

Écrire sans marquer :

Traduire *The Cook and the Carpenter* de June Arnold en français

Gabriel·le Villeneuve

Mémoire

présenté

au

Département d'études françaises

comme exigence partielle au grade de

maîtrise ès arts (Traductologie)

Université Concordia

Montréal, Québec, Canada

août 2021

© Gabriel·le Villeneuve, 2021

**UNIVERSITÉ CONCORDIA**  
**École des études supérieures**

Nous certifions par les présentes que le mémoire rédigé

par Gabriel le Villeneuve

intitulé Écrire sans marquer : Traduire *The Cook and the Carpenter*  
de June Arnold en français

et déposé à titre d'exigence partielle en vue de l'obtention du grade de  
**Maîtrise ès arts (Traductologie)**

est conforme aux règlements de l'Université et satisfait aux normes établies pour ce  
qui est de l'originalité et de la qualité.

Signé par les membres du Comité de soutenance :

Benoît Léger	Président
Danièle Marcoux	Examinatrice
Nicole Côté	Examinatrice
Pier-Pascale Boulanger	Co-directrice du mémoire
Dominique Bourque	Co-directeuR du mémoire

Approuvé par :

\_\_\_\_\_  
Françoise Naudillon, Directrice du département d'études françaises

\_\_\_\_\_  
Pascale Sicotte, Doyenne de la Faculté des arts et sciences

\_\_\_\_\_  
Date

## RÉSUMÉ

Écrire sans marquer : Traduire *The Cook and the Carpenter*  
de June Arnold en français

Gabriel·le Villeneuve

Ce mémoire de maîtrise est une traduction commentée du roman de 1973 *The Cook and the Carpenter* de June Arnold. Le projet est ancré dans une approche féministe et dans l'apport théorique traductologique de Henri Meschonnic puisqu'il est question de respecter le rythme de l'œuvre dans la langue source tout en surmontant les difficultés que pose la création d'un système grammatical original non genré. Les contextes dans lesquels s'inscrivent la publication du roman et sa traduction sont d'abord explorés. Ensuite, les valeurs du texte qui composent son rythme sont analysées afin d'en faire émerger une méthode de traduction adaptée au roman, et les stratégies de traduction y sont énumérées en détail. Le projet cherche à explorer les possibles du français pour y découvrir une voie permettant à des personnages littéraires d'exister et de prendre la parole sans avoir à divulguer leur genre ou leur sexe, tout en faisant, plus généralement, à la langue cible ce que le texte fait à la langue source.

## REMERCIEMENTS

En tant que personne blanche de descendance européenne, je souhaite remercier la nation Kanien'kehá: ka, gardienne des terres où se situe l'Université Concordia. Sans les relations millénaires que la nation continue à entretenir avec le territoire, je ne pourrais pas y étudier. Je remercie aussi la nation W8banaki, gardienne des terres où je vis actuellement.

Mes sincères remerciements à ma directrice Pier-Pascale Boulanger, à mon directeur Dominique Bourque et à mon ancienne directrice, Natalia Teplova. Merci pour votre générosité, votre sagesse et votre aide tout au long de mon parcours.

Je tiens à remercier Arianne Des Rochers pour son soutien honnête, à l'intérieur comme à l'extérieur du contexte universitaire.

Je remercie Yasmine Belam, Sophie Boivin, Estelle Grenier et Chesline Pierre-Paul, une communauté étudiante précieuse dont le soutien m'a permis de continuer à croire en moi et en mes idées.

Merci à Fré, matisse et Soph, pour tout.

## TABLE DES MATIÈRES

Liste des tableaux .....	vi
Introduction.....	1
1. Mise en contexte .....	2
1.1. État des lieux / revue de la littérature .....	2
1.2. Présentation de l'œuvre.....	5
1.2.1. Pertinence .....	5
1.2.2. Biographie de June Arnold.....	6
1.2.3. Contexte de publication .....	7
2. Cadre conceptuel .....	10
3. Cadre méthodologique .....	13
3.1. Personnages et voix narrative non genrés.....	14
3.2. Chaînes prosodiques.....	18
3.3. Trois personnages, trois discours.....	19
4. Stratégies de traduction.....	21
4.1. Dé-marquage.....	21
4.2. Rythme .....	22
4.3. Plurivocalité .....	28
4.4. Actualisations et adaptations.....	32
Conclusion.....	36
Bibliographie.....	38
Annexe 1 : Ma traduction .....	41

**Liste des tableaux**

Tableau des équivalences pour les flexions grammaticales.....16

Tableau des équivalences pour la ponctuation .....25

## Introduction

Le 1<sup>er</sup> janvier 1970 à minuit, un groupe de féministes s'emparent d'un bâtiment désaffecté à New York pour s'y installer et offrir des ressources et services dont les femmes de leur communauté ont besoin (Arnold et Arnold, 2013, p. 38). Le quatorzième jour de leur occupation, la police met fin au projet et arrête 24 femmes. June Arnold est l'une de ces féministes. Trois ans plus tard, elle publie de manière anonyme *The Cook and the Carpenter: A Novel by the Carpenter* (1973), roman qui adapte la prise du bâtiment au contexte Texan, où l'autrice a grandi. Dans le roman, le pronom inventé « na » remplace « he » et « she ». Cette simple intervention attribue au roman une portée politique dont la pertinence résonne jusqu'à l'époque contemporaine, où l'on voit peu à peu s'installer dans plusieurs langues-cultures le vocabulaire nécessaire au respect et à la célébration de la diversité de genre.

En 1985, Monique Wittig, qui appelle également de ses vœux une grammaire non marquée dans ses oeuvres de fiction, écrit ceci : « il est [...] nécessaire d'examiner comment le genre fonctionne sur le langage, comment le genre agit sur le langage avant même d'examiner comment, de là, il agit sur ses utilisateurs » (2018, p. 135). Cette idée confirme l'importance de l'œuvre d'Arnold sur le plan sociopolitique et annonce la pertinence de sa traduction vers le français parce que traduire met à nu le fonctionnement du langage. Arnold a d'ailleurs publié une traduction anglaise de *L'Opoponax* (1964, traduit chez Daughters, Inc. en 1976) de Wittig, et la pensée d'Arnold en ce qui a trait à la marque du genre et au langage fait écho aux idées de Wittig. L'analyse d'Arnold qui suit, publiée les pages de *Sinister Wisdom* en 1976 (après la publication du roman à l'étude) témoigne de la vision de l'autrice à ce sujet :

One of the things we have noticed in reading women's press writings is a change in language. We've gotten rid of harsh expressions like screw and spread your legs (women as property/objects), we've reclaimed fat and wrinkled as adjectives of beauty, we've experimented with unpatriarchal spelling and neuter pronouns. I think we've changed our sentence structure, and paragraphs no longer contain one subject since the inclusiveness of many complex things is striven for. We write to express feelings not appearances. I think changes in language are hard to pinpoint but it's clear to me that lesbian feminist writers

are trying to shape a new tool for new uses, to reclaim our language for ourselves with a very strong sense that we have been divided from it. (Arnold, p. 28-29)

En termes de traduction, l'intérêt tient notamment au fait que le genre agit différemment dans la langue source et dans la langue cible, où les accords grammaticaux en genre, par exemple, abondent. C'est de là que découle la question qui guide ma recherche : comment traduire le roman en respectant son rythme en tant qu'œuvre et en surmontant les difficultés que pose la création d'un système grammatical sans marque du genre?

Pour y répondre, j'effectue une traduction commentée d'un extrait du roman (des chapitres 7 à 10), où je puise dans l'apport théorique de Meschonnic, notamment, afin d'obtenir une version qui reproduit le rythme de l'œuvre originale en respectant son ancrage féministe. Puisque la traductologie est à priori une discipline qui s'inspire de plusieurs autres disciplines, la nature de mon mémoire appelle à des emprunts aux études littéraires, aux études de genre et aux études féministes. Ce travail présentera d'abord une mise en contexte de l'œuvre et de son autrice et une explication du cadre conceptuel qui guide le projet. Ensuite, il décrira le cadre méthodologique qui appuie ma méthode de traduction, pour terminer avec mes stratégies de traduction, lesquelles seront illustrées par des exemples.

## **1. Mise en contexte**

### **1.1. État des lieux / revue de la littérature**

J'ai choisi de traduire le roman de June Arnold, *The Cook and the Carpenter*, après avoir lu l'essai d'abord paru en 1985, « La marque du genre », de Monique Wittig. Dans celui-ci, elle formule l'observation percutante qui suit sur la manifestation du genre dans le langage :

Sous la dénomination de genre, la catégorie de sexe imprègne tout le corps du langage et force chaque locuteur, s'il en est une, à proclamer son sexe physique (sociologique), c'est-à-dire à apparaître dans le langage, représenté sous une forme concrète et non sous la forme abstraite que la généralisation nécessite, celle que tout locuteur masculin a le droit inquestionnable d'utiliser. (2018, p. 137)

Motivé par cette réflexion, mon travail est donc axé sur la recherche, par la traduction, de l'accès à l'indifférenciation pour tout sujet, quel que soit son genre, dans la langue française. L'évitement

du genre grammatical a été utilisé dans la littérature francophone comme stratégie de brouillage identitaire de la voix narrative et des personnages, notamment dans *Sphinx* (1986) d'Anne Garréta. Dans cette œuvre, cet évitement s'opère à partir d'une narration homodiégétique et du recours à des procédés tels que l'ellipse et les détours syntaxiques. Un autre usage dans le but du brouillage du genre se trouve dans les travaux d'Alpheratz. Outre ses publications à titre de linguiste, al<sup>1</sup> a également publié un roman, *Requiem* (2015), dans lequel al utilise le français inclusif, une proposition élaborée dans sa *Grammaire du français inclusif* (2018). Du côté anglophone, le roman de science-fiction *The Left Hand of Darkness* (1969), d'Ursula K. Le Guin, présente des personnages non genrés, mais Le Guin choisit d'utiliser le pronom « *he* » pour référer à ces derniers. Cette œuvre a d'ailleurs été traduite vers le français par Jean Bailhache en 1971. Ce texte, en langue source et cible, met de l'avant l'existence de sujets non genrés sans pourtant présenter de solution innovante afin de « dé-marquer » (Bourque, 2006) le genre grammatical. Héritière de ces expériences d'écriture, ma traduction de *The Cook and the Carpenter*, quant à elle, poursuit la démarche de June Arnold, notamment son action volontariste (concept qui sera défini à la section « 2. Cadre conceptuel »), grâce aux outils contemporains de dé-marquage (le système de flexion générique, qui sera expliqué à la section « 3.1. Personnages et voix narrative non genrés »), afin de faire ce que son œuvre fait, c'est-à-dire « shape a new tool for new uses » (Arnold, 1976, p. 29) ou de rejeter certaines des tendances patriarcales fondamentales, notamment celle du sexisme linguistique en langue-culture française. Mon travail de traduction offre ainsi un terrain d'expérimentation où le groupe social des femmes peut s'inscrire dans la langue sans se voir réduit à son sexe et où, plus généralement, les sujets qui souhaitent apparaître dans la langue en tant que sujet plutôt que sexe, ou genre, puissent le faire.

Depuis quelques années, la question du français inclusif suscite de nombreux débats au Québec, ce qu'attestent les sections « opinions » de divers journaux québécois. En ligne, les

---

<sup>1</sup> « Al » est le pronom (3<sup>e</sup> personne du singulier) d'Alpheratz.

commentaires aux articles confirment qu'il s'agit d'un sujet chaud qui fait réfléchir et qui fait réagir. Le 26 mai 2020, Mathieu Bock-Côté écrit dans les pages du *Journal de Montréal* que le français inclusif est « toxique » (2020, n.p.) et qu'il découle d'une « forme de féminisme paranoïaque » (*ibid.*). Sous l'article en ligne se trouvent trente-sept commentaires (qui à l'unanimité sont en accord avec Bock-Côté et décrivent la toxicité du français inclusif). Le 16 novembre 2020 dans le même journal, Sophie Durocher, après avoir lu un article de la revue *Féminétudes*, compare le français inclusif à la novlangue du roman *1984* de George Orwell. Son texte, quant à lui, reçoit vingt-huit commentaires (dont un seul défend l'intérêt du français inclusif). Le 11 juin 2020, Alexandra Dupuy et Michaël Lessard (l'un des auteurs de la *Grammaire non sexiste de la langue française*, 2017) rappellent dans *Le Devoir* qu'un changement linguistique dans certaines institutions en faveur du français inclusif « ne dicte pas comment la population doit s'exprimer dans la sphère privée ou dans un contexte informel » (2020, n.p.). Dupuy et Lessard y mentionnent également les objectifs de la rédaction inclusive, c'est-à-dire « respecter le genre de chaque personne qu'on a à désigner, et témoigner de l'existence des personnes autres que des hommes » (*ibid.*). Les commentaires de trente-deux personnes se trouvent sous l'article en ligne (où la majorité, quoique moins prononcée que les deux articles précédents, s'insurge contre le français inclusif).

Bien sûr, ce n'est pas qu'au Québec où la question de l'inclusion de la langue française fait des vagues. En Suisse, par exemple, Tristan Bartolini, étudiant à la Haute École d'art et de design de Genève, reçoit le Prix Art Humanité 2020 de la Croix Rouge après avoir inventé plus de quarante caractères typographiques servant à l'écriture de terminaisons inclusives en français (laz, 2021).

S'il existe un lieu d'expérimentation pour l'exploration de nouvelles avenues, qu'importe les débats et opinions divers, c'est celui de la littérature à. Par ma traduction, je cherche à poursuivre la démarche d'Arnold qui souhaite représenter des sujets indépendamment de leur catégorie de sexe. Ainsi, mon travail participe au projet d'une langue qui dévie des normes afin d'offrir une

alternative au marquage du sexe historiquement imposé en français au seul groupe social des femmes par le dispositif du genre. Cette proposition est donc inédite parce qu'applicable à toutes les personnes quelles qu'elles soient. Cependant, je considère que l'« inclusion » telle qu'elle est mise en forme aujourd'hui, renvoie spécifiquement à notre époque et aux stratégies cherchant à représenter tous les genres dans la langue, tandis que le dé-marquage se réfère à des procédés qui apparaissent au XX<sup>e</sup> siècle avec la proposition du pronom « thon » à la place du « he » et « she » (Yaguello, 1978, p. 187). Le dé-marquage, contrairement à l'inclusion, cherche à déjouer le marquage des femmes dans la langue en leur donnant accès à l'indifférenciation. Les stratégies utilisées pour dé-marquer la langue cible de ma traduction sont celles que je juge appropriées afin d'accomplir la visée du roman.

## **1.2. Présentation de l'œuvre**

### **1.2.1. Pertinence**

Par ses thèmes et son contexte de publication, l'œuvre appartient au courant féministe. Arnold s'inscrit d'ailleurs elle-même dans le courant des « lesbian feminist writers » (Arnold, 1976, p. 29). Le roman appelle donc une démarche traductive féministe s'inscrivant, dans le cas présent, au sein du contexte canadien de traduction féministe tel que défini dans *Translating and Gender : Translating in the 'Era of Feminism'* de Luise von Flotow. Le format d'une traduction commentée me permet d'affirmer ma présence en paratexte, ce qui est cohérent avec la tendance remarquée par von Flotow, selon laquelle « translations published in a cultural context affected by feminism are remarkable for the metatexts that draw attention to the “translator-effect”, the mark each translator, as a gendered individual, leaves on the work » (1997, p. 35). D'ailleurs, l'approche féministe laisse à la personne qui traduit la marge de manœuvre créative nécessaire afin de traduire les expérimentations langagières novatrices de l'œuvre. C'est cette même approche créative qui a permis notamment à Barbara Godard ou à Susanne de Lotbinière-Harwood de traduire les innovations formelles de Nicole Brossard ou encore à Howard Scott de traduire celles

de Louky Bersianik (*ibid.*, pp. 22-24). Une traduction féministe commentée s'impose donc comme un mode opératoire idéal pour la traduction de l'œuvre de June Arnold. De plus, son œuvre s'inscrit donc parfaitement dans le contexte sociopolitique québécois actuel, considérant la tendance à vouloir créer un français inclusif mentionnée à la section précédente; effectivement, le roman permet d'envisager de nouvelles options pour des sujets n'ayant pas à proclamer leur genre. Les questions soulevées par l'œuvre, quoiqu'apparues au début des années 1970 continuent donc à susciter des réflexions opportunes.

### **1.2.2. Biographie de June Arnold**

D'après l'introduction de Bonnie Zimmerman à l'édition de la New York University Press de *The Cook and the Carpenter*, June Arnold est née de parents fortunés le 27 octobre 1926 à Greenville, en Caroline du Sud. À la suite du décès de son père lorsqu'elle était encore enfant, elle s'installe à Houston, Texas, la ville natale de sa mère. Là, Arnold a la chance de fréquenter des écoles privées. Elle obtient un baccalauréat et une maîtrise en anglais de la Rice University, puis se marie avec un homme qui sera le père de ses cinq enfants. Après avoir divorcé, Arnold déménage avec ses enfants dans le quartier Greenwich Village, à New York, où elle s'inscrit à des cours d'écriture à la New School. Elle publie son premier roman, *Applesauce*, en 1967. C'est vers la fin des années 1960 qu'elle fait son *coming out* en tant que lesbienne et qu'elle s'investit au sein de groupes de libération des femmes. En janvier 1971, elle participe à la prise de contrôle d'un bâtiment sur la Fifth street, à New York, évènement qui lui inspire son prochain roman, *The Cook and the Carpenter*, publié en 1973. À ce moment, Arnold déménage au Vermont avec sa partenaire Parke Bowman, avec qui elle fonde Daughters, Inc., la première maison d'édition féministe américaine à ne publier que des romans. Rita Mae Brown, Bertha Harris, Elana Nachman (Dykewomon), Monique Wittig (traduite vers l'anglais) et Blanche Boyd, en plus de June Arnold elle-même avec *Sister Gin* (1975), figurent parmi les nombreuses féministes à être publiées par Daughters durant sa courte vie, c'est-à-dire de 1973 à 1978. Installée à Houston avec sa partenaire, Arnold se penche sur son quatrième roman, *Baby Houston*, qui sera publié

de façon posthume en 1987. Arnold décède prématurément d'un cancer du cerveau le 11 mars 1982. June Arnold était femme, mère, lesbienne, amoureuse, éditrice, féministe et militante au sein de sa communauté. Persuadée du pouvoir révolutionnaire de la fiction et de l'écriture, elle a publié quatre romans de sa propre plume et a contribué à faire entendre la voix et les idées de nombreuses autres femmes militantes.

### **1.2.3. Contexte de publication**

Dans les années 1970, Arnold était investie dans les mouvements de libération des femmes à New York. Étant donné les multiples voix distinctes regroupées sous la bannière du féminisme, les dissidences internes étaient coutumières, notamment en ce qui a trait à l'antiracisme, comme l'indique le commentaire suivant :

The early women's liberation movement was accused of being racist. Commentators, including whites at the time and since, have consistently described white feminists' emphasis on gender at the expense of race and class as naive, hurtful, and obtuse about what it means to be a woman of colour in the United States (Breines, 2007, p. 18).

Comme Arnold était une femme blanche privilégiée et fortunée, elle représente l'exemple parfait d'une féministe dont la voix résonne fort malgré ses potentiels angles morts politiques. Dans un article de 2013 de la revue *Sinister Wisdom*, les filles de June Arnold, Roberta et Fairfax, écrivent ce qui suit :

In New York, [June Arnold] embraced the women's movement and the lesbian feminist movement as a way of expanding outward, creating a greater creative life force: "Many minds are required to experience the total spectrum of experience which descends upon one person." (Unpublished notes, 1980.) Although the reality of working in unity with women wasn't always clear and could be messy, chewing on differences was as essential to June as the embrace. (Arnold et Arnold, 2013, p. 46.)

En effet, les différences au sein du mouvement n'empêchaient pas Arnold de prendre des initiatives pour défendre les droits des femmes de sa communauté. Tel que mentionné à la section précédente, *The Cook and the Carpenter* est inspiré de la prise de contrôle d'un bâtiment de la Fifth street à New York. Selon les écrits des filles d'Arnold, leur mère était l'instigatrice de ce projet d'envergure :

Feminism and liberation became June's way of life. Her energies continued to reach outward: she began envisioning an entire building, which would provide services and shelter to women in the community. June met a like-minded woman and soon planning sessions lasting late into the night were gathering more women as ideas unfolded. These ideas came to fruition in the takeover of the Fifth Street Women's Building. On January 1, 1970 at midnight, over a hundred women gathered on the Lower West Side and, with candles burning like a vigil procession, marched across town under a dusting of snow. When they reached the building at 330 East Fifth Street, directly across from the police station precinct, the women claimed the building as their own. [...] On day fourteen the police brought their paddy wagons to remove the women and were stunned by the brazenness, agility, and strength of the resistance.

Twenty-four women were taken to jail, including June. No charges ever stuck because not a single policeman recognized his suspect, due, in part, to June's idea of having the women dress up in traditional feminine garb—stockings, heels, dresses, makeup, and coifed hairdos—when they went to court. (Arnold et Arnold, 2013, p. 38)

L'audace, la créativité, la solidarité et la résistance sont des thèmes communs au roman et à la prise du bâtiment, sans oublier le sens de l'humour et la ruse qui parviennent à remettre en question le pouvoir qu'exerce les uns, socialement dominants, sur les autres, socialement dominées. L'évènement, quoique de courte durée, aura permis de propulser le travail de militante et de littéraire d'Arnold plus loin que jamais, notamment par la création de *Daughters* et l'écriture de *The Cook and the Carpenter* (Arnold et Arnold, 2013, p. 39). Tout comme l'évènement, le roman touche à des thèmes importants pour le mouvement de libération des femmes, comme les dissidences internes, l'organisation collective, l'individualité, et le changement, dans une langue joueuse et agile propre à Arnold, qui reflète si bien ses prises d'action politiques. D'ailleurs, selon Arnold, le roman en tant que forme est en soi révolutionnaire : « I think the novel—art, the presentation of women in purity (also I would include poetry, short stories)—will lead to, or is revolution. I'm not talking about an alternate culture at all, where we leave politics to the men. Women's art is politics, the means to change women's minds » (Arnold, 1976, p. 28). Bertha Harris, publiée chez *Daughters, Inc.* en 1976, reprend cette idée dans sa critique littéraire de *The Cook and the Carpenter* publiée dans le *Village Voice* en 1974, lorsqu'elle écrit : « the art that women are making is no less than revolution » (Short, 1996, p. 21). La publication du roman d'Arnold s'inscrit dans une démarche révolutionnaire qui paraît autant dans les thèmes nommés

plus tôt, que dans certaines valeurs du roman (qui seront abordées dans la section suivante). Bien que la majorité des articles au sujet d'Arnold trouvés dans le cadre de la présente recherche regorgent d'éloges à l'égard de son travail, certains nuancent le portrait quasi parfait d'une autrice qui écrit au nom du féminisme, à une époque où le mouvement laissait beaucoup de femmes pour compte. En effet, deux romancières publiées chez Daughters, Inc., critiquent ouvertement Arnold : « At best comic, at worst bitter, [Bertha Harris] portrays Arnold and Bowman as cruel and paranoid elitists who used women to advance their own goals: fiction in Arnold's case, business in Bowman's » (Short, 1996, p. 21). Helena Nachman (Elana Dykewomon), quant à elle, décrit Arnold comme une « shrewd editor willing to compromise her feminist vision to accommodate marketing expediencies » (Short, 1996, p. 21). Selon ces critiques, le féminisme d'Arnold aurait des lacunes sur le plan de l'anti-classisme, enjeu qui est d'ailleurs fréquemment abordé au fil de son roman, comme par exemple dans l'extrait suivant : « And I know one thing, the safe middle-class people may not think it applies to them but the working class *knows*. We've lived with violence since we were born and it's real all right. » (Arnold, 1973, p. 65). Arnold demeure néanmoins une figure de proue du féminisme dans l'univers littéraire américain, étant une féministe qui n'avait pas peur d'instiguer de grands changements autant par sa pratique militante que par sa pratique d'écriture, comme en témoigne le roman à l'étude.

Il est important de mentionner que l'information biographique, historique et politique au sujet d'Arnold est présentée ici par souci de contextualisation de son œuvre et en raison de ma position à son égard. Cela me permet de respecter la tradition féministe qui consiste à se distancier de l'objectivisme du travail en contexte universitaire et de mettre ma subjectivité au premier plan. Je considère ma subjectivité et celle d'Arnold comme étant pertinentes à la contextualisation de son roman et de ma traduction. Par contre, d'un point de vue purement traductif, les renseignements sur Arnold n'informent qu'en partie mes stratégies de traduction : par souci de cohérence avec l'éthique du traduire qui sous-tend la notion de rythme chez Meschonnic, j'écoute attentivement le texte afin d'y trouver les valeurs qui sont à traduire. Ces

valeurs sont d'ailleurs décrites à la section « 3. Cadre méthodologique ». Je considère le contexte de publication important puisqu'il me permet d'opérer, comme le dit Meschonnic, « la transformation d'une forme de vie par une forme de langage et la transformation d'une forme de langage par une forme de vie, toutes deux inséparablement » (Meschonnic, 2007, p. 26-27). La forme de vie est le livre en tant qu'outil sociopolitique pour un espace géographique et temporel donné. La compréhension de son contexte de publication et de la démarche plus large de June Arnold me permet de saisir la force de vie qui traverse son œuvre et de trouver une écriture qui soit solidaire de cette force et de sa forme de langage. Cette compréhension motive donc non seulement les innovations sur le plan du dé-marquage de la langue française, mais aussi certains ajustements terminologiques qui seront abordés à la section « 4.4 Actualisations et adaptations ».

## **2. Cadre conceptuel**

Étant donné la visée militante du roman et la performativité de l'écriture, le cadre conceptuel le mieux adapté à la captation et à la reproduction de celles-ci repose, en grande partie, sur la notion de rythme, tel que l'entend Henri Meschonnic notamment dans *Poétique du traduire*. Le rythme peut apparaître dans le langage comme « l'organisation du mouvement dans la parole, l'organisation d'un discours par un sujet et d'un sujet par son discours. Non plus du son, non plus une forme, mais du sujet. Une historicité » (1999, p. 146). Le rythme est la « sémantique sérielle » (*ibid.*, p. 175), c'est-à-dire l'ensemble des valeurs propres à un texte qui font sens et font texte, et qui sont dans le discours comme autant de « mouvements du sujet dans son langage » (*ibid.*, p. 180). Le rythme, c'est « l'organisation (de la prosodie à l'intonation) de la subjectivité et de la spécificité d'un discours : son historicité » (*ibid.*, p. 125). Dans le cadre de ma traduction, je me donne comme tâche de faire ce que le texte fait plutôt que de dire ce qu'il dit. Voici pourquoi, toujours selon Meschonnic,

Le texte ne fait ce qu'il fait dans sa langue que parce qu'il a transformé la langue; qu'il a fait et qu'il reste un système de valeurs, plus que de signes; que la rythmique en lui et la signifiante sont plus fortes que le sens et le portent comme le discours en lui l'emporte sur

la langue. Toutes choses qui demandent qu'on prenne en compte non du sens — intention ou signification, mais son mode de signifier. (*ibid.*, p. 207)

L'analyse des particularités saillantes du texte entendu comme un système de valeurs à traduire se fera à la section 3.

Le roman choisi dans le cadre de ce projet transforme ostensiblement la langue en ce qui a trait au genre. Arnold effectue sur sa langue ce que Marina Yaguello nomme « l'action volontariste » dans *Les mots et les femmes*. Selon cette sociolinguiste,

Ce qui définit l'action volontariste [...] c'est la conscience d'agir délibérément sur la langue dans un but révolutionnaire, réformiste ou conservateur : action pour changer ou au contraire pour maintenir, l'action volontariste, par définition, est une force contraire à l'évolution naturelle de la langue. Elle ne cherche pas à entériner le changement spontané, mais au contraire à le bloquer, à le dépasser ou à le précéder. Elle procède toujours d'une idéologie et se fonde sur la constatation que la langue n'est pas ce qu'elle devrait être. (1978, p. 184)

S'appuyant sur une idéologie féministe, Arnold présente un roman dans lequel la langue est altérée à des fins révolutionnaires. L'altération est présentée de façon ludique dans une note introductive comme suit : « I have therefore used one pronoun for both [men and women], trusting the reader to know which is which » (Arnold, 1973, n.p.). Elle trouve sa qualité révolutionnaire dans la création d'un universel sans genre. Cette proposition est résolument politique et sociale puisqu'elle impose un espace où des sujets peuvent exister et prendre parole dans la langue sans être constamment ramenés à leur sexe s'il est question d'humains femelles et sans être rattachés aux codes sociaux associés aux catégories de sexe. Le roman s'accorde donc à merveille avec le souhait de Monique Wittig, qui affirme que « nous devons détruire [la catégorie de sexe] et commencer à penser au-delà d'elle si nous voulons commencer à penser vraiment, de la même manière que nous devons détruire les sexes en tant que réalités sociologiques si nous voulons commencer à exister » (Wittig, 2018, p. 50).

Dans la langue du texte source, cette action volontariste s'opère par les pronoms personnels et possessifs qui réfèrent à des personnes. Afin de conceptualiser celle-ci, je me réfère au « marquage » et au « dé-marquage », concepts utilisés par Dominique Bourque dans

ses réflexions sur le travail de Monique Wittig, où le marquage « recouvre ce phénomène d'imposition d'une "inscription" par le "groupe dominant". Le "marquage", c'est l'action de marquer pour rendre reconnaissable, pour surveiller ou pour entraver » (Bourque, 2012, p. 73). Son opposé, le dé-marquage, « opère formellement le contournement, la neutralisation ou l'abolition du marquage infligé aux classes dominées, faisant surgir ainsi un point de vue minoritaire sur le monde au sein de la culture dominante » (*ibid.*, pp. 75-76). La reproduction du pronom personnel neutralisé « na » et de son équivalent possessif « nan » qu'utilise June Arnold est donc comprise comme une occurrence de dé-marquage dans le cadre de ma traduction.

Une distinction qu'il importe de faire considérant la nature et le sujet du présent travail est celle qui existe entre, en premier lieu, le *genre*, en deuxième lieu, le *genre grammatical* et en troisième lieu, la *catégorie de sexe*. Le premier est autodéterminé. C'est-à-dire, par exemple, que toute personne s'auto-identifiant comme une femme est une femme, et la logique est la même pour toute autre identité de genre. Ainsi, il est impossible de connaître le genre d'une personne réelle ou d'un personnage d'une fiction à moins qu'une auto-identification ait lieu. Le genre grammatical, quant à lui, est entendu comme « une catégorie grammaticale qui s'applique à certaines parties du discours (nom, pronom, article, adjectif, participe) » (Alpheratz, 2018, p. 362). La catégorie de sexe est comprise comme une « catégorie de domination » qui « est le produit de la domination sociale des femmes exercée par les hommes car il n'y a de domination que sociale » (Wittig, 2018, p. 47). Voici comment Monique Wittig explique le concept dans son essai *La catégorie de sexe*, d'abord paru en anglais en 1982 et traduit en français par Sam Bourcier en 2018 :

La catégorie de sexe est une catégorie politique qui fonde la société en tant qu'hétérosexuelle. En cela, elle n'est pas une affaire d'être mais de relations (car les « femmes » et les « hommes » sont le résultant de relations). La catégorie de sexe est la catégorie qui établit comme « naturelle » la relation qui est à la base de la société (hétérosexuelle) et à travers laquelle la moitié de la population — les femmes — sont « hétérosexualisées » [...] et soumises à une économie hétérosexuelle. (2018, p. 47-48)

La neutralisation permise par le dé-marquage sous-entend donc « qu'une unité [...] peut être *commune*, ou d'un genre *neutralisé*, ou *indifférent*, ou *inconnu du locataire* » (*ibid.*, p. 274). Autrement dit, le dé-marquage morphosyntaxique, qui agit sur le genre grammatical, permet de ne faire aucune présupposition en ce qui concerne le sexe et le genre des personnages et ainsi de ne pas les appréhender à partir de ce type de paramètres associés à des régimes politiques discriminatoires, que ce soit celui du patriarcat ou de la société hétérosexuelle.

Enfin, en ce qui concerne le « lesbianisme », ou le « féminisme lesbien », ces termes sont considérés selon la définition que Bonnie Zimmerman leur accorde dans son ouvrage *A Safe Sea of Women: Lesbian Fiction 1969~1989*:

Lesbian feminism presented a perspective from the margins of patriarchal society, a point of view rooted in women's forbidden love and desire for one another. Lesbian feminists proposed, therefore, that the word "lesbian" *stood for* a specific relationship to dominant society rather than simply being a name for women who "happen" to make love to other women. (1990, p. 11)

En ce sens, je m'inscris, en tant que personne trans non-binaire, comme non-étrangère à la communauté lesbienne, suivant la démarche de June Arnold telle qu'elle la décrit dans les pages du magazine féministe *Sinister Wisdom* trois ans après la publication du roman à l'étude : « Lesbian feminist writers are trying to shape a new tool for new uses, to reclaim our language for ourselves with a very strong sense that we have been divided from it » (1976, p. 29).

### **3. Cadre méthodologique**

En vue d'atteindre mon objectif de traduction, qui mise sur l'importance de transformer le sujet dans et par le langage, je m'appuie sur la poétique de Henri Meschonnic. La poétique, c'est la recherche de ce qui constitue la valeur de l'œuvre (Meschonnic, 2007, p. 110). Une valeur, c'est « l'invention d'une historicité radicale d'un système de discours » (*ibid.*). Ici, l'« historicité radicale » est celle d'une traduction où « [l'équivalence] est posée de texte à texte, en travaillant [...] à montrer l'altérité linguistique, culturelle, historique, comme une spécificité et une historicité » (Meschonnic, 1999, p. 18). Le « discours », quant à lui, est « sujet agissant, dialoguant, inscrit

prosodiquement, rythmiquement dans le langage, avec sa physique » (Meschonnic, 1999, p. 14). Le système du discours est donc ce qu'il importe de traduire (*ibid.*, p. 27). Les valeurs d'un texte sont ainsi les éléments, qu'ils soient de l'ordre du rythme, de la syntaxe, de la prosodie, ou du lien entre ces éléments, qui existent dans le discours et qui font de ce discours un continu, continu parce qu'il contient « le récitatif, le récit de la signifiante, la sémantique prosodique et rythmique » (*ibid.*, p. 29). Autrement dit, le discours fait quelque chose à la langue, et c'est par les valeurs que l'on peut entendre ce qui y est fait. Les valeurs sont l'organisation d'un discours : organisation prosodique, rythmique et syntagmatique (*ibid.*, p. 399). Ce sont les éléments du discours qui lui permettent de faire ce qu'aucun autre discours ne fait. Les valeurs que j'ai inférées du texte à l'étude sont regroupées en trois catégories (non hermétiques) : « Personnages et voix narrative non genrés », « Chaînes prosodiques » et « Trois personnages, trois discours ».

### **3.1. Personnages et voix narrative non genrés**

Pour que ma traduction puisse faire ce que fait le texte dans son fonctionnement sémiotique et sémantique (Meschonnic, 1999, p. 106), je tâche de transposer le dé-marquage opéré dans le roman, puisqu'il s'agit de l'une de ses valeurs. Concrètement, cela signifie le remplacement du système grammatical genré (où la catégorie de sexe féminin est marquée) par un système grammatical non genré (ou dé-marqué) lorsqu'il est question des personnages. En langue source, cette opération porte essentiellement sur les pronoms. Ce geste de la part d'Arnold participe de ce que Yaguello appelle « l'action volontariste », notion définie à la section « 2. Cadre conceptuel ». Arnold utilise l'écriture comme une « force contraire à l'évolution naturelle de la langue » (Yaguello, 1978, p. 184). Or, son système pronominal novateur ne peut faire autrement que compromettre la facilité de la lecture. C'est justement par cette difficulté qu'Arnold remet en question la pertinence même de la binarité humaine imposée par les catégories « homme » et « femme » et le système pronominal qui en découle. Selon Bonnie Zimmerman,

There is no denying that the unfamiliar pronouns create an obstacle to smooth and easy reading. The eye cannot help but stop at the unexpected typography of each 'na' and 'nan,' just as, in other texts, it fixates on misspellings and grammatical errors. A reader has to work

at this book, has to want to make nan way through Arnold's dense web of ideas and imagery. But that, in part, was her purpose. According to her daughter, Kate Arnold, she believed in a 'puritan work ethic': those pronouns were there to bring us to attention and to counter our lazy reading habits. And indeed, June Arnold makes us work against the grain of all our complacencies. (Arnold, 1995, p. xxiv)

La valeur dont il est question ici est donc le dé-marquage et la difficulté de la lecture est l'effet de cette valeur sur le lectorat. D'ailleurs, Pier-Pascale Boulanger parle de la préservation des ralentisseurs de lecture comme étant une mise en œuvre de l'éthique du traduire selon Meschonnic : « C'est la voie de la *lectio difficilior*, choisie par Meschonnic, qui fait appel à la patience des yeux et à la sensibilité de l'oreille » (2014, p. 23). Cette voie, qui exige « un engagement maximal du lecteur » (*ibid.*), est également celle que choisit June Arnold par son recours aux pronoms inventés afin de proposer une manière inédite d'appréhender ses personnages.

Dans la langue source, le dé-marquage a une incidence sur les pronoms sujets et objets, qui deviennent « na » (plutôt que, respectivement, « he/she » et « him/her »), les pronoms et adjectifs possessifs, qui deviennent « nan » (plutôt que, respectivement « his/her » et « his/hers ») et finalement les pronoms réfléchis, qui deviennent (« naself » plutôt que « himself/herself »).

Afin de rendre l'action volontariste d'Arnold et d'ainsi dé-marquer le genre dans la langue française, langue où la marque du genre apparaît plus fréquemment, tout en respectant le rythme de l'œuvre, j'utilise les mêmes pronoms que dans la langue source, à quelques exceptions près : le « nan » possessif comme pronom personnel sujet et complément de la troisième personne du pluriel en référence à des humains et le « na » comme pronom personnel sujet et complément de la troisième personne du singulier en référence à des humains, malgré le fait qu'il ait un homonyme (« n'a ») alors que ce n'est pas le cas en langue source. En ce qui concerne les flexions grammaticales, j'emploie le système de flexions génériques proposé par Dominique Bourque. Sa proposition s'oppose à la féminisation ou à l'écriture inclusive en ce qu'elle considère, comme Colette Guillaumin, « [qu']il n'y a pas vraiment de masculin (il n'y a pas de genre grammatical mâle). On dit "masculin" parce que les hommes ont gardé le général pour eux.

En fait il y a un général et un féminin, un humain et un femelle » (cité par Michard, 2019, p. 48). Son système de flexion générique, comme celui utilisé par Arnold, « annule l'opposition de sexe au lieu de la renforcer, ce que font la féminisation et l'écriture inclusive » (Michard, 2019, p. 53). Je choisis le système de flexion générique également parce qu'il importe, pour traduire le geste d'Arnold, de sortir du système de genres grammaticaux, ce qui est une visée différente de l'écriture inclusive, par exemple, qui cherche à réformer ce système.

Le système de flexion est « inspiré de l'invention du pronom de troisième personne "ul", première et dernière lettre d'*universal*, par Katy Barasc et Michèle Causse (2014) » (Michard, 2019, p. 52). Voici comment fonctionne ce système postulant un pronom générique :

Ul remplace il/elle; lu remplace la/le; uN remplace un/une; mun, tun, sun remplacent les adjectifs possessifs ma/mon, ton/ta, sa/son; çul remplace celui/celle. Les noms qui alternent en genre deviennent indifférenciés, de sens générique humain, en écrivant en majuscule la dernière lettre de l'ancien masculin. Par exemple, étudiantT, vendeuR, écrivaiN. De même pour les adjectifs et les participes passés : ul ne s'est pas prononcÉ, je ne suis pas sûR. (*ibid.*)

Dans ma traduction, « na » remplace le « ul » du générique afin de conserver (1) la connotation négative du phonème de par sa proximité phonétique à *no/non* (qui est significative en ce qu'elle suggère le refus des systèmes grammaticaux genrés), (2) la référence implicite au sigle de *not available* / non applicable (qui est significative en ce qu'elle suggère l'absence ou la non-pertinence des genres ou des catégories de sexe) et (3) la distance phonétique entre le phonème et les pronoms *he/she/il/elle*. Voici un tableau qui résume les équivalences que j'utilise :

	<b>Anglais standard</b>	<b>Langue source</b>	<b>Français standard</b>	<b>Langue cible</b>
<b>Pronoms personnels</b>	He/Him/His She/Her/Hers They/Them/Theirs	Na/Nan/Nan Na/Nan/Nan They	Il/Lui/Lui Elle/La/Elle Ils/Les/Eux Elles/Les/Elles	Na/Lu/Na Na/Lu/Na Nan/Les/Nan Nan/Les/Nan
<b>Pronoms personnels singuliers (forme disjointe)</b>	Himself Herself Themselves	Naself Naself Naselves	Lui-même Elle-même Eux-mêmes Elles-mêmes	Na-même Na-même Nan-mêmes Nan-mêmes

<b>Pronoms démonstratifs</b>	This/That These/Those	This/That These/Those	Celui Celle Ceux Celles	Çul Çul Çuls Çuls
<b>Articles définis (référant à une personne)</b>	The	The	Le La Les L'	Lu Lu Les L'
<b>Articles indéfinis (référant à une personne)</b>	A An Some None All	A An Some None All	Un Une Des Aucun/Aucune Tout/Toute, Tous/Toutes	UN UN Des AucuN TouT, TouS
<b>Articles possessifs (où l'objet possédé est une personne)</b>	His Her Their My Your	Nan Nan Their My Your	Sa/Son, Ses  Leur/Leurs Ma/Mon, Mes Ta/Ton, Tes	Sun, Ses  Leur/Leurs Mun, Mes Tun, Tes
<b>Articles définis (référant à une personne)</b>	This/That	This/That	Ce/Cette Ces	Çu Ces
<b>Substantifs (un exemple)</b>	Teacher	Teacher	Enseignant/Enseignante	EnseignanT
<b>Adjectifs (un exemple)</b>	New	New	Nouveau/Nouvelle	NouveaU
<b>Participes passés (un exemple)</b>	Taken	Taken	Pris/Prise	PriS

Mon intention, si j'avais à traduire l'œuvre entière en vue d'une publication éventuelle, serait d'inclure une note explicative en préface qui présenterait le système de flexion propre à la langue cible du texte. Je cherche ainsi à suivre l'approche de Susanne de Lotbinière-Harwood, qui affirme ceci :

L'art de traduire réside entre oser et doser. La traductrice doit faire preuve de sensibilité littéraire et avoir une bonne connaissance du public à qui s'adresse sa traduction pour savoir quels écarts culturels combler au moyen de l'information transmise dans ses notes ou dans sa préface. (1991, p. 47)

Dans le cadre du présent travail, le commentaire sur la traduction fait office de note explicative.

### 3.2. Chaînes prosodiques

Le rythme comme l'entend Meschonnic est un « continu dans l'organisation du mouvement de la parole dans l'écriture » (2007, p. 48). En effet, « ce n'est pas de la langue qu'il y a à traduire, mais ce qu'un poème a fait à sa langue, donc il y a à inventer dans la langue d'arrivée des équivalences de discours : prosodie pour prosodie, métaphore pour métaphore, calembour pour calembour, rythme pour rythme » (Meschonnic, 2007, p. 58-9). Le roman à l'étude et sa poétique font quelques interventions sur sa langue, outre le dé-marquage (mentionné à la section précédente), qui est un signifiant primordial, et la plurivocalité (qui sera traitée à la section suivante). D'abord, les allitérations y sont nombreuses. Ensuite, la ponctuation est variée et contribue en grande partie au rythme. De plus, sur le plan lexical, certains réseaux signifiants sous-jacents contribuent au système de valeurs du roman : la mécanique, la chimie, la géométrie et la menuiserie, mais aussi l'eau, la parentalité et l'âge, qui sont des éléments récurrents dans le lexique, les images, les métaphores et les comparaisons. La connotation de ces réseaux importe au récit puisque les premiers réseaux nommés, qui se rapportent à la construction, sont porteurs de l'idée de personnes marginalisées qui prennent en charge leur destin et qui construisent une alternative à une société qui leur est opprimante. La parentalité et l'âge sont également des thématiques importantes du travail d'Arnold, au cœur de chacun de ses quatre romans.

Ma traduction fait ce que l'œuvre fait sur le plan rythmique, c'est-à-dire que le texte traduit fait à la langue cible ce que le texte original fait à la langue source. Pour les allitérations, celles-ci sont reproduites selon les possibles de la langue cible : pour créer des chaînes de signifiante fortes, la consonne répétée d'une allitération en langue source peut en devenir une autre en langue cible lorsque ce qui fait valeur c'est la répétition et non la consonne elle-même. Parfois, lorsque le son de l'allitération est une valeur, celui-ci est répété selon les possibles de la langue cible. Par exemple, si une consonne occlusive fait valeur, elle est traduite par une consonne occlusive en langue cible. Des exemples sont donnés à la section « 4.2. Rythme ».

En ce qui a trait à la ponctuation, celle-ci est traduite afin de rendre les pauses et les souffles qui font valeur dans le texte source, en langue cible. La ponctuation est donc parfois modifiée, comme le démontreront les exemples à la section « 4.2. Rythme », afin de créer le même effet de pause mais à l'aide du matériau de la langue française.

Finalement, les réseaux signifiants sous-jacents sont maintenus, ce qui signifie que les images, les comparaisons et les métaphores, qu'elles soient mécaniques, géométriques, aquatiques ou autre, sont reproduites.

### **3.3. Trois personnages, trois discours**

Une autre des valeurs de l'œuvre est la plurivocalité qui y résonne, où chacune des voix du roman se déploie selon son propre système, notamment celles des protagonistes : l'cuisinieR, l'carpentieR et Trois. Comme la voix narrative de l'carpentier est poreuse, elle agit comme un tissu conjonctif au travers duquel se déploie, dans les dialogues, la pluralité des voix des personnages. Dans la section « 4.3. Plurivocalité », j'aborderai les contrastes entre les voix qui s'enchaînent dans le chapitre 10 du roman, où les prises de parole de différents personnages abondent dans le cadre d'une réunion qui les rassemble.

Premièrement, l'cuisinieR a, selon la typologie de Vinay et Darbelnet (1990, pp. 33-35), un registre qui se situe entre les niveaux populaire et soutenu en raison de son vocabulaire, lequel est parfois idiomatique et populaire, parfois soutenu et presque savant. Ses prises de parole sont marquées par une grande variété sur le plan de la ponctuation, et sur le plan syntaxique, les phrases courtes et longues alternent. Ses phrases débutent fréquemment par des conjonctions et, à l'occasion, ses phrases sont fragmentées ou agrammaticales. L'cuisinieR fait souvent appel à l'ironie et ses prises de parole abondent en métaphores. Dans un segment où sa nervosité est marquée, les virgules se font rares et les coordonnants sont fréquents. Dans un segment où le personnage est sous pression, les phrases interrogatives s'enchaînent les unes après les autres.

Deuxièmement, l'carpentieR a également un registre qui oscille entre les niveaux populaire et soutenu. Sur le plan de la syntaxe, na alterne entre les phrases longues et courtes qui

comprennent à l'occasion des parataxes et des phrases subordonnées. Sa ponctuation est variée et il y a quelques instances de phrases fragmentées ou agrammaticales. L'carpentier fait souvent appel à des images et des métaphores mécaniques, chimiques, géométriques et de menuiserie. Na s'exprime assez souvent par des accumulations et des énumérations. Sa voix prend de nouvelles valeurs lorsque na est ivre : sa syntaxe devient alors saccadée, sa ponctuation particulièrement variée et les phrases courtes et averbales deviennent fréquentes. Sur le plan grammatical, le segment où le personnage est ivre est marqué par des phrases sans sujet et de nombreux articles manquants.

Troisièmement, le registre de Trois oscille entre les niveaux populaire et vulgaire. Sur le plan lexical, ses prises de parole sont marquées d'expressions colorées, souvent animalières, rappelant son appartenance à la classe ouvrière. Son discours est généralement très idiomatique et expressif. Lorsque na s'adresse à tout le groupe, sa voix prend de nouvelles valeurs : ses phrases débutent alors souvent par des pronoms à la première personne du singulier et du pluriel, à la deuxième personne du singulier et à la troisième personne du pluriel. Son ton devient froid et dépourvu d'affect sur le plan lexical. Ses phrases sont souvent explicatives; le mot « because » est répété. Lors de ce genre de prise de parole, beaucoup de ses phrases débutent par des conjonctions.

Ma traduction tient compte de ces valeurs, qui sont propres non seulement à chacun des personnages, mais aussi à certains contextes du récit. Ainsi, je cherche à rendre les valeurs porteuses de la plurivocalité du roman en langue cible.

Pour reproduire sa plurivocalité, dans un premier temps, j'effectue une lecture attentive de chacune des voix afin d'en inférer le système de valeurs. Pour chaque personnage, je regroupe toutes les prises de parole dans un seul document et j'en écoute les caractéristiques pour ensuite compiler les valeurs principales, qui sont énumérées plus haut dans la présente section. Ainsi, j'obtiens une systématisation propre à chaque voix, que je consulte pendant que je traduis.

Je fais également la lecture à haute voix de segments du texte en langue source et de ma traduction afin d'entendre s'il y a concordance du ton, du débit, des pauses et du son de la langue.

#### **4. Stratégies de traduction**

##### **4.1. Dé-marquage**

L'œuvre d'Arnold et l'action volontariste qu'elle représente est ce que Meschonnic appelle un poème dans *Éthique et politique du traduire* (2007, pp. 26-27). Ce que je priorise dans ma traduction c'est l'unité poétique, donc le poème (l'action volontariste). Les unités linguistiques (les pronoms novateurs) n'en sont qu'une partie. Puisque l'action volontariste implique une invention dé-marquée là où le genre est marqué et que cela représente « an obstacle to smooth and easy reading » (Arnold, 1995, p. xxiv) (ou la voie de la *lectio difficilior*, telle qu'abordée à la section « 3.1. Personnages et voix narrative non genrés »), la difficulté de lecture globale du texte en langue cible ne peut faire autrement qu'être augmentée étant donné que le genre est plus fréquemment marqué dans la grammaire française. Les flexions génériques sont idéales pour le dé-marquage des articles, substantifs, participes passés et adjectifs, mais le dé-marquage du texte en langue cible implique également des difficultés particulières en ce qui a trait aux noms des personnages principaux et aux pronoms personnels disjoints appositifs (lui-même/elle-même).

L'une de ces difficultés tient aux noms des personnages principaux, qui figurent d'ailleurs dans le titre de l'œuvre en langue source, dont la traduction est respectivement « lu cuisinier » pour « the cook » et « lu charpentier » pour « the carpenter » si je les accorde à l'aide de la flexion générique. Cependant, afin de respecter l'allitération du titre, qui fait valeur et participe d'une chaîne prosodique, j'utilise la vieille forme du nom de la profession, « charpentier », qui n'est plus en usage, mais qui est un nom de famille commun dans la langue-culture cible. Le terme est plus générique que « the carpenter » sur le plan sémantique, mais il convient à une traduction qui priorise la prosodie. Le caractère familier dans lequel s'inscrit l'usage de professions en guise

de sobriquets me permet d'employer une abréviation épïcène pour les articles définis et d'arriver à l'cuisinieR et l'carpentieR. Ce choix implique de ne pas faire appel aux articles contractés (« au » et « du »), afin d'éviter de sous-entendre le masculin, et de traiter les unités « l'carpentieR » et « l'cuisinieR » comme des noms propres. Par contre, comme en langue source, ceux-ci ne prennent une majuscule qu'en début de phrase.

Dans une première version de ma traduction, j'ai trouvé des occupations voisines sur le plan sémantique, qui débutent par une voyelle afin de permettre l'emploi de l'article défini épïcène « l' ». The cook est ainsi devenU l'aubergiste et l'carpentieR, l'ébéniste. J'ai ensuite jugé la distance sémantique entre « aubergiste » et « cuisinieR » trop grande, l'impact narratif trop important. De plus, l'allitération était perdue, alors qu'il s'agit d'une valeur qui contribue à la chaîne prosodique. Pour traduire le rythme, je dois maintenir cette valeur en langue cible.

Ensuite, la forme disjointe des pronoms personnels à la troisième personne du singulier ne figure pas dans l'explication des flexions génériques de Dominique Bourque (citée dans la partie « 2.2.5.1. Dé-marquage »). La forme disjointe de ces pronoms, nécessaire à la locution traduite de « naself », qui en flexions standards deviendrait « lui-même/elle-même », est calquée de l'anglais dans ma traduction afin de concorder avec les pronoms « na » et « nan » et devient ainsi « na-même ».

#### **4.2. Rythme**

Outre le dé-marquage, il importe de traduire ce que le roman, en tant qu'œuvre poétique, fait à sa langue. Dans la section qui suit, j'explique comment j'ai trouvé des équivalences en langue cible pour les allitérations ainsi que la ponctuation et la typographie. Il va sans dire que le rythme, comme l'entend Meschonnic et tel que défini à la section « 3.2. Chaînes prosodiques » est un concept clé qui guide mon approche et qui s'applique à tous les éléments de ma stratégie de traduction. Les éléments suivants sont simplement des valeurs rythmiques qui ne s'inséraient pas dans les autres sous-sections.

L'une des valeurs rythmiques propre à la sonorité du roman est la présence d'allitérations. Celles-ci forment ce que Meschonnic appelle des chaînes prosodiques. Autant que possible, je conserve la consonne répétée dans ma traduction. Sinon, lorsque cette manœuvre s'avère impossible, je change la consonne tout en conservant une proximité phonétique ou conceptuelle avec la consonne répétée de l'allitération en langue source.

D'abord, en guise d'exemple du maintien d'une consonne répétée, on peut lire dans le texte original « The carpenter slipped in to sit beside the cook » (Arnold, 1973, p. 63), que je traduis ainsi : « L'carpentieR se glissa près de l'cuisinieR et s'assit » (p. 44). Un autre exemple d'une allitération en « s » maintenue dans ma traduction est la suivante, où « These seconds existed as drops of life suspended in space » (Arnold, 1973, p. 84) devient « Ces secondes existaient suspendues dans l'espace en gouttelettes de vie » (p. 63). Ensuite, une allitération en « f » est également maintenue en langue cible, afin de maintenir la force prosodique du passage suivant : « Inside the cook's memory was a thin agile dancing youth left over from fifteen years ago; it now moved torso first into a fantasied dance, feet feeling a centimeter of shift as a yard, [...] » (Arnold, 1973, p. 74). Dans ma traduction, bien qu'elle soit moins longuement filée, l'allitération est maintenue avec la même consonne : « À l'intérieur de la mémoire de l'cuisinieR, il y avait uN jeune d'il y a quinze ans : filiforme et fluide, flottant dans une danse imaginaire, remuant d'abord le torse, puis les pieds percevant un centimètre de mouvement comme un mètre [...] » (p. 54). Ici, puisque l'allitération est plus longue en langue source, j'ajoute une allitération en « p » pour compenser en langue cible avec « puis ses pieds percevant ».

Lorsque le maintien de la consonne est impossible, je cherche d'abord à conserver une proximité phonétique. C'est ce que j'ai fait dans ma traduction de « crotch itch » (Arnold, 1973, p. 69), où, faute de pouvoir conserver le son [tʃ], j'opte pour le son [ʒ] : « démangeaison à l'entrejambe » (p. 51). Une autre solution consiste à conserver une proximité conceptuelle. Par exemple, dans le segment « [...] the resonance and depth that came up through that flat Virginia accent cracked the cook's defensive wall » (Arnold, 1973, p. 62), le son [k] produit par le

consonnes « c » et « k » renvoie au son de la fissure ou du craquement dont il est question dans la métaphore. Dans ma traduction, j'opte pour le son [Ɂ] qui évoque également le son d'une destruction : « [...] la résonance et la profondeur qui accompagnèrent son accent plat de la Virginie vinrent fracasser le rempart de l'cuisinier » (p. 43).

Un dernier exemple de chaîne prosodique dans le roman est le suivant, où de nombreuses allitérations et assonances doubles se succèdent :

A sudden brilliant sun broke into the room, clean and alive with color after the day's drizzle. The carpenter let nan eyes look. The room was rich with reflections: trapezoidal streaks across the floor from the windows, spots like stars on the muffin tin and plastic pail, [...]. (Arnold, 1973, pp. 75-6)

Je reproduis cette particularité rythmique en langue cible comme suit :

Un soleil puissant pénétra soudainement la pièce, clair, ardent et coloré après la bruine de l'après-midi. L'carpentier laissa son regard balayer la pièce. Elle était riche en reflets : des filets trapézoïdaux sur la largeur du plancher à partir des fenêtres, des taches comme des étoiles sur le moule à muffins et sur le sceau de plastique [...]. (p. 56)

Ici, autant que possible, je reproduis les mêmes consonnes et voyelles en langue cible, à l'exception de quelques changements nécessaires.

Un autre élément fort sur le plan du rythme est la ponctuation de l'œuvre. Meschonnic, dans *Éthique et politique du traduire*, parle de « l'écoute non de ce que dit, mais de ce que fait un poème, et qui emporte dans son mouvement ce qu'il dit » (2007, p. 33). Ma traduction tâche donc de rendre la ponctuation d'abord et avant tout en tant que rythme. J'en fais ainsi ma priorité, ce qui me pousse parfois à modifier les signes de ponctuation afin de reproduire le rythme dans le contexte de la langue cible. Les changements apportés sur le plan de la ponctuation en langue cible sont donc de l'ordre de la ponctuation expressive (stylistique), et non de l'ordre de la ponctuation grammaticale (logique). Par exemple, j'ai changé certains des points-virgules du texte en langue source en deux-points, notamment ceux en page 64, 67, 71, 73, 74 (deux fois), 75 et 86 du texte original. Voici un tableau des équivalences pour tous les changements apportés à la ponctuation dans ma traduction.

Marque de ponctuation		Langue source	Langue cible
;	:	source	cible
		source	cible
—	:	source	cible

			riz, des monticules pour les enfants de la poudreuse. (p. 54)
		But the whirling was monotonous—game to amuse a child. (p. 74)	Mais le tourbillon était monotone : jeu pour amuser uN enfant. (p. 55)
		But the human stomach and the cook-artist—now there’s the perfect combination for a real consumer and an artist with a product. (p. 78)	Mais l’estomac humain et l’artiste-cuisinieR : la voilà la combinaison parfaite pour uN vral consommateur et uN artiste avec un produit [...]. (p. 59)
		There’s no dialogue, no interchange, no two-way—na tells them what na is going to do for them and that’s about as much as the manufacturers of Carta Blanca. (p. 85)	Il n’y a pas de dialogue, pas d’échange, pas de réciprocité : na leur dit ce que na va faire pour nan et c’est à peu près autant que les producteuRs de Carta Blanca. (p. 63-64)
		It’s not at all that you are a third possibility, it’s that you are all three at once—plus, minus and other. (p. 87)	Ce n’est pas du tout que tu sois une troisième possibilité, c’est que tu es toutes les trois à la fois : plus, moins et autre. (p. 65)
		They’re headed in the same direction—upward which is really downward. (p. 94)	Nan vont dans la même direction : vers le haut, ce qui est réellement vers le bas. (p. 72)
		And to everybody who needs our support—people who’re for marriage, people who are against it, all kinds. (p. 95)	Et de rejoindre toutes les personnes qui ont besoin de nous : que nan soient pour le mariage, contre le mariage, peu importe. (p. 73)
	autre cible	And I think you’re all beautiful because, well, look—a club of friends can be a powerful weapon. (p. 67)	Je pense que vous êtes touS magnifiques parce que, on le sait, une bande d’amls ça peut être une arme puissante. (p. 48)
		“Did you eat it?” The carpenter asked that night—a half-stupid question: creators are not usually consumers. (p. 78)	« Tu l’as mangé? » demanda l’carpentieR un peu plus tard, une question quasi stupide : les créateuRs ne sont habituellement pas les consommateurs. (p. 59)
		[...] Look—a long oblique look at the sky beyond the ceiling—I’ve never made a cake before. (p. 78)	Regarde, continua l’cuisinieR en jetant un long regard oblique vers le ciel par-delà le plafond, je n’avais jamais fait de gâteau avant. (p. 59)
		[...] we don’t care whether the people who come to us are married or homosexual or both—but we’re not going to pretend to believe anything we don’t believe. (p. 95)	[...] on s’en fout si les personnes qui viennent nous voir sont mariÉs ou homosexueLs ou les deux, mais on ne va pas faire semblant de croire en quoique ce soit qu’on ne croit pas. (p. 74)
, source	; cible	Partly because when Nicky became chair of the meeting that burden lifted and the cook felt suddenly lighter—too much lighter, na would lift off the floor. (p. 103)	En partie parce que lorsque Nicky fut sélectionné pour présider la réunion le poids sur les épaules de l’cuisinieR disparut et na se sentit soudainement

			plus légeR — beaucoup trop légeR; ses pieds allaient quitter le sol. (p. 82)
--	--	--	--

En guise d'exemple, dans le segment suivant, le point-virgule est explicatif : « The carpenter was aware of feeling what na had been unconsciously experiencing ever since Three started to talk; an electric attraction for Three which was sensual, genital and mental » (Arnold, 1973, pp. 64-65). Pour respecter le souffle de la phrase et séparer les deux segments, le deux-points s'impose en langue cible : « L'carpentieR prit conscience du sentiment que na ressentait inconsciemment depuis que Trois avait commencé à parler : une attraction électrique à la fois sensuelle, génitale et mentale » (p. 45-46). Hormis ce genre de changement, le point-virgule est traduit par un point-virgule.

Un autre signe de typographique qui fait valeur dans le texte de Arnold est le *em dash* ou le cadratin, qui apparaît fréquemment. Selon *Le guide du rédacteur* du Bureau de la traduction, « le tiret a principalement pour rôle de créer un effet d'insistance » (n.p., 2021). Ainsi, une phrase contenant un *em dash* en langue source est la plupart du temps traduite par une phrase contenant un tiret cadratin en langue cible, surtout lorsque le signe typographique est utilisé à des fins d'insistance. Autrement, lorsque le *em dash* est employé à des fins descriptives, comme en page 74 (deux fois), 78, 85, 87, 94 et 95 du texte original, celui-ci est remplacé par un deux-points en langue cible. Par exemple, la phrase suivante, « It's not at all that you're a third possibility, it's that you are all Three at once—plus, minus and other » (Arnold, 1973, p. 87), est traduite ainsi : « Ce n'est pas du tout que tu sois une troisième possibilité, c'est que tu es toutes les trois à la fois : plus, moins et autre » (p. 65). Le signe typographique est employé à des fins descriptives, ce qui rendrait son usage inusité dans le contexte de la langue cible et constituerait un calque. En raison de la pause longue qu'imposent les deux-points, ceux-ci permettent de maintenir le rythme de la langue source.

### 4.3. Plurivocalité

Ma traduction reproduit les valeurs des voix en langue source, qui sont d'ailleurs présentées à la section « 3.1. Trois personnages, trois discours ». Ici, je décris les stratégies de traduction employées afin de traduire ces valeurs pour chacune des voix de l'cuisinier, l'carpentier et Trois. Je conclus cette section en expliquant les stratégies qui m'ont permis de traduire les contrastes vocaux, une valeur importante du chapitre 10.

Premièrement, le registre de l'cuisinier est principalement déterminé par le lexique, ce que ma traduction reproduit grâce à la construction d'un vocabulaire adapté. Voici un exemple de familiarité de la voix de ce personnage en langue source : « **You chillen** can have a party if you want since you're not old enough to know what an anti-party is. Neither am I. I'll even **go get** your **hooch** for you » (Arnold, 1973, p. 89). En passant par le lexique et par des expressions et tournures qui reproduisent la familiarité et l'idiosyncrasie de la voix en langue source, j'arrive à rendre le registre en langue cible : « Les enfants vous pouvez **ben** faire le party **si ça vous chante** comme vous n'êtes pas assez vieuX pour savoir ce que c'est qu'un anti-party. Moi non plus de toutes façons. Je peux même **aller vous chercher** de quoi vous **paqueter la fraise** » (p. 66). Puisque l'orthographe du mot « children » est altérée et devient « chillen », je me permets d'écrire « ben » plutôt que « bien » afin de reproduire la familiarité. Également, pour « hooch », j'opte pour le tour « de quoi vous paqueter la fraise » et obtiens ainsi le même registre, mais dans une variante du français québécois. C'est aussi le lexique qui rend le registre de l'cuisinier soutenu. Par exemple, dans le texte original, l'cuisinier dit : « I was wondering, yes,' the cook said softly. 'That this may be the male copout, **the structure that teases emotion, equivocates the impulse to grow** [...] » (Arnold, 1973, p. 80). Dans ma traduction, na dit : « Oui, je me demande, commença doucement l'cuisinier, si ce n'est pas l'échappatoire mâle, **la structure qui agace l'émotion, qui esquive la pulsion de croissance** [...] » (p. 60). Le caractère soutenu du lexique est ainsi maintenu. Ensuite, puisque les prises de parole de l'cuisinier sont caractérisées par une ponctuation variée, je reproduis cette variété en apportant certaines

modifications puisque je cherche à traduire le souffle plutôt que de reproduire intégralement la ponctuation du texte original. L'alternance entre les phrases longues et courtes est également reproduite, et le souffle est vérifié à la lecture à haute voix des prises de parole. Puisque la fréquence des phrases débutant par une conjonction est une des valeurs de la voix du personnage, je reproduis également cette particularité en langue cible. Il en va de même pour les phrases fragmentées ou agrammaticales et pour l'ironie. Finalement, en portant attention aux réseaux lexicaux qui sous-tendent les métaphores fréquentes et les images évoquées par l'*cuisinier*, j'arrive à conserver son univers sous-jacent en langue cible, notamment en ce qui concerne l'eau et la parentalité.

Deuxièmement, au sujet de la voix de l'*carpentier*, le caractère soutenu de son registre, mis de l'avant par son vocabulaire, est nommé par l'*uN* des personnages comme marqueur de classe. En effet, Trois lui explique que c'est ce qui laisse paraître sa provenance d'une famille bien nantie : « But that voice clinches it: the way words that nobody else dares use slide out so naturally » (Arnold, 1973, p. 68). Dans la prise de parole de l'*carpentier* qui précède ce commentaire de Trois, na utilise le mot « frivolous » (Arnold, 1973, p. 67). Pour le traduire, j'opte pour un mot également soutenu dans le cadre de la variante du français québécois : « frivole » (p. 49), afin que le registre du terme puisse demeurer un marqueur de classe en langue cible en maintenant la prosodie. Comme je le fais pour l'*cuisinier*, je porte une attention particulière au lexique tout au long de l'extrait traduit afin de rendre le registre de l'*carpentier* puisqu'il s'agit d'une des valeurs de sa voix. Sur le plan de la syntaxe, les phrases longues et courtes en alternance sont traduites en fonction du souffle qui s'est dégagé d'une lecture à haute voix. De plus, les parataxes et les phrases subordonnées sont rendues systématiquement. J'accorde également de l'importance aux réseaux signifiants sous-jacents qui marquent non seulement les prises de parole de l'*carpentier*, mais aussi la narration du roman. En effet, le sous-titre du roman est « a novel by the carpenter », et la voix narrative reproduit les valeurs de la voix de ce personnage. Par exemple, l'image mécanique à laquelle renvoie la phrase « Three's words and

presence were beginning to excite the fantasy wheel of the carpenter's imagination » (Arnold, 1973, p. 65) est maintenue en langue source : « Les paroles et la présence de Trois commençaient à activer le moulin à fantômes qui fait tourner l'imagination de l'carpentier » (p. 46). Toutes les images mécaniques, chimiques, géométriques et de menuiserie sont reproduites. La fréquence des accumulations et des énumérations est aussi maintenue en langue cible. La systématisation des valeurs de la voix narrative de l'carpentier en état d'ivresse aux pages 68-69 permet de rendre le même effet en langue source : ces valeurs comprennent une syntaxe saccadée, une ponctuation variée ainsi que des phrases courtes et averbales fréquentes. Plusieurs phrases n'ont pas de sujet et de nombreux articles sont manquants. Par exemple, le segment « Ready to go to bed... meaning, nothing to do now but that (two a.m.) » (Arnold, 1973, p. 69) devient « Prêt à dormir... dans le sens, plus rien d'autre à faire que ça (deux heures du matin) » (p. 50).

Troisièmement, Trois emploie un registre allant de populaire à vulgaire à travers l'usage de jurons, notamment. Ainsi, là où le personnage dit « Admit it but don't make a **fucking** program out of it » (Arnold, 1973, p. 62), je propose « Admets-le mais n'en fais pas un **osti de** programme » (p. 43). Le juron « fucking » est donc remplacé par le juron commun dans le contexte québécois qui fait office d'adjectif, « osti de ». Sur le plan lexical, les expressions colorées et animalières de Trois, qui sont au nombre des valeurs de sa voix, sont rendues dans toute leur étrangeté. Par exemple, « That son of a **chicken snake** » (Arnold, 1973, p. 85) devient « Ce fils de **couleuvre** » (p. 63) puisqu'il importe de maintenir l'imaginaire du personnage qui traduit plus largement son contexte géographique et de classe. Également, son emploi fréquent, à des fins péjoratives, du mot « pig » est maintenu en français à l'aide du mot « porc »; par exemple, « That pig bragging about adopting an orphan » (Arnold, 1973, p. 85) devient « Le porc qui se vante de vouloir adopter un orphelin » (p. 64). D'autres de ses expressions farfelues, comme les mots tendres « My perfect harp » (Arnold, 1973, p. 86) sont traduites plus ou moins littéralement afin de maintenir le caractère unique des expressions sans compromettre le ton qui y est attaché : « ma douce

harpe » (p. 64). Ici, bien que l'allitération en « p » soit perdue, la caractère tendre et romantique de l'expression est priorisé. La voix du personnage est par ailleurs très argotique et c'est par le lexique, le registre et les tournures syntaxiques que je rends cette valeur en langue cible. Par exemple, « I was just high from coming to the sticks and knowing so much, being a movement heavy » (Arnold, 1973, p. 76) devient dans ma traduction, « J'étais sur mon buzz de m'en venir en campagne et de connaître plein d'affaires, depuis le temps que je suis dans le mouvement » (p. 57). Trois utilise le verbe « dig » à deux reprises dans l'extrait et les expressions utilisées pour traduire celui-ci maintiennent le registre et le ton du personnage (dans le contexte de la France le verbe « kiffer » aurait été idéal, mais il n'existe pas d'expression similaire dotée de la même portée sur le plan sémantique dans le contexte québécois). Par exemple, « You know I really dig that kid » (Arnold, 1973, p. 61) devient « Tu sais que **je lu trouve vraiment cool**, moi, çu gamiN » (p. 42) et « I'd dig throwing them out » (Arnold, 1973, p. 63) devient « J'aurais **été partanT** pour les foutre dehors » (p. 44). Lorsque Trois s'adresse à tout le groupe, ses phrases débutent fréquemment par des pronoms : cela est maintenu dans ma traduction, tout comme l'absence d'affect sur le plan lexical et la répétition du mot « because » (où l'expression « parce que » est répétée en français). Les conjonctions en amorce de phrase sont également reproduites de manière systématique.

Par souci de concision, je n'analyse que ces trois voix dans le cadre du mémoire, mais j'ai créé une grille détaillant les valeurs vocales de chacun des personnages du roman (qu'elles soient de l'ordre du registre, de la syntaxe, du lexique, de la grammaire, ou des figures de style) afin de m'assurer de rendre celles-ci de manière cohérente dans ma traduction, et du même geste de rendre le contraste entre les voix qui alternent. C'est dans ce contraste qu'on entend la plurivocalité qui résonne dans le roman. Par exemple, dans le chapitre 10, où les personnages se rassemblent le temps d'une réunion, en page 95, Carter prend la parole avec sa syntaxe linéaire, ses nombreuses phrases courtes et directes. Sa prise de parole est suivie de près par celle de Chris en page 96 et de ses nombreux indicateurs d'hésitation sur le plan lexical et de la

punctuation. Meredith parle directement après, en page 97, et sa frustration est démontrée par la punctuation variée et les phrases incomplètes. Na interrompt ses phrases pour interagir avec le groupe. Cette diversité vocale, qui traverse la narration poreuse de l'carpentier, constitue une valeur importante du roman puisqu'elle donne aux dialogues un caractère authentique grâce auquel le lecteur a l'impression qu'une réunion enregistrée a été transcrite dans le livre. Meschonnic définit l'éthique du traduire comme étant « la recherche d'un sujet qui s'efforce de se constituer comme sujet par son activité » (2007, p. 8). En effet, la systématisation des valeurs de la voix de chaque personnage est rendue possible par une écoute attentive de la voix des personnages. Elle me permet ensuite de traduire leurs voix éthiquement, c'est-à-dire en ayant soin d'écouter et de conserver les caractéristiques par lesquelles les personnages marquent leur présence et leur action dans le monde.

#### **4.4. Actualisations et adaptations**

Puisque je traduis non seulement vers le français, mais je traduis aussi vers une époque qui vient presque 50 ans après la publication de l'œuvre, je me permets d'apporter un changement sur le plan terminologique d'un qualificatif pour lequel la connotation a évolué. Il s'agit de « third-world », utilisé notamment pour qualifier « people » (Arnold, 1973, p. 93) et « marriages » (*ibid.*, p. 94). Une traduction littérale du terme serait « tiers-monde », qui renvoie aux pays en voie de développement (tout comme son équivalent anglais). Cependant, la connotation contemporaine du terme renvoie à une hiérarchisation impérialiste et eurocentriste de ce que l'on considère comme étant « développé » ou « en voie de développement », comme l'explique l'article de *NPR* intitulé « Memo To People Of Earth: "Third World" Is An Offensive Term! » (Silver, 2021). Puisque le mot n'avait pas la connotation négative et impérialiste à l'époque de la publication du roman, je choisis de le remplacer par un qualificatif différent. Pour y parvenir, j'ai d'abord cherché à comprendre ce à quoi référait réellement le qualificatif qui est en fait assez vague. Dans le texte, il est employé en contraste avec « white middle class » dans la phrase suivante, entre autres : « The third-world people see the white middle class as an enemy trying to destroy their jobs,

homes, schools and identities » (Arnold, 1973, p. 94). Il s'agit donc d'une distinction ethn raciale et de classe. Considérant ce contraste, j'ai choisi de traduire « third-world » par « classe ouvrière racisée ». Je traduis ainsi la phrase citée ci-dessus par « Les gens de la classe ouvrière racisée voient la classe moyenne blanche en tant qu'ennemi qui essaie de détruire leurs emplois, leurs maisons, leurs écoles et leur identité » (p. 72). Je retire donc la connotation négative et impérialiste sans compromettre le récit ou les nuances politiques du terme. Autrement dit, je me permets de moderniser le terme afin de ne pas tout simplement calquer et reproduire une hiérarchisation impérialiste datée en langue cible. Ce geste de ma part est « interventionniste », selon l'appellation de Luise von Flotow, puisque je corrige un terme du texte source, terme que je juge « politically unacceptable » (1997, p. 24).

Ensuite, les coquilles sont chose courante dans les œuvres littéraires. Dans l'extrait traduit, j'en ai trouvé deux qui, en raison du contexte, se présentent manifestement comme des erreurs non intentionnelles. D'abord, dans l'extrait « [...] they brought produce and bedrolls and Three recorders and squatted on the group playing, "Deep in the Heart of Texas" » (Arnold, 1973, p. 58), le mot « group » devrait être corrigé par le mot « ground ». Dans ma traduction, j'ai décidé de conserver le mot « group » pour rendre la scène du texte original, mais dans un contexte où l'image évoquée est cohérente, contrairement à l'image en langue source : « [...] nan avaient apporté des fruits et légumes et des couvertures et trois flûtes et nan s'assirent en groupe pour jouer "Deep in the Heart of Texas" » (p. 39). Ensuite, lorsque Trois prend la parole pour dire « Now I don't want to add to the heat and forget about the light » (Arnold, 1973, p. 64), le contexte de la prise de parole et l'explication qui suit cette première phrase permettent de déduire que le mot « light » devrait être corrigé par le mot « fight ». Cela explique ma traduction où j'apporte la correction : « Là je ne veux pas alimenter la tension et oublier la bagarre » (p. 45).

En dernier lieu, il y a trois éléments qui méritent d'être abordés dans le cadre de cette section sur les stratégies de traduction : la non-traduction d'une phrase, ainsi que deux jeux de mots en langue source qui ont nécessité une adaptation culturelle.

D'abord, le segment que j'ai choisi de conserver en anglais dans ma traduction est présenté ainsi en langue source : « "Nobody knows the houses I've cleaned," the cook sang » (Arnold, 1973, p. 90). Comme il s'agit d'une adaptation de la chanson de Louis Armstrong intitulée « Nobody Knows the Trouble I've Seen », j'ai choisi de laisser la phrase dans sa langue originale pour préserver la référence à la chanson d'Armstrong. Étant donné que la phrase est en langue étrangère dans le texte en langue cible, je l'ai mise en italiques : « *Nobody knows the houses I've cleaned*, chanta l'cuisinier » (p. 68). D'ailleurs, le passé simple est fréquemment utilisé parce que l'économie qu'il permet m'aide à prioriser la prosodie.

Ensuite, dans le chapitre 10, un commentaire est fait concernant le nombre de syllabes dans un mot qui change en fonction de l'accent : sur le plan narratif, le commentaire d'ordre phonétique souligne l'écart sociopolitique entre les personnages du groupe et la population du village que nan cherchent à rejoindre et servir. Voici le segment en question :

"I think I prefer to call it—whatever it is—a school rather than a center but that's mainly because I like words of one syllable when possible."

"Down here 'school' has two syllables too," Andy said. "Schoo-uhl." (Arnold, 1973, p. 92)

Ce que je priorise dans ma traduction de ce segment, ce sont ses valeurs, en l'occurrence l'humour et la mise en évidence d'une variante sociolectale de l'anglais, plus particulièrement le Texas twang du sud des États-Unis. L'échange est familier et le commentaire, malgré son fond sociopolitique, est présenté sans prétention et avec humour. Pour pouvoir reproduire, en langue cible, un simple commentaire phonétique qui amène cette notion de distance entre les personnages du groupe et les gens du village, je dois d'abord localiser un accent en langue cible afin de me permettre de faire un commentaire phonétique sur la prononciation propre à cet accent. Je choisis l'accent de la Beauce, puisqu'il m'est familier comme c'est là où ma mère a grandi, bien que les particularités phonétiques que je souligne dans ma traduction soient assez communes à de nombreux accents que l'on peut entendre dans les milieux québécois ruraux. Voici donc le segment équivalent en langue cible :

— Je pense que j'aimerais qu'on appelle ça — peu importe ce que c'est — une école plutôt qu'un centre, mais c'est juste le mot que je préfère. J'aimerais surtout que ça serve aux gens d'ici.

— Sauf que par ici, remarqua Andy, c'est plutôt aux "hens d'icitte" que ça servirait. (p. 70)

Je retire la notion du nombre de syllabes puisqu'il ne s'agit pas d'une valeur de l'extrait, mais bien d'une façon d'apporter ce qui fait valeur : la différence phonétique qui souligne la distance sociopolitique. J'ajoute une nouvelle phrase, « J'aimerais surtout que ça serve aux gens d'ici » puisqu'elle me donne matière à jouer sur la prononciation. Ainsi, dans son commentaire, Andy corrige la prononciation à la manière des gens du village et on peut lire « 'hens d'icitte ». Le « 'h » qui remplace le « g » invite à la prononciation consonantique de la fricative glottale voisée [h] qu'on entend fréquemment dans l'accent beauceron, tout comme l'ajout du « tte » au mot « ici ». Il y a une perte sur le plan de la correction de la prononciation du mot « school », mais les valeurs du segment sont rendues en langue cible : un commentaire humoristique sans prétention passe par la phonétique pour souligner, sur le plan du récit, la distance sociopolitique entre les personnages du groupe et les gens du village.

Finalement, dans le chapitre 9, le texte déconstruit la langue dans le cadre de la cogitation d'un personnage, l'carpentier, à propos de la notion de « soi » : l'une des thématiques fortes du roman. En effet, la voix narrative propose de « hear as a child hears » (Arnold, 1973, p. 84) avant de déconstruire, phonétiquement, le lexème self en séparant le « s » du reste du mot à l'aide d'une image tirée d'un imaginaire d'enfance : « elf introduced with a whisper » (*ibid.*). Ici, le texte fait une paronomase (elf/self) et une allitération (with/whi). La prosodie (court long court court) contribue également à la texture du passage. Cependant, la traduction vers le français nécessite de prioriser certaines valeurs. Je choisis de tabler sur la déconstruction phonétique ainsi que la paronomase. Je perds la prosodie et la consonne de l'allitération en langue source, que je remplace par la consonne « s » et j'obtiens la traduction suivante : « une oie précédée du sifflement de ses ailes contre le vent » (p. 63). Ma traduction déconstruit donc phonétiquement le mot « soi » en évoquant une image qui se rapporte à l'enfance (un animal). Ma traduction fait

également une paronomase (oie/soi) et une allitération. Ainsi, la seule perte est la prosodie, mais toutes les autres valeurs du segment sont rendues en langue cible.

## **Conclusion**

En guise de conclusion, je considère que ma traduction respecte le rythme de l'œuvre et surmonte les difficultés que pose la création d'un système grammatical original. Ce système, considéré comme action volontariste, se traduit par le dé-marquage, l'une des valeurs du texte qui prend la voie du *lectio difficilior* pour faire sens. Le genre agit différemment sur l'anglais et sur le français, ce qui complique la traduction de ce jeu de langage d'Arnold. Cependant, le système de flexion générique de Dominique Bourque permet de reproduire l'action volontariste d'Arnold en langue source puisque ce système permet d'annuler le genre grammatical, ce qui correspond au geste d'Arnold. Ainsi, le rythme de l'œuvre est respecté et, du même geste, une voie s'ouvre pour des personnages littéraires n'ayant pas à divulguer leur genre ou leur catégorie de sexe en français. Une fois cette valeur conceptualisée et reproduite, la même attention a été portée aux autres caractéristiques rythmiques de l'œuvre.

Ma traduction est attentive à la ponctuation variée, aux allitérations et aux réseaux signifiants sous-jacents, notamment. Le rythme propre à la voix de chacun des personnages a été analysé et reproduit : le texte fait à la langue cible ce qu'il fait à la langue source.

Par la traduction de *The Cook and the Carpenter*, j'ai trouvé un accès à l'indifférenciation pour tout sujet, quel que soit son genre, dans la langue française. Bien que mon approche fonctionne à merveille dans le contexte du roman, elle n'est pas appropriée à l'inclusion de toutes les personnes issues de la diversité des genres en français, puisque certaines de ces personnes souhaitent justement affirmer leur genre dans le langage. Cela dit, mon projet passe par la littérature, terrain fertile d'expérimentation langagière, pour offrir une piste de réflexion qui peut être adaptée à une variété d'autres fins. En ce sens, mon mémoire de maîtrise, tout comme le

roman de June Arnold, participe à l'élan de créativité bouillonnante des personnes qui cherchent à ajuster les langues afin qu'elles puissent mieux rendre compte de la complexité de la réalité.

## Bibliographie

### Corpus primaire

ARNOLD, June (1973). *The Cook and the Carpenter*. Plainfield, Daughters, inc.

ARNOLD, June (1995). *The Cook and the Carpenter*. New York, New York University Press.

### Corpus secondaire

#### Traductologie

BOULANGER, Pier-Pascale (2014). « Traduire la théorie du traduire d'Henri Meschonnic ou traduire en résistance », *Traduire-écrire : Cultures, poétiques, anthropologie*. Lyon, ENS Éditions. Web.

DARBELNET, Jean et VINAY, Jean-Paul (1990). *La stylistique compare du français et de l'anglais : la théorie au service de la pratique*. Montréal, Beauchemin.

von FLOTOW, Luise (1997). *Translation and Gender: Translating in the 'Era of Feminism'*. Ottawa, University of Ottawa Press.

de LOTBINIÈRE-HARWOOD (1991). *Re-belle et infidèle : La traduction comme pratique de réécriture au féminin*. Québec, Les éditions du remue-ménage

MESCHONNIC, Henri (1973). *Pour la poétique II : Épistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*. Paris, Éditions Gallimard.

MESCHONNIC, Henri (1999). *Poétique du traduire*. Lonrai, Verdier.

MESCHONNIC, Henri (2007). *Éthique et politique du traduire*. Lagrasse, Verdier.

#### Études littéraires

ALPHERATZ (2015). *Requiem*. Paris, CreateSpace Independent Publishing Platform.

ARNOLD, June, Sandra BOUCHER, Susan GRIFFIN, Melanie KAYE et Judith McDANIEL (1976). « Lesbians & Literature ». *Sinister Wisdom*, vol. I, issue 2.

BARTHES, Roland (1984). *La mort de l'auteur*. Paris, Éditions du Seuil.

GARRÉTA, Anne (1986). *Sphinx*. Paris, Éditions Grasset & Fasquelle.

LE GUIN, Ursula K. (1969). *The Left Hand of Darkness*. New York, Ace Books.

ZIMMERMAN, Bonnie (1990). *The Safe Sea of Women: Lesbian Fiction 1969~1989*. Boston, Beacon Press.

## Études féministes

ARNOLD, Fairfax et ARNOLD, Roberta (2013). « Art is Politics », *Sinister Wisdom*, no. 89, pp. 34–48.

BOURQUE, Dominique (2012). « Un Cheval de Troie nommé dé-marquage », *Lire Monique Wittig aujourd'hui*, Chevalier et Auclerc (dir.), Université de Lyon (France), pp. 67-87.

BREINES, Winifred (2007). « Struggling to Connect: White and Black Feminism in the Movement Years ». *Contexts*, vol. 6, issue 1, pp. 18-24.

MICHARD, Claire (2019). *Humain/Femelle de l'humain : Effet idéologique du rapport de sexage et notion de sexe et français*. Montréal, Éditions sans fin.

RICH, Adrienne (1994). « Notes Toward a Politics of Location ». *Blood, Bread and Poetry: Selected Prose 1979–1985*. New York, Norton, pp. 210–231.

SHORT, Kayann (1996). « Do-it-yourself feminism ». *The Women's Review of Books*, vol. 13 no. 4, pp. 20–21.

WITTIG, Monique (2018). *La pensée straight*. Paris, Éditions Amsterdam.

## Linguistique

YAGUELLO, Marina (1978). *Les mots et les femmes : Essai d'approche socio-linguistique de la condition féminine*. Paris, Payot.

## Articles de journaux

BOCK-CÔTÉ, Mathieu (2020). « Montréal dans un nouveau délire ». *Journal de Montréal*, Montréal, 26 mai. Disponible à : <https://www.journaldemontreal.com/2020/05/26/montreal-dans-un-nouveau-delire#:~:text=Derri%C3%A8re%20l'%C3%A9criture%20inclusive%2C%20on,aucun%20dans%20le%20voile%20islamique>. [Consulté le 15 mars 2021]

DUPUY, Alexandra et LESSARD, Michaël (2020). « À qui appartient la langue française? ». *Le Devoir*, 11 juin. Disponible à : <https://www.ledevoir.com/opinion/libre-opinion/580558/a-qui-appartient-la-langue-francaise> [Consulté le 15 mars 2021]

DUROCHER, Sophie (2020). « Parlez-vous non-binaire? ». *Journal de Montréal*, Montréal, 16 novembre. Disponible à : <https://www.journaldemontreal.com/2020/11/16/parlez-vous-non-binaire> [Consulté le 15 mars 2021]

IAZ, Chams (2021). « Tristan Bartolini, créateur de caractères typographiques épiciens ». *Le Temps*, Lausanne, 11 janvier. Disponible à : <https://www.letemps.ch/societe/tristan-bartolini-createur-caracteres-typographiques-epicenes> [Consulté le 15 mars 2021]

SILVER, Marc (2021). « Memo To People Of Earth: “Third World” Is An Offensive Term! ». *NPR*. 8 janvier. Disponible à : <https://www.npr.org/sections/goatsandsoda/2021/01/08/954820328/memo-to-people-of-earth-third-world-is-an-offensive-term#:~:text=Because%20many%20countries%20in%20the,where%20democracy%20does%20not%20flourish> [Consulté le 16 mars 2021]

### Ouvrages de référence

ALPHERATZ (2018). *Grammaire du français inclusif*. Villedieu-Sur-Indre, Éditions Vent solars.

BUREAU DE LA TRADUCTION (2021). *Le guide du rédacteur*. 6.10 *Le tiret*. Disponible à <https://www.btb.termiumplus.gc.ca/redac-srch?lang=fra&srchtxt=tiret&i=1&cur=1&nbr=1&comencsrch.x=0&comencsrch.y=0> [Consulté le 16 mars 2021]

## Annexe 1 : Ma traduction

### CHAPITRE 7

Trois arriva le vendredi suivant en après-midi, dans une caravane Volkswagen avec un camarade de Chicago et des gens que nan avaient embarqués à St. Louis et Little Rock... sept en tout, nan avaient apporté des fruits et légumes et des couvertures et trois flûtes et nan s'assirent en groupe pour jouer « Deep in the Heart of Texas ». Le camion d'une boulangerie du coin se stationna dans l'entrée derrière leur caravane. SoN conducteur y déchargea trois boîtes de pain et de brioches et repartit immédiatement.

« C'était qui?

— Regardez!

— UN aml qui veut nous aider, répondit Trois. On l'a croisé à une intersection. »

L'cuisinier accueillit les boîtes de pain et les poches de fruits et légumes avec le sourire pur que les cuistots réservent à l'épicerie. Puis na vit Trois. « Pete! cria l'cuisinier. Tu es...?

— C'est moi. » Trois lâcha la boîte de pain et sourit à l'cuisinier.

« Tu parles d'une surprise. Je veux dire, je suis surpris mais, te connaissant, ce que tu fais ne devrait plus me surprendre. Je n'avais aucune idée... c'est toi, Trois? Quand est-ce que tu as fait ça? Peu importe... » Na s'arrêta, voyant la question dans les yeux de Trois. Nan ne s'étaient pas revus depuis l'année du divorce de l'cuisinier : deux ans auparavant... l'cuisinier tenta de se rappeler de sa politique de l'époque. Na se souvint. Na se redressa, prêt à expliquer ses changements.

« Je te présente Scott, dit Trois.

— Salut.

— Ok.

— Et Teddy et Norton et Jojo et Sidney et Val. Tu as l'air différent. Bien. Nouveaux? Je n'arrive pas à parler quand il y a autant de bouffe.

— Je m'en souviens, lui répondit l'cuisinieR.

— On s'occupe du souper », suggéra Scott.

L'carpentieR avait emmené les enfants de l'cuisinieR à un piquenique près du bayou, pour chercher des serpents. Question d'apaiser sa culpabilité. Nan ne seraient de retour qu'après le souper. L'cuisinieR n'avait plus que deux heures avant que l'carpentieR ne rencontre Trois... quand même, na était inquieT.

L'cuisinieR s'assit sur l'herbe et y déposa une immense poche d'haricots. Trois avait retiré son t-shirt et était allongÉ sous le soleil déjà bas dans le ciel. Ses yeux étaient mi-clos. L'cuisinieR les évitait comme s'ils étaient grands ouverts. Les yeux de Trois avaient ce regard qui, posé sur toi quand tu parles, te faisait sentir comme si tu mentais même si ce n'était pas le cas. Ou que tu ne savais pas que tu mentais. Ou que ce n'était pas voulu. Ou...

Na équeutait les haricots comme si na allait jouer une mélodie sur le premier instrument de musique inventé par les cuisinieRs. Nan pouvaient parler de nourriture : Trois avait eu les pieds sales toute sa vie, et la peur au ventre — bien qu'il ne fût désormais presque jamais vide, la peur traînait aux bords de chaque repas retardé. À chaque manifestation ou rassemblement du mouvement où na devait rester loin de la cuisine pendant de longues heures, Trois se retrouvait à chercher les stands à hot dogs du coin de l'œil. Son habitude de craindre la faim faisait de la cuisine le seul endroit intérieur où na se sentait à l'aise. L'cuisinieR brisa la tige d'un haricot que na déposa dans la bouche de Trois.

« Raconte-moi ce qui se passe par ici », demanda Trois.

L'cuisinieR lui raconta la menace dont la femme-aux-œufs les avait prévenUs, le carnaval, la bagarre entre Stubby et l'carpentieR et où nan en étaient maintenant.

« Fait que tu es en amour avec l'carpentieR, conclut Trois lorsque l'cuisinieR eut terminé.

— Ça veut dire quoi, de nos jours, ça?

— L'es-tu?

— En-amour c'est le sentiment que les jeunes ressentent quand nan vont au cinéma et se regardent beaucoup dans le miroir. » L'cuisinieR lança un autre haricot à Trois et en mangea un aussi.

Trois rit. « Je me croyais cynique, mais même moi je ne pense pas ça.

— C'est juste insensé d'avoir quatre enfants, avoua l'cuisinieR tout bas en regardant les haricots. Et je ne suis pas prêt à y arriver seul. Je croyais l'être, quand j'ai divorcé, mais en fait c'était plutôt toi. Parce que tu étais fort et je m'inspirais de toi et quand tu étais là je ne faisais plus la différence entre ce qui m'inspirait et ce qui était vraiment moi. Tu m'as donné ça — le courage d'essayer seul. Mais c'est du passé.

— Tu n'as pas à y arriver seul, répondit Trois.

— Je suis la seule personne du groupe qui ne fait aucune contribution financière. C'est la raison pour laquelle je m'occupe de la cuisine. Et j'ai l'enfant le plus tannant. L'carpentieR... j'ai besoin de quelqu'un pour m'aider. » L'cuisinieR mit les haricots de côté et attendit que Trois réponde quelque chose. Na ne répondit rien. L'cuisinieR passa un long moment à chercher une cigarette et une allumette dans sa poche, s'alluma une cigarette, et continua d'une voix nerveuse et contrariée : « Nicky a été foutu dehors de l'école la semaine dernière et ça ne fait que trois jours que l'école a commencé. Je savais que ça arriverait. Na a volé et écrit des insultes sur les tableaux et partout dans les toilettes. Lu directeuR adjoinT l'a convoqué et Nicky a fait une crise et a commencé à foutre le bordel dans son bureau. Après na est rentré en courant. Je suis allé voir lu directeuR mais na ne veut pas réadmettre Nicky et je peux comprendre. L'agenT de surveillance scolaire sera lu prochain. Et après le groupe nous foutra dehors. Nan diront que c'est parce que c'est injuste qu'une seule personne se charge de la cuisine, que tout le monde devrait partager et tout, mais ce sera à cause de Nicky. Comme toujours.

— Où est Nicky en ce moment?

— L'carpentier l'a emmené à la chasse aux serpents après avoir perdu patience avec le petit à cause de quelque chose que Nicky avait commencé mais personne ne peut coincer Nicky. Les serpents ne l'auront pas non plus. De toute façon nan ont pris une trousse de secours pour les morsures.

— Tu sais que je le trouve vraiment cool, moi, ça gamin.

— Ouais. Les autres le trouvent cool.

— Fait que si Nicky n'était pas là tu serais en amour avec l'carpentier, ou tu pourrais...

— Ah doux Jésus, lança l'cuisinier avant de rire. Bien sûr que oui. Et j'aurais dix-neuf ans et les cheveux noirs et mon ventre ne déborderait pas sur mes jeans quand je m'assois. Je serais en amour et je danserais dans la rue et j'aurais de la peine pour les gens qui ont des enfants mais pas trop de peine parce que je saurais que je suis spécial, je ferais les choses différemment, je ne me ferais jamais prendre à ce piège. Et ma vision serait claire : je regarderais Stubby et verrais que na travaille et a un plan pour que la ville se rallie à notre cause et comme je m'en foutais que la ville se rallie à notre cause ou non, j'appellerais ça un compromis (c'est-à-dire de la merde) et je déciderais grâce à mon esprit frais et fougueux qu'on ne peut pas faire confiance à Stubby parce que na n'est pas en amour.

— Bon tu sais que je n'ai pas eu d'enfants parce que je n'avais pas envie de faire ce qu'il fallait pour en avoir, c'est tout. Je ne voulais pas aimer ou vivre avec ou avoir à faire quoi que ce soit avec ces autres. Je t'assure que je n'ai jamais pensé que j'étais plus brillant que toi ou que quiconque. »

Pourtant Trois était étendu, mince et bronzé sous le soleil de l'après-midi, avec une simple, petite plage de peau lisse sans bourrelet au-dessus de sa ceinture et des cheveux uniformément bruns; l'cuisinier se sentit moins brillant. Trois avait trente-sept ans.

« Les gens qui ont des enfants ne peuvent pas être révolutionnaires à moins d'y être forcés, avança l'cuisinier. On fera toujours des compromis si c'est possible.

— Je sais, dit Trois, et la résonance et la profondeur qui accompagnèrent son accent plat de la Virginie vinrent fracasser le rempart de l’cuisinier. Tout le monde fait des compromis. Le réalises-tu? On prend peur ou on est affamé ou nos besoins prennent le dessus. Mais on n’a pas à faire de nos compromis une philosophie.

— Fais-le, mais ne l’admets pas.

— Admets-le mais n’en fais pas un osti de programme. » Trois se redressa et posa sa main sur le genou de l’cuisinier. Ses yeux étaient bruns et directs et trop intenses; l’cuisinier sentit leur puissance comme un courant électrique chatouillant et apaisant son esprit. La tension passa et na s’assit très calmement. Na essaya d’écouter.

« Quand tu te sens pris dans une relation oppressive, peu importe la raison, tu apprends à la justifier et à la défendre même si tu dois restructurer ta conscience et réorganiser tout ce que tu sais. Non, écoute-moi : tout le monde fait ça. On se met à tirer des conclusions philosophiques à partir de nos besoins personnels. Et on dit même que c’est la base de notre mouvement : le personnel est politique. Mais la philosophie est censée découler des expériences de notre soi, ce qui est différent de s’en servir pour justifier un besoin. Prends les scientifiques qui essaient de prouver que les animaux mâles sont dominants parce que les humains mâles se sentent fragiles et ont besoin de pouvoir, et ceux qui au contraire disent, moi et les autres humains mâles nous nous sentons fragiles : pourquoi? C’est important de définir un besoin comme étant un besoin. Après on peut se rappeler, ensemble, d’apprendre ou d’imaginer des façons de le satisfaire ou, dans certains cas, comme le cannibalisme, l’é-denter. Et les gens qui sont en amour sont plus près de définir un besoin comme étant un besoin que les gens qui font juste penser. C’est seulement dans ce sens-là que moi-même je n’aurais pas confiance en Stubby — je ne sais pas d’où na part.

— En moi non plus.

— Je sais d’où tu pars, répondit Trois. J’y étais.

— Sous l'eau. J'essaie d'apprendre à respirer sous l'eau parce que j'ai besoin de respirer. Si je pouvais tomber en amour, j'imagine que je pourrais surgir à la surface et respirer l'air sans problème. Alors pourquoi est-ce que je ne le fais pas?

— Peut-être que quelqu'un qui t'es cher est sous l'eau avec toi.

— Peut-être que quelqu'un me retient sous la surface en riant diaboliquement, rétorqua l'cuisinier. Si on parle de Nicky c'est pas mal plus probable.

— C'est pour ça que je suis là, affirma Trois en se levant et en s'étirant, souriant à la boule rouge du soleil couchant. En réalité je suis venu ici en espérant que les trotskistes soient en train de prendre le contrôle. J'aurais été partant pour les foutre dehors. Regarde, dit-na en posant sa main doucement sur l'épaule de l'cuisinier. Si nan jettent nos enfants hors de leurs écoles on créera nos propres écoles. Il faudra le faire de toute façon.

« On a trouvé une superbe couleuvre tachetée. » L'carpentier se glissa près de l'cuisinier et s'assit. Na chuchotait parce que la réunion avait déjà commencé. « Et Nicky a attrapé une veuve noire. »

L'cuisinier frissonna.

L'accent plat du Sud de Trois piqua la mémoire de l'carpentier. Na parlait rapidement et clairement, quoiqu'un peu plus fort qu'à l'habitude, avec la vigueur d'un nouveau venu et d'un invité.

« ... toute la patente semble être partie de travers. Tu ne peux pas aller à la rencontre de l'ennemi avec un carnaval et t'attendre à être pris au sérieux. Vous avez de vrais ennemis ici; nous en avons tous — à l'extérieur comme à l'intérieur. À l'extérieur c'est facile. Nan sont nos ennemis parce que pour nan on représente une menace sérieuse et ce n'est pas quelque chose qu'on peut éviter en faisant comme si on était juste intéressé par des carnivals et des jeux. On est sérieux et on le sait. C'est une idée universitaire de classe moyenne ça, de faire la fête. On

fêtera après la révolution, autant qu'on voudra. Mais là il faut parler aux gens du coin pour leur dire qu'on n'est pas là pour rire. »

L'carpentier avait lu les écrits de Trois, entendu sa voix une fois lors d'une grande assemblée où na était trop loin pour voir Trois, mais avait bien entendu sa voix retentir comme un poing du Sud. Mais de façon générale, l'carpentier connaissait Trois de ce que les gens racontaient, alliés comme ennemis politiques : la façon dont tout le monde parlait de Trois annonçait une méga-personne forte et sévère, et non çu TexaN compacT ronronnanT.

Trois avait le physique parfait pour être révolutionnaire. Son corps était dur comme le marbre. Na était le chat de ruelle, pas le lion — mince, musclÉ, de petite taille pour mieux se faufiler inaperçU dans la vie urbaine sans attirer l'attention. Son visage était doux, son regard en particulier, ouvert et frais et plongé dans le tien aussi longtemps que possible. Combinée à sa voix du Sud, la présence physique de Trois était captivante plutôt qu'inquiétante et l'carpentier avait du mal à apparier la vraie personne et la réputation.

« Là je ne veux pas alimenter la tension et oublier la bagarre, assura Trois. Ce qui s'est passé au carnaval entre deux de vous autres c'est important, en partie parce que ça arrive dans tous les groupes. La première question à se poser c'est si une perturbation interne est causée par uN agenT qui travaille pour quelqu'uN d'autre ou si c'est vraiment un conflit interne à résoudre. Je propose toujours d'abord de chercher l'agenT parce que je sais qu'il y en a ici comme partout ailleurs. Mais comme personne n'est d'accord avec moi on va passer au prochain point. »

L'carpentier était absorbÉ par les yeux ronds et bruns de Trois, son regard qui brillait et se projetait sur chaque visage présent et son corps qui se cambrait et qui implorait la foule d'une façon à la fois séduisante et guérilla-provocatrice. Trois parlait comme si na était n'importe queL passant du coin débarquÉ pour donner un coup de main; pourtant ses mots donnaient la chair de poule à l'carpentier précisément pour cette raison.

La chair de poule commença à chatouiller et fit éternuer l'carpentier. Trois se retourna et sourit. L'carpentier prit conscience du sentiment que na ressentait inconsciemment depuis que

Trois avait commencé à parler : une attraction électrique à la fois sensuelle, génitale et mentale. L'attraction mentale dominait, mais le mot ne convenait pas — ce que l'carpentier ressentait c'était la connexion entre son esprit et celui de Trois qui se fondaient l'un dans l'autre, pulsaient, se relançaient comme une possibilité, une réalité. Les paroles et la présence de Trois commençaient à activer le moulin à fantômes qui fait tourner l'imagination de l'carpentier. Na était paralysé, là contre le mur alors qu'on débattait d'idées politiques.

« Bon s'il n'y a pas d'agent — j'espère qu'il y en a un pour que je le trouve — alors on est confronté à notre propre violence et à notre propre peur. Ça ne sert à rien de dire "je suis contre la violence"; nous sommes tous violents quelque part en dedans parce qu'on a grandi dans une société violente et qu'on en était victimes. Certains d'entre nous ne manquent pas une chance de répondre par la violence et d'autres ont trop peur parce que nous ont été frappés trop souvent — nous ne voulons juste s'enfuir. Mais personne dans ce mouvement n'a vraiment réglé la question, de ce que j'ai vu. Ça fait que la première chose à faire serait de se sensibiliser au sujet de la violence. Comment on se sent, réellement, par rapport à ça? Et je sais que les gens en sécurité de la classe moyenne ne pensent peut-être pas que ça les concerne mais la classe ouvrière, elle, *le sait*. On a vécu avec la violence depuis notre naissance et elle est réelle pas à peu près. Je le sais parce que je viens d'un endroit que la plupart d'entre vous connaissent par les magazines. Donc peut-être qu'on peut montrer quelque chose à nos amis de la classe moyenne pour une fois. Si nous veulent écouter, évidemment. On ne voudrait surtout pas les *forcer* à écouter. »

Après un moment de silence, Chris se lança : « Ça me fâche que tu viennes ici pour nous dire quoi penser ou même, surtout, ce qu'on pense. »

Stubby répondit rapidement : « Tu ne peux pas en vouloir à Trois quand nous nous ne nous donnons pas autant de mal à essayer de nous aider.

— Mais je lui en veux.

— Ben, tu ne devrais pas, renchérit Stubby.

— Je lui en veux quand même », dit Chris rougissant, en riant un peu pour dissimuler son embarras.

« Ouais, mais attends un peu », dit Leslie. Leslie était assis à côté de Chris et l'arpentier comprit soudainement : Leslie et Chris. « Ce que tu as dit sur la violence est tellement vrai. Je sais que c'est en moi. Ça a toujours été là, aussi loin que je me souviens. Et si ça prend quelqu'un de l'extérieur pour débarquer ici et nous remettre sur nos pieds ou sur notre cul ou peu importe où on est censés être... ben c'est mieux que de se mettre nous-mêmes sur notre derrière et de faire comme si de rien n'était.

— C'est le ton, continua Chris. Comme si on n'était pas capables de comprendre les choses par nous-mêmes. Même si on foire j'aimerais que...

— Peut-être qu'on en n'est pas capables, suggéra Leslie.

— Pourquoi t'es venu? demanda Tracy. J'en déduis que ce n'est pas juste une visite amicale?

— Est-ce que quelqu'un t'a demandé de venir?

— Je... », commença Trois.

Stubby se leva. « C'est moi qui l'ai invité. Je veux vous lire la lettre que j'ai écrite et envoyée...

— Tout le monde sait ce qu'il y a dans la lettre, assura l'arpentier. Dis juste ce que tu veux dire.

— Je veux la lire. » Stubby commença à lire.

« Si tu la lisais plus tard, tu pourrais nous parler maintenant, pendant que tu ressens ce que tu veux dire. À nous. En la lisant maintenant tu penses que tu as tout dit, mais la lettre va remplacer ta chance de nous parler directement, à nous, tous tes amis sauf moi. Et je vais me la fermer. »

Stubby se mit à lire. La lettre était longue et la plume fastidieuse, des mots d'origine latine et tout.

Carter l'interrompt. « Oublie la lettre, Stubby. Pourquoi as-tu amené Trois ici pour lui faire croire que na devait nous conseiller?

— Laisse-lu finir.

— Ouais. »

Stubby finit la phrase que na avait commencée. « Voilà pourquoi. “Nous devons faire réaliser à la population que les groupes comme le nôtre ne sont pas autonomes ou isolés mais qu'ils sont des éléments cruciaux au cœur des luttes sociales de tous les peuples opprimés de la nation qui élèvent leurs voix aujourd'hui.” Jusqu'à ce qu'on s'unisse sous la bannière du socialisme, on restera un club d'amls discutant de problèmes personnels sans jamais rien changer. On doit absolument apprendre la discipline de groupe et la discipline individuelle. Et moi je sais que Trois est discipliné et dévoué et qu'on a besoin d'un point de vue externe comme le sien. Sans ça on va échouer. » La voix de Stubby cassa à « échouer », et les tremblements dans son visage lorsque na se rassit laissèrent paraître qu'il s'agissait de la pire chose qui pourrait lui arriver, échouer.

Il y avait des murmures dans la salle mais personne ne parlait. Trois dit finalement : « Je vais dire une dernière chose. Honnêtement on est venu ici parce qu'on avait envie de faire de la route, mais on pensait devoir vous donner des conseils ou une connerie de ce genre pour... on avait compris que c'était ce que vous vouliez, tout le monde. Fait que là on va juste être des amls en visite. Je pense que la personne qui a dit... toi avec la veste noire » na pointa Chris... « tu as raison : c'est sûr que je m'en voudrais si j'étais toi. Tant mieux que tu l'aies dit. Je pense que vous êtes tous magnifiques parce que, on le sait, une bande d'amls ça peut être une arme puissante. » Na se plaça derrière son camarade et lu serra dans ses bras.

« On a vu une couleuvre tachetée. On ne l'a pas attrapée. » L'carpentier était au fait. Trois était Pete, le vieil aml de l'cuisinier. Nan étaient installés à une table dans un bar de quartier. Trois s'était assis à côté de l'cuisinier, puis s'était déplacé de l'autre côté de la table, près de

l'carpentier. Sa chaise se trouvait maintenant à l'un de ses coins, entre l'carpentier et Tracy. Une longue diagonale les séparait de l'cuisinier. Stubby était absent.

L'carpentier se leva pour aller chercher une autre bière, effleurant le bras de Trois. Il était aussi ferme que le sien.

« Tu as raison pour le carnaval. C'était frivole. » L'carpentier distribua neuf bières, fier de l'efficacité de ses doigts, aptes à les transporter toutes sans problème. « C'est une des raisons pourquoi on a attaqué l'autre qui s'appelait Tiny. On ne savait pas que na était venu juste pour... que na faisait partie d'un plan comme l'avait dit la femme-aux-œufs. On était prêts à se battre, notre adrénaline bouillait, et le carnaval nous a enlevé ça... à certains d'entre nous. » L'carpentier se trouva mal à l'aise, sur le point de prétendre que, dès le départ, na en savait plus que les autres. « C'est sûr que tu nous aurais été utile, conclut-na en riant.

— La classe moyenne trouve toujours la classe ouvrière utile au front, répondit Trois.

— Tu peux le voir comme ça si tu veux, rétorqua l'carpentier d'une voix tremblante de colère.

— Dès que tu as ouvert la bouche je savais que tu venais d'une famille riche, expliqua Trois en souriant. Tu l'as écrit dans le front. Tes os sont plus droits que les nôtres et tu ne bouges pas comme on l'apprend dans les champs. Mais c'est ta voix qui te trahit : comment des mots que personne n'ose prononcer glissent naturellement sur ta langue. Tu as cet accent doux et lent du Sud qui met bien tes mots en valeurs et tu ne l'as pas appris dans les plantations de tabac. Je voulais juste le plaisir de m'en assurer moi-même, c'est tout.

— Le plaisir est pour toi.

— Je suis égoïste des fois. Mais tu es cool. » Trois s'approcha, son bras appuyé sur celui de l'carpentier. « C'est juste que je ne fais pas confiance aux riches. Des fois je les aime bien, je les admire et je les envie ça c'est sûr. Je ne leur fais juste pas confiance. Mais de toute façon on n'est pas obligés de se faire confiance, je me trompe?

L'carpentier ne répondit pas.

« Écoute, je t'aime bien, dit Trois. Tu es l'amanT de mun vieiL aml. Tu es intelligenT. C'est juste que d'où j'viens on apprend à se chamailler tellement jeune qu'en vieillissant on fout le bordel pour rire. Bon là j'ai tout gâché, dit Trois en riant assez fort pour inclure toute la table. Je me chaille depuis tellement longtemps que ça m'a ramolli le cerveau. Je ne peux même plus tenir une conversation qui a de l'allure. Aidez-moi quelqu'un. » Na se tourna vers Chris. « Toi avec la veste noire. Je dis quoi là?

Laisse mon enfant tranquille, dit l'carpentieR.

De retour dans sa chambre, l'carpentieR prit une bouteille et se versa un verre de gin chaud dans un gobelet en carton. Na se savait très ivre. Visage patricien dit au miroir : Je sais que je n'ai pas l'air d'uN ivrogne. Na retira vêtements et se dandina pour soi-même et miroir. Rythme et souvenir de Trois étaient bouleversants. L'carpentieR voulait commencer à construire quelque chose de nouveau immédiatement mais se savait trop ivre pour ça. Sabler, concevoir, raboter, planifier, calculer, oui : construire ivre, vraiment? Se blesser, briser matériaux, toutes ces choses.

En bas un film de Mae West jouait, par chance. L'carpentieR but encore plus. Andy était là et l'carpentieR parla à enfant. Enfant! Belle, solide, vraie personne, Andy. Bonheur de l'espionner depuis 15 ans.

Encore plus ivre. PrêT à dormir... dans le sens, plus rien d'autre à faire que ça (deux heures du matin). En se déshabillant (se versa autre verre d'abord) pour se coucher l'carpentieR se regarda dans miroir encore, se dandina encore. L'carpentieR n'est pas déplaisanT à regarder— est plaisanT à regarder—a de bonnes jambes encore fortes, ventre plat, pas trop âgÉ... vraiment un très beau corps pour son âge... bon, écoute, personne de l'âge de Trois sera allumÉ par le corps de quelqu'un de ton âge peu importe l'état de son corps. Pas faux. Si je veux Trois il faudra jouer le rôle... tout à coup l'carpentieR voit non seulement que na s'abandonne à des envies sexuelles contre-révolutionnaires mais, qu'en plus na est prêT à jouer UN RÔLE POUR ATTRAPER CE LAPIN.

Cette idée contrarie l'carpentier qui décide d'écrire un article pour coucher ce genre de comportement sur papier (le soumettre à un contre-exemple) et ainsi na n'aura pas à faire une chose pareille na-même.

L'carpentier ne pouvait pas raconter ça à l'cuisinier quand na est arrivé le lendemain matin pour lui demander « Qu'est-ce que tu penses de Trois? »

Alors l'carpentier s'est fâché contre l'cuisinier.

Les planches étaient étalées. En ce samedi matin, l'carpentier se sentait—solitaire et non sollicité par la famille, le travail ou le mouvement—érotique. Na prévoyait écrire l'article après avoir promené un des chiens, fait sa routine du matin, planifié sa journée. Na pourrait structurer l'article au fur et à mesure. Le souvenir de Trois surgit à mi-chemin vers le coin de la rue : Trois s'immisça davantage pendant que le chien chialait et n'avait pas pu attendre les quelques pas avant le retour à la maison pour causer cette démangeaison à l'entrejambe. À l'étage, l'carpentier se jeta un regard fermement révolutionnaire et dit à haute voix : je convertirai cet érotisme en écrits pour le mouvement et pas en simple auto-cajolerie par l'auto-orgasme et cetera.

Na sut, une fois allongé sur le lit, ses doigts glissant vers son entrejambe, que na était amoureux de Trois.

## CHAPITRE 8

L'après-midi était froid et humide, une demie-pluie grise saturait tout l'air disponible, refusant de se définir. L'carpentier restait rivé au garage, la porte maintenant close par nécessité; na respirait du bran de scie plutôt que de l'air à mesure que na sablait planche après planche, côte à côte et de bout en bout, de façon mécanique en suivant des mouvements de sablage compulsivement établis et compulsivement variés, se dévouant au travail.

L'cuisinière était seule, tenue à l'écart de l'amour (par tout le groupe sauf Stubby que elle ne pouvait pas regarder en face sans voir dans le corps et l'esprit de Stubby l'échec de sa propre imagination).

L'cuisinière s'allongea sur le plancher de la cuisine, aussi près du sol que possible, le dos collé au vieux linoléum. Elle fixa du regard la graisse et la poussière qui recouvraient les lames du ventilateur au plafond. Les quatre lames inclinées de sa propre vie, inflexibles et individuelles : en rotation lente, elles semblaient être huit; en rotation rapide, elles apparaissaient comme un seul disque quasi transparent au travers duquel une personne imprudente verrait son doigt coupé si elle l'y insérait.

Une invasion d'enfants était possible à tout moment. Elle ferma les yeux.

Elle fit un vœu : je disparaissais. L'humidité s'accroche à l'air et je la rejoins. Mélanger, pétrir, couvrir et laisser la pâte reposer, la laisser lever, voilà qui pourrait m'emmener à l'intérieur de l'humidité. Mes mains sont humides et lourdes, les torchons déjà mouillés et le plancher suinte. La pâte grise qui gonfle de façon habituelle symbolise l'humanité : collante, amorphe, essentielle. Plus du tout essentielle : nous pourrions vivre sans pain dorénavant, nous sommes suralimentés. C'est l'odeur de la cuisson du pain qu'on... que je désire. Pour neutraliser la puanteur chimique de la ville. Ou encore l'avantage du pain pour un repas debout sans vaisselle, une tranche collée à l'autre avec du beurre d'arachide. L'odeur est la seule chose que j'ai pu créer aujourd'hui. Juste de la vapeur. Éphémère. Un seul sens.

Les pensées de l'cuisinière pesaient sur son esprit comme l'air de la journée. Elle sentit l'humidité viciée du vieux linoléum comme si son usure était entrée à l'intérieur de sa tête. Elle se redressa en position assise au moment où l'carpentier passa la porte.

« Qu'est-ce que tu fais ? »

— Je lis les étiquettes de nos produits, répondit l'cuisinière, se levant à côté de la porte du garde-manger. Je me dis qu'on pourrait emballer les théories politiques dans toutes sortes d'emballages de différentes couleurs, au design attrayant, avec des couleurs accrocheuses, et

les présenter en groupe sur les étagères avec des étiquettes de prix... peut-être que les théories méritent mieux mais aujourd'hui je ne trouve rien d'autre. »

L'arpentier resta à côté de na aussi longtemps que sa culpabilité et sa confusion le lui permirent, sa main sur l'épaule de l'cuisinier. L'cuisinier ne semblait pas la sentir.

« Si tu arrives à lire, tu pourrais étudier chaque emballage attentivement, apprendre les ingrédients et leur utilité, suggéra l'cuisinier. Mais est-ce possible de lire dans ce sens-là?

— J'ai l'intention d'écrire un article, dit l'arpentier qui abandonna son rôle d'ombre et s'assit à la table. Je pense parce que je me suis abstrait, comme tes étiquettes. Depuis deux jours... on s'est beaucoup éloigné, n'est-ce pas?

— J'ai l'impression que nos mères pouvaient lire les étiquettes, par contre, et le faisaient. Mais l'industrie de l'emballage était toute récente à l'époque. C'était sans doute possible d'étudier tout le champ littéraire. Parmi les ingrédients des produits sur les étagères, est-ce qu'il n'y en a pas la moitié qui ont été inventés et nommés durant les vingt dernières années? Chaque fois qu'un écrivain écrit une étiquette ou une description d'emballage na invente un nouveau mot, non? C'est son seul exutoire créatif, après tout : pourquoi lui en vouloir? Je me demande si c'est raisonnable de demander à ce que les mots inventés soient écrits... imprimés en couleur cerise ou aigue-marine pour les différencier des mots réels. Non, qu'est-ce que ça peut bien vouloir dire, réel, dans un tel contexte?

— Ne le sommes-nous pas?

— Évidemment pas. Je vais juste faire un gâteau.

Le lait provenait d'une boîte décorée d'une image de vache, le beurre était une brique, le chocolat en carrés, mais les œufs de cette marque étaient placés dans une boîte grise en carton qui donnait l'impression qu'un sculpteur avait humecté et modelé du carton brut. L'cuisinier le tint sous la lumière pour observer les cavités vides.

« Du carton brut? C'est quoi, comme des torchons? »

C'est comme s'il avait été mâchouillé, certainement pétri, au moins, par des doigts délicats avant que l'artiste ne moule avec réticence les creux en forme d'œufs. Il y avait beaucoup plus de carton qu'il n'en fallait : à part un mince couvercle, la boîte n'était que des creux de carton, contrairement aux autres boîtes d'œufs dont l'épaisseur de deux à cinq centimètres du couvercle assurait une protection supplémentaire.

« Lu scuplteuR s'est assuré de la durabilité du carton. » L'cuisinieR le tint à contrejour devant la fenêtre. De petits carrés laissaient passer la lumière au travers des coins de chaque cavité, approfondissant l'ombre dans les creux. Même déposé à plat sur le comptoir le carton exhibait ses nuances comme la queue d'un paon se pavanant dans la cuisine.

« Ce sera un gâteau aux œufs avec des nuances inspirées du contenant mère, affirma l'cuisinieR.

— Voyons criss! Je pensais qu'on s'aimait, cria l'carpentieR. M'entends-tu au moins? »

Sans se retourner vers l'carpentieR, l'cuisinieR alluma la petite radio et l'ajusta au hasard sur une station musicale. L'carpentieR sortit de la cuisine.

La radio était sur une tablette devant le four; couverte de graisse à laquelle la poussière collait comme de petites mouches. La radio jouait, insouciant. À l'intérieur de la mémoire de l'cuisinieR, il y avait un jeune d'il y a quinze ans : filiforme et fluide, flottant dans une danse imaginaire, remuant d'abord le torse, puis les pieds percevant un centimètre de mouvement comme un mètre, les bras bougeant vers l'intérieur; le corps entier ne portant que son poids du passé comme si les dix kilos en trop avaient été déposés sur le comptoir le temps de la danse.

L'cuisinieR sortit la farine, immense boîte de blanc si fin qu'il parut solide, sable de fantôme. Il s'éleva en nuages lorsque transféré brusquement dans le tamis, tomba comme de la neige à la rotation du tamis. La musique changea : Janis Joplin. La danse s'ajusta à ce rythme, les bras guidés par les pincements des cordes de la guitare et la farine déboulant sur des dunes de sable fin : des amas de neige semblable à du riz, des monticules pour les enfants de la poudreuse. Le gâteau aurait la quantité de farine nécessaire pour compléter le paysage, à la

satisfaction esthétique de l'cuisinieR, le paysage durerait aussi longtemps que la pureté violente de cette voix texane définissant la liberté résonnerait à travers l'esprit. La chanson était terminée. Le sel offrit son empreinte comme une brève averse locale.

Le gigantesque malaxeur fit tourbillonner la lourde pâte blanche comme de la lave, créant les mêmes spirales sans cesse. Le lait, versé, s'amassa dans une fissure en rotation qui se refermait constamment près de la tête du serpent de lait qui semblait s'enfuir et se faire repousser à mesure qu'il rapetissait pour finalement disparaître. C'est seulement au moment de sa disparition que l'œil arrivait à voir clairement qu'il avait été aspiré vers le fond. Mais le tourbillon était monotone : jeu pour amuser uN enfant. L'cuisinieR, avec une hostilité franche (sachant que c'était du lait) jeta le reste du pichet dans le bol et laissa les fouets lutter contre l'assaut.

La pâte reposa, fade et inerte, dans un moule rectangulaire. À l'aide d'un bâtonnet l'cuisinieR y déposa du chocolat fondu en petits carrés autour des espaces blancs de la taille d'un œuf : le gâteau deviendrait le négatif de la boîte d'œufs. Une spirale de chocolat dessinée rapidement décolora chaque espace à œuf, sa main déterminant la nuance de chacun d'entre eux.

L'cuisinieR était seul dans la cuisine et pendant que le gâteau cuisait, dansa en faisant de grands mouvements autour de l'îlot central faisant tourner le gris et le noir et le crème sali de la cuisine aux pulsations rapides de la batterie, tapant le vieux plancher en ayant confiance qu'aucun gâteau ne tomberait, protégé ainsi par l'immense four en fonte, et finalement lorsque l'odeur de gâteau commença à s'échapper du four, s'allongea à plat contre le sol et respira le trop-sucré de l'air jusqu'à ce que le programme musical se termine et na se boucha instinctivement les oreilles avant qu'uN animateuR se mette à parler.

Une fois le gâteau cuit, une mince couche blanche de glaçage qui durcirait fit office de couvercle.

« Le mieux c'est de sentir qu'on est soi-même le gâteau, dit l'cuisinière tout haut sans qu'il n'y ait d'oreilles pour l'entendre. Que c'est son propre esprit qui est mélangé par les fouets, qui gagne du corps dans le four et qui est décoré par le glaçage. Comme ça quand j'ingérerai mon propre esprit harmonisé la boucle sera bouclée. »

L'carpentier était allé vers l'espace du salon-salle à manger-véranda qui n'était pas divisé et où des gens de leur groupe et Trois et des visiteurs s'étaient installés sans frontières. Nan jouaient aux cartes, jouaient de la flûte, sculptaient et jasaient. Parmi nan, l'carpentier ne vit ni Chris ni Leslie. Na s'assit près d'un coin, espérant s'affaler sans être remarqué.

Un soleil puissant pénétra soudainement la pièce, clair, ardent et coloré après la bruine de l'après-midi. L'carpentier laissa son regard balayer la pièce. Elle était riche en reflets : des filets trapézoïdaux sur la largeur du plancher à partir des fenêtres, des taches comme des étoiles sur le moule à muffins et sur le sceau de plastique, d'étroites courbes longeant le bois des chaises, de minces bandes sur les cadres de porte — dans la pièce, sur chaque surface de verre, de métal ou de plastique, il y avait des parcelles irrégulières de lumière réfléchie. L'carpentier observa la pièce sans expression. Trois se tenait tout près, le visage en attente.

La lumière n'avait pas d'ordre. Lorsqu'elle touchait la terre, la lumière était aussi près du chaos que l'océan. Ce bâtiment et ses objets obstruaient et recevaient la lumière pour lui donner la structure exacte qu'elle avait désormais. N'importe quel objet sur la trajectoire de la lumière la réfléchirait selon sa surface et personne ne pourrait changer le motif spécifique créé par une surface de réflexion — excepté en déplaçant l'objet ou en réajustant la lumière. Ce serait quand même idiot que ça rende les surfaces prétentieuses, qu'elles se sentent importantes juste parce qu'elles réfléchissent d'une façon cohérente et propre à elles.

« Elles ont juste l'air de se comporter de façon intelligente, dit l'carpentier avant d'ajouter : les surfaces, je veux dire.

— C'est comme moi malheureusement, répondit Trois. Je suis vraiment désolé pour hier soir. J'étais sur mon buzz de m'en venir en campagne et de connaître plein d'affaires, depuis le temps que je suis dans le mouvement. Ce n'est pas une excuse; je suis assez vieux pour savoir que je ne devrais pas agir de même. Mais c'est ça qui est ça.

— Ça va, répondit l'carpentier d'une voix plate. J'étais pas mal plus vieux que toi quand j'ai compris que les riches aussi étaient humains.

— Quel âge penses-tu que j'ai? demanda Trois avec le demi-sourire gêné qui accompagne souvent cette question.

— Vingt-cinq ans environ.

— J'ai trente-sept ans.

L'carpentier passa près de rire. En jetant un autre regard rapide à Trois, na rit pour vrai. Na se leva, lu regarda à nouveau et rit à nouveau. « Je n'y crois pas! »

— Voyons.

— Tu as *trente-sept* ans?

— C'est quoi là, toi et l'âge?

— C'est que je pensais que tu étais un jeune. » De l'âge de mon enfant : je ne voulais pas être l'objet de séduction d'un jeune de l'âge de mon enfant. « Tant mieux. On est du même âge, à peu près. » Soulagement. Je n'étais pas complètement fou de penser à toi comme était un potentiel...

« Je ne pense pas que l'âge fasse une différence.

— Peut-être pas pour les gens qui n'ont pas d'enfants. Mais pour nous, nan sont toujours là pour nous rappeler qu'on est d'une autre génération. » L'carpentier se souvint. « Mais j'ai toujours eu un truc avec l'âge. Agis comme les autres de ton âge, qu'on me disait quand je grandissais. J'ai appris à analyser mes façons d'agir et de me tenir et à me demander si c'était approprié pour mon âge, ce qui veut dire que je pensais à mon âge à tous les jours. Je suis responsable de la quantité de jours que j'ai passée à utiliser les ressources de la Terre; ma

maturité doit augmenter de façon proportionnelle, comme le prix d'un porc selon le poids. Et le pardon... diminue de la même façon. Pour moi. Pour d'autres, c'est absolument obligatoire de pardonner çuls qui ont moins d'expérience, ce qui crée des relations inégales. Si tu étais un enfant, je devrais te pardonner en tout lieu. On aurait une relation asymétrique. J'aurais trop de pouvoir, toi trop de liberté et je t'en voudrais dans les moments où ma maturité serait un peu rouillée. Ça fait que tant mieux que tu aies presque mon âge. J'ai quarante-trois ans.

— C'est sûr que nos bagages sont pas mal asymétriques. Et nos cheveux ne sont pas de la même couleur.

— Ce n'est pas uN jumeaU que je veux.

— Je sais. Je suis contenT que ce soit uN aml que tu veuilles, dit Trois, souriant. Fait que j'ai six ans de pardon devant moi. Mettons que j'ai besoin de plus que ça? Mais le truc du pouvoir est intéressant : la plupart des gens dans le mouvement sont en couple avec des gens de la même grandeur que nan, plus souvent qu'autrement. La taille et le poids à peu près pareil. C'est une question de qui gagnerait l'épreuve de force. Qui peut battre qui. C'est là que le pouvoir a toujours été.

— Merci d'avoir passé par-dessus le portefeuille.

— C'était un grand saut. Mais tu es grand aussi.

— Dans tous les cas je comprends », répondit distraitement l'carpentieR. Na était préoccupÉ par le fait que l'cuisinieR refusait de parler, par sa colère que l'carpentieR n'arrivait pas à comprendre. Na s'approcha de la cuisine. Trois vit le souci apparaître sur le visage de l'carpentieR; quand l'carpentieR s'excusa afin de retourner à la cuisine, na vit que Trois avait vu.

« Une amitié comme la vôtre, commença Trois en hochant la tête vers la cuisine, ça peut traverser une tempête. Ça c'est sûr.

— Non. Tu vois, je l'aime. » L'affirmation la plus difficile que l'carpentieR eût jamais faite était plus facile, maintenant que ce n'était plus exactement vrai. Dans la cuisine, na ne vit pas de gâteau.

« Tu l'as mangé? » demanda l'carpentier un peu plus tard, une question quasi stupide : les créateurs ne sont habituellement pas les consommateurs. Mais si les boulangers-pâtisseries en affaires ... « Tu l'as mangé! dit l'carpentier en embrassant le front de l'cuisinier. Parce que c'est ce que tu devais faire — c'est le courage de s'extirper du cliché, non? Si les boulangers-pâtisseries, aussi fiers de leurs roses qu'un jardinier anglais, voient leurs créations comme un produit alors toi, investi seulement dans la préparation du gâteau, pourrais tant qu'à faire le manger, c'est tout. L'acte créatif absolu.

— C'était la plus belle expérience de ma vie parce que j'ai *fait* ce gâteau. Regarde, continua l'cuisinier en jetant un long regard oblique vers le ciel par-delà le plafond, je n'avais jamais fait de gâteau avant. Pour réellement cuisiner tu dois ressentir chaque élément que tu incorpores. Si on cuisinait comme ça, tout le monde, la cuisine aurait les complexités et l'âme de l'art... mais en mieux parce que l'art est inutile en tant que produit. Mais l'estomac humain et l'artiste-cuisinier : la voilà la combinaison parfaite pour un vrai consommateur et un artiste avec un produit, affirma l'cuisinier avant de froncer les sourcils. Bien sûr, tout ce que ça donne c'est un objectif selon la terminologie psychologique actuelle. Mais l'art... tu vois, tu prends des matériaux bruts disparates et dépourvus de sens, tu les combines selon la musique du moment et la danse reposant cachée dans ton propre corps...

— Tu l'as mangé! répéta l'carpentier en sautillant.

— Non. Tu ne me comprends pas. Ce que j'essaie de dire c'est que des fois, sortir des sentiers battus ou te permettre d'avoir des nouvelles limites ça protège ta santé mentale mais après tu dois y vivre et ça, c'est une autre paire de manches. Peut-être trop difficile. J'avais peur que là où j'ai été — en faisant ce gâteau — c'était un sommet de l'esprit sur lequel j'arrivais à me tenir en équilibre pour une minute mais pas à vivre. Je devais redescendre. »

Une fois l'cuisinier partit l'carpentier laissa sortir toute la colère impatiente causée par la dernière retraite de l'cuisinier. « Oui je comprends. Mais à ton rythme ça prendra beaucoup trop de temps avant d'atteindre tes propres limites (ou non-limites) ultimes. Beaucoup trop de temps. » L'carpentier faisait les cent pas et les idées se bouscuaient dans son imagination à la recherche d'une structure quelconque qui arriverait à exprimer la colère mais aussi à libérer l'cuisinier de cette peur. Une bande de Moebius triangulaire à charnière pour extirper la folie sous sa forme définitive? Non, une structure de boîtes imbriquées, une ruche en octogones, offerte à l'cuisinier comme récipient d'épices rares... une toile de formes géométriques extra complexes qui... non. Ça doit être une construction assez grande pour permettre aux enfants d'y jouer, une bande de Moebius cubique dans laquelle les enfants pourraient grimper ou ramper sur n'importe quelle surface sans jamais se rendre nulle part, comme Hansel et Gretel laissant des miettes de pain sur leur passé qui devient futur. Une cage d'écureuil intellectuelle...

L'carpentier s'y attela durant une semaine et appela l'cuisinier pour venir voir.

« C'est réfléchi, magnifique! C'est comme un nouveau mot, suggéra l'cuisinier, son visage lumineux examinant chaque angle et chaque surface durant une longue minute. Vraiment magnifique. Un nouveau mot. » L'carpentier se sentit soudainement uni à son amour dans une irruption de plaisir.

Plus tard par contre, lors d'une pause de conversation coïncidant avec un silence inquiétant dans la maison, l'carpentier vit quelque chose d'autre se débattre sous la surface du visage de l'cuisinier. Une objection.

« Il y a quelque chose qui ne te plaît pas, par contre.

— Oui, je me demande, commença doucement l'cuisinier, si ce n'est pas l'échappatoire mâle, la structure qui agace l'émotion, qui esquivait la pulsion de croissance... de s'ouvrir complètement à l'autre. Une structure qu'un enfant verrait et saurait qu'il vaut mieux éviter, parce que trouver de la joie dans une abstraction si complexe trahirait la simplicité, divinité de l'enfance.

— Tu penses que j’ai construit ça pour t’agacer? »

L’cuisinier répondit de façon oblique. « L’expression de ton ressentiment est vraiment unique. On se doit l’honnêteté et j’aurais été incapable de croire en l’absence de colère, mais là c’est de la superstructure de colère déguisée en créativité. Mais peut-être que c’est ça dans le fond la créativité. » L’inflexion de la dernière phrase était juste un peu déséquilibrée, butant contre un peu de déni dissimulé sous la surface insuffisamment lisse.

L’carpentier se concentra sur le visage de l’cuisinier et essaya d’isoler le déni. « C’est le genre de chose que moi je peux parfois penser, mais c’est impossible que toi tu penses ça. Pour l’amour de dieu, soit tu deviens moi ou soit tu essaies de m’apaiser.

— Tu as raison, répondit l’cuisinier avec des yeux sombres et intenses. Je ne voudrais pas esquiver quoi que ce soit.

— Esquiver quoi? Oublie ça. Tu te divises comme du mercure quand j’essaie de parler de pourquoi on n’est plus proches et de ce qui s’est passé. Tu te sauves dans ta propre créativité et prépares un gâteau et quand j’essaie de faire pareil, criss, tu dis que c’est une fête costumée.

— Je devais le faire. Peut-être que toi aussi, et qu’en fait tu ne faisais pas juste me suivre. Mais tu sais pourquoi on n’est plus proches. Ce qui s’est passé.

— Quoi? demanda l’carpentier, le visage rouge de colère et de compréhension.

— Quand j’ai pu faire ce gâteau, c’était pour dire que tu m’as donné le courage d’agir librement comme j’ai toujours voulu. Tu réponds “L’amour c’est dormir ensemble”, et tu dis que tu veux me mordiller l’oreille droite. Je dis que c’est la gauche — mais ni toi ni moi on parle d’amour. »

## CHAPITRE 9

Une nuit l’carpentier et Trois sont restés dans les bras l’un de l’autre et se sont aimés, l’un l’autre complètement jusqu’au matin.

Le jour suivant toute la journée l'odeur forte et distinctive de Trois est restée, soufflant soudainement dans le champ où l'carpentier marchait comme si sa mémoire olfactive englobait toute la terre.

Je ferme les yeux et vois tes yeux, bruns profonds mouchetés de jaune, des taches brun-jaune comme les bas-fonds étranges de la mer où les poissons sont visibles seulement pour toi qui les cherches, récoltant des bulles à chaque pause silencieuse. Nous nous sommes fondus l'un dans l'autre comme si nos corps eux-mêmes étaient de l'eau de mer. Quelle merveille de t'avoir enlacé toute une nuit!

L'carpentier s'étendit sur l'herbe, les souvenirs imprimés sur la partie tendre de son corps. Ton corps s'est blotti contre le mien comme si nos courbes et nos creux s'agençaient parfaitement, comme si nous étions de la pâte à modeler adoptant la forme de notre contenant à chaque point de pression... comme si, chéri, nous étions amoureux. J'ai tenu ton corps sans effort mais je croyais être le seul soutien pour prévenir sa chute ou son éloignement infini. Tu remplissais mes vides d'une tendresse que je n'ai connue qu'en berçant mon propre bébé. Pourtant tu n'es pas mon enfant, tu es la tendresse. Tu n'es pas un enfant du tout mais tu nous apportes la vitalité de l'enfance, la capacité de faire de nous deux un tout, complet, au cœur de ce monde insignifiant.

À l'intérieur des muscles de son dos, dans l'estomac, dans la bouche et culminant à la gorge, il y avait la chaleur d'une conscience sensuelle, réconfortante et légèrement affamée. L'carpentier flottait dans le mystère d'être en vie, une expérience d'élévation comme si na était en visite dans le passé (aujourd'hui). Privilège d'un retour temporaire à ce jour d'un futur distant; de la mort. Na voyait le présent comme on verrait une culture perdue si on la déposait là brusquement... mystère de chaque détail; sa propre présence inaperçue. Comment ai-je abouti ici? où étais-je avant? combien de temps pourrai-je y rester? Mais ces pensées elles-mêmes semblaient avoir été traduites dans la langue de cette contrée du passé : dans son esprit il n'y avait pas d'expression pour « combien de temps », comme si le temps était dépourvu de sa notion

de durée. Chaque racine-carrée d'une seconde vibrait et se trouvait complètement dépourvue de l'ancienne particularité des secondes — le fait qu'elles contiennent en elles-mêmes la venue d'une prochaine seconde. Ces secondes existaient suspendues dans l'espace en gouttelettes de vie. Na les visitait une à une.

« Je n'ai pas de soi », dit l'carpentieR tout haut.

Le mot *soi* résonna dans son esprit comme si l'esprit était un coquillage. Le son de *soi* avait la forme et la douceur poncée du coquillage... répète-le, entends comme entendrait uN enfant... une oie précédée du sifflement de ses ailes contre le vent.

Novembre. Trois et l'carpentieR étaient tout juste de retour d'une rencontre au centre mexicano-américain. Nan avaient rencontré, non pas les gens comme prévu, mais leur « chef ». L'carpentieR avait pu lire une note, traduite vers l'espagnol par Stubby, expliquant les plans de leur groupe et invitant les personnes présentes à les rejoindre, à les utiliser, peu importe. Après une courte période de questions (traduites par lu « chef »), Trois et l'carpentieR avaient été envoyÉS dans une pièce annexe où lu même chef auto-proclamÉ leur avait tout expliqué — expliqué les désirs et les besoins de deux mille personnes. Nan n'avaient établi aucun contact avec le peuple.

Pendant tout le chemin du retour dans l'autobus nan avaient jasé, oscillant entre colère et déprime. La colère de Trois faisait rage au moment où nan arrivèrent à la maison.

« Ce fils de couleuvre veut se présenter au conseil municipal — c'est sa seule motivation, déclara Trois. Et c'est la dernière fois que les personnes pauvres verront na jusqu'à ce que na se pointe la face de l'autre côté de la finance solidaire avec son gros dégueulasse de char dans la bouche. Si na pense avoir mon appui juste parce que na parle espagnol et parce que na a une pléthore de personnes mexicaines désespérées accrochées aux talons... je ne peux pas croire que nan ne voient pas clair dans son jeu! Il n'y a pas de dialogue, pas d'échange, pas de réciprocité : na leur dit ce que na va faire pour nan et c'est à peu près autant que les producteuRs

de Carta Blanca. » Nan s'assirent sur la balançoire du patio fraîchement sablé et verni par l'carpentieR. La douceur du mouvement de la balançoire tempéra légèrement la colère de Trois. « On a foiré parce qu'on ne parle pas espagnol. Il est là le pouvoir de çu chef. »

L'carpentieR était silencieuX. Bien que na parlât espagnol, na n'osait pas le faire. Na se sentait trop blonD pour parler la langue ouvertement. Si na avait été Trois, na aurait parlé; le contact voulu aurait été établi.

« Le porc qui se vante de vouloir adopter uN orpheliN. Treize ans! "Tellement beaU," imita Trois. On sait touS ce qui se cache derrière sa charité. *Porc.* »

— Écoute, commença l'carpentieR. Moi je parle espagnol, un petit peu.

— C'est vrai?

— J'avais trop peur. Je sais que j'aurais dû parler mais je ne pouvais juste pas.

Trois mit ses mains dans les cheveux de l'carpentieR et tint sa tête comme une œuvre d'art. « Pourquoi? demanda Trois, la possibilité effaçant toute trace de colère. Tu es plus brillianT que n'importe queL chef, je ne connais personne de plus brillianT que toi. Tu aurais pu... écoute, as-tu compris ce que les gens disaient?

— Lu chef déformait les questions, répondit l'carpentieR.

— Je le savais!

— Les questions que na nous posait étaient un peu détournées de ce que nan voulaient dire. Je suis vraiment fâchéE contre moi-même...

— C'était cet espace. Cette scène, toutes ces rangées de chaises. Aurais-tu réussi à parler s'il y avait juste eu une ou deux personnes? On pourrait y retourner! suggéra Trois, la possibilité condamnant tout le reste de sa colère. Tu parles espagnol! Y a-t-il une chose que tu ne saches pas faire, ma douce harpe? »

L'carpentieR observa une lune fine comme un bout d'ongle se glisser furtivement au travers des nuages. « Dis-moi, penses-tu vraiment ce que tu m'as dit hier, que j'échappe à la définition? » Trois hocha la tête. C'était le fantasme de l'carpentieR, la chose que na rêvait d'être — un non-

être, en quelque sorte : complètement fluide. Les mains larges et noueuses de l'carpentierR décrivent à Trois, dans l'air devant na, le chaos : sa croyance ressentie la plus profonde. La raison pour laquelle na était devenu ébéniste était le désir de toucher, d'attraper, de caresser, de déplacer ou de changer la forme de peu importe ce qui se trouve à portée de main. De voir quelles structures pourraient être dissoutes mais aussi de restructurer en utilisant du bois et des clous — d'organiser l'espace, d'interrompre l'air de façon géométrique parce qu'ainsi l'esprit pouvait demeurer chaotique et pouvait même être équilibré, ballasté, protégé par les structures posées dans l'espace et non dans l'esprit. Parce qu'un esprit dans quelconque état autre que celui de chaos était une pacane coincée et pressée par sa coque, coque s'appuyant contre chaque rainure. « Remplis un bocal avec de l'eau d'océan par exemple, dit l'carpentierR. C'est seulement chimiquement que c'est de l'eau d'océan; tous les attributs essentiels de l'océan, comme le mouvement et le bruit blanc et la signification sont perdus. Je me souviens quand mon esprit était structuré, emprisonné dans le moment aléatoire de la naissance de mon corps, ses pensées empalées sur le langage de ce système-structure. J'étais encore en train de me tortiller quand l'cuisinierR et moi étions ensemble — on était des personnes avec un passé, d'un certain âge. Tu comprends. Coincés derrière une butte de terre. À voir les choses en pour ou contre, ceci ou cela, *a* versus *b* — en oppositions. Mais avec toi... » Les mains de l'carpentierR s'arrêtèrent, effleurèrent le genou de Trois avant d'attraper son bras pour forcer le toucher à transmettre la compréhension. « Ce n'est pas du tout que tu sois une troisième possibilité, c'est que tu es toutes les trois à la fois : plus, moins et autre. Tu es trois si trois est le cercle parfait de toutes les possibilités. Comprends-tu ce que je veux dire? »

Trois libéra son bras pour encercler la tête de l'carpentierR, penchant son visage vers le sien. « Je sais qu'ensemble, on a surpassé tout ce que j'ai connu jusqu'à maintenant », dit-na, embrassant la joue de l'carpentierR avec ses mots.

## CHAPITRE 10

En janvier, le groupe se sentait assez uni pour passer à l'action. Certains d'entre eux étaient fâchés d'avoir eu à attendre aussi longtemps. Les vacances de Noël, surtout, avaient imprégné l'ambiance de la maison d'émotions du passé, du monde laissé derrière, un monde difficile à délaissier pour les enfants et leurs souvenirs. Les plus impatientes souhaitaient mettre les choses au clair au plus vite.

Chaque semaine le dimanche était la journée du ménage.

« C'est la veille du Nouvel An, dit Trois.

— Parfait, répondit l'carpentier.

— Est-ce qu'on fait un party pour la veille du Nouvel An? » demanda Andy. Andy avait toujours quinze ans.

« Tu peux prendre une bière en passant le balai », répondit Tracy. Tracy s'était accroché à l'carpentier et à Trois comme un pouce-pied, son instinct d'écrivain l'incitant à se coller au centre de ce qui était sur le point de se passer.

« C'est épatant tout le temps qu'on passe à soigner notre environnement visuel, remarqua l'cuisinière. Je me demande si les aveugles se donnent la peine de faire des tâches ménagères? demanda-na avant de toucher Andy du bout de son doigt. Les enfants vous pouvez ben faire le party si ça vous chante comme vous n'êtes pas assez vieux pour savoir ce que c'est qu'un anti-party. Moi non plus de toutes façons. Je peux même aller vous chercher de quoi vous paqueter la fraise.

— Est-ce qu'on peut avoir du champagne? demanda Andy.

— En pleine révolution?

— Un peu plus pis nous voudrions de la brioche.

— Je n'ai pas envie de cuisiner, prévint l'cuisinière. Quand je nettoie je ne salue pas, quand je salue...

— Oh, on n'a pas besoin de bouffe, dit Andy avant de s'en aller en courant pour l'annoncer aux autres.

— Amène Nicky avec toi, lui cria l'cuisinier. Je suis content parce que Nicky, matérialiste accompli, a passé toute la semaine à compter les cadeaux. Na a tellement peur de perdre le compte que na n'ose pas prendre une pause pour crier toutes ces injures. Ça en dit long sur na, en tout cas. Je l'ai entendu compter hier : un-trou de cul, deux-trou de cul, trois-trou de cul.

— Je ne le prendrai pas personnel, assura Trois.

— Je suis en train de mâcher la gomme d'Andy! s'exclama Tracy en montrant un bout de gomme grise que na venait de retirer de sa bouche. La dernière fois que j'ai eu la gomme de quelqu'un d'autre dans ma bouche j'étais enfant. Mon frère faisait ça, jouer à "échanger les gommes", jusqu'à ce que Mère s'en rende compte et nous dis d'arrêter ça. C'est la salive étrangère qui se glisse dans ta bouche de la bouche de quelqu'un d'autre... Andy avait déposé sa gomme dans le cendrier, là où je mets souvent la mienne — je lui ai dit de la déposer là. Je reprends souvent ma gomme plus tard. Tu te tannes de mâcher, tu la déposes, la reprends plus tard pour recommencer à mâcher. Ce n'est pas la saveur que ta bouche veut mais un contenant pour ta salive. Andy mâchait de la juicy fruit — c'est quand j'ai goûté la juicy fruit que j'ai su que c'était la gomme d'Andy. Ma gomme est toujours à la menthe. Mais je ne peux pas croire que je suis en train de mâcher la gomme d'Andy.

— On a tous un petit quelque chose pour la bave des autres, affirma l'cuisinier. Mais tant que Mère fait la police tout ira bien, peu importe.

— Saviez-vous que *craché* peut vouloir dire *se ressembler*? demanda l'carpentier. Dans *portrait tout craché* ça veut dire se ressembler comme deux gouttes d'eau.

— Passe-moi du savon, dit Trois. Je suis à sec ici.

— Tu es sur la partie du plancher qui appartient à l'église baptiste, répondit l'cuisinier. C'est ce que tu crois.

— Que du phosphate mais je crois que c'est du savon, avança Trois.

— *Nobody knows the houses I've cleaned*, chanta l'cuisinier. Si les généraux devaient passer la vadrouille sur tout le sang que nan déversent, pensez-vous qu'on aurait une guerre?

— Si les présidents devaient ramasser leurs bas et les laver, faire leur lit, penser à leurs propres repas, nan ne deviendraient pas aussi abstraits.

— Alors pourquoi toi tu es aussi abstrait? demanda Trois.

— C'est pour ça que je sais. Mais j'apprends, assura l'carpentier en ramassant un boîte pleine de pièces de jeux en plastique. Les jeux auxquels les gens jouent dans leur enfance soulagent leur ennui. Nan grandissent et s'ennuient encore parce que nan ne trouvent rien à faire d'utile, alors nan jouent aux mêmes jeux — les camions-jouets, les soldats de plomb, monopoly. Nan n'ont même pas à ranger la terre ou les nations ou les villes lorsque nan ont fini. Vous savez qui ramassent derrière nan.

— Ici, la moindre blague est transformée en théorie, dit l'cuisinier. Je blaguais quand je parlais des généraux.

— C'est vrai? demanda l'carpentier en élevant la vadrouille à l'horizontal devant na et en s'approchant de l'cuisinier, la vadrouille menaçant son ventre. Mais tu as dit un truc vraiment important. Vous savez ce que les squatteurs ont dit de New York? "Les riches jouent à monopoly avec la ville de New York pendant que les pauvres vont directement en prison".

— Nan ont dit ça? demanda Trois. C'est bon.

— Non, je l'ai inventé. Mais c'est vrai, assura l'carpentier. C'est toujours un jeu quand ce n'est pas toi qui fournis le papier de toilette. Je vous ai déjà raconté le rêve que j'ai fait à propos de la laveuse? J'ai rêvé que la laveuse était brisée, toutes les pièces se détachaient les unes des autres alors je devais toutes les maintenir en place pendant que les vêtements se lavaient. Ça a pris deux fois plus de temps et de force de tenir la laveuse en place que ça en aurait pris de juste laver les vêtements à la main. Pourtant je la tenais là, brassée après brassée. Pourquoi est-ce que je faisais ça? »

Trois éclata de rire. « On va t'élire président. C'est ce que nan font.

— On mange donc ben, remarqua l’cuisinièR. On mange partout. Autour du divan, il y a du beurre d’arachide, des gobelets en papier, un carton de lait au chocolat, l’emballage d’un paquet de biscuits et une boîte de miettes de sugar pops. » Un autre coup de balais ramena un pot en verre... « Et v’là les arachides. D’après vous est-ce que la résidence présidentielle a l’air de ça? »

À huit heure et quart lundi, la réunion était sur le point de commencer.

« Je pense qu’on devrait choisir quelqu’un pour présider la réunion, proposa l’carpentier. La dernière fois c’était chaotique. Personnellement j’aime bien le chaos mais on a beaucoup à couvrir. Des objections? Ok. Dix.

— Vingt-cinq. Lança Tracy.

— Qui a sa fête en octobre, près du vingt-cinq?

— C’est ma fête ça! s’écria Nicky.

— Alors c’est toi qui présides.

— Ok. » Nicky sourit et se déplaça sur le sol, gardant les jambes croisées, jusqu’à ce que na soit au centre du cercle. « Elle est à propos de quoi la réunion?

— C’est pour...

— Lève ta main, sti, pis attends l’autorisation, dit Nicky. Okay, l’carp.

— Il faut essayer de définir la nature de la chose qu’on cherche à mettre en place — est-ce qu’on parle d’un centre ou d’une école, et comment qu’on veut l’appeler. Après, est-ce qu’on veut réclamer un bâtiment ou faire avec la maison qu’on a. Et quels projets est-ce qu’on a déjà prévus ou qu’on prévoit commencer dans le centre ou l’école. J’imagine qu’on va devoir parler de tout en même temps comme les projets dépendent les uns des autres.

— Parfait, répondit Nicky. À qui le tour?

— Pas d’applaudissements, dit l’cuisinièR.

— Trois?

— Je suis allÉ à des réunions du conseil municipal et de la commission scolaire et à des audiences sur le budget et dans beaucoup de bars country et je sais que la ville possède trois bâtiments qui ont été saisis des mains du peuple et je pense qu'on doit les débarrasser d'un tiers de cette erreur au moins. Je pense qu'on devrait appeler ça un centre parce que ce que j'aimerais voir c'est un endroit où on peut se rassembler et jaser et s'offrir du soutien entre nous. On pourrait avoir une ligne téléphonique pour les gens qui capotent parce que lu directeur les a foutUs dehors de l'école ou la police les a coincÉS ou lu patroN les a renvoyÉS. Et j'aimerais créer une alternative au bar de cochons là-bas sur la rue Fig Tree. C'est le nom de la rue. Peu importe comment on appelle le centre, je sais ce que c'est : c'est une révolution contre la famille-esclave, le foyer-esclave, le lit-esclave et tout le système de procréation.

— Leslie?

— Je pense qu'il faut prendre le temps d'y penser avant de prendre une position aussi ferme contre le mariage et la famille. Les personnes noires de la ville... le mariage c'est comme un truc de statut pour nous parce qu'on nous a toujours rabaissées à cause qu'on ne se marie pas ou qu'on n'a pas des familles stables et tout.

— Ouais c'est vrai, commença l'cuisinieR. Si on veut la liberté de choisir comment on fait les choses, il faut laisser aux autres la liberté de choisir la famille ou le mariage. Je pense...

— Tu veux l'autorisation de parler? demanda Nicky. Ok, je te la donne.

— Je pense que j'aimerais qu'on appelle ça — peu importe ce que c'est — une école plutôt qu'un centre mais c'est juste le mot que je préfère. J'aimerais surtout que ça serve aux gens d'ici.

— Sauf que par ici, remarqua Andy, c'est plutôt aux "hens d'icitte" que ça servirait.

— Ouais.

— J'ai quelque chose à dire, dit Stubby. On vient de faire notre premier compromis : on permet aux personnes noires de nous empêcher de prendre position sur l'enjeu du mariage parce que ça dérangerait certaines des personnes qu'on essaie de rejoindre. Selon quelle logique est-ce qu'on ne devrait pas aussi éviter de prendre position sur l'enjeu de l'homosexualité, pour ne

pas déranger certaines personnes qu'on essaie de rejoindre? Parce que maudit que ça va en déranger plusieurs.

— Est-ce que je peux répondre? demanda Tracy. Ok. La liberté sexuelle c'est la base absolue; le mariage c'est juste un enjeu. La liberté sexuelle inclut le mariage — et la classe ouvrière racisée. Si des gens ressentent le besoin de se restreindre par les attaches du mariage parce que c'est ça leur réalité, on ne va pas les en empêcher. On va être là pour les aider quand nan commenceront à étouffer.

— Mais ça reste vrai qu'à chaque fois qu'une personne noire demande à ce qu'on fasse un compromis, on dit pas de problème. Chaque fois qu'un blanc de la classe moyenne fait la même demande, on le critique d'être trop rigide. C'est comme si on accordait plus d'importance aux membres noirs qu'aux blancs. » L'ouvrier s'arrêta avant d'être interrompu par Nicky.

« C'est vrai, répondit Stubby.

— On a peur de se faire dire : vous n'êtes rien d'autre qu'un mouvement blanc de la classe moyenne, dit l'ouvrier. C'est ça qui nous atteint le plus. C'est pas mal plus blessant que l'autre critique : vous êtes juste une gang de queers.

— La raison pourquoi cette autre critique ne nous atteint plus c'est parce que des queers se la sont appropriée, expliqua Tracy. Tout le monde a dit, en effet on l'est et on est magnifiques. Tu leur dis et ça leur ferme la gueule.

— Mais là je vous demande, commença Stubby, comment est-ce qu'une personne blanche de la classe moyenne peut dire, ouais je le suis et je suis magnifique? Après tout ce que les médias ont dit à leur sujet.

— Peut-être que dans le fond c'est ça l'idée. Peut-être qu'on devrait dire exactement ça, suggéra l'ouvrier.

— Mais tout le monde a sûrement un fond d'homosexualité en nan et c'est une des raisons qui a fait en sorte que l'autre stratégie a fonctionné. Ce n'est pas tout le monde qui a un fond de classe moyenne blanche en nan : les personnes noires par exemple, expliqua Stubby.

— Ben oui, au contraire, objecta Leslie.

— Il y a une différence, remarqua l'ouvrière racisée. Les gens de la classe ouvrière voient la classe moyenne blanche en tant qu'ennemi qui essaie de détruire leurs emplois, leurs maisons, leurs écoles et leur identité. Personne n'a jamais parlé du mouvement homosexuel en lui attribuant autant d'importance. Personne n'a considéré les homosexuels comme étant une quelconque menace, à part comme étant des individus qui remettent en question les choix de d'autres individus. Peut-être que c'est une vraie menace ou que ça peut le devenir, mais en ce moment ce n'est pas un groupe organisé puissant. Elle est là la différence. C'est possible, même, de juste pas savoir que l'homosexualité existe. On ne peut pas dire la même chose de la classe moyenne blanche.

— Je suis contre l'idée de faire un compromis en ce qui concerne l'enjeu de l'homosexualité parce que c'est la base même de la liberté, affirma Tracy. Je sais que je l'ai déjà dit. Mais tant et aussi longtemps que des grands groupes de personnes seront juste perçus comme des marchandises sexuelles et que leur mode de vie dépendra de leur adhésion à ce rôle... dans cette société nan ne peuvent pas gagner décemment leur vie sans s'y coller. C'est ça le mariage, ça permet aux gens d'utiliser leur valeur en tant que marchandises sexuelles et d'obtenir du soutien en échange. Par contre c'est probablement surtout vrai dans les ménages blancs, et moins vrai dans la plupart de ceux de la classe ouvrière racisée, où les deux partenaires travaillent. Mais tant et aussi longtemps que tout le monde accorde plus de valeur au contexte où un seul partenaire travaille pour de l'argent et que l'autre travaille (habituellement beaucoup plus fort) pour du soi-disant amour... alors la classe ouvrière est aussi bernée que les autres. Nan vont dans la même direction : vers le haut, ce qui est réellement vers le bas. Je ne pense pas qu'on devrait accepter de faire un compromis en ce qui concerne le mariage non plus.

— On va se mettre tout le monde à dos, prévint Stubby.

— C'est déjà mieux que de mentir aux gens pour que nan se joignent à nous, affirma Tracy.

— Les gens ont besoin de temps pour se faire à l'idée par rapport à des questions aussi fondamentales. Bon dieu, s'impatienta Stubby.

— Qui les presse? Nan peuvent prendre tout le temps que nan veulent à rester en retrait et à nous écouter ou à nous observer. Nan n'ont pas à se joindre à nous avant d'être prêts à le faire. Ça ne devrait pas être autrement, affirma Tracy.

— Vos gueules! lança Nicky. Vous deux vous parlez trop.

— On fait un tour de salle, proposa l'carpentier.

— Chris?

— J'aimerais qu'on n'ait pas toujours à en revenir à la classe sociale et à l'argent, commença Chris. Je ne pense pas du tout qu'on devrait faire de compromis sur l'enjeu de l'homosexualité parce qu'il y a des homosexuels dans la ville qui ont besoin de notre soutien. C'est ça le plus important. Il faut trouver un moyen de les rejoindre. Et de rejoindre toutes les personnes qui ont besoin de nous : que nan soient pour le mariage, contre le mariage, peu importe. Je pense juste qu'on devrait penser en fonction des personnes — d'individus, peu importe où nan en sont — pas en fonction de généralités sur la société, où je n'arrive plus à faire la différence entre l'argument d'une personne et celui d'une autre.

— Juste pour être sûrs de ne pas exclure les personnes mariées, ajouta Leslie. J'imagine que je pense à mes parents. Mais nan devront apprendre, aussi. De toute façon nan ne sont pas ici. »

Meredith de la troupe de théâtre reçut l'autorisation de parler et se leva. « Ok. Je veux juste dire un truc : je pense qu'on a tous perdu la tête. Ici — dans cette ville où l'enjeu blanc-noir... le mariage interracial, le métissage ethno-racial, c'est la plus grande menace jamais enregistrée par les habitants, on va éliminer l'aspect homme-femme? S'attendre à ce que nan acceptent l'homosexualité? C'est fou.

— Pourquoi? demanda Trois. Ça protégerait la pureté ethno-raciale.

— Tu as perdu la tête, répondit Meredith.

— Passons aux projets, suggéra l'arpentier.

— Qui veut le droit de parole? demanda Nicky. Il faut demander, pas prendre.

— Nous, dit Carter. Le projet de santé est prêt à être mis en place et on s'en fout si on travaille dans un centre ou une école, on s'en fout si les personnes qui viennent nous voir sont mariées ou homosexuelles ou les deux, mais on ne va pas faire semblant de croire en quelque chose qu'on ne croit pas. Peu importe ce que c'est. On a beaucoup de promesses de soutien de la part de la communauté d'ici, et quelques engagements fermes. On a besoin qu'un médecin soit en règle et on en a deux qui ont promis d'être sur appel en tout temps — en alternance — en plus de nous offrir quelques heures chaque semaine. On a l'équipement nécessaire pour des tests simples et une tonne de documentation gratuite pour commencer les cours. Le truc c'est qu'on s'est rendu compte qu'on avait besoin d'au moins trois salles et qu'au moins l'une d'entre elles devait être accessible directement par une entrée qui donne sur la rue. La salle d'attente, probablement. On ne veut pas que les gens se perdent dans un bâtiment bizarre avant de nous trouver quand nous sommes malades ou inquiets. Après on a besoin d'une salle privée qui lui soit adjacente pour les soins, et d'une salle où les enfants peuvent être désennuyés si les parents doivent les emmener. On a vraiment besoin de beaucoup d'espace, et de salles différentes de celles qui se trouvent dans cette maison alors on est vraiment d'accord avec l'idée de se trouver un nouveau bâtiment, peu importe ce qu'on doit faire pour y arriver. On est trois — à part moi il y a Bert et Norton. Si d'autres personnes...

— Moi, dit Leslie.

— Il y a Leslie, dit Chris.

— Et Leslie. Et n'importe quelle autre personne qui souhaite aider ou se joindre est la bienvenue. Et on est prêts à commencer dès maintenant.

— C'est bon.

— Génial.

— Arrêtez les compliments, ordonna Nicky. Prochaine personne?

— Ben ce n'est pas encore complètement finalisé, commença Chris, mais on est quelques-uns à vouloir connecter avec notre corps, par la danse et le mouvement si l'cuisinier veut bien nous aider, et le combat de rue et des trucs comme ça aussi. Il y a quelques jeunes de l'école qui sont intéressés. On établirait un horaire de rencontres et on verrait où ça nous mène, ce qu'on peut apprendre les uns des autres, mais comment on voit les choses, éventuellement ça va se passer tout le temps et partout, pas juste pendant les heures de rencontre. J'espère que c'est clair mais je n'ai pas l'impression que ce l'est, conclut Chris. Ah oui j'oubliais. On veut tous travailler sur l'entretien du bâtiment aussi. Je veux apprendre la plomberie et il y a un jeune à l'école qui a dit que na nous montrerait.

— Prochaine personne? »

Meredith se leva. « La troupe de théâtre c'est moi, Jesse et Bren. En même temps on se rattache au groupe d'art — ça c'est l'cuisinier. On aimerait faire des dépliants et des affiches et des trucs comme ça. On s'en fout de l'espace... pourriez-vous s'il vous plaît attendre la fin de la réunion pour les conversations privées? Je veux dire, on aimerait ça avoir un bâtiment au complet mais on va jouer sur les trottoirs s'il le faut. On veut organiser des manifestations théâtrales partout dans la ville, surtout les fins de semaine et surtout pour les enfants et les ados. On a déjà travaillé sur la publicité et on pense réussir à avoir une bonne couverture médiatique. En fait, l'un d'entre nous sort avec un journaliste du coin pour s'en assurer. On peut... peut-être que ça n'intéresse personne » dit-na, irrité. Na attendit. Les murmures cessèrent.

— Ça nous intéresse.

— Continue.

— Chut!

— Chut!

— Je refuse tout simplement de parler par-dessus les voix des gens qui n'ont pas la décence de garder le silence même si nan n'ont pas envie d'écouter. » Le visage de Meredith tremblait, comme si na avait été humilié et insulté par son auditoire. Le silence régnait dans la salle.

« Je ne prendrai pas plus de temps qu'il ne m'en faut. UN enseignant de cinquième année de l'école primaire Fairgrounds souhaite se joindre à nous, et deux enseignants de l'école primaire Chocolate Creek — première et troisième année. Nan sont tous vraiment intéressés et assisteront à notre première pièce avec les jeunes de leurs classes. Quoi? Oui, c'est l'école noire. Nan sont en processus de changement de nom. On n'a pas connu le même succès chez les écoles secondaires de premier cycle. On a une promesse d'un enseignant d'art de l'école Robert E. Lee mais na est prudent comme na est nouveau cette année. Je ne pense pas que na se joindra à nous avant de voir comment le gens du coin réagissent. Aucun d'entre nous ne parle espagnol mais Stubby a dit que na travaillerait avec nous et nous enseignerait les mots dont on aura besoin, et que na sera là pour traduire quand on improvise, comme on fait habituellement. On essaie de s'en tenir principalement à de l'action dans nos pièces de toute façon. C'est à peu près tout. Il y a autre chose, mais les gens n'ont clairement pas envie d'en entendre plus. Quoi?

— Et nous là-dedans? demanda Nicky.

— Oh, oui. À part les personnes déjà nommées, la plupart des enfants font aussi partie de la troupe. Merci de me le rappeler, Nicky. Il y a Nicky, et Andy et Kirby et...

— Pas moi, rectifia Andy.

— Mais ce matin tu faisais partie de la troupe, répondit Meredith.

— Plus maintenant. Je veux aller avec Chris et le combat de rue.

— Ben oui pas de problème. Meredith s'arrêta, son visage rougit et frémit.

— Sweeper? » dit Nicky.

Sweeper s'avança et sourit. Na était originaire du coin, y avait vécu toute sa vie. Na était divorcé depuis peu et s'était joint au groupe un mois auparavant avec ses deux enfants. « On a le meilleur set-up de garderie jamais vu par icitte. On a...

— Attends une minute, là. Je m'excuse, mais attends juste une minute, l'interrompt Meredith. J'ai quelque chose à dire avant. Il y a décidément un sentiment d'hostilité dans l'ambiance de la salle ce soir et je veux savoir d'où ça vient. Apparemment ça a rapport à moi.

D'abord il y a les chuchotements, puis il y a les chuchotements qui continuent après que je vous ai demandé d'arrêter... on ne vous a jamais appris que c'était impoli de chuchoter quand quelqu'un essaie de parler? Après il y a Andy qui se dissocie soudainement d'un groupe dont na faisait partie jusqu'à ce matin, à ce que je sache. Là je veux savoir d'où ça sort tout ça. Si quelqu'un a quelque chose à dire sur moi, que na le dise maintenant.

— Je n'ai juste plus envie d'en faire partie, expliqua Andy, la larme à l'œil.

— Na a le droit de... commença Chris en colère.

— Est-ce que je peux prendre la parole? demanda Stubby avant de se lever et de la prendre. Je dois dire que je vois de quoi parle Meredith. Ce n'est pas toi, Andy. Il y a maintenant et depuis le début certaines factions — oui, c'est le mot — au sein de ce groupe qui cherchent délibérément à cultiver la dissidence et l'antagonisme...

— Woh minute, intervint Carter. Arrête-toi là. Retourne juste avant "délibérément" et recommence ou sinon je ne te laisserai pas placer un autre mot.

— Je devrais avoir la liberté de choisir mes mots, c'est la moindre des choses, répondit Stubby.

— C'est quoi ce recours à la démocratie bourgeoise? demanda Trois.

— Je pense que je peux dire à Meredith c'est quoi la source de l'hostilité, suggéra l'cuisinier. Les enfants étaient relégués au second plan. Nan pensaient faire partie du groupe et ne s'attendaient pas à être traités comme ça ici. On sait tous que c'est comme ça que nan sont traités partout ailleurs. Mais quand tu as nommé les membres de la troupe de théâtre tu as seulement nommé les adultes et Nicky a dû te rappeler les enfants. Ça c'est le truc principal. Mais l'autre truc c'est la façon dont tu as parlé des médias — comme si on était encore dans des jeux de séduction pour avoir notre photo dans le journal. Peut-être qu'on n'est pas sûr de plus l'être et c'est pour ça que c'est dérangeant.

— Merci de me le dire, répondit Meredith. Vraiment, j'apprécie qu'une personne ait le courage de me le dire en pleine face, plutôt que de chuchoter derrière mon dos. Je suis désolé

pour les enfants. Tu as absolument raison, c'était inacceptable. Je m'excuse et ça ne se reproduira plus. Bien sûr que nan font partie du groupe au même titre que n'importe qui. Par contre, je ne comprends pas ce que tu veux dire à propos des médias. Je pensais qu'on voulait une couverture médiatique. On nous avait dit...

— On en a absolument et catégoriquement besoin, affirma Stubby. Croyez-moi, ça ne sert à rien de se mobiliser si les médias ne sont pas là pour le voir. Le message ne se rendra nulle part. C'est essentiel qu'il y ait des journalistes et je m'en fous de ce qu'on fait pour s'en assurer.

— Pas moi, je ne m'en fous pas.

— Je ne vais certainement pas vendre mon cul pour un article.

— Fuck les journalistes. Nan nous mettront sur la page des enfants de toute façon.

— Je pense qu'on devrait parler des médias lors d'une prochaine réunion. Il est déjà tard.

— Sweeper, à toi, lança Nicky.

— On a le meilleur set-up de garderie jamais vu par icitte...

Les yeux de Leslie étaient fermés et son visage tourné vers la lune. « Il y a quelque chose qui cloche. Ça m'a frappé quand j'ai dit "mes parents". Je me suis mis à penser à nan.

— C'est ce que je me disais », répondit Chris.

Leslie regarda Chris. Le clair de lune brillait sur ses cheveux, qui luisaient comme un bouclier devant son visage. « Je dois me positionner quelque part. En ce moment je me sens comme un tas de fils entremêlés. Est-ce que je suis censé me reconnaître dans le peuple gai opprimé ou dans le peuple noir opprimé, dans la classe moyenne où il y a ma communauté ou dans la classe ouvrière où il y a mon autre communauté, dans l'enfance que je viens de quitter ou en tant que parent que je dois devenir, dans la ville où j'ai grandi ou dans la communauté où j'ai choisi de vivre... je pourrais continuer à l'infini. » La nuit était froide et Leslie frissonna. « Je pourrais me fragmenter par identité raciale ou par classe ou sexe ou argent ou âge ou passé ou futur. Fuck man, je suis un criss d'amas de parties opprimées toutes pêle-mêle.

Sweeper s'habillait comme tout le monde dans cette ville, couleurs claires et chemise de coton qui faisaient fi de l'existence du court hiver. Il y avait quelque chose de démocratique dans la façon dont tout le monde s'habillait pareil, quelque chose de stable dans l'absence de saisons.

Sweeper ne comprenait pas les différends politiques. « On veut tous la même chose, ça sert à quoi de se chicaner? demanda-na à Stubby une fois la réunion terminée. Tu me fais penser à moi, moi qui ai surtout peur que les gens ne m'aient pas. C'est pour ça que je dis des imbécilités des fois. Des fois je vais raconter n'importe quoi juste pour que les gens m'aient, pour faire partie de la gang. » Na rit. « Après je jure sur ma tête que je ne serai pas aussi sensible la prochaine fois, et la prochaine fois je refais la même chose. C'est parce qu'au fond de toi tu aimes juste trop les gens, tu t'en fais trop. »

Le visage de Stubby dissimulait la pré-production d'une phrase que na aurait adoré cracher : Je n'aime pas les gens du tout; je m'en caliss de nan. Na opta plutôt pour ce compromis : « Il ne faudrait pas trop se laisser absorber par nos besoins individuels et oublier qu'on a du travail à faire. »

Sweeper ajouta rapidement : « Je ne veux pas t'énerver. » Ses yeux étaient grands comme le Texas. « Je suis vraiment pire que toi. C'est moi que ça rend tata. Tu es naturellement sérieux et c'est pour ça que ça te blesse autant quand les gens... Je veux dire tu dis ce que tu penses, peu importe ce que les autres en pensent, mieux que je ne pourrais jamais le faire, et c'est blessant quand tu ne reçois pas de respect en échange. Tu penses que nan ne te respectent pas mais en fait, oui.

La colère de Stubby était sur le point d'exploser. « Moi je n'ai pas de respect pour des gens qui essaient délibérément de nous mettre la ville entière à dos.

— Tu ne penses pas vraiment ça!

« Je ne comprends juste pas Stubby », confia plus tard Sweeper à Tracy.

Depuis la réunion, Tracy était à la recherche des mots qui lui permettraient de dresser un portrait de Stubby. Na était arrivÉ à une version préliminaire que na mit à l'essai devant Sweeper. « Ce que Stubby dit n'est pas faux, ce n'est pas ça. C'est qu'on dirait que son visage nous fait un discours. Il y a une absence d'ouverture dans son expression; ses cheveux sont tellement peignés que c'est comme si ses yeux et sa bouche étaient, eux aussi, soigneusement taillés.

Sweeper sembla confuS. « Je pense comprendre ce que tu veux dire. Mais quand tu es corpulent, tu sais, tu essaies plus fort d'avoir l'air soignÉ. C'est en fait ce que je devrais faire.

— Ce n'est pas ce que je voulais dire », répondit Tracy.

Les yeux ronds, Sweeper était navrÉ. « Je ne comprends pas mais je sais que tu as raison. Vous êtes touS trop intelligenTs pour moi.

Andy partageait une cigarette avec Nicky sur le perron arrière. « Tu es la meilleure personne qu'on a jamais eue pour présider une réunion, dit Andy.

— J'ai essayé de leur fermer la gueule, répondit Nicky. Il y en a qui parlent sans arrêt. Ça me fait me sentir idiot.

— Merde, dit Andy. Nan ne savent même pas ce que nan essaient de dire. Nan font comme si nan allaient finir par s'en rappeler à force de parler.

L'carpentieR marchait aux côtés de Trois sans l'écouter. Na était distraiT par la sensation et l'image provoquées par l'cuisinieR et le vent froid des mots de l'cuisinieR sur l'amour passé que l'carpentieR éprouvait pour na, qui revenait maintenant se creuser une place à l'intérieur de la poitrine de l'carpentieR comme des petits crabes dans le sable. L'carpentieR sentait que l'cuisinieR s'adressait directement à son âme. Je me cache dans les rebords de la révolution, espérant être engagÉ et acceptÉ. Je devrais plutôt crier : je suis de la classe moyenne blanche, à vous de m'arrêter. C'est possible de remettre en question la raison d'un enjeu, mais de perdre

contact avec la personne qui nous était jadis la plus chère, c'est être libre et dépourvu de tout doute — c'est être manifestement dans l'erreur et libre pour rien.

Na dit à Trois : « Il faut trouver et réclamer un bâtiment. Avant que les discussions ne viennent à bout de nous. »

Les narines de Meredith étaient dilatées par la fureur digne d'un cheval sauvage. Carter connaissait à peine Meredith mais na intervint, considérant la pulsation visible de sa colère.

« Quand des gens te critiquent pendant une réunion, c'est difficile de ne pas le prendre personnel, commença Carter. Pour moi, je sais que le pire moment dont je me souviens dans le mouvement c'est quand j'ai senti soudainement qu'ici, en plein milieu d'une réunion, je n'avais que des ennemis. Quoi d'autre me restait-il ailleurs?

— Je ne comprends pas pourquoi tout le monde est contre Stubby, dit Meredith, projetant sa voix comme au théâtre. Bon dieu, na fait la moitié de tout le travail qui est fait ici. Stubby est une des seules personnes qui semble vraiment vouloir lever le groupe de son cul et lui faire faire quelque chose. Il est où le foutu problème là-dedans?

— Déjà, na veut qu'on fasse ce que na nous dit de faire. Na interrompt quand le groupe essaie de déterminer, collectivement, ce qu'on veut faire. Pis aussi, quand une personne prend en charge la part de travail des autres c'est toujours démoralisant et des fois c'est une façon de se rendre indispensable pour gagner du pouvoir.

— Nous sauver, répondit Meredith, les yeux étincelants. Tu ne penses pas vraiment...

— Ça me traverse l'esprit, chuchota Carter. En chemin vers d'autres esprits, sans doute.

— C'est fou », dit Meredith, le visage pensif.

L'cuisinière ressentait la sensation de deuil, sensation innommable descriptible seulement par métaphore, sensation du soleil qui ne brille qu'une seule heure après une semaine entière de ciel gris, pour disparaître ensuite... le soleil qui nous rappelle ce qu'on a manqué, qui nous

aguiche en s'enfuyant de la fenêtre une heure avant la noirceur, faisant de la dernière heure du jour la plus grise de toute la semaine. Deuil comme celui de la mort d'un oiseau — oiseau que tu avais sauvé, oiseau blessé qui s'était pleuré une place dans ta vie, qui avait brisé toutes tes habitudes par sa vulnérabilité... Tu l'avais tenu comme tes propres débuts perdus, retenu ton souffle devant la fragilité de sa vie, tu l'avais placé soigneusement dans une boîte que tu lui avais construite, l'avais abreuvé et nourri de vers, avais emprunté des livres à la bibliothèque pour mieux comprendre son espèce; durant deux jours tu as fait appel à toute ton énergie et à toutes tes pensées pour le persuader de vivre. L'oiseau est mort. Après c'est le genre de deuil qui comprend le sentiment d'avoir été piégÉ; on était mieux avant, à ne pas voir le soleil du tout, à ne pas s'être ouvert à la fragilité de l'oiseau. Voilà ce que ressentait l'cuisinieR.

En partie parce que lorsque Nicky fut sélectionné pour présider la réunion le poids sur les épaules de l'cuisinieR disparut et na se sentit soudainement plus léger — beaucoup trop léger; ses pieds allaient quitter le sol. Être si léger c'était être laissé pour compte.

Mais principalement parce que l'cuisinieR ressentait le silence au cœur de tous les mots.