne s'identifiant pas et en ne répondant pas aux *normes* hégémoniques, ou, en d'autres mots, *en échouant* à satisfaire les attentes de la « société patriarcale et hétérocisnormative » (Calderón, p.272). Les sujets queer créent par le fait même de nouveaux espaces de réalisations, défiant, en quelques sorte, la pensée hégémonique. Ainsi, Freddy Mercury, après sa cuisante défaite aux mains du Grand Antonio, et après que ce dernier lui a « mangé la face », peut se faire, à l'aide d'un moyen on ne peut plus anti

⁹ En effet, bien que quelques rockstars s'époumonent torse nu et suant pendant leur concert, l'idée que l'on se présente sur une scène en petite tenue est presque essentiellement (et bien malheureusement, dira-t-on) associé au féminin.

hétérocisnormatif, « restaurer » (réinventer?) à la gloire de dieu... : « *a thousand young Moroccan-Dutch dancers ejaculating onto my face in regenerative and uplifting movements, the best plastic surgeons restore me to God's glory...* » (p.29)

Alors voici, comme je l'ai déjà soulevé, ce chapitre, « *A Queerest Abdication* », qui, bien que plutôt court, fourmille de détails dignes d'intérêt pour qui s'intéresse à l'inconfort. J'attire donc maintenant l'attention sur l'ambiguïté quant au pronom à utiliser dans la traduction de ce passage. De prime abord, dans sa lettre, Freddy Mercury s'adresse à la population de Montréal. En anglais, l'auteur utilise bien évidemment le pronom « *you* », qui lui peut être traduit par le « tu » singulier » ou par le « vous », du pluriel, ou du pluriel de politesse. Cela peut sembler plutôt simple, mais le choix du pronom dans la traduction tient plutôt du défi. D'abord, parce que le discours est double : d'une part, Freddy Mercury s'adresse à la population de Montréal, et son discours prend par moments la forme d'un échange avec un ancien amant : « *You had it coming* », « *You knew it, I knew it* » (p.27); d'autre part, la reine d'Angleterre, en filigrane, s'adresse au Québec : « *For years, I was your queen* » (p.27), « *I now formally abdicate as your leader* » (p.30). Ainsi, les phrases s'adressent tantôt à un interlocuteur unique, tantôt à une foule, et très souvent, à tout cela à la fois. Le « *you* » anglais convient à ces doubles sens, mais la langue française impose de choisir entre le singulier ou le pluriel. Le passage suivant, notamment, est un exemple qui démontre la difficulté quant au choix du pronom :

« *When you choose someone else, don't you think you should've sent me a warning telegram via one of my stage boys, perhaps dressed in silver lamé short shorts, would you tell me, O fickle and treacherous people of*

Montreal, that you were planning to betray me? That you thousands, who screamed for song after song and encore after encore, bleeding me naked and dry, laryngitis be damned, had already chosen another? » (p.28)

Dans la première partie de l'extrait, on est tenté de choisir le « tu » singulier, traduisant comme suit les deux premiers segments : « Lorsque tu as choisi... » et « ne crois-tu pas que tu aurais dû... ». L'énoncé se poursuit avec « *people of Montreal* », que j'ai traduit en utilisant le collectif « population de Montréal », qui me permet de poursuivre avec le singulier. Cependant, la phrase suivante débute avec « *That you thousands, who screamed...* », et la présence du terme « milliers », au pluriel de surcroît, oblige l'utilisation du pluriel pour traduire la suite, que j'ai rendue par « Quand, par milliers, vous... ». Cette traduction, de prime abord, mêlant les « tu » et les « vous », peut sembler incongrue, mais, comme il est ici question d'esthétique *camp*, je réitère mon choix, m'appuyant sur les propos de Keith Harvey :

« Camp likes to expose the mechanisms at work in the choices speakers make with regard to appropriateness. Camp speakers, for example, will typically use levels of formality/informality that are incongruous in a particular context, or juxtapose different levels of formality in a way that creates linguistic incongruity. » (Harvey, p.349)

J'ai appliqué ce même raisonnement pour la traduction d'un autre passage plus loin dans le récit. Il s'agit d'une question que David adresse au pianiste : « *What are your initials, you fucking demented motherfucker?* ». Ici, l'insulte, d'une telle intensité surtout, appelle l'usage du « tu », familier, pour éloigner toute formalité au discours. Cependant, les propos précédemment échangés entre ces deux personnages tiennent plutôt du registre formel, et ce, malgré leurs contenus et, on peut le supposer, pour différentes raisons (en lien avec

l'origine européenne du pianiste ou la nature de leur relation dominant/soumis, par exemple). Ainsi, pour m'ajuster à ce registre, j'ai choisi de traduire « *your initials* » par « vos initiales », usant donc du « vous » de politesse, tout en traduisant l'insulte dans un registre familier, voire vulgaire : « C'est quoi vos initiales, esti d'criss de malade ? »

Une autre limite est ainsi franchie, celle de la « cohérence langagière », incitant sûrement un large nombre de lecteurs à éprouver une nouvelle forme d'inconfort, linguistique, cette fois-ci, dont il sera également question dans la partie qui suit.

5 *MouthQuake* et l'hétérolingue

J'ai démontré dans les pages précédentes que le roman *MouthQuake* nous tire hors des sentiers battus, donc des idées préconçues, en nous propulsant d'abord dans un univers queer utilisant abondamment l'esthétique *camp*, puis par l'entremise notamment d'éléments et de personnages relevant du carnivalesque. Et si le récit transgresse certaines limites quant aux descriptions et thèmes, il le fait également quant à la forme, comme il en a été question dans les quelques lignes qui précèdent, mais également comme nous le verrons avec l'hétérolingue.

Je m'intéresserai, dans cette dernière partie, à l'utilisation d'éléments hétérolingues. Je tenterai d'en définir les fonctions et de circonscrire la manière dont cet hétérolinguisme peut être lié au carnivalesque.

Rainier Grutman a été le premier théoricien à proposer le terme « hétérolingue », par opposition au terme « monolingue ». Selon Grutman, le terme « bilinguisme », en plus d'être réducteur par son préfixe « bi », « souffre [...] de connotation politique »

(Grutman, p.37) et s'avère par conséquent inadéquat pour exprimer le concept de multi langues dans les textes littéraires. Pour pallier ce manque d'un terme « à caractère littéraire », Grutman élabore le terme « hétérolingue », par lequel il entend « la présence dans un texte d'idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit, aussi bien que de variétés (sociales, régionales ou chronologiques). » (Grutman, p.37)

Mathieu Simard, dans un article paru en 2014, explique clairement les liens entre les réflexions de Grutman, son élaboration du terme « hétérolingue » et les travaux de Bakhtine sur le sujet. « [Ce] que Bakhtine considère être la caractéristique fondamentale du langage : [c'est le] plurilinguisme. » (Simard, p.2) C'est donc le terme « plurilinguisme » qui a été utilisé pour traduire l'idée émanant des travaux de Bakhtine, or, ce dernier, dans son russe d'origine, évoque trois concepts distincts soit *raznorechie* : la différence des points de vue, *raznojazychie* : la différence des langues et *raznogolosie* : la différence des voix : « La traduction de ces concepts par le seul terme de “plurilinguisme” entraîne une certaine confusion, mais elle n'en demeure pas moins justifiable, car dans l'esprit de Bakhtine ces notions désignent trois facettes du caractère essentiellement pluriel du matériau verbal. » (Simard, 2014)

Simard poursuit son analyse et relate que c'est le théoricien de la littérature et sémiologue Tzvetan Todorov qui a finalement traduit les trois concepts de Bakhtine, *raznorechie*, *raznojazychie*, *raznogolosie*, par, respectivement, « hétérologie », « hétéroglossie », et « hétérophonie ». En d'autres termes, on doit, selon Bakhtine, considérer non seulement le code linguistique (les mots), mais également les points de vue et les voix.

Catherine Leclerc, quant à elle, renchérit dans *Des langues en partage? Cohabitation du français et de l'anglais en littérature contemporaine*, paru en 2010, avec l'idée qu'une

« convention d'unilinguisme » (p.27) prévaut en littérature et que « plusieurs chercheurs [voient] dans le plurilinguisme un moyen de développer une esthétique de la contestation.

Le plurilinguisme [...] ouvre sur une prise en compte de l'altérité. » (Leclerc, p.27)

Les fonctions de l'hétérolinguisme peuvent être multiples, mais comme je l'ai amené en introduction, la traduction de l'hétérolingue ne peut se faire en s'attardant simplement aux termes puisque l'utilisation de l'hétérolingue en contexte diglossique véhicule un message au-delà du code linguistique et souligne, le plus souvent, un rapport de force entre les langues qui s'entrechoquent.

MouthQuake comporte de nombreux segments présentant des éléments hétérolingues. On y trouve quelques mots d'espagnol, surtout des diminutifs affectueux, dont un qui donne son titre à un chapitre : *Chiquitita* (p.185); on y décèle également quelques mots d'italien, également des surnoms affectueux : « *bambino* », « *amore* » (p.20, 23), mais aussi le refrain d'un air populaire : « *Volare, oh, oh, Cantare, ohohoho* » (p.20). On y retrouve encore une expression en langue arabe : « *bismillah, bismillah* » (p.27), qui signifie « Au nom de Dieu ». Fait intéressant : cette expression, de même que l'expression « Scaramouche, scaramouche » sont toutes deux présentes dans le chapitre cité précédemment « *A Queerest Abdication* »; elles sont toutes deux tirées des paroles de la chanson *Bohemian Rhapsody*, du groupe Queen. L'origine du titre demeure à ce jour nébuleux, mais les termes le composant, « *Bohemian* » et « *Rhapsody* » réfèrent tous deux à une réalité « hors norme »¹⁰ : le premier désigne une personne qui vit en marge de la société, et le second en musique rappelle une composition très libre. Un troisième terme est tiré des paroles de cet air mythique : « *fandango* ». Le *fandango* est un style

¹⁰ https://fr.wikipedia.org/wiki/Bohemian_Rhapsody#cite_note-5

musical et une danse de couple d'origine espagnole caractérisée par l'accélération constante de son rythme. Dans la chanson de Queen, on demande à Scaramouche¹¹, un personnage de la *Commedia dell'arte*, s'il dansera un fandango : « *Scaramouche, scaramouche, will you do the fandango* »¹²; en d'autres mots, on lui demande de s'adapter à l'autre... culture. Dans le texte de Cox, ce terme est utilisé par Freddy Mercury/la reine d'Angleterre qui s'adresse à Montréal/le Québec et qui lui dit : « *I learned that you did not know how to do the fandango.* » (p.29) Le reine est en train de dire au Québec qu'il ne sait pas comment exécuter cette danse de couple, et que par conséquent, elle refuse de le gouverner. Inconfort politique, disions-nous? Quant aux paroles de l'emblématique chanson, on dit qu'elles auraient un sens caché : le *coming out* de Freddy Mercury. L'homme tué de la chanson représenterait le Freddy hétérosexuel qu'il prétendait être. Dans un article du *Figaro*, on rapporte que : « Jim Hutton, dernier compagnon du leader de Queen, aurait confirmé cette hypothèse »¹³.

Je reviens donc à *MouthQuake* et aux segments hétérolingues, plus précisément aux nombreux segments français, des noms de lieux qui « [créent] un réseau de références qui emporte avec lui des pans de narration » (Leclerc, p.201), des titres de chapitres, également quelques segments plus longs, notamment le discours du pianiste, dont je reparlerai plus loin. Ce sont donc ces extraits non traduits – en français – qui m'ont

¹¹ Personnage de la *commedia dell'arte*

¹² www.genius.com

¹³ www.lefigaro.fr/musique/2015/10/30/03006-20151030ARTFIG00058-bohemian-rhapsody-la-chanson-de-queen-pourrait-avoir-un-sens-cache.php

particulièrement intéressée et qui seront plus longuement discutés dans cette dernière partie.

Tout d'abord, le contexte : la langue du récit est l'anglais, qui est aussi la langue parlée par David, le personnage principal, ainsi que par la majorité des autres personnages; l'action se déroule à Montréal, métropole multiculturelle d'une province à majorité francophone (dans un pays et une Amérique majoritairement anglophone). L'anglais, donc, est la langue du récit. Si le carnivalesque en littérature représente un renversement des hiérarchies, on peut présumer que l'utilisation du français dans un texte de langue anglaise symbolise également une forme de renversement des pouvoirs, la langue anglaise étant après tout la langue dominante.

5.1 L'hétérolingue comme marqueur identitaire – les « intraduisibles »

J'ai donc recensé les occurrences du français dans le texte et les ai catégorisées selon des critères communs. Au terme de cet exercice, j'ai sélectionné les segments qui présentaient le plus d'intérêt sur le plan de l'analyse, et plus particulièrement de la traduction, puisque la grande difficulté ici ne réside pas dans le fait de traduire le sens – les mots étant en général les mêmes dans la langue cible – mais dans cette particularité culturelle que leur donne l'hétérolingue.

Viennent d'abord les extraits de la catégorie que j'ai qualifiée d'« intraduisibles ». Le qualificatif peut donner envie de contester, mais je l'aborde plutôt selon la prémisse que « [le] refus de tout traduire est moins un refus de la traduction qu'un appel à de nouveaux pactes de traduction. » (Leclerc, p.265). Les « intraduisibles », donc, englobent en fait des

mots ou locutions qui ne peuvent être tout à fait traduits sans qu'une partie du signifié soit perdue en raison de leur spécificité, propre à la culture et à l'identité du Québec français. Joseph Pivato rapporte ici les propos, en 1986, de Mary di Michele, poète et auteure italo-canadienne :

« I write my poems in English, clear elegant English. But I also include an Italian word from time to time. It is as if I put a stone on the smooth English highway to remind the reader that there is another reality, another culture underneath the English ». This is di Michele's way of translating the Italian culture into an English Poem. (Pivato, p.204)

Le prochain exemple dont je parlerai représente l'une de ces « pierres » identitaires : la « sauce brune » (en français, page 189). La fameuse « sauce brune » est l'un des trois ingrédients essentiels de la non moins fameuse poutine, plat emblématique de la gastronomie populaire au Québec. Bien sûr, l'auteur aurait pu choisir d'autres expressions pour identifier la sauce en anglais, la plus commune étant « *brown gravy* ». Mais qui a déjà mangé une poutine traditionnelle québécoise sait que la sauce brune, salée, onctueuse, voire épaisse, qui donne son essence à la poutine, n'a rien à voir avec une « *gravy* » généralement à base d'un jus de cuisson de viande, et beaucoup plus liquide. L'auteur a donc choisi de nommer ce dont il voulait parler par le signifiant qui convenait le mieux, c'est-à-dire le terme français. Notons par ailleurs que les mots « sauce brune » sont en italiques dans le texte original, alors que le mot « poutine » ne l'est pas. Je peux supposer que le mot « poutine » n'a pas d'autre équivalent en langue anglaise et qu'il a conséquemment été intégré comme emprunt, ce qui n'est pas le cas du syntagme « sauce brune ».

Cet extrait demeurera bien entendu en français dans le texte cible, mais on pourrait choisir de conserver le signe typographique de l'italique ou encore choisir de mentionner au lecteur, par une note en bas de page, que le terme est en français dans le texte original. C'est cette dernière option que j'ai retenue pour ma traduction.

Le second exemple de mes « intraduisibles » est un très court extrait, deux mots en fait : « OUI/NON » (p.160). Bien qu'aisément traduisibles par leur équivalent « *yes* » et « *no* » dans la plupart des contextes, il en est autrement lorsque que l'un s'oppose à l'autre, au Québec. C'est plus précisément depuis 1995 que ce duo a pris un tout nouveau sens puisque le « oui » et le « non » étaient les deux réponses possibles à la question référendaire, à savoir si le Québec souhaitait se séparer du reste du Canada. En français, ces deux termes portent cette référence historique, mais pas leur équivalent anglais. Cette fois également, l'auteur a choisi de ponctuer son texte d'un « caillou identitaire » (Mary di Michele).

Ainsi, tel que pour le premier extrait, la traduction pourrait comporter la marque typographique et, si l'on souhaite rendre le contexte, une note de la traductrice pourrait résumer la signification de l'association de ces deux termes dans le contexte sociopolitique québécois.

5.2 L'hétérolingue au service du carnavalesque – traduire le non-dit

La présence de l'hétérolingue dans le texte de Cox s'observe également dans les scènes avec le pianiste, personnage francophone d'origine européenne. Une majorité des dialogues entre David et ce dernier sont écrits en français dans le texte source.

En outre, le pianiste, dont le nom n'est d'ailleurs jamais dévoilé, parle un français qui semble hexagonal; il parle un français, en tout cas, très normatif par rapport à la variante québécoise, et qui donc possède une connotation de langue hégémonique. Cet état de fait confère au pianiste un statut doublement particulier : non seulement il diffère du protagoniste sur le plan linguistique, mais il se trouve également en marge de la masse, donc de la norme, de par sa culture aux relents coloniaux.

Le musicien français dégage une impression glauque tant il paraît abject; aussi témoigne-t-il également de l'esthétique camp. Comme le précise Sontag : « *Camp turns its back on the good-bad axis of ordinary aesthetic judgement [...] What it does is to offer for art (and life) a different – a supplementary – set of standards.* » (Sontag, p.6) Le pianiste, donc, est d'abord décrit comme un homme étrange, vêtu de vieux velours poussiéreux, sentant la cologne et le lait caillé. Puis le lecteur découvre ses catacombes, son donjon et son penchant pour le sadomasochisme. Il emploie des mots comme « conneries », « con », « Allez vous faire voir » (p.145), « pisses » (p.148), qu'il mélange à « mon beau » (p.146), « petit chaton » (p.148), « petit garçonnet » (p.150), expressions qui lui confèrent un caractère grossier et pervers. Susan Sontag associe directement cette vulgarité au camp: « *The new-style dandy, the lover of Camp, appreciates vulgarity. Where the dandy would be continually offended and bored, the connoisseur of Camp is continually amused, delighted. The dandy held a perfumed handkerchief to his nostrils and was liable to swoon; the connoisseur of Camp sniffs the stink and prides himself of his strong nerves.* » (p.8)

Si, comme je l'ai suggéré dans l'analyse des extraits précédents, la fonction des éléments hétérolingues est d'incorporer des parcelles d'une identité autre dans le récit, elle est

parfois plus ambiguë à saisir, comme dans le discours du pianiste. C'est pourquoi je ramène la prémisse de départ, qui suggère que l'hétérologue peut être en lien avec le carnavalesque. En effet, le fait que le discours du pianiste soit en français dans l'original contribue à rendre ce personnage distinct, et cette marque distinctive prend les mêmes connotations que ce qui se dégage de ce personnage sombre, glauque, voire pervers. Je souligne que le lexique utilisé par le pianiste semble appartenir au français hexagonal plutôt que québécois. Cette nuance est d'une importance majeure pour la traduction, puisque la « perversion » qui émane du pianiste n'est pas associée directement au Québec français. La difficulté de traduction ne se situe donc pas dans le contenu du message, ni dans le seul fait que l'on doit recréer une atmosphère particulière, mais plutôt dans le fait qu'il faille rendre *différent* le discours du pianiste. Dans le texte source, la présence de signes typographiques – l'italique – et de signes diacritiques – les « é », « è » et autres « ç » – balise le segment et annonce l'hétérologue. Dans le texte cible, l'effet créé par les signes diacritiques disparaît, mais il est possible, et selon moi souhaitable, de conserver l'italique pour maintenir le balisage, car « [l]orsqu'il s'efface, le fonctionnement de l'hétérologisme se trouve radicalement modifié : dépourvue de balises typographiques, l'étrangeté entre en régime d'invisibilité. » (Suchet, p.91)

En somme, le texte cible pourrait, afin de rendre les particularités de l'hétérologue dans chacun des contextes d'utilisation, qu'il tienne de l'identitaire ou du carnavalesque, présenter une combinaison de procédés. D'abord, comme on vient de le mentionner, je privilégierai l'usage de l'italique, afin de baliser les segments hétérologues. Ensuite, certains segments, en plus d'être balisés, bénéficieront largement d'être explicités ou remis en contexte par une brève note de bas de page (le cas du « OUI/NON », par

exemple). Enfin, la première occurrence d'hétérolingue pourrait être clairement nommée, également dans une note de bas de page avec la formule consacrée « en français dans le texte ». Le lecteur saurait dès lors que le marquage typographique annonce un segment hétérolingue dans le texte source.

6 Conclusion

L'*inconfort*, qu'il soit provoqué par la transgression des normes, par les images choquantes ou par les amalgames improbables, tel que nous le démontre Daniel Allen Cox dans *MouthQuake*, peut prendre de nombreuses formes. La traduction de cet *inconfort* requiert, dans chaque sphère où il s'illustre, dans le fond comme dans la forme, une attention particulière.

La première partie de mon mémoire, « *MouthQuake*, le queer et l'inconfort du queer », où l'analyse était orientée sur le terme « queer » et ses dérivés, a démontré toute l'importance du contexte lorsqu'un tel terme – plurivoque et historiquement chargé – est en cause. Le travail de traduction a donc débuté par de longues lectures sur son origine – anglaise – afin de se remémorer son « parcours » et d'en saisir les subtilités. Ce mot, « queer », porte aujourd'hui un sens très large, mais « spécifique » à la fois, spécifique en ce sens que je ne peux lui substituer aisément un autre terme compte tenu de toute cette histoire dont il est chargée et que tout autre terme occulterait. Pour ces raisons, il s'avère que le terme s'implante, lentement mais sûrement, dans la langue française.

Ainsi, après avoir essayé différentes possibilités de traduction et fait quelques détours, j'ai finalement conservé, pour chacune des quatre occurrences de « queer » (y compris *queerest*), le terme anglais « queer » dans la traduction.

J'en arrive à parler de la seconde constatation importante qui m'est venue en cours de travail : le passage du temps occupe une place importante en traduction. J'admets qu'il ne s'agit pas là d'une grande révélation, mais que c'est plutôt une confirmation dans ce contexte. Les recherches sur le sujet – queer – se font de plus en plus nombreuses, et la fréquence d'utilisation du terme augmente, tant au sein des recherches universitaires que dans la culture populaire. La « popularité » d'un tel terme peut varier très rapidement dans le temps et pourrait se répandre exponentiellement dans l'usage, en ces temps où les réseaux sociaux sont omniprésents, ce qui en modifierait les enjeux de traduction. Il y a fort à parier que je ressorte ce texte dans dix ans en trouve bien peu pertinent tout ce questionnement sur la traduction (et non sur sa signification ou sa portée) du terme « queer ».

Dans la seconde partie, « Le carnivalesque dans *MouthQuake* », l'étude des extraits qui présentent des référents culturels traités à la manière carnivalesque a fait ressortir l'importance des images bien construites et leur potentiel évocateur. Le carnivalesque, qui, en littérature, renverse l'ordre établi, conteste les autorités en place et qui, conséquemment, choque le lecteur, use pour ce faire de puissants symboles culturels. J'avais émis en hypothèse la nécessité d'étoffer afin de bien représenter le contexte culturel des dits référents en traduction. Au terme de l'exercice, je constate toutefois que j'ai pu proposer des traductions sans étoffement, ni intratextuel ni extratextuel. Si la notoriété de certains des référents (Freddy Mercury, Les Canadiens) est parfois en cause, il faut noter que dans ce cas précis, ce qui m'a permis de proposer ces traductions sans ajouts, c'est d'une part la grande proximité des deux cultures concernées par la langue source et la langue cible, et d'autre part, la combinaison des langues.

Par ailleurs, tout ce « dépouillage » des référents et symboles culturels présents dans *MouthQuake* m'a confirmé une autre réalité, que je n'ignorais pas, certes, mais qui se trouve, je répète, confirmée : c'est toute l'importance de diversifier et de renouveler ses sources de connaissances. De lire, d'écouter, de regarder, bref de comprendre une culture. La sienne, d'abord, puis celle de l'autre. Traduire les mots, c'est bien peu de choses. Mais traduire tout ce qui gravite autour, tout ce qui traîne derrière et tout ce que cela projette, c'est un autre défi. Je peux donner en exemple, autre que le très évident « queer », des mots qui se révèlent des références, disons, à une autre œuvre, réalité ou concept. Je pense à « bent », par exemple, qui nous ramène à la pièce de théâtre de Martin Sherman, ou encore à « galomphant », qui ramène à Lewis Carroll, ou enfin, aux passages tirés des paroles de la chanson *Bohemian Rhapsody*, du groupe Queen. Un savant mélange de cultures, élitiste et populaire, haute et basse...

C'est au terme de plusieurs lectures de l'œuvre – *MouthQuake* –, de rigoureuses analyses, de généreux conseils, et d'innombrables lectures connexes que j'ai pu proposer des traductions qui rendent le plus justement possible, je le pense, tous ces liens.

En dernière partie – « *MouthQuake* et l'hétérolingue » –, je me suis penchée sur la transgression des limites dans le code, c'est-à-dire sur l'hétérolingue et ses fonctions. Bien que regroupés sous deux catégories distinctes, l'une qualifiée de « marqueur identitaire, l'autre servant le carnavalesque, les éléments hétérolingues de *MouthQuake* se traduisent – ou pas – selon le même raisonnement. J'avais annoncé hypothétiquement que l'étoffement ou l'ajout de notes de bas de page serait parfois nécessaire pour traduire *entièrement* l'hétérolingue. Au terme de l'exercice, la surprise est que si la traduction des

autres formes d'*inconfort* vues plus haut n'a nécessité tout au plus que de minimes ajouts, la traduction de l'hétérolingue en nécessite presque systématiquement.

Cependant, si, lorsqu'il est question d'hétérolingue, la transgression des normes s'opère essentiellement dans la forme, il en va de même pour l'étoffement. Les ajouts qui s'avèrent nécessaires ne se présentent donc pas toujours sous forme de mots, mais bien, et dans tous les cas lors de mes traductions, sous formes de balises ou de repères visuels.

En effet, comme je l'ai mentionné en introduction, la plus grande difficulté se trouve dans le fait de traduire non pas les mots, mais la signification du changement de code. Dans le cas qui nous occupe, les éléments hétérolingues à l'étude sont en français, et le texte cible devient un texte unilingue français. C'est pour cette raison que le balisage du texte, l'italique, précisément, s'avère nécessaire afin de marquer par exemple les paroles d'un personnage spécifique et ainsi « intervenir sur la chaîne de discours pour y isoler un segment hétérolingue. » (Suchet, p.90) Une note de la traductrice en bas de page pour replacer le contexte ou pour apporter une explication supplémentaire peut également être souhaitable. C'est le cas, notamment, lors de la première utilisation de l'italiques pour laquelle on peut préciser que ce segment, et ceux qui suivent, sont en français dans le texte original.

On a donc vu que l'inconfort dans la littérature peut être induit de multiples façons et le plus souvent en transgressant une ou des limites, limites d'un ordre établi, prédéterminé. C'est précisément ce qui déborde de cette limite qui cause l'inconfort, chez le lecteur. Qu'il s'agisse de la limite du bon goût, du code langagier, ou encore de l'*imaginable*, pour reprendre le terme de Butler (p.12). On a vu également que les contours de ces

limites varient, comme il a été démontré, dans le temps, mais aussi dans l'espace, selon des codes socioculturels. Le sentiment d'inconfort, lui, est universel. Et la traduction, dans tout ça? La traduction, donc, comme toujours, doit s'élever au-delà des frontières, et de rendre culturellement confortable cet inconfort.

7 Traductions

7.1 AMIS IMAGINAIRES (p.11 à 16)

Les années 70 étaient pleines d'hommes étranges qui parlaient aux petits enfants dans la rue. C'étaient des adultes que les autres adultes ne voyaient pas. Nos amis imaginaires, si vous voulez.

Prenez *Sesame Street*. Pendant des années, personne ne croyait Big Bird quand il disait que Monsieur Snuffleupagus, un mammouth laineux, existait vraiment, qu'il vivait dans le quartier. Ils ne le trouvaient jamais, quand ils partaient à sa recherche. Je pensais que, d'une certaine façon, même s'ils avaient regardé directement Snuffy, il aurait été invisible pour eux. C'est étonnant comme ils étaient étroits d'esprit, surtout à cette époque où tout le monde fumait du pot. L'étroitesse d'esprit peut écraser une idée avant même que la preuve puisse être présentée. Il y a une paupière intérieure que nos conduits lacrymaux oublient toujours de lubrifier.

Je ne l'ai jamais vu quand j'étais enfant, mais il y a un épisode de *Sesame Street* dans lequel un adulte croit finalement en Snuffy. La première personne à avoir dit à Big Bird qu'elle croyait était Buffy Sainte-Marie. Elle n'avait pas besoin de voir le mammouth pour savoir qu'il existait. Elle l'a dit dans une chanson, et ça a tout changé. Ça a brisé la dureté dans le jeune cœur de Big Bird. Lorsqu'un animal aussi gros et aussi jaune trouve de l'espoir, il devient brillant et puissant. Complètement aveuglé.

Parfois, ça prend de la musique pour rendre la chose vraie. Parfois, on a besoin de le chanter haut et fort.

Mais est-ce que Buffy était réelle? Elle et Big Bird avaient tous deux des plumes.

Petit garçon, je ne savais pas si je croyais ou non aux mammouths laineux. À la télé, ils avaient l'air trop exagérés et faux – les lèvres trop humaines et les yeux trop grands. Dans les livres à colorier, les contours étaient toujours trop précis. Les mammouths y figuraient dans des situations impossibles, fraternisant avec des animaux qu'ils ne rencontreraient jamais dans la nature. Pendant des années, j'ai supposé que Big Bird avait inventé tout ça. Je suppose que j'ai commencé à changer ma perspective le jour où nous sommes allés au Musée des beaux-arts. Le musée accueillait une exposition itinérante de la Smithsonian qui présentait un squelette complet de mammouth laineux, avec les défenses. Disparu et refroidi, il révélait un cas extrême de brûlure au congélateur.

Ma mère a essayé de me faire dire « mammouth », mais c'est « Chiquitita » qui m'est sorti de la bouche. J'étais un garçon étrange.

J'étais moins un garçon, cependant, qu'un berger allemand. J'ai toujours eu l'ouïe surdéveloppée, pour un humain. J'ai toujours été plus intéressé par les sons que faisaient les jouets que par les jouets eux-mêmes : le clic qui débloquent le port d'amarrage de l'*Étoile de la mort*; le chuintement mouillé des billes que je faisais rouler dans ma bouche; l'entrechoquement des quilles creuses en plastique se dispersant dans le couloir; une pluie de blocs Lego se renversant sur le plancher; le petit tonnerre métallique des voiturettes qui s'entrechoquent dans un derby de démolition; les crépitements et les pets des bulles d'air dans la glu verte toxique; la sonnette du petit four *Easy-Bake* quand le gâteau était prêt; le bruit sourd des balles de mousse rebondissant sur les délicates touffes de poils de chat; les grognements inquiétants d'un Teddy Ruxpin dont les piles sont

presque à plat; le bruit déchirant du plastique lorsqu'un adulte marchait sur un jouet et le brisait.

Mes oreilles étaient constamment sollicitées.

Un autre indice était l'affinité que je ressentais pour le personnage principal de la télésérie *Le Vagabond*, le berger allemand qui sauvait les gens. Mon épisode préféré était celui dans lequel un garçon était prisonnier d'une chambre froide. Le chien l'avait trouvé et avait alerté les adultes d'une salve d'aboiements intelligents. Il ne pensait même pas à toute la viande qui se trouvait à l'intérieur, seulement au petit garçon. Tant d'altruisme! Bien sûr, le garçon est une forme de viande, mais tout de même.

Je pleurais à la fin de chaque épisode parce que quand les adultes voulaient remercier le chien, il était toujours déjà parti. Il partait sur la route, au coucher du soleil, et il se retournait seulement au loin, la langue pendante. Était-ce un au revoir? Où allait-il? Pourquoi ne restait-il pas, s'il aimait les personnes qu'il sauvait? S'il avait une maison quelque part, pourquoi la quittait-il toujours? Pourquoi n'avait-il pas de nom? Je pleurais et pleurais pendant le générique. Pour moi, la tristesse était confusion. C'était un visage froissé, rouge et brûlant, des écoulements nasaux dans la bouche et un essoufflement continu. Toujours à haleter devant la télé.

La vérité, c'est que *Le Vagabond* était appelé ailleurs. J'entendais un coup de sifflet résonner, hors écran. Ça me faisait me retourner et regarder. J'étais assez vieux pour savoir que *Le Vagabond* avait une vie en dehors de la télé. La meilleure façon de le trouver était de faire que lui me trouve. Je devais me perdre et me mettre dans le trouble d'une quelconque façon. Ça ne devait pas être trop difficile. Quand je n'allais pas acheter

les cigarettes Rothmans King Size pour le voisin, je ne savais généralement pas où j'allais, alors c'était parfait. J'ai mis mes bottes, mon manteau et ma tuque, et comme je ne trouvais pas mes mitaines, j'ai enfilé une autre paire de bottes sur mes mains. J'ai tourné la poignée de porte avec les talons, et j'ai quitté l'appartement, sans prendre aucune direction particulière.

Montréal était une éternelle tempête de neige. Les amateurs de hockey ne pouvaient se rendre au Forum à temps pour la mise au jeu. Comme leurs parents ne pouvaient surmonter la neige et accéder aux autoroutes, des bébés venaient au monde dans les ambulances et les taxis. Comme c'était des décennies avant la méga fusion de Montréal, déterminer le lieu de naissance relevait presque du hasard. Les conducteurs supposaient l'endroit où ils se trouvaient, incapables de voir dans cette blancheur aveuglante. Les parcomètres se fondaient dans les bourrasques et avaient l'air de piétons enneigés, alors le stationnement était gratuit pour quiconque pouvait s'approcher du trottoir. Mais personne n'y arrivait. La neige entraînait dans nos bottes parce que les bottes n'étaient pas assez hautes. Les phalanges des orteils se transformaient en glaçons. La neige montait si haut sur les fenêtres que l'horizon était au-dessus de ma tête. Et nous n'étions qu'en janvier.

J'ai voulu prendre l'autobus, mais le chauffeur ne voulait pas laisser entrer un garçon à quatre pattes. Il s'est complètement mépris sur mon espèce. Je me suis faufilé dans les ruelles, regardant furtivement par les portes entrouvertes des cuisines de restaurant, attendant que les cuisiniers s'éloignent pour que je puisse entrer y voler une boulette de viande ou deux, ou une assiette de frites, faisant attention de ne pas prendre de légumes par mégarde. J'étais bon pour esquiver les coups de pied du personnel. Mais la plupart de

ces portes se sont avérées être des mirages. J'avais froid et j'avais faim, j'étais perdu dans mes fantasmes parmi les blocs de béton.

Toujours pas de chien célèbre de Radio-Canada en vue.

J'étais perdu, c'était certain. C'était ce que j'avais voulu, mais maintenant quoi? J'avais le visage complètement gelé, mon nez commençait à me faire mal. J'étais tombé tant de fois sur mes mains bottées que j'ai simplement décidé de marcher à quatre pattes. Le bruit d'une machine à cornet Snoopy Sno concassant la glace. J'étais affamé, alors j'ai inspecté mes poches et fouillé à travers la fourrure sous ma tuque. Pas une graine. J'ai fourré ma truffe à travers les trous des sacs poubelles. D'autres animaux étaient passés là avant moi. Mon pif était content quand j'ai trouvé des croûtes de pizza, des popsicles aromatisés aux tomates, mes préférés.

Plus je cherchais où pouvait bien être Le Vagabond, et plus je me demandais si je n'étais pas devenu ce chien.

La noirceur est tombée très rapidement. Les lampadaires déformaient les ombres de la rue. Tant de formes étranges sur la neige devant moi. L'une d'elles s'allongeait et grandissait, même quand je demeurais immobile. En attendant la lumière pour traverser et me frayer un chemin dans la neige, j'ai rencontré un individu appartenant à une espèce qui m'était alors inconnue. Un monstre. Il devait peser plus de 500 livres. Il avait de longs dreads bruns grisonnants, torsadés comme des câbles industriels avec les bouts éméchés comme les poils d'une vieille brosse à chaussures. Il portait d'énormes bottes de cuir ramolli et un lourd miasme d'ail flottait autour de lui, sa mauvaise haleine tourbillonnant en un nuage. Les traits de son visage étaient redéfinis par la suie des gaz

d'échappement, et son nez, irrigué de sébum, était constellé de points noirs. De lourdes chaînes métalliques pendaient à son cou. Il se déplaçait avec la grâce d'un banc de neige.

Cette créature m'a dit quelque chose. C'est sorti de sa bouche non pas en paroles, mais sous forme de flocons de neige. J'ai acquiescé aux formes, et nous nous sommes entendus, sur ce coin de rue, dans le cru de l'hiver. Il a posé une main sur ma tête, ça m'a calmé. Quand il a tapoté ma tuque, ça donnait l'impression de se faire recouvrir d'un steak cru, chaud. Quand il a ri, on aurait dit le moteur d'un bus en difficulté.

J'ai pu me tromper à propos de son rire; il y avait en fait un autobus qui faisait rugir son moteur, en vain, ses roues patinant dans toute cette neige, incapable de traverser l'intersection. L'autobus était plein de passagers. Le mammouth s'est frayé un chemin jusqu'à l'avant du bus et a attaché une de ses chaînes au pare-chocs. Il s'est penché, s'appuyant contre la chaîne, puis s'est mis à tirer. Les roues ne tournaient pas. Elles glissaient. Les passagers applaudissaient derrière les fenêtres embuées.

Je venais de voir mon premier mammouth laineux vivant.

Cela faisait des années que l'hiver ne nous avait pas apporté autant de neige.

Je continue de regarder fidèlement *Sesame Street* encore maintenant. Ce n'est pas si douloureux de croire.

Aujourd'hui, suffisamment de temps s'est écoulé pour que je comprenne ce qui s'est passé ce jour-là : c'était mon adoubement en tant que bizarre. J'ai ressenti une drôle d'énergie circuler de sa main à mon crâne, y pénétrer l'énergie des marginaux et des incompris, ou des pas-assez-compris, ceux qui ne s'excusent pas de leur comportement

étrange. Je sens le poids de sa main depuis. Le bruit des chaînes s'entrechoquant m'accompagne partout et se mélange aux signaux que je dois intercepter dans la vie quotidienne. Il était mon premier ami imaginaire, mais pas mon dernier.

J'ai appris depuis que si tu as plus d'un ami imaginaire, rien ne garantit qu'ils vont se parler.

7.2 UNE ABDICATION DES PLUS QUEER (p.27-30)

Lettre ouverte à la population de Montréal

Le 26 mai 1979

J'ai le regret d'annoncer l'annulation de mon prochain spectacle au Forum de Montréal. En fait, permets-moi d'être parfaitement clair : je ne regrette pas du tout cette annulation. C'est toi qui l'as cherché.

The Show Must Go On, mais seulement s'il y a le soupçon d'un sentiment amoureux.

Pendant des années, j'étais ta reine. Tu le savais, je le savais. Nous n'étions que champagne et célébrations, bébé. Montréal était devenu mon Munich, ce n'est pas peu dire. Nous avons eu une véritable relation dès la toute première limousine. Les rues de Dorval étaient bordées de fleurs. Je me rappellerai toujours que tu les lançais sur la voiture et que le chauffeur devait activer les essuie-glaces pour voir à travers toutes ces jonquilles. Quand tu m'as offert ce chandail de hockey avec le numéro 69 et que tu as baisé mon anneau, je savais que c'était le début de notre histoire d'amour.

Bismillah, bismillah

Je n'ai pas tenu tes offrandes pour acquises. J'ai appris le français et le séparatisme. (Je suis contre la monarchie, sauf si c'est moi le monarque. Mon cœur est divisé : la gauche est Ibiza, et la droite est une nation québécoise indépendante.) Tu m'as adopté. C'était le bon temps. Parce que je n'étais pas un Canadien anglais, je n'étais pas l'ennemi, et conséquemment, par défaut, j'étais un ami. Quand je suis arrivé presque nu sur la scène, ne portant qu'un t-shirt de Beau Dommage, et que tu m'as acclamé, c'était quoi ça? Tout cet amour n'a aucun sens pour moi maintenant.

Scaramouche, scaramouche

Lorsque tu as choisi quelqu'un d'autre, ne crois-tu pas que tu aurais dû me faire parvenir, par un de mes garçons de scène arborant peut-être un court short en lamé argenté, un télégramme d'avertissement pour me dire, ô volage et déloyale population de Montréal, que tu t'apprêtais à me trahir? Quand, par milliers, vous exigiez en criant chanson après chanson et rappel après rappel, me saignant à nu, damnée laryngite, vous aviez déjà choisi quelqu'un d'autre?

Ô Montréal, quand pensais-tu me parler du Prince de Papineau? De l'Homme fort de La Petite Patrie? Du Boucher de Bonsecours? Du Samson du Saint-Laurent?

Et quand, dis-moi, ô *fan* numéro un autoproclamé, allais-tu me prévenir qu'un crétin de 500 livres qui tire des autobus dans la rue et mange quatorze poulets en un seul service, vivants, morts, qui sait, quand allais-tu me dire que cette chose allait faire de moi son prochain repas? Que tu préférerais le leurre de la lutte, le plus grossier, le plus bas dénominateur commun du divertissement physique, à la qualité artistique de l'opéra rock?

Que tu as choisi une brute plutôt que la véritable réincarnation de Maria Callas?

Que tu étais venu pour voir ma destruction?

Tu as eu ce que tu mérites, mais tu ne m'as jamais mérité.

J'ai appris des choses sur toi, ce soir-là, Montréal, et c'est à ta perte. C'est la réécriture de ton passé et de ton avenir, et j'ai le lamentable plaisir de les documenter pour toi. J'ai appris que tu ne savais pas danser le fandango.

C'était le soir où tu avais réclamé un quatrième rappel. C'était une première pour moi. Le groupe a quitté la scène et je me suis installé au piano, en couche et avec le chandail des Canadiens, me préparant à jouer une chanson que j'avais composée juste pour toi. Mais tes applaudissements, ils n'étaient pas pour moi. Ils étaient pour ce monstre galomphant sur la scène derrière moi, des chaînes au cou, la bave au menton, ce monstre inintelligible. Il était venu pour me faire la peau.

C'est ce jour où tu as préféré la pure bêtise plutôt que le génie raffiné, quand 18 000 personnes ont décidé de me détrôner. Le ciment de ta ville a commencé à se désagréger et l'armature, à paraître.

C'est ce soir-là que le Grand Antonio, ce mutant, cet effronté bégayant, a entouré mes chevilles de ses deux longues tresses rastas et qu'il m'a balancé autour de la scène comme un carrousel pendant que le microphone captait tout, mon inhabituel silence, ta soif pour un abat royal, ton retour désespéré dans les griffes du Commonwealth. La fin de ta souveraineté.

J'imagine que ça ne t'intéresse pas de savoir que, sous les chaudes lumières de la scène, mais caché dans les replis de sa graisse, il a essayé de me manger le visage, et que j'ai recours, depuis, à des soins de beauté d'urgence : mille jeunes danseurs maroco-néerlandais éjaculent, exaltés, sur mon visage en des mouvements régénérateurs, les meilleurs chirurgiens-plasticiens au monde me rendent à la gloire de Dieu, tout en chuchotant à propos de la nuit où le Québec est mort. Tu mérites Ottawa.

Mais dis-moi, je suis si curieux: comment as-tu dissimulé ce ring de lutte dans les coulisses? Je n'aurais jamais deviné. Tu es morte pour moi, mais ce ring et ces tendeurs me reviennent sous forme de pollution nocturne... étrangement, et c'est à ton honneur, ton sens esthétique a toujours été impeccable. Je vais peut-être te plagier pour un spectacle.

Montréal, tu n'entendras jamais la chanson que j'ai écrite pour toi.

C'était la meilleure chanson que Queen ait enregistrée.

Maintenant, j'abdique officiellement, je renonce à mon rôle de chef. Va prendre ton pied avec les êtres les plus abjects, parmi les plus faibles.

Plus jamais à toi, et oublie mon nom,

Freddie Mercury

7.3 LE MILLE-PATTES (p.83-89)

Eric est sourd.

Il dit que ce n'est pas un handicap pour lui, que c'est plutôt un endroit tranquille quelque part derrière les sens. Il dit qu'être sourd ne veut pas dire qu'il n'y a pas de son dans sa tête. Il dit qu'il peut entendre la musique tout comme moi, mais différemment. Eric dit beaucoup de choses.

Mais je ne le crois pas, quand il dit que c'est correct, qu'il ne veut pas entendre de nouveau. Je sais qu'il sait ce qui lui manque: il n'a jamais entendu l'émotion dans ma voix, le son de ma clé dans la serrure, les mots intimes que je prononce en me retournant vers lui dans le noir juste avant de dormir. Ça fait des années qu'il n'a pas entendu le bruit que fait un chien lapant son eau, ou David Bowie miauler à tue-tête, ou Tina Turner nous expliquer pourquoi les héros sont inutiles. Je refuse de croire qu'il ne souhaite pas réentendre ces choses.

Alors, je me pardonne d'avoir pitié de lui. Je me pardonne de rêver d'une chirurgie pour restaurer son audition que ni lui ni moi ne pourrait payer parce que nous sommes jeunes et pauvres. Je me pardonne de vouloir quelque chose pour lui qu'il ne veut pas. Je me pardonne d'être égoïste, parce qu'un jour, il y aura une chanson que j'aurai vraiment vraiment besoin qu'il entende.

On pourrait dire que pour pallier sa surdité, et peut-être par protestation, je me livre aux plaisirs de mon ouïe.

Nous avons emménagé ensemble quelques mois après notre rencontre. Notre nouvel appartement ne ressemblait pas aux autres appartements. J'insonorise comme un pro. J'ai tapissé les murs de papier-peint parce que, sans ornements, je trouvais qu'ils réfléchissaient trop le cliquetis des couverts. J'ai calfeutré mon placard avec de la mousse

isolante expansive quand je me suis aperçu que le voisin d'en bas avait l'habitude de s'endormir devant les nouvelles et que le son montait à travers le plancher. J'ai désactivé la sonnette d'entrée pour que les gens aient à frapper et j'ai rembourré la porte avec une bourrure molle pour assourdir les coups. J'huilais régulièrement chaque charnière de porte.

Il m'a fallu une éternité pour comprendre comment placer nos haut-parleurs correctement. Ils ne pouvaient se faire face, ni être en directions opposées. J'ai appris et intériorisé le concept « du triangle » qui consiste à placer les haut-parleurs en angle pour diriger la vague de son vers l'auditeur dans un triangle équilatéral, ce qui permet d'éviter la distorsion. Les appareils pointent vers les oreilles de l'auditeur. La troisième oreille complète le triangle. Reculez la tête de quelques centimètres et la musique disparaît complètement. Mystère total. Les écouteurs sont un crime acoustique du plus haut niveau.

Si j'étais vraiment sérieux à propos du son, j'aurais enduit les surfaces de l'appartement d'un mince voile de mousse italienne et j'aurais installé un plancher de liège. Mais je ne suis pas sérieux à ce point.

C'est dans ma nature de remettre une histoire en question les premières fois que je l'entends. L'expression « narrateur non fiable » est en quelque sorte redondante, car les narrateurs sont toujours peu fiables. Ils luttent constamment avec leurs propres préjugés, leurs souvenirs défailants, leur compréhension non scientifique du monde, les interférences narratives avec d'autres histoires similaires et les distractions de la vie quotidienne. Vous pouvez difficilement blâmer quiconque de ne pas avoir raconté l'histoire correctement. C'est pour ça que j'aime toujours l'entendre plusieurs fois.

Raconte-moi encore comment tu es devenu sourd.

Je devrais peut-être commencer à te faire payer pour ça. Surtout parce que ça semble t'allumer.

Le travail c'est le travail. J'approuve cet arrangement. Écoute, je veux juste que tu me le répètes, au cas où des détails m'auraient échappé la première fois.

Mon récit était assez complet, si je me souviens bien. Rappelle-toi, j'essayais de t'impressionner.

Ta mémoire m'a vraiment impressionné. Mais ce n'est pas ce que tu essayais de faire. Tu essayais de gagner ma sympathie.

Bien sûr que c'est ce que je voulais, c'était le moyen le plus rapide pour t'amener dans mon lit.

Tu sais que j'ai toujours su qu'on allait se rencontrer? Depuis que je suis tout petit. Sérieusement. Je t'imaginais plus comme un Derek, mais tu es quand même à peu près le même gars.

Bien sûr.

J'ai une demande spéciale, pour la narration, si ça ne te dérange pas. Raconte-moi l'histoire du point de vue des oreilles.

T'es vraiment malade.

Nos conversations sont magiques. Un bègue et un sourd : on a des manières de communiquer vraiment intéressantes. On se rencontre quelque part à mi-chemin du parler irrégulier de l'autre. Il décrypte mes pensées à travers un bégaiement, et je lis les siennes à travers son marmottage. Quand nous nous parlons, Eric regarde ma bouche et je regarde ses mains. Je ne comprends pas la langue des signes, donc il ne me signe pas, mais ses doigts essaient toujours de décoder ce qu'il dit. C'est plus fort que lui.

Il pose ses mains sur mon cou pour ressentir les vibrations. Parfois, je pense qu'il sait ce que je vais dire quelques secondes avant que ça sorte. Et parfois, peut-être même avant que je sache ce que je vais dire. Je pose mes mains sur son sternum, non pas pour ressentir la vibration, mais pour ressentir la douleur dans ses soupirs et ce qui se passe entre les mots. C'est quelqu'un qui respire fort. Quand on a une conversation ensemble, ça sollicite beaucoup nos corps. C'est tellement sexuel. Je pense que la vraie raison pour laquelle on discute, c'est d'avoir une excuse pour se caresser. On est vraiment pervers avec ça. Je me demande si j'aimerais autant Eric s'il était une personne avec une audition saine. Et je me demande s'il se demande la même chose à propos de mon parler.

Adolescent, Eric était un gamin de banlieue, un garçon aux cheveux longs à charpente osseuse intéressante. Il était politisé et avait une conscience sociale aiguë. Il était calme par choix, prématurément vieilli et plus silencieux que son âge. C'était surtout pour boycotter la stupidité qu'il voyait autour de lui, mais aussi parce qu'il aimait attiser ce sentiment puéril et suffisant de tout savoir. On a tous déjà été trop intelligents pour interagir avec le monde à un moment donné de notre voyage au centre de l'égoïsme. Il a de nouveau raconté son histoire:

Un jour, alors qu'il traînait dans son sous-sol avec d'autres intellectuels de secondaire IV et débattait de la pertinence des paroles de Nirvana, un insecte s'est logé dans son oreille; c'est du moins l'impression qu'il a eue. Il a sursauté, son visage s'est tordu sous le coup de la surprise. Eric en savait assez sur les insectes pour savoir que ce n'était pas un perce-oreille. Ça ne frétillait pas. Ça faisait plutôt une exploration lente, laborieuse et insistante. Il a levé la main pour s'enfoncer le doigt dans l'oreille mais s'est arrêté net. Cela risquait simplement de l'enfoncer plus loin. En suivant les encouragements de ses amis, il a penché la tête, en espérant que la gravité fonctionnerait. Puis il s'est pincé le nez et il a soufflé comme on le fait dans les avions, mais ça n'a pas marché non plus. C'est là qu'il a eu une meilleure idée de l'espèce d'insecte qui se glissait en lui : ça avait un corps corpulent et musclé comme un ver, un casque pour tête, une antenne qui sondait et chatouillait. Ça avait peut-être des ailes, parce que quelque chose s'ouvrait. Un garçon sait quand quelque chose se déploie en lui.

Ce qu'un jeune Jos-connaissant suppose à ce stade de l'élaboration de son histoire de vie, c'est que l'insecte se frayait un chemin vers la succulente brillance de son esprit pour se nourrir de son cerveau, pondre ses œufs, sucer son intelligence, chier abondamment dans ses facultés et ses lobes, et finir par tout ressortir comme un butin dans le méchant monde.

Les amis d'Eric ont commencé à paniquer en entendant ce qui s'est mis à sortir de sa bouche. C'était n'importe quoi; il vantait les mérites du groupe Genesis, ce qui, dans leur cercle social, était suffisamment tabou pour justifier qu'on l'évite. Ils ont fait semblant de ne pas l'entendre dire qu'il voulait suspendre une affiche de Phil Collins au-dessus de son lit.

Pendant l'épisode, Eric était demeuré plutôt calme. Puis il a senti les pattes de la créature. Elles étaient nombreuses, et se comportaient comme des poils. C'était quelque chose de particulièrement problématique pour Eric, qu'un insecte à l'intérieur de son oreille, une démangeaison croissante dans son visage et sa tête, soit couvert de pattes identiques aux stéréocils, les « poils » qui rendent l'audition possible. Le camouflage parfait. Les pensées se précipitaient dans l'esprit d'Eric, devançaient l'insecte. Qui allait élire domicile dans sa tête. Qui se ferait un nid de cire et de pellicules, absorberait le son, deviendrait son oreille, écouterait pour lui. Intercepterait les signaux et lui volerait toutes les fréquences. La créature n'était pas un insecte mais plutôt un arthropode. C'était un mille-pattes. Et ça le rendait déjà fou.

Eric a paniqué et a entraîné ses amis dans le garage, adjacent à sa chambre, et ils se sont mis à la recherche d'un outil. Rien ne lui paraissait adéquat : tout avait l'air déformé et anthropomorphe, comme quelque chose sorti du *Festin nu*, de la *Belle et la Bête* ou des *Pierrafeu*, comme un débouchoir ailé, un coupe-bordures taché d'herbe sur les lèvres, des pinces-étau figées en un hochet métallique mortel, des bobines de câble de cuivre conducteur qui hibernent pour la chaleur, ou des clous qui se bousculent bruyamment pour une place au fond de la boîte.

Une ventouse.

La ventouse, elle, était juste une ventouse. Le père d'Eric l'utilisait généralement pour débosser les portières de voiture. Les amis d'Eric, lui immobilisant la tête contre un pneu, ont écarté ses longs cheveux et ont fixé la ventouse à son oreille. Six mains ont ensuite pressé la ventouse contre sa tête pour évacuer tout l'air et créer un vide parfait.

Puis, un des amis a posé ses mains sur le cou d'Eric pour l'immobiliser alors que les deux autres tiraient la ventouse vers le haut.

Lorsqu'on tire des éléments à travers un vide, on crée une impossibilité dans l'espace, une situation d'apesanteur où le sang flotte librement, où les cris voyagent en silence. Jamais la partie concave d'une ventouse n'était supposée contenir autant de douleur humaine. La tête d'Eric ne se dégageait pas de la ventouse. Elle restait suspendue dans les airs pendant qu'un sécateur s'est levé et est sorti du garage avec un tuyau d'arrosage à enroulement latéral. Les amis d'Eric ont dû lui mimer le geste de se tenir le nez bouché et souffler.

Eric n'a pas entendu le bruit de déchirement. Ses amis, oui, et ils tentent de lui décrire le son depuis ce jour. On n'a jamais retrouvé l'insecte.

Alors? Est-ce que c'est différent de la première fois que je t'ai raconté l'histoire?

Ça l'est toujours. Cette fois, tu as oublié quelque chose d'important. Quelque chose de trèèèèèès important.

Quoi?

Tu veux que je te le dise?

Ça semble être quelque chose dont je devrais être au courant.

Oui, c'est totalement quelque chose que tu devrais savoir. Peut-être que je devrais te facturer cela. Les analystes d'histoires sont très bien payés.

T'es vraiment con, et je t'haïs et je t'aime en même temps.

Tu as oublié de mentionner de quelle oreille il s'agissait. Et peut-on penser qu'il y avait deux mille-pattes? Un pour chaque oreille?

Je ne peux pas croire ça. Tu n'écoutais même pas. T'es tellement occupé à fourrer mes lèvres que tu ne prends pas assez de temps pour les lire. C'est le même problème depuis le début.

J'ai plongé ma langue dans son trou d'oreille le plus proche sans avertissement, plongeant profondément dans la cire. Je lui ai fourré la gueule jusqu'à ce que ses lobes d'oreille virent au même rouge que les draps. Mais j'étais toujours curieux, alors j'ai enroulé ma langue autour de tout son esprit, autour de tout son est de magnifique esprit, le retournant, badigeonné de salive, cherchant quoi, je ne sais pas, peut-être la pique d'un désir, pas encore révélé par l'usure, ou peut-être quelque chose de plus liminal, les bords boueux d'un cerveau lisse et s'ouvrant, comme s'il pouvait y en avoir plus, et juste avant de me retirer, je lui ai murmuré quelque chose, pour que les paroles de Seal puisse résonner en lui toujours silencieusement, à propos de la nécessité d'être un peu fou juste pour survivre.

7.4 LES PÉNIS QUE J'AI AIMÉS ET QUE JE N'AI PAS AIMÉS (p.101-102)

Parfois, je pense que si je regarde suffisamment de queues, des queues de toutes les formes et de toutes les couleurs, avec des formations veineuses différentes, des odeurs d'intensité différente, des nuances de blond, de brun et de roux dans les poils du pubis, des aspérités et des protubérances dans des directions légèrement différentes, des angles de pisse dont on n'est jamais sûrs, je dirais, *hé, je n'ai jamais vu celle-ci avant*, le prépuce

tombant, la courbure vers le ciel; certains pénis s'intéressent plus ou moins à moi, certains s'avancent, un à la fois, ou gardent une impressionnante distance mesurée, modeste sous mes regards, impassibles dans une poche de sous-vêtements, pointant à travers le tissu ici et là, enroulés et assoupiés dans un écrin souple, grossièrement indécents et carrément puritains, des pénis qui ont été abusés par les rigueurs du savon, aseptisés, inaptes pour le cul, mais parfaits pour l'église; j'observe sous tous les angles et j'essaie de reconnaître un pénis que j'aurais vu auparavant, ceux qui m'ont regardé de haut, ceux qui se sont écartés pour croiser le fer, ceux qui ont coulé avidement sur mon nez, et ceux qui m'ont oint le front, ceux qui m'ont reniflé les fesses, rebondissants et scintillants de pré-sperme, soit guillerets soit trop conscients de ma présence, un bat qui n'a jamais assouvi ses travers, je dirais, *hé, cette douceur m'est familière*, la sueur scrotale moite et écœurante, les gouttelettes coulent du chemin de moindre résistance sur mon visage; je suis toujours le chemin de la moindre résistance, pour une raison que j'ignore, une peau reptilienne qui change constamment avec la température de mon souffle, des testicules de grosseur égale excepté les bosses cancéreuses de la forme d'un pois, des kystes sébacés qui me regardent comme des yeux, des poils pubiens rasés en losange de baseball, en piste d'atterrissage floue comme à l'aéroport de Mirabel, les dodus jamais complètement durs, je dirais, *hé, comment pouvais-je pu mesurer quoi que ce soit alors que je grandissais d'au moins un demi-pied par année*, une décharge aux couleurs de crayon, une tête de champignon qui gonfle dans ma bouche jusqu'à couper le flux d'air.

Je suppose que si je jette un coup d'œil à chaque pénis qui pisse à côté de moi, je finirai bien par voir celui dont il s'agit, le premier, à moins que le premier ne soit le mien.

7.5 COPROPHAGIE (p.123-128)

J'étais encore une fois coincé dans un rêve mouillé capitaliste avec un chum qui n'était pas le moins du monde intéressé.

Il est de loin le meilleur amant. Il est moins abrasif, moins arrogant, plus gentil, plus attentionné, plus responsable, plus indulgent. Il tire les fils d'une relation plus délicatement. Il est doué pour reconnaître les moments qui méritent d'être partagés plutôt que vécus seuls. Le meilleur, c'en est gênant.

Mais il est nul pour acheter des meubles dont nous n'avons pas besoin. Moi, en revanche, j'excelle dans ce domaine du gaspillage.

J'étais encore en mode excuses auprès d'Eric pour avoir tenté de le pousser vers une chirurgie de restauration auditive alors qu'il ne le voulait pas. J'avais même pris un rendez-vous pour une consultation sans le lui dire, et ça s'est avéré le pire cadeau d'anniversaire que je n'aie jamais offert à qui que ce soit. Je tentais de contrôler les dégâts depuis, mais je craignais qu'il ne me fasse, hum, la sourde oreille. J'ai donc tenté autre chose pour lui montrer que j'étais désolé. Dans le but de nous donner un nouveau départ, j'ai proposé que nous nous débarrassions de tous nos meubles pour recommencer, pour rembourrer nos vies à nouveau. Nous étions adultes mais serions bientôt grands. Il accepta prudemment quelques nouvelles pièces.

J'étais reconnaissant de son ouverture et lui ai montré les articles que j'avais déjà encerclés dans le catalogue IKEA: les rideaux de douche incrustés d'hologrammes du centre-ville de Stockholm; une chaise Papasan blanche avec des broderies de cibles rouges; une table de cuisine en verre biseauté et aux pattes chromées; une bibliothèque

inversée qui défie la gravité et qui ressemble à un Machu Picchu inversé. C'étaient les manifestations de mon amour – démontable, disponible, à rabais et facile à assembler. Tout était de bon goût, à mon avis, mais Eric a plissé le nez. J'ai suggéré que nous allions en personne voir les meubles de près. Il a cédé à une visite en magasin de 90 minutes. Je l'ai conduit dehors et lui ai suggéré de dire au revoir à notre ancienne vie.

Nous avons pris le bus pour le IKEA, et, avant de procéder aux achats, je nous ai dirigés vers la cafétéria pour un déjeuner trop gras, peu ragoûtant mais abordable composé d'œufs brouillés industriels et de saucisses.

Ta mère ne venait pas souvent, ici?

Pourquoi dois-tu toujours parler de ma mère?

Euh, je n'en parle presque jamais. Et c'est à cause de cette réaction que tu as toujours. Puisque nous ne pouvons pas parler de ta mère, je ne parle pas de la mienne. On est complètement orphelins de mère à cause de toi.

Ce n'est pas vrai.

Oui, ça l'est. Ton silence autour d'elle est vraiment étrange.

Est-ce qu'on peut ne pas parler de ça maintenant? Tu gâches mon fun.

La plupart des clients parcourent la salle de montre, où tout est mis en scène, mais je préfère me promener dans les allées de l'entrepôt, le domaine des chariots élévateurs, inintéressant pour l'acheteur typique sauf pour ceux que ça fait bander de lire, sur les côtés des cartons, en huit langues, les étiquettes d'avertissement, la quantité de boulons dans chaque longueur et calibre, le nombre de goujons et d'outils nécessaires, les clés Allen incluses et le nombre de personnes nécessaires pour l'installation. Je suis un

maniaque des méthodes d'instructions. J'en bave. Les gens comme moi conservent toutes les clés Allen IKEA qu'ils ont déjà utilisées, même si elles sont identiques et qu'on n'en a besoin que d'une. Eric semble s'accommoder de ma particularité.

J'aimerais que nous essayions une nouvelle forme de sexe.

C'est déjà fait.

Je veux dire une autre sorte. Il peut y avoir plusieurs sortes de sexe.

Ça c'est sûr, Monsieur Tête-de-Nœud. C'est encore quelque chose de type K-9, cette fois?

Non – là. Voilà le sofa qu'on voulait.

Ça prend trop de place.

Lis mes lèvres. On a de la place. Je vais tout jeter demain.

Je pense que tu as un problème. Tu as une dépendance.

Tu devrais être plus prudent quand tu lances à la ronde des mots comme ça. Si j'ai un problème, c'est à moi de décider, et à moi seul.

Quand apprendras-tu à me faire confiance? Je ne sais pas pourquoi j'ai accepté ce voyage à la con.

Tu ne l'as pas accepté. Je t'y ai forcé. Écoute, il y a quelque chose que j'ai toujours voulu essayer au lit. C'est comme si j'en ai *besoin*, genre? Qui sait. La logistique peut être difficile à régler. Ensuite, il y a la question de nos sentiments. Ça, c'est complètement autre chose. *Oh boy*, il y a un futon avec des roues de caoutchouc pour pattes de devant.

Facile à déplacer.

Qu'est-ce que c'est?

Je me demandais comment tu te sens par rapport à la scatologie?

Euh...

Je veux juste dire que je ne te mets aucune pression, rien de ça. Mais c'est quelque chose que je dois faire. C'est peut-être une façon de régresser pour moi, d'aller au fond des choses. Je ne sais pas. Il s'agit d'être primal. De laisser mon corps être aussi désordonné que mes émotions. M'atteindre de l'intérieur, là où je ne me comprends pas.

Tu intellectualises le sexe, c'est pas sexy. Ça ne pourrait pas être juste que tu aimes la merde?

Ah. J'avais pas pensé à ça.

Et tu dis que tu veux mettre de la merde partout sur nos meubles flambant neufs? Dans ce cas, je suggère que l'on prenne tout en brun merde.

Tu prends ça remarquablement bien, je trouve.

Pourquoi ne publies-tu pas une annonce à l'endos de ces revues de cul que tu lis? Tu auras probablement plus de chance là qu'avec moi.

Si j'écris une annonce comme ça et que tu la vois, est-ce qu'il y a une chance que tu y répondes?

Oui, si je dois t'envoyer des corrections orthographiques.

Cela me dérange que le rendu artistique des différents meubles, à l'encre noire ou dans les boîtes en carton marron, soit une victime si flagrante de l'impression bidimensionnelle.

Tant de choses peuvent perturber l'impression de l'acheteur, y compris les plis dans le

carton, la densité d'impression, les lacunes dans l'encre, l'éclairage et les reflets, la distraction de tant de choses merveilleuses, la conception du produit qui jure avec la conception de l'emballage. Il serait facile d'inclure un hologramme de l'article, ou même une découpe en carton en 3-D. Ces idées qui me viennent doivent être au moins un peu suédoises; ça ne peut pas juste être complètement fou.

La seule chose qu'on a fini par acheter ce jour-là, c'est un tapis d'entrée, parce que c'était la seule affaire sur laquelle on était d'accord.

Je ne savais pas exactement pourquoi je voulais essayer la scato. Je ne sais pas si je croyais les raisons que j'avais données à Eric. Je pense que j'avais besoin d'explorer ça d'un point de vue quelque peu intellectuel, donc l'annonce que j'ai envoyée était plus longue que ce que j'avais prévu. Il devait bien y avoir quelqu'un, quelque part, qui avait déjà ressenti cela, mais qui avait réprimé, sublimé, ignoré l'idée et qui finalement s'était puni. J'avais donc bon espoir de trouver quelqu'un qui aimerait ce genre de choses.

J'ai oublié ce que mon annonce disait exactement, mais ça comprenait mon idée que dans la chanson parfaite, il y avait dix trous du cul qui chiaient sur un jeu de cymbales; que j'ai entendu la rumeur qu'Édith Piaf a été enterré avec un étron en elle, et que l'exhumer relâcherait dans le monde une forme éteinte de tristesse, une unique note interminable d'agonie; des rumeurs que le papier hygiénique est l'embourgeoisement de la merde; que personne ne coule un bronze par accident; que Georges Bataille était un essuyeur compulsif; qu'un étron de silicone était en fait un dildo qui tombe; que les fétichistes de la couche étaient des mystiques; que dans la scato, il n'y a pas de *top* ou de *bottom*, seulement du jazz, et que chacun contribue; que c'est impossible pour deux personnes de chier exactement au même moment, deux bourgeons qui fleurissent côte-à-côte mais pas

en harmonie, pas désespérés, juste dramatiquement habituel; que peut-être que, si on essaie vraiment, sur le plan terrestre, de comprendre l'amour lové dans nos tripes, dur à porter, si on arrive enfin à comprendre qu'on ne peut jamais aimer d'autre merde autant que la nôtre, que pendant tout ce temps, ce qu'on voulait, c'était de se chier dans la gueule en disant quelque chose d'important, les mots étouffés, refoulés à l'intérieur; que la peur de la merde est une ennemie, une façon de réguler, de sorte que lors, si j'entends des gens dire : « c'est merdique », « ça pue la merde », « fouille-merde », « Eh! Trou d'cul », ou « ne soit pas un petit merdeux merdique de merde », je vais penser deux choses: ou bien ces personnes travaillent pour le Parti Conservateur du Canada et tentent de tuer mon orgasme, ou alors je vais me demander pourquoi ils font pleuvoir les compliments et essaient de m'allumer; j'ai écrit quelque chose à propos de me doigter moi-même le trou pour briser une forme parfaite, de rêver d'un étron qui sort en forme de celui qui l'a chié, de me pincer le nez pour conserver l'odeur à l'intérieur, d'abattre les drones qui espionnent la merde des innocents, de souffler une armada de suppositoires dans un interminable quelqu'un d'autre, à propos de lire les plis de sphincter comme des feuilles de thé, de considérer la régularité comme une forme de fluidité (et donc un mythe), de casser les buses des canettes de désodorisant, de recruter un cœur comme cheval de Troie du cul, et de déféquer un drapeau transnational pour les renifleurs de merde et les baiseurs de pets du monde.

Personne ne m'a répondu, mais ça ne me surprend pas. Je n'ai pas vraiment dit ce que je voulais, et j'ai oublié d'ajouter mon adresse Hotmail.

7.6 INDIVIDUS BRISÉS (p.133-142)

Parfois, Eric aime essayer de me dissuader de certaines idées. Il réussit rarement, mais j'apprécie les efforts qu'il y met. Surtout parce que je sais que la raison pour laquelle il essaie si fort, c'est l'amour.

Il prétend être capable de voir le danger bien avant moi. C'est comme un sixième sens, peut-être, qu'il aurait développé pour compenser sa surdité. Ce n'est pas que nous ayons des définitions différentes du danger; elles sont en fait assez similaires, mais nous les appliquons différemment dans nos vies. Je sais que le danger n'est pas le seul agent de changement, ni le meilleur, mais il procure inmanquablement du plaisir.

Eric et moi, nous nous sommes assis face à face sur les chaises de cuisine. On ne fait jamais ça normalement – on s'est juste retrouvé comme ça. On n'avait d'autre choix que de se regarder.

As-tu vraiment besoin de savoir ce qui t'est arrivé?

Oui, j'ai besoin de savoir si j'ai été abusé ou non. Et si oui, comment.

En quoi c'est important?

Parce que je me sens comme un survivant, et si j'en suis un, je veux vivre une vie de survivant. Je pense que c'est un sentiment légitime.

D'accord. Mais as-tu considéré ceci : Qu'est-ce qui se passe si ça s'avère vrai? Ne deviendras-tu pas plus frustré?

Mais de quoi parles-tu? Je n'essaierais pas de m'en prendre aux gens. Je m'en remettrais et j'essaierais d'en faire quelque chose de beau. Je suis conscient de la nécessité de mettre un terme au cycle de l'abus.

Tu ne sais pas comment tu vas te sentir. Personne ne peut prédire ce genre de chose. Et si c'était quelque chose de vraiment grave?

Je promets de ne pas faire une dépression nerveuse si ça s'avère vraiment grave. C'est ça que tu veux entendre? Et que veux-tu dire, « plus en colère »? Est-ce que tu me trouves en colère? Suis-je une personne en colère?

Ce n'est pas ce que je dis. N'est-il pas question de pardonner?

Oui, bien sûr.

Et n'est-il pas plus facile de pardonner maintenant, alors que tu ne sais pas réellement de quoi il s'agit?

Ah... je vois où tu veux en venir, mais, euh, mais le fait de savoir est primordial. Le pardon doit, euh, signifier quelque chose.

Et désolé de te le remettre en pleine face, mais qu'en est-il de la définition de l'abus? Ce n'est pas universel. J'essaie d'être sensible ici, mais c'est un territoire tellement délicat.

C'est *nuancé*.

Hé. Dire que quelque chose est nuancé n'ajoute pas la nuance dont tu parles. Tu ne m'appuies pas. Je le sens.

Je t'appuie, vraiment. Mais je veux être certain que tu sais ce que tu fais. Parfois, je ne suis pas convaincu que tu considères que le présent soit plus important que le passé. Que tout ce que tu as vécu est beaucoup plus important que ce dont tu essaies de te souvenir.

Alors tu ne m'appuies pas complètement.

De quoi as-tu peur?

De perdre la mémoire. C'est peut-être pour cette raison que je fais ça maintenant, avant de trop en oublier. Et j'ai peur de ne plus bégayer après tout ce temps. J'ai peur de parler aisément. Dernièrement, quand je dis aux gens que je bégaie, ils répondent qu'ils ne savaient pas jusqu'à ce que je dise le mot « bégayer ». Ils n'ont pas le droit.

Ah. Tu ne bégaies pas autant qu'avant, mais tu l'as encore, mon chéri.

T'es tellement encourageant.

Quoi d'autre?

C'est pas suffisant?

Voici ce que je pense. Je pense que tu évites le sujet de ta mère. C'est là que se trouve la réponse. C'est très clair pour moi, mais c'est comme si tu refusais de le voir. Bien sûr, ce sera douloureux, mais ça fait partie du travail.

Je me suis levé pour faire du thé, même si c'était généralement Eric qui le préparait et que je ne savais pas où trouver le nécessaire. J'étais simplement planté devant le comptoir, hésitant devant les armoires, en espérant que les sachets de thé, les tasses et les soucoupes apparaîtraient.

Qu'est-ce que tu as, aujourd'hui?

Ils ont renommé le bégaiement en « trouble de la fluidité verbale apparaissant durant l'enfance » dans le DSM-5. L'Association américaine de psychiatrie le répertorie toujours comme une *fucking* maladie mentale.

Et tu as un problème avec ça.

Oui, j'ai un problème avec ça, criss. J'ai un problème avec, euh, le fait d'être un autre acronyme. Je suis déjà étiqueté par tellement d'acronymes, je ne pense pas que... esti! Je ne peux pas en prendre encore un autre. D'abord, le bégaiement n'aurait jamais dû se trouver sur la liste des troubles mentaux.

Je ne pense pas qu'il y ait quoi que ce soit qui cloche chez toi. Mais je peux voir du positif à ce que ce soit sur la liste. Peut-être que cela ouvre la porte à du financement. Ou à autre chose?

Du financement.

Oui.

J'me criss du financement. Pis j'me criss du DSM-5.

Tout le monde a besoin d'argent, même pour faire les choses les plus nobles. L'industrie de l'orthophonie a besoin d'un financement gouvernemental pour fonctionner. Certaines personnes veulent qu'on les aide. Mais il semble que tu ne le veuilles pas.

J'accepte d'être aidé. Mais je ne veux plus être traité comme un malade.

Est-ce que – comment s'appelle-t-elle, l'orthophoniste –

Rosa.

Est-ce qu'elle te traitait comme un malade?

Oui, mais ce n'était pas sa faute, c'est son travail. C'est ce qu'ils font tous. Pour l'argent.

Écoute, tu peux continuer ta vie et prétendre que l'orthophonie ne t'as pas aidé. C'est ta prérogative.

C'est vraiment surprenant venant de la part du président de la Société des sourds et muets.

C'est comme si tu pensais que de signer constamment ne te faisait pas passer pour un crétin.

Hé. Ça c'était méchant.

Je suis désolé, mais si le bégaiement s'avère être une maladie mentale, je veux dire, si c'est en fait, euh, un mécanisme de défense, un trouble-machin-machin de l'enfance, un symptôme d'abus, une ecchymose, si tu veux, alors je suis foutu. Parce je suis *fier* de mon bégaiement. Ça fait partie de qui je suis. De mon identité. J'ai appris à accepter mon parler comme une partie tordue de moi-même. Une partie queer. Mon signal est bloqué, et je ne voudrais pas qu'il en soit autrement. Mais ça me contrarie de m'identifier si fortement, comme je le disais, à une marque d'abus. Ou peut-être que j'étais destiné à devenir bègue de toute façon? Ce qui est une possibilité en soi. Je ne sais plus. Je ne sais rien.

Tu penses être né comme ça? Ça ressemble à de l'essentialisme gai pour moi.

Je me fous de ton analyse prétentieuse. C'est vraiment difficile pour moi.

Eh bien, ne te défoule pas sur moi, trou du cul. Ou je ne resterai peut-être pas là pour t'aider. Trouve-toi un criss de psy.

Alors, toi, arrête d'agir comme un psy. Si tu veux vraiment savoir de quoi j'ai peur, c'est d'inventer des souvenirs qui n'ont jamais existé. Je l'ai déjà fait. Je pourrais me laisser impressionner si bien que chaque idée pourrait ressembler à un souvenir, et bientôt, je serai plein de faux souvenirs. Avant longtemps, je serai en train de raconter que Big Bird m'a fait m'asseoir sur sa face. Non, je ne rigole pas. C'est comme ça que des gens se retrouvent accusés à tort, osti, et ça arrive tout le temps. Ils se retrouvent en prison pour rien. Maintenant, tu sais. Et peut-être que maintenant, tu peux arrêter de me faire chier.

Parles-tu encore de tes amis imaginaires, là?

VA CHIER. MANGE DE LA MARDE, PIS VA CHIER, CÂLISSE.

J'ai longtemps résisté à l'idée de consulter un thérapeute ou autre conseiller pour parler des choses qui me préoccupaient. Peut-être que c'est plus difficile pour moi de me confier que pour la plupart des gens. Qui sait quels préjugés un thérapeute peut nourrir, assis là, te jaugeant silencieusement, pendant que tu laisses tes émotions ramper sur le tapis devant lui comme un animal malade et mutilé? J'ai entendu certains dire avec soulagement qu'ils se sentent libres de tout dire à un étranger, sachant qu'ils ne le reverront jamais. Je rétorque qu'ils reverront certainement l'étranger, que lorsqu'une comète croise ton chemin, ce n'est pas par accident. Une fois que tu es sur l'orbite de quelqu'un, c'est difficile de l'éviter. J'aimerais qu'ils aient raison, que l'on ne croise

chaque étranger qu'une fois sans jamais le revoir. Si c'était le cas, je me déviderais en eux, complètement, et je me sauverais juste avant qu'ils n'exploient de cette surcharge de chiure humaine. J'utiliserais la situation à mon avantage. Mais ça ne fonctionne pas comme ça.

La mémoire. Je ne comprends pas ça. Ce n'est pas comme un magnéscope qui enregistre sur cassette que l'on peut simplement réécouter; c'est plutôt comme si les aléas de la vie étaient gravés dans les particules de sang et de tissu comme des images imprimées sur les comprimés d'*ecstasy*, qui flottent ensuite dans les coins reculés du cerveau jusqu'à ce qu'un faible signal soit envoyé pour les récupérer. Un souvenir peut muter complètement sur le chemin du retour ou totalement disparaître. Oublier est peut-être une bonne chose. Nos psychés le font sûrement pour une raison. Peut-être que la mémoire est un entrepôt de stockage géant qui s'autodétruit chaque année afin de libérer la place pour du nouveau matériel. Qui sait? Comment pourrais-je faire confiance à un thérapeute pour le laisser farfouiller là-dedans? Avec la chance que j'ai, je vais tomber sur un de ceux qui ont obtenu leur diplôme avec une thèse sauvons-les-enfants prônant que chaque élément du comportement humain peut être expliqué par un traumatisme, de sorte que lorsqu'ils trouvent une trace de traumatisme, il ne leur vient pas à l'esprit qu'ils auraient pu accidentellement l'implanter là eux-mêmes.

Pour votre information, c'est officiel : oui, j'encourage le danger à venir foutre en l'air les éléments de ma vie qui sont devenus trop statiques pour m'être utiles. Je l'encourage s'il démantèle complètement tout ce que j'aime parce que je sais que la récompense pour quelque chose d'aussi douloureux doit être exceptionnellement bonne. Mes idées les plus dangereuses sont aussi mes plus créatives, et les restreindre aux agonies nocturnes et aux

compartiments de paranoïa ne peut pas m'être utile. Je me demande à quel point je suis créatif, si j'ai les capacités visionnaires d'imaginer ma propre disparition, d'imaginer la mort d'anciennes versions de moi, comme un acte extrême de transformation, la chance unique d'apprendre quelque chose sur moi-même dans un monde différent, loin du monotone et du stupide. Toutes ces peurs insignifiantes qui nous saisissent à tout moment mais qui n'ont pas vraiment d'importance ne sont que les parois internes d'un cerveau qui n'a pas appris à voir grand et au-delà de l'autocritique et de l'ennui sans fin. Apportez-moi du danger et apportez-le *maintenant*.

Peut-être que je suis trop obtus pour réaliser qu'Eric accueille lui aussi le danger dans les relations, si c'est là qu'on est rendus. Parfois, je dois me souvenir que nous sommes des gens brisés, Eric et moi. Je dois nous pardonner cela. Nous sommes des gens brisés à la recherche de réponses.

Mais, après notre mésentente, j'étais trop en colère pour envisager cela. J'ai décidé de me calmer en écrivant une lettre à quelqu'un d'autre. Mon ex ex.

Cher premier chum,

Ça fait longtemps. Je me souviens bien de ton visage, de chacune de tes rides de fumeur, de tes sourires, de ceux qui étaient pour moi, et des autres. Mais j'ai oublié ton nom. Je me souviens que c'était un nom qui avait du rythme. Il était au bas de chaque carte postale que tu insistais pour m'envoyer, même si nous ne vivions qu'à quelques portes l'un de l'autre.

Je vais bien (je pense). Comment ça va? Tu es comme un fantôme pour moi. Tu me hantes avec le souvenir de mon ancien moi. J'espère que cette adresse Hotmail est toujours valide. Je t'écris pour te présenter mes excuses. Tu vois, c'est possible que je sois une marchandise endommagée, comme on dit dans le milieu du déménagement, et peut-être aussi dans celui des affaires de cœur.

Je te dis cela, je dis que ce qui s'est passé n'était probablement pas de ta faute. Pardonne-toi, si ce n'est pas déjà fait.

Quand je m'éloignais de toi dans le lit, préférant la froideur du mur à la chaleur de ton souffle, je ne faisais pas un choix conscient; c'était plutôt un choix régi par le musée de mon passé. Quand je refusais de t'embrasser en public, dans un endroit où c'était correct de le faire, je ne souhaitais pas que tu t'en ailles mal-embrassé, ridiculisé. Quand je traitais ton affection comme si c'était un sac en plastique en train de m'étouffer, quand je prenais tes démonstrations d'affection comme des outils de contrôle et que j'ai laissé ça s'épanouir et devenir méfiance, quand je me rebellais contre toi comme si j'étais ton enfant, ça ce n'était pas moi – c'était la chose que je fuyais. Que je fuis toujours. Que j'essaie de fuir, du moins.

Tu n'avais aucun moyen de savoir que j'étais une marchandise endommagée. Je m'excuse de ne pas t'avoir laissé voir mon combat, car en cachant cela, je suis devenu un mystère pour toi, impossible à aimer. Lorsqu'on a un secret à cacher, on en fait souvent trop, sans le vouloir, pour s'assurer que le secret ne

sorte pas. Je suis désolé de t'avoir volé quelqu'un de connaissable, de m'être volé.

Peut-être que tu pensais simplement que j'étais un trou du cul.

C'est seulement la moitié de l'histoire.

Qu'est-ce que je veux dire par marchandise endommagée? Je suis encore à le définir. Attends-toi à un deuxième courriel. Tu es un précieux et douloureux souvenir, que je dois apaiser comme un mal de tête. Peut-être es-tu devenu haine, et c'est tout ce que nous avons l'un pour l'autre maintenant.

Je dois en venir aux vraies excuses, à l'histoire de marchandise endommagée et de tout ce que ça représente. Rappelle-toi : pour dissimuler mes propres dommages, j'ai cassé des choses autour de nous, j'ai prétendu que nous étions brisés, que notre union était un pur délabrement. Impossible à réparer. J'ai projeté le musée de moi sur notre relation, et elle s'est effondrée entre nos mains. Tu n'étais pas au courant du poids qui nous écrasait. Je n'ai jamais répondu à tes questions – elles étaient perçantes et pleines de cœur, mais j'ai prétendu qu'elles étaient mal avisées. Et voici l'aveu le plus douloureux: il ne t'a fallu que quelques mots pour m'atteindre au plus profond de moi, le moi que je ne pouvais pas gérer. Tu t'es trop approché de ce moi. Et donc, je nous ai brisé. Je nous ai jeté. La fois où nous avons été « évincés », toutes nos affaires jetées sur le trottoir – ce n'est pas le propriétaire qui nous expulsait à cause du loyer impayé. Nos vêtements étendus sur le trottoir, écrasés dans la boue, moulés dans les empreintes de bottes, et nos vinyles jetés du palier et

brisés sous leur propre poids, une constellation d'éclats. Soudain, nous n'avions plus de musique, et chaque appareil se trouvait réduit à une mini magasin de ses propres composantes. Tu m'as regardé fixement, avec le désespoir de celui qui doit reconstruire un foyer à partir de rien, si dévasté que tu me visualisais encore dans ton avenir. Nouvelle de dernière heure : le loyer avait été payé en temps, et ce n'était pas le propriétaire mais bien moi qui nous avais jetés à la rue. J'étais tellement désespéré de ne pas paraître endommagé que j'ai essayé d'endommager tout autour de moi comme un acte de camouflage. J'espère que tu ne trouveras pas trop maladroit de ma part, maintenant, après tout ce qui s'est passé, de te montrer le poème que j'ai écrit pour toi ce jour-là. Le dernier poème que j'ai écrit. Plus comme des paroles de chanson. Ça me gêne déjà, mais le voici, car je suis certain que tu ne me reparlas plus jamais.

regarder tes doigts parcourir nos affaires

découvrant nouvellement la forme des choses à l'envers

comme si tu étais étranger à ta propre vie

m'a fait espérer que tu pourrais apprendre les leçons de la douleur

Je me suis demandé si j'avais imaginé la meilleure façon de m'échapper de toi

pour aller m'examiner dans la douleur de la paix

mais en jetant des objets, nul n'est jamais libéré du souvenir de leur poids

Cher premier chum : étais-tu vraiment le premier, mon premier? Est-ce que tu

veux être la moitié de la première relation que j'ai détruite? Après tout ce

temps, je ne sais plus ce que ton ego peut supporter. Et la vérité : je me souviens à peine de ton visage.

J'espère de tout cœur que c'est la bonne adresse courriel.

Je ne peux m'imaginer écrire cela de nouveau. Peu importe pour qui.

Quand j'ai eu fini, j'ai enregistré la lettre dans mes Brouillons. Je ne l'ai jamais envoyé à mon premier chum, parce qu'aussitôt que je l'ai terminée, j'ai su que je l'avais écrite pour Eric.

7.7 DANS LA FOSSE AUX LIONS (p.143-157)

J'étais bénévole à CKUT depuis plus de six mois. Les DJ avaient fini par apprécier ma programmation, et même par la respecter. Je trouvais des bonshommes sourire dessinés sur des Post-it collés là où étaient les étiquettes bleues indiquant mes choix. Étaient-ce eux les voleurs? Corrompu par l'esprit de famille, j'ai regardé ailleurs...

Traiter toute cette nouvelle musique produisait sur moi un effet dramatique. Me rendre des comptes était une entreprise trop explicite, vraiment trop. Évidemment, j'ai retrouvé chaque souvenir sauf celui que j'essayais de repérer.

On a reçu un jour le plus curieux des colis. Une immense enveloppe de papier kraft. Je croyais reconnaître l'écriture : tremblante, cursive, inclinée et difficile à déchiffrer. Ça me rappelait quelqu'un, mais je n'arrivais pas à mettre le doigt dessus. Il y avait dans ma vie un cortège de gens qui erraient toujours en périphérie de la reconnaissance.

Le colis ne provenait pas d'une maison de disque faisant la promotion de nouveau matériel, pas plus qu'il ne venait directement d'un artiste. Pas de lettre ratoureuse ni d'autre signe distinctif. Il y avait dans l'enveloppe un 45 tours d'une chanson de Marilyn Monroe. On ne recevait jamais de vieille musique comme ça.

C'est là que j'ai compris pourquoi j'étais seul dans ce cubicule : des fois, t'as besoin d'être confiné dans un petit espace quand les grandes prises de conscience t'arrivent pour que tu puisses les saisir avant qu'elles ne s'évaporent dans l'atmosphère. Tu dois parfois ruminer ton propre choc parce que c'est bon pour toi. Il n'y avait pas de table tournante dans mon cubicule, alors j'ai dû aller une des salles d'écoute adjacentes pour en trouver une. Ça faisait un moment que j'avais manipulé un vinyle. J'avais oublié à quel point l'expérience tenait du rituel : retirer la pochette de l'étui de carton, puis retirer le 45-tours de la pochette. Tenir le disque, les bords coincés entre les paumes pour éviter de le tacher, puis le déposer sur la table tournante; ajuster l'adaptateur pour le maintenir en place, et le faire tourner pour en enlever la poussière avec la brosse antistatique; déposer l'aiguille exactement là où la pièce devrait commencer pour ne pas perdre une seconde à attendre, rater de quelques secondes et recommencer.

Même si le genre était bien loin de ma décennie préférée, c'était une écoute somptueuse.

Marilyn Monroe. Oui, j'avais été Marilyn.

C'est étrange, de tenter de se rappeler les expériences d'un petit garçon avec l'esprit plus vaste et beaucoup plus vide d'un homme. C'est difficile d'expliquer les pages blanches de mon histoire.

Qui a envoyé l'enveloppe? Personne d'autre qu'Éric ne savait que j'étais bénévole à la radio.

J'avais besoin d'un verre alors je suis descendu dans le Vieux-Port pour pister un bar. J'en ai trouvé un sur Saint-Paul décoré de vieilles bouteilles de vin vides alignées sur les murs, du plancher au plafond. Mon instinct m'a mené jusqu'au fond du bar, dans le brouhaha des discussions tenues à voix basse, qui se sont complètement tues quand je suis arrivé. La petite salle était pleine. Il n'y avait qu'une table libre, près du piano. Je m'y suis installé. J'ai commandé une bière et je l'ai dégustée. Les gens fumaient.

Un homme à l'allure singulière s'est approché. J'ai d'abord cru que c'était un serveur, mais il s'est assis au piano, juste en face de moi. Il portait ce qui semblait être un smoking cousu à partir de fripes de velours rouge. Le costume au col Nehru était garni de brocart et de boutons nacrés qui montaient jusqu'aux coudes. Il lui seyait impeccablement mais était couvert de poussière, ou peut-être de silice, plus étincelante, et de cendres de cigarettes. Il se dégageait de lui une odeur de bonne eau de Cologne française et de lait suri. Ses cheveux étaient coiffés en un pompadour grassex, arrangés cavalièrement mais avec style. Un mouchoir blanc parfaitement amidonné et pressé était inséré dans la poche de poitrine de son costume. Ce spectre avait la dégaine d'un roi, d'un cadavre, d'un Mozart vieilli comme un cheddar fort. Son visage était tailladé de rides et de balafres, qu'il était impossible de départager. Je ne voyais pas ses yeux.

Pendant que je buvais ma bière, le pianiste a entamé une pièce de Jacques Brel. Après quelques chansons, il a fait une pause pour fumer une Gauloise *bleue* sans filtre. Je me suis dit que je pouvais tenter une question.

Vous connaissez les chansons de Hall and Oates?

Les Halles et Utz? C'est qui ça?

Un groupe américain...

Pardon, mais je n'écoute pas la télévision... Croyez-moi, je ne connais pas ces conneries, quoi. Vous m'avez pris pour un con? Allez vous faire voir avec ces trucs américains...

Désolé de la question.

Zut!

Il m'a tourné le dos avec dédain pour faire l'amour à sa cigarette, et c'est exactement ce qu'il a fait, suçant chaque bouffée avec la tendresse d'un amant d'expérience, avec le souci bienveillant d'un homme mûr. Je ne pouvais pas pour le moment comprendre la différence entre sa brutalité et sa douceur.

Vous connaissez les chansons de Marilyn?

Il s'est retourné vers moi et j'ai enfin pu voir ses yeux larmoyants, qui se fondaient dans son visage comme des huitres crues. Ils étaient laids mais bons. Il a opiné en prenant une bouffée et a soufflé la fumée dans ma direction, de manière presque artisanale.

Mais oui, bien sûr et certain, mon beau... Pourquoi vous ne m'avez pas dit ça avant, hein, bijou? Vous allez me faire pleurer... Alors, laquelle chanson?

My Heart Belongs to Daddy.

Merveille... vous me faites fondre.

Le pianiste a entamé la pièce et je dois admettre que je l'ai à peine reconnue sans la section des cuivres. Son interprétation était lente et lugubre et je pense qu'il jouait ainsi délibérément. Il voulait me déstabiliser. Voilà de quoi j'accusais ce pianiste, cet étranger magnifique et hideux : de vouloir me déstabiliser. Après la dissolution de mon groupe, au secondaire, j'ai juré de ne plus jamais chanter, mais je sentais un air de changement dans les volutes de la fumée des cigarettes. Après tout, j'avais quelque chose à prouver.

Je suis monté sur la table, fanfaron, le chêne craquant sous mes pieds. Les clients se sont figés et m'ont fixé. Tourné vers le plafond, j'ai déployé ma gorge et je me suis laissé chanter.

J'ai lentement déroulé ma langue hors de ma bouche et chanté une chanson pour envoyer voguer nos vicissitudes. Je chantais fort. Mon cœur appartenait à *daddy*, mais il appartenait aussi à tous les clients du bar.

À la table voisine, six octogénaires buvaient des pintes de 1664. Il était clair qu'ils avaient porté la tristesse de la guerre et qu'ils l'avaient filtrée à travers des décennies d'alcool. Ils s'attendaient à me voir divertir les troupes une dernière fois, ou peut-être qu'ils s'attendaient à voir un jeune Canadien prendre d'assaut la plage.

Six hommes en érection.

Six verres de bière qui tintaient.

Cinq hommes qui rampaient autour de la table et chevrotaient.

Le sixième arrivant par derrière en glissant un dix dans mon pantalon.

Quatre hommes qui tentaient de s'harmoniser devant un microphone en mousse de bière.

Deux hommes qui se perdaient en pleurs.

Des sourires partout autour.

Some like it hot. Tous m'aimaient.

Diamonds are a girl's best friend, ai-je dû leur rappeler.

Personne ne s'est fait Montréal comme Marilyn.

Quand j'ai eu terminé, je suis descendu de la table et j'ai repris ma place. On a applaudi et le pianiste m'a fait un clin d'œil, mais j'étais triste. J'ai regardé ces inconnus autour de moi, et je voyais les tragédies de gens que je n'avais jamais rencontrés. Leurs histoires ressemblaient tant à la mienne, mais on ne me les raconterait jamais. Il faudrait une centaine de vies à errer, au hasard des rencontres de bars, pour les entendre toutes.

Le pianiste n'avait pas de pot à pourboire, alors je lui ai offert un Pernod en guise de remerciement. Il a embarqué dans mon jeu en jouant *You've Got a Friend*, de Carole King. Il en a fait une déchirante version instrumentale, tout en arpèges brisés, en contre-temps lancinants. Son jeu était mélancolique et presque dépourvu de rythme.

J'avais une méchante envie de pisser, mais la toilette était défectueuse. Je suis sorti dans la ruelle, j'ai dézippé, et je me suis laissé aller. L'instant d'après, quelqu'un a dézippé à côté de moi. Je regardai le pénis et les doigts noueux qui le tenaient. Le pianiste pissait de concert avec moi. La condensation remontait en arabesques, comme de la fumée de cigarette. Sa queue, l'avais-je déjà vu avant? Dur à dire.

Tu pisses comme si tu n'avais rien bu... Il faut lâcher contre le vent ou bien le garder dans ton pantalon. Tu habites dans le coin?

N-n-n-nnnnon.

Ah, un petit chaton loin de sa mère. Tu bégayes... comme c'est mignon... trop chou.

Si je ne me trompe, je t'ai déjà rencontré.

Tu ne te trompes pas. Mais t'es pas mal saoul, Marilyn, n'oublie pas... Écoute, tu devrais passer chez moi pour un verre. On dirait que tu as quelque chose... comment peut-on dire, à régler, quoi?

Pourquoi suis-je allé chez lui? Peut-être que j'ai senti chez lui les subtiles rigueurs du BDSM. C'est difficile de savoir à quel moment je me suis intéressé au désir de punition, à quel moment j'ai eu l'idée que je devais m'infliger des leçons sur la douleur physique et la détresse, tout ça en sachant que ça ne m'apprendrait rien mais ne ferait que me couvrir de bleus insensés, les contours dentelés de mes cicatrices, illisibles, qu'elles soient guéries ou non. Peut-être était-ce inévitable que je gravite vers des vues extrémistes à propos des sensations. Je les avais reniées et réprimées pendant des années, le moment était venu d'arrêter ces conneries et de me jeter dans la marmite, de tester le volume de mes cris, les limites de ma douleur. J'avais besoin de m'infliger les plus cruels traitements orthophoniques. Vers quelles ténèbres mon imagination me mènerait-elle?

Heureusement, il y a partout des gens qui maîtrisent l'art de l'exorcisme sexuel. Ils arrachent à leurs victimes des cris provenant du plus profond de leur âme, soutirent une douce musique de leur douleur brute juste avant qu'elles ne s'évanouissent et les mènent

plus près qu'elles ne pourraient jamais aller par elles-mêmes de l'extase, de Dieu, de la mort et du soleil. Jusqu'à la limite.

Heureusement, il y a des gens qui aiment provoquer cela.

Quand on est arrivé à l'appartement du pianiste, un endroit étonnamment ennuyeux et conventionnel, je lui ai dit que je n'étais pas là pour du sexe. Il m'a retourné un rictus, alléguant que tout ce qu'on fait, c'est pour le sexe, et il m'a offert un verre de vin. Je lui ai demandé quelle sorte. Il m'a mené dans sa cave à vin. L'endroit, vaste et froid, abritait une large sélection de millésimes, de régions et de cépages qui trahissait des techniques raffinées d'entreposage. J'étais muet, et cela semblait lui plaire.

Il m'a conduit plus profondément dans la cave, dans les brumes de mes propres peurs. Je l'avais déjà rencontré quelque part, mais le mystère demeurait hors de portée, les longs cheveux sales, ce dos voûté qui portait la tristesse d'une certaine façon. Le problème avec les hommes étranges, c'était qu'il me semblait les reconnaître tous. J'étais victime de ma quête désespérée de réponses. Je l'ai suivi, incapable de résister à son attrait.

Peut-être que j'avais trop lu de Gaston Leroux.

On avait déjà marché au moins la distance entre deux stations de métro, passant devant des millions de dollars de vins rares, et je n'avais aucune idée où il m'amenait. Sans s'arrêter, il a attrapé une bouteille de Mouton Rothschild 1982, en a fracassé le goulot contre le plafond de pierre juste au-dessus de sa tête, et m'en a offert une lampée. Je lui ai dit que je ne buvais pas de cabernet mais que je ferais une exception. J'ai avalé la moitié de la bouteille alors que nous bifurquions dans un corridor sombre, qui s'enfonçait

encore, et où l'air était plus froid. Je pouvais sentir le sol se refermer au-dessus de nos têtes.

J'étais particulièrement bandé.

On a fini une autre bouteille de vin. La dernière gorgée m'a donné des frissons. Le pianiste avait construit un tunnel long d'au moins trois stations de métro, ses propres *catacombes*. Je me demandais quel serait le prix à payer pour voir quelque chose de si secret. J'ai vite eu l'impression que je ne pourrais me le permettre.

Le tunnel débouchait sur une pièce au plafond haut creusé à même le roc. Des dépôts de calcite décoraient les parois. Elle était à la fois primitive et majestueuse, un peu comme *le Stade*. Les coups de ciseau encore visibles prouvaient qu'il l'avait creusée lui-même. J'ai regardé le pianiste et j'ai ressenti une soudaine vague de compassion envers lui, songeant à la solitude nécessaire pour créer un tel endroit, sinistre et majestueux. Il avait même recréé des parties du *Cimetière du Père Lachaise*, mon endroit coup de cœur. Des pierres tombales effritées émergeaient ici et là, enfouies dans les sous-bois du temps, ornées de plantes qui fleurissent loin de la lumière du jour et entourent les dates de naissance des morts. Une odeur de décomposition.

Le pianiste m'a guidé vers une dalle de pierre, du genre que l'on voit dans les morgues dans le monde d'au-dessus. Il a placé sous ma tête un oreiller de granit; c'était la plus douce surface qu'il m'ait été donné de sentir contre le duvet de ma nuque, et ça m'a doucement bercé vers le sommeil.

Quand je me suis réveillé, j'ai trouvé mon hôte penché au-dessus de moi, des larmes tombant de ses yeux glaireux sur mes mains repliées. Ma première pensée au réveil : Où est son piano? N'en possédait-il pas un?

Qu'est-ce que tu veux faire ce soir, mon beau? Ne te gêne pas, petit garçonnet, j'ai tout entendu... À mon âge, rien ne peut plus me choquer, quoi.

Sais-tu te servir d'un fer à souder?

Bien sûr, sois sans crainte – alors, pourquoi? Non, non, laisse-moi deviner...

Je lui ai expliqué comment ça allait se dérouler : J'allais lui raconter une histoire. Il devait écouter les lettres qui allaient me faire bégayer et les graver dans mon dos avec le fer à souder. Ensuite il me forcerait à répéter l'histoire, jusqu'à la perfection. On savait tous les deux que le jeu pourrait continuer sans fin. On savait tous les deux que peu importe les traitements, les bègues ne pouvaient être réformés.

Peut-être que j'avais trop lu de Kafka.

Le pianiste préparait son équipement comme s'il dressait une table à dîner. Il étalait, selon l'étiquette, le fer à souder, un assortiment d'huiles et d'onguents, une serviette blanche. Tout était en ordre. Ce n'était manifestement pas la première fois qu'il faisait ça; il était maître dans l'art d'administrer la douleur. Tout en fredonnant pour lui-même, le pianiste a branché, avec la plus grande délicatesse, le fer à souder directement dans le roc suintant de l'eau d'égout. J'allais mourir, et si ce n'était pas au bout de mon sang, ce serait certainement par électrocution.

Tourne-toi, Marilyn... Montre-moi ton dos.

Je me suis retourné sur le ventre. Il m'a attaché avec des ganses et m'a recouvert d'onguent.

Il m'a offert un peu de vin à même la paume de sa main qu'il a portée à mes lèvres. Je l'ai refusé. Je voulais me concentrer sur les procédures et me dédier entièrement à leur application. Pour mon récit, j'ai commencé à réciter le *Livre de Daniel*. Le pianiste a immédiatement commencé à me marquer. Je résistais aux attaches de cuir. Je récitais et il me burinait sans relâche. Mon erreur, en m'embarquant là-dedans, avait été de m'attendre à des pauses. Mais il n'y avait ni répit ni pardon. Même lorsque je croyais mon discours fluide, je faisais erreur puisqu'il ne s'arrêtait pas. Pas moyen de sortir de cette cave, sauf en me faisant faire la peau. J'ai grimacé et babillé, passant à travers les bêtes de la mer, le Fils de l'Homme, le festin de Balthazar, les prophéties, les promesses. Daniel avait raconté ces rêves aux non-croyants, cadeaux du ciel qu'ils ont remboursés en le ridiculisant. Il est mort insatisfait, promis au ciel, mais rejeté sur terre. J'ai tenté de raconter fidèlement l'histoire, mais j'ai lamentablement échoué avec ma bouche impie. Le pianiste gravait lettre après lettre sur ma peau; à peine en avait-il terminé une qu'il en débutait une autre. L'hésitation n'était pas dans son répertoire. Il gravait profondément. C'était comme une langue fourchue qui plantait le mal au fond de moi; me remplissant de sexe, de meurtre, de cupidité, de rébellion et de vengeance.

Puis, ma bouche a raconté une histoire que je n'avais jamais entendue.

Votre Sainteté,

Père, estimés Juges et jurys, et représentants du Tout-Puissant sur Terre, ce n'est pas sans une extrême trépidation que je viens devant vous aujourd'hui, repentant et conscient de votre plan et de vos engagements à repérer les âmes impies dans le troupeau, la mienne aussi, de même que celles du monde entier; mais si moi, en tant que magistrat de la cour et votre serviteur, je ne portais pas à votre attention cette affaire perfide et troublante, étant donné sa gravité et ses implications, je manquerais à mes devoirs;

Sa Sainteté est sans doute consciente de l'affliction du bégaiement qui frappe certaines âmes misérables par laquelle la langue, née vaisseau sacré au service du Seigneur, embryonnaire et informe, ses premières énonciations des louanges au Tout-Puissant et à ses belles œuvres, cesse plutôt d'accomplir cette fonction originale et incontestable, laquelle procure plutôt à son détenteur un spectre d'horribles maladies occasionnant chez le patient les symptômes suivants :

Blocages, répétitions des plus insignifiantes, bave incontrôlable, hésitations et autres manques d'engagement, tortillements des lèvres, étirements interminables, paresse générale, manque de clarté, crachats incontrôlables, contorsions musculaires, rigor mortis du visage, paralysie des bajoues, perte de temps mieux passé au service de l'Église, incapacité à exprimer la piété comme une expression naturelle du repos du visage, yeux qui ferment et inclination à la sodomie, au viol, à l'inceste, à la luxure, au meurtre, à la gourmandise, à l'insubordination, à l'orgueil et surtout à la pédophilie;

Il importe de souligner que nous croyons le patient, selon nos évaluations, guérissable, sinon entièrement, du moins en grande partie, car sa dévotion au Père, au Fils et au Saint-Esprit demeure fervente, et nous avons d'abord perçu le patient comme un simple malheureux, qui aurait peut-être contracté la maladie par des parasites, que nous savons provenir, à titre d'explication, de l'eau qui n'est pas bénie pour le clergé, ou peut-être par la surcuisson inconsidérée et accidentelle de la viande, ou par toute autre ennuyante stupidité à laquelle les messes sont associées;

Par conséquent, nous avons attaché le patient dans la chaise du dentiste, et, selon la tradition, avons posé sur la langue, à l'aide de pinces, les sangsues qui ont siphonné à travers l'organe malade une telle quantité de sang manifestement empoisonné que le patient s'est évanoui de soulagement; la maladie est malgré cela revenue en quelques jours, donc de l'ail et du vinaigre et des traits d'urine de bovin ont été versés dans la gorge du patient, lequel a montré des signes de progrès, y compris des vomissements qui ont rendu son corps de nouveau pur et digne de servir le Seigneur; la maladie, cependant, a persisté.

Le pianiste continuait de me faire des trous dans le dos en brûlant ma chair. Ma bite était maintenant tellement gonflée sous moi qu'elle me faisait mal. Du pré-sperme s'écoulait sur la dalle de pierre en une fine pellicule liquide.

J'avais des fuites de plaisir.

C'est à cette époque qu'un conclave de professionnels de la santé a été formé pour analyser le cas; on a fait venir d'une région lointaine un vétérinaire équin de la plus haute réputation, un barbier formé à l'art de l'antiseptique, un forgeron et un prêtre; il ne pouvait y avoir de discussion avec le patient, pour des raisons évidentes, donc le conclave, d'après l'observation de l'excès de liquide sous la langue du patient, de son incapacité à former des pensées claires, du sautellement de son pied, des girations de son menton et de sa résistance aux traitements antérieurs, entre autres abominables symptômes, a prononcé un diagnostic de trouble mental;

Il était clair à ce moment, Votre Sainteté, que seul le calme salut des Saintes Écritures pouvait guérir un tel cas; nous nous sommes donc dirigés en hâte vers l'Église; nous ne pouvions pas prendre le risque de laisser un trouble mental non traité trop longtemps, de peur que la porte de la contagion ne soit laissée grande ouverte et ravage les fidèles comme une épidémie incontrôlée; c'était un mardi soir à dix heures. Le diacre a dû être tiré de son sommeil, mais, et c'est tout à son honneur, il a répondu très gracieusement; le patient a été conduit dans l'église au premier banc, où il a été obligé de s'agenouiller et de nous réciter le livre des psaumes pour calmer le tourment de son âme;

Mon entrejambe pétillait d'électricité et mes testicules s'entrechoquaient dans leur poche. Le pianiste avait trouvé les points de contact dans mon circuit et jouait avec moi comme d'un thérémine. J'ai pleuré entre les phrases. Sperme! Sperme! Sperme! Me noyer à l'envers!

C'est à ce moment-là, et dans le plus sacré des lieux, rien de moins, que s'est produit la plus dégoûtante, vile et indicible manifestation : des éruptions verbales d'une nature résolument démoniaque. Plutôt que de lire la douce nouvelle du livre des psaumes, la sagesse de Job, pour donner du répit et de l'équilibre à son esprit malade, cette créature, non plus humaine, mais aussi avilie qu'un animal, a commencé à parler en langues, babillant des absurdités qui ne pouvaient avoir d'autre source que Satan, le diable lui-même; Cela a été confirmé quand il a commencé à réciter, avec une parfaite fluidité, je le jure sur ces mêmes Saintes Écritures, l'Apocalypse, les visions innommables, les terreurs, les sorts, les potions, les avertissements, les prophéties, les incantations, les maléfices et les démonismes, qui, une fois prononcés à voix haute, attestent de la marque de la Bête et présentent des preuves médicales irréfutables de possession.

Nous avons commencé en toute hâte dans la cave avec le traitement suivant, en séquence : flagellation, électrocution par les anguilles dans un bain de sel, laxatifs, perçage de la langue avec des aiguilles chaudes, élimination de l'épiglotte, congélation des extrémités, insertion d'un charbon ardent dans la bouche, laquelle est scellée avec un bandage en cuir, et, enfin, quand tout le reste a échoué à libérer le démon, quand il a continué à vouloir parler à travers son porte-parole terrestre, une excision complète de la langue;

Votre Sainteté, je vous rapporte que le patient n'a pas survécu aux procédures, mais cela ne devrait pas être une perte pour l'Église, car le patient s'est révélé n'être rien de plus qu'un outil de Belzebuth.

J'ai ouvert les yeux et j'ai réalisé que pendant toute la dernière partie de mon incantation, le pianiste s'était éloigné pour faire un peu de ménage. C'est quoi cette merde ?

La simple idée que j'avais arrêté de bégayer, si c'était bien le cas, m'a fait me sentir comme une bête qui perd pied au bord d'une falaise et qui tombe, tombe, tombe puis explose en un tas de viscères démoniaques au fond d'un ravin.

Je ne pouvais pas le prendre.

J'ai joui et joui et joui et joui et joui et joui jusqu'à n'être plus qu'une mare de sperme et de sang.

Mon dos était un gâchis lacéré de part en part. Je ressentais à la fois comme une coupure de rasoir, une engelure, des picotements et le résidu d'une vicieuse fessée. Le pianiste a débranché le fer à souder. Je sentais son sourire inonder la pièce. Il a désinfecté mes plaies avec du jus de citron et du sel. Je l'ai maudit pendant un bon cinq minutes. Il m'a finalement détaché.

Ma chérie, quelle coïncidence que les deux lettres qui t'ont donné ze plus de difficultés sont mes initiales. C'est rigolo, quoi...

C'est quoi vos initiales, esti d'criss de malade?

Zut!

Qu'est-ce que vous avez écrit dans mon dos?

Il ne me l'a jamais dit. Le pianiste a simplement bandé mes plaies et m'a raccompagné à la porte.

J'ai avancé à tâtons vers la lumière du jour, enveloppé de gaze, étourdi de douleur. Je ne l'oublierai jamais, mais je ne pourrais pas revenir. Puis je me suis senti mal, j'étais désolé pour cette créature des souterrains, parce que c'était sa solitude qui l'avait poussée à ces cruautés, sa tristesse qui pouvait remplir un nombre sans fin de cavernes souterraines. Ce fantôme savait tout de moi, mais je ne savais rien de lui.

Lorsque je suis rentré chez moi, j'ai retiré mes pansements et j'ai regardé dans le miroir ce qu'il avait écrit. Les mots étaient bien sûr inversés :

N O S N A H C E R P O R P A T S I S I O H C

7.8 TES ENFANTS LES TI-PAUVRES (p.167-172)

Prière pour le Grand Antonio :

Quand tu es parti, tu nous as enseigné à être libres. Et bien avant cela, aussi, *mon doux*.

Savais-tu que, lorsque je regarde dans les yeux d'un gros animal, ou qui croit qu'il est plus grand que petit, suffisamment courageux pour passer l'hiver dehors et lécher son museau au risque de se geler, qui cherche la bagarre dans les situations les plus désespérées, et qui l'emporte... je regarde dans ses yeux, et c'est toi que je vois?

Ce n'était pas facile de ne jamais t'entendre parler de la Seconde Guerre mondiale. Que t'est-il arrivé? As-tu vu mourir tous ceux que tu aimais? Tu étais incapable de les sauver? Ça prenait la personne la plus forte du monde pour les sauver, et tu n'étais pas encore assez fort? Est-ce que ça t'a rendu confus, anxieux, de ne pas pouvoir repousser les chars d'assaut avec tes épaules? De ne pas pouvoir repousser les obus avec tes poings pour les

coincer dans les canons? De comprendre que tes bras n'étaient pas assez grands pour empêcher ta famille de tomber dans une crypte, pas assez longs pour la tirer de là?

D'en venir à la conclusion que tu as passé le reste de ta vie à tirer des autobus avec tes cheveux pour devenir aussi fort que tu aurais dû l'être pour ta famille?

Nous avons tous une théorie. Mais nous avons tout faux. Parce que tu n'en as jamais parlé, il n'y avait pas de passé. Le silence, aussi lourd que toi, nous écrasait. Alors, dans la douleur, nous avons écrit des prières et les avons postées à ton bureau, au Dunkin' Donuts au coin de Beaubien et Saint-Denis, espérant qu'un jour tu nous répondrais.

Dieu le roi

Antonio Barichievich

Dit Antonio de Montréal

Champion des champions

Embrasse-nous

Tes enfants les ti-pauvres

Tes enfants qui se souviennent trop

Champion du monde

Número un

Antonio de Montréal

Tes enfants qui sont esclaves du passé

Du passé présent, du passé décomposé

Explique-nous la guerre, ce dégât

Soulage-nous, Dieu le roi

Comme tu ne nous répondais pas, nous sommes devenus plus gentils avec les animaux. Nous nous sommes mis à manger des gousses d'ail près de la brouette et nous nous sommes lancés, à soixante mètres de distance, têtes premières dans les troncs d'arbre. Nous avons repoussé la douleur de ton silence en laissant pousser nos cheveux et en les tressant avec du ruban électrique noir. Nous sommes devenus plus gentils avec les animaux que nous sommes et avons appris à vivre à l'extérieur.

Et nous avons commencé à oublier nos passés.

Pour plusieurs d'entre nous, ça a commencé en regardant les entrevues que tu accordais à la télévision. Tes réponses changeaient. Tu as dit que tu étais Sibérien jusqu'à ce que tu reçoives une transfusion de sang italien. Puis, tu as dit que tu étais Yougoslave au moment où la Yougoslavie a cessé d'être. Il y avait des rumeurs voulant que tu sois Croate. Des échos que tu étais Slovène. Des ouï-dire que tu étais Grec.

Tu nous libérais un peu plus à chaque mot incohérent que le microphone ne pouvait capter. On a brûlé nos certificats de naissance dans une poubelle coin Beaubien-Saint-Denis et on s'est rebaptisé en regardant la glace du trottoir que la chaleur du feu faisait fondre.

On a commencé à parler avec des relents d'accents étrangers, des inflexions qui n'étaient pas les nôtres. On rejetait les questions et multipliait les déclarations. Sans adresse

antérieure, nous ne pouvions obtenir ni logement ni travail, et c'est à ce moment que nous avons vraiment commencé à nous occuper les uns des autres. On a appris qu'il y a toujours suffisamment de nourriture à partager, même pour le plus affamé des chats de gouttières.

Parfois notre courrier nous revenait du Dunkin' Donut avec la mention « *déménagé* »; alors on a commencé à coller nos messages dans les fenêtres, texte vers l'intérieur, avec l'espoir qu'ils resteraient en place assez longtemps pour que tu les voies.

On commençait à oublier nos passés, mais on ne pouvait oublier le tien. Avais-tu négocié avec des soldats en maraude pour épargner la vie de tout le monde dans ton village, promettant un tour de force que tu as raté de quelques kilos? Est-ce que tu avais vu tout le monde se faire tirer pendant que tu étais assailli de crampes? Tu n'avais pas pu tirer avec tes cheveux tout le monde en lieu sûr? Est-ce que l'armée t'avait rejeté pour une quelconque infirmité non visible? N'étais-tu pas déjà ta propre armée?

Certains d'entre nous ont changé quand tu t'es proclamé préhistorique, quand un mammouth laineux a pris vie devant nous, les défenses toutes jaunies, sans âge. Tu es un animal d'une race changeante.

Nous ne pouvions tolérer le silence, alors on se racontait des histoires de notre passé qui changeaient constamment. Nos origines étaient devenues fiction, mais nous avons appris à l'incarner. Dans les bars, on fouillait dans nos poches pour en sortir des montres, des pendentifs en or, des photos fripées et délavées, des trésors de famille que personne ne nous avait donnés, volés, empruntés, trouvés, rachetés du *pawn shop*. Ces objets

hétéroclites étaient devenus qui nous étions. Nous les échangeions contre des verres et des histoires. On s'échangeait nos bites sans discriminations.

Nos bégaiements sont nés dans des pays sans gouvernement ni drapeau.

On priait des saints aux noms imprononçables.

On commençait à se sentir libérés d'une partie de la douleur. On a commencé à écrire, et on a appris à notre grand désarroi que dans certaines langues, nous ne bégayions pas, que nous pouvions sautiller à travers les mots trop rapidement, des gorgées de liquide sans morceaux à mastiquer. Nous avons connu la malédiction de la fluidité.

Nous avons écrit des prières qui étaient des poèmes, mais des cochonneries pour les gérants du comptoir de beignes. Quand ils ont arraché nos messages des fenêtres, on s'est mis à se rassembler devant le Dunkin' Donut, des papiers tremblant dans les mains. On lisait fort au cas où tu étais à proximité et pouvais nous entendre :

Dieu le roi

Saint-Antonio des rêves

Dites-nous la vérité

Que le passé décomposé nous libère

S'efface-t-il lui-même?

Oui, en toute beauté

Écrase-nous tes enfants

Écrase-nous quand tu dors

Notre mort nous libère

C'est du passé tout cela

Champion mondial, le plus fort des futurs

Explique-nous la guerre des mots

Antonio de Dunkin

Menteur numéro un

Tes enfants te croient de plus en plus

De moins en moins

Certains d'entre nous avaient changé quand le prix des beignes avait augmenté, quand ils t'ont mis à la porte prétendant que c'était une décision d'affaires, quand tu as passé l'année suivante assis sur le banc de fibre de verre comme s'il en avait toujours été ainsi, comme si un café refroidissant était suffisant pour te réchauffer, comme si tu n'avais pas soudain été jeté dehors tel un animal indésirable.

Certains d'entre nous avaient changé quand tu t'étais proclamé non plus préhistorique, mais plutôt extraterrestre. Certains d'entre nous avions attendu toute notre vie pour un contact interplanétaire. D'autres ignoraient que nos passés pourraient quitter la terre. Bien sûr que tu étais un extraterrestre. Que pouvais-tu être d'autre?

Nous avons tous changé en réalisant à quel point il était facile de réécrire des histoires qui ne nous racontaient plus. On avait finalement compris que la guerre ne pouvait plus t'expliquer. Une bombe ne peut pas exploser dans le cosmos parce qu'il n'y a pas assez d'oxygène. Mais les miettes de beignes peuvent flotter pendant des années- lumière.

Je pense souvent à tes mains, comment tu les posais sur ma tête, il y a tant d'années.

Comme si tu savais que j'aurais besoin de la force d'une onction sacrée. Je ressens la présence du cosmos depuis ce jour.

Et je suis désolé de ce que j'ai fait. J'aurais dû te défendre contre ces fausses accusations. J'étais distrait par la *root beer*. Mais quand même, ce n'est pas une excuse.

Quand tu es parti, c'était simplement une autre réécriture de ton passé. Tu ne faisais que quitter une autre guerre.

On n'a plus jamais entendu parler de toi, malgré la quantité de lettres écrites. Mais on continuait de les écrire.

Et c'est comme ça qu'on s'est finalement libérés. On pouvait dorénavant quitter la maison sans peur de la perdre. Parce qu'il ne restait plus rien de notre maison.

Mon Antonio, mon doux.

Où es-tu allé? Nous ne pouvons toujours pas le supporter.

8 Bibliographie

8.1 Ouvrages cités et lectures influentes

- APPIAH, Kwame Anthony. « Thick Translation. » dans Venuti, Lawrence (ed.) *The Translation Studies Reader*, 3rd edition, New York, Routledge, 2012, pp. 331-343.
- BAKHTIN, Mikhail. « The Grotesque Image of the Body and Its Sources. » *Rabelais and His World* (1965), (traduit par Helene Iswolsky) First Midland Book Edition Indiana University Press, Bloomington, 1984. pp. 303-367.
- BEDNARSKI, Betty. « La traduction comme lieu d'échanges. » *Culture française d'Amérique*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1999. pp125-163.
- BELLEAU, André. « Carnavalesque pas mort? » *Études françaises*, vol. 20, n° 1, 1984, p. 37-44. URI: <http://id.erudit.org/iderudit/036814ar>
- BENEVENTI, Domenico A. « Prendre parole: Bégaiements Queer dans *MouthQuake* de Daniel Allen Cox », dans Boisclair, Isabelle, Pierre-Luc Landry et Guillaume Poirier Girard (ed) *QuébeQueer*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2020, pp. 52-68 (ma traduction)
- BERGERON, Étienne. « “Fourre-moi jusqu'à ce que j'oublie que j'existe” : subjectivité queer et usages ascétiques de l'abjection », dans Boisclair, Isabelle, Pierre-Luc Landry et Guillaume Poirier Girard (ed) *QuébeQueer*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2020, pp. 135-152.
- BOISCLAIR, Isabelle, Pierre-Luc Landry et Guillaume Poirier-Girard. « Avant-propos », *QuébeQueer*. Montréal, PUM, 2020, pp. 7-31.
- BOISCLAIR, Isabelle et Lori Saint-Martin. (2006). « Les conceptions de l'identité sexuelle, le postmodernisme et les textes littéraires ». *Recherches féministes*, 19 (2), 5-27. <https://doi.org/10.7202/014841ar>
- BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre, Le féminisme et la subversion de l'identité*. (traduit par Cynthia Kraus) Paris : La Découverte, 2006 [2005].
- CALDERÓN, Jorge. « Hosanna, l'art queer du “flop” », dans Boisclair, Isabelle, Pierre-Luc Landry et Guillaume Poirier Girard (ed) *QuébeQueer*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2020, pp. 271-288.
- COX, Daniel Allen. *Mouthquake*. Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2015.
- COX, Daniel Allen. « The Myth of Fluency and a Search for a New Language », *Lambda literary.org*. 2015. <https://www.lambdaliterary.org/2015/08/the-myth-of-fluency-and-a-search-for-new-language/>

DE LAURETIS, Teresa. « Introduction ». *Technologies of Gender*, pp.1-30, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1987.

DÉMONT, Marc. « *On Three Modes of Translating Queer Literary Texts* », dans Baer, Brian James, Klaus Kaindl, Taylor and Francis Group *Queering Translation, Translating the Queer: Theory, Practice, Activism*, 2017. pp.157-171

FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité I La volonté de savoir*. Saint-Amand : Gallimard, 2005 (1976), 211p.

GAUSSERAND, Hugo-Pierre. « Bohemian Rhapsody, la chanson de Queen, pourrait avoir un sens caché » <https://www.lefigaro.fr/musique/2015/10/30/03006-20151030ARTFIG00058--bohemian-rhapsody-la-chanson-de-queen-pourrait-avoir-un-sens-cache.php>

genius.com/Queen-bohemian-rhapsody-lyrics, 20 avril 2021

GRUTMAN, Rainier. *Des langues qui résonnent : l'hétérolinguisme au XIXe siècle québécois*, Saint-Laurent (Québec), Éditions Fides, 1997, 222 p.

GRUTMAN, Rainier. « La textualisation de la diglossie dans les littératures francophones », dans : Jean Morency, Hélène Destrempe, Denise Merkle, Martin Pâquet (dir.), *Des cultures en contact : visions de l'Amérique du Nord francophone*, Québec, Éditions Nota Bene, 2005, p.201-222

HALBERSTAM, Judith Jack. « Imagined Violence/Queer Violence: Representation, Rage, and Resistance » (1993) SemanticScholar.org, <https://www.semanticscholar.org/paper/Imagined-Violence%2FQueer-Violence%3A-Representation%2C-Halberstam/ed0e4d2647d7deaf36934191590ca723bfb967d0> (page consultée le 04-05-2020)

HALBERSTAM, Judith. *The Queer Art of Failure*. Duke University Press, 2011. JSTOR, www.jstor.org/stable/j.ctv11sn283. Accessed 5 Dec. 2020.

HARVEY, Keith. « Gay Community, Gay Identity and the Translated Text » (2000) *TTR*, 13 (1), 137-165. <https://doi.org/10.7202/037397ar>

HARVEY, Keith. « Translating camp talk: gay identities and cultural transfer », dans Venuti, Lawrence (ed.) *The Translation Studies Reader*, 3rd edition, New York, Routledge, 2012, pp.344-364

HOLQUIST, Michael. *Bakhtin and Rabelais: Theory as Praxis*. *Boundary 2*, Vol. 11, No. 1/2, Engagements: Postmodernism, Marxism, Politics (Autumn, 1982 - Winter, 1983), pp. 5-19, Duke University Press, <http://www.jstor.org/stable/303015>

- LECLERC, Catherine. *Des langues en partage? Cohabitation du français et de l'anglais en littérature contemporaine*. Montréal, XYZ, 2010.
- LECLERC, C. & Simon, S. (2005). « Zones de contact : nouveaux regards sur la littérature anglo-québécoise ». *Voix et Images*, 30 (3), 15-29.
<https://doi.org/10.7202/011854ar>
- PIVATO, Joseph. « 1978: Language Escapes: Italian-Canadian Authors Write in an Official Language and Not in Italian », dans Mezei, Kathy, Sherry Simon and Luise von Flotow (éd.) *Translation Effects - The Shaping of Modern Canadian Culture*, Montréal-Kingston, McGill-Queen's University Press, 2014, pp.197-207.
- PRATT, Mary Louise. « Comparative Literature and Global Citizenship » in Bernheimer. "Art of the Contact Zone." *Profession*. MLA, 1991. 33-40
- PRECIADO, Beatriz [Paul] (2003) « Il faut queeriser l'université », *Rue Descartes*, no 40, « Queer, repenser les identités », p.79-83.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Épistémologie du placard*. Trad. Maxime Cervulle. Paris : Éditions Amsterdam, 2008, 257p.
- SHAW, Aimie Maureen, « En dialogue avec Bakhtine : carnavalisation, carnavalesque et carnaval au coeur du roman ». 2007 University of Victoria,
http://dspace.library.uvic.ca/bitstream/handle/1828/191/Aimie_Shaw_Thesis.pdf
- SIMARD, Mathieu. « Pour une poétique de la non-coïncidence. Différence des langues, des voix et des points de vue dans l'œuvre de Patrice Desbiens », *Fabula-LhT*, n°12, « La Langue française n'est pas la langue française », mai 2014, URL:
<http://www.fabula.org/lht/index.php?id=1171>, page consultée le 03 janvier 2019.
- SIMARD, Mathieu. « Une critique radicale de « la langue » », *Acta fabula*, vol. 16, n° 1, « La langue française n'est pas la langue française », Janvier 2015, URL :
<http://recherche.fabula.org/revue/document9123.php>, page consultée le 03 janvier 2019.
- SIMON, Sherry. *Culture in Transit. Translating the Literature of Quebec*. Ed. Sherry Simon, Véhicule Press, Montréal, 1995. 198 pages
- SIMON, Sherry. *Le Trafic des langues: traduction et culture dans la littérature québécoise*. Montréal, Éditions du boréal, 1994, 225 pages
- SIMON, Sherry. *Translating Montreal: Episodes in the Life of a Divided City*. McGill-Queens University Press, October 2006, 270 pages.
- SUCHET, Myriam. « Jacques Brault et la nontraduction, un Unland original », TRANS- [En ligne], 2017, mis en ligne le 29 septembre 2017, consulté le 02 mai 2021.
<http://journals.openedition.org/trans/1646> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/trans.1646>

SUCHET, Myriam. *L'imaginaire hétérolingue - Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, Paris, Éd. Classique Garnier, 2014, 349 p.

SONTAG, Susan. « Notes On “Camp” »

<https://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Sontag-NotesOnCamp-1964.html> imprimé et consulté le 18/10/2019

« Gargantua » Wikipedia, Wikimedia Foundation, 20 avril 2021, <https://fr.wikipedia.org/wiki/Gargantua>

8.2 Autres travaux sur le sujet

DUFRESNE, MarieAndrée. « Le carnavalesque et les références culturelles: Essai sur la traductibilité du carnavalesque à travers les référents culturels dans *MouthQuake*, de Daniel Allen Cox ». Université de Sherbrooke, 2018. Manuscrit. ©

DUFRESNE, MarieAndrée. « L'utilisation (et la portée) de l'hétérolingue dans la littérature. Analyse et comparaison de *Serafim and Claire*, de Mark Lavorato (2014) et de *Côte-des-Nègres*, de Mauricio Segura (1998) ». Université de Sherbrooke, 2018. Manuscrit. ©

DUFRESNE, MarieAndrée. « Rejet de l'ordre établi et carnavalesque : Essai sur la déconstruction de la norme dans le roman *MouthQuake*, de David Allen Cox. » Université de Sherbrooke, 2018. Manuscrit. ©

DUFRESNE, MarieAndrée. « Traduire le “fuck” dans *MouthQuake* – familiarité, vulgarité et fuckaillages ». Université de Sherbrooke, 2017. Manuscrit. ©

9 Annexe 1 : Re: about the pianist... :)