

**Affects hétérolingues : Écriture latinx et essais de traduction queer
pour un public franco-canadien**

Catherine Henderson-Chenail (Kathryn Henderson)

Mémoire présenté au Département d'études françaises

comme exigence partielle au grade de
maîtrise ès arts (Traductologie)
Université Concordia Montréal (Québec) Canada

Février 2021

© Catherine Henderson-Chenail (Kathryn Henderson), 2021

UNIVERSITÉ CONCORDIA
École des études supérieures

Nous certifions par les présentes que le mémoire rédigé

| | |
|----------|--|
| par | Catherine Henderson-Chenail (Kathryn Henderson) |
| intitulé | Affects hétérolingues : Écriture latinx et essais de traduction queer pour un public franco-canadien |

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

| | |
|------------------------|--------------|
| Danièle Marcoux | Présidente |
| Pier-Pascale Boulanger | Examinatrice |
| Madeleine Stratford | Examinatrice |
| Sherry Simon | Directrice |

Approuvé par : Pier-Pascale Boulanger

Direction du département ou du programme d'études supérieures

Le 15 mars 2021

Pascale Sicotte

Doyenne de la Faculté

RÉSUMÉ

Affects hétérolingues : Écriture latinx et essais de traduction queer
pour un public franco-canadien

Catherine Henderson-Chenail (Kathryn Henderson)

Le roman *Empanada, a lesbiana story en probaditas*, publié en 2012 par l'autrice chicana Anel I. Flores, va à l'encontre de la classification littéraire entre prose et poésie, de la bienséance hétéronormative et du monolinguisme anglo-saxon. Le pan théorique de notre mémoire interroge le rôle de l'affect dans la prise de décisions traductives, défend le projet d'une pratique essayistique de la traduction et aborde la bâtardise en tant que mode performatif et queer d'écriture. Notre cadre théorique s'inspire des écrits d'Adorno, de Sara Ahmed, de Jack Halberstam et de Judith Butler et des exemples précurseurs de Barbara Godard, Carole Maier et Susanne de Lotbinière-Harwood. Le commentaire qui accompagne cette réflexion vient souligner l'hétérolinguisme exacerbé de notre version du texte de Flores et jette un éclairage sur les différentes défaites qui se dissimulent derrière nos choix. Le pan création de notre mémoire consiste en une traduction d'une douzaine de tableaux d'*Empanada* et en un essai laissant affleurer un espace de création fluctuant au fil des différentes orientations que prend le corps traduisant. Plutôt que de recourir aux concepts de domestication et d'étrangéisation, lesquels sont souvent évoqués lors de la traduction de textes hétérolingues, nous explorons le pouvoir inaugurateur de l'affect dans le tracé de la frontière entre le familier et l'étranger. L'imbrication de l'hétérolinguisme et du queer nous permet de cibler un lectorat franco-canadien non pas monolithique mais éclaté et d'adresser conjointement l'enchevêtrement de langues traditionnellement considérées distinctes, l'oralité en écriture et *la lesbianidad* mise en scène par Flores.

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à exprimer ma profonde gratitude envers ma directrice de recherche, Sherry Simon : pour ses écrits qui m'ont fait entrevoir en début de parcours mille façons d'écrire, de réfléchir et de pratiquer la traduction, mais aussi pour son ouverture, sa confiance, sa gentillesse et sa générosité. Ses commentaires et ses encouragements toujours renouvelés, combinés à sa tolérance pour mes déambulations et mes détours littéraires, m'ont donné le courage d'aller au bout de ma réflexion et d'assumer le pan créatif de mon projet.

Ces dernières années m'ont formée à maints égards — littéraire et critique, personnel et professionnel — et pour cela, je me dois de remercier l'ensemble du corps professoral du Département d'études françaises de Concordia. Je suis particulièrement reconnaissante à Paul Bandia et Philippe Caignon pour leurs commentaires au sujet de mon projet de mémoire. Je n'oublierai jamais non plus les conseils judicieux de Judith Woodsworth, Pier-Pascale Boulanger, Danièle Marcoux et René Lemieux. Et surtout, pour leur soutien lors de mon trimestre d'enseignement, je souhaite remercier Benoit Léger et Christine York. Au-delà des connaissances acquises aux côtés de mes professeur·es, j'emporte avec moi le souvenir de gens passionnés et bienveillants.

Un grand merci également à Sarah Henzi, Caroline Bem, Elisabeth Tutschek et l'ensemble des intervenant·es et participant·es des écoles d'été de l'Université de Montréal, auxquelles j'ai assisté en 2017 et 2018. Les échanges qui y ont eu lieu ont continué de nourrir ma réflexion tout au long de la rédaction de ce mémoire.

J'aimerais également exprimer ma reconnaissance envers le centre de recherche Figura pour la bourse de déplacement qui m'a permis de prendre part au Colloque du Collège universitaire Glendon en mars 2018, ainsi que pour la bourse de maîtrise qui m'a permis de poursuivre la rédaction de ce mémoire le cœur un peu plus léger.

À mes collègues de l'association étudiante, de l'Odyssée de la traductologie et du collectif TAAM-TAIM : je n'aurais pas su goûter ces années avec autant de plaisir et d'appétit sans vous.

Ma participation au Centre international de traduction littéraire de Banff en juin 2019 marque un tournant dans ma pratique. Merci aux traductrices et traducteurs pour les échanges, les rires et les conseils. C'est avec affection et admiration que je pense quotidiennement à vous. Un merci tout particulier aux *Dissidents*, Tetiana, Edie et Linda, et à Larissa Lai pour la conversation enrichissante sur le queer, l'appartenance et l'écriture. Je souhaite également remercier Madeleine Stratford pour son mentorat ainsi que pour la précision de ses commentaires.

Ma reconnaissance va également à Anel I. Flores sans laquelle ce projet n'aurait jamais eu lieu. Pour le panache et l'intelligence de son écriture, laquelle m'a bouleversée et transformée, mais aussi pour sa confiance, son enthousiasme et ses conseils, je tiens à lui dire merci.

Un merci tout particulier à Angie et à Byron pour leur gentillesse et leur avis linguistique, ainsi qu'à mes amies relectrices, Anne Dagenais, Annabelle Dostie-Cormier et Catherine Aubé.

Je ne serais pas parvenue au bout de ce mémoire sans les encouragements, le soutien et la sensibilité à l'univers intime du ressenti et de la création de mes grand·es ami·es : Kelly Oliel, Annabelle Dostie-Cormier, Catherine Aubé, Julia Jones, Catherine Dubuc, Ines et Karina Benessaiah, Jesse Sayles, Nicolas Hubert, Ashik Mahbub, Maxime Paradiso, Jessica Authier, Frances Pope, Isabelle Cossette, Anne Dagenais, Émilie Angrignon-Girouard, Daniel Milazzo, Julie Salvas et Patryk Krolikowski. Un doux merci aussi à mes compagnes du club de lecture Voyages de papier qui ont su illuminer ces derniers mois difficiles.

Merci à ma sœur Isabelle et à Guy de m'accompagner malgré tout, et à Julie Van Winden pour le soutien indéfectible.

À Marie, Théo, HP, Alexandre, Eliala et Nefeli : merci d'avoir renouvelé en moi le goût d'appartenir à un lieu et à une famille. Malgré la distance, vous apportez de la douceur et du rêve à notre existence. Et merci du temps et du soin offert pour que je puisse mener à terme ce mémoire.

Enfin, à Anghelos : merci, malgré mes projets un peu fous, de ton appui toujours constant. Merci de me nourrir de petits plats, de café, de belles critiques, de réflexions aiguisées. Merci de traverser avec moi le monde et les langues, de m'avoir réappris à jouer et d'imaginer avec moi le jardin en devenir.

À Myrto — que les mots te viennent plus facilement qu'à nous toutes.

| | |
|---|----|
| À PROPOS DE L'USAGE D'UNE LANGUE HÉTÉROLINGUE INCLUSIVE AU SEIN DE CE MÉMOIRE | 1 |
| INTRODUCTION | 3 |
| 1. Survol du sujet et problématique | 3 |
| 2. Justification du sujet | 4 |
| 2.1. Une visée activiste | 4 |
| 2.2. Théoriser l'affect | 5 |
| 3. État de la question | 7 |
| 3.1. Hétérolinguisme, oralité et enjeux éthiques de la traduction | 7 |
| 3.2. Poétiques et performances frontalières | 9 |
| 3.3. L'agentivité précaire de la main traduisante | 10 |
| 3.4. Le queer et l'hétérolinguisme en tant qu'anamorphose | 12 |
| 3.5. La langue en tant qu'objet gluant du discours | 13 |
| 3.6. La surconscience linguistique du sujet queer et plurilingue | 16 |
| 4. Contribution du mémoire et survol des chapitres | 17 |
| 4.1. Traduction littéraire, ambivalence et autocensure | 17 |
| 4.2. Le recours à une pratique essayistique | 22 |
| 5. Plan sommaire du mémoire | 23 |
| CHAPITRE UN Vers une pratique essayistique du traduire : le choix d'une écriture bâtarde | 25 |
| 1. L'enfant bâtard·e comme posture créatrice | 25 |
| 2. Transformance, performance | 32 |
| 3. Habiter l'inconfort | 36 |
| 4. L'intraduisible, ou faire s'effacer la ligne d'horizon | 44 |
| CHAPITRE DEUX Défaites du traduire : l'hétérolinguisme exacerbé de nos essais de traduction | 48 |
| 1. Langues bâtardes, cultures de l'oralité et mémoires matrilineaires | 48 |
| 2. La question du lectorat | 51 |
| 3. Du spanglish au fragnol | 55 |
| 4. Un fragnol montréalais | 63 |
| 5. Le problème vernaculaire : « Se prendre pour qui? » | 67 |

| | |
|---|-----|
| 6. Pour une langue moins belle : le queer ou l'ultime défaite | 73 |
| CHAPITRE TROIS Désirs de passage : traduire <i>Empanada</i> et mon corps écrivant | 83 |
| I. | 83 |
| II. | 88 |
| III. | 93 |
| IV. | 94 |
| V. | 95 |
| CONCLUSION | 99 |
| ESSAIS DE TRADUCTIONS <i>Empanada, une histoire lesbiana en probaditas</i> | 108 |
| <i>Abuelita's Café</i> | 108 |
| Un morceau de <i>carne</i> entre les dents | 110 |
| Dimanche matin | 114 |
| Deux raisons pour mes rendez-vous manqués avec l'amour | 117 |
| La prochaine danse | 119 |
| <i>Cuerpo y sangre</i> | 122 |
| <i>La Tortillera</i> | 123 |
| Mes mains | 125 |
| <i>Pecado</i> | 125 |
| <i>De calabaza</i> | 126 |
| <i>Te ves más sexy</i> | 129 |
| Au gré de ses hanches versantes et de son cul <i>montaña</i> | 136 |
| RÉFÉRENCES | 139 |

À PROPOS DE L'USAGE D'UNE LANGUE HÉTÉROLINGUE INCLUSIVE AU SEIN DE CE MÉMOIRE

Compte tenu des dimensions queer et hétérolingue de notre travail, nous ne pouvions renoncer à faire l'emploi de différentes stratégies d'écriture inclusive. Notons tout d'abord que les termes empruntés à l'anglais et greffés à notre langue française — tels que « queer », « straight » et « butch » pour n'en nommer que quelques-uns — ne portent les italiques que lorsqu'il est fait mention de leur usage en langue anglaise. Toutefois, en écho au texte de Flores, nous avons conservé les italiques quand nous utilisons l'espagnol à l'intérieur du texte français, afin de renforcer la présence de l'espagnol dans le texte et de souligner l'origine hispanique de certains mots aujourd'hui « avalés » par les parlers français et anglais des Amériques.

Nous avons intégré à notre langue certaines formes espagnoles ou anglaises qui constituent des référents identitaires (par exemple, « tejana/o/e », « lesbiana », « chicana/o/e », « latinx » et « spanglish ») sans avoir recours aux italiques ou à la traduction, et cela par respect pour les autrices qui ont inspiré ce mémoire. En tant qu'adjectif, les termes espagnols sont accordés au féminin ou au masculin selon le substantif français auquel ils se rapportent, sauf lorsqu'ils font explicitement référence au féminisme ou aux communautés lesbiennes chicanas (dans lequel cas, ils demeurent accordés au féminin). Lorsque ces termes sont employés substantivement, il arrive que nous privilégions la terminaison neutre et inclusive en — *es* pour les termes espagnols. Pour mieux comprendre la montée en puissance de cette stratégie dans le contexte récent des luttes féministes pour le droit à l'avortement en Argentine, nous recommandons la lecture des articles de Jesús Ruiz Mantilla, « El lenguaje inclusivo tensa a “todes” en Argentina », et d'Ana Marcos et Mar Centenera, « “Les amigas” del lenguaje inclusivo », dans *El País* du 30 mars et du 22 décembre 2019.

Parmi le foisonnement des différentes stratégies proposées par les membres des communautés féministes et queers francophones, nous avons opté pour la graphie tronquée avec point médian, le recours aux pronoms et termes épïcènes et l'emploi de termes excavés de la langue orale et qui peuvent à tort passer pour des néologismes (par exemple, le pronom « ceuzes »). Ces stratégies seront mises en contexte dans la dernière section de notre chapitre deux. Pour une discussion plus détaillée des tenants et aboutissants de l'écriture inclusive dans le monde francophone, nous renvoyons les lecteur·rices à la *Grammaire non sexiste de la langue*

française : Le masculin ne l'emporte plus!, de Michaël Lessard et Suzanne Zaccour (2017) et à la *Grammaire du français inclusif* d'Alpheratz (2018). Pour un survol de la masculinisation et de la déféminisation de la langue française à travers l'histoire — survol qui écarte toutefois de façon malheureuse la question queer de son propos —, nous recommandons l'essai d'Éliane Viennot, *Non, le masculin ne l'emporte pas sur le féminin! : petite histoire des résistances de la langue française* (2014).

Dans ce mémoire, les citations faisant usage du masculin générique ont été recopiées en respectant les choix grammaticaux de leur auteur·rice. Aucune modification ne leur a été apportée.

INTRODUCTION

1. Survol du sujet et problématique

Publiée sous forme de courts tableaux, *Empanada, a lesbiana story en probaditas*, de l'autrice Anel I. Flores, est le fruit d'un travail hétérologue, lequel joue un rôle constitutif dans l'évocation d'un érotisme à la fois lesbien et chicana. Anel I. Flores s'inscrit dans la lignée d'autrices telles que Gloria Anzaldúa et Cherríe L. Moraga, lesquelles, à partir des années 1980, ont frayé la voie à l'émergence d'une tradition littéraire latinx¹ aux États-Unis. Artiste peintre, professeure, chercheuse, militante et autrice, Flores a grandi, comme Anzaldúa, dans le sud du Texas. Elle vit à San Antonio depuis de nombreuses années. Bien qu'elle fasse partie d'une nouvelle génération d'autrices chicanas et lesbianas, Flores continue de défier, comme ses prédécesseuses, le recours à toute catégorisation littéraire, pour donner voix et corps à une existence se positionnant dans les marges déformantes de la langue, de la littérature, de l'identité culturelle et du genre [*gender*]. Son roman *Empanada* raconte l'histoire de Paloma, une jeune femme chicana à la recherche de son identité dans le Texas des années 1980, 1990 et 2000. Les poèmes et récits qui composent le roman alternent entre diverses époques et constituent des fragments de la vie de la protagoniste. Ces allers-retours temporels et spatiaux permettent de constituer un portrait en mosaïque d'une existence à la frontière du Mexique et des États-Unis ainsi qu'à la frontière de mondes queers et hétéronormatifs.

Afin de ne faire fi ni des composantes queers de l'œuvre ni des enjeux posés par sa (dé)contextualisation inévitable et sa transposition dans un contexte franco-canadien, nous tentons, au moyen de ce projet de recherche, de dépasser les limites conceptuelles du débat entre domestication et étrangéisation au sein desquelles demeurent confinées nombre d'études sur la traduction de textes hétérologues. En nous inspirant de la phénoménologie queer de Sara Ahmed, nous prenons comme objet d'étude l'orientation du corps traduisant à l'intérieur d'un réseau de relations et cherchons à mettre au jour le pouvoir inaugurateur de l'affect dans l'établissement de frontières servant à délimiter le domaine du familier de celui de l'étranger. Il s'agit en somme

¹ Le terme « latinx » est un néologisme créé par des hispanophones des États-Unis afin de remplacer les qualificatifs « latino » et « latina » par une option non genrée. Bien qu'il ne fasse pas l'unanimité, son usage prend de l'ampleur au sein des communautés activistes et du monde universitaire. Le terme, qui relève à la fois des espagnols parlés aux États-Unis, du spanglish et de l'anglais, a fait son entrée dans le *Merriam-Webster Dictionary* en 2018. Il apparaît aussi dans le dictionnaire anglais de définitions de *Antidote 10* et dans l'*Oxford English Dictionary*. Nous l'intégrons ici à notre français.

d'explorer comment une attention portée à l'espace performatif de la traduction peut nous permettre de jeter un éclairage sur la quête d'une éthique par la main traduisante. Notre quête non seulement vient réaffirmer le rôle de la traduction en tant que poétique et acte créateur, mais pose aussi le risque assumé qui accompagne tout choix traductif comme ce qui rend éventuellement possible l'élargissement de l'espace politique au sein du contexte littéraire accueillant le texte à traduire.

2. Justification du sujet

2.1. Une visée activiste

Le projet de traduire une œuvre queer, chicana, latino et hétérolingue est certes motivé par notre désir de faire connaître aux lectorats franco-canadiens une littérature provenant d'une exiguïté² autre que la leur. Très peu traduites en français, les littératures latino sont insuffisamment connues au Canada francophone, sauf peut-être dans le milieu de la critique universitaire où la pensée et les textes en langues originales d'Anzaldúa sont parfois incorporés au corpus. Les conditions structurelles de la traduction littéraire au Canada expliquent en partie le faible nombre d'écrits féministes étrangers publiés au pays. Comme le Conseil des Arts du Canada, duquel dépendent largement les maisons d'édition canadiennes lorsqu'il s'agit de fournir un salaire aux traducteur·rices, ne finance pas la traduction d'écrivain·es de l'étranger, l'accès en français à des œuvres féministes provenant d'ailleurs demeure largement conditionné par l'évolution des milieux littéraires et intellectuels hexagonaux³. Cette réalité rend la publication d'une œuvre telle qu'*Empanada* sinon impossible, du moins financièrement précaire pour la maison d'édition ou pour la traductrice. La volonté d'aller de l'avant malgré tout, de faire le pari qu'un texte latino lesbien sera accueilli en territoire canadien, et donc d'imaginer un lectorat cible, un Lecteur — ou un·e Lecteur·rice — Modèle comme l'entendrait Umberto Eco, présuppose nécessairement certaines visées activistes, lesquelles, par ailleurs, dépassent le simple rôle de passeuse et la revendication d'une plus grande représentativité pour les minorités sexuelles ou culturelles. En traduisant une littérature de l'exiguïté pour l'inscrire dans un système littéraire appartenant à une autre exiguïté, la traductrice est certes convaincue de la pertinence de la matière et de la poétique

² Notre utilisation du terme « exiguïté » s'inspire de l'essai fondateur de François Paré, *Les littératures de l'exiguïté* (2001 [1992]).

³ Au moment d'écrire ces lignes, la traduction de *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* d'Anzaldúa était en cours en France.

qu'elle cherche à offrir au lectorat d'accueil, mais elle est aussi immanquablement motivée par un désir d'agir sur la langue et de participer à démonter certains discours qui régissent la publication et la réception des œuvres en traduction. En effet, comme le souligne Eco, « prévoir son Lecteur Modèle ne signifie pas uniquement “espérer” qu'il existe, cela signifie aussi agir sur le texte de façon à le construire. Un texte repose donc sur une compétence [de la part du Lecteur], mais, de plus, il contribue à la produire » (1985, p. 72).

2.2. Théoriser l'affect

Alors qu'elle entreprend de traduire *The Lonely Londoners* de l'auteur trinitadien Samuel Selvon, Hélène Buzelin cherche à définir une éthique qui exige du sujet traduisant de s'engager dans une démarche documentaire possiblement laborieuse, et cela afin de préserver autant que possible les spécificités culturelles du texte à traduire (2006, pp.101-106). La théoricienne finit par conclure qu'il y existe d'importantes limites pratiques à un tel projet. En fait, plutôt que de juger de la domestication ou de l'étrangéisation d'un texte, il importe avant tout, selon elle, de mieux rendre compte, non seulement des contraintes auxquelles sont confronté·es les praticien·nes, mais aussi des réseaux de collaboration au sein desquels s'effectue le travail traductif (*ibid.*, pp.108-109).

Le propos de Buzelin n'est pas lié à une discussion de l'affect. Il reste qu'en commençant de lever le voile sur ce qui se passe dans les coulisses de l'acte traductif, elle démontre comment les considérations d'ordre éthique ne peuvent être abordées à l'écart de facteurs qui seraient plutôt d'ordre matériel, social ou relationnel. Elena Basile rappelle à son tour qu'il prédomine au sein de notre discipline « [...] a methodological approach that privileges an analysis of the end product of the translation process—the translated text—rather than the actuality of the translator's labour, the vicissitudes of his/her engagement with the source text, and thus the intersubjective and procedural dynamics of translation itself » (2005, p. 13).

Catherine Leclerc n'a pas tort d'affirmer que la traduction de vernaculaires entraîne souvent en son sillage des questions concernant l'agentivité du sujet traduisant ainsi que ses visées activistes (2005, p. 175). Nous pourrions évidemment poser le même diagnostic à l'égard des écritures queers. Néanmoins, « [...] to say that a translation is resistant, engaged, or activist does not suffice to conclude that it is ethical or responsible », nous rappelle Tymoczko, soulignant qu'en dernière instance, on ne peut évaluer l'efficacité d'une pratique activiste qu'en reconnaissant qu'au-delà d'un travail sur le texte, la traduction demeure un acte performatif

(2010, pp. 251-252). La question à notre avis est de savoir s'il est possible, pour le corps traduisant qui assume le rôle politique de sa traduction, de jeter un regard critique sur sa propre subjectivité. À ce sujet, nous défendons l'idée que réintroduire l'affect en traduction permet d'investiguer le moment performatif de ce tracé de la frontière, en transcendant la dichotomie entre psychologie du sujet et socialité de l'objet (c.-à-d., le livre traduit ou encore, le lectorat cible). Comme l'explique Sara Ahmed,

[...] emotions create the very effect of the surfaces and boundaries that allow us to distinguish an inside and an outside in the first place. [...]. [...] it is through emotions, or how we respond to objects and others, that surfaces or boundaries are made: the « I » and the « we » are shaped by, and even take the shape of, contact with others. [...] the surfaces of bodies « surface » as an effect of the impressions left by others [...] [and] the surfaces of collective as well as individual bodies take shape through such impressions. [...]. [...] emotions are crucial to the very constitution of the psychic and the social as objects, a process which suggests that the « objectivity » of the psychic and social is an effect rather than a cause. (2015 [2004], p. 10)

Une série d'affects entre nécessairement en jeu lorsque le sujet traduisant en vient à contextualiser son travail, que cela soit en posant un regard sur une société, en envisageant des lecteur·rices modèles à toucher et à ravir, ou encore en s'envisageant soi-même comme un·e lecteur·rice modèle (in)adéquat·e. En d'autres mots, les impressions laissées sur son corps par cet espace social — que le sujet habite plus ou moins adroitement ou de façon plus ou moins tordue⁴ par référence aux normes du moment — orienteront ses visées activistes et celles-ci à leur tour viendront renforcer ou remettre en cause la distance ou la proximité que le corps traduisant entretient par rapport à d'autres corps. En revenant sur les termes qui ont, dans le passé, servi à définir les passages interlinguistiques, Simon fait mention du moyen français « *turner* » et du latin « *vertere* », duquel découle le substantif « *version* ». Elle présente ainsi la perversion comme une stratégie de traduction, « [...] a turning away from conventional functions », qui, selon elle, ne s'exerce pas dans un contexte de division entre les communautés montréalaises, mais est plutôt caractérisée par le contact entre ces dernières, par les relations affectives qu'elles entretiennent et par des identités non résolues, déconstruites ou défaites (2006, pp. 119 et 159-161; v. *ibid.*, pp. 124, 128 et 156).

⁴ L'appellation « torduEs », pour traduire le qualificatif revendicateur anglais « *queer* », a été suggérée par certaines communautés activistes françaises. À ce sujet, se référer à l'article de Marie-Émilie Lorenzi (2017). Ahmed entreprend également de réfléchir à partir d'une des origines possibles du mot « *queer* », comme ce qui serait « *twisted* », ce qui dévierait d'une ligne droite (v. 2006, p. 67). Ce qui est tordu renvoie d'ailleurs aux conceptions que l'on peut entretenir de ce qui constitue une perversion, perversion sexuelle ou genrée, ou perversion de l'acte traductif.

Poser la question de l'affect nous permet d'aborder la notion d'éthique sans chercher à prescrire un ensemble de solutions. En effet, nous misons plutôt sur ces moments où surgit le désir d'une éthique du traduire. Plutôt que de poser les jalons de ce qui peut convenir ou non lorsqu'il s'agit de traduire le texte d'une autrice chicana pour un lectorat franco-canadien, nous situons notre projet dans l'instant précis de la désorientation, de la crainte qui accompagne le pressentiment de faire fausse route, dans l'anxiété qui peut s'en suivre, dans les désirs ou les refus d'une perversion. La quête d'une éthique fait alors un tour sur elle-même, s'interroge et en reconnaissant ses propres défaites, s'expose autrement.

3. État de la question

3.1. Hétérolinguisme, oralité et enjeux éthiques de la traduction

Une analyse de l'hétérolinguisme exige que l'on s'attarde au rôle que joue l'oralité en littérature, notamment lorsqu'il s'agit de donner voix à une réalité longtemps mise sous silence, comme celle des minorités latinx aux États-Unis. Comme nous le verrons, l'usage du spanglish par Flores est loin de simplement servir à reproduire un mode d'expression déterminé, lequel serait ancré dans le réel. L'invocation de la langue maternelle chez Flores, c'est-à-dire, de l'espagnol, contribue de façon fondamentale au façonnement d'un érotisme lesbien et chicana. Initialement écrit pour le théâtre, le récit prend régulièrement une forme et un ton qui ne sont pas sans rappeler ceux du *spoken word*. Par ailleurs, l'hétérolinguisme de Flores se situe dans le vécu minoritaire et s'écarte ainsi de toute norme standardisante. Issue d'une tradition orale, portée par la voix de la lignée maternelle, dans un contexte d'acculturation qui ne pourrait se situer plus loin encore des grandes institutions langagières, la langue de Flores participe autant à faire entendre une mémoire collective qu'à créer une brèche à l'intérieur de celle-ci, donnant droit à des désirs échappant au cadre hétérosexiste de s'exprimer de plein souffle.

D'une certaine façon, la traduction du spanglish, tel qu'il est parlé par les communautés du Texas que met en scène Flores, soulève des défis similaires à ceux du chiac, en ce sens qu'il nous confronte *simultanément*, comme l'indique Catherine Leclerc (2005, p. 174), aux problèmes du plurilinguisme et de l'oralité. Et pourtant, comme le démontre Robert Majzels dans sa traduction des romans de France Daigle, rendre l'oralité du texte de départ ne signifie pas toujours créer l'illusion du familier dans la langue d'accueil : la création d'une nouvelle langue hybride peut servir d'opération de décentrement à l'intérieur même du foyer linguistique dans

lequel la traduction s'insère (*ibid.*, pp. 184-185). Paul Bandia, à son tour, souligne à quel point, lorsqu'on traduit les pidgins de l'Afrique anglophone, chercher à reproduire les modes d'expression propres à la tradition orale (par l'entremise de proverbes ou d'unités syntaxiques particulières, par exemple) prime sur la recherche d'un vernaculaire préexistant et équivalent. Selon Bandia, il importe avant tout de rendre justice à l'africanité du roman et de produire un portrait aussi réaliste que l'original des différents groupes sociaux mis en scène (1994, pp. 106-110). En ce qui concerne le vernaculaire noir aux États-Unis, Bernard Vidal conçoit, pour sa part, qu'il ne s'agit pas de l'envisager en tant que simple couleur locale ajoutée au récit, mais plutôt de porter attention aux ramifications culturelles et politiques qui nourrissent son usage (1994, pp. 175-183). Il soutient qu'il ne faut pas « succomber à une représentation trop élaborée, trop scientifique, ou [...] céder à l'attrait d'un créole précis, indéchiffrable pour le lecteur ordinaire non-initié [sic] à son maniement » (*ibid.*, pp. 189-190). À première vue, les études ci-dessus, dans leurs déclinaisons bermanienne (Bandia, 1994, p. 102) ou meschonnicienne (Vidal, 1994, pp. 168-169), semblent faire écho à la stratégie étrangéïsante de Lawrence Venuti (v. 2008 [1995], pp. 19-20). Et pourtant, en se souciant du réalisme ou de la lisibilité de la version traduite, Bandia et Vidal démontrent déjà à quel point il n'est pas si aisé d'adopter l'une ou l'autre des positions éthiques proposées par Venuti. Leclerc, bien qu'elle renvoie à Venuti en qualifiant la stratégie de Majzels d'étrangéïsante, rappelle comment cette stratégie, lorsqu'elle verse dans le formalisme, peut également être considérée comme élitiste (2005, p. 185). Dans tous les cas, la question du public cible se pose et le débat entre domestication et étrangéïsation occulte le fait que prendre pour acquises les sphères du domestique ou de l'étranger revient à se positionner constamment en relation avec un certain centre et à présupposer une certaine homogénéité du domaine du social. Par ailleurs, demeurent passées sous silence les délibérations auxquelles prend part le sujet traduisant lorsqu'en cherchant à rendre une certaine poétique, il tente à son tour de saisir ce même domaine du social.

Pour l'instant, peu nombreux sont les travaux qui abordent conjointement les questions de l'oralité, de l'hétérolinguisme et du queer en traduction. Nicole Nolette et Dominique Louër se sont récemment penchées sur la traduction d'*Hosanna* de Michel Tremblay par John Van Burek et Bill Glassco pour le théâtre torontois du milieu des années 1970. Nolette et Louër concluent, après une analyse génétique des textes de Van Burek et Glassco, que ces derniers étaient principalement préoccupés par la traduction du joual. La traduction du queer n'aurait pas été

perçue par les traducteurs comme un problème d'envergure et cet aspect aurait été peu retravaillé au fil des versions. Même si la pièce a bel et bien laissé sa marque au sein de la communauté queer anglo-canadienne, l'acceptabilité de la version définitive aurait primé, dans l'ensemble, tant sur l'hétérogénéité linguistique du texte que sur la queeritude du personnage principal et de sa langue. En fin de compte, la traduction d'*Hosanna* constituerait une preuve de plus de la tendance des traducteurs anglo-canadiens des années 1970 et 1980 à favoriser la transparence et la lisibilité des textes (2019, pp. 165 et 180-181).

À propos de la traduction en français du roman de Gail Scott, *Main Brides, Against Ochre Pediment and Aztec Sky*, par Paule Noyart, Catherine Leclerc constate que la traductrice aplanit l'enchevêtrement linguistique que met en scène Scott et qu'elle privilégie un français parisien qui se veut international, travestissant ainsi la québécoisité de l'œuvre (2012, pp. 177-179). Ce conformisme, tel que le décrit Leclerc, est également repérable par l'atténuation du caractère queer du texte, notamment par l'effacement d'allusions très concrètes à l'hétéronormativité ou au lesbianisme (*ibid.*, p. 179). Sans porter sur le queer, l'analyse de Leclerc dévoile au passage, et à l'instar de Nolette et Louër, une censure (consciente ou non) de la déviance genrée et sexuelle de la part des traducteur·rices. Il est fort possible, enfin, que cette censure ne soit que le dommage collatéral de la crainte de déplaire aux diktats d'une langue standard, laquelle est représentative d'un centre qui n'est ni féministe, ni queer, ni culturellement inclusif.

3.2. Poétiques et performances frontalières

La traductrice de théâtre Françoise Morvan, après avoir considéré le breton pour répondre à l'anglo-irlandais d'Eugène O'Neill, choisit d'abandonner la quête d'une équivalence pour pouvoir réellement appréhender la « langue inventée » et la poétique de l'auteur, tout en permettant au breton d'exercer une force centrifuge sur le français, et d'ainsi, fabriquer une poétique nouvelle (1994, pp. 72 et 75-76). Dans une autre analyse misant sur l'ensemble du tissu textuel, James St. André s'est penché sur la traduction de pièces singapouriennes pour différentes communautés à l'intérieur de ces mêmes frontières nationales. Il conclut qu'il ne s'agit pas tant de reproduire un langage hybride parlé par les habitants de Singapour, que de se positionner, dans la construction d'un discours, par rapport à une réalité hétérolingue bien concrète, d'autant plus que cette dernière, bien que quotidienne et banale, demeure hautement politisée (2006, pp. 142 et 150-151). Tant St. André que Morvan mettent en lumière la relation entre poétique et tracé des

frontières linguistiques. Sherry Simon, qui, dans *Le trafic des langues*, jetait un regard nouveau sur le plurilinguisme de la littérature québécoise, a bien décrit ce processus :

[...] toute pratique de la traduction met en acte des principes concernant la frontière entre le propre et l'étranger; elle trace la ligne de partage entre les éléments jugés conformes ou contraires au système de la langue d'arrivée. Et dans ce sens, toute traduction construit et réactualise des rapports de différence culturelle. (1994, p. 55; v. *ibid.*, p. 179)

Qu'advient-il toutefois du corps traduisant qui met en scène cette performance? Comment se meut-il au sein de l'espace frontalier? St. André demeure silencieux à cet égard, tandis que Morvan se prononce avant tout sur ses propres choix de traduction, sans toutefois livrer un témoignage détaillé du vécu et du ressenti traductif. Nous cherchons, quant à nous, à contribuer au virage queer qui se profile depuis quelques années, en proposant un cadre théorique qui s'inspire des travaux de Sarah Ahmed, penseuse phare de l'affect travaillant à l'intersection des études féministes, queers et raciales. Nous visons ainsi à nommer le lieu de l'émotion comme là où sont construites et travaillées les frontières de la langue et du genre.

3.3. L'agentivité précaire de la main traduisante

Pier-Pascale Boulanger se questionnait déjà en 2011 sur les raisons incitant les traductologues à faire sourde oreille à « la voix du corps traduisant » (p. 89)⁵. Des recherches faisant davantage place aux discours que les traducteur·rices portent sur leur propre travail nous en apprendraient davantage, selon elle, non seulement sur les motifs poussant le corps à traduire une œuvre particulière, sur l'analyse textuelle faite préalablement et sur les conditions externes qui affectent la qualité du travail de traduction, mais aussi sur le sentiment de contrainte ou de liberté qu'éprouve ce corps traduisant, sur les normes qui influencent le tracé de la main et sur « les problèmes restés sans réponse ainsi que les recherches non abouties » (*ibid.*, pp. 90-91). Récemment, Sophie Collins s'est prononcée en faveur de commentaires de traduction qui, plutôt que de s'étendre sur les prétendues joies de la traduction littéraire, n'épargneraient pas ses côtés les plus sombres, y compris les sentiments d'incompétence, d'illégitimité ou de non-appartenance

⁵ Boulanger propose les raisons suivantes : le caractère relativement récent de notre discipline qui amplifie le besoin de prouver de façon positiviste la crédibilité de cette dernière; « la recherche de constantes et d'universaux » qui découle de cette quête positiviste; la prédominance du paradigme socioculturel, lequel écarte de l'analyse théorique les jugements d'ordre normatif et a tendance à voir dans les discours du corps traduisant de la naïveté; l'absence d'un cadre méthodologique et conceptuel permettant d'aborder de façon scientifique les questions concernant le corps traduisant (2011, p. 92). Boulanger suggère notamment de faire appel au cadre psychanalytique pour remédier à ce problème (*ibid.*, p.96). Pour notre part, nous espérons démontrer la pertinence des théories de l'affect et d'une pratique essayistique dans la construction d'un espace de traduction par le corps traduisant.

qui peuvent tourmenter les traducteur·rices littéraires. Collins reprend d'ailleurs la formulation d'Ahmed « erasing the signs of labour under the sign of happiness », laquelle provient de son ouvrage *The Promise of Happiness* (2010). Elle cherche ainsi à démontrer comment une représentation qui fait fi de la complexité des affects qui traversent l'acte de traduction perpétue la précarité d'un tel travail et dissimule le fait que le corps traduisant est l'objet d'une surveillance particulière, venant juger de son usage approprié ou non de la langue (2018, n.p.).

Michela Baldo, une des rares figures ayant déploré jusqu'à présent le manque d'une exploration plus systématique de l'affect en traduction, souligne de son côté à quel point l'affect joue un rôle déterminant dans la constitution de réseaux activistes et dans le parcours de traducteur·rices queers au sein de ces mêmes réseaux (2018, p. 197). L'analyse détaillée qu'elle fournit de la retraduction de l'œuvre de Judith Butler en Italie met en lumière le rôle de l'affect dans la trajectoire d'une traduction, du désir du traduire au déplacement textuel que celui-ci produit et à la réception du texte en soi. Baldo considère par ailleurs qu'une prise en compte des réseaux affectifs permettrait de révéler l'impact de la traduction dans la circulation des discours, et conséquemment, de contester la précarité du travail de traducteur·rice, une précarité accentuée lorsqu'on est queer. En révélant comment l'interdépendance qui se crée entre les membres d'une certaine communauté activiste peut donner lieu à d'autres modes de reconnaissance du travail, une attention portée à l'affect offrirait ainsi, selon elle, de nouvelles avenues possibles, à l'extérieur des modes de production et reproduction néolibéraux (*ibid.*, p. 200).

Elena Basile, quant à elle, entreprend une lecture d'un projet de traduction féministe du collectif canadien *Tessera* intitulé « Vers-ions Con-verse » et publié en 1994, où chacune des cinq autrices-traductrices propose sa version anglaise d'un poème en français de Lola Lemire Tostevin en l'accompagnant d'un commentaire. Ces commentaires permettent, selon Basile, de faire ressortir « the affective dimensions of the translator's labour » (2005, p. 20) et de dépasser les limites conceptuelles du discours misant sur l'équivalence afin de saisir la traduction « as an embodied activity of cultural transformation » (*ibid.*, p. 25). Basile resitue le travail de traduction comme étant pris dans un enchevêtrement de contraintes sociopolitiques et économiques venant restreindre le potentiel créatif de la personne qui traduit (*ibid.*, pp. 19-20). Elle s'inspire de la psychanalytique de Jean Laplanche afin de proposer un modèle théorique focalisé sur la subjectivité de la traductrice, laquelle reçoit et décode « the enigmatic message » que lui renvoie l'œuvre à traduire, sans jamais toutefois pouvoir en capturer le sens original. Les passages les

plus opaques d'un texte enclenchent donc un mouvement d'aller-retour entre l'altérité à laquelle est confrontée la traductrice et celle qui l'habite, c'est-à-dire ce lieu de l'inconscient, à la fois empreint de son désir de ré-écriture que des attentes extérieures (*ibid.*, pp. 18-20). Bien que notre projet n'emprunte pas la voie de la psychanalyse, il s'inspire de celui de Basile en tentant de capturer le moment de l'autocensure, là où le corps traduisant doit confronter l'inconfort du non-connaître et l'impératif de créer une traduction transparente.

3.4. Le queer et l'hétérolinguisme en tant qu'anamorphose

Nous sommes d'avis que l'imbrication du queer et de l'hétérolinguisme offre un réseau conceptuel propre à théoriser l'affect en traduction. Rappelons que ces deux paradigmes servent une même mission, soit celle de décentrer notre discipline, en problématisant la relation que nous entretenons avec la langue et en s'attaquant au désir de catégoriser les identités (v. Suchet, 2016, p. 19; v. Epstein et Gillett, 2017). Ainsi, il ne s'agit pas simplement pour nous de combiner les thématiques du plurilinguisme, de l'identité de genre et de l'orientation sexuelle. En fait, l'hétérolinguisme et le queer procèdent d'une méthodologie commune qui, plutôt que de s'astreindre à l'entreprise positiviste, laquelle cherche à étanchéifier les frontières pour mieux cerner ce qu'elles sont censées comprendre, envisage au contraire de reconcevoir celles-ci comme le lieu ou le moment — dira-t-on afin de sortir de la géographie et de ramener la discussion sur le terrain discursif — où peut être observé le sujet *performant* son identité⁶.

Myriam Suchet conçoit l'hétérolinguisme en tant que « [...] *mise en scène* d'une langue comme plus ou moins étrangère le long d'un continuum d'altérité construit dans et par un discours (ou texte) donné » (2014, p. 19; nous soulignons). Rainier Grutman, loin de remettre en cause l'unicité de la langue lorsqu'il proposa le terme en 1997 dans *Des langues qui résonnent*, cherchait surtout à s'éloigner des termes politisés de « bilinguisme » et de « diglossie » en ramenant au plan strictement littéraire et textuel la multiplication des idiomes (cf. Grutman,

⁶ Annamarie Jagose rappelle que la théorie queer, si elle ne peut être dissociée des mouvements activistes qui ont favorisé son émergence, a aussi beaucoup à voir avec l'essor des courants de pensée post-structuralistes à la fin du vingtième siècle (1997, pp. 76-77). Dans ce mémoire, le terme « queer » se rapporte autant à la théorie queer, telle qu'articulée par Sara Ahmed, Judith Butler et Jack Halberstam, qu'à tout mode d'existence qui s'oppose à l'hétéronormativité. Cette opposition peut prendre diverses formes, mais elle laisse certainement transparaître un goût pour la déviance, la fluidité et l'ambiguïté (v. *ibid.*, pp. 3). S'il est possible de se réclamer à la fois d'une identité queer et lesbienne (ou bisexuelle, gaie, transgenre, etc.), le queer ne devrait pas être compris comme un terme générique qui viendrait simplement recouvrir diverses orientations et identités sexuelles figées et prédéfinies.

p. 37). Or, lors d'une entrevue récente, Suchet est venue préciser la portée du changement de paradigme auquel elle travaille :

Le multilinguisme ou le plurilinguisme consiste à additionner autant de langues différentes comme des entités qu'on continue à penser stables, homogènes ou discrètes. L'hétérolinguisme, en revanche, s'intéresse à une différence qui peut opérer aussi bien entre des langues déjà identifiées et considérées comme différentes qu'à l'intérieur même de ce qu'on appelle « la langue » au point de la remettre en question, de la diffracter du dedans. (2017, n.p.)

L'intervieweur avec lequel elle s'entretient fera d'ailleurs mention du débat sur l'écriture inclusive qui fait de plus en plus rage dans la francophonie, un rapprochement auquel Suchet donne son aval bien que cela ne soit pas un des points focaux de son analyse (*ibid.*)⁷. Il y a certainement un rapprochement à faire entre l'hétérolinguisme comme « anamorphose » de Suchet (v. 2014, p. 128) et la force disruptive qu'exerce le queer sur la langue et la narration. Indissociable des acceptions qui lui furent d'abord assignées, de ses connotations de déviance, de perversion et d'anomalie, le terme « queer », maintenant réapproprié par des mouvements de défense des droits et par des théoricien·nes, ne se pose pas à l'envers de l'hétéronormativité, mais défait ses modes régulateurs d'intelligibilité pour permettre à d'autres récits et d'autres façons d'être d'émerger. Or, l'écart de conduite, lié au désir et au désir de se prononcer autrement, dérange, et en ce sens, le rapport à la norme demeure inextricablement lié au domaine des émotions.

3.5. La langue en tant qu'objet gluant du discours

Considérons les vives tensions que suscite tout discours sur la langue et auxquelles l'époque contemporaine nous a habitués. Ces tensions signalent la constitution de la langue en tant qu'*objet gluant du discours* [« *sticky object* »], pour reprendre un concept clé de la pensée d'Ahmed. Le caractère gluant ou la « *stickiness* » d'un objet découle, selon Ahmed, de son degré de saturation affective (2015 [2004], p. 10). En fait, refuser d'aborder le rôle de l'affect dans la constitution d'un discours sur la survie de la langue ne sert qu'à dissimuler le pouvoir inaugurateur de cet affect dans l'établissement de frontières servant à délimiter le domaine du

⁷ La déconstruction de l'unicité de la langue chez Suchet permet d'aborder simultanément la question de l'appartenance linguistique et celle de l'identité de genre en misant sur la performativité imbriquée de ces dernières, ce que ne permet pas le cadre conceptuel proposé par Grutman. Cela est rendu visible dans la lecture qu'offre ce dernier du roman *Self* de Yann Martel, déclinaison canadienne et plurilingue du *Orlando* de Virginia Woolf. Bien qu'il trace un parallèle entre la remise en question de l'identité sexuelle et de l'identité linguistique qui opère à l'intérieur du roman, Grutman conclut — à tort selon nous — qu'il n'y existe aucun lien entre les métamorphoses sexuelles et linguistiques du personnage (v. 2009, pp. 56-57).

familier et à épurer celui-ci de toute bâtardise. Cela a notamment été rendu manifeste par la déclaration emphatique de l'Académie française du 26 octobre 2017, en réaction aux efforts des tenant-es de l'écriture inclusive. L'Académie, se prévalant de son autorité, fait délibérément appel à la fibre nationaliste de ses interlocuteur·rices : « [...] c'est moins en gardienne de la norme qu'en garante de l'avenir qu'elle [l'Académie] lance un cri d'alarme : devant cette aberration "inclusive", la langue française se trouve désormais en péril mortel, ce dont notre nation est dès aujourd'hui comptable devant les générations futures » (n.p.). L'Académie fait sien ce discours eugéniste d'une langue nationale à préserver de toute difformité.

Naoki Sakai précise que l'unité même de la langue opère en tant qu'« idée régulatrice » [« *regulative idea* »] — « It organizes knowledge, but it is not empirically verifiable » — et que cette préconception fonctionne à l'intérieur d'un schéma au service de la souveraineté de l'État-nation comme unité politique par excellence (2009, p. 73). Ainsi, bien qu'il soit impossible de saisir une fois pour toutes la langue en tant qu'entité discrète, cette position essentialisante en est venue à acquérir le titre d'idée reçue, oblitérant le fait que la traduction continue d'être une réalité quotidienne d'une majorité d'individus. Enfin, que le schéma interprétatif de l'identité fonctionne au moyen de l'idée régulatrice de la langue signifie que la juste propriété de celle-ci dépend des efforts concernés de ceux voulant préserver sa juste *propriety* [c'est-à-dire le standard à suivre ou ce que l'on conçoit être la bienséance langagière]. Ce qui est propre à une langue est ainsi aligné avec ce qui est propre à une nation et ce qui est considéré décent (*ibid.*, pp. 74-75). C'est cette association pérenne entre nationalisme, monolinguisme et bienséance langagière qui porte le linguiste Philippe Monneret à affirmer, dans sa préface à la *Grammaire du français inclusif* d'Alpheratz, que

[I]es contempteurs farouches du français inclusif sont [...] portés par un mouvement du même genre que celui qui animait l'abbé Grégoire dans son rapport de juin 1794 sur « la nécessité et les moyens d'anéantir les patois ». Dans les deux cas, [...] le fantasme d'un français unique porte la volonté d'éradiquer une variété du français. (2018, p. 9)

Yasemin Yildiz, dans *Beyond the Mother Tongue: The Postmonolingual Condition*, identifie, quant à elle, la langue *maternelle* comme constituant « [...] the affective knot at the center of the monolingual paradigm » (2012, p. 10). Yildiz rappelle à son tour que ce paradigme monolingue est devenu à partir du dix-huitième siècle un schéma interprétatif de préférence afin d'envisager la sécurité de l'État-nation. Tant la cohésion sociale que la stabilité psychologique des individus deviennent ainsi perçues comme étant mises en danger par le plurilinguisme (*ibid.*,

p. 6). Pour Yildiz, la langue maternelle constitue un récit des origines, un discours de l'identité qui prend forme à partir, comme l'indiquait Freud, de « romances familiales ». Or, Yildiz conçoit la langue maternelle comme une romance familiale d'ordre linguistique qui permet de « [...] fantasize a bodily as well as familial grounding in language ». La théoricienne propose de porter attention à des textes comme ceux de Franz Kafka, Theodor W. Adorno et Yoko Tawada qui viennent remettre en question ce récit dominant de l'origine en définissant autrement les liens affectifs qui rattachent les sujets de l'écriture à la langue (2012, p. 12). Nous choisissons pour notre part d'aborder ces récits qui renoncent aux mécanismes de la légitimité hétéropatriarcale comme les représentants d'une écriture bâtarde.

Nous souhaitons à présent proposer un aperçu du pouvoir subversif contenu du concept de « bâtardise », un concept sur lequel nous reviendrons dans notre premier chapitre. Lori Chamberlain a démontré, d'une part, comment la représentation de la langue nationale en tant que langue *maternelle* transforme l'enjeu linguistique en un enjeu moral opérant à l'intérieur du cadre hétéropatriarcal et comment cela précède l'impératif de la fidélité en traduction. Chamberlain résume ainsi l'avis de Schleiermacher sur cette question :

The translator, as father, must be true to the mother/language in order to produce legitimate offspring; if he attempts to sire children otherwise, he will produce bastards fit only for the circus. Because the mother tongue is conceived of as natural, any tampering with it—any infidelity—is seen as unnatural, impure, monstrous, and immoral. (1988, pp. 458–459)

D'autre part, comme le mariage, la traduction repose sur le précepte moral de la fidélité, car ce dernier permet d'assurer la légitimité du lien filial entre le père/l'auteur·rice — dépositaire de l'autorité et des droits matériels — et l'enfant/le texte. Déroger au concept de fidélité revient à brouiller la division genrée entre production et reproduction, le premier domaine étant celui donnant accès à la reconnaissance, au prestige et à la richesse (*ibid.*, pp. 465-466). Comme le résume la politicologue V. Spike Peterson, depuis que l'industrialisation capitaliste a pris les devants sur d'anciens modes économiques, tout travail appartenant à la sphère privée et féminine de la reproduction a été dès lors réputé « as pre-contractual and pre-capitalist—as “natural” and hence neither political nor economic » (2003, p. 80). L'invisibilité endémique de la traduction littéraire et la précarité du corps traduisant sont donc d'autant plus accentuées par l'association de ce travail au domaine du féminin, du soin et de la reproduction. En d'autres mots, bien qu'il soit évidemment considéré comme nécessaire par moments, le travail de la traduction littéraire est tour à tour présenté comme un passe-temps, une passion personnelle à entretenir, une activité

philanthropique ou sinon, comme un geste répétitif et mécanique, un petit métier d'artisanat. À tout coup, le domaine métaphorique du féminin est soit sacralisé, soit vidé entièrement de sa valeur économique et symbolique. En choisissant d'assumer la posture de la bâtardise au sein de ce travail, nous ne réclamons pas un droit d'accès au domaine du masculin, mais cherchons plutôt à en fragiliser l'édifice et à mettre en lumière la valeur du labeur exercé dans l'ombre et l'intimité.

3.6. La surconscience linguistique du sujet queer et plurilingue

En fin de compte, comme le pose Suchet, « l'enjeu n'est pas de savoir où sont les frontières de "la langue", mais plutôt quelles sont les pratiques qui font exister "la langue" » (2017, n.p.). L'incantation « ça ne se dit pas » cherche en effet à exorciser la langue de ce qu'on conçoit être un travers en dénonçant par le fait même l'existence d'un langage qui se doit d'être confiné aux marges de la société. L'écriture queer, quant à elle, reflète une surconscience linguistique, un concept que nous empruntons à Lise Gauvin. En s'inspirant du « tourment du langage » qui, selon Édouard Glissant, habite l'écrivain en contexte créole, Gauvin décrit la surconscience linguistique comme un « [...] inconfort dans la langue étant à la fois source de souffrance et d'invention, l'une et l'autre inextricablement liées » (2000, p. 12). Cela est finalement représentatif d'un affect, d'un certain rapport conflictuel et parfois intenable avec les entités intelligibles de la langue et du genre, et qui vient prendre le langage à bras-le-corps au sein de l'objet littéraire.

Anzaldúa décrit la frontière mexico-américaine comme une « [...] *herida abierta* where the Third World grates against the first and bleeds ». Elle présente par ailleurs le *borderland* — ou l'espace frontalier — comme un domaine du queer par définition : « [...] a vague and undetermined place created by the emotional residue of an unnatural boundary, » habité par ceux et celles que la norme rejette, c'est-à-dire l'ensemble des « *atravesados* » (2007 [1987], p. 25). Cette réappropriation de la laceration causée par la violence hétéronormative et coloniale participe à une redéfinition du familier situé dans l'ambiguïté douloureuse du moment existentiel plutôt que dans une identité circonscrite (cf. *ibid.*, p. 19). Dalie Giroux, quant à elle, reprend la théorie de l'hybridité culturelle d'Homi Bhabha pour aborder la possibilité d'un postcolonialisme francophone en Amérique du Nord, lequel passerait tant par l'acceptation de notre métissage linguistique et culturel que par le tiraillement douloureux, mais fécond qui l'accompagne :

L'hybride parle, rêve, écrit, joue et, parlant, rêvant, écrivant, jouant, il se traduit à lui-même la culture coloniale, il la hante, il l'écarte, il l'insémine, il la révèle. Le *outcast* culturellement

proliférant met en œuvre une bigarrure, et celle-ci est une blessure de l'ordre mental impérial. L'hybridité est une blessure à l'unité culturelle, une blessure qui ne veut pas cicatriser, un stigmate, une faille : « c'est pas intéressant [*sic*] l'maudit Français [*sic*]⁸. » La voix subalterne est marquée en son ambivalence par l'expérience coloniale et en constitue à la fois le rappel et le détournement. (2019, p. 21)

Cela laisse présager une quête d'une éthique du traduire qui serait ancrée dans la reprise de la défaite. L'imbrication du domaine du queer et de l'hétérolinguisme permet d'élargir le champ des pratiques subversives en portant attention aux zones névralgiques, là où s'expriment simultanément la douleur et le désir à l'égard des régimes identitaires nationaux et hétéronormatifs.

4. Contribution du mémoire et survol des chapitres

4.1. Traduction littéraire, ambivalence et autocensure

Comme l'indique d'entrée de jeu le titre de notre mémoire, nous présenterons des essais de traduction. Il convient toutefois de spécifier, avant d'aller plus loin, ce que nous entendons par « essais de traduction ». Mis en apposition au terme « écriture latinx », l'usage du terme peut porter à croire qu'il s'est agi pour nous d'expérimenter diverses stratégies de traduction, et donc, que le présent mémoire consiste à soumettre et à comparer différentes versions d'un même extrait. En réalité, nous ne proposons qu'une seule version de notre traduction d'une douzaine de tableaux tirés du roman *Empanada*⁹. Ces passages réécrits de notre main, nous les considérons néanmoins comme des essais, des tentatives inachevées et interrompues de rendre l'écriture hétérolingue de Flores dans une langue franco-canadienne que nous avons tenté de moduler selon le pouls éprouvé de notre propre espace de traduction. Bien qu'elles soient présentées à la toute fin de ce mémoire, ces tentatives de traduire *Empanada* ne s'en trouvent pas moins au cœur de notre démarche théorique, critique et créative. En outre, elles constituent l'édifice auquel se rattache notre essai *sur* la traduction, que l'on trouvera au troisième chapitre et qui constitue le second pan créatif de ce mémoire, ce dernier se réclamant en somme d'une pratique de recherche-création.

La notion d'« essai » est donc liée ici aux problèmes et aux difficultés que l'on rencontre lors d'une traduction et qu'on tâche dès lors de résoudre du mieux que l'on peut. De référer à nos

⁸ La citation provient des écrits en français de Jack Kerouac, publiés en 2016 dans *La vie est d'hommage* chez Boréal.

⁹ Le roman compte plus d'une quarantaine de tableaux, pour un total de 130 pages. Nous en avons traduit une trentaine de pages à ce jour.

versions en tant qu'« essais de traduction » signifie que nous faisons l'admission d'une série d'échecs, d'occasions ratées ou abordées de façon inadéquate. Bref, après avoir essayé, il ne s'agit pas tant pour nous de défendre nos choix, que de démontrer la valeur d'une recherche traductologique qui s'attarderait sur les moments où pour toutes sortes de raisons surgissent les spectres de l'incompétence ou de l'illégitimité. En marge des décisions que nous avons prises se profile ainsi une série de défaites, lesquelles sont révélatrices d'un certain affect. Ce sont ces défaites que nous explorerons dans notre second chapitre.

Soulignons ici que la traduction d'*Empanada* incite doublement la traductrice à l'autocensure, par cette « double aliénation » dont fait justement mention Susanne de Lotbinière-Harwood (1991, p. 15), c'est-à-dire cette conscience des risques encourus lorsqu'il s'agit de travailler à contre-courant du standard linguistique dans un contexte comme celui du Québec et à contre-courant des normes hétéronormatives et de la pudeur et des tabous qui en découlent chez le public cible. Concevoir l'autocensure comme le fait Santaemilia en tant que « an individual moral/ethical struggle between the individual and society » (2018, p. 16) signifie que les mouvements de la traductrice se trouvent à l'interface de la liberté créative, de l'action politique et de l'insécurité récurrente, c'est-à-dire de la crainte des résistances que pourrait provoquer la dissonance créée par sa traduction. Réflexe à double tranchant, l'autocensure porte non seulement à prévoir les sensibilités du public cible et à vouloir les préserver, mais elle se dissimule également à elle-même, refoulant le malaise et refusant de se prononcer sur les défaites de l'acte traductif. Dans *The Queer Art of Failure*, Jack Halberstam s'intéresse aux brèches de résistance qui sont créées au moyen d'une esthétique queer misant sur la défaite. Les œuvres sur lesquelles se penche Halberstam « cast queerness as the dark landscape of confusion, loneliness, alienation, impossibility, and awkwardness » (2011, p. 97). L'hétérolinguisme reflète cet apparent manque de maîtrise, cette dissociation de la communauté linguistique et cet embrouillement qui vient irriter les membres monolingues de la cité. Nous choisissons donc de retenir cet inconfort et cette part de non-connaître qu'expose Halberstam comme l'occasion de relever un affect qui peut venir problématiser les frontières normatives de l'espace politique.

Le point de vue de Marc Démont, lequel s'est penché sur la traduction de textes queers, est particulièrement instructif à cet égard. Démont est d'avis qu'il ne s'agit pas tant d'adopter une stratégie minorisante — laquelle reviendrait par exemple à identifier les éléments queers d'un texte pour les enchâsser dans les politiques identitaires du contexte d'accueil —, que de faire

subsister l'ambiguïté au sein de la traduction. Comme cela exige de préserver les réseaux de connotations du texte de départ, ce qui n'est pas toujours possible, une stratégie de *thick translation* telle que celle proposée par Kwame Anthony Appiah permettrait selon Démont, par l'entremise de notes ou de commentaires, de fournir les repères nécessaires pour élargir le champ des interprétations possibles (2018, pp. 161-162 et 168). Démont envisage avant tout cette pratique comme un acte de documentation et de critique littéraire, tandis que nous choisissons plutôt de faire plein plan sur les passages où la main se sera posée, là où l'incertitude et le sentiment de désorientation envers une certaine opacité du texte à traduire auront pris le dessus. Et s'il y a aura, certes, en ces moments-là, tentatives de se réorienter en misant sur une connaissance livresque ou des archives personnelles, nous concevons qu'en offrant au lectorat une fenêtre sur nos propres détours et hésitations, sur le malaise de rendre quelque chose qui nous échappe en partie, nous mettrons mieux de l'avant les bases inévitablement chancelantes sur lesquelles s'appuient tout choix de traduction. Notre démarche sous-entend en somme une abdication du statut d'expert·e que laisse normalement entrevoir la poursuite d'une maîtrise universitaire.

À la défaite militaire, première acception répertoriée par les dictionnaires, et qui suppose une confrontation et même la présence d'un ennemi, nous préférons donc la notion de défaite au sens butlérien du terme. S'il ne figure pas encore au dictionnaire, il pose comme traduction possible de l'adjectif « *undone* » et prévoit une certaine reddition de la part de la traductrice ainsi qu'une volonté de laisser s'effriter les frontières de l'identité. Ce morcellement, nous le mettrons surtout en scène au sein de notre troisième chapitre. Au second chapitre, la traductrice queer se rend au jugement des lectorats qu'elle aura ciblés, disposée à reconnaître les ratages et les revers de sa traduction. Il reste qu'elle est aussi prête à exposer les dessous du processus de traduction, à se défendre contre les jugements faciles et cela, à coup de défaites selon son acception familière et canadienne, c'est-à-dire au moyen de prétextes qui eux-mêmes risquent de tomber à plat. Au moyen d'exemples tirés de nos essais de traduction, ce chapitre cherche à démontrer la validité d'une démarche théorique qui n'écarte pas l'affect de son analyse. En effet, assumer une posture vulnérable permet non seulement de donner voix à la traductrice, de reconnaître le travail de création qui sous-tend l'acte de traduire, mais aussi de déjouer les mécanismes de l'autocensure et de contourner les généralisations auxquelles on recourt trop promptement lorsqu'il s'agit de discuter de la traduction de textes hétérolingues.

Il convient ici de préciser que notre projet de traduction s'articule autour de trois axes prioritaires : ne pas gommer les éléments hispaniques du texte original; rendre une crédibilité vernaculaire au texte à traduire en l'ancrant dans un territoire précis, celui d'une francophonie canadienne multilingue et multiculturelle; enfin, préserver le travail queerisant de la langue. En ce qui concerne l'hispanité du texte de départ, nous ne pouvons nous contenter de substituer un français nord-américain au spanglish de Flores. Non seulement l'héritage culturel, la migration et la racisation, en tant que processus identitaires ou facteurs de discrimination, traversent l'ensemble des récits d'*Empanada*, au même titre que le genre ou l'orientation sexuelle, mais la société montréalaise actuelle ne peut être réduite au conflit entre anglophones et francophones qui a longtemps pris les devants politiques de la scène. Montréal est une ville où fusent les voix de diasporas de toutes parts, et même sur les abords de la ville, existent des zones frontalières, où espagnol, français, anglais cohabitent et parfois, se mêlent. Nous nous rallions donc à Vidal lorsqu'il affirme, à propos de la traduction du vernaculaire noir américain dans les romans de Zora Neale Hurston et Alice Walker, que choisir le joul reviendrait à évacuer la dimension raciale du texte et de la langue mise en jeu en y projetant ce que nous avons choisi de nommer les récits de notre propre colonisation, c'est-à-dire celle d'une minorité blanche en Amérique qui se situe, comme nous le rappelle Dalie Giroux, dans l'ambivalence des colonisateur·rices colonisé·es (Vidal, 1994, p. 190; v. Giroux, 2017, p. 5). Nous cherchons, en quelque sorte, à explorer cette ambivalence trop souvent occultée, en mettant en relief nos liens avec le français, le français et l'espagnol, ainsi que les moments durant lesquels nous avons dû nous réorienter par rapport aux diverses communautés ciblées par notre traduction.

Pour ces mêmes raisons, nous n'avons pu renoncer à faire usage sinon du joul, du moins du vernaculaire. Nous visons ainsi à faire justice à la tradition orale que Flores met en scène — à la langue du privé et du subalterne, à la langue de la lignée maternelle — en puisant dans notre archive familiale et personnelle, une archive de langues et de cultures interpénétrées, rurales, citadines, mais toujours populaires. Nous suivons en ce sens le projet de décolonisation qu'articule Giroux (v. *ibid.*, p. 9). La notion d'habitat en pleine conscience, d'ancrage dans le territoire que reprend Giroux à partir des travaux de la théoricienne mohawk Patricia Monture, nous permet à notre tour de donner voix au corps dans le moment de la traduction, et donc, de porter attention à l'affect. Parce qu'habitée, la langue de Giroux est nécessairement hétérolingue : elle laisse place aux interférences et au métissage. Giroux nous encourage donc à nous détourner

des métropoles et à assumer notre propre créolisation afin d'être mieux aptes à traduire les autres régimes linguistiques subalternes en Amérique, les régimes autochtones y compris (v. *ibid.*, pp. 7, 11, 14 et 16-19). Cela, pourtant, est loin d'être facile dans un contexte où, comme l'a démontré Buzelin, une « quête du *mid-atlantic [sic] French* » assaille les traducteur·rices ainsi que les éditeur·rices qui misent souvent sur la possibilité d'une coédition avec la France. En résulte une neutralisation à la fois de ce qu'on considère être des infiltrations de l'anglais, angoisse québécoise s'il y en a une, et des québécismes, bête noire des Français·es. Dans les deux cas, ce sont les agent·es en sol québécois qui tentent de ménager les sensibilités de lectorats auxquels on attribue à tort ou à raison certaines préférences et certains niveaux de tolérance. Buzelin souligne que « [...] quelle [sic] que soit [sic] les efforts d'adaptation fournis, la réception reste bien imprévisible et le *mid-atlantic [sic] French*, un "idéal"; soit une norme impossible à atteindre » (2007, pp. 691-693). Au-delà de la représentation que l'on se fait d'un lectorat québécois ou français, et au-delà de la médiation à laquelle se prêtent les différent·es agent·es de la traduction, il nous semble également opportun de chercher à explorer les mécanismes affectifs qui participent à cette autocensure linguistique à laquelle peuvent parfois s'astreindre les traducteur·rices québécois·es.

La traductrice d'*Empanada* est aux prises avec un texte au sein duquel les enchevêtrements des corps et des langues sont indissociables. En ciblant uniquement notre attention sur la mise en scène du lesbianisme de Paloma, la protagoniste des tableaux de Flores, nous risquerions d'escamoter à quel point « *la lesbianidad* » dont se réclame l'autrice en quatrième de couverture est intrinsèquement liée aux dimensions culturelles d'une existence vécue à la frontière du Texas et du Mexique. Passer rapidement sur ce pan de la réalité chicana aurait pour conséquence de dresser un portrait simplificateur et exotique d'un érotisme qui viendrait, ce faisant, à être harnaché à nos propres modes interprétatifs (cf. Palekar, 2017, p. 14). La dernière section de notre chapitre deux s'attarde sur le besoin, pour faire place au queer, de renoncer à la mission de préserver la grâce et la noblesse de la langue française, mission à laquelle l'ensemble des langagier·ères prêtent inconsciemment serment d'allégeance à un moment ou un autre de leur formation. Nous revenons ainsi d'une part, sur l'intraduisibilité de certaines performances de genre et donc, sur l'impossibilité d'effectuer un simple transfert du vocabulaire queer à partir de l'anglais ou de l'espagnol vers le français; d'autre part, nous renouvelons notre adhésion à une langue inclusive et nous faisons lumière, enfin, sur le malaise et

les stratégies d'évitement qui peuvent surgir lors de la traduction de passages érotiques qui semblent aller à l'encontre de toute bienséance langagière.

4.2. Le recours à une pratique essayistique

Plutôt que de seulement joindre un commentaire à notre traduction d'*Empanada*, nous souhaitons également défendre, dans ce mémoire, la pertinence du genre essayistique en tant qu'outil propre à révéler l'affect sous-tendant toute traduction. L'essai littéraire, en accord avec ses racines latines, vient « peser » l'acte traductif en soi. La traductrice revient alors à la table d'écriture et fléchie au-dessus du texte, s'emploie à mettre en mots la trajectoire de la version soumise et ses différents revers — ses dessous ou ses échecs — affectifs. Au sein de l'essai s'esquisse un espace politique de lecture et d'écriture dans laquelle s'(é)meut et se (dés)oriente le corps traduisant. Ce corps en quête d'une boussole éthique et d'un lectorat éclaté sera le sujet de notre troisième chapitre, lequel assumera une forme essayistique.

Quant au premier chapitre, lequel effectue un retour vers la théorie et la critique, il fera l'argument d'une pratique essayistique du traduire comme méthodologie valable dans le cadre d'une recherche universitaire. À première vue, insister sur la notion d'« essai » pour discuter de nos traductions semble revenir à prêter volontairement le flanc aux jugements dépréciatifs. Cependant, il ne s'agit pas simplement pour nous d'« essayer » de rédiger un travail de qualité. En effet, nous souhaitons démontrer comment la rigueur qui est de mise lors de la rédaction d'un mémoire, loin d'aller à l'encontre du caractère essentiellement ludique de l'essai littéraire, peut en fait être garantie par ce dernier, et cela du moment qu'elle vient dévoiler certains angles morts de la recherche universitaire.

La forme essayistique s'éloigne du commentaire en n'abordant pas de façon précise les défis encourus et les solutions choisies, mais en pêchant plutôt par ses divagations, lesquelles laissent entrevoir le corps derrière la traduction ainsi que ses moments de désorientation et ses tentatives de détournement ou de réorientation par rapport à différents domaines du social. L'essai trouve en outre sa force en tant que genre littéraire dans sa propension à se retourner contre lui-même, à explorer ses moments d'incertitude et d'insécurité et à exposer les conditions matérielles et relationnelles de son écriture, de son économie et de ses luttes affectives. Notre recours à ce genre, comme complément de notre commentaire de traduction, s'inscrit donc dans une tentative non pas d'admettre le privilège, mais de le problématiser, et non pas de justifier les

positions politiques de l’auteurice, mais de tracer le chemin du corps traduisant au sein d’un domaine politique qui se définit en relation avec le texte à traduire.

5. Plan sommaire du mémoire

Nous proposons, en somme, un mémoire à caractère hybride qui alterne entre critique et exploration théorique, commentaire de traduction, essai littéraire et essais *de* traduction. Notre premier chapitre, intitulé « Vers une pratique essayistique du traduire : le choix d’une écriture bâtarde », esquisse les contours que peut prendre une pratique essayistique du traduire, en faisant appel à la posture infantine d’Adorno, à « l’art queer de la défaite » d’Halberstam, à la théorie de la performativité de Judith Butler ainsi qu’à la phénoménologie queer de Sara Ahmed et la théorie de l’affect et de l’espace qui en découle. Les essais de Barbara Godard, Carol Maier et Susanne de Lotbinière-Harwood constituent des modèles pertinents pour un projet tel que celui entrepris dans le cadre de ce mémoire. Ils nous auront permis de théoriser la relation entre affect, genre, performativité et défaite du traduire à partir d’exemples concrets. Nous revenons enfin sur le moment de l’intraduisible, lorsque ce qui résiste à une traduction fluide — ou à une traduction straight¹⁰ — fait émerger la frontière entre le familier et l’étranger (ou l’inconnu, le mécompris), et en brouille simultanément le tracé. En somme, nous cherchons, dans ce premier chapitre, à mettre en valeur le potentiel créatif et politique que recèle une traduction qui se réclame de la bâtardise et du non-connaître en tant que modes d’écriture queer.

« Défaites du traduire : l’hétérolinguisme exacerbé de nos essais de traduction », notre deuxième chapitre, constitue un commentaire de traduction à plus proprement dit. D’une part, nous y repensons la notion de langue bâtarde à partir d’une mémoire matrilinéaire et orale de la langue. D’autre part, nous faisons la proposition conjointe d’un lectorat éclaté et d’un texte d’arrivée qui par son déplacement, ne peut faire autrement que d’exacerber l’hétérolinguisme du texte de départ. En ce sens, nous revenons sur nos trois visées de traduction, c’est-à-dire la préservation de l’hispanité du texte de départ, l’usage du vernaculaire et le recours à une langue queer qui ferait justice à l’original.

Enfin, avec notre traduction d’une douzaine de tableaux d’*Empanada*, notre troisième et dernier chapitre vient composer le segment « création » de notre projet de recherche-création. Cet

¹⁰ Nous laissons ici tomber les italiques pour souligner l’intégration de ce mot à différents registres familiaux franco-canadiens.

essai littéraire, intitulé « Désirs de passage : traduire *Empanada* et mon corps écrivant », échange le « nous » de la recherche pour le « je » de l'écriture essayistique. Nous revenons dans ce chapitre sur notre expérience de la frontière canado-américaine, du bilinguisme et de l'insécurité linguistique, des mouvements migratoires à partir du Mexique et du Guatemala vers les campagnes montérégiennes, du métissage culturel, du désir queer et du désir d'écrire, de l'exil vécu ou rêvé; nous revenons aussi sur notre non-expérience de la frontière mexico-américaine et de la violence étatique et systémique qui y sévit, du métissage culturel à l'œuvre chez Flores et d'une identité queer assumée; l'ensemble de ces aspects venant faire impression sur notre corps traduisant et constituer le terrain affectif sur lequel s'articule notre espace de lecture et traduction. La mémoire du corps qui réécrit, la relation intime entre la traductrice et le texte, la trajectoire de la traduction et son ressenti sont ainsi mis en évidence par la pratique essayistique qui au lieu de défendre le résultat de son labeur cherche plutôt à en exposer les motivations et les failles affectives.

CHAPITRE UN

Vers une pratique essayistique du traduire : le choix d'une écriture bâtarde

1. L'enfant bâtard·e comme posture créatrice

Pour le seiziémiste Frank Lestringant, le choix du terme « essais » par Montaigne n'est pas fortuit :

Titre modeste, sans doute, mais qui reflète admirablement le dessein de Montaigne, dans son ambiguïté et sa polysémie. Il se rapporte à un objet tout à la fois intellectuel et charnel, mais en définitive plus concret qu'abstrait. Il traduit en outre le caractère ondoyant et inachevé, voire inchoatif, d'une démarche philosophique toujours en suspens et toujours reprise sur nouveaux frais. (2016, n.p.)

Dans « The Essay as Form », la traduction anglaise de son essai « *Der Essay als Form* » par Bob Hullot-Kentor and Frederic Will, Adorno présente en ces mots le travail de l'essayiste : « [...] the effort of the essay reflects a childlike freedom that catches fire, without scruple, on what others have already done » (1984 [1958], p. 152). En réalité, il n'est pas si aisé d'adopter et de maintenir, après plus d'une décennie de formation universitaire, cette posture tout enfantine qu'évoque Adorno. Celle-ci vient ébranler notre compréhension de ce que signifie « maîtriser »; l'obtention d'une maîtrise universitaire sous forme de diplôme, ou encore, la maîtrise d'une langue ne sont dès lors plus synonymes d'expertise, mais s'inscrivent plutôt à la fois dans la reprise et le jeu critiques. Cet aspect ludique est par ailleurs, selon Lestringant, typique du style de Montaigne, lequel combine florilège, commentaire et paradoxe ou déclamation pour faire émerger un genre nouveau (2016, n.p.). Adorno pose comme analogie à l'écriture de l'essai l'errance d'apprendre une langue en étant immergée dans une culture étrangère; cette errance comportant d'inévitables trébuchements qui risquent ultimement de porter davantage leurs fruits que l'apprentissage en salle de classe ou au moyen d'outils dictionnaires (1984 [1958], p. 161). En fait, pour Adorno, cette acceptation de l'insécurité et du sentiment de désorientation est le premier prérequis de l'écriture :

Just as such learning remains exposed to error, so does the essay as form; it must pay for its affinity with open intellectual experience by the lack of security, a lack which the norm of established thought fears like death. It is not so much that the essay ignores indisputable certainty, as that it abrogates the ideal. The essay becomes true in its progress, which drives it beyond itself, and not in a hoarding obsession with fundamentals. (*ibid.*)

C'est donc dans le geste d'écriture que la pensée prend forme et non pas antérieurement à celle-ci, argue Adorno. L'essai ne tourne pas le dos à la conceptualisation, dit-il, mais refuse de tenir

quelque concept qui soit pour acquis (*ibid.*, p. 160). Cela exige, tout compte fait, une rigueur tout autre que celle visant simplement à maîtriser le vocabulaire de base d'une discipline ou d'un champ donné. Or, comme nous le verrons plus loin, porter attention à ce que la pensée traverse et à comment elle le fait, et non seulement aux jalons qu'elle vient poser, nous permet de mettre à l'avant-scène la nature performative de la traduction.

Prenons à titre d'exemple l'essai cinématographique *It's alright Michel* (2017), lequel, plutôt que de camoufler les tensions ayant surgi entre la réalisatrice (Marie-Pierre Grenier) et le sujet de l'essai (Michel Gagnon) au fil du tournage, les met plutôt en évidence. Tous deux queers, mais de cultures différentes parce que de générations différentes, les deux protagonistes échouent à performer leur acte en toute aisance. Le texte final, déconcertant, ne lisse aucunement comment Grenier a du mal à redonner voix à Michel; il problématise le rapport de ces deux corps qui s'inspectent l'un l'autre, s'exigent et se violentent tour à tour (par l'insulte, le mensonge, la condescendance et l'imposition de l'équipement cinématographique que Grenier oblige Michel à porter malgré l'agacement de ce dernier). Sans réussir à afficher clairement ses propres tiraillements intérieurs, à expliciter les motivations qui la mène malgré tout à poursuivre ce projet, Grenier n'en hésite pas moins à faire part de cet inconfort grandissant qui se creuse entre elle et Michel, de sa propre incapacité à comprendre le deuil de la personne transgenre qu'elle met en scène et de la maladresse considérable avec laquelle elle tente d'apposer aux récits de ce dernier une lentille historique sombre, mais impersonnelle. L'usage de la marionnette entre les différents témoignages de Michel finit par accentuer le mouvement de désarticulation qui se dégage du film en entier. Par cet ajout, Grenier semble avoir voulu redonner au fil du récit qu'elle tente de constituer une teneur narrative qui serait du goût d'une esthétique de la douce mélancolie. La mélancolie que ressent Michel est pourtant plus anxieuse et douloureuse que douce. *It's alright Michel* constitue un formidable et magnifique acte de traduction manquée, posée par une autrice à qui le vécu et les ressources manquent pour pouvoir vraiment saisir son sujet et le rendre dans toute sa complexité. Grenier ne recule néanmoins pas devant le défi, reconnaissant que cette (re)production est somme toute nécessaire à rendre visible une certaine réalité (celle d'une personne queer vieillissante), et cela, malgré les faux pas que son essai ne peut faire autrement finalement que de souligner.

Comme le démontre Jack Halberstam, à l'inverse de la figure célébrée et idéalisée de l'intellectuel·le expert·e en son domaine, la figure de l'enfant — laquelle est queer par excellence

parce que l'enfant n'est pas encore formé·e à un modèle relationnel hétéronormatif — permet de se revendiquer de l'immatunité, du non-connaître et même de l'oubli en tant que modes alternatifs de connaissance (2011, p. 73). Et comme le laisse entendre Adorno dans l'extrait cité au début de ce chapitre, l'enfant embrasse volontiers le mode répétitif, dans le jeu comme dans la narration. Ainsi, loin de manquer en originalité (une idée malheureusement fort répandue chez les profanes, mais aussi endossée volontairement par nombre de traducteur·rices), la reprise peut au contraire mener à une liberté essentiellement créatrice.

Les traducteur·rices littéraires qui se réclament d'un mode d'existence queer partagent potentiellement plusieurs caractéristiques avec la figure de l'enfant, que ce soit leur capacité à déceler les possibilités de déviances créatives résidant au cœur de l'acte répétitif, leur goût (ressenti parfois avec ressentiment) pour l'incertitude, c'est-à-dire pour douter de leur propre maîtrise ou de leurs propres connaissances, leur curiosité à l'égard de l'indéfinissable ou enfin, leur désir d'explorer et de parfois repousser les confins de la langue.

Rappelons que traditionnellement, l'enfant bâtard·e se voit lui être refusée la filiation qui lui permettrait de réclamer sa part du patrimoine familial, une conséquence directe de la transgression des normes de reproduction hétéropatriarcale de laquelle cet·te enfant est issu·e. Non seulement l'enfant bâtard·e échappe dès lors à l'organisation économique de la cité, laquelle est fondée sur une unité familiale hétéronormée, mais son existence même représente une menace à cet idéal. Et pourtant, même refoulé aux marges de la société, le sujet bâtard sait que sa différence est en soi nécessaire à l'établissement et au maintien disciplinaire de la norme. Est également considéré comme bâtard ce qui va à l'encontre de la pureté de l'espèce ou de la race. Ces différents affronts à la hiérarchie raciale et genrée du monde moderne justifient en outre de ceuzes qui en sont garants l'injure, laquelle se fait immanquablement entendre en arrière-plan, et cela, peu importe le contexte ou l'acception du mot « bâtard·e » dont on fait usage¹¹. Comme l'indique son emploi au figuré, le qualificatif de « bâtard·e » dénote un agacement évident envers l'objet qui résiste à toute tentative de définition et c'est aussi en ce sens que la bâtardise se trouve être fondamentalement queer. Une œuvre bâtarde confond la critique, le monde de l'édition et ses circuits de diffusion parce qu'elle est inclassable. Une langue bâtarde fait s'écrier les puristes parce qu'elle ne se soumet pas aux efforts de standardisation et de centralisation de la langue. Adopter la bâtardise en tant que posture créatrice, c'est ainsi certes faire geste d'infidélité, mais

¹¹ Au Québec, le terme figure même parmi nos chapelets de sacres.

aussi de (dés)appartenance : le mouvement est enclenché, la main fuit pour être aussitôt rapatriée et puis, recommence sa tentative de fuite, de façon continue et obstinée tout en sachant qu'elle n'arrivera probablement jamais à concrétiser une rupture nette et définitive. C'est le tracé du geste qui compte alors, même dans ses versions inachevées.

Il reste que, comme nous l'annoncions en introduction, l'écriture bâtarde cherche à reconfigurer les romances familiales de l'État-nation¹². Et si cet effort de répétition perverse demeure conditionné à la fois par la faute vis-à-vis de la norme et par l'échec de la fuite (impossible d'échapper à proprement dit au genre, nous rappelle Butler, car cela serait synonyme d'une non-appartenance absolue au domaine du social [2004, p. 42]), la transformation, nous assure Halberstam, peut tout de même finir par avoir lieu :

Queer culture enacts rupture as substitution as the queer child steps out of the assembly line of heterosexual production and turns toward a new project. This new project holds on to vestiges of the old but distorts the old beyond recognition; for example, a relation to the father dedicated to social stability in straight culture becomes a daddy-boy relationship in queer contexts dedicated to the sexualization of generational difference. (2011, p. 73)

En se réconciliant avec les mécanismes ludiques et queers de l'enfance, ou avec ses mécanismes « ré-créatifs » comme le formule Chamberlain à l'égard de la traduction (1988, p. 466, notre trad.), il devient possible d'imaginer, à coup d'erreurs et d'oublis, de nouvelles futurités existant à l'envers du système politique et économique dominant (Halberstam, 2011, p. 74). Alors que la relégation des corps s'écartant du code prescriptif de la masculinité et de la féminité au domaine des murmures et de la clandestinité se veut révélatrice de l'inhabilité de ces corps à être compris-es par la « matrice d'intelligibilité » qui gouverne le genre (Butler, 2006 [1990], p. 24), cet échec même de la part de ces corps queers n'en demeure pas moins une fenêtre entr'ouverte sur un autre mode du possible. Cette fenêtre nous pouvons aussi la concevoir comme la glace au reflet déformant de Barbara Godard (v. 1995b [1990], p.90). Il s'agit en définitive d'une reprise manquée, d'un mode de répétition subversif qui constitue en soi une forme d'agentivité, car il importe avant tout de souligner la réappropriation que fait l'être queer de cet échec, l'arrachant à ceuzes qui croient les discipliner et les mettre au rang. La métaphore proposée par Butler, celle de « failed copy », présente une ressemblance avec la traduction parodique dont nous parle Carole Maier plus loin dans ce chapitre alors qu'elle mentionne la reprise féminine du discours masculin dominant comme seule voie d'accès à la parole. Par son allusion à la nécessité d'une mise en

¹² En ce qui concerne le concept de « romances nationales » et du lien entre langue maternelle et monolinguisme étatique, revoir Yildiz, 2012, p. 12.

échec de soi-même par le corps traduisant — l'échec de reproduire habilement, avec *naturel* et donc, sans que cela paraisse, les normes du genre, un ratage qui permet de causer un trouble, un dérangement subtil de la norme, et de permettre ainsi son éventuel déplacement (v. Butler, 2006 [1990], pp. 200-201) — cette métaphore convient en outre parfaitement au mode de traduction queer que nous tentons de définir ici.

L'essai est en soi un genre bâtard qui se conjugue différemment selon la main qui écrit. Loin de correspondre à la connotation péjorative de ce qui est caractérisé comme « enfantin » en tant que vain, stérile ou futile, il reste que cette indisciplinisme méthodique — Adorno propose en effet de réfléchir « methodically unmethodically » (1984 [1958], p. 161) — peut permettre aux corps traduisants de véritablement réclamer la place qui leur est due au sein du discours théorique. Cela est d'autant plus pertinent si ces corps sont racisés, féminins ou queers, corps traditionnellement « muettés » pour reprendre le propos de Susanne de Lotbinière-Harwood (1991, p. 14) et dont les h/Histoires se sont vues refoulées aux marges de la littérature et de la philosophie.

S'il faut parler de corps muettés néanmoins, nous nous devons de problématiser notre propre situation minoritaire, car nous nous reconnaissons que très partiellement dans la situation des Chicanes et Latinx des États-Unis. Nous refusons ainsi de nous appesantir sur notre passé de peuple colonisé ou sur la minorisation linguistique du Québec en écartant les questions liées au vécu francophone en Amérique hors Québec, ou encore, en faisant fi de celles liées à la racisation, l'immigration et l'autochtonie. Une mise au jour de la précarité du corps traduisant exige de s'attarder également aux privilèges dont ce corps jouit, aux contradictions qui l'assaillent, aux discours auxquels il participe ou réagit. Giroux s'attarde par exemple à l'œuvre du documentariste et essayiste Pierre Perrault et démontre comment tout en tentant de faire entendre les voix de notre « petit peuple », mais aussi celles des autochtones du Québec, Perrault rate son coup à maintes reprises. Cela parce que « [l]a ligne [entre le colonisateur et le colonisé] traverse le penseur en son lieu de pensée même, et déchire ce lieu, et déchire cette pensée » (2019, pp. 95-96). Cette déchirure, celle des colonisateur·rices colonisé·es, nous croyons que l'essai qui met en jeu la main traduisante est apte à la révéler plus que toute autre forme d'écriture.

Rappelons d'ailleurs qu'en prônant à la fois les vertus créatives de l'immaturité et du non-connaître, la pratique essayistique cherche à travailler à contre-courant de l'idéologie du progrès, laquelle sert de moteur à l'impérialisme et au néo-impérialisme des États-nations depuis l'époque

des Lumières. Comme le démontre Ashis Nandy, la figure de l'enfant est nécessaire à la rhétorique du progrès qui sous-tend le projet colonial. Au sein du système de pensée colonialiste, le peuple colonisé se voit représenté soit comme un·e enfant malléable qui accepte aisément d'être éduqué·e, ce qui lui permet d'accéder à la modernité; soit comme un·e enfant mauvais·e élève et « incorrigible », qui fait preuve d'un manque de loyauté envers l'autorité coloniale et qui pose une menace à la stabilité de celle-ci (1988 [1983], p. 16). À partir de l'époque moderne, l'enfant qui jusqu'alors n'était perçu·e que comme un·e adulte miniature est devenu·e « a blank slate on which adults must write their moral codes—an inferior version of maturity, less productive and ethical, and badly contaminated by the playful, irresponsible and spontaneous aspects of human nature » (*ibid.*, pp. 14-15). De même, le peuple colonisé, prisonnier de son enfance, est inmanquablement représenté comme étant atteint d'une paresse et d'une insouciance congénitales et incurables, un défaut de nature qui est censé expliquer son incapacité à accéder aux promesses de la modernité et du progrès. Gloria Anzaldúa ainsi de souligner comment cette conception enracinée hante l'écrivaine chicana :

No, it isn't enough that she is female—a second-class member of a conquered people who are taught to believe they are inferior because they have indigenous blood, believe in the supernatural and speak a deficient language. Now she beats herself over the head for her « inactivity, » a stage that is as necessary as breathing. But that means being Mexican. All her life she's been told that Mexicans are lazy. (2007 [1987], pp. 70-71)

On ne peut sous-estimer la portée subversive d'une pratique essayistique qui mise sur l'indiscipline et qui, conjointement à une approche de la traduction conçue en tant que réécriture infidèle, « [...] f[ai]t de la traductrice et du texte traduit des corps sonores et parlants » (Lotbinière-Harwood, 1991, p. 22). La posture de l'enfant permet d'échapper aux demandes téléologiques posées par le mythe du progrès et par l'impératif du succès qui caractérisent notre époque; non seulement elle n'obéit pas à une conception de l'erreur ou de l'échec en tant qu'anomalies (reconnaissant plutôt le caractère fécond et essentiel de ce qui fait chou blanc ou de ce qui fait dérive) (v. Halberstam, 2011, p. 119), mais la personne qui adopte une posture enfantine cherche aussi obstinément à s'affranchir des contraintes de l'autorité alors même qu'elle sait que celles-ci viendront inévitablement la retenir dans son élan (v. *ibid.*, p. 47). De façon similaire, les traducteur·rices littéraires se savent vulnérables vis-à-vis de différentes figures d'autorité et luttent en permanence contre une série de contraintes, celles imposées par le texte à réécrire, par la langue qu'on peut à la fois vouloir saisir dans toutes ses subtilités et

réinventer ou remanier, et par le lectorat qu'on imagine trop souvent de façon monolithique et qui se penchera sur leurs traductions.

Les traducteur·rices littéraires ne sont après tout que des membres inadéquat·es de la cité, comme le prouvent leur fréquente inaptitude à s'assujettir aux diktats du marché capitaliste due à leur préférence pour le soin et l'art qu'exigent leurs traductions ou encore leur tendance à faire abstraction des demandes du marché littéraire telles qu'elles sont pressenties par les acteur·rices du milieu en privilégiant plutôt leurs coups de cœur du moment. Comme toute pratique artistique, la traduction littéraire exige d'effectuer de multiples détours ou de prendre des chemins qui s'avéreront souvent être des culs-de-sac. Les tâtonnements nécessaires pour dénicher les équivalences les plus aptes à rendre tout le tissu cognitif et sonore d'un texte passent notamment par de longues recherches pas toujours fructueuses et par d'innombrables lectures complémentaires lesquelles permettront — ou ne permettront pas — de mieux connaître une certaine mouvance ou une certaine tradition littéraire, de s'imprégner d'une variante de langage ou d'un style, de mieux saisir certains enjeux ou certaines notions. Dans ces cas-là, maint·es traducteur·rices n'ont que faire de la notion sacrée de productivité en tant que rendement, en tant que rapport entre les moyens déployés et les résultats obtenus misant sur la seconde variable de cette équation. Comme tout écrivain·e, le sujet traduisant n'est jamais assuré du succès de son entreprise et trouve son plaisir et son tourment dans le détail creusé mille fois. De plus, comme le rapporte Susanne de Lotbinière-Harwood, ces détours, souvent du côté de littératures délaissées par la critique dominante, créent des « [...] réseau[x] de complicité intertextuelle, [...] [la] matière qui servira d'inspiration à nos infidélités ». L'autrice de poursuivre : « L'énergie désirante avivée au contact de ces voix engage le corps lisant dans un *sens* et propulse le corps traduisant à travers le texte à traduire » (1991, p. 58). Une pratique essayistique permet notamment de rendre manifeste cet engagement littéraire, cette dépense émotive et relationnelle du corps traduisant dans certains circuits de signification.

Parce que leur existence est incompatible avec le modèle du citoyen néolibéral, un exploit rendu déjà difficile vu que celui-ci demeure ancré dans un système foncièrement patriarcal qui invisibilise le travail féminin (qu'il soit reproductif, domestique, émotif ou soignant), les traducteur·rices queers peuvent se retrouver, en outre, comme l'enfant, dans des situations pénibles et précaires. Et plus leurs passages aux frontières nationales, culturelles ou linguistiques de l'identité sont fréquents, plus leur identité est éclatée et multiple, plus cela peut les rendre

suspect·es aux yeux de ceuzes qui viendront juger de la valeur de leur travail, accentuant d'autant plus leur vulnérabilité. De là notamment le pronostic récurrent, même si régulièrement démenti, qu'on ne peut traduire ou écrire que dans une langue, celle que l'on qualifie de maternelle. De façon évidente, et nous y reviendrons, la précarité et la marginalisation sont aggravées chez les artistes qui font partie d'une minorité racisée ou sexuelle¹³. Quant à l'essai, il peut adresser la précarité à laquelle s'exposent les traducteur·rices queers, mais aussi démontrer comment cette précarité côtoie certains privilèges, ainsi que des modes relationnels d'existence et de création qui, depuis les marges, viennent court-circuiter ceux de la (re)production néolibérale.

2. Transformance, performance

On peut se demander à juste titre si la simple écriture d'un essai peut suffire à redonner sa matérialité au corps et à l'affect. « The essay as life-writing », avance Godard (1995a, p. 77). Il reste que l'écriture de Godard demeure intrinsèquement liée à la critique littéraire, les extraits de son journal publiés dans le volume *Culture in Transit* témoignant à la fois des difficultés de traduire *Picture Theory* de Nicole Brossard et de la réflexion qu'elle engage au fil d'une relecture continue de l'œuvre de cette dernière. Sa définition même de la mission de la traductrice littéraire, laquelle doit cesser de s'effacer derrière le texte en faisant valoir son propre regard et sa propre analyse du texte à traduire, ouvre la voie à une certaine agentivité, en même temps qu'elle ancre résolument celle-ci dans une pratique universitaire (cf. 1995b [1990], p. 94). Cela ne nous empêche pas toutefois d'entrevoir le corps se déplacer à l'intérieur du journal, ouvrant et déposant des livres, prenant le combiné du téléphone pour joindre Brossard, assistant à des conférences, discutant avec des consœurs autrices et traductrices. La voilà même à un moment engagée dans un corps-à-corps avec l'objet du livre qui refuse de collaborer, car la plus grande difficulté qui occupe Godard lors de cette traduction concerne les efforts de mémoire requis par la transposition de l'usage de la répétition et du retour par Brossard : « What concentration is necessary for memory to be effective! And how to handle the physical problem of the book? Bound pages are a handicap for moving backwards: they coerce me into linear reading/writing »

¹³ Cette réflexion sur l'inadéquation des traducteur·rices queers à se conformer au modèle de citoyenneté néolibéral, sur l'imbrication de celui-ci au sein d'un système patriarcal et sur la lourdeur que cela peut constituer pour les corps qui accumulent des marqueurs d'identité menant à leur discrimination nous a été inspirée par les propos de Rachel, une des femmes avec lesquelles s'entretient Rosa Pires dans son étude récente intitulée *Ne sommes-nous pas Québécoises?* (v. 2019, p. 50).

(1995a, p. 75). Ainsi, la main traduisante qui s'acharne sur le dos du livre se voit réincarnée au sein de l'essai par la frustration qui transpire de l'écriture de Godard.

Le projet essayistique de Carole Maier, quant à lui, vise à recouvrer, par l'entremise de la traduction, la voix muettée qui se camoufle sous un discours en apparence conformiste :

If the body constructs a text, to speak of that text in the context of translation is not to « feel it up » but to feel one's way through its construction. One must speak, then, of translating the body. This is particularly true when the female body is considered, as it is by many current critics and theoreticians, to constitute one of not a few long-silent bodies that have historically resorted to translation in order to speak the dominant tongue, albeit in a highly individualized and often parodic manner. (2006, p. 138)

Il n'empêche qu'exhumer le corps traduisant du texte traduit ne signifie d'aucune façon qu'il devient possible de cerner un ordre prédiscursif dans lequel s'inscrirait la traduction. En accord avec le cadre théorique butlérien, nous concevons en effet que s'il y a un soi à interroger, celui-ci ne peut qu'être un soi *traduisant*, un soi *écrivain*, un soi *agissant* (Butler, 2006 [1990], p. 195).

C'est donc à la surface d'un discours donné, au fil du ressenti qui y est dépeint, que viendront affleurer le tracé du domaine du social et les limites de la conscience du sujet. Adorno, qui déplore l'objectification grandissante du monde, considère d'ailleurs que la mise en écriture de l'expérience permet de toucher à une vérité à laquelle ne peuvent aspirer les cadres théoriques de la sociologie ou de la psychologie (1984 [1958], pp. 154 et 156). Nul sujet derrière le texte et nul objet à interroger, déclare Adorno. Ce que fait l'essai, c'est capturer les contours d'une conscience et de l'espace que celle-ci habite dans le moment de l'écriture, sans condamner cet instant à une vision arrêtée de ce qui constituerait le réel : « [...] the desire of the essay is not to seek and filter the eternal out of the transitory; it wants, rather, to make the transitory eternal » (*ibid.*, p. 159).

Godard, lors de l'écriture de la conclusion de son journal, semble chercher à saisir cette dissolution du sujet et de l'objet qu'elle perçoit dans ce corps traduisant mû par le texte et sa traduction : « The translating subject as subject of transfer and transformation. Con-figured with the subject/object of/in translation. Essay/on(s). Translation, playing with the signifier, the trace, working the in-between. Between I and you. Between texts, languages. Trans/ference incomplete... » (1995a, p. 81). Comme si elle avait conscience que c'est dans la mise en écriture que se révèle cette danse à deux, Godard situe cette rencontre, ce mouvement de transformance qui ne s'expérimente pas seule, au sein de l'essai. Pour la critique, « [t]ranslation is an art of approach » (*ibid.*). Avant même qu'émerge et que fasse son chemin en traductologie la pensée

butlérienne, Godard réfute le paradigme de l'équivalence et de la fidélité (1995b [1990], p. 91). Dans son essai précurseur « Theorizing Feminist Discourse/Translation », elle théorise la notion de « transformance¹⁴ » à partir de l'éveil d'une écriture féminine au sein des univers francophone et anglophone ainsi que la création de réseaux solidaires entre autrices : « [...] the process of constructing meaning in the activity of transformation, a mode of performance » (*ibid.*, p. 90). Cette transformation, note Godard, passe par un travail sur la langue, lequel par la contrefaçon des codes traditionnels, finit par opérer un déplacement qui permet d'énoncer ce qui était jusqu'alors tabou (cf. *ibid.*, pp. 89-90). Quant à Gauvin, elle décrit, dans son analyse du mouvement littéraire féministe des années 1970 au Québec, comment des écrivaines telles que Nicole Brossard, Louky Bersianik, Louise Cotnoir et France Théoret ont chacune à leur façon fait un pied de nez aux autorités langagières, et cela afin de favoriser l'apparition d'une langue nouvelle permettant à la multiplicité des expériences du féminin de s'exprimer enfin (2000, pp. 71-79). Gauvin résume d'ailleurs ces tentatives de la façon suivante : « Attention : il ne s'agit pas de construire un système doté de règles fixes, mais plutôt d'en appeler à une langue régénérée, lieu de transformations constantes » (*ibid.*, p. 79).

Ces écritures qui précèdent les autrices contemporaines que nous aborderons au chapitre deux, nous les nommons bâtardes. Bâtardes parce qu'en quête d'une issue transformatrice, elles s'obstinent à dénoncer la norme, à investiguer la façon dont celle-ci travaille le corps traduisant et enfin, à s'en affranchir autant que possible dans un mouvement de détournement ou, pour reprendre la terminologie de Simon, de perversion. Bâtardes aussi parce qu'elles ont été et continuent d'être sous-estimées par les milieux littéraires; en effet, malgré les efforts de certaines critiques, ces œuvres peinent encore à être enseignées dans les corpus secondaires, collégiaux et universitaires¹⁵. Bâtardes, donc, parce qu'elles continuent d'être refoulées aux marges du corps social, ce corps social duquel sont censées provenir les attentes de ce qu'on vient désigner comme constituant « *le lectorat* ».

Les traducteur-rices qui, à l'instar de Godard, souhaitent reprendre le travail de transformance auquel s'est consacrée une autrice appartenant à une minorité différente que la leur, se trouvent nécessairement aux prises avec un questionnement d'ordre éthique, lequel a

¹⁴ Godard emprunte le terme de « transformance » à Nicole Brossard et Daphne Marlatt, lesquelles s'en sont servies pour décrire deux projets collectifs de réécriture mutuelle dans les années 1980 (v. Godard, 1995b [1990], p. 91).

¹⁵ Pour un portrait sommaire de l'incapacité des corps professoraux à insérer, encore aujourd'hui, des littératures non masculines dans les plans de cours secondaires, collégiaux et universitaires, voir notamment l'article de Nathalie Collard, « Prend-on la littérature des femmes au sérieux? », dans *La Presse* du 8 mars 2016.

ultimement à voir avec l'impossibilité d'effectuer un déplacement identique — c'est-à-dire une simple translation de la trajectoire dépeinte par l'original —, ainsi qu'avec les risques que pose la quête d'une symétrie qui reviendrait à effacer le contexte original de l'œuvre. Ayant à rendre l'hétérolinguisme de *Picture Theory*, Godard s'inquiète donc d'estomper le caractère décolonisateur de l'écriture de Brossard, même en optant pour ce que Venuti caractériserait comme une stratégie étrangéissante :

French in an English text in Canada is the mark of the exotic, whereas English in a French text from Quebec is the sign of imperialist hegemony. The ideology of translation is a relational difference in function of one's position in the power nexus. An act of othering or one of resistance. Re-writing as transformation. De- or re-appropriation? (1995a, p. 74)

En somme, Godard semble pressentir que l'intimité qu'on entretient avec l'auteur·rice et le texte à traduire et l'exercice de la traduction en tant que performance ne suffisent pas nécessairement à définir une éthique, que celle-ci soit postcoloniale ou féministe. Ce que l'on retient, c'est que s'il y a effectivement désir d'une éthique et qu'on arrive à retracer celui-ci dans le cheminement de la main sur le papier, le réel danger revient à faire taire notre corps de traductrice, notre relation au texte à traduire ainsi qu'à notre propre habitat, c'est-à-dire la façon dont cet habitat affecte notre travail et les façons par lesquelles nous tentons à notre tour de faire impression sur celui-ci.

Comme nous le rappelle Ahmed, « knowledge is bound up with what makes us sweat, shudder, tremble, all those feelings that are crucially felt on the bodily surface, the skin surface where we touch and are touched by the world » (2015 [2004], pp. 170-171). Ultimement, les corps émergent de leur vécu émotif, lequel est nécessairement relationnel comme s'emploie à nous le démontrer Godard. La démarcation entre ce qui relève de l'étranger ou du familier, ou encore entre ce qui est considéré comme exotique et séduisant ou répugnant et vulgaire, dépend ainsi non seulement de notre positionnement à l'intérieur d'un réseau de relations de pouvoir, mais est également conditionné par comment nous nous orientons par rapport aux normes qui conditionnent notre existence. Nous sommes ainsi témoins de la performativité du sujet, ou de sa transformance, dans l'unique mesure où nous envisageons l'espace de traduction comme fluctuant au fil des torsions auxquelles se livre le corps traduisant par rapport à une série de repères hégémoniques ou minoritaires.

Somme toute, les notions de (dé)territorialisation, d'étrangéisation et de domestication n'arrivent ainsi à saisir ni le projet de traduction de Godard ni le nôtre. Notre traduction d'*Empanada* opère maints déplacements, des choix stylistiques qui découlent de notre propre

expérience de l'hétérolinguisme québécois et montréalais. Nos versions reflètent notre engagement avec le texte à traduire, notre méconnaissance ou notre manque de familiarité avec certains aspects contextuels, notre perception du monde littéraire québécois, mais elles reflètent aussi notre façon d'interpréter le rapport qu'entretient notre entourage avec le linguistiquement ou le culturellement autre. Il s'ensuit un effet de collage ou de transposition qui nous l'espérons transportera nos lecteur·rices dans un univers bigarré où les lieux, les saveurs et divers éléments culturels viendront évoquer San Antonio, le sud du Texas ou le Mexique, tandis que la langue, elle, fera résonner les accents entremêlés des minorités tejanas, de la campagne montérégienne et des communautés hispanophones de Montréal. Une traduction bâtarde, bref, à la fois symptôme et facteur de nos propres sentiments de (dés)appartenance, ce que nous tenterons justement de faire ressortir à l'intérieur de l'essai accompagnant notre traduction.

3. Habiter l'inconfort

Dans son essai « Translating as a Body: Meditations on Mediation (Excerpts 1994–2004) », Maier a la ferme intuition que l'affect véhiculé par l'œuvre peut (é)mouvoir la traductrice et transformer celle-ci d'une façon qui n'a, soulignons-le, rien à voir avec l'esprit moderne de la *bildung* : « [...] the emotions [...] that prompt writing pass to and become the translator who rewrites them: one metaphor becomes another because the words of that metaphor sink in » (2006, p. 147). Le langage silencieux du corps ne se laisse pas percer à jour aisément, laisse entendre Maier (*ibid.*, p. 143). Cependant, il arrive que la lecture et la réécriture du texte provoquent des réactions d'inconfort si intenses que la traductrice soit portée à s'arrêter et à s'interroger. Maier explique ainsi comment l'imposition extérieure de « *restlessness* » afin de traduire « *desvelos* » dans le titre du recueil d'extraits du journal intime d'Amanda Labarca entre 1924 et 1936 fut au cœur de ruminations qui l'absorbèrent pendant des jours, et cela à un point tel qu'elle s'en sentit affaiblie et même physiquement abattue sans d'abord comprendre pourquoi : « I had no trouble locating words or references, but each time I returned to the translation I felt tired and dispirited; my head and shoulders ached, my legs felt heavy, and I found myself incapable of sitting still for long periods. "Something is wrong with this text, or in it", I kept thinking » (*ibid.*, p. 140). Maier affirme que c'est l'oscillation entre le sentiment d'être elle-même dérangée par les sentiments souterrains masqués par le titre et d'être rejointe par ceux-ci qui permit ultimement aux sensations refoulées de Labarca d'émerger du texte à traduire, la confirmation de ce refoulement

lui étant venue en lisant une constatation que fit Labarca des années après avoir écrit son journal, lorsque ce texte lui était devenu à son tour étranger (*ibid.*, p. 142). En effet, lors de l'écriture de son journal, Labarca assujettit son corps féminin au silence et soucieuse de nier tout ce qui pourrait la différencier du sujet universel masculin, refuse de reconnaître que son mal-être trouve sa source dans la ménopause qu'elle traverse alors. Des années plus tard, devenue elle-même interprète du texte à traduire, Labarca reprend conscience du corps qu'elle habite à présent et arrive à redonner voix à cette expérience féminine (*ibid.*, pp. 141-142). Le contraste qu'elle perçoit avec sa vie d'autrefois lui permet de jeter un regard nouveau sur cette évolution et de remettre en question le raisonnement qui lui a jadis fait taire ses sensations. Quant à Maier, c'est l'ambivalence souffrante qu'elle éprouve envers le titre de Labarca et le texte à traduire qui lui permet, malgré son manque d'intérêt initial, de mieux comprendre l'autrice, mais aussi de mieux saisir comment son propre corps est travaillé par le texte et comment son affect agit à son tour sur sa traduction.

Certes, le corps entre en jeu dans la lecture d'une œuvre ou dans son écriture. Or, au-delà de la table de travail ou de la main qui tient le livre subsiste un environnement au sein duquel le corps se déploie. Maier, dans son essai, ne s'attarde pas sur ce sujet, nous laissant en quelque sorte sur notre faim : ce corps douloureux qui n'en peut plus de se pencher sur le texte de Labarca, que vit-il? Comment se fait-il qu'il soit tant rejoint par l'expérience de la ménopause que dépeint l'autrice chilienne? La fatigue qu'il éprouve, affecte-t-elle ou est-elle affectée par son entourage, par ce qui défile en arrière-plan de cette scène de la lecture et de la réécriture à laquelle nous invite Maier? Au contraire de Godard, Maier n'est pas à la recherche d'une éthique qui lui permettrait de mieux aborder le texte à traduire. Elle s'efforce de redonner voix au corps de l'autrice et féministe chilienne en se frottant à celui-ci malgré l'inconfort que cela provoque en elle, tout en faisant fi du contexte dans lequel elle fait elle-même réception et transmission de cette œuvre.

La pensée ahmédienne nous offre un cadre à l'intérieur duquel il est possible de théoriser l'affect tout en reconcevant l'espace de traduction et ses frontières. Chez Ahmed, les surfaces (ou la peau [*skin*]) du corps humain et du corps social sont comprises comme étant façonnées par les impressions de chez-soi et d'étranger que nous éprouvons (2006, p. 9). Ahmed nous invite ainsi à envisager notre capacité à nous orienter et l'espace qui nous entoure comme étant intrinsèquement liés : « Space then becomes a question of “turning,” of directions taken, which

not only allow things to appear, but also enable us to find our way through the world by situating ourselves in relation to those things » (*ibid.*, p. 6). Cette relationalité, qui s'exprime par une mise à distance ou une recherche de la proximité, implique nécessairement un recours à une certaine familiarité, à ce qui est connu et admis (*ibid.*, pp. 3 et 7). Il ne faut pas s'y méprendre toutefois : « habiter » n'est pas nécessairement synonyme de convivialité. En habitant un lieu, nous tendons à rechercher la marque du familier, à faire sens de ce qui nous échappe, mais aussi à prendre pli vis-à-vis de ce qui nous demande de nous mouvoir avec davantage d'aisance, même lorsque cela nous fait violence. On ne peut passer sous silence la souffrance du corps qui s'efforce d'occuper un espace en dépit de désirs ou de marqueurs identitaires qui contreviennent au fonctionnement même de cet espace : « Regulative norms function in a way as “repetitive strain injuries” (RSIs) », nous rappelle Ahmed. Elle poursuit : « Through repeating some gestures and not others, or through being orientated in some directions and not others, bodies become contorted; they get twisted into shapes that enable some action only insofar as they restrict capacity for other kinds of action » (2015 [2004], p. 145). Cette violence hétéronormative dont discute Ahmed affecte de façon similaire les colonisé·es et les locuteur·rices de langues bâtarde. Par ailleurs, comme le rappelle Butler, l'intériorisation des normes participe à la *formation* du sujet (2004, p. 41). C'est d'ailleurs ce qui pousse la philosophe à préciser que « [...] [p]erformativity has to do with repetition, very often with the repetition of oppressive and painful gender norms to force them to resignify. This is not freedom, but a question of how to work the trap that one is inevitably in » (cité par Nelson, 2015, p. 17)¹⁶.

L'impression désagréable « de ne pas *fit*ter », comme on dirait au Canada francophone, ou de ressentir de l'inconfort là où nous devrions nous sentir « à notre place », est souvent accompagnée d'un sentiment d'étonnement [*wonder*] qui permet de remettre en question la transparence et le caractère « ordinaire » du domaine du familier. Ahmed décrit des situations où le corps, après avoir eu soudainement souvenance qu'il avait oublié l'existence du familier (c'est-à-dire, du familier hégémonique), s'en émerveille et entrevoit ainsi un détournement encore plus accentué de ce domaine, c'est-à-dire de cette norme à laquelle il n'arrive pas à se plier totalement (*ibid.*, p. 82). Pour le formuler autrement, même si le corps a déjà connaissance d'être une pièce

¹⁶ Cette citation est tirée d'une entrevue accordée par Judith Butler à Liz Kotz du magazine *Artforum* au mois de novembre 1992.

mal agencée du décor qu'il habite, chaque moment qui vient mettre en lumière le pouvoir d'un discours normatif sur la constitution de son environnement lui fait s'en détacher un peu plus.

Pour reprendre l'exemple qu'utilise Ahmed afin d'illustrer son propos sur la force disruptive du moment d'étonnement, le couple lesbien qui se retrouve dans un restaurant rempli de couples straights se voit rappeler à la fois la ligne droite et sa propre déviance : ce familier qui prend forme sous leurs yeux n'est pas nécessairement le leur, mais il est celui à partir duquel la sphère sociale du domestique — par association avec la famille, mais aussi par opposition à l'étranger — est définie (2006, pp. 82-83). Prenons un autre exemple : il arrive que lorsque nous retournons chez nos parents, nous fassions par inadvertance entendre notre corps devenu bilingue. Il se peut que nous alternions entre l'anglais et le français ou que des expressions européennes apprises de notre conjoint s'immiscent dans notre discours. Il se peut aussi que se faufile cette langue universitaire qui n'a pas sa place en milieu rural. Les yeux de nos proches vont alors se plisser ou s'écarter, leurs lèvres vont se pincer, les traits de leur visage traduiront peut-être une certaine incompréhension et leur mécontentement se fera parfois même entendre (« t'es passée de l'autre bord »; « t'es devenue une maudite Française »; « depuis que t'es entrée à l'université, on te comprend plus »). Il n'est pas toujours aisé de savoir qui ramène qui à l'ordre dans ces moments-là, même s'il est certain que l'insécurité linguistique, elle, est ressentie par l'ensemble des personnes présentes. Notre corps bilingue, lui, a soudainement souvenance de la norme monolingue. Nous sommes prise de court et prise d'assauts par des sentiments contradictoires : la curiosité en tant que traductrice de mieux saisir cet écart de langage, le désir d'en habiter tous les registres, mais aussi l'inquiétude de ne pas sortir les bons mots au bon moment, le ressentiment d'avoir à se contenir, l'impression désagréable de détonner à tout coup dans une conversation. Une chose est certaine : nous ne nous reconnaissons plus dans le familier, dans ce qui est censé faire de nous « une vraie Québécoise ». Dans les deux cas, celui du corps lesbien dans un monde hétérosexiste ou du corps bilingue dans un monde monolingue, l'étonnement et l'inconfort peuvent provoquer à la fois la remise en question de sa propre orientation déviante et un désir de détournement accentué. Quoi qu'il en soit, alors qu'il est impossible d'échapper définitivement à la dissonance que nos désirs peuvent provoquer, Ahmed nous encourage à faire tenir ces moments d'inconfort — ces moments dérangeants — le plus longtemps possible : « We would not aim to overcome the disorientation of the queer moment, but instead inhabit the intensity of

its moment » (*ibid.*, p. 107). Cela afin d'arriver ultimement à tisser autrement les liens qui nous retiennent et nous font violence.

Rappelons toutefois que, bien que le corps marginalisé fasse l'expérience de cet étonnement de façon régulière, et bien que sa situation lui offre un point de vue privilégié qui lui permet de prendre part à plusieurs mondes différents, cette adaptabilité peut aussi être ressentie comme paralysante, car elle n'est somme toute que le synonyme d'une appartenance toujours partielle. Par exemple, Anzaldúa porte à notre attention le lourd malaise qui peut affliger la femme de couleur : « [a]lienated from her mother culture, "alien" in the dominant culture, the woman of color does not feel safe within the inner life of her Self. Petrified, she can't respond, her face caught between *los intersticios*, the spaces between the different worlds she inhabits » (2007 [1987], p. 42).

Le tableau « Sunday Morning » d'Anel I. Flores, qui figure sous le titre « Dimanche matin » à la fin de ce mémoire, offre un portrait tout en nuances de la marge qui vient se frotter au mode dominant du familier, venant le blesser à son tour, forçant de part et d'autre l'effacement afin d'ouvrir la voie à un domestique plus inclusif. On y retrouve Paloma, la narratrice, qui médite sur le parcours semé d'embûches de ses parents tejanos avec empathie et admiration, tout en songeant avec une certaine amertume à la cassure qu'a provoquée la découverte de son homosexualité au sein de sa famille. Son refus de reproduire un idéal familial hétéronormatif semble en effet compris par ses parents comme une trahison aussi douloureuse que les blessures causées par la violence frontalière étatique. L'obstination avec laquelle la fille assume un mode de vie queer est ainsi comparable, aux yeux de la mère, aux eaux du Rio Grande engouffrant les migrant·es tentant de traverser la frontière mexico-américaine (v. 2012, p. 32). La réconciliation avec la mère, qui fera l'objet d'un autre tableau, n'est annoncée que par la présence de l'amante à la table de la cuisine, signe d'une tentative d'ouverture de la part des parents. Et tandis que Paloma lutte pour détacher son regard du corps de son amante et de toute la sensualité qui s'en dégage, son père et sa mère tentent de masquer le mélange de fascination et de répulsion qui les habite (v. *ibid.*, p. 33). Les regards dirigés ou obliques de chaque corps indiquent un sentiment de désorientation où chacun essaie de faire sens de cette nouvelle configuration familiale en train de prendre forme sous leurs yeux. La scène se conclut toutefois sur une impasse et c'est Paloma qui se trouve à nouveau violemment forcée de reprendre pied dans un univers au sein duquel elle peine pourtant à se frayer un passage (v. *ibid.*).

Au même titre que les œuvres de fiction, une pratique essayistique qui se réclame de la bâtardise permet de révéler au fil de l'écriture la désorientation qui précède le détournement du corps queer du domaine hégémonique du familial. Elle permet aussi de mettre en valeur la formation d'affinités queers et la quête d'une langue nouvelle et d'une littérature autre. On peut penser ici à comment les textes de Godard et Lotbinière-Harwood sont révélateurs de complicités entre femmes francophones et anglophones, dont un bon nombre d'ailleurs étaient queers, et à comment ces collaborations ont favorisé l'émergence de littératures féministes de part et d'autre de cette division culturelle en créant un réseau de solidarité entre écrivaines, traductrices, critiques et éditrices qui assura à maints niveaux la viabilité de leurs pratiques (v. Simon, 1996, p. 21). Quant à nous, nous nous emploierons, dans l'essai qui constitue notre troisième chapitre, à défaire l'échafaudage de nos propres appartenances afin de mettre en lumière à la suite de Leclerc et de ses travaux sur le roman *Between* de Christine Brooke-Rose, comment celles-ci au lieu de constituer un récit identitaire ou de nous permettre de nous prévaloir de certains droits d'accès, ne sont que la simple manifestation de désirs fluctuants. En fin de compte, et « [s]elon l'expression de l'écrivaine canadienne Marlene Nourbese Philip, *belonging* devient “*be/longing, to be longing*¹⁷” — un état de désir et d'irrésolution [...] » (Leclerc, 2010, p. 149).

Bien que la déviance puisse être ressentie de façon jubilatoire, ou même jouissive, il n'en demeure pas moins que ce ratage délibéré, cette délivrance d'une mauvaise copie, expose inévitablement les corps queers à des mesures répressives qui ne pourront être encaissées que dans la mesure où il existe des familles alternatives au sein desquelles se réfugier. Cette constatation vient également s'appliquer au mode de traduction que nous sommes en train d'esquisser en ce sens qu'il s'agit de transmettre des récits qui ne sont pas nécessairement du goût de la majorité et de le faire dans les limites d'une langue et d'un système littéraire faisant l'objet d'une surveillance particulière. Néanmoins, si la formation d'un espace politique a aussi beaucoup à voir, selon Ahmed, avec la primauté du bonheur de certains corps au détriment du bonheur d'autres corps, les corps traduisants qui adhèrent à la mission de « *killjoy* » que propose Ahmed (v. 2015 [2004], pp. 224-225) vont de front à la rencontre du mécontentement qu'ils risquent de causer, ou du mécontentement qu'ils se causent à eux-mêmes, afin justement de considérer la possibilité d'autres espaces de traduction. Pour que subsiste le queer, donc, doit être assumée la part d'obscurité qui accompagne l'art de la défaite et dans le cadre d'une traduction

¹⁷ La citation est tirée d'*Outside Belongings* d'Elspeth Probyn (1996).

littéraire, cette part d'obscurité peut être mise en évidence par l'essai littéraire qui effectue un retour sur l'expérience affective du traduire.

La traduction bâtarde s'inscrit de front dans la précarité, mais il reste que les traducteur·rices maintiennent certains privilèges qui leur permettent de mener leur travail à terme et qui ne peuvent non plus être tus. L'éducation, l'appartenance ethnique, la nationalité et les droits citoyens qui s'y rattachent, la classe sociale, les liens d'amitié, la structure familiale à laquelle on a accès ou à laquelle on renonce constituent des privilèges parmi tant d'autres. En d'autres mots, ce n'est qu'en exposant comment le corps occupe cet espace de la précarité qu'on peut faire justice aux dilemmes politiques qui l'assaillent. L'autocensure joue ici un rôle clé, car elle signale l'anxiété que peuvent ressentir les traducteur·rices queers à l'égard des conditions de leur survie, que celle-ci soit d'ordre économique, professionnel, psychique ou physique. Tel que l'avance Butler,

[w]hen the norm appears at once to guarantee and threaten social survival (it is what you need to live; it is that which, if you live it, will threaten to efface you), then conforming and resisting become a compounded and paradoxical relation to the norm, a form of suffering and a potential site for politicization. (2004, p. 217)

Les traducteur·rices comptent sur leur maîtrise de la langue et des codes dominants pour leur survie. Au Québec, cela signifie, entre autres choses, respecter la ligne que tracent nos autorités linguistiques entre ce qui constitue un emprunt justifié à l'anglais et ce qui constitue un anglicisme à condamner ou à enrayer de notre parler collectif. Cela peut aussi signifier s'adapter aux codes genrés de la langue et respecter la règle du « masculin l'emporte sur le féminin ». Quels sont les facteurs qui permettent aux traducteur·rices de persévérer malgré tout? Ou au contraire, quels sont les facteurs qui les retiennent dans leur élan ou les ralentissent dans leur travail? En se distançant des prises de positions catégoriques, l'essai vient explorer comment ces liens d'attaches et d'attachement ressortent lors de l'acte traductif sous forme de bouffés émotives.

Maier, lors de l'écriture de son essai, dévoile ainsi comment le malaise qu'elle a ressenti à l'égard de Labarca et du texte à traduire a fini par influencer ses différents choix de traduction. À l'envers d'une vision idéalisée de la relationalité, telle que celle proposée par Lotbinière-Harwood et qui présuppose une collaboration serrée et une amitié réelle entre l'autrice et la traductrice (v. 1991, p. 71), Maier avoue n'avoir eu aucunement connaissance de l'œuvre d'Amanda Labarca avant d'avoir accepté d'en traduire quelques extraits, avoir été déçue par le

style de l'autrice lors de sa première lecture et n'avoir pas cherché à en connaître davantage sur Labarca que le matériel qui lui avait été soumis au départ (2006, pp. 139 et 141). En tant qu'universitaire, Maier dispose d'une tribune et peut se prévaloir de son rôle de critique afin de problématiser son rapport avec l'autrice. Nombre de traducteur·rices littéraires n'ont pas accès à ce privilège. Dans la plupart des cas, lorsqu'on offre la parole aux traducteur·rices, on s'attend à des récits élogieux de l'ouvrage dont il faut, disons-le, assurer la promotion. Si, derrière les portes closes, il leur arrive de manifester de l'irritation ou de l'ennui à l'égard du style d'un·e auteur·rice ou du propos de son œuvre, les traducteur·rices littéraires sont généralement perçues comme des êtres passionné·es qui savent se sacrifier pour mettre en valeur le talent de « leur » auteur·rice. Même au Québec, des contrats de traduction non payés ou sous-payés sont octroyés chaque année, sous prétexte d'un manque de ressources et du manque d'intérêt du lectorat et cela, tout en soulignant la nécessité de faire justice à l'auteur·rice et à son texte. En écho à Sophie Collins, qui reprend à sa façon la figure de la « *killjoy* » féministe de Sara Ahmed, nous sommes d'avis que d'insister uniquement sur le plaisir du traduire non seulement risque d'effacer l'art avec lequel la main traduisante exerce son travail, mais aussi de contribuer à sa précarité. En effet, alors que beaucoup de traductions sont jugées « médiocres », on ne se questionne que très rarement au sujet des conditions dans lesquelles le travail s'est fait. Enfin, bien qu'entretenir une relation intime et riche avec notre autrice, sa langue et son contexte représente un idéal noble, cette amitié n'est pas toujours rendue possible (qu'arrive-t-il lorsqu'on traduit un·e mort·e?) et elle n'est pas non plus toujours voulue ou encouragée par les actrices en jeu.

En ce qui nous concerne, l'essai nous permettra de revenir sur le dialogue intérieur que nous avons entretenu avec le texte à traduire tout au long de sa réécriture. Le titre même de l'ouvrage, *Empanada : a lesbiana story en probaditas*, nous invite à goûter l'univers de Paloma, la narratrice. En faisant appel à l'expérience sensorielle de la lecture, *la probadita* fait écho à l'essai et en fait ressortir toute sa substance affective. *Probadita* : une bouchée dirait-on si nous étions à la recherche d'une équivalence toute simple, en ligne droite. Quant au verbe *probar*, même s'il ne rejoint pas la notion d'essai au sens littéraire (en espagnol, *ensayo* du verbe *ensayar*, dérivé comme en français du latin), il recouvre, en espagnol, l'acte de goûter et d'essayer au sens large. Se délecter des relectures consécutives, de notre travail de réécriture, s'en écœurer, en être dégoûtée aussi, tour à tour : tout cela vient certes imprégner notre version, tout comme le fait de goûter à quelque chose de nouveau. L'ensemble de ces émotions, comme nous le verrons au

chapitre trois, venant redessiner les contours de notre espace de traduction. Ainsi, l'espace de traduction reflétera davantage l'ici que le là-bas, que cela soit en faisant pleins feux sur nos sentiments d'insécurité, nos malaises, notre méconnaissance du monde de Flores, en démystifiant aussi notre rapport aux langues mises en scène, en révélant le statut embryonnaire de notre relation avec l'autrice, en creusant la honte qui accompagne le privilège ou les désirs refoulés de notre corps traduisant. Nous espérons, enfin, que les orientations nouvelles révélées par notre essai laissent présager un imaginaire renouvelé du territoire et de l'espace frontalier d'où nous venons, un imaginaire qui serait ultimement plus représentatif des milliers d'*atravesades* qui l'habitent.

4. L'intraduisible, ou faire s'effacer la ligne d'horizon

Nous mentionnions en introduction comment l'approche queer de Démont, inspirée par la « thick translation » d'Appiah, risque de stabiliser ce qui appelle à une certaine opacité, alors même qu'elle tente de conserver l'ambiguïté propre au texte de départ en y superposant une série de strates interprétatives. Notre objectif est plutôt d'interroger les limites de la recherche documentaire et d'explorer ce qui se profile à la circonférence de celle-ci, en mettant en évidence l'ignorance et le non-connaître qui s'immiscent dans toute traduction. Plusieurs tabous au sein du monde de la traduction littéraire valent en effet la peine d'être démystifiés. Commençons par admettre que nombre de traducteur·rices littéraires ne possèdent qu'une maîtrise limitée de la langue de départ, que cette dernière n'est souvent utilisée que de façon passive et qu'il arrive à plusieurs de n'avoir été que très peu au fait du contexte dans lequel s'inscrit l'œuvre avant d'avoir eu à s'y pencher. Il reste que ce non-connaître peut aussi mener à une sensibilité aiguisée et une attention anxieuse aux détails, des qualités qui prennent alors le dessus sur une assurance démesurée, laquelle porterait à passer rapidement sur certains problèmes. Tout parcours traductif est ainsi parsemé de zones d'ombres qui participent à la réécriture du texte en soi. D'un point de vue traductologique, il vaut donc la peine de faire tomber le couvert positiviste pour mieux prendre en compte l'impact subjectif du non-connaître. Voilà ce qu'une pratique essayistique permet de réaliser. En effet, en nous inspirant de Nathanaël, maître·sse de l'entre-genre — ou de l'écriture bâtarde telle que nous nous sommes employée à la définir —, nous concevons la désintégration de la pensée qui atteint sa limite comme le moment où la débarque devient possible. Les trébuchements causés par notre ignorance permettent alors de faire s'effacer la ligne

d'horizon de ce que nos connaissances accumulées nous permettent de saisir et demandent de recommencer toujours à neuf notre questionnement. Nathanaël de définir d'ailleurs le geste d'écriture de la façon suivante :

When it arrives, serene or desperate, at the upward moments of building, those rooftops which I have not done praising—but praise always in the form of a trial (an essay), an attempt, a grope, seduction and surge—it is only just beginning: it reaches. Still, reach entails the very risk of collapse: what assembles itself in the immaculate field of vision is stained with constructions leading nowhere if not: elsewhere. (Stephens, 2008, p. 53)

Le critique William J. Spurlin, quant à lui, nous invite à miser sur le moment clé de l'intraduisible : « [...] [a] subversive space of indeterminacy between languages, the space of *l'intraduisible*, is a *queer* space, one that challenges any normative idea of straightforward translability » (2017, p. 177). Spurlin nous rappelle qu'en tant que champ d'études ou cadre théorique, le queer relève d'une tradition essentiellement eurocentriste. Afin d'échapper aux régimes anglocentristes du savoir, il faut dès lors commencer par admettre que des réalités périphériques peuvent déstabiliser ou désarticuler les catégories avec lesquelles nous avons l'habitude de travailler. Spurlin cite ainsi en exemple les pratiques amoureuses de femmes lesothiennes, lesquelles dépassent notre entendement du lesbianisme ou de la bisexualité (*ibid.*, p. 174). Plus près de nous, Leanne Betasamosake Simpson écarte de son cadre théorique le terme « *woman* » et défend plutôt l'usage du terme anishinaabe « *kwe* » : « There is a fluidity to my use of the term *kwe* that gestures to the gender variance within Nishnaabewin. *Kwe* does not conform to the rigidity of the colonial gender binary, nor is *kwe* essentialized » (2017, p. 29). Plutôt qu'une simple recherche d'équivalences entre les langues, la (non-)traduction peut ainsi chercher à décentrer la langue hégémonique et mondiale (c.-à-d. l'anglais) ou contester l'autorité langagière monolingue et métropolitaine française (v. Spurlin, 2017, pp. 179-181). Cela suppose toutefois de savoir demeurer dans cet instant dérangeant de l'intraduisible que Barbara Cassin souhaite malgré tout définir de façon « douce » comme non pas « [...] ce qu'on ne traduit pas, [mais] [...] ce qu'on ne cesse pas de (ne pas) traduire » (2006, p. 167; voir aussi Spurlin, 2017, p. 177).

Par l'entremise de l'essai, Susanne de Lotbinière-Harwood nous offre un exemple pertinent d'un moment de défaite occasionné par l'intraduisible. Comme Godard, Lotbinière-Harwood se débat avec l'écriture profondément novatrice et, en ce sens, récalcitrante de Nicole Brossard. La satisfaction maintes fois exprimée par cette dernière à l'égard de la traduction de *Sous la langue* ne suffit pas à apaiser le sentiment qu'a Lotbinière-Harwood de faire violence au

texte et ce, ébauche après ébauche. Il faut finalement plus d'un an à la traductrice pour sortir de son tourment et dénicher le mot recherché, sous forme d'un gallicisme qu'elle impose à la langue anglaise : le mot « cyprine », déjà objet censuré en français¹⁸, devient ainsi « cyprin » (1991, pp. 143-148). En effectuant un retour sur cette expérience de traduction, le texte de Lotbinière-Harwood met en relief une série d'affects qui traversent sa relation avec l'autrice et avec le texte à traduire. De façon générale, son travail est dirigé par ses visées féministes, mais aussi par les sentiments mitigés qu'elle entretient envers les nationalismes canadiens et québécois (*ibid.*, p. 170). Sa topographie bilingue constitue, de son propre accord, un terrain émotionnel glissant (*ibid.*, pp. 79-87) qui ne se voit résolu que par son désir de s'affranchir de l'autorité grammaticale masculine, de se défaire de la pensée straight et de faire émerger une langue féminine effacée (*ibid.*, pp. 87-88). En choisissant une traduction qui pervertit « la langue d'arrivée », Lotbinière-Harwood ne succombe pas à la prétention de mettre fin au moment de l'intraduisible, elle accuse plutôt la marque de l'intraduisible en anglais. En refusant de jouer le rôle de traductrice en tant que gardienne soumise de la langue, elle prête le flanc à tous ceux qui auraient préféré une traduction sage, intelligible. En fait, en comparant les dilemmes qui assaillent Godard et Lotbinière-Harwood par rapport à la langue de Brossard, on perçoit comme une simple description de leurs stratégies de traduction au moyen des concepts de domestication ou d'étrangéisation viendrait taire la complexité des émotions qui permettent de configurer l'espace même du domestique ou de l'étranger.

Cassin, comme Simon (v. 1994, p. 181), propose d'accepter l'incertitude de l'inachevé par opposition à une homogénéisation du domaine identitaire et culturel (2006, pp. 178-179). Chez Nathanaël, la rencontre se situe justement dans l'échec du traduire, dans une main tendue qui cherche par le toucher, à laisser l'autre faire intrusion dans notre corps perméable sans jamais réellement réussir à assouvir le désir qui nous assaille (Stephens, 2008, pp. 9-36). Ainsi, en arriver à un moment décisif où le mot semble se fixer sur le papier n'empêche pas qu'il puisse s'agir, en fin de compte, d'une simple acceptation de la défaite, d'un début de « démembrement » comme le poserait Nathanaël, ou d'une « infinie finitude » (*ibid.*, p. 65, notre trad.). Habiter l'instant de la défaite, entretenir ce qui ne finit pas de ne pas se traduire et mettre au jour cette

¹⁸ Lotbinière-Harwood affirme qu'au moment de la publication de son ouvrage, les lexicographes refusaient toujours de reconnaître l'utilisation de ce mot, lequel fut notamment utilisé par Baudelaire et repris par des écrivaines féministes (1991, p. 145). Bien qu'il ne soit pas d'usage courant, le mot figure à présent dans le *Petit Robert* (2019, p. 610) et le dictionnaire français de définitions d'*Antidote 10* (2020, n.p.). Son acception en tant que « liquide vaginal » n'est toutefois toujours pas reconnu par le *Larousse* (2020).

lutte (mal)heureuse avec le sens peut permettre d'élargir notre conception des frontières de la langue « d'accueil » et du lectorat qui nous attend une fois la main posée.

Face à l'étrangeté du texte à traduire, nous nous sommes forcément trouvée décontenancée à divers moments. Face à la queeritude du texte à traduire, nous avons pris plaisir à vivre ce moment où le trouble se fait ressentir et en avons éprouvé simultanément de la gêne, au sens de ce qui entrave la fluidité de l'écriture, de ce qui est perçu comme tabou ou de ce qui nous a fait remettre en question notre propre légitimité. Le but de notre pratique essayistique est d'arriver à capter de façon performative l'affect qui traverse ces moments, en offrant aux lecteur·rices non pas un récit explicatif des repères ayant rendu possible notre saisie du texte, mais un récit qui révèle comment nous nous sommes vue dé/faite par le texte à traduire. Il s'agit enfin de mettre en lumière le rôle du désir dans la traduction : désir de rapprochement ou d'affranchissement vis-à-vis de différents corps. Avant de faire lire notre espace de traduction, il convient néanmoins de passer en revue les multiples défaites qui ont parsemé notre trajectoire de traduction. Nous verrons alors comment la langue bâtarde privilégiée lors de notre réécriture d'*Empanada* rejoint la bâtardise de l'essai en soi.

CHAPITRE DEUX

Défaites du traduire : l'hétérolinguisme exacerbé de nos essais de traduction

1. Langues bâtardes, cultures de l'oralité et mémoires matrilineaires

Qu'on les nomme spanglish, chicano, québécois, chiac, franco-ontarien, fransaskois, mitchif, cajun, créoles d'Haïti ou de la Martinique, tous ces « dialectes » d'Amérique qui prolifèrent dans l'ombre ont d'abord cohabité avec les langues autochtones, pour ensuite les surplomber et les refouler. Depuis longtemps, ces langues se voient qualifiées de « bâtardes ». Loin de venir uniquement des gens de la métropole, une telle désignation fait même souvent partie du discours de leurs locuteur·rices (v. Anzaldúa, 2007 [1987], p. 80; Stavans, 2008, p. 64). Cette évocation de la bâtardise non seulement demeure teintée d'insécurité linguistique, mais elle se fonde de plus sur une définition de la langue en tant qu'entité unique. Le plurilinguisme est alors considéré comme pouvant mener à de graves dérives.

Bâtarde, la langue de Flores l'est doublement — tout comme l'étaient celles des autrices féministes canadiennes des années 1970 — parce qu'en faisant le pari de mettre en scène des histoires queers ou féminines, et cela, hors des grands centres littéraires américains, elle échappe aux circuits littéraires qui accueillent des auteur·rices qui font appel au spanglish tout en arrivant à plaire davantage au goût d'un large public. Plutôt que de s'inquiéter de son statut déjà marginal, Flores choisit d'en explorer toutes les facettes. Elle suit en ce sens l'exemple d'écrivaines audacieuses qui ne se sont pas contentées de dépeindre leurs réalités, mais l'ont aussi fait en cherchant à transmettre leur plurilinguisme quotidien. En plaçant nombre d'entre elles — que ce soit Gloria Anzaldúa, Tatiana de la Tierra, Cherríe L. Moraga ou Carla Trujillo — en exergue de ses tableaux, Flores choisit d'inscrire de façon visible cet héritage. Comme plusieurs d'entre elles, d'ailleurs, elle refuse de se cantonner à l'intérieur d'un genre littéraire dont les limites stylistiques auraient été préalablement définies. En entretien, Flores s'est remémorée du combat qu'elle a dû mener, alors qu'elle complétait une maîtrise en création littéraire, pour faire accepter son texte auprès de ses mentores, lesquelles lui demandaient de se conformer à la classification classique prose/poésie. Ce défi a été suivi de celui de faire publier un texte queer dont la structure était particulièrement éclatée : « I had to defend it as literature, against the conception of what a novel looks like », déclare Flores (Flores et Henderson, 2020, n.p.). Cette structure lui était pourtant particulièrement chère. Elle mentionne ainsi au sujet des « vignettes » qui forment le texte :

« This is how I live my life: for ten minutes I'm a lesbiana, the next ten minutes I'm a daughter, the next ten I'm a Chicana, and then a mother. That is essentially what the queer experience is like » (*ibid.*).

De nos jours, au Canada francophone, embrasser l'oralité et faire le pari d'une écriture queer ou d'une écriture féminine redéfinie ne signifie pas attendre en vain la reconnaissance, même si celle-ci, tout comme la postérité, ne vient pas nécessairement aussi aisément qu'à d'autres. De jeunes écrivain·es québécois·es¹⁹ comme Anne Archet, Lula Carballo, Virginie DeChamplain, Naomi Fontaine et Marie-Andrée Gill (toutes deux de la nation innue), Vickie Gendreau, Mariève Maréchale, Mélanie Michaud, Erika Soucy et Elkahna Talbi, ou des autrices-compositrices acadiennes telles que Viviane Roy, Katrine Noël et Julie Aubé (*Les Hay Babies*) ou Lisa Leblanc ont fait leur marque en n'hésitant pas à remettre en question à la fois les dogmes « respectables » de la masculinité et de la féminité et ceux de la rectitude langagière. Cette génération d'auteur·rices continue de démonter le discours colonial et patriarcal du « maîtres chez nous » et de s'affranchir de leur rôle de gardiennes identitaires confinées au rôle de reproductrices de la famille et soucieuses de bien paraître, un rôle qui comme l'ont démontré Patricia Smart par rapport au Québec et Catherine Leclerc par rapport à l'Ontario français, non seulement relègue la femme au domaine du privé, mais lui fait faire les frais de la violence et du contrôle du colon dépossédé (v. Smart, 1988, pp. 331-333; Leclerc, 2010, pp. 329-335).

Flores, quant à elle, vient faire hommage non seulement à la tradition écrite et littéraire qui lui a ouvert la voie, mais aussi à cette littérature orale transmise à l'intérieur de la communauté et la famille, lors d'assemblées de cuisine et autres échanges entre femmes. Tout en étant critique du carcan de la féminité qui n'a cessé d'entraver les femmes de sa famille, elle souligne la résilience et la combativité de ces dernières, ainsi que les avancées féministes qu'elles ont elles-mêmes encouragées. Lorsqu'il s'agit de reproduire une certaine oralité, l'oreille et la mémoire valent parfois autant sinon plus que les sources dictionnairiques, et c'est pourquoi nous avons voulu faire usage des connaissances qui nous sont accessibles par cette mémoire familiale qui circule encore et par cet héritage paysan qui est le nôtre et celui de Flores. Comme Flores le démontre, si les femmes ont été garantes de la bienséance, notamment celle langagière (voir par exemple « Un morceau de *carne* entre les dents »), leur existence n'est pas que servitude ou

¹⁹ Selon ses publications récentes, Maréchale semble privilégier les adjectifs déclinés avec point médian, tout en faisant usage du pronom « elle » comme référent à la troisième personne. Ici, donc, notre usage du point médian inclut le féminin et le non-binaire, mais non le masculin.

soumission, et cela, même les mains constamment à la pâte pour nourrir les leurs. Déjà en introduction à *Empanada*, Flores redonne toute sa puissance à la cacophonie des voix féminines : « Our voices rang so loud in and out of Spanish and English, the men in the family buried their heads under pillows and blankets in bed trying to avoid our rants for as long as they could withstand not eating *mami's* and *buela's* delectable treat » (2012, p. 3). La vie de ces femmes est aussi pleine de créativité et d'imagination, et lorsqu'il s'agit de transmettre un héritage linguistique, ces femmes font preuve de débrouillardise (v. « *Te Ves Más Sexy* ») et d'agentivité. Flores jette un éclairage queer et lesbien sur sa culture de *mestizaje* et se réapproprie, comme Anzaldúa avant elle (v. 2007 [1987], pp. 81-83), tous les aspects de la culture populaire chicana : la musique, les *telenovelas*, la religion et la nourriture. Bien qu'elle éprouve une certaine colère envers les représentations de *la Malinche* (v. « Mes mains »), elle refuse de s'engager dans un débat sur l'authenticité culturelle et choisit plutôt d'explorer comment son existence queer arrive à cohabiter avec son univers chicano. Comme au Canada francophone (v. Leclerc, 2010, pp. 329-335), le spectre de l'assimilation est, chez le peuple chicano, lié à l'infidélité de la femme à sa culture et à sa langue. Dans son essai « A Long Line of Vendidas », Moraga résume ce schéma de pensée de façon franche et directe :

As translator and strategic advisor and mistress of the Spanish conqueror of México, Hernan Cortez, Malintzin is considered the mother of the mestizo people. But unlike La Virgen de Guadalupe, she is not revered as the Virgin Mother, but rather slandered as La Chingada, meaning the « fucked one, » or La Vendida, sell-out to the white race. Upon her shoulders rests the full blame for the « bastardization » of the indigenous people of México. To put it in its most base terms: Malintzin, also called Malinche, fucked the white man who conquered the Indian peoples of México and destroyed their culture. Ever since, brown men have been accusing her of betraying her race, and over the centuries continue to blame her entire sex for this « transgression ». (1983, pp. 99-100)

La vérité après tout demeure que ni traîtresses, ni simples reproductrices ou passeuses de l'héritage culturel, les mères chicanas et franco-canadiennes sont celles qui, derrière les murs de la maison familiale, ont décidé de la nature de cet héritage, en ayant souvent en tête l'émancipation de leurs enfants, et notamment de leurs filles. Ainsi, notre matronyme anglophone recèle deux histoires : une arrière-grand-mère qui exigea de couper le cordon avec l'anglophonie écossaise avant de se marier, imposant à ses enfants un monolinguisme qui leur permettra de mieux s'intégrer au sein de la société rurale québécoise et d'affirmer leur appartenance à une fierté franco-canadienne; une autre, Franco-ontarienne migrée au Québec qui, même atteinte de cécité, imposa à sa fille des leçons d'anglais de son cru, assises toutes deux à la table de la cuisine,

afin d'assurer l'avenir de cette dernière. Certes, la conception de chacune de ce en quoi pouvait consister l'émancipation différerait (cela est également vrai pour les femmes d'aujourd'hui), mais il ne faudrait pas non plus contribuer, en victimisant ces femmes, à passer sous silence comment, à l'instar de la Malinche, elles ont travaillé à négocier le passage entre les langues, à réconcilier et à métisser les cultures entre elles.

Dans l'ombre et parfois en catimini, on travaille depuis longtemps déjà à contourner et à faire dévier les circuits de reproduction de la langue ou du genre. De nos jours, les autrices et les auteur·rices queers craignent de moins en moins de se faire entendre et font lever les tabous avec toujours plus d'audace. C'est dans ce courant que nous cherchons à nous inscrire, en embrassant à notre tour toute la bâtardise de notre langue pour traduire celle de Flores. Et si l'insécurité accompagne inévitablement l'écriture bâtarde et son désir de transgression, nous cherchons ici non seulement à dénoncer cette anxiété du corps écrivant, mais aussi à l'aborder dans toute sa complexité.

2. La question du lectorat

Le titre même de notre mémoire se veut clair sur nos intentions : le public visé par notre traduction est avant tout franco-canadien. Pourtant, nous affirmions en introduction notre refus de présupposer une entité monolithique qui ferait figure d'autorité et à partir de laquelle nous pourrions soulever quelque prétexte à avoir fait tel ou tel choix de traduction. Nous savons, comme l'énonçait Eco, que le texte agit sur son lectorat en même temps qu'il se voit modulé par la façon dont le corps écrivant ou traduisant s' imagine ses lecteur·rices. Nous faisons en quelque sorte acte de foi en croyant que divers·es lecteur·rices seront sensibles aux sonorités que nous avons données au texte de Flores. Suchet décrit ainsi l'« adresse hétérolingue » comme « un pur geste tendu » qui « [...] n'implique pas la réussite de la transmission du message » (2014, p. 129). S'il y a *désir* de se rapprocher de l'autre et de faire connaître le texte de départ à un nouveau public, il y a aussi désir d'agir sur la langue, d'ébranler, comme nous l'enjoignait déjà Bakhtin en décrivant ce qui fait un bon roman, la croyance en une communauté linguistique et nationale unifiée. En défendant l'hétéroglossie comme marqueur distinctif du genre romanesque, Bakhtin considère en effet qu'il est du devoir de l'écrivain·e non seulement de tendre l'oreille à l'ensemble des groupes sociaux et aux rapports conflictuels qu'ils entretiennent entre eux, mais aussi de prêter attention à ce qui est produit en dehors de ses allégeances culturelles ou nationales.

La littérature qui s'inquiète trop de ménager les sensibilités du lectorat n'arrivera pas à se renouveler, va-t-il jusqu'à déclarer dans son célèbre essai « Discourse in the Novel » rédigé entre 1934 et 1935 (1981, pp. 368-369).

Parce qu'il s'agit d'*écriture* après tout, de *réécrire* une œuvre, la traductrice doit à la fois être tournée vers la multiplicité des voix portées par l'œuvre originale et s'orienter à l'intérieur de son propre espace de traduction. Il importe alors de se demander, « vers qui choisit-elle de diriger son projet? », mais également, « de qui se détourne-t-elle? ». Plutôt que d'envisager des lecteur·rices appartenant à un groupe social particulier et de pressentir leurs attentes envers le texte, la littérature et la langue, nous choisissons d'imaginer une variété de lecteur·rices qui, selon leur propre positionnement au sein du régime monolingue, percevront diverses zones de transparence ou d'opacité au sein de notre texte. Le chatolement de la langue sera ainsi éprouvé différemment par une personne d'abord hispanophone qu'elle le sera par une personne francophone ne connaissant pas l'espagnol. De façon similaire, les thèmes, le vocabulaire et l'érotisme queer du texte pourront en rebuter ou en troubler plusieurs.

Somme toute, notre projet de traduction a pour ambition de remettre en question la notion de « public franco-canadien », en ce sens qu'il ne présume pas de la constitution de ce dernier sur la base d'une appartenance primordiale à la langue française ou à l'héritage canadien-français catholique. Et si nous cherchons à faire du territoire habité notre source de connaissance, à la suite de Giroux et de la philosophie mohawk de Patricia Monture de laquelle elle s'inspire (v. Giroux, 2017, p. 11), en faisant fouler à notre langue d'écriture les rues de Montréal et les chemins de la Montérégie de notre enfance, nous ne sommes pas uniquement motivée par un souci de réalisme ou un désir de décentraliser la langue métropolitaine. En effet, même en lisant le texte de Flores en traduction, on ne peut se méprendre : nous ne sommes pas en sol québécois. Ces récits d'une existence en marge ne reflètent pas notre propre statut minoritaire. Mettre les francophones du Canada à l'aise en leur offrant des repères familiers sur lesquels s'appuyer permet selon nous de mieux les surprendre au détour d'une phrase qui met le Texas ou le Mexique en scène, ou qui évoque un moment queer ou une sexualité autre.

Les littératures franco-canadiennes hors Québec, lesquelles par leur exigüité ont beaucoup plus à partager avec les littératures latinx des États-Unis, constituent une source d'inspiration à cet égard, car comme le souligne Nicole Nolette à l'égard du théâtre, elles « [...] pren[nent] en compte les lecteurs (et spectateurs) métropolitains qui ne partagent pas toutes les langues du

spectacle pour les cibler avec une flèche acérée en même temps qu'elle[s] les appâte[nt] » (2015, p. 24). Conscient·es du caractère impératif de favoriser le rayonnement de leur langue et de leur culture, les dramaturges hors Québec ne se contentent pas de cibler d'abord et avant tout leur propre communauté. Venant de l'Ouest, de l'Ontario ou de l'Acadie, ces auteur·rices arrivent avec brio à conquérir des publics aux appartenances linguistiques diverses. Par ailleurs, en passant d'une langue à l'autre, en faisant usage de l'humour et en invitant le public à se soumettre au jeu de l'intraduisible, les théâtres franco-canadiens hétérolingues refondent sciemment les frontières territoriales qui tendent à les effacer au sein d'un pays où les nationalismes québécois et canadiens s'affrontent sur des bases linguistiques exclusives. D'une ligne à l'autre, d'une représentation à l'autre, l'adresse du texte change, on se tourne vers une partie du public pour ensuite faire face à une autre, on inclut et on exclut tour à tour, parfois effrontément, parfois à l'insu de spectateur·trices à qui l'allusion comique ou incisive échappe (v. *ibid.*, pp. 32-33 et 245). En évoquant son analyse avec Leclerc du texte phare de Patrice Desbiens, *L'homme invisible/The Invisible Man*, Nolette résume bien ce à quoi aspire notre projet de traduction, peu importe la personne qui en tiendra ultimement les pages entre ses mains : offrir donc « [...] une lecture qui fait de l'étrangeté quelque chose de familier en même temps que le familier acquiert de l'étrangeté » (*ibid.*, p. 25).

Notre projet s'inspire également de la réécriture par Erín Moure du récit queer de Wilson Bueno, *Mar Paraguayo*. La version originale est rédigée en portunhol et parsemée de guaraní, une langue autochtone d'Amérique du Sud que Moure préserve dans sa traduction en frenglish. À propos de la langue qu'elle met en scène, Moure tient à préciser : « My invented *Frenglish*, an English containing French, is inspired by Quebec English, but intensified. It's not really readable in French, just in English, whereas Bueno's Portunhol is quite readable in Spanish and fairly readable in Portuguese » (Bueno, 2017 [1992], p. 109). Et en effet, il semble que Moure ait décidé d'abandonner toute similitude avec le réel et avec l'alternance codique montréalaise. Si nous ne souscrivons pas au même détachement, deux facettes du projet de Moure ont réussi à retenir notre attention : l'hétérolinguisme intensifié de sa traduction et le soin avec lequel elle cherche à maintenir un rythme et une musique qui feraient justice à l'original. Cela s'avère d'ailleurs être une tâche particulièrement ardue, compte tenu de l'écart qui sépare le français et l'anglais, comparativement à la proximité relative de l'espagnol et du portugais (v. *ibid.*, p. 111). La langue créée de toutes pièces par Moure ne manquera pas d'en irriter plusieurs. À sa défense,

la traductrice ne revendique ni le rôle de linguiste ni celui de traductologue, sinon celui d'une écrivaine sensible au projet de l'auteur avec lequel elle entre en relation :

Key to the book is the relation of these three languages and their malleabilities, tensions and temptations, their *tensilities*, and the rhythms that bind them. A translation must not only attend to semantic values, but to this rhythmic binding, through which the « meaning » or meaning effects of Bueno's text are conducted. (*ibid.*, p. 107)

Le déplacement opéré par Moure en territoire linguistique montréalais, alors que le paysage du récit demeure le même et que le guaraní continue de s'immiscer à l'intérieur du texte, contribue à ravir les lecteur·rices qui se laissent emporter par la voix poétique du personnage principal, et cela même si ces mêmes lecteur·rices se trouvent désarçonné·es de façon incessante. Moure nous le concède : le texte est plus opaque pour le lectorat anglophone auquel il s'adresse que pour son lectorat original (*ibid.*). À notre avis, il demeure tout de même accessible aux nombreux corps bilingues d'origine francophone ou anglophone qui parcourent les rues de Montréal et dans les mains desquels ce livre risque de se trouver. De la même façon, Bakhtin prône de représenter *artistiquement* la multiplicité langagière d'une société et souligne le travail stylistique de l'écrivain·e, un travail qui n'est pas nécessairement lié selon lui à l'incorporation et la reproduction empirique de faits linguistiques. Le théoricien russe défend ainsi une connaissance poussée de la langue et de ses variantes sans pour autant déprécier toute la délicatesse et l'oreille rythmique qu'exige l'écriture romanesque (1981, p. 366).

Il n'est pas aisé de justifier, au sein d'un cadre universitaire, la quête d'une voix qui pourrait porter le texte traduit avec un souffle similaire à celui de l'original (cf. Lotbinière-Harwood, 1991, pp. 43-44). Et pourtant, cette quête est aussi cruciale à faire fonctionner un texte que sa crédibilité langagière. Parce que c'est le ressenti du corps qui détermine ultimement l'efficacité d'un texte, notre traduction, comme celle de Moure, met en scène un hétérolinguisme qui se trouve *exacerbé*²⁰. Alors que les défaites que nous décrivons au sein de ce chapitre peuvent à première vue sembler s'apparenter à des choix purement linguistiques, nous verrons comment l'affect entre inévitablement en jeu dans la prise de décisions traductives.

²⁰ Le choix de ce terme nous a été inspiré par Lise Gauvin qui revient ainsi sur la notion de surconscience linguistique : « Cet imaginaire, cette conscience, que je nomme *surconscience* pour souligner son aspect à la fois *exacerbé et fécond* [nous soulignons ici], a engendré des poétiques de la langue qui s'expriment aussi bien dans des essais, des manifestes, des préfaces et des textes divers que dans les œuvres de fiction » (2000, p. 13).

3. Du spanglish au fragnol

« There isn't one Spanglish, but many », nous rappelle l'auteur, traducteur et sociolinguiste Ilan Stavans dans son essai « The Gravitas of Spanglish » (2008, p. 69). Le lieu géographique et la génération, tout comme la classe sociale ou l'origine culturelle et nationale influent ainsi sur les diverses déclinaisons de ce qui n'est après tout qu'un refus de respecter les frontières de la langue standard telles qu'elles ont été tracées par certaines autorités langagières désignées. Même entre Chicanas venant de différentes régions des États-Unis, nous signale Gloria Anzaldúa, on peine parfois à se comprendre (2007 [1987], p. 78). Tout en défendant le droit d'être fière des variantes linguistiques de sa communauté, l'autrice s'insurge, dans son essai féministe fondateur « How to Tame a Wild Tongue », contre la notion d'une langue authentiquement « chicana » (*ibid.*, pp. 80-81). Pour Anzaldúa, la langue est ultimement ancrée dans le corps qui la revendique : « There is no one Chicano language just as there is no one Chicano experience » (*ibid.*, p. 80).

Avant de discuter de nos choix de traductions, il importe de mentionner ce en quoi l'espagnol de Flores se distingue d'autres auteur·rices latinx. L'alternance codique est présente tout au long du recueil, bien que le procédé soit nettement accentué lorsque l'autrice a recours au dialogue : « Once I get my papers, *no voy a tener miedo*, and *nadie* will be *mirándome si soy menos than them no more* » (« *Carne in My Teeth* », Flores, 2012, p. 25)²¹. L'alternance codique marque aussi l'ensemble de la narration, bien qu'elle se résume le plus souvent à l'insertion de quelques mots en espagnol, alors que l'essentiel du texte demeure en anglais. Par moments, l'hétérolinguisme d'*Empanada* est peu opaque pour un lectorat monolingue anglophone. Néanmoins, les multiples références culturelles (aux mondes musicaux tex-mex et mexicain, à la religion, aux traditions, aux monuments, etc.) peuvent en déconcerter plusieurs, et cela encore davantage lorsque ces références figurent au sein de tableaux qui prennent la forme de poèmes en prose. Par ailleurs, les expressions ou formulations typiques du sud des États-Unis, du Mexique et des communautés chicanas peuvent surprendre des hispanophones venant d'ailleurs. Le terme « *pocho* » (v. « *Abuelita's Café* », *ibid.*, p. 11) fait ainsi référence à une personne d'origine mexicaine qui serait culturellement ou linguistiquement « anglicisée ». Si le terme est généralement péjoratif, comme cela semble être le cas chez Flores, il fait également l'objet d'une réappropriation dont le but est de valoriser la part de métissage qui caractérise l'identité de

²¹ Notre version va comme suit : « Quand j'aurai mes papiers, *no voy a tener miedo*, y *nadie* va pus jamais *mirándome si soy menos* qu'eux autres. » (« Un morceau de *carne* entre les dents »).

plusieurs personnes chicanas (v. Anzaldúa, 2007 [1987], p. 78). Le juron « *chingao* » dont fait mention Flores dans le tableau « *Carne in My Teeth* » correspond au terme mexicain « *chingado* », le « d » des mots ayant une terminaison en *-ado/a* ayant tendance à disparaître dans la bouche des Chicanas du sud du Texas (*ibid.*, p. 79; Sánchez, 2008, p. 15; Flores, 2012, p. 27). Quant au terme « *mija* » ou « *mijita* », il consiste en une contraction de « *mi hija* », « ma fille » ou « *my daughter* » (v. Flores, 2012, pp. 11-12 et 24-27). Dans « *Abuelita's Café* », la narratrice vient d'ailleurs expliciter, au moyen d'un procédé de rembourrage, l'emploi de ce terme comme forme d'adresse familière s'étendant hors du cercle de la famille immédiate : « She calls me *mija*, her little girl [...] » (*ibid.*, p. 12). Notons que cet usage se rapproche de l'emploi québécois de « ma fille » ou « mon gars » encore courant au sein du monde rural et chez les générations plus âgées pour s'adresser à une personne plus jeune. De là, notre emploi de la contraction pour marquer cette ressemblance avec le parler franco-canadien : « Elle m'appelle *mija*, sa p'tite fille [...] ».

Les acceptions de certains termes divergent selon qu'ils sont employés au Mexique et dans le sud du Texas ou dans l'ancienne métropole espagnole ou d'autres pays de l'hispanophonie. Cela est notamment le cas de « *bolillo* » (ici, une variété de pain de boulangerie) (*ibid.*, p. 77), « *rebozo* » (ici, une écharpe traditionnelle féminine servant entre autres à transporter les nourrissons) (*ibid.*, p. 114) ou « *empanada* » (une pâtisserie en forme de demi-lune) (*ibid.*, pp. 113-116). Certains mets ou boissons, que ce soit le *café de olla*, le Sidral Mundet, les *burritos* ou le *piloncillo* (*ibid.*, pp. 71, 115 et 31), sont quant à eux propres aux communautés chicanas des États-Unis et au Mexique (ou au nord du Mexique dans le cas des *burritos*). Certaines expressions appartiennent par ailleurs au registre familier ou populaire : le surnom *Chuy* (v. « *Te Ves Más Sexy* », *ibid.*, p. 123) est surtout répandu au Mexique et aux États-Unis; le qualificatif « *chula* » (v. « *Abuelita's Café* » et « *Carne in My Teeth* », *ibid.*, pp. 11 et 26), qu'on pourrait traduire par l'expression « pétard » et qu'on utilise pour décrire une femme attirante, recouvre aussi d'autres acceptions et connotations en Espagne; le vocable « *cuate/a* » (v. « *Two Reasons I Can't Find Love* », *ibid.*, p. 71) n'existe qu'en Amérique (au Mexique ou dans le sud des États-Unis, il réfère à des individus d'un couple de jumeaux ou de jumelles). Enfin, mentionnons l'usage du spanglish « *queena* » dans « *Te Ves Más Sexy* » (*ibid.*, p. 125), une adaptation pour le moins intéressante et qui pourrait relever d'une stratégie de réappropriation de la part des communautés latinx l'employant aux États-Unis, alors que l'emprunt « *drag queen* »

circule déjà dans le monde hispanophone, faisant même l'objet d'une page *Wikipédia* (2021, n.p.) et d'une entrée dans la version unilingue du *Oxford Spanish Dictionary* (2020, n.p.).

N'ayant jamais mis les pieds au Mexique, ni au Texas d'ailleurs, n'entretenant finalement que peu de contacts au quotidien avec les communautés hispanophones du Québec, nous n'avons cessé de douter de la possibilité de traduire convenablement les tableaux de Flores au moyen principalement d'une connaissance de niveau intermédiaire de la langue espagnole et de recherches en ligne ou livresques. Il nous a fallu nous faire à l'idée que la vigilance et la rigueur ne suffiraient peut-être pas à enrayer la totalité de nos oublis et maladresses. Ainsi, lors de la traduction du passage « [m]y eyes are mesquite and hers are in love with the *cilantro* and *limón* juice [...] » (« Sunday Morning », Flores, 2012, p. 33), nous avons cherché à rendre plus fluide l'inversion du complément du nom dans le texte d'arrivée en accentuant la présence de l'espagnol. Nous avons alors été réchappée par notre belle-sœur d'origine mexicaine qui nous a empêchée de traduire le vocable « jus de citron » par « *zumo de limón* ». Grâce à Angeles, nous avons opté pour « *jugo de limón* » comme cela se dirait en effet au Mexique. De la relative incapacité à se décentrer soi-même pour mieux prendre conscience des contours flous et incertains de la langue, à la nécessité de se faire régulièrement rassurer dans notre manipulation de l'espagnol par des membres de notre famille pouvant compléter aux sources écrites, chacun de ces manques et chacune de ces hésitations reflète l'inconfort de notre corps traduisant.

L'emploi grammatical de la troisième personne du pluriel au lieu de la deuxième est également caractéristique du Mexique et du sud du Texas (v. Anzaldúa, 2007 [1987], p. 79; Sánchez, 2008, p. 25). Ainsi, dans ce passage strictement en espagnol où la tante de Paloma s'adresse à la mère de cette dernière, « *su hija* » signifie bel et bien « votre fille » : « *Su hija es muy bonita, muy femenina y muy inteligente.* » [« Votre fille est très belle, très féminine et très intelligente. »] (Flores, 2012, p. 121). L'expression « *verse* » dans l'exclamation « *¡te ves más sexy!* » (reprise par Flores dans le titre d'un de ses tableaux, *ibid.*, p. 124) peut confondre quiconque n'ayant qu'une connaissance limitée de l'espagnol d'Amérique centrale, l'acception ici en cause ne figurant pas dans la plupart des dictionnaires. Ce sont finalement Angeles et Byron, deux membres hispanophones de notre famille (notre belle-sœur, du Mexique, et le conjoint de notre nièce, du Guatemala), qui nous ont éclairée sur ce passage, le sens duquel peut d'ailleurs être déduit à partir du contexte et de l'emprunt « *sexy* ». En français d'ici, on traduirait : « T'as donc ben l'air plus sexy [que d'habitude]! ».

Ces différents éléments linguistiques, lesquels viennent parsemer un texte écrit principalement en anglais, contribuent à dépeindre un univers tejano où l'héritage mexicain de la narratrice prend le dessus sur la culture américaine anglophone, et ce malgré les différentes tentatives d'assimilation dont cette culture mexicaine a fait l'objet depuis la signature du traité de Guadeloupe Hidalgo en 1848²². Pour reprendre les mots d'Antonio de Nebrija, l'auteur de la première grammaire de la langue espagnole, publiée l'année de « la découverte » de l'Amérique par Colomb en 1492 et également première grammaire visant à la fois la standardisation d'une langue moderne d'Europe et sa diffusion à l'étranger : « [...] siempre la lengua fue compañera del imperio » [« de tout temps, la langue a accompagné l'empire »] (2009, p. 13). Pourtant, les mouvements d'aller-retour entre le Mexique et le Texas que Flores ne cesse de mettre en scène rendent caduque l'autorité frontalière. Alors que les populations latinx, au lieu de voir reconnaître leur longue participation à l'histoire des États-Unis, sont représentées essentiellement comme faisant intrusion au sein des récits nationaux dominants, le spanglish d'autrices comme Flores permet de redonner voix à des formes clandestines d'expression, lesquelles échappent à la fois aux histoires impériales espagnole et américaine.

Cela nous incite à notre tour à nous opposer au non-traduire des métropoles, ce non-traduire qui passe par l'imposition d'une langue et l'éradication de tous les autres codes. À l'inverse, nous choisissons d'exhumer du texte à traduire les termes permettant de raconter le métissage culturel des peuples d'Amérique. Multiples en sont déjà les indices matériels dans le texte de Flores. La gastronomie mexicaine et chicana est mise en valeur afin de signaler une tradition millénaire qui est synonyme à la fois de raffinement, de survie et de transmission passant principalement par les mains féminines. Alors que Pascale Casanova ramène à notre mémoire « [l']origine économique du mot “emprunt” [...] [lequel] atteste de l'importance de cette économie symbolique déniée dans la marche des langues » (2015, p. 129), la survivance de tout un champ lexical relevant du régime nourricier témoigne de la part des peuples autochtones et de leurs descendant·es métis·ses d'une résistance à l'impérialisme que ce soit sous ses formes culturelles, linguistiques ou économiques — ces trois sphères étant en définitive inextricablement liées. Il est primordial à notre avis de défaire la langue qui peut servir de rayonnement à l'empire, d'exposer les dessous de son histoire, les résistances qui la strient et la parcourent.

²² À la fin de la guerre américano-mexicaine, le Mexique a cédé aux États-Unis l'entièreté de ce qui constitue à présent le Texas, en plus de l'Arizona, la Californie, une partie du Colorado, le Nevada, le Nouveau-Mexique et l'Utah.

Lorsque Flores fait usage dans « Sunday Morning » du terme « *aguacate* » [l'avocat (le fruit)] (2012, p. 31) ou dans « My Hands » et « *Te Ves Más Sexy* » du terme « *comal* » [une plaque en fonte traditionnelle servant à la cuisson des tortillas] (*ibid.*, pp. 106 et 121), ou encore dans « Two Reasons I Can't Find Love » du terme « *molcajete* » [un mortier traditionnel] (*ibid.*, p. 71), elle fait appel chaque fois à un héritage nahuatl. Il reste que le savoir féminin autochtone qui figure entre les pages d'*Empanada* demeure hermétique pour les lecteur·rices non initiées. Le passage suivant a ainsi fait l'objet de nombreuses traductions fautives au fil de nos longues recherches pour en comprendre le sens : « *Esa mujer moved with the intuitiveness of her history and hands, with molcajete in her grip, the right amount of maíz to cal under each move of the dough, but not on her knees* » (*ibid.*). Le « *cal* » réfère à l'eau de chaux dans laquelle est trempé le maïs afin d'améliorer à la fois son apport nutritif et ses qualités culinaires. Le ratio auquel fait référence Flores dépend de la variété de maïs utilisée et de l'aliment à confectionner. Initialement adapté du nahuatl « *nextli* » [cendres] et « *tama-li* » [masse de semoule de maïs], le terme utilisé pour décrire ce processus culinaire est nommé « *nixtamalización* » en espagnol et a par la suite été incorporé en français sous la forme « nixtamalisation ». Toutefois, pour bien saisir ce passage, il faut posséder une certaine connaissance des traditions autochtones mexicaines, ce qui n'était ni notre cas ni celui de notre « informatrice » mexicaine, notre belle-sœur Angeles. En effet, l'action de pétrir qui suit cette mention du processus de nixtamalisation entrave l'interprétation en nous envoyant dans une mauvaise direction. Au moyen d'une économie de mots, Flores vient en fin de compte créer une mosaïque où se superposent les différentes étapes de la préparation des tortillas. Refusant d'amoindrir la portée poétique de cette phrase au profit d'une plus grande transparence qui viendrait de surcroît trahir le caractère sacré du savoir autochtone, nous avons d'abord voulu reproduire l'enchevêtrement de la phrase initiale, mais avons dû admettre que le recours à une stratégie d'étoffement en fin de phrase était de rigueur. Traduire « but not on her knees » tout simplement par « mais jamais à genoux », loin de profiter à la poétique nébuleuse de la phrase, venait plutôt, dans la version en français, désarticuler l'enchaînement soigné de Flores. L'image ici n'est en effet pas simplement celle symbolique de la soumission féminine au pouvoir masculin, mais évoque la position à genoux dans laquelle se mettaient traditionnellement les femmes pour moudre les grains de maïs l'aide d'un *metate* [un mortier plat, fait en pierre et que l'on pose sur le sol, du nahuatl « *metlatl* »]. Sans vouloir expliciter outre mesure ce dernier passage, il nous a semblé nécessaire de marquer de façon plus évidente la transition entre les différents énoncés de

la phrase : « *Esa mujer* se déplaçait suivant l'intuition qui lui venait de son histoire et la mémoire de ses mains, *un molcajete* au poing et toujours le bon ratio de *maíz y de cal* entre ses paumes pétrissant la pâte, sauf que, elle, elle refusait de le faire à genoux ».

Cela n'est pas l'unique cas où nous avons échoué à redonner à la version en fragnol toute l'opacité à laquelle doit se soumettre un lectorat monolingue anglophone lisant la version originale. Dans le même tableau, notre connaissance limitée de l'espagnol nous a fait buter contre la phrase suivante : « *Cada sabio* went to church, raised five to eleven babies [...] » (*ibid.*, p. 70). Le problème peut sembler banal, mais l'énumération à l'intérieur du même paragraphe de faits divers concernant les ancêtres de Paloma empêche la contextualisation. De surcroît, s'il est aisé de recourir à des sources lexicographiques pour traduire *sabio* [une personne sage], il n'en demeure pas moins que la notion d'une personne ayant le discernement de se soumettre aux convenances serait formulée autrement en français (et en anglais aussi d'ailleurs). Entre effacer l'espagnol original, ce qui porterait atteinte à l'hétérolinguisme du texte de départ, et recourir à une meilleure contextualisation, nous avons préféré choisir la seconde option. L'expression étrangère subsiste ainsi à l'intérieur de notre traduction, tout comme la marque — sous forme d'ajout qu'on pourra juger essentiel ou non — de notre propre malaise, lequel fut suscité par deux mots très simples ayant suffi à ralentir le cours de notre lecture et de notre réécriture : « *Cada sabio* allait à la messe, pour faire comme il fallait, et élevait de cinq à onze bébés — certains à la va-vite, d'autres moins —, des jumeaux en santé *y otros que nacieron sin nacer* ». Et encore, la défaite demeure; le vocable étranger maintenu dans cette phrase continue de déconcerter certain·es lecteur·rices, comme nous l'a confirmé une de nos amies réviseuses. Ce cas particulier s'apparente à l'échec de l'individu qui peine à comprendre une autre personne en train d'appriivoiser la langue « d'accueil » et qui mêle à son parler des expressions venues d'ailleurs. Or, nous avons à cœur de préserver ces moments qui viennent irriter le lectorat monolingue, cette opacité de l'intraduisible qui l'expulse momentanément, le fait sentir soi-même déplacé, alors que trompé par sa langue également familière, tenant le livre entre ses mains, il croyait avoir droit à un accès privilégié à cette histoire, il se sentait en faire partie. En revanche, dans l'extrait « La prochaine danse » [« The Next Song »], le contexte facilitant l'interprétation d'un passage qu'une personne n'ayant qu'une connaissance élémentaire de l'espagnol aurait sinon eu du mal à décoder, nous n'avons aucunement hésité à laisser l'espagnol « *dar asco* » [dégouter, écœurer] imprégner le français comme cela avait été fait au sein du texte anglais, d'autant plus

que cela ne gênait pas la fluidité de la phrase. « And instead of giving me *asco*, these *Tejanos* put the aaaaaaa in *Tejana* [...] » (*ibid.*, p. 75) est ainsi rendu par « Et plutôt que de me donner du *asco*, ces *Tejanos*-là faisaient vibrer en moi le aaaaaaaa de *Tejana* [...] ».

Mentionnons par ailleurs, pour en revenir au premier passage mentionné plus haut, que le terme *maíz* provient du taïno, une langue autochtone des Antilles, la première en fait à laquelle fut confronté Colomb lors de son arrivée en Amérique. Également repris par le français, la proximité avec l'espagnol nous avait pourtant échappé lors de nos premiers essais : nous avons alors traduit le vocable « *corn* » dans « Your prayers taste like a warm *corn tortilla* with *mantequilla* [...] » (v. « *Cuerpo y Sangre* », *ibid.*, p. 94) par « maïs ». Pourtant, nous avons décidé de privilégier, tout au long de notre traduction, un passage vers l'espagnol lorsque les mots accolés aux termes déjà présents dans le texte étaient eux-mêmes très proches ou identiques graphiquement ou phonétiquement à l'espagnol. Dans la plupart des cas, il ne s'est agi que de mettre en italiques des prépositions, des articles ou des déterminants tels que « *a* », « *entre* », « *de* », « *la* » ou « *un* ». Dans d'autres cas, cela nous a menée à rendre la lecture en alternance codique plus fluide en traduisant vers l'espagnol les articles ou les déterminants qui variaient légèrement d'une langue à l'autre, comme « *el* » ou « *una* », ou les pronoms possessifs « *mi* », « *tu* » et « *su* ». Il faut spécifier que même si nous avons généralement opté pour cette stratégie, accentuant ainsi la présence de l'espagnol dans le texte, nous n'avons pas voulu l'appliquer à l'aveugle. Ultiment, c'est la lecture à haute voix et une attention particulière portée au rythme de la phrase qui nous ont permis de confirmer ce transfert ou sa non-application dans certains cas. Quant au fait que la proximité entre « *maíz* » et « maïs » nous ait échappé, cela trahit selon nous les contacts limités que nous entretenons avec l'espagnol sur une base régulière.

Il est intéressant de signaler qu'il arrive au texte original lui-même de trébucher à la frontière des langues et il reste à savoir si ces « erreurs » doivent être attribuées à l'autrice ou à la maison d'édition. Dans le poème « *Pecado* », le terme « *guava* » apparaît en italiques, alors qu'il appartient bel et bien à l'anglais (*ibid.*, p. 109). Tout comme son équivalent français « goyave », « *guava* » est dérivé de l'espagnol « *guayaba* », lequel terme provient à son tour du taïno. Quant au « *mesquite* », un arbre indigène du sud des États-Unis et du Mexique, et dont l'image est évoquée à maintes reprises par Flores (v. « Deux raisons pour mes rendez-vous manqués avec l'amour » et « Dimanche matin »), on se demande pourquoi une métaphore aussi centrale ne fait pas l'objet d'un usage en espagnol. En effet, de « *mesquite* » à « *mezquite* », le pas aurait été

facile à franchir, d'autant plus que c'est encore une fois l'espagnol, après avoir emprunté le mot au nahuatl, qui influence l'usage en anglais. Entre « *guava* » et « *guayaba* » et « *mesquite* » à « *mezquite* », nous avons préféré privilégier l'espagnol et mettre en valeur, à l'instar de ce que Flores accomplit ailleurs, l'héritage autochtone et l'histoire métissée du peuple chicano. Ce choix était particulièrement facile à faire dans le second cas, car en français, « *mezquite* » se voit normalement traduit par l'hyperonyme « *prosopis* ». Il nous paraissait inconvenable de faire disparaître le savoir autochtone derrière un terme dérivé du latin, ce dernier pêchant non seulement par manque de précision, mais aussi par son appartenance à une typologie eurocentriste.

Ce domaine linguistique gardé par les mains féminines ne découle pas tant d'une difficulté de la part de ces corps traduisant à rendre dans la langue « d'accueil » un vocabulaire parfois inexistant au sein de celle-ci; il relève en fait surtout d'un refus de se voir effacer, d'un désir de prononcer son expérience. Il s'agit en somme de murmures domestiques, lesquels parviennent à se frayer passage dans la grande marche des langues. Comme l'énonce Giroux,

[i]l y a un monde subalterne inouï en Amérique du Nord, un régime où s'expriment des langages colonisés, des langages de la colonisation soumis à l'anonymat, à la sphère domestique, au privé, à l'artisanat, au braconnage, à la migration. Ce sont là de très vieilles langues qui contiennent des connaissances, des éléments de pensée, des récits, des croyances, des traumatismes et des traces de violence coloniale. Toute cette archive travaille au corps celles et ceux qui parlent ou qui côtoient ces langues, ou plutôt ces langages [...]. Ce sont des langues de grand-mère. (2019, p. 47)

Au sujet de Paloma, Flores déclare dans une entrevue : « [...] food and its consumption controlled her body and her sensuality, [...] it spoke to her as a lesbian. She ate food to silence herself, and she ate food to also awaken passions and to relate to her family as well [...] » (Vásquez, 2019, n.p.). Dans de nombreux passages d'*Empanada*, l'espagnol est en effet au service d'une poétique qui participe à l'évocation d'un érotisme *lesbiana* : la culture chicana et la sexualité de la protagoniste, plutôt que d'être dépeintes de façon conflictuelle, deviennent alors parties intégrantes une de l'autre. Le champ lexical du nourricier conjure l'impérialisme et invoque l'intimité, lieu de refuge, de partage et de transmission, de corps communiant les uns avec les autres. Le corps recèle un savoir sensoriel que les régimes du savoir occidentaux et hétéropatriarcaux ont historiquement cherché à taire et à refouler. Les plaisirs de la chair et de la bonne chère s'entremêlent ainsi tout au long du recueil. Cet aspect central de l'œuvre de Flores est particulièrement mis en évidence dans le tableau « *De Calabaza* », la femme et l'*empanada* y revêtant la forme du même désir et du même interdit (Flores, 2012, pp. 113-116). Cet aspect

figure aussi dans le titre du tableau « *Carne in My Teeth* », traduit dans notre version par « Un morceau de *carne* entre les dents ». Mentionnons au passage que ce titre, qui joue sur la double signification de « *carne* » en espagnol [« chair » au sens de « viande » et au sens du tissu musculaire animal, en opposition à l'esprit, au domaine de la spiritualité], constitue le seul indice permettant de saisir la nature du secret qui hante Paloma tout au long du tableau. Intraduisible pour les monolingues anglophones qui ne connaissent le terme « *carne* » que dans son acception la plus courante — et qui, par exemple, sauront commander du « *chili con carne* » au restaurant —, le jeu de mots n'échappera pas nécessairement de façon égale aux francophones, la polysémie du vocable « chair » rendant plus aisé le déchiffrement du texte. À l'inverse, le jeu de mots queer « my short glass of undressed *Tres Hermanas tequila* » dans « *The Next Song* » (*ibid.*, p. 76) se transpose mal en français. Le recours au qualificatif « undressed » en anglais sert à la fois à éviter l'usage du terme « *straight* » et à créer un sous-entendu osé. Notre incapacité à dénicher un équivalent satisfaisant nous a menée à subvertir le sens de la phrase de départ et à reporter le substantif « *tequila* » à la phrase suivante. : « J'ai soulevé mon verre *de Tres Hermanas* pas straight pantoute [...] ». Si cela gâche la subtilité de la version initiale, le jeu de mots demeure présent, sa teneur queer est préservée en partie et l'hétérolinguisme s'en voit à nouveau exacerbé.

4. Un fragnol montréalais

Selon le recensement de 2016, l'espagnol est la cinquième langue maternelle immigrante la plus parlée au Canada, la deuxième à Montréal (après l'arabe) et la première au Québec en dehors de la zone métropolitaine montréalaise. Elle demeure par ailleurs la langue immigrante parlée le plus souvent à la maison, partout au Québec (Statistiques Canada, 2017, n.p.). Deuxième langue seconde enseignée dans les écoles secondaires du Québec, l'espagnol est également une des langues les plus souvent apprises au collégial ou à l'université. En outre, chaque année depuis 1989, des milliers de travailleur·ses saisonnier·ères²³, venant en majorité du Mexique ou du Guatemala, viennent travailler durant plusieurs mois au sein des entreprises agricoles du Québec. Au fil des années, le paysage commercial, culturel, social et linguistique d'une région comme la

²³ Nous privilégions ici l'écriture inclusive afin de souligner que même si elles sont radicalement moins nombreuses, les femmes mexicaines et guatémaltèques font aussi partie de la main-d'œuvre agricole au Québec et dans le reste du Canada. Toutefois, nous n'avons pas été nous-mêmes témoin de cette présence, les entreprises de nos familles n'embauchant que des hommes. C'est pourquoi nous faisons usage du masculin lorsque nous discutons de cette réalité au sein du chapitre trois. Précisons par ailleurs que nombre de ces travailleur·ses n'ont pas l'espagnol comme langue maternelle et ne le maîtrisent même parfois pas du tout. Des dizaines de langues autochtones sont en effet encore parlées au Mexique et au Guatemala.

Montérégie s'est ainsi vu transformé au fil des relations professionnelles et hiérarchiques qui existent entre travailleur·ses et patronat, mais aussi au fil des relations amicales et familiales que tissent les travailleur·ses avec les gens de la région. Des festivals ont lieu, des épiceries spécialisées ouvrent et des familles multiethniques se forment. Dans le milieu agricole au sein duquel nous avons grandi, même au cœur d'une région habitée autant par des anglophones et francophones, il arrive souvent que les francophones expriment davantage d'affinités pour l'espagnol que pour l'anglais, la langue espagnole étant même souvent mieux maîtrisée que la langue anglaise par ceuzes qui côtoient ces travailleurs venus d'ailleurs.

Si la littérature du terroir fait partie de la tradition littéraire franco-canadienne, force est de constater que le monde agricole contemporain ne se voit que très peu reflété par la littérature contemporaine. Les travailleur·ses agricoles, eux, ont peu le temps d'écrire. Et si à la suite de l'établissement de régimes autoritaires dans plusieurs pays d'Amérique latine à partir des années 1970, plusieurs artistes se sont réfugié·es au Canada et y ont poursuivi leur pratique (v. Hazelton, 2014, p. 185), il n'en demeure pas moins que malgré leur présence significative dans la société québécoise, les voix hispanophones peinent à se faire entendre du grand public. En ce qui a trait au domaine littéraire, Hazelton considère que les littératures hispanocanadiennes évoluent « parallèlement » aux littératures francophones et anglophones du Canada (*ibid.*). Les rendez-vous ratés semblent en effet nombreux. Les ouvrages en langue espagnole prolifèrent, tout comme les revues (dont les très connues *The Apostles Review* et *Mapalé*), les initiatives éditoriales (Mapalé, Éditions Urubu, La Enana Blanca, Lugar Común, etc.) et les soirées littéraires (la pérenne montréalaise La Palabrava en est un très bon exemple). Les initiatives pour traduire des auteur·rices du Canada hispanophone sont aussi légion. Bref, la vie culturelle des hispanophones du Québec et du Canada est extrêmement riche, mais concrètement, peu d'efforts sont déployés en dehors de ces communautés pour faire rayonner et circuler les œuvres de ces dernières (v. *ibid.*, pp. 185-189). Il est ainsi difficile de mettre la main sur les traductions en français des œuvres d'Alejandro Saravia, Yvonne América Truque, Alfredo Lavergne, Gilberto Flores Patiño, Pablo Urbanyi ou Nela Rio, pour ne nommer que ceuzes-là. Il est désolant de constater que l'usage de l'espagnol pour les écrivain·es vivant au Canada consiste en une entrave de plus pour ces artistes en quête de reconnaissance. On manifeste en fait davantage d'intérêt pour les œuvres écrites directement dans les langues dominantes ou encore pour les œuvres traduites provenant de l'étranger (*ibid.*, pp. 188-192). Faut-il souligner à quel point, dans un tel

contexte, il peut être encore plus difficile si on est femme, non binaire, queer ou racisé·e d'avoir accès aux réseaux de publication et de traduction?

Les interférences entre les espagnols d'Amérique et les français canadiens sont aussi beaucoup plus difficiles à détecter que les différents spanglishs des États-Unis, lesquels font de plus en plus leur marque au sein des mondes télévisuel et littéraire. Plusieurs facteurs peuvent expliquer cette disparité entre le rayonnement des minorités de ce côté-ci de la frontière et celui des minorités états-uniennes : des densités de population différentes, la présence plus ancienne des hispanophones dans cette partie plus septentrionale du continent ou encore la grande hétérogénéité qui caractérise la production littéraire hispanocanadienne, et cela en comparaison avec des réseaux activistes et littéraires qui sont mieux rodés et mieux ancrés dans la société américaine (v. Arias-Marín et Bracamonte, 2018, n.p.). De façon générale, la population latino-canadienne est beaucoup plus diverse ici qu'aux États-Unis (voir le résumé de l'enquête dirigée par Victor Armony dans Chapman, 2018, n.p.). Or, si les immigrant·es latino-américain·es privilégient jusqu'à deux fois plus le Québec que le reste du Canada, leur situation économique y demeure précaire, ces femmes gagnant notamment en moyenne jusqu'à 10 000 dollars de moins par année que celles n'appartenant pas à un groupe minoritaire (*ibid.*). Il se peut aussi que cette marginalisation économique constitue un des facteurs permettant d'expliquer leur présence moindre au sein du monde de la création.

Ce portrait que nous dressons de la présence latino-américaine au Canada et au Québec est à l'origine de notre décision de conserver et même d'accentuer la présence de l'espagnol dans notre traduction. Nous avons également choisi d'y insérer un espagnol teinté par les français canadiens. Pour ce faire, nous nous sommes référée à la thèse de doctorat de la linguiste Laura Pérez-Arreaza, laquelle porte sur les parlers espagnols de jeunes hispanophones montréalais. Comme le peuple chicano emploie des espagnols affectés par l'usage quotidien et dominant de l'anglais (v. Sánchez, 2008, pp. 29-35), il nous semblait parfaitement crédible de mettre en scène un espagnol légèrement influencé par les français montréalais. Nous avons voulu, en ancrant notre traduction en sol montréalais, que les jeunes hispanophones qui habitent le même espace que nous puissent se reconnaître dans notre traduction. Pérez-Arreaza rapporte que l'alternance codique entre le français et l'espagnol est fréquente chez ces jeunes. Et même si la linguiste s'emploie à tracer une frontière définitive entre l'anglais et le français pour mieux répertorier les emprunts des individus qu'elle interviewe, nous sommes d'avis que bien que fréquemment

trilingues, ces jeunes qui fréquentent les écoles et universités francophones sont surtout exposés à l'alternance codique et aux interférences anglaises employées par les francophones majoritaires. La chercheuse note que dans le parler espagnol de ces hispanophones, le français s'incruste aisément pour compléter un énoncé, tandis que le recours à l'anglais se fait généralement par simples vocables (2017, pp. 169-171). Ces vocables caractérisés par Pérez-Arreaza d'anglais sont en fait pour la plupart bien implantés dans les vernaculaires franco-canadiens (elle cite par exemple « *cute* », « *timer* », « *okey* », « *punk* », « *skater* », etc. [*ibid.*]). En fin de compte, l'étude linguistique de Pérez-Arreaza nous rassure quant au portrait linguistique que nous cherchons à peindre. En effet, notre hétérolinguisme ne consiste pas en une simple superposition d'espagnols et de vernaculaires francophones, le franglais y compris. Tant le franglais et le fragnol que nous mettons en place peuvent être employés simultanément par un·e jeune hispanophone du Québec. On trouve donc dans nos essais de traduction des expressions calquées du français et puisées à même l'étude de Pérez-Arreaza (*ibid.*, p. 262) : « *palabras* » est utilisé au lieu de « *la letra* » pour parler des paroles d'une chanson (v. « *Te ves más sexy* ») et « *cerrado* » remplace, dans l'expression « *unos jeans cerrados* » (« La prochaine danse »), l'adjectif « *ajustado/a* » pour parler d'un vêtement « serré » ou « ajusté ». Nous avons aussi intégré l'adaptation du très familier « *frencher* » sous la forme « *frenchar* » (v. *ibid.*, p. 264) dans le tableau « La prochaine danse » : « [...] sauf qu'à un moment donné, *empezamos a frenchar* et c'est là que sa mère est entrée²⁴ ».

De même, nous avons greffé au texte original les expressions « *mismo si* » (« [...] je peins vraiment bien, *mismo si no valgo nada en las matemáticas* » dans « Un morceau de *carne* entre les dents ») et « *realicé que* » (« *realicé que una chica* avec laquelle j'avais couché “de même, juste pour voir” [...] » dans « Au gré de ses hanches versantes et de son cul *montaña*²⁵ »). Ces deux expressions calquées sur le français sont aussi courantes chez les jeunes hispanophones montréalais (*ibid.*, pp. 167-168 et 261-262). « Réaliser » dans le sens de « se rendre compte de » est en soi un calque de l'anglais longuement décrié et maintenant digéré, si l'on peut dire, par la majorité des instances linguistiques. En fin de compte, que ce soit dans le cas de « *unos jeans cerrados* », de « *frenchar* » ou de « *realicé que* », il nous a semblé chaque fois être la témoin privilégiée d'une nouvelle stratification linguistique. Les échanges culturels créent donc des

²⁴ Pour la version en anglais des extraits cités ci-dessus, voir Flores, 2012, pp. 121, 75 et 76.

²⁵ De même, pour la version en anglais, voir Flores, 2012, pp. 26 et 129.

résidus, lesquels, par leur accumulation, donnent lieu à ce que plusieurs qualifient de désordre langagier, alors que pour d'autres, cela donne tout simplement naissance à un langage unique et familier, qu'on déploie avec aisance et créativité.

5. Le problème vernaculaire : « Se prendre pour qui? »

Langues de l'oralité et du domestique, les langues bâtardes sont également celles des « pas de classe », de ces gens à l'éducation déficiente et dont la culture est considérée soit comme archaïque soit comme un ersatz destiné à la consommation de masse. Bref, les langues bâtardes sont celles parlées par ces gens pauvres en capital, peu importe que ce capital soit économique ou culturel. Pour notre part, cela fait vingt-sept ans que nous passons sur les bancs d'école et nous avons près d'une douzaine d'années d'université dans le corps. Bien que notre langue soit forcément littéraire, nous avons voulu la délier, lui rendre son bilinguisme de classe, l'accent de ses origines contenu par la ville, les voyages, l'exil, la vie universitaire. Nous avons tendu l'oreille, comme les personnages de Flores, aux conversations de grands-mères, aux tablées familiales, aux téléromans, à la musique populaire, aux racontages de restos du coin, de perrons et de ruelles de quartiers ouvriers. Nous avons réappris à entendre cette culture vibrante qui habite le monde de nos origines, à « [...] travailler », comme nous exhorte Giroux, « le langage dans les lieux vivants plutôt que dans les institutions » (2019, p. 61). De la Côte-Nord à la Petite-Bourgogne, en passant par le Saguenay et l'Acadie, des autrices telles qu'Erika Soucy, Mélanie Michaud, Marie-André Gill et France Daigle nous ont insufflé le courage nécessaire pour mettre par écrit « ce qui ne se dit pas »; elles nous ont encouragée à faire fi de la langue « correcte » pour embrasser la langue du familier. Afin de rendre notre langue plus inclusive, nous faisons par exemple usage, dans ce mémoire, du pronom « ceuzes » que l'on retrouve à la fois chez Soucy et Daigle (v. Soucy, 2016, p. 100; Daigle, 2013, p. 171) et qui est aussi repris par certaines personnes non-binaires francophones. Le français vernaculaire employé dans nos traductions appartient en outre à nombre d'hispanophones et d'écrivain·es hispanophones vivant à Montréal. À ce sujet, l'autrice d'origine uruguayenne Lula Carballo mentionne, en entrevue, comment certaines expressions figurant au sein de son récit *Créatures du hasard* ont provoqué l'étonnement de ceuzes qui ne s'attendaient pas à un tel attachement au vernaculaire de la part d'une immigrante :

[...] ça titillait parfois les correctrices [...] parce qu'ils [*sic*] pensent que c'est des mots qu'on n'utiliserait pas quand on vient d'un autre pays. [...] pour moi, c'était tout à fait cohérent. Ma

narratrice, si je l'avais écrit en espagnol, ce roman-là, elle aurait parlé comme ça et en français, il fallait que la mère passe la moppe et qu'elle fasse la split. (2018, n.p.)

La langue de Flores a beau être marquée par son oralité et son impudence, le vernaculaire mis en scène dans *Empanada* demeure légèrement accentué. Pour nous, il s'agissait donc avant tout de conserver la qualité déclamatoire du texte de départ, qui de « lecture dramatique », s'est vu transformé en pièce de théâtre et puis, en série de tableaux formant un roman atypique (v. Flores et Henderson, 2020, n.p.). Nous voulions infuser au texte d'arrivée le caractère viscéral de certaines scènes et de certaines émotions exprimées par la narratrice, tout en rendant ce texte accessible à des francophones de partout au Canada. En faisant baigner nos lecteur·rices dans une atmosphère familière, nous leur permettons de mieux apprivoiser tous les inconnus qui interviendront dans leur expérience de lecture. Le recours à une langue bâtarde permet en outre de mieux toucher les lecteur·rices, cette langue étant plus apte après tout à rendre le caractère « senti » de la narration de Paloma.

Tout comme Anzaldúa, nous rejetons la quête d'une authenticité vernaculaire. Cela ne signifie pas qu'il ne se trouve pas dans notre écriture une quête d'équilibre. Il y a une voix portée par le texte, celle d'une fille, adolescente et puis jeune adulte, issue comme nous d'un milieu populaire. Nous avons tenté de rendre cette voix de façon crédible, tout en approchant le texte telle une étoffe cousue, où la technique et l'esthétique cherchent à se joindre au réalisme. Du reste, des œuvres comme celle de Flores, qui combinent récits et poèmes en prose, ont fini de nous convaincre que registre soigné et familier peuvent cohabiter dans un même texte. En fait, tel que s'est consacrée à le démontrer la linguiste québécoise Anne-Marie Beaudoin-Bégin, le second n'en est pas moins riche que le premier, au contraire. Beaudoin-Bégin souligne d'ailleurs à quel point le familier se prête davantage à l'invention, au jeu et à l'emprunt (2015, pp. 57-59).

Le familier échappe à la fois aux impératifs du capital et du prestige. Pour cette raison, il fait moins l'objet d'une surveillance. Et s'il est souvent relégué au statut de langue domestique ou de langue ouvrière, il n'en demeure pas moins un refuge pour donner voix aux émotions, tisser des liens et réduire la distance entre inconnu·es. En quelque sorte, il se montre parfois plus perméable à l'altérité et aux changements. Voilà peut-être pourquoi on éprouve un si grand plaisir, une espièglerie joyeuse, à apprendre les tournures populaires des cultures avec lesquelles on entre en contact, ou à entendre dans la bouche d'un·e étranger·ère une expression bien de chez soi. Dans le milieu agricole de notre adolescence, au bureau, dans les entrepôts, les usines ou dans les

champs, le parler rural se teintait de mots ou de courtes phrases en espagnol, tandis que les travailleurs mexicains s’amusaient à récupérer nos sacres, à imiter notre accent. Tout le monde, sans distinction d’origine, cherchait à intégrer de nouvelles salutations et formules à leur langue. Il y avait à la fois une part de jeu, de rire et de désir de complicité dans tout cela. On créait de l’affinité. Plus on se côtoyait, plus on partageait des fonctions similaires, plus, bref, on descendait dans l’échelle hiérarchique de l’entreprise, plus se manifestait cet échange, cette convivialité langagière.

Pour reprendre les mots de Beaudoin-Bégin, « [...] le registre familial a ceci de plus que le registre soigné : la viscéralité (*sic*). [...] C’est qu’il est imbibé de prochitude (*sic*). C’est qu’il est imprégné d’affectivité (ah, tiens! pas *sic*!) » (*ibid.*, p. 56). Comme il est étrange par ailleurs de parler d’une langue « soignée » en opposition à une langue « populaire », comme si on ne pouvait soigner qu’en faisant preuve de grande retenue langagière, en faisant taire certaines parties de soi, certaines dimensions de nos vies et cela, au lieu d’offrir à un texte tout le respect et la dévotion qu’il mérite, en lui laissant dire tout ce qu’il a à dire, en ouvrant grand les horizons de la langue. Soigner en partant en quête de ce fameux « mot juste », *juste*, non pas parce qu’entériné par les plus grandes autorités, mais *juste*, parce qu’il imprègne le texte de toute l’émotion désirée. Or, comme le rappelle Giroux, « [l]a langue orale sait des choses, belles et laides, que le français normé ne peut pas savoir — du moins pas de la même façon » (2019, p. 25). La réalité rurale mentionnée ci-dessus laisse voir que le moment d’émerveillement peut aussi mener à une redéfinition mutine du domaine du familial. Cela n’a rien du provincial tel qu’on a l’habitude de se le représenter. Habiter la langue familière avec l’autre venu d’ailleurs, c’est faire preuve de vulnérabilité, sortir du carcan de la « correctitude » et laisser cet autre faire impression sur le corps du social et sur notre propre corps. Tout comme lorsqu’après un long moment passé avec nos proches, nous en venons à reproduire inconsciemment leur gestuelle et leurs expressions. Ou encore, comme lorsque nous nous surprenons à moduler notre accent selon celui de la personne au bout du fil.

Le familial s’affirme de façon crue, honnête et sans filtre. Il permet de s’exprimer avec ses tripes, avec son ventre, là où se situent le désir, la faim, l’angoisse, l’instinct de survie, toute une gamme d’émotions qui figurent au cœur d’*Empanada*. Il arrive que la vulgarité employée dans notre version corresponde en intensité à celle de l’original, comme cela est le cas dans le tableau « *La Tortillera* », lequel revient sur un épisode d’intimidation vécu par Paloma. De façon

générale, toutefois, l'hétérolinguisme original du texte est exacerbé par la traduction, car parler avec ses tripes au Canada francophone implique entre autres choses le recours à tout un chapelet d'expressions déviées du religieux. « *Te Ves Más Sexy* » raconte comment, une fois son orientation sexuelle divulguée, Paloma se voit rejetée par sa famille jusque-là particulièrement aimante. Afin de rendre la souffrance et la colère qui inondent cette période charnière dans la vie de la protagoniste, nous avons eu recours à une langue qui semblera peut-être plus vulgaire que celle de l'original : « *To be shoved out* » est ainsi traduit par « être sacrée dehors »; « *She is so stupid!* » par « Fallait être câlissement conne! »; « [...] *this whole lesbian thing my stupid Tia Chita spilled this morning* » par « [...] cette maudite affaire de lesbienne que *Tía Chita*, l'épaisse, lui avait sortie ce matin-là » (Flores, 2012, pp. 121 et 126).

Dans son acception première, la vulgarité est — faut-il le rappeler — l'apanage de la masse populaire, cette masse qui « parle mal » et surtout, écrit peu et mal. Or, l'insécurité langagière qui règne au Canada francophone demeure alimentée par des rapports de classe, lesquels sont régis par le niveau d'instruction des familles, mais aussi l'héritage paysan ou ouvrier légué par les générations antérieures (cf. Beaudoin-Bégin, 2015, pp. 56-58). C'est à l'école que la langue soutenue s'apprend. La langue populaire, elle, s'apprend à la maison et si selon la Commission Parent²⁶, en 1960, seulement 4 % des francophones du Québec faisaient leur entrée à l'université (Dupuis, 2020, n.p.), on peut voir comment les jeunes générations d'aujourd'hui sont encore imprégné-es des habitudes langagières de leurs aîné-es. De nos jours, par ailleurs, selon la Fondation pour l'alphabétisation, « 19 % des Québécois sont analphabètes (niveaux -1 et 1 de littératie) et 34,3 % éprouvent de grandes difficultés de lecture et se situent au niveau 2 de littératie ». De plus, 39 % de ces personnes seraient âgées de 26 à 46 ans et donc, « en âge d'être parents » (2020, n.p.)²⁷. Les contrecoups de cette insécurité langagière vont au-delà d'une propension à « s'exprimer mal » ou d'une difficulté à articuler ses idées. La honte et le sentiment de médiocrité sont des motifs de pensée qui se transmettent de génération en génération. Ils influencent les aspirations des individus, leur désir de dépassement et d'émancipation, la conviction que leur histoire vaut la peine d'être racontée, par eux-mêmes et dans *leurs* mots. Cherríe Moraga termine son poème « *It's the Poverty* » en déclarant « I am

²⁶ La Commission Parent (1961-1964), dirigée par Alphonse-Marie Parent, est aussi connue sous son nom officiel : la Commission royale d'enquête sur l'enseignement dans la province de Québec. Elle constitue une des initiatives ayant mené aux importantes réformes sociétales de la Révolution tranquille québécoise.

²⁷ Ces résultats datent de 2013 et sont tirés du *Programme pour l'évaluation internationale des compétences des adultes* (PEICA), dirigé par l'Organisation de coopération et de développement économiques (OCDE).

poorer than you. / In my experience, fictions / are for hearing about, / not living » (1983, p. 64).

Les conditions matérielles de l'existence finissent souvent par régir notre relation au langage; on finit alors par croire que celui-ci ne peut qu'être invoqué par les gens sans capital qu'à des fins utilitaires et on arrive difficilement à se saisir de ces autres modes d'existence qui s'offrent à nous. C'est notamment ce qu'a laissé entendre l'auteur·rice Mariève Maréchal après avoir mis en scène, dans son roman *La Minotaure*, une protagoniste à la fois queer et transfuge de classe :

[Les modèles de genre] sont plus pluriels qu'avant [...], mais [...] ça dépend d'où on vient. Moi, je viens d'une famille plus pauvre de Montréal [...] et même si les mouvements féministes étaient passés, moi je n'en avais jamais entendu parler. [...]. Les identités, elles sont là, mais elles ne parviennent pas à une certaine classe de la population. (2019b, n.p.)

La narratrice de *Burgundy*, roman de Mélanie Michaud, quant à elle, lance littéralement un cri du cœur pour que les belles lettres appartiennent aussi aux petites gens :

Man, j'ai tellement pogné de quoi quand j'ai lu Michel Tremblay. [...] [...] les personnages de Michel Tremblay, ils parlent comme nous autres, ben comme moé, ben comme le monde moins frais chié, mettons. Je savais pas pantoute qu'on avait le droit d'écrire de même. Je trouvais ça beau de nous voir dans des livres! [...] Je savais pas qu'on faisait des belles histoires. (2020, p. 30)

En revalorisant l'inventivité propre à la culture populaire et au vernaculaire, des récits tels que ceux de Flores inspirent les membres (parfois en devenir) des communautés queers qui cherchent les mots pour articuler leurs propres désirs et s'affranchir du carcan sociétal et hétéropatriarcal qui leur a été jusqu'alors imposé. Flores le formule ainsi : « the act of me writing these stories as a queer, brown, gender non-binary person—just the act of me writing it, the act of me publishing it, the act of me disseminating it into the community for free or at low cost or sharing those stories in general—is *political* » (Vásquez, 2019, n.p.).

On ne guérit pas aisément de son insécurité linguistique; on devient plutôt excessivement conscient·es des tabous langagiers à ne pas transgresser. Imposteur·rices attendant d'être démasqué·es, on devient avec le temps des « transfuges de classe », tel que l'a souvent formulé Annie Ernaux. Des bilingues de classe aussi. Prétentieux·ses et vulgaires à la fois. On sait mieux que d'autres naviguer entre les registres, mais aussi s'empêtrer dans son langage, ne plus savoir où se situe la limite entre ce qui se dit et ce qui ne se dit pas. Constamment sur le qui-vive, jamais à notre aise, on craint de faire un faux pas langagier, peu importe les murs entre lesquels on se trouve : la famille, le travail, l'école, tous ces murs échouant finalement à nous servir de refuge. On échoue à se mettre en mots, à rendre tous les non-dits de notre milieu d'origine à celui que l'on intègre — « [...] I lack language. // The language to clarify / my resistance to the literate »,

dit Moraga (1983, p. 62) — et à faire entendre à nos familles les nouvelles lignes qui traversent notre existence. En quelque sorte, on est toujours dans la défaite, toujours en train de se dépouiller de notre posture pour en arborer une autre, toujours prise dans cet arrêt sur image qui tremblote sur l'écran, la bouche entrouverte, essayant de démêler l'enchevêtrement des parlers qui nous habite.

Dans la défaite, aussi, parce qu'on a souvent le réflexe de s'excuser de notre vulgarité et de vouloir la justifier, simultanément. Toujours aux prises finalement avec le même questionnement : « pour qui on se prend »? Pour qui on se prend avec notre langue châtiée et littéraire; ou à l'inverse, pour qui on se prend à vouloir écrire en franco-canadien, à afficher fièrement les travers et déviances de notre langue? Il est difficile de s'extirper de cette dépréciation de soi en tant que locuteur·rice. On craint de se faire éconduire, de choquer, de se voir renvoyer chez soi, chez cette classe de gens « qui ne savent pas écrire ». Paradoxalement, la main écrivante qui acquiert une éducation s'inquiète aussi d'effacer le savoir non scolaire de ses aïeules. Moraga évoque ainsi dans « It's the Poverty » comment chaque mot devient dans sa bouche et entre ses doigts charbon ardent :

Words are a war to me. / They threaten my family. // To gain the word to describe the loss, / I risk losing everything. / I may create a monster, / the word's length and body / swelling up colorful and thrilling / looming over my *mother*, characterized. / Her voice in the distance / *unintelligible illiterate*. // These are the monster's words. (1983, p. 63; les italiques sont de Moraga)

Le bilinguisme de classe, comme tout bilinguisme, attise la peur et fait crier aux traître·sses, mais parce que le corps queer et traduisant pratique la (dés)appartenance depuis si longtemps, parce qu'il habite la honte et la peur du rejet qui accompagnent ce mouvement de détournement depuis si longtemps, il va de l'avant. C'est par contre du bout des doigts et des lèvres qu'il avance. Le corps traduisant qui embrasse la bâtardise s'emploie à défaire les plis de sa propre existence, écaille les couches sédimentées de son langage et de sa propre histoire.

Nous verrons comment cela se manifeste chez nous par une compulsion dictionnaire, une relation d'amour-haine lexicologique, où la déception est souvent au rendez-vous. Rarement rassurée, toujours en train de douter, nous n'en finissons pas néanmoins de prendre position, de chercher à orienter notre langue vers les publics que nous désirons toucher, souvent avec l'espièglerie de l'enfant qui attend joyeusement et craintivement d'être prise sur le fait. Des écaillures plus ou moins chinées finissent ainsi par se superposer pour constituer notre version finale. Le franglais, évidemment, a fait son chemin dans le texte : les verbes « *watcher* »,

« checker », « dealer » et « fitter », l'expression « last call » ou les substantifs « hug », « drink », « beat » et « napkin » par exemple. Nous avons également fait usage de vocables ayant été délestés (parfois à notre grande surprise) de la marque spectrale de l'anglicisme proscrit pour devenir des emprunts acceptés, et cela, bien qu'ils demeurent relégués pour la plupart au domaine du familier : « cocktail », « look », « drag queen », « jam » en sont des exemples. Il nous a aussi fallu choisir, par moments, entre un anglicisme « à la française » ou l'emploi recommandé au Canada, et cela, alors que les deux termes nous semblaient aussi communs l'un que l'autre. Ce sont finalement à la fois les tablées familiales et la sonorité de la phrase dans son ensemble qui nous ont poussée à opter pour « traversier » plutôt que « ferry » et « addiction » au lieu de « dépendance ». C'est également en toute connaissance de cause que nous avons pêché par impropiété (« tapisserie », par exemple) et par l'usage de calques (« être supposée de », « plancher de danse », etc.).

6. Pour une langue moins belle : le queer ou l'ultime défaite

Lors de nos fouilles pour exhumer les vestiges de l'oralité et du queer au sein de la langue écrite et documentée, nous nous sommes heurtée à maintes reprises à l'arbitraire qui caractérise souvent le travail lexicographique. Beaudoin-Bégin ainsi de rappeler que Léandre Bergeron, dans son très critiqué *Dictionnaire de la langue québécoise*, définit l'expression « étudiant en lettres » tout simplement par « homosexuel » et l'obscène « plotte » « [...] par “femme”, sans marque d'usage quelle qu'elle soit » (2015, p. 66). Cet exemple n'est pas sans rappeler celui du vocable « cyprine », évoqué par Lotbinière-Harwood. Même si « cyprine » a, dans les dernières décennies, fait son entrée dans certains dictionnaires, le terme se voit toujours affublé par le dictionnaire de définitions d'*Antidote 10* (2020, n.p.) et par le *Petit Robert* (2019, p. 610) de la marque d'usage « didactique », en dépit des exemples exclusivement littéraires qui l'accompagnent. Bref, force est de constater que de manière générale, les lexicographes et grammairien·nes ont du mal à se saisir de ce qui se rapporte au féminin et au queer. La fameuse règle du masculin l'emportant sur le féminin perdure ainsi. Depuis l'enfance, à coup d'accords et d'attention vigilante portée à ce masculin (lequel même seul suffirait à effacer tous les féminins du groupe), cette règle commande la gestuelle de nos mains écrivantes, nous poussant à nous museler nous-mêmes ligne après ligne.

Par conséquent, la conception du « queer » en tant que ce qui est « tordu » ou « pervers » coïncide avec une perception répandue selon laquelle les stratégies langagières qui cherchent à lui rendre justice sont disgracieuses et de mauvais goût. « La » langue française a du mal après tout à se défaire de l'impératif de se faire belle en traduction, un impératif imposé depuis Nicolas Perrot d'Ablancourt (1606-1664) et ses Belles infidèles et qui est aujourd'hui encore associé au prétendu génie de sa langue. La traduction du queer s'expose donc au blâme de trois façons évidentes : en empruntant à outrance, elle rend la langue discordante; en se faisant plus inclusive, elle perd en clarté ce qu'elle gagne en complexité; enfin, en se voulant crue et sans filtre, elle côtoie l'obscénité.

On reproche en effet fréquemment au queer la manie de fomenter des solidarités étrangères. Il peut paraître contre-intuitif, par exemple, que la marque de l'intraduisible prenne dans nos essais de traduction la forme de l'impérialisme culturel anglophone. La performativité de genre y est ainsi répliquée mot pour mot : les anglicismes « butch », « bull-dyke » et « girly » reviennent dans notre version, tout comme d'ailleurs les hispanismes « *tortillera* » et « *malflora* ». Soulignons d'abord que la marque de l'impérialisme à laquelle faisait référence Godard n'est plus ressentie de façon aussi forte par les jeunes générations d'aujourd'hui, lesquelles sont non seulement plus cosmopolites, mais aussi plus confiantes en la résistance des cultures francophones. Parallèlement, la quête de modèles alternatifs exige souvent d'aller voir ailleurs, le queer demeurant sous-représenté au Canada francophone et les représentations culturelles qui en sont faites étant loin d'être diverses. Les cultures anglo-saxonnes exercent dès lors la force d'attraction qu'on leur connaît. Par ailleurs, ce n'est pas nécessairement la culture de masse qui interpelle, mais les cultures de la marge aussi, ces dernières faisant place à des protagonistes de toutes sortes, de toutes origines et de toutes orientations. La solidarité queer au-delà des appartenances culturelles prime alors parfois sur la protection d'un « nous » qui n'est perçu comme n'étant ni culturellement inclusif ni prêt à remettre davantage en question ses assises hétéropatriarcales. Ce sont finalement aux autorités langagières monolingues qu'on s'oppose, ces dernières cherchant à contenir et maîtriser « la » langue française jusqu'à la sclérose, freinant du même coup l'expression de l'individualité dans toute sa fluidité et sa complexité.

Queeriser la langue revient souvent, en traduction, à déclarer forfait et à se réfugier à l'intérieur du domaine de l'intraduisible, et cela, à l'image des vernaculaires queers francophones qui ont incorporé l'arsenal lexical des communautés queers anglophones. Des termes auparavant

utilisés pour les dénigrer ont ainsi été récupérés par ces communautés, lesquelles les ont investis d'une valeur positive leur permettant de s'auto-identifier et de s'affirmer avec fierté, mais aussi de rendre leur mode de vie plus visible. Dans son ouvrage autobiographique *Fun Home*, la bédéiste Alison Bechdel décrit comment la force évocatrice du terme « *butch* » lui a paru exutoire dès l'enfance, lorsqu'elle s'est vu attribuer ce marqueur par des cousins et alors même que son père (lui-même un homosexuel refoulé) insistait pour qu'elle rentre dans les rangs d'une existence genrée : « It was self-descriptive, cropped, curt, percussive, practically onomatopoeic. At any rate, the opposite of sissy » (2006, p. 97). On comprend comment la simple sonorité de ce mot peut séduire des personnes francophones. Flores, quant à elle, affirme que même la tendance actuelle à se défaire de certaines étiquettes ne lui fait aucunement remettre en question son attachement profond à certains termes : « I will always use the words “butch” and “lesbiana.” I’m not ready to get rid of these terms. I felt strength in those identities when I found them » (Vásquez, 2019, n.p.). Au Canada francophone, Mariève Maréchale exprime un sentiment similaire à l'égard de l'emprunt « *butch* » en français : « Pour moi, c'est être les deux en même temps. Quand [...] j'ai compris que [...] je pouvais être les deux en même temps, j'ai été apaisé·e » (2019b, n.p.). Au-delà de l'injure donc, ou de l'ancienne dichotomie « *butch/femme* » [lesbienne masculine/lesbienne féminine dirait-on de façon extrêmement sommaire] qui pour un temps dominait au sein de communautés lesbiennes anglophones, l'appellation « *butch* » emprunte de nos jours des trajectoires plus aléatoires. L'artiste montréalaise d'origine brésilienne Eloisa Aquino, dont l'ouvrage *The Life & Times of Butch Dykes: Portraits of Artists, Leaders, and Dreamers Who Changed The World* a été traduit en 2018 par Nesrine Bessaïh sous le titre *Portrait d'illustres butchs*, déclare ainsi à son tour :

C'est un concept malléable et je l'utilise non pas pour définir et limiter, mais pour agrandir et illuminer mes personnages. Butch est un terme très contesté qui revêt maintes significations. [...]. Pour moi, « *butch* » signifie une personne forte qui, face à un monde parfois indifférent ou hostile, choisit de vivre sa propre authenticité, défiant les normes de genre en laissant une marque inspirante. (Vaillancourt, 2018, n.p.)

L'anglicisme « *butch* » ne date pas d'hier au Canada. Récupéré pour dénigrer les femmes dont l'apparence remettait trop en question les diktats de la féminité en leur imputant une orientation sexuelle déviante, le terme est maintenant revalorisé par des membres des communautés franco-canadiennes. « *Butch* » a beau aussi circuler en Europe, il ne figure ni au *Petit Robert* (2019) ni au *Larousse* (2020). Il est répertorié par contre par *Antidote 10* qui lui attribue les marques d'usage « Québec », « familial » et « offensant ». Une définition brève et trop précise pour faire

place à toute l'ambiguïté comprise par cette désignation suit : « Femme homosexuelle d'allure virile » (2020, n.p.). Non seulement la reprise exercée par les communautés queers passe sous le radar lexicographique, mais cette définition simpliste a pour résultat de réassigner la personne butch à des conceptions dichotomiques du genre et de la sexualité (homme/femme; homo/hétéro; viril/féminin).

Les anglicismes « dyke » ou « bull-dyke » nous ont semblé moins courants dans le monde francophone, une perception possiblement symptomatique de notre familiarité restreinte avec les communautés queers militantes. La Marche Dyke a en effet lieu à Ottawa depuis 2004. Peu au fait de la langue orale des milieux activistes francophones, laquelle est d'ailleurs peu documentée, nous nous sommes rabattue sur des sources écrites et avons, d'abord ignorante de tout l'héritage militant porté par ces termes, débattu de maintes « solutions » au fil des mois. Dans « *Te Ves Más Sexy* », Paloma fait la réflexion suivante au sujet de sa tante : « [...] her Catholic nun look was a hell of a lot more butch than the most bad ass bull-dykes I'd ever seen » (Flores, 2012, p. 121). Nous avons conservé le vocable « butch » et avons d'abord traduit « the most bad ass bull-dykes » par « les butchs les plus castrantes et les plus badass ». Nous avons toutefois renoncé à la réappropriation ludique de « castrantes » ainsi qu'à celle de « casse-couilles », jugeant que, dans ce contexte précis, ces solutions risquaient fortement d'être mal interprétées et de faire chou blanc. Plutôt que d'utiliser le mot « butch » une seconde fois, nous avons ensuite opté pour « les gouines les plus hardcores et les plus badass que j'avais croisées dans ma vie », « hardcore » et « badass » étant des anglicismes couramment employés (du moins chez les plus jeunes générations) et l'acception d'« hardcore » en tant que quelque chose d'« excessif » ou de « violent » apparaissant même dans le *Petit Robert* (2019, p. 1215). Or, cette stratégie d'explicitation, en plus d'allonger le texte, avait comme défaut d'amenuiser la portée de « *bull-dyke* ». En outre, il nous a semblé que peu importe les adjectifs qu'on y attacherait, le caractère plus englobant de « gouine » finirait inévitablement par nier comment la « *bull-dyke* » fait basculer la performance de genre vers une masculinité assumée de façon presque agressive. Sur des lèvres moqueuses, le qualificatif « gouine » connote une sexualité féminine débridée et confine le sujet queer au regard hétérosexiste (Podmore, 2017, pp. 85-86). Pour ajouter à tout cela, le terme « gouine » n'est pas aussi revendiqué que « *dyke* » par les milieux militants et ne s'est donc pas autant émancipé de sa marque offensante (*ibid.*, pp. 88-90). Enfin, comme nous l'a fait remarquer Flores, écarter l'intégration de « *bull-dyke* » au sein du texte en français reviendrait à

diluer la couleur des références qui se trouvent au sein d'*Empanada*, la reprise du mot « *bull-dyke* » provenant des communautés lesbiennes noires du sud des États-Unis et différant ainsi substantiellement du mot « *butch* » (Flores et Henderson, 2020, n.p.; v. Podmore, 2017, p. 87). L'ensemble des choix cités plus haut nous ont finalement paru d'une maladresse inacceptable. Comment en effet reconnaître la validité d'équivalences qui non seulement nous semblaient insatisfaisantes, mais étaient de surcroît invisibilisantes? Nous avons finalement décidé de reprendre « *bull-dyke* » dans la version française : « [...] elle aurait vu que son look de religieuse catholique avait l'air crissement plus butch que celui des bull-dykes les plus badass que j'avais croisées dans ma vie ». Mentionnons, du reste, que « gouine » s'est retrouvé dans notre version pour traduire l'injure « lesbo » dans « *La Tortillera* » (v. Flores, 2012, p. 104). Nous avons cependant rendu « *Tejana dyke night* » dans « *The Next Song* » par « soirées entre dykes *tejanas* » (v. *ibid.*, p. 76). Encore une fois, la sexualisation hétéropatriarcale du terme « gouine » échouait à rendre toute la panoplie d'identités de genre à l'œuvre au sein d'une communauté queer lesbienne. En fin de compte, ces tentatives de traduire le vocable « *dyke* » nous ont fait sentir particulièrement inadéquate. D'autant plus que cette défaite du traduire que nous assumions signifiait prêter encore davantage le flanc à ceuzes que les emprunts irritent, « *bull-dyke* » étant plus entaché de nouveauté et donc d'opacité que « *butch* » par exemple.

Un dilemme similaire s'est présenté lorsque dans « *The Next Song* », Paloma décrit une autre *Tejana* comme étant une « *girly girl* » (v. *ibid.*, p. 76). Nous avons d'abord opté pour les qualificatifs « hyper féminine » ou « hyper pitoune ». Toutefois, ces formulations nous menaient à insister outre mesure sur le soin que la personne porte à son apparence. Cela taisait de plus la performance de genre qui se trouve à être affichée lors d'une soirée entre dykes, un contexte où des individus aux identités diverses cherchent à séduire de façon bien spécifique. C'est finalement l'emploi extrêmement courant de l'anglicisme « *girly* » dans notre entourage qui nous a mis la puce à l'oreille et nous a encouragée à revoir notre traduction pour « une *tejana* hyper *girly* ». L'emploi récurrent de ce mot dans les médias francophones²⁸ atteste effectivement de sa saveur particulière et de la difficulté de transmettre celle-ci en français. D'une part, on peut être « *girly* » tout en étant homme. Dire cela en français ne revient pas au même que de dire d'un homme qu'il est « efféminé », une description qui, elle, présente une connotation plus péjorative.

²⁸ Une recherche sur la base de données Eureka pour l'ensemble de la francophonie a ainsi donné plus de 9 000 résultats d'articles faisant usage du mot « *girly* ». Le terme et les mouvements qui y sont associés font aussi l'objet d'une ébauche de page au sein de l'encyclopédie en ligne *Wikipédia* (2019, n.p.).

D'autre part, contrairement à ce que laisse présager la morphologie des mots employés, la redondance demeure beaucoup plus sentie en français dans l'expression « une fille (très) féminine » qu'en anglais, dans l'expression « *a girly girl* ». La personne prononçant ces mots ne pourra certainement s'empêcher de poursuivre en explicitant ce qu'elle entend par « fille féminine », tandis qu'en anglais, les termes « *girly* » et « *feminine* » ne sont pas nécessairement employés de façon identique. « *Feminine* » ratisse comme son équivalent français beaucoup plus large. À l'opposé, l'entrée « *girly* » est suivie dans le dictionnaire anglais de définitions d'*Antidote 10* d'une seconde définition, laquelle est précédée de la marque d'usage « *informal* » : « a cultural stereotype used to refer to a woman who dresses and behaves in a traditionally feminine way » (2020, n.p.). Si la définition d'*Antidote 10* ne fait pas directement référence à la performance de genre, elle a tout de même le mérite d'y faire allusion en attribuant une certaine agentivité aux femmes. Quant au *Merriam-Webster* (2021) et à l'*Oxford English Dictionary* (2020), ils identifient de façon essentialisante ce terme comme un simple dérivé de « *girl* » : on fait alors allusion à ce qu'on décrirait en français canadien comme des « affaires de filles » ou on ramène « *girly* » au corps féminin perçu en tant qu'objet (en citant par exemple les « *girlie magazines* »), plutôt qu'aux actions performatives posées par ces corps féminins.

Nous saluons les efforts des personnes queers qui proposent des néologismes permettant de s'exprimer de façon neutre ou plus inclusive²⁹. Il reste que nous souhaitons démontrer par l'entremise de nos essais de traduction qu'il est parfois possible de faire appel au vernaculaire pour contourner l'impératif de genrer les sujets auquel nous assujettit la grammaire traditionnelle. De là l'emploi du très familier pronom épïcène « ça » utilisé pour manifester, dans « *La Tortillera* », le mépris de Paloma envers le groupe venu l'intimider (« [...] ça s'arrête tout d'un coup de crier et [...] ça se regarde en marmonnant et en me tournant le dos ») ou pour manifester de l'attendrissement mêlé d'agacement envers les enfants du voisinage dans « *Dimanche matin* » (« Ça courait devant la fenêtre et ça tapait contre la vitre pour faire grogner mon chien »), ou envers ses parents dans « *Un morceau de carne entre les dents* » (« [...] ça passe du hug aux becs sur les joues aux exclamations pendant tellement longtemps que la bouffe commence à

²⁹ Les pronoms personnels « iel, yel, yelle ou al » sont des exemples parmi d'autres de cette tendance. Des néologismes sont aussi employés pour pallier le caractère genré de mots appartenant à d'autres catégories grammaticales. Se référer à ce sujet à la *Grammaire non sexiste de la langue française : Le masculin ne l'emporte plus!* de Michaël Lessard et Suzanne Zaccour (2017, pp. 52-55, 77, 90 et 101-102) et à la *Grammaire du français inclusif* d'Alpheratz (2018, pp. 237-246). Voir aussi Ashley, 2019, pp. 4-5.

refroidir »)³⁰. Dans les deux premiers cas, le texte anglais ne donne aucune indication concernant le genre des personnes qui composent ces ensembles. Plutôt que de nous prononcer involontairement sur ce sujet en recourant au prétendument englobant pronom « ils » ou en féminisant le texte, nous avons préféré accentuer l'oralité de notre version. Notre traduction de « *your friends* » dans « *La Tortillera* » par « ta gang » et « *gay friends back home* » dans « The Next Song » [« La prochaine danse »] par « [le] monde queer que je fréquente » (Flores, 2012, pp. 104 et 77) s'appuie sur le même raisonnement. Les dialogues nous ont également permis d'opter pour la prononciation neutralisante du français québécois : « Allez donc toutes chier! », s'exclame ainsi Paloma dans « *La Tortillera* » (v. *ibid.*, p. 104), « toutes » pouvant référer ici à des personnes de tous genres, en même temps qu'elle risque de faire pencher l'interprétation du côté féminin de la langue.

Nous avons vu en introduction comment l'Académie française s'insurge contre les stratégies qui cherchent à rendre la langue plus inclusive. Cette figure importante de l'établissement culturel résume ainsi en une phrase les objections soulevées par plusieurs : « La multiplication des marques orthographiques et syntaxiques qu'elle [la langue inclusive] induit aboutit à une langue désunie, disparate dans son expression, créant une confusion qui confine à l'illisibilité » (2017, n.p.). Or, malgré ces avertissements alarmistes, nous avons choisi d'employer le point médian lorsque cela nous semblait inévitable, et cela après nous être fait rappeler à l'ordre (l'ordre bâtard du queer, dans ce cas-ci) par une amie réviseuse ayant repéré au sein de notre traduction des accords privilégiant le masculin. Cela n'a été nécessaire qu'à quelques reprises seulement. Par exemple, dans « Un morceau de *carne* entre les dents », Paloma fait maintes fois allusion au couple d'amis de ses parents. L'insertion d'expressions plus familières ne nous semblant pas appropriée dans ce cas-ci, nous avons préféré faire usage de ce point médian qui ne nuit d'ailleurs aucunement à l'enchaînement de la phrase. Le point médian nous a également servi à démasculiniser l'accord de certains participes passés, là où le sujet faisait référence à un groupe composite : « ces mariages [...] où on est allé·es récemment » (« La prochaine danse »); « Chaque fois que *Mami* essayait de faire les *tortillas de nuestra Buena*, on était vraiment excité·es [...] » (« *Te ves más sexy* »)³¹. Là encore, l'homophonie n'entrave nullement la fluidité de la lecture. Craintive tout d'abord d'introduire en littérature une stratégie

³⁰ Pour la version en anglais des extraits cités ci-dessus, voir Flores, 2012, pp. 104, 31 et 25.

³¹ Pour la version en anglais des extraits cités ci-dessus, voir Flores, 2012, pp. 25, 75 et 120.

que nous avons jusqu'alors réservée à des textes plus prosaïques ou théoriques, saisie de l'inquiétude enracinée de contrevenir aux normes esthétiques de la langue, nous avons toutefois retrouvé notre assurance grâce à la montée en puissance, depuis les débuts de la rédaction de ce mémoire, des stratégies d'écriture inclusive. En effet, s'il est vrai que les formes tronquées en font frémir encore plusieurs (dont l'Office québécois de la langue française [2018, n.p.]), elles sont de plus en plus courantes et ont même été récemment prônées par des membres du Bureau de la traduction du Canada (Aussant, 2019, n.p.). Des deux côtés de l'Atlantique, les créateur·rices promeuvent de plus en plus ces pratiques, tout comme certains médias, certaines instances universitaires et un nombre grandissant de maisons d'édition. En littérature, les formes tronquées et plus particulièrement le point médian sont utilisées au sein d'essais, certes, mais également dans des œuvres de fiction, *La Minotaure* en étant un bon exemple (v. Maréchale, 2019a).

Il est important de rappeler toutefois que si la césure du point médian permet au neutre de s'incruster dans le langage et peut ainsi redonner voix aux personnes queers et non-binaires, la graphie tronquée n'est pas nécessairement synonyme d'une inclusivité aussi élargie. Florence Ashley souligne que l'intention des acteur·rices ayant recours à cette stratégie varie et que pour certain·es, il ne s'agit que d'éviter le recours au doublet. La graphie tronquée n'est alors qu'un simple raccourci qui n'admet que le masculin et le féminin et confine la non-binarité au non-dit (2019, pp. 2-3). Alors que l'écriture inclusive qui figure dans la partie théorique de ce mémoire cherche explicitement à queeriser la langue, lors de la traduction d'*Empanada*, le point médian nous a surtout servi à éviter la domination masculine. Par exemple, dans la phrase « on était vraiment excité·es » citée plus haut, le pronom « on » fait référence à Paloma, sa sœur et son frère.

Comme nous l'avons vu plus haut, la performance de genre et l'identité butch sont des thèmes récurrents au sein d'*Empanada*. Néanmoins, la non-binarité et les identités trans n'y sont pas abordées de front. Cela est particulièrement évident dans le tableau « The Next Song » où Flores réfère maintes fois aux dykes qu'elle met en scène en tant que « *women* » et cela, peu importe si celles-ci affichent une apparence et un comportement très masculin ou non. Certes, *la lesbianidad* demeure la pierre angulaire du récit identitaire présenté par l'autrice, mais cette représentation est également symptomatique de l'époque mise en scène dans *Empanada* (de la fin des années 1980 au début des années 2000), alors que les identités lesbiennes faisaient davantage

l'objet de discours d'affirmation que celles trans ou non-binaires. Les discours queers et les modes d'auto-identification ont depuis beaucoup changé. Dans le tableau mentionné ci-dessus, c'est donc le féminin « danseuses » qui l'a remporté pour traduire le vocable épïcène « *dancers* ». Nous avons cherché autrement à faire nôtre l'ambiguïté de la langue anglaise, à profiter des occasions qui nous étaient présentées de démasculiner notre langue et de la queeriser lorsque cela était possible. À cet égard, l'épïcène et le vernaculaire nous ont été plus utiles que le point médian.

José Santaemilia nous rappelle que « [t]ranslating the language of sex or pleasure [...] is not a neutral affair but a political act, with important rhetorical and ideological implications, registering the translator's attitude toward existing conceptualizations of gender/sexual identities, human sexual behavior(s) and moral norms » (2018, p. 12). Sans appartenir à la littérature érotique, *Empanada* met en scène une sexualité sans filtre et sans tabou. Plusieurs scènes font rougir. Plusieurs peuvent venir troubler les lecteur·rices. Comme nous l'ont confirmé nos relectrices, le désir et l'excitation, mais aussi la gêne, le dégoût et la crainte peuvent venir saisir la personne qui lit, que celle-ci soit queer ou non. Inspirées par la pratique de peintre de l'autrice, les scènes mettant en scène le corps qui se touche lui-même ou qui fait l'amour à d'autres sont peintes de façon très crue (« *graphically* » dirait-on justement en anglais). Nous avons nous-mêmes dû réprimer un sentiment de malaise à plusieurs reprises et certaines scènes apparemment banales se sont vues censurées par notre main. Lorsque Paloma découvre la masturbation et que Flores écrit « [...] I let my fingers slip inside and slide around because it was slippery and cool, and it felt like a good I had never felt before » (2012, p. 122), plusieurs relectures ont eu lieu avant que nous modifiions notre traduction « c'était doux et humide » par « c'était froid et humide ». La sexualisation des seins maternels au sein du tableau « My Hands » nous a également fait sursauter, bien malgré nous. Nous avons alors été en quelque sorte sauvée par l'impossibilité de traduire « And, my hands sip on your lactating breasts » (*ibid.*, p. 106) de façon aussi succincte et directe en français et nous sommes rabattues avec un certain soulagement sur une périphrase : « Et mes mains s'abreuvent à même tes seins gorgés de lait ». Notre tendance à embellir le texte en français nous semble finalement révélatrice à la fois des non-dits qui sévissent encore de nos jours lorsqu'il s'agit de sexualité féminine et d'une certaine association dépassée entre langue poétique et bon goût que la traductrice se sent encore obligée de respecter, peu importe ce qu'on entend alors par « bon goût ». Une traduction bâtarde, si elle veut rendre

justice au texte de départ, se doit toutefois se doit d'aller à l'encontre de la bienséance et de la retenue langagière. Au moment de réviser notre traduction, nous sommes ainsi tombée sur une phrase rendue de façon un peu trop abstraite par notre main : « All for the first time, this *mujer* dripped on my chin and gave me the taste I would forever crave » dans « *Montaña of Her Ass* » (*ibid.*, p. 130) était devenue en français « Et j'ai senti la cyprine *de esa mujer* sur mon menton, tout ça pour la première fois. C'est elle qui m'a fait goûter ce dont j'aurais soif encore pour le restant de mes jours ». Inspirée par les écrits des féministes nous ayant précédée, nous avons voulu faire usage du mot « cyprine », lequel nous était, avant notre lecture de Lotbinière-Harwood, inconnu. Malheureusement, comme nous l'ont fait comprendre nos amies réviseuses, « cyprine » circule encore peu aujourd'hui, ce qui explique peut-être la marque d'usage que lui attribuent les dictionnaires. Non seulement nous pêchions d'une certaine façon par élitisme littéraire, mais la description très visuelle du texte de départ se voyait remplacée par un acte voilé. Nous avons remédié à cela de la façon suivante : « Et j'ai senti *esa mujer* ruisseler sur mon menton, m'offrant pour la toute première fois ce goût sur ma langue dont j'aurais soif encore pour le restant de mes jours ». D'une part, cela nous permettait d'insister sur l'écoulement de la partenaire de façon plus directe. D'autre part, tandis que notre premier essai référait vaguement à l'expérience de la sexualité lesbienne, la formulation « ce goût sur ma langue » renvoie de façon plus directe et évidente à l'acte de goûter la cyprine auquel fait référence Flores.

Tout bien considéré, l'hétérolinguisme de nos essais de traduction se trouve exacerbé à la fois par le mal-être et par le jeu jouissif dans la langue; il est fait de défaites et donc, d'inachevé. Nous assumons le risque de la déviance langagière, mais aussi le risque du non-connaître et le risque de décevoir les communautés vers lesquelles nous nous orientons. Les essais de traduction que nous présentons à la fin de ce mémoire ne se veulent donc aucunement une réponse définitive à certains problèmes de traduction, mais un acte de création qui (re)prend à cœur et à corps le texte d'Anel I. Flores. Nous avons fait entrevoir à l'intérieur de ce chapitre et du précédent cet espace au sein duquel s'est (é)meut ce corps traduisant et perpétuellement défait qui est le nôtre. L'essai littéraire qui suit cherche à dépeindre cet espace de traduction qui prend forme au fil des différents mouvements de (dés)appartenance qu'effectue le corps et des conditions matérielles et situationnelles qui viennent entraver ou faciliter ses efforts de création.

CHAPITRE TROIS³²

Désirs de passage : traduire *Empanada* et mon corps écrivain

I.

Même enfant, je n'avais ni faim ni soif des mêmes saveurs, des mêmes textures, des mêmes couleurs qu'eux autres. Mis à part les sucreries, je mâchouillais sans plaisir ce qu'on mettait dans mon assiette. Dans mes années de pensionnat, j'allais jusqu'à sauter des repas. Je continuais quand même de m'alimenter, équipée d'une poivrière de poche et d'une bouteille de tabasco par ma mère. J'avais une envie insatiable de fraîcheur et de légèreté, d'épices et par-dessus tout, de piquant. J'avais envie de gâteries sur une base quotidienne.

Mes années à l'étranger, en Chine et en Grèce, années où mon chum et moi avons eu, en plus, le front de devenir végétariens, ont sonné le glas de ce semblant d'appartenance qui me liait encore à mes familles. Déjà la scène de querelles jouant ad nauseam sur les mêmes thèmes, de peu de réconciliations, de malaises récurrents, de non-dits handicapants, de confessions déroutantes et de tentatives de faire rentrer dans les rangs les membres déviant-es de la famille, la table à manger est devenu de surcroît par la suite un espace où la substance même que nous ingérions devenait une marque ostentatoire et avouée de notre différence. Au moins, j'étais née chez des maraîchers, pas des fermiers d'élevage. Quelque chose nous rattachait encore, en quelque sorte.

La première tâche qui incombe à la mère : nourrir. Le geste inadéquat. Devoir revoir les termes de la transmission. *Mami*, après la mort de *Buela*, après le coming-out de Paloma. Ma mère, après mon exil, d'abord en ville et puis ailleurs. Des corps maternels en quête de repères, contraints de se réinventer. Connaître ma fille grâce à la danse continue des boires, un corps qui transitionne subtilement vers de nouvelles habitudes, cuillère après cuillère, bouchée après bouchée, grimace après grimace. Le goût, la faim, le refus. Et puis, essayer la binette, ramasser, nettoyer. Recommencer. Encore et encore et encore. Pour nos mères, apprendre de nouveaux pas de danse pour les êtres que nous avons osé devenir, à tâtons déloger au creux de la raideur des gestes exécutés des milliers de fois d'autres déploiements. Se greyer de nouvelles parures. Une danse à venir. Des brisures de complicité qui traînent sur le comptoir.

³² Pour les fins de ce chapitre qui relève davantage de la création que de la recherche, nous avons fait le choix de présenter autrement les citations et avons inscrit les références en notes de bas de page. Les lecteur·rices remarqueront aussi une dérogation à certaines règles de ponctuation.

Comment se hasarder à traduire l'érotisme d'une baie de goyave ouverte ou les souvenirs évoqués par l'odeur du *mezquite* qui brûle, alors que mon corps n'a jamais goûté de ces choses-là. Comment en vient-on réellement, concrètement, à habiter un texte. Qu'on le veuille ou non, le chez-nous qui nous a initié·es aux bases de l'existence et du langage, les premiers paysages qui ont fondé notre interprétation du monde nous habitent toute notre vie. Quand Paloma décrit le visage de son père en utilisant le qualificatif « *soil-shaped* »³³, c'est le sol du sud du Texas qu'elle a en tête. Moi, j'ai grandi les pieds dans une terre noire et humide. Il me faut contempler attentivement des photos du Texas prises à vol d'oiseau pour saisir ce qu'elle veut dire. Au fil des jours, j'ai la tête remplie de ces images dénichées sur le Web, de musiques différentes, de recettes mexicaines tirées du livre offert à mes nièces le Noël dernier, de produits alimentaires que je remarque à présent dans les allées des fruiteries près de chez moi, mais que je n'ai jamais goûtés. Mais j'ai aussi l'estomac noué par cette image de Valeria et son père Óscar Alberto Martínez Ramírez, mort·es en juin 2019 dans les eaux du Río Grande, des êtres qui viennent rejoindre dans notre mémoire — collective, j'ose le croire — le tout jeune Alan Kurdi mort en 2015 avec sa mère Rehan et son frère Galip en Méditerranée, en route vers la Grèce et rêvant à Vancouver; j'ai la gorge serrée par les récits des enfants arraché·es à leurs parents et emprisonné·es par l'administration Trump; j'ai le cœur chaviré et la poitrine serrée par la tuerie terroriste d'El Paso du 3 août 2019 contre les Latinx du Texas, tuerie qui me rappelle amèrement celle d'Orlando contre la communauté queer et latinx trois ans plus tôt, si près d'où mes familles ont encore aujourd'hui un pied à terre.

En lisant et relisant *Empanada*, je découvre ces univers *habités*, habités envers et contre un si grand nombre d'obstacles, habités en dépit d'une violence étatique et citoyenne inouïe qui cherche justement à rendre ce territoire inhabitable pour ceuzes qui s'écartent de la norme blanche et monolingue; et bizarrement, même si je sais que je ne le ferai jamais, ça me donne envie de retourner de par chez nous, de retrouver et d'habiter ce territoire que j'ai abandonné. Et ça me fait me demander : où se trouve donc le corps qui traduit, alors que sa lecture le ramène aux lieux de son enfance pour ensuite le faire s'en détourner, migrer vers un ailleurs plus ou moins inconnu, et que l'acte de traduire pousse à se questionner sur ce territoire qu'il habite à présent, c'est-à-dire une ville aux voix multiples et souvent désaccordées.

³³ Flores, 2012, p. 31.

Dans « *Te Ves Más Sexy* », la fumée de cigarette du club où Paloma se rend avec *Chuy* ramène à sa mémoire les barbecues de son père et procure à l'adolescente un sentiment de familiarité qui lui permet de s'orienter avec un peu plus d'aisance au sein du monde queer s'ouvrant à elle. Quant au parfum de sa mère, il se voit à son tour attribuer une nouvelle signification, en évoquant *las queenas* rencontrées la nuit précédente³⁴. Des sensations qui font voyager Paloma à l'interface d'univers pourtant irréconciliables, ravivant un peu plus chaque fois le déchirement de la (dés)appartenance qui affecte le corps queer.

Se rappeler que les liens de l'appartenance sont rarement tracés par nous-mêmes et reposent rarement entre nos mains. On jette du lest tout au plus. Ou on nous donne un peu de marge pour exister. À vrai dire, on ne se défait jamais réellement des nôtres, car le fait de se détourner d'un monde ne met pas fin aux relations qui le construisent, il les met tout simplement en suspens. Comme le fait de revisiter ce monde-là fait vaciller momentanément la certitude de toutes ces autres facettes qui assurent la solidité d'une vie nouvelle, créée de toutes pièces. Comme Flores, une vie en *vignettes*. Un vitrail coloré qui fait passer la lumière différemment selon les morceaux de verre qui le composent.

Où est ce chez-nous vers lequel nage la *buela* paternelle de Paloma, son fils attaché sur le dos. Le manque qui sous-tend la douleur et le danger.

*Les pierres me lacèrent les reins, gravent à même ma peau les cicatrices de mi buela flottant sur el Río Grande, jusqu'à ce que j'arrive à sentir les courroies qui retenaient les bras de mon père autour de son torse et sous sa poitrine lorsqu'elle nageait avec Papi vers chez nous, pour ensuite revenir, et partir à nouveau.*³⁵

Une brève qui fait les manchettes depuis des décennies : ces migrant·es sans papiers, aux États-Unis, en Grèce, au Québec, [...] *caught between being treated as criminals and being able to eat, between resistance and deportation*³⁶, et qui plantent, récoltent, remplissent les rangs de nos usines, soignent, accompagnent et lavent nos vulnérables, gardent nos enfants, nous désencombrent et nettoient notre merde. Et qui, nécessairement, s'exposent davantage que nous à ce foutu virus³⁷. L'arrogance effroyable que nous avons de leur refuser l'hospitalité.

³⁴ *Ibid.*, p. 125.

³⁵ Passage tiré du tableau « Dimanche matin » d'*Empanada*. Pour la version anglaise, voir *ibid.*, p. 32.

³⁶ Anzaldúa, 2007 [1987], p. 34.

³⁷ Voir notamment les articles suivants : « Immigrants et réfugiés représentent près de la moitié des cas de COVID-19 en Ontario » par La Presse canadienne, publié le 9 septembre 2020 sur le site web de Radio-Canada; « Les anges gardiens toujours dans l'attente » par Stéphanie Levitz, publié dans *La Presse* du 22 octobre 2020; « More voices are raised to support frontline worker asylum seekers in Quebec » par Jesse Feith, dans la *Montreal Gazette* du 3 janvier 2021. Voir aussi le rapport du Economic Policy Institute qui revient sur les conséquences économiques et sanitaires

Même si la souffrance et les sacrifices de ces gens-là demeurent incomparables, ne réclamer au fond, nous aussi, que des droits de passage. Le passage comme mode d'habitat. À quoi s'attendre d'autre d'une vie commencée à l'orée de la frontière canado-américaine, d'une adolescence à attendre impatientement de pouvoir traverser le pont, d'une vie de jeune adulte marquée par des entrées et sorties à des postes frontaliers d'un peu partout. Mère, piétiner pour que les mois et les années passent, pour que la pandémie prenne fin, pour obtenir droit de visite et de résidence, pour enfin contourner le service militaire grec obligatoire et offrir à son enfant l'île méditerranéenne, la famille, la nature, la beauté et la communauté qui lui sont dues. D'ici là, rendre sourdes la distance et l'absence. Les réduire en rêveries douces-amères. Négocier l'attente. Commencer seulement de comprendre aux tréfonds de notre imaginaire et dans les ruines de ce que nous n'arrivons pas encore à construire la souffrance indicible *de la indocumentada y de sus niñas*³⁸.

This is her home

this thin edge of

*barbwire*³⁹.

Paloma dit : *De Efe me permet de me retrouver et de faire le plein d'énergie quand j'ai le sentiment, au Texas, qu'on m'arrache à ma culture et à ma langue*⁴⁰. Entre *Mexico* et *San Antonio*, le mouvement qui donne de la vigueur au sentiment de chez-soi, qui amenuise l'aliénation. Voilà ce que j'aurais voulu dire. Un autre exemple de traduction ratée. *De Efe reenergizes home for me when I am feeling detached from culture and my language in Texas*⁴¹. C'est dans cette mise en suspens que l'on existe. Ou dans cet aller-retour.

*Not me sold out my people but they me. So yes, though « home » permeates every sinew and cartilage in my body, I too am afraid of going home. Though I'll defend my race and culture when they are attacked by non-mexicanos, conozco el malestar de mi cultura*⁴².

Malestar. Un mot à l'intérieur duquel j'enfouis tous mes griefs à l'égard des mien-nes. Vouloir défendre la créativité et les moments de joie impromptus, la chaleur et la générosité, la

de la pandémie de COVID-19 pour les Latinx des États-Unis : « Latinx workers—particularly women—face devastating job losses in the COVID-19 recession ».

³⁸ Au sujet de la précarité de la indocumentada mexicaine aux États-Unis, voir Anzaldúa, 2007 [1987], pp. 31-35.

³⁹ *Ibid.*, p. 35.

⁴⁰ Passage tiré du tableau « Au gré de ses hanches versantes et de son cul *montaña* » d'*Empanada*.

⁴¹ Flores, 2012, p. 129.

⁴² Anzaldúa, 2007 [1987], p. 43.

résistance et la résilience. Et encore, ne pas savoir être reconnaissante, ne pas savoir comment me mouvoir avec aisance parmi les circuits de leur signification. Vouloir me soustraire et soustraire ma fille de ce monde brut et brusque, qui a du mal à se dire lui-même et refoule jusqu'à la frontière ou jusqu'au fleuve tout ce qui le déconcerte et le déstabilise. Ce dont parle Anzaldúa, c'est de sexualité déviante, mais aussi de couleur. Comment dire l'exode en ville des amis queers, mes propres désirs toujours au placard. Comment assumer et combattre le racisme déclaré et le racisme camouflé de nos proches. Comment expliquer la violente indifférence de ceux qui voient à la télé les migrant·es se frayer un passage dans la forêt étreignant la frontière, juste là, à un kilomètre de « chez nous ». Le fameux chemin Roxham, parallèle à la rue Frontière qui traverse Hemmingford de bord en bord et un camp de réfugié·es tout près, à Saint-Bernard. Des anecdotes à investir de nos craintes et de nos certitudes, voilà tout. Comment expliquer que l'on côtoie parallèlement ces travailleurs migrants légaux, venus du Mexique et du Guatemala, qu'on les accueille même dans nos familles. Après les familles recomposées, les familles d'éparpillé·es de par le monde. Des (grands-)parents obligé·es peu à peu de revisiter le visage de leurs futurités.

À propos de cette haine de la communauté envers ce qu'elle recèle d'autochtone, de ces différents degrés de peau blanche, noire et brune dont parle Anzaldúa lorsqu'elle dénonce le mal-être des sien·nes⁴³. Comment me prononcer sur ce refoulement qui n'est pas le nôtre, mais qui l'est aussi. Comment articuler l'oubli. Deux générations à peine pour nous distancer de notre passé d'immigré·es, de bilingues, de pauvres. Deux générations pour oublier que c'est à Kahnawake qu'enfant, le grand-père a été sauvé de la maladie. Faut-il vraiment s'affoler, comme le fait Lotbinière-Harwood, qu'Anzaldúa n'en ait rien à branler de notre situation de Canadien·nes français·es⁴⁴. Que Flores ne connaisse en rien ce qui se passe dans notre petit coin d'Amérique⁴⁵. Des solidarités ratées, risque-t-on de penser. Ou peut-être qu'elles en ont déjà assez au travers de la gorge, assez à digérer, à détruire et reconstruire. Peut-être voient-elles des degrés de couleur, captent-elles des ondes qui nous ont échappé trop longtemps. J'aimerais savoir exprimer ces choses-là comme le fait Marilyn Dumont dans son poème *Lines*, alors qu'elle vient effacer vers par vers chacune des lignes tracées par le pouvoir colonial. En faisant résonner la révolte de Louis Riel et Gabriel Dumont, la poétesse d'origine crie et métisse renverse la loi et ses discours, ce langage de la vérité souveraine au nom duquel la dépossession du peuple métis a

⁴³ *Ibid.*, pp. 43-45.

⁴⁴ Lotbinière-Harwood, 1991, p. 87.

⁴⁵ Flores et Henderson, 2020, n.p.

été commise. Je voudrais moi aussi arriver à me ressaisir de notre histoire au moyen d'une langue désentravée, sans traits grossièrement tracés et avec des frontières vidées de leur autorité :

[...]
these are not survey lines severing river lots into acres, quarters, sections
these are not the bloodlines of mixed marriages

[...]
these are not the lines of Métis being sentenced for treason
the lines of a foreign law they transgressed
or the worry lines of their women praying
or the lines of hymns they sung in Cree

these are not the lines between English and French
these are not the lines between oral and written history
these are not the lines of the rope that hung Louis⁴⁶.

II.

L'écriture de Flores, en basculant régulièrement dans le gai savoir, se veut à la fois insaisissable et appropriable pour ceuzes qui cherchent comment se dire queer *et latinx*. Anzaldúa de dire : [...]
as long as I have to accommodate the English speakers rather than having them accommodate me, my tongue will be illegitimate⁴⁷. De là mon irritation qu'une amie exige note de bas de page après note de bas de page, explicitations, rembourrages et le remplacement de l'espagnol par du français. Il y a une part de renoncement à ne pouvoir qu'effleurer les différents sens que recèle un texte, à ne pas savoir exactement comment goûter, souffrir, jouir comme sa protagoniste. Il y a une décentralisation de soi qui demande un certain abandon. On peut jouir de cet abandon, même lorsqu'il nous remet en question. Parce qu'il nous remet en question. J'ai voulu que cette œuvre puisse nous toucher et nous échapper à la fois. Qu'elle nous fasse saliver avant de nous claquer la porte au nez. En sachant que rares sont ceuzes, dans nos mondes franco-canadiens, qui disposent du bagage culturel, littéraire et cognitif nécessaire pour être capables de s'en saisir dans son entièreté. Avoir l'appétit malgré tout de vouloir faire passer quelque chose, comme un décor brûlant qu'on devine à travers une draperie légère, quelque chose qui à la fois évoque l'inconfort d'une certaine lourdeur et donne envie de sortir de notre torpeur et de nous aventurer un peu dehors.

C'est l'espagnol qui a pavé la voie à mon apprentissage de l'anglais. Une voie autre que la voie économique, spectrale, nécessaire et périlleuse que l'on m'avait obligée jusqu'alors à

⁴⁶ 2015, p. 22.

⁴⁷ 2007 [1987], p.81.

considérer. Parler espagnol, c'était la rencontre, l'amitié, la découverte, le goût, le plaisir de la culture. Parler anglais, c'est devenu ça aussi. Jusqu'à me greffer à la peau.

M'asseoir à la table de travail avec mon dos crochi. Sentir le bas de mon dos en feu, les jambes lourdes, les hanches qui brûlent, les muscles du poignet, la nuque, la tête, l'avant-bras et les omoplates qui me lâchent tour à tour au fil des jours et des pages. Mon premier lieu de travail, les pieds nus dans la terre noire, enfant, adolescente, debout, arquée, penchée, à genoux quand j'en avais marre. En chantant, en sarclant, en cueillant, en plantant, en jasant, en se jouant des tours, en s'emmerdant. Rêver au mois de septembre comme à une libération, rêver aux amies retrouvées, à l'odeur de papier et de colle des livres à acheter. Ma seule consolation : ces corps à intervalles réguliers du mien, tenant les mêmes pioches, travaillant la même terre, baragouinant comme moi blagues et paroles de chansons, des fragments de conversations au vocabulaire maigre, des sourires et des gestes riches de choses entendues. Les soirées de fête à danser des semblants de salsa, les dimanches à les regarder jouer au soccer. Les premiers émois amoureux même. À quoi s'attendre d'autre pour des filles de fond de rang dont le paysage se limite à l'étendue infinie des champs habités par ces hommes-là, travailleurs, rêveurs, rieurs. Le vide des hivers, les saluts de la main même des années plus tard, lors de mes rares visites aux mien·nes.

Retrouver dans l'oncle de Paloma ces hommes habillés de la même façon dans ma mémoire, qui montrent des photos de leur enfant, parcourent la campagne à vélo, font la file pour le téléphone public, vont dormir au camp le soir, à deux pas de chez nous, là où on m'interdit d'aller. Surtout pas habillée comme ça. M'enfuir de la maison en pleurs, une peine d'adolescente, l'appartement de José, notre voisin salvadorien, sa main bronzée et ridée par le soleil dans la mienne, le regard chaviré et paternel. Les photos d'un enfant à la mitraillette sur le bord de la fenêtre. L'odeur de cigarette, de lard et de terre marquée à ma mémoire.

Reconnaître quelques années plus tard, alors que je suis passée des champs au bureau, les heures qui s'amassent dans ces corps masculins pour faire construire de nouvelles pièces là-bas, chez eux, ou pour envoyer des enfants dans de meilleures écoles, ou que sais-je, ces heures qui s'accumulent jusqu'à ne plus savoir qui on est, jusqu'à oublier notre corps, jusqu'à être vidée de toute envie. C'est ce qu'on appelle la chaîne alimentaire.

Et les mois qui s'enfilent l'un derrière l'autre, la distance, les familles décousues, les doubles vies. Dans nos assiettes de privilégiés. Mon privilège à moi : celui de ma table de travail, un privilège, oui, même s'il fut acquis à coup de détournements, de distance consciencieusement

disposée, à force de livres, de langues, de ponts, d'océans entre moi et les mien·nes parce qu'au bout du compte, *it takes an ocean not to break*⁴⁸. Le privilège du temps passé à lire et à pianoter des mots dans l'urgence, pendant que ma fille dort. Et tout ça, grâce au coussin économique offert par des familles médusées de la dérive de nos existences. *For some, having time for writing, which means time to face the objects upon which writing happens, become an orientation that is not available given the ongoing labor of other attachments, which literally pull you away*⁴⁹. L'espace entre moi et mes proches. Entre moi et les livres. Toujours négocier les deux. Faire passer un avant l'autre, tour à tour. Prendre soin par le papier, le clavier, les missives, les livres qu'on porte sur notre dos et qu'on offre, les mains qui tournent les pages, les dictionnaires qu'on attire avidement vers soi et qu'on repousse avec consternation, les textes qu'on copie, dévore et déguste ensuite, déchiffre, grave en soi, fragmente pour soi ou fait passer de l'autre bord, dans une autre langue, celle qu'on dirait la nôtre; prendre soin en même temps par les mains qui nourrissent et qui nettoient, qui caressent et réconfortent, qui portent, soignent, jouent, lavent et endorment. Déposer les mots pour s'occuper des gens qu'on aime, passer du temps entre ami·es, visiter les familles. Se fermer au monde pour rendre justice aux mots et à soi-même.

Parfois, je doute de tout. Du texte de Flores, du mien, de sa langue et des images qu'elle met en place, de sa façon de faire fluctuer le temps comme si passé, présent et futur avaient lieu simultanément, et puis je doute de ma propre habileté à traduire ces images fantastiques, ou de mon habileté à me laisser aller, à laisser l'oralité de mon enfance et de mon adolescence imprégner mon écriture.

Au tout début de mes essais de traduction, j'offre un atelier dans le cours de Sherry où je demande aux étudiant·es de traduire un extrait de *Carne in My Teeth*. Leur facilité à verser dans un registre oral me sidère. Manifestement, il y a quelque chose de pogné chez moi. Parce que c'est l'université qui m'a sauvée, mais qui a aussi enseveli une partie de mon histoire dans les racoins de mon corps. C'est l'université qui m'a formée, qui m'a déformée comme l'a un jour prononcé un de mes profs de littérature.

Quelques jours plus tard, me plonger dans *Les Murailles* d'Erika Soucy. Si quelqu'une ose, c'est bien elle. Elle écrit dans une langue qui ne sera jamais la mienne. Cela fait trop longtemps que je me tiens à bonne distance de chez moi. Malgré mon désir d'écrire en franco-

⁴⁸ Paroles tirées de la chanson « Terrible Love » que l'on retrouve sur l'album *High Violet* de The National.

⁴⁹ Ahmed, 2006, p. 32.

canadien, ça ne me ressemble pas, ce n'est pas comme cela que mon écriture s'est moulée au fil des ans, mais pas pantoute. Soucy, elle, elle a sa langue plein la bouche. En la voyant écrire « minque », par exemple, je réalise que ça fait longtemps que mot-là m'a quittée. Passer ensuite une bonne heure à monter un dossier sur cette expression particulière, son histoire, son emploi grammatical maintenant propre au Québec.

À califourchon sur les frontières imaginaires entre les langues, je n'arrive pas à me défaire de l'impression viscérale d'écrire une langue bâtarde, un patchwork en construction, effiloché, rabiboché. Pour être honnête, la plupart du temps, je ne sais même plus quelle langue ou quel français je parle. Au téléphone, avec ma mère : « *Je suis en train de faire des courses. — Depuis quand tu fais de la course?... Ah, des commissions! T'es dont ben rendue française!* ». Mon chum franco-grec qui me dit être choqué par une de mes réflexions sur le travail et la maternité et notre conversation devient soudainement houleuse. Des jours plus tard, retracer la ligne de la nuance entre le standard et le familier qui lui échappe de temps à autre. M'apercevoir que j'ai mépris sa surprise pour de la frustration. Au commencement de mes traductions, je n'arrête pas d'effacer et de recommencer. Une compulsion universitaire m'habite et me domine, celle de chercher la preuve, de documenter mes choix, et ça me donne l'impression que j'échouerais peut-être au final à redonner toute son autorité au tissu matériel de la vie, aux corps parlants.

Les mains sur le clavier, je m'arrête donc constamment, farfouille dans les dictionnaires éparpillés sur le bureau et le plancher. J'ouvre *Antidote*, et puis de nouveaux onglets sur mon navigateur. On dit bien « addiction » et « striptease » ici, mais ces emprunts ne sont considérés comme légitimes qu'en Europe⁵⁰. Selon plusieurs sources langagières, écrire « *des pantalons* » ou « *des boxeurs* » revient à vivre dans le passé, bien que *Le Grevisse*, lui, ramène tout simplement cela à un usage familier de la langue⁵¹. Avoir envie pour un moment d'appuyer ma joue sur cette grammaire de la reconnaissance et m'y reposer.

Sauf qu'on ne « se pratique » pas à danser, me dit mon correcteur *Antidote*⁵². Il me semble pourtant qu'on ne « s'exercerait » jamais à danser dans une cuisine du Québec. Je spotte d'autres calques dans mon texte et ça me fait honte : « un plancher de danse », « à pleins poumons », « éventuellement ». À l'inverse, me reviennent avec allégresse certains mots de mon

⁵⁰ Voir *Antidote 10*, 2020, n.p. et *Le Petit Robert*, 2019, pp. 32 et 2440.

⁵¹ Voir entre autres Girodet, 2008, p. 676; Dubuc, 2007, n.p.; *Le Petit Robert*, 2019, p. 1793; Grevisse et Goose, 2016, p. 727.

⁵² *Antidote 10*, 2020, n.p.

enfance que je prononce à voix haute, fais tourner dans ma bouche et savoure, des mots enfouis dans mes entrailles, à ne plus délaissier : « champlure », « simagrées », « de coutume ». Je n'ose utiliser certaines expressions qu'après les avoir entendues sur d'autres lèvres, comme dans cet atelier avec Sherry : « se pitcher à ses pieds », « une calotte », « une bedaine ». Ne plus me souvenir de si on dit « se faire la bise » de par chez nous. Appeler ma sœur qui affirme vivement que oui. Douter encore. Elle a peut-être mal compris ma question ou peut-être cherche-t-elle simplement à donner ce qu'elle conçoit être la « bonne » réponse. Appeler mes nièces : « *Non! C'est juste les Français qui disent ça. Nous, on donne des bacs s'es joues* ». Et « faire un hug », ça se dit-tu. Peut-être est-ce simplement un résidu de mon anglicisation. Une amie réviseuse cherche à corriger le tir vers quelque chose de plus français. Et pourtant, tomber sur mon père monolingue la semaine suivante qui force notre étreinte du haut de ses soixante-quatorze ans : « *Donne un hug à ton père, ma fille* ».

*Chicanas who grew up speaking Chicano Spanish have internalized the belief that we speak poor Spanish. It is illegitimate, a bastard language. And because we internalize how our language has been used against us by the dominant culture, we use our language differences against each other.*⁵³

Je me demande quel anglais illégitime parlaient mes ancêtres paysans venus d'Écosse et comment sonnait mon arrière-grand-mère venue de l'Ontario français. Comment leurs langues se sont défaits au fil des générations, des escarmouches entre anglos et francos, des allers-retours aux États-Unis et de vies passées à la frontière, des conflits religieux, culturels, linguistiques que l'on cherchait avant tout à éviter. Je me demande comment leurs langues se sont finalement vu diluer en un français monolingue, quoique bariolé, une langue qui se veut unique et entière, mais qui rend tout aussi insécure que le bilinguisme d'antan. Je me demande ce qui, entre la fierté et la crainte, l'emporte le plus souvent chez mes parents qui me voient vivre en anglais comme en français, dans des registres multipliés qui leur échappent trop souvent, et qui me voient fuir vers d'autres langues, étrangères et hermétiques. Comme l'écrit Anzaldúa, c'est *la pena* au sens qu'accorde les peuples d'Amérique centrale à ce terme — *la vergüenza*, la honte, donc — qui nous fait nous toiser entre écrivain·es qui devraient partager les mêmes appartenances⁵⁴, que ce soit entre Chicanas et Latinx, entre Québécois·es et francophones du reste du Canada ou entre

⁵³ Anzaldúa, 2007 [1987], p. 80.

⁵⁴ *Ibid.*

francophones de la périphérie et francophones métropolitain·es. On se watche la langue, le bon espagnol, le bon français, le bon anglais les unes les autres et on navigue peureusement les eaux féminines du langage. On dissimule notre sentiment d'imposteur·rice dans les plis de nos rôles de profs, de correcteur·rices, de réviseur·euses, alors que nous ne sommes maître·sses de la langue que dans la mesure où nous en sommes aussi les traître·sses. Mais on s'inspire aussi les un·es les autres. De plus en plus, je crois, les solidarités queers et féministes passent par l'acceptation de langues dispersées, poreuses et qui ne s'harmonisent pas nécessairement.

III.

Feuilleter du Brossard pour me décoincer la langue. Mes propres inhibitions, plus que la crainte de la désapprobation de la part de mes lecteur·rices, m'entravent. C'est dans l'érotisme cru de Flores que ma parole se brise et s'épuise.

*Agenouillée là, à tes cuisses terre de Sienne et flancs de montagne, j'ai envie de te lécher, d'insérer ma langue entre chaque pétale, une oasis et grenade écarlate, madre de mi familia, mi cultura, mi lengua*⁵⁵. Me savoir queer dès l'âge de 11 ans, me savoir queer dès l'âge de 16 ans, me savoir queer à nouveau à 22 ans, et encore, me savoir queer à l'âge de 30 ans. M'oublier entre temps, chaque fois, me rappeler à mes propres désirs, chaque fois différemment. Me faire dire par mon beau-père que j'aime trop les hommes pour...; me faire dire par mon père que pour être homo il faut quand même être un peu...; me faire dire, c'est ben beau être curieuse, mais à un moment donné... Passer. Outre. Conserver plus secrète et plus intime encore la marque de mes désirs. Ne pas (me) choquer. Faire acte de préservation. Faire silence.

*So, it takes time and work to inhabit a lesbian body; the act of tending toward other women has to be repeated, often in the face of hostility and discrimination, to gather such tendencies into a sustainable form*⁵⁶. Lire Paloma. La savourer. Chercher à la rendre dans ma langue. Avoir chaud et la main qui tremble. Être chamboulée. Prendre des pauses. Vouloir dire. Ne pas arriver à dire à voix haute. Vouloir prendre part à ce plaisir des corps. Malgré ce ventre qui grossit et malgré notre couple. Aimer les femmes par l'entremise des livres, par l'entremise des mots.

⁵⁵ Passage tiré du tableau « *Cuerpo y sangre* » d'*Empanada*. Pour la version anglaise, voir Flores, 2012, p. 93.

⁵⁶ Ahmed, 2006, p. 102.

Élevée dans un milieu où on parlait toujours de sexualité, mais très peu du plaisir féminin, je me suis découvert dans la vingtaine une pudeur insoupçonnée, un désir de faire table rase de toutes les représentations qu'on m'avait fait ingurgiter, une envie de lisser et d'enfourer la violence des regards, des paroles et des mains sur mon corps. Je n'ai pas compris qu'à travers tout cela il y avait aussi un refus de nommer mon propre corps, de parler de cet entrejambe féminin, de cyprine, de femmes se frottant les unes contre les autres. La traduction, mais aussi le travail *sur* la traduction, c'est-à-dire l'essai, l'interrogation de cette performance, m'ont permis de fouiller le désir qui surgit, inopiné, qui désarçonne et empêche de rendre tout bonnement en français, comme si de rien n'était, la jouissance.

On s'étonne souvent de me voir si tournée vers les littératures queers. Un étonnement qui me donne l'occasion de sortir du placard. D'expliquer tous les contours de notre ambiguïté. Faire forage, mettre la main sur ces livres, les faire passer de main en main, de langue en langue. Exister avec ces histoires-là. Douter encore de la productivité de mon engagement, mais savoir que le désir mène déjà quelque part. [...] *to rethink [lesbian] desire as a form of action that shapes bodies and worlds*⁵⁷.

IV.

Faut-il dire l'épuisement dans lequel a été conçu ce mémoire. Les migraines récurrentes, les bras en feu, la douleur criante des omoplates pendant la grossesse, le nerf sciatique incurable. Au fil des mois, magasiner une table de travail plus petite, question de faire de l'espace pour l'enfant qui vient. Le corps déplacé à Banff et en Grèce qui n'arrive pas à se concentrer. De retour au Canada, le bureau de notre demi-sous-sol devenu chambre d'enfant. Me retrouver à travailler à la table de la cuisine, ou arpentant l'appartement de long en large pour changer le mal de place quand je lis mes ébauches à voix haute. Après la naissance de notre fille, l'émerveillement, l'esseulement, une nouvelle existence en demi-teinte. Je compte les mois qui me rapprochent d'un retour à la normale, lorsque la fragmentation des jours ne sera plus aussi pénible et lorsque je pourrai recouvrer un peu de moi-même. Et puis, cette pandémie. Ne pas pouvoir partir en Grèce, où nous aurions dû rejoindre la (belle-)famille. À nos deux corps défendants, nous retrouver encabané·es avec la petite. Le répit impossible, l'usure des mois qui passent. Notre consolation étant, au contraire de plusieurs, de ne pas avoir le temps d'être trop seul·es avec

⁵⁷ *Ibid.*

nous-mêmes, (é)perdu-es que nous sommes dans les pleurs, les exclamations joyeuses et les simagrées de notre fille. Les premiers mois, travailler dans notre cour arrière les quelques heures que je réussis à arracher à notre horaire. Déménager pour faire plus de place à mon corps qui a soif de solitude et du labeur de l'écriture. Puis, me réfugier sur le balcon de notre nouvel appartement pour réviser mes textes avant de dénicher une place en garderie. De notre balcon de Côte Saint-Paul, donc, entendre les conversations des voisin-es qui code-switchent et papotent comme dans une pièce de Michel Tremblay. Puiser dans ce nouveau quartier ouvrier qui est le nôtre la langue du « vrai monde » et le courage de la mettre sur papier. Pratiquer l'oreille, la rendre plus sensible et plus tolérante et puis lire *Burgundy* de Mélanie Michaud dans les restants de canicule du mois de septembre, pendant que j'allaites ma fille, et avoir l'impression de retourner chez moi. Retrouver une chambre à moi quelques semaines plus tard, le corps de ma fille enfin déposé entre d'autres mains. Reprendre goût à la révision des ébauches, à la main qui revient incessamment pétrir la matière du texte. Les soirs, une fois le bébé couché, mon chum enseignant derrière la porte fermée du bureau, lire les commentaires de mes réviseuses à la table de la cuisine. Sacrer contre mon dos qui refait des siennes depuis que les longues marches avec ma fille ont cédé la place aux heures passées devant mon ordi à corriger ma posture et à travailler mes textes. Des stations de travail inadéquates, du manque de pièces et d'espace, de ma colonne crochie, de mes réserves limitées d'énergie et d'enthousiasme ou parallèlement, de ma tendance à en faire trop, du corps en train de croître de ma fille, de l'absence d'autres corps pour nous soutenir, des diktats capitalistes du travail, du corps du texte à manier et à détourner de son public initial, du corps de ma langue qui m'échappe, du confinement pandémique, qui et quoi d'autre que moi-même blâmer pour mon incapacité à respecter les échéances pour mes (d)ébats langagiers mon insécurité mes obsessions linguistiques et poétiques pour mes traductions ratées.

V.

[...] the notion of privilege as something to which one could « easily cop, » as in « cop to once and be done with, » is ridiculous. Privilege saturates, privilege structures. But I have also never been less interested in arguing for the rightness, much less the righteousness, of any particular position or orientation. What other reason is there for writing than to be traitor to one's own reign, traitor to one's own sex, to one's class, to one's majority? And to be traitor to writing.⁵⁸

⁵⁸ Nelson, 2015, p.77. Maggie Nelson cite ici Deleuze dans ses *Dialogues* avec Parnet.

Novembre 2020. En fin de parcours, j'arrive enfin à trouver le temps et le courage de jaser avec Flores de la traduction de son livre sur laquelle je travaille depuis quasiment deux ans. Elle confirme plusieurs de mes intuitions, nourries à force de vivre entre ses lignes. Elle me parle de ses projets à venir, rectifie le tir de certaines de mes stratégies. Je l'écoute me raconter des bouts de son histoire. Me parler de son amour de la méditation, du rôle que cela joue dans son écriture. Elle me donne des trucs pour arriver à insérer ça dans mon horaire de maman. Elle se demande aussi qui je suis et pourquoi dont, de mon petit bout d'Amérique, je m'intéresse à elle. Elle ne veut pas laisser ce livre, son œuvre, entre les mains de n'importe qui. Je lui expose les différentes facettes de mon projet, je m'emporte et j'ai peur de trop prendre le plancher. Je lui raconte aussi le territoire d'où je viens, la frontière et les travailleurs, ma belle-sœur, mes jeunes neveux et nièces, les conjoints de mes nièces plus âgées. Ça la rassure, mais je la sens, malgré son enthousiasme et son ouverture, être encore un peu craintive et je la comprends d'essayer de sizer la personne et la traductrice que je suis. Par l'entremise de ce travail, je ne fais en effet de faveur à nulle autre qu'à moi. J'ose espérer que mes essais de traduction seront accueillis avec intérêt, que certain-es s'y reconnaîtront. J'ose espérer que Flores, dans ma langue, réussira à les mettre à l'envers comme moi-même je l'ai été. Il reste que je suis consciente que même non rémunéré, ce travail n'est d'aucune façon un acte philanthropique. J'échouerai toujours en partie à saisir de façon *viscérale* ce que cela signifie d'être une personne de couleur, d'être queer et de l'afficher, et d'être tout cela dans le contexte frontalier et américain qu'aborde *Empanada*. Et je me dois d'échouer encore et encore.

Je n'ai pas beaucoup parlé ici de cette ville où je vis à présent, où j'ai vécu pendant plus d'un tiers de ma vie. Montréal demeure pour moi une ville d'exilé-es. Exilé-es de l'arrière-pays, mais surtout d'ailleurs. De retour de Chine, c'est la cacophonie des langues qu'on y parle qui m'a rassurée. Et encore aujourd'hui, je parcours les rues de ma ville en me demandant si j'aurai l'impression d'y appartenir un jour. Il y a mille Montréal invisibles qui attendent de faire notre connaissance, de s'asseoir plus qu'une fois à la même table que nous, de vivre dans la rencontre et pas seulement dans l'intervalle de la curiosité. Et même si je sais qu'il y a métissage, qu'amitiés il y a aussi, je me demande souvent pourquoi il m'est plus facile de vivre sans tabous l'éclatement de mon identité dans les milieux anglophones. Je me demande pourquoi au sein du monde littéraire francophone, le queer étonne encore. Pourquoi mon neveu et ma nièce mexicocanadien·nes et métis·ses ne se retrouvent pas dans la littérature jeunesse québécoise. Pourquoi

mon élève chinoise ne voit sa réalité reflétée ni dans les romans pour adolescent·es ni ceux pour adultes, tout comme mon meilleur ami d'origine bangladeshie et tout comme ma fille qui partagera ses appartenances entre le Québec et la Grèce. Je me demande pourquoi les auteur·rices arabophones que j'accompagne ont tant de mal à convaincre les maisons d'édition d'ici. Je suis en attente d'un monde littéraire qui admettrait que pour y prendre part, il faut avant tout « savoir faire partie de la clique », un monde littéraire qui reconnaîtrait la violence de sa fade blancheur⁵⁹ et de son hétérosexisme⁶⁰, qui respecterait davantage l'intelligence et la diversité de ses lectorats et qui arrêterait de se mettre la tête dans le sable en affirmant, comme je l'ai déjà entendu de la bouche d'une personne y œuvrant, « qu'on ne s'occupe pas de politique, mais seulement de publier de bonnes histoires ».

Continuer de me demander, toutefois, s'il y a *vraiment* une utilité et une valeur à ma démarche. Qui intéresse cette mise à nu à laquelle je m'emploie. Met-elle en lumière la relation qui existe entre la traductrice et le livre ou écarte-t-elle, au fond, la parole de Paloma. Si je me mets à nu, il faut savoir aussi que ce n'est encore que partiellement, dans la mesure du temps qui manque, de l'espace à limiter sur le papier, de la ligne du propos à respecter, des histoires qui ne sont pas encore bonnes à dire. Si le doute et la peur d'être vulnérable prennent souvent le dessus, ils sont inévitablement écartés par le désir puissant d'*œuvrer à quelque chose*. Et c'est bel et bien l'acception impropre du mot « œuvrer » que je cherche à évoquer ici, une acception dépouillée de toute noblesse et de toute idée de grandeur et qui se lit plutôt comme un effort de *façonnement*. En janvier 2021, lors d'une marche dans les rues montagneuses d'Égine où nous avons enfin réussi à nous réfugier pendant quelques semaines, avec ma fille à endormir dans le porte-bébé et dans l'interstice douloureux qui sépare deux paragraphes, ma belle-mère, qui a consacré sa vie à l'art de la céramique et à ses proches, me rappelle qu'il y a en grec deux verbes pour le travail : « δουλειά » [*douleiá*], qui partage ses racines et sa sonorité avec le mot « δουλεία » [*douleía*], c'est-à-dire l'« esclavage », et « εργασία » [*ergasía*], qui se rapporte au substantif « το έργο » [*to érgo*], c'est-à-dire « l'œuvre ». L'art qui refuse de tracer une frontière entre le labeur et la vie, qui ne cherche pas à effacer cette dernière ou la mettre en pause, qui fait fi de la productivité au profit du flânage et de l'errance. « Perdre son temps », donc, à lire et lire encore. Faire acte de foi à

⁵⁹ Pour un survol rapide des défis qu'il reste à relever à cet égard, voir l'article de Nathalie Collard, « Diversité chez les auteurs : leur voix au chapitre », dans *La Presse* du 6 septembre 2020.

⁶⁰ Pour un aperçu de l'ampleur et de la gravité du problème, voir la lettre « Revendications et pistes de solutions » présentée à l'UNEQ le 15 juillet 2020 par plus de 150 écrivain·es. Voir aussi l'article « De l'omerta et des lettres » de Chantal Guy dans *La Presse* du 9 août 2020.

chaque rencontre amoureuse avec un livre à traduire, sans jamais savoir si cela mènera « quelque part », alors même que c'est en cela que consiste le tracé de nos jours pendant des mois et parfois des années. S'acharner aussi à justifier ce désir de création, à y trouver des débouchés économiques, à l'entrecouper de contrats dont la rentabilité est plus assurée, à faire ses preuves, parce qu'il faut bien (sur)vivre aussi. Jour après jour, extirper de la matière du langage l'inextricable, galérer, contrebalancer les aspects éprouvants de l'écriture avec la joie d'un texte qui semble enfin porter quelques fruits et qui emporte par son souffle le corps lisant avec soi. Persister à écrire malgré les silences malaisants des proches au bout du fil ou autour de la table, quand on évoque ce travail qui figure dans l'esprit de plusieurs comme un passe-temps, un caprice fait à la vie, une forme d'égoïsme. Persister à écrire par amour pour cette solitude refuge où fleurissent tous les désirs, ou en dépit de la solitude, de la validation et des feed-back sporadiques. À l'origine de ce mémoire trop personnel peut-être et qui vient s'échouer sur les rives du *memoir*, ce travail universitaire qui pose certaines bornes à l'intérieur desquelles il m'est plus ou moins possible de mettre en mots ce que je cherche à raconter, il y avait donc un désir plus fort que tout de façonner un certain discours et de dévoiler l'histoire matérielle et sensuelle qui mène à une traduction. De là, mon obstination à terminer cette maîtrise qui ne fut pas esclavage, malgré l'épuisement, l'enfantement et les rêves à l'horizon toujours vacillant.

CONCLUSION

*my mom holds her accent like a shotgun,
with two good hands.
her tongue, all brass knuckle
slipping in between her lips
her hips, all laughter and wind clap.*

*she speaks a sancocho of spanish and english,
pushing up and against one another,
in rapid fire*

*there is no telling my mama to be « quiet, »
she don't know « quiet. »*

*her voice is one size better fit all
and you best not tell her to hush
she waited too many years for her voice to arrive
to be told it needed house keeping.*

[...]

— Passage tiré du poème « Accents »
(Frohman, 2012, n.p.)

Le poème « Accents » de la poétesse états-unienne et portoricaine Denice Frohman constitue un autre exemple renversant d'une œuvre latinx qui cherche à rendre hommage au parler hétérolingue de la lignée maternelle. Les premières lignes du poème, que nous citons ici, viennent d'emblée répondre aux attaques de ceuzes qui critiquent, dénigrent ou corrigent le parler hétérolingue. Ces femmes que Frohman met en scène à travers la figure de la mère se sont après tout battues pour avoir le droit d'exprimer leurs propres désirs et n'aspirent à nul autre prestige que celui de la magnificence de leur propre langue bâtarde. Faisant brièvement allusion à un public récalcitrant, la poétesse rallie ensuite ses compatriotes au moyen de références, tournures et expressions qu'on pourrait dire inscrites à même leur chair tant elles leur sont intimes. Visionner la performance de Frohman au Nuyorican Poets Cafe (2013, n.p.), c'est s'imprégner de la complicité éprouvée par les personnes dans la salle, alors qu'elles s'esclaffent, complètent les phrases de Frohman et poussent des exclamations admiratives. Plus loin dans le texte, la parlure hétérolingue devient un mode rassembleur entre femmes qui, si elles n'ont pas accès à l'écriture, n'en sont pas moins porteuses d'une culture vibrante et magnifique, bruyante et chantante : « her words spill in conversation / between women whose hands are all they got / sometimes our hands

are all we got / and accents remind us that we are still / bomba, still plena⁶¹ ». À la fin du poème, la narratrice remonte le fil de la lignée maternelle en tant que source d'inspiration : « my mama's tongue is a telegram from her mother / decorated with the coqui's of el campo ». Le parler hétérolingue est finalement représenté en tant que « stubborn compass », lequel permet à son héritière de mieux s'orienter parmi les aléas de l'existence et de la migration, en préservant de façon audible — et visible, dans sa gestuelle — la mémoire du territoire d'origine (2012, n.p.). « Accents » demeure un texte très opaque pour quiconque connaît peu la culture portoricaine, l'autrice de ce mémoire y compris. Cependant, l'énergie, l'aspect ludique et la fierté qui se dégagent de ce poème — et de la performance en *spoken word* qu'en fait Frohman — transportent n'importe quel corps bilingue qui se trouve être un public fortuit de cette littérature hétérolingue. Il suffit en effet de deux minutes et de quelques strophes à Frohman pour faire ressentir à divers publics toute une gamme d'émotions qui ont ultimement à voir avec notre façon d'aborder la langue et la (dés)appartenance.

En effet, tout comme les œuvres théâtrales franco-canadiennes étudiées par Nicole Nolette, la performance hétérolingue de Frohman révèle une attention dirigée vers des publics aux attachements divers, parfois complices, parfois antagonistes. Les littératures hétérolingues refusent ainsi de concevoir un lectorat monolithique, de la même façon qu'elles font un pied de nez au monde métropolitain et à sa force centripète. Or, cela ne veut pas dire qu'elles renoncent nécessairement à se faire lire par ce centre. Lorsque Frohman s'empare de son spanglish — lequel diffère substantiellement de celui de Flores — comme une arme d'épaule ou une arme de poing, elle réagit aux discours qui conçoivent l'opacité hétérolingue comme un affront fait aux lecteur·rices. Par exemple, l'éditeur français de Kevin Lambert au Nouvel Attila, Benoît Virot, fait l'affirmation suivante au sujet du roman *Querelle* (publié au Québec sous le titre original *Querelle de Roberval*) :

Pour préserver le flux et l'énergie de l'oralité, il fallait assouplir certains obstacles; tantôt des anglicismes, des québécoïsmes, des tournures orales pour vous et pas pour nous, tantôt ce qui ressemblait par trop à un archaïsme. Kevin Lambert a fait un livre aussi universel que Faulkner, avec son propre comté et sa propre langue. Nos micro-arrangements ont renforcé cette universalité en évitant au lecteur de buter. (cité dans Lalonde, 2019, n.p.)

Sous couvert de neutralité, l'abstraction universaliste de Virot défend la fiction d'une langue standard métropolitaine censée représenter l'ensemble de ses locuteur·rices, une fiction qui non

⁶¹ L'espagnol n'apparaît pas en italiques dans les passages ici cités du poème de Frohman, car cette dernière n'a pas recours à cette stratégie stylistique de différenciation entre les langues.

seulement dilue la force évocatrice du français, mais dissimule aussi maints rapports de pouvoir. Plutôt que cette abstraction, nous avons choisi de faire le pari d'une langue habitée, ancrée dans un territoire précis et qui s'adresse tantôt à un public, tantôt à un autre. On ne finira jamais de se demander ce qui heurte davantage le corps qui lit et qui écrit. Est-ce le lissage universaliste de la langue métropolitaine ou l'opacité que nous avons prônée au sein de ce mémoire et qui exige du corps lisant et du corps ré-écrivain de réactualiser les modes de son savoir, de confronter son ignorance et de remettre en question les normes langagières et genrées qui régissent sa façon de se prononcer au monde? Comme Frohman, certaines auteur·rices s'opposent viscéralement à toute tentative de « *housekeeping* » de la part des agent·es langagiers (entendons ici, la police de la langue). Ce remaniement est perçu comme une violence qui s'apparente à celle de la violence frontalière et coloniale. D'autres auteur·rices, comme Lambert, négocient avec l'éditeur le déblaiement de leur texte (v. Lalonde, 2019, n.p.) et font leur la logique d'accessibilité qui justifie souvent ces actes de traduction, le compromis demeurant au bout du compte une facette nécessaire de l'édition et de la mise en marché d'un texte. En ce sens, la bâtardise de l'écriture se manifeste d'une myriade de façons différentes et le texte de Flores, notre version, le texte de Frohman et ceux de Lambert n'en constituent que quelques exemples, lesquels laissent chacun à leur façon affleurer des espaces de traduction empreints de tensions et d'aspirations, d'insécurité et de désir.

En effet, comme le conçoit Virot, la débâtardisation, dans une certaine mesure, de la langue de Lambert peut aussi servir à « mithridatiser la France, en lui injectant à chaque nouveau Querelle une dose infinitésimale supplémentaire de québécois... jusqu'à ce qu'elle parle québécois sans le savoir » (*ibid.*). Or, les « arrangements » (terme que Virot préfère à celui d'adaptation notamment pour l'évocation musicale) exigent une délicatesse toute particulière. Il est révélateur après tout que Lambert se soit battu bec et ongles pour que les sacres ne soient pas remplacés par d'autres expressions (*ibid.*). Cela confirme selon nous à quel point le riche et fluctuant champ lexical qui définit la vulgarité langagière franco-canadienne est souvent ressenti comme un aspect constitutif de notre identité culturelle. La décision, de la part du Nouvel Attila, de manipuler les sacres québécois en « refrancisant » leur orthographe, et ce afin de redonner à l'injure « le maximum de sa force sacrilège » (*ibid.*), nous semble en fait représentatif d'une vision extérieure, partielle et dépassée de la culture franco-canadienne plutôt que d'un besoin réel de désentraver le fil de la lecture. C'est-à-dire que s'il y a contamination de la France par le

Québec à travers *Querelle*, il y a aussi tentative d'immunisation. De là, la manie récurrente de corriger les sacres québécois pour leur redonner leur forme intégrale, concrète et matérielle, alors que c'est la déformation du « christ » en « criss » et du « tabernacle » en « tabarnak » qui participe au blasphème, fait dévier le religieux et marque l'insubordination. Conjointement au texte original, la traduction entre français différents que propose Virot a toutefois le mérite de multiplier les lectorats auxquels s'adressait de prime abord Lambert. Cette opération rend finalement possible, pour l'œuvre et son auteur, l'accès à un plus grand capital culturel et à une plus grande légitimité⁶² (v. Casanova, 2015, p. 19). Même si nous ne souscrivons pas à la même logique que Virot, il n'en demeure pas moins que ce dernier a agi en toute bonne volonté. La sensibilité et le doigté de l'éditeur ne peuvent être remis en cause, tout comme la participation de Lambert à ce processus (v. Lalonde, 2019, n.p.). Il importe surtout de retenir qu'au-delà de tout raisonnement linguistique, prônant ou non la lisibilité de la version finale et se référant ou non aux préférences du lectorat imaginé, se dissimulent une série d'affects auxquels il nous profiterait de prêter attention.

Sherry Simon de rappeler que, peu importe ses visées égalitaires, nul projet de traduction féministe ne peut se réclamer d'échapper à la « violence de la subjectivité » (1996, p. 27, notre trad.). La traductrice qui affirme le caractère (ré)créatif de son travail ne se positionne pas tant en agente « free and unfettered », mais en faisant pleins feux sur son *projet* et sur ses interventions, elle met également au jour l'aspect politique et relationnel de toute écriture (*ibid.*, p. 28). Or, comme nous l'avons vu au chapitre un, la théorie butlérienne situe l'agentivité dans l'intervalle inconfortable et réglementé du jeu performatif. S'il nous importait de revenir sur l'histoire de notre corps traduisant, sur les futurités qu'il esquisse et sur le territoire qu'il habite avec plus ou moins d'aisance, ce n'est donc pas pour supplanter la voix de notre autrice, mais pour mettre en relief comment nos choix sont symptomatiques d'affects qui ne peuvent être dissociés ni de notre situation minoritaire ni de nos privilèges. Nous avons également souhaité nous positionner à l'égard de certains discours dominants sur l'unicité de la langue, le plurilinguisme et le genre en traduction en contemplant d'abord et avant tout comment à travers cette expérience de traduction, nous éprouvons les normes que ces discours érigent et défendent. Plusieurs acceptions du verbe « éprouver » sont ici évoquées : éprouver pour ressentir, pour mettre à l'épreuve, pour endurer,

⁶² Déjà lauréat de plusieurs prix québécois grâce à l'écriture de *Querelle de Roberval*, Lambert a été finaliste de plusieurs prix en France après la publication de son roman *Au Nouvel Attila*. Il a finalement rapporté le Prix Sade en 2019.

pour malmenager. Le cadre universitaire du mémoire de maîtrise nous a permis de tenter cette expérience, car si le monde universitaire incite le corps écrivant à adopter certaines postures, celles-ci peuvent à la fois être contraignantes et émancipatrices. Nous avons ainsi le temps et la liberté qu'il fallait pour enfreindre certaines règles. Il nous restera maintenant à négocier l'ensemble de nos choix avec les autres agent-es qui participent à la traduction d'une œuvre et qui contribuent à façonner cette dernière, que ce soit l'autrice, les éditeur-rices, les correcteur-rices, les critiques. D'autres défaites sont à venir.

La traduction en langue inclusive du recueil d'essais d'Erin Wunker, *Notes from a Feminist Killjoy: Essays on Everyday Life*, par Madeleine Stratford constitue un exemple pertinent d'un projet féministe et queer de réécriture qui alterne entre le compromis avec les autres agent-es de la traduction et le désir d'agir sur la langue. Lors d'une conférence dans le cadre d'un séminaire portant sur le genre et la traduction à l'été 2018, Stratford mentionnait avoir privilégié « une écriture inclusive qui passerait » et avoir pour cela fait appel au vernaculaire québécois. L'inclusif épïcène est alors devenu sa stratégie de prédilection (aucune forme tronquée n'apparaît dans le texte) (n.p.). L'obstination de Stratford à puiser dans la langue orale une force disruptive qui permettrait de revoir notre rapport au genre, à défendre donc l'importance du vernaculaire en littérature en même temps qu'elle fait furtivement dévier la langue, a fortement inspiré le cours de notre projet. Le plaisir que nous avons eu à dénicher des expressions tirées du vernaculaire et permettant de queeriser la langue contrastait cependant avec le malaise récurrent que nous éprouvions à défendre le projet d'une langue tirée de l'oralité. Quant aux nouveaux réflexes que nous nous devons d'acquérir afin de dégenrer notre langage, ils ont donné naissance à la hantise de commettre un oubli ou une maladresse. Comme l'a formulé Stratford, « le patriarcat linguistique meurt longtemps » (*ibid.*). Nul doute que cet aspect de notre projet demeure un de ses plus inachevés, la queerisation de la langue demeurant du reste un chantier en construction. Qui plus est, nous ne nous sommes pas hasardée à dégenrer l'espagnol de Flores, même si nous sommes au fait de nombreuses stratégies circulant dans le monde hispanophone. La pudeur nous a empêchée d'en faire autant, car nous craignons notamment de porter atteinte au parler familial mis en scène dans *Empanada*. Demeurant après tout une étrangère, nous nous sommes retenue de faire mainmise sur l'espagnol et de le transformer sans l'accord de Flores : les vocables affectueux tels que « *mis viejos* » ou « *los nietos* » par exemple sont restés inchangés au sein de notre traduction (v. Flores, 2012, pp. 24 et 126). Dans « Deux raisons pour mes rendez-

vous manqués avec l'amour » (v. *ibid.*, pp. 70-71), cela a pour résultat de renforcer la teneur hétéropatriarcale du texte. Dans la version originale, le masculin englobant espagnol domine le récit et remplace l'anglais plus inclusif : « *los amantes* » est employé au lieu de « *the lovers* », « *los buelos* » au lieu de « *the grandparents* », « *mis antepasados* » au lieu de « *my ancestors* », et ainsi de suite. Cela est venu mettre en échec nos efforts pour faire appel à une langue plus inclusive. Alors qu'un texte en français aurait pu, comme l'anglais, faire appel à des termes épiciènes, notre version reprend plutôt les substantifs espagnols et les accompagne du pronom masculin « ils », qui doit dès lors être considéré comme générique ou neutre, alors même qu'il fait taire la part des femmes et des personnes non binaires. Ce tableau de Flores, comme le sous-entend son titre, sert à illustrer le caractère inatteignable de l'idéal hétéropatriarcal auquel est assujettie la protagoniste depuis l'enfance. En ce sens, le masculin englobant accomplit une fonction démonstrative. Il n'en demeure pas moins que le récit vient aussi déconstruire cette fiction hétéronormative en révélant ses zones d'ombres. Un travail sur le genre pourrait également contribuer à cet effort. Cela permettrait aussi d'éroder la fausse notion selon laquelle la culture mexicaine serait nécessairement plus patriarcale, plus machiste et plus réfractaire au changement que les cultures anglo-saxonnes, françaises ou franco-canadiennes. Il ressort de cette impasse que les défis de l'écriture inclusive sont décuplés par la pratique hétérolingue. La gymnastique qu'exige une écriture inclusive hétérolingue aura par ailleurs des répercussions à la fois conceptuelles et stylistiques sur le texte, car le genre se manifeste par l'entremise de formes et de logiques différentes selon les systèmes langagiers en cause (grammatical en français et en espagnol, il devient métaphorique, psychologique ou « naturel » en anglais [v. Simon, 1996, pp. 17-18]). De multiples avenues de recherche sont ici à entrevoir. Quant à la traduction d'*Empanada*, le travail sur le genre devra ultimement se faire en collaboration avec l'autrice.

Par ailleurs, il est essentiel de souligner que même si, pour des fins de structure, nous avons choisi d'aborder l'hispanité, la présence du vernaculaire et la traduction du queer de façon plus ou moins isolée, la langue — comme l'identité — n'est pas divisible en aspects et sous-aspects, lesquels s'additionneraient les uns aux autres. Les jeux de mots à la fois queers et hétérolingues que fait Flores constituent des exemples intéressants de la complexité de ces enchevêtrements. L'intraduisibilité de certains termes queers ou l'emploi de termes épiciènes peut en outre contribuer au réalisme du vernaculaire construit par le texte d'arrivée. Au contraire, lorsque la maison d'édition française Au Nouvel Attila traduit le « fif » de Lambert par

« efféminé » (cité par Lalonde, 2019, n.p.), elle opère un glissement qui vient altérer l'oralité du texte en même qu'il en réduit la portée queer. Les différents axes de notre projet doivent en somme être conçus comme les vaisseaux et les nerfs qui parcourent nos essais de traduction et qui illuminent l'affect qui (ne) se dissimule (plus) derrière nos choix de traduction. S'il y a en effet une accentuation, dans notre version, de l'espagnol et de l'oralité, si nous embrassons encore plus volontiers l'intraduisible et en venons ainsi à intensifier l'opacité du texte de Flores, nous espérons avoir levé le voile, dans notre second chapitre, sur la difficulté et le malaise qui accompagnent de telles décisions.

Les passages qui font référence au queer sont sans aucun doute ceux qui nous ont causé le plus de fil à retordre. Inévitablement, même la non-traduction ne permettait pas de préserver de façon intégrale le sens qu'accordait Flores à certains termes particuliers. En effet, la personne qui tiendra la traduction entre ses mains interprétera au moyen de son propre bagage cognitif et culturel ces termes dont la signification ne peut que fluctuer selon les contextes. Par exemple, être butch ou girly peut recouvrir des apparences et des postures différentes selon que l'on se trouve dans un bar montréalais ou au Petticoat Junction, le bar chicana mis en scène par Flores dans « The Next Song ». Il est probable aussi que les termes « *tortillera* » et « *malflora* » empruntent des trajectoires diverses lorsqu'ils sont utilisés par des membres queers des diasporas hispanophones au Canada. Ainsi, si les origines de « *tortillera* » sont aussi nébuleuses que celles du mot « queer » — et ce malgré leur association partagée à ce qui est tordu et déviant —, c'est entre autres parce que le terme « *tortillera* » a migré de l'Europe aux pays d'Amérique latine, où un rapprochement a été fait avec la gastronomie locale. « *El tortillero* » et « *la tortillera* » y désignent également en effet les personnes préparant et vendant *las tortillas*. Or, cela a aussi mené à l'investissement queer d'autres métiers de fabrication de spécialités boulangères : « *arepera* » [fabricant·e d'*arepas*] et « *cachapera* » [fabricant·e de *cachapas*] devenant ainsi des synonymes du « *tortillera* » lesbien dans certains pays d'Amérique du Sud (Moscas de Colores, s.d., n.p.).

Consciente d'être en terrain glissant, soit parce que nous refusions de traduire certains termes soit parce que nous tentions de le faire, nous étions malgré tout chaque fois emportée de façon heureuse lorsqu'il fallait repérer les traces d'emprunts parfois encore non reconnus en français. Car il s'agit avant tout d'un travail d'excavation d'une langue primordialement orale, celles de mouvements marginaux qui se font néanmoins de plus en plus entendre au sein de la

sphère publique et du monde littéraire. Mise en échec par une langue qui tourne en rond lorsqu'il s'agit de faire parler le genre, déçue par les ressources qu'elle met à notre disposition et désireuse de rendre justice à toutes les identités mises en scène par Flores, nous avons cherché à faire taire en nous cette voix qui nous accuse de « ne pas faire d'efforts », de « parler comme une ado » ou d'« appauvrir notre langue » alors que nous souhaitons l'enrichir. En somme, au « topos de la modestie » qui a longtemps caractérisé les commentaires de traduction sans nécessairement contribuer à rendre les corps traduisants plus attentifs aux problèmes éthiques des transferts qu'ils opéraient (v. Simon, 1996, p. 44), nous avons fait nôtre le topos de la défaite.

L'acception franco-canadienne et familière de la défaite comme une pauvre tentative de se justifier ou d'excuser une action de notre part signale à quel point il est facile d'adopter une posture défensive vis-à-vis des commentaires qui remettent en question nos choix. Ce réflexe défensif est encore plus difficile à combattre lorsque les spectres de l'illégitimité et de l'impostrice ne cessent de nous habiter. Et pourtant nous nous rapportons à la conclusion d'Halberstam qui résume en ces mots les visées que nous nous sommes fixées au commencement de ce projet :

Queerness offers the promise of failure as a way of life (and here I am obviously amending Foucault's formulation of homosexuality as « friendship as a way of life »), but it is up to us whether we choose to make good on that promise in a way that makes a detour around the usual markers of accomplishments and satisfaction. (2011, p. 186)

Les locuteur-rices d'une langue bâtarde n'en finissent jamais d'échouer à se dire. Embrasser la bâtardise comme mode d'expression, vivre au rythme de l'alternance, du métissage et de la contagion des langues entre elles, ouvre des avenues créatives et permet certaines rencontres, en même temps qu'elle mène à une certaine marginalité. Quant à l'acte soi-disant privé et intime de la lecture, il demeure de tout temps un moment politique; non seulement nous y négocions notre façon d'accueillir l'autre, mais nous cherchons aussi à entendre comment l'autre nous invite et nous reçoit dans sa parole. Rapportons-nous à cette image de Nathanaël : celle de deux corps désirants tendus l'un vers l'autre, et sur cette rencontre toujours en train d'avoir lieu, toujours un peu manquée et où l'on cherche à se traduire à soi-même le texte que l'on tient « in our bruised and bruising hands » (Stephens, 2008, pp. 22-23). Que le corps monolingue (ou moins bilingue) se voit travaillé par le texte et que le texte révèle toute l'ampleur son ignorance : se peut-il que cela constitue en soi un simple retour du balancier? Les corps migrants, queers, de couleur, plurilingues cherchent après tout sans arrêt les repères qui leur permettront de se réorienter, de

faire sens des (im)pressions et des (ex)pressions du groupe dominant et de se faire entendre et comprendre. Ces efforts épuisent et transfigurent peu à peu ces corps qui n'arrivent pas à se fondre dans le décor.

Malheureusement, alors que Godard définissait la traduction comme « [...] an art of approach » (1995a, p. 81), il est évident que notre propre démarche a finalement eu lieu dans le continuum de la distance. Si notre désir nous fait nous tourner et tendre vers Flores et son monde, le mouvement qui mènerait à la rencontre de nos univers est à peine en train d'avoir lieu. Ainsi, l'essai qui figure au chapitre trois révèle d'abord et avant tout la relation que nous entretenons avec le contexte d'arrivée et souligne l'absence de liens d'attachements concrets avec le contexte de départ. Il y a tout un dialogue avec l'œuvre de Flores qu'il nous reste encore à mettre au jour, qu'il nous reste même encore à faire. Que l'expérience du corps rejoigne la critique, que la critique rejoigne l'expérience, il reste ici encore une jonction à solidifier, qui passe notamment par cette rencontre à concrétiser avec l'autrice et sa parole. Ce qu'Anel I. Flores aura elle-même à dire sur le devenir de son texte, ce qu'elle découvrira par l'entremise de ce déplacement et ce que ses désirs à elle causeront de tensions et de remises en question dans notre propre corps traduisant, voilà ce qui nous attend encore.

ESSAIS DE TRADUCTIONS

Empanada, une histoire lesbiana en probaditas

Abuelita's Café

« *¿Algo pa' tomar?*

— *Café y agua, avec un peu de glace, por favor.* »

Ce restaurant compte parmi les derniers qui font frire leurs bines comme du monde, dans de la graisse de lard. Je respecte la cuisinière, *aquí*, pas mal plus que *los pochos de las Alamo Heights*. Ceux-là ont abdiqué et nous servent maintenant leur bullshit grano, avec du soya, des *tortillas* de blé, des bines noires pis toute la patente. C'est à *mi Abuelita's Café* qu'il revient astheure de défendre la réputation de *San Antonio* en tant que ville d'obèses, la deuxième ville au pays abritant le plus grand nombre d'obèses.

Chavela, la cuisinière, mais aussi la proprio de la place, a hérité son nom de *la Chavela Vargas*. À chaque fois que je passe au resto, j'échappe pas à son histoire.

« *La Señora Vargas. ¡Ay, Ay, Ay! Ah, mamacita, mija* », qu'elle se met à gémir à chaque fois, le regard tourné vers le ciel, perdue dans ses souvenirs. Et sans même reprendre son souffle : « Une chanteuse, shit, *con corazón, famosa, la primera lesbiana. Y, mami*, elle arrivait à ses shows... *chula!* Yé veux dire, *chulísima!* Sur *una moto* avec un frame en acier et toute shiny! *¡Hijo!* Et elle avait tout le temps *una nueva novia*, une fille différente à chaque show, *una chica* blonde, *flaquita y bonita*, embarquée derrière elle sur son bicyc'. Ça, c'était dans les années *cuarentas, mija*, même les étoiles connaissaient pas encore ton nom. » Sa propre existence *de soltera* a toujours été, selon elle, la faute de la chanteuse. « *Es la Señora Vargas*, c'est à cause d'elle que yé suis où yé suis, *mija*, c'est à cause d'elle que toutes les *chulas* me veulent. Yé peux pas leur dire non *¡es por la Chavela!* » Sa main est dans les airs, rendue à ce moment-là de son speech, à chaque fois.

À la différence de *la Chavela Vargas*, *Chavela* les aime bien *gorditas*; avec une bonne *pancita* — ou *panzota* dans mon cas —, et c'est pour ça que je me gave juste assez avec ses *taquitos*, juste assez pour que ses yeux maquillés d'ombre à paupières cendrée s'attardent un peu plus longtemps sur moi. J'aime garder ma peau bien ronde et douce pour *las mamacitas*. Elles viennent s'épancher sur mon épaule et me racontent leurs déboires de la veille, au club, avec des

jeunes de quinze ans qui savent pas danser, ou avec la dernière *vieja* qui est virée folle et a défoncé la fenêtre de leur char; ou sinon, elles me rapportent *los ultimos chismes* à propos de *la Yleana*, celle de l'ancien bar, qui as-tu pas l'air *bien buena* sur son gros panneau publicitaire pour sa firme d'avocates à la sortie pour Josephine Street, sur l'autoroute 37. *Las chulas* aiment poser leur tête sur mon épaule et se confier et j'aime qu'elles en aient toujours autant à raconter.

Ma tasse est déjà vide et *la soltera* contourne le comptoir en balançant les hanches pour venir apaiser mes fringales. *Chavela* a le don mexicain de *curandera* et de clairvoyance, en plus de pouvoir lire les lignes de la main et chasser *el ojo*. C'est elle que toutes les *viejas* du quartier viennent voir pour savoir comment ça se fait que leurs fils ne sont jamais revenus après avoir été enlevés par l'armée et comment ça se fait que tous leurs électroménagers arrêtent de marcher alors que leurs bills arrêtent pas de monter. Elles se mettent en ligne pour y parler en tête-à-tête, après le rush du lunch de deux heures, avec leurs foulards sur la tête et leurs blouses aux boutons perlés.

« *Dios* », que j'échappe tout haut à son passage. Mon cerveau n'en revient juste pas de ce corps ondulant au même rythme que les vaguelettes de café qui vont et viennent dans la tasse qu'elle m'apporte.

« ¿*Más café, mija?* »

Elle m'appelle *mija*, sa p'tite fille, et je lève mon regard vers le sien en souhaitant qu'elle lise les paumes de mes mains, ces mains que je garde délibérément tournées vers le haut et dont les lignes doivent être en train de hurler mon amour pour elle. Les sourcils légèrement levés, je souris timidement et sans montrer les dents. Ses yeux plissés et son sourire m'interrogent : « ¿*Quieres ser mi chica?* » J'attends qu'elle s'éloigne suffisamment avant de murmurer : « *Cuando cierre la tienda, je serai à toi.* » Je peux bien parler, mais dans le fond, je chie dans mes culottes. Et si j'allais la rejoindre derrière, là où elle fait mijoter des chaudrons remplis de *caldo de res y de pollo*? Après tout, je suis sûre de la trouver seule. Personne a le droit de toucher à son *caldo*, c'est sa spécialité et ça porte même le nom de sa propre *buena* : *Caldo María Olivia*. Le bol dans lequel elle sert son *Caldo María* pourrait contenir un *globo*, comme ceux à pois qu'ils vendent *en la central en Zacatecas*, mais sous les épaisses volutes de vapeur blanche qui s'échappent du bol et s'élèvent dans les airs, on trouve plutôt des morceaux de patates, des carottes entières, un chou tranché en deux, et soit *la pata del pollo* ou un morceau de *tuétano* de bœuf gros comme le poing. Il me suffit de l'imaginer, elle, *Chavela*, en train de couper ses

ingrédients ou en train de remuer son *caldo* pour qu'une odeur épicée vienne me chatouiller les narines et pour que, fermant les yeux, je me mette à saliver.

Entre ses mains qui se déploient lentement au-dessus de ma tasse de porcelaine et les mouvements envoûtants de ses hanches qui s'en retournent ondulant vers la cuisine, j'ai tout le temps qu'il me faut pour rêver un peu.

Je porte enfin mon café à mes lèvres. Maintenant, je ne risque plus de me brûler la langue.

Un morceau de *carne* entre les dents

Si je suis obèse, c'est à cause que je n'arrive pas à parler à table. Quand je suis sur le bord de m'échapper, je me bourre de nourriture et ça me ferme la trappe.

C'est vendredi, la journée où on va chez Whataburger, mais ma mère et mon père veulent qu'on mange de la *carne guisada* parce que leur vieux couple d'amis de Mission vivent maintenant sur notre rue et viennent souper à la maison. Mom a envie qu'on ait l'air d'une « famille » ce soir. *Buela* est là et c'est elle qui s'occupe de tout cuisiner, mais ça se peut que Mom essaie de s'attribuer tout le mérite.

Une station de musique en espagnol joue en arrière-plan. La cuisine résonne de voix qui s'entremêlent, entre les corps *de mis viejos* qui dansent, une odeur *de cebolla* en train de cuire et le grésillement des *verdaderas* en train de frire et de devenir *salsa*. Pendant ce temps-là, *Buela* attrape avec hâte un oignon, le tranche furieusement en deux et pleure. Parfois, il y a plus d'oignon que de salade. Je pense que *Buela* aime laisser les larmes couler lorsqu'elle écoute de la musique. L'oignon vient à sa rescousse et empêche les autres de l'accuser d'être triste. Chez nous, la tristesse, ça n'existe pas. Mes parents tirent leur fierté du bonheur qu'ils nous offrent à coup de belles tapisseries, de belles tasses à café, de *comidas* et de sets de télé.

La voix de *Lucero* s'échappe de la radio et *Buela* me dit que je lui ressemblerais tellement, « si tu perdais un p'tit peu de poids, *mijita* ». C'est le fun en maudit de me faire rappeler que je suis grosse juste avant de souper, surtout quand ça vient de ma propre *buela*, celle qui a inventé la version mexicaine du repas extragéant. Je ne suis pas fâchée qu'elle m'ait rendue grosse : premièrement, parce que je ne suis pas supposée en vouloir à mes aînés et deuxièmement, parce que c'est en me nourrissant que *Buela* m'aime. Plus j'ai de *la lonja* autour de la taille, plus je sais

qu'elle m'aime. J'ai fini par accepter que c'était de même. Parfois, elle va aller jusqu'à m'offrir une *tortilla* réchauffée en même temps qu'elle me chicane.

Je suis la fille la plus grande de la famille et la plus grosse itou. Ça surprend les ami-es de mes parents, parce que ma mère et mon père sont non seulement posé-es et sûr-es d'eux, mais aussi minces et de petite taille. Sur le pas de la porte, ça passe du hug aux becs sur les joues aux exclamations pendant tellement longtemps que la bouffe commence à refroidir. J'apparais alors derrière, ma main droite tendue et ma tête penchée piteusement vers l'avant, et je me présente : « Salut. Enchantée. »

Le sourire forcé jusqu'aux oreilles, on me renvoie une autre salutation terne et usée : « Salut. Le plaisir est pour nous. » J'ai l'impression que mon apparence les dégoûte. *Buela* débarque et nous interrompt. Elle ne se soucie pas une seconde de ce qui est poli ou de ce qui ne se fait pas; la seule chose qu'elle veut, c'est leur soutirer le maximum de *chismes* à propos des vingt-deux dernières années. Elle leur demande dans quelle maison pour personnes âgées habite Ani, leur mère. « ¿Y qué pasó con su salon de coiffure sur le Conway Blvd? »

Mes jeans pour gars taille plus et ma ceinture de Big Brother *ranchero* viennent s'enfoncer dans les plis de ma *panza*. Ça commence à me déranger, mais je fais comme si de rien n'était et vais me servir. *Papi* m'arrête : « *Mira mi gorda*. Avez-vous rencontré notre bébé? C'est l'*artista* de la famille! » Que *Papi* insiste pour m'appeler *gorda*, ça me met tellement en tabarnak d'habitude, mais aujourd'hui, j'essaie de me dire que ça ne fait rien et je me rends d'un pas lourd à la cuisine pour me servir la plus grande portion *de comida* possible sans que ça déborde de mon assiette. Je m'assieds là où *Mami* a laissé une orangeade pour moi.

J'ai pas encore levé ma fourchette que le seul de mes *tíos* qui ose pleurer surgit en entrant par la porte d'en arrière — sans s'être annoncé comme de coutume — et m'embrasse en me disant qu'il m'aime avant même de saluer les autres. C'est le jeune frère *de mi Papi* et c'est aussi le plus sensible de la gang, celui qui aime prendre des photos et regarder les oiseaux sur le bord du *Río Grande*, celui qui porte des jeans déchirés, des vieux souliers de *teni* usés et une chemise à carreaux. Il collectionne aussi un tas de vieilles affaires comme des bouteilles de parfum, des billes et même des fragments de poterie qui datent « d'y a ben longtemps, quand qu'y'ont fait construire les autoroutes, les barrages et les voies ferrées par les Mexicains, pis d'y a ben longtemps avant ça même! » Chaque fois qu'il part *del rancho en Díaz Ordaz* pour venir nous visiter, *mi tío Jorge* dit qu'il est proche de recevoir « les papiers », *ses papiers*.

« Quand j’aurai mes papiers, *no voy a tener miedo, y nadie* va pus jamais *mirándome si soy menos* qu’eux autres. »

Je hoche la tête, en accord avec mon *tío*, et le contour de ses yeux, tournés vers moi, esquisse un sourire. *Tío Jorge* ne pense pas que je suis grosse. Il me dit de belles choses et touche mon visage. Il dit que ma beauté vient *de mi papi* et que *mi papi* est beau de même parce qu’il retient de lui.

« *Ay, Tío.* »

Je lui souris, gênée.

« *Y tienes la misma sonrisa de tu Buela María.* Ton sourire est rouge et a l’air d’être en train de rire, *mija.* Et t’as nos yeux. »

Il rigole et je rougis. « *Los ojos Garza* font s’pitcher toutes les *chulitas* à leurs pieds, *mija.* »

Nous rions tous les deux. Ma famille a de gros yeux bruns qui nous donnent un air boudeur et lorsque je plonge mon regard en eux, je n’arrive pas toujours à dire si on vient de pleurer ou si c’est juste qu’on est sur le bord de s’y mettre.

L’autre problème, à part ma taille, c’est ma peau. Les gens qui me voient sans mes parents me prennent pour une *gringa* durant les trois mois de notre hiver texan. Ma peau est de la couleur *de una paleta de plátano*, comme celles que vend le petit monsieur qui passe dans la rue avec son bicycle et son congélo.

Aujourd’hui encore, je me sens toute à l’envers dans la cuisine de ma mère. *Papi*, lui, raconte comment je peins vraiment bien, *mismo si no valgo nada en las matemáticas*. Il réussit à me faire sentir stupide et fière de moi en même temps.

« *Su talento*, il lui vient *de su tía, la cantante* qui chantait de l’opéra. C’est des *artistas*, toutes les deux! »

Je ne connais pas *mi tía*, mais selon *Buela*, elle est dans *los diccionarios*. Pendant qu’on parle de moi comme si j’étais pas là, mon regard descend vers la bedaine en dehors de mes pantalons. J’essaie de me rappeler de chercher le nom de *Tía* la prochaine fois que je suis à la bibliothèque de l’école. Mon t-shirt de la tournée *Blonde Ambition* de Madonna moule mon corps et dégage une odeur de *Suavitel*. Mes petits seins de gars pointent à travers les boucles blond platine de Madonna et ma *panza* de gros gars fait s’étirer son visage. Je la regarde quand même, en espérant m’imprégner un tout petit peu du *ánimo* qu’il lui a fallu pour filmer sa vidéo « Justify

My Love ». Alors que je me penche pour attraper le beurre sur la table et que *mi lonja* se transforme en deux gros rouleaux, je pourrais jurer la voir me faire un clin d'œil.

« *Ay, ¡ya quitate!* T'en as eu assez, *gorda!* » crache mon frère en riant. Je l'haïs pour l'heure qui vient. Sa grosse face cherche à m'écœurer à chaque fois qu'il lève les yeux de son assiette de *carne*, de bines et de riz mélangés. Je lui jette un regard noir. Ma famille et leurs ami·es, eux autres, portent encore leurs habits de travail et d'école. Mes lèvres veulent parler, mais le *chile piquín* qui enfonce ses aiguilles dans ma gorge et le feu qui irradie mes lèvres réduisent mes paroles en cendres. Je gratte le vernis clair de la table à manger en bois foncé de ma mère en espérant pouvoir le faire craquer et que de ses lèvres à lui quelques mots s'échappent, des mots qui traduiraient ceux qui transpirent de mes ongles en train de gratter parce que, eux, ils aimeraient bien pouvoir parler. Mon père se penche tranquillement au-dessus de la table pour essuyer la liqueur que j'ai renversée sans même m'en rendre compte. Il serre les dents pour se retenir de crier, pendant que ma mère lui shoote des rayons laser dans les yeux pour le forcer à rester patient. Même s'il est sur le bord de fendre en deux, de me lâcher un *¡CHINGAO!* en pleine face, il sait qu'ici, c'est un espace sacré, pis que c'est pas la place pour ça. Il sait que s'il fait ça, à soir, ma mère va se coucher en lui tournant le dos.

Emportée par le bruit de mes dents qui mâchent furieusement et le cliquetis de ma fourchette, je finis par m'arrêter en plein mouvement quand je m'aperçois que je n'ai plus rien à manger. J'essuie la dernière trace de *salsa* avec le morceau de *tortilla* qui me reste. Un bonhomme jaune au sourire éclatant me dévisage maintenant du fond de l'assiette. Tout le monde est encore à sa *tortilla número uno*, pis moi, j'ai de la misère à me retenir d'en prendre une quatrième. *La gorda* en moi préfère garder ses mots au chaud et les envelopper de tendresse *como una toalla* autour de *tortillas*.

Ma mère m'observe, sa grande bouche propre et vide.

« *¿Y la escuela, mija?* Comment était ta journée? »

Il y a rien qui me vient en tête.

« Est-ce qu'il s'est passé quelque chose avec Mme *Padilla*? Est-ce que c'est toi qu'elle a encore choisi d'interroger, *esa bruja?* »

Il s'est passé tellement d'affaires, mais rien que je peux vraiment lui raconter. Une journée pleine de rebondissements qui ne sont pas bons à dire.

« C'tait correct, *Mami*. Oui, *Mami*. C'correct. Oui. » C'est avec ces mots-là que je réponds habituellement à tout ce qu'on me demande. Le filet orange *de carne guisada* qui me coule le long de l'avant-bras représente pas mal tout ce que j'ai à dire aujourd'hui. Ma mère se sert en dernier, après Pa', *mi tío Jorge*, mon frère et ma sœur, après leur nouveau vieux couple d'ami-es et après m'avoir servie, moi. Elle picore ce qu'elle pense être des petits *pedacitos de carne* dans mon assiette, mais elle se sert juste de la sauce pis du riz. *Mami* sourit quand même et rit avec les autres du futur fiancé de ma sœur et de la job de mon frère qui consiste à nourrir Shamu au SeaWorld.

J'ai fini de manger.

Je ne peux toujours pas me convaincre de leur dire la vérité au sujet de ma journée.

Dimanche matin

Quoi de mieux qu'un dimanche matin pour infliger de la culpabilité et de la peur. Mon visage est encore tout collant de la veille. Un courant d'air s'infiltré sous ma robe et vient caresser cet endroit froid entre mes jambes, léché tard hier soir et encore humide d'un orgasme exhalé après avoir tenu contre la mienne sa peau de dentelle *y de seda*. Mes lèvres, fatiguées, s'efforcent de soulever le corps du Christ, l'eucharistie, ton corps, ton corps entre mes lèvres, ton corps qui passe le pas de ma demeure, *la Catedral de San Fernando*.

Il me semble qu'il est trop tôt, ce matin, pour la dévotion et *los taquitos* de Mom. Je me suis réveillée tard, la joue contre *la pancita* aux teintes sucrées *de piloncillo* de ma blonde. Sa main endormie dans mes cheveux me tenait fermement contre son bas-ventre, le regard tourné vers *su aguacate* ouvert quand les quatre enfants de la famille d'accueil d'à côté ont débarqué en hurlant, avec leurs bas froissés, leurs robes de Pâques blanches tachées par la poussière et en guise de rouge à lèvres, du Popsicle Big Red leur barbouillant le sourire. Ça courait devant la fenêtre et ça tapait contre la vitre pour faire grogner mon chien. Quoi de mieux qu'un dimanche matin.

Je porte *mi lengua taco* à mes lèvres et je prends une bouffée de son parfum *de comino, cilantro y cebolla*. *En la cocina*, mes jambes sont repliées sous mon corps. C'est fou comme je redeviens une petite fille, ici, dans la cuisine de ma mère après la messe, les fesses sur une chaise

qui rapetisse à vue d'œil pendant que mes cuisses grossissent jusqu'à en dépasser les bords marron.

Assise à la table, je contemple le regard de mes parents. J'aime de quoi mes parents ont l'air et j'aime contempler leurs yeux bruns *como el mezquite*.

Le visage de terre séchée de mon père est parcouru de fissures profondes, de rides toutes en longueur *que sueltan*, comme les rivières le font avec les ruisseaux, ses larmes déversées sur la robe rose de sa mère, sous ses paupières closes et sous terre. J'aime là où ses yeux me transportent : allongée et rêvassant doucement, flottant sur le dos, traversant *el Río Grande*, les deux frontières bordant mes hanches alors que je me laisse emporter par le courant du fleuve qui divise les chansons mexicaines entre elles; et puis, à contre-courant en amont du fleuve, frottant le côté aiguë de la pierre meurtrie par l'érosion, déchiquetée comme les montagnes bombardées qui étreignent *la Basilica de Guadalupe, el Zócalo y la viejita* à genoux tenant à distance la culpabilité.

Les pierres me lacèrent les reins, gravent à même ma peau les cicatrices *de mi buela* flottant sur *el Río Grande*, jusqu'à ce que j'arrive à sentir les courroies qui retenaient les bras de mon père autour de son torse et sous sa poitrine lorsqu'elle nageait avec *Papi* vers chez nous, pour ensuite revenir, et partir à nouveau.

À table, les yeux *de Papi* présentent une rêverie en programme double *de mi buela* me frottant le dos comme elle le faisait, il me semble, il y a quelques heures à peine, pendant que *la Chavela Vargas* chantait, sanglotant et gueulant contre son amante qui s'était enfuie comme *la paloma* — et ses yeux *se mueren sin mirar sus ojos*, meurent sans ses yeux⁶³. *Paloma Negra*, pourquoi ne t'entendons-nous plus parmi les classiques mexicains s'échappant de mon radio-réveil, parmi *los boleros viejos*? J'aimais jadis le regard de mon père, ses ongles à elle sous ma peau et sur mon dos, *la Chavela Vargas* y les rêveries du dimanche.

Entre les yeux de mon père et ceux de ma mère, une barrière de granite est projetée dans les airs et vient sillonner la table de la cuisine, cette barrière même qui retient les Mexicains en dehors de notre pays sur la base de raisons insensées ou d'ordres insensés provenant d'autorités ignorantes; le fusil et l'eau brune du fleuve se répercutent dans le regard de ma mère et contre ses joues de béton solide où apparaissent dessinées les rues de sa ville et du *pueblito de Papi*.

⁶³ « *Pero mis ojos se mueren sin mirar tus ojos* » est un vers tiré de la chanson *ranchera* « *Paloma Negra* », écrite par Tomás Méndez et reprise par Chavela Vargas. *Paloma* est également le prénom de la protagoniste et narratrice mise en scène par Flores dans *Empanada*.

J'aimais observer le regard de ma mère, jusqu'au jour où elle s'est noyée. Elle m'a accusée de l'avoir tenue sous l'eau trop longtemps; mes mains avaient serré la boule dans sa gorge pendant trop longtemps. J'ai rejeté la faute sur le ressac. J'ai rejeté la faute sur mon propre courant, sur mes vagues et sur l'instant où j'ai plongé pour atterrir en une bombe dans son cœur. Avant de la faire sombrer, j'aimais attraper son regard au vol.

Ce matin, j'évite sur la gauche ce regard braqué sur moi, une mèche de cheveux barrant la route à ces yeux qui me fixent de travers, je les évite, craignant qu'ils me rappellent, craignant de me rappeler et de ramener à notre mémoire à toutes les deux les fois où les yeux écarquillés, elle s'est détournée en vitesse et a préféré me fuir.

J'aime de quoi a l'air la bouche de ma mère vue d'ici parce que sa bouche ne ressemble à aucune autre. Ses lèvres et son sourire sont d'une grandeur et d'un rouge si profond, quand ils ne sont pas de la couleur saumon des kakis, et ses dents, j'aime comment elles brillent, perchées là en une ligne parfaite, une clôture de jardin blanche sur laquelle s'appuyer.

Je me concentre sur son sourire et j'oublie ses yeux remplis de larmes, ses yeux que j'ai abattus en embrassant cette fille qui me grattait le dos, pendant que *la Chavela Vargas* chantait ses peurs.

Les yeux de mes parents rebondissent de mon visage à celui de ma blonde et cherchent à voir si elle me regarde à son tour avec ces mêmes yeux bruns *de mezquite*. Leurs yeux attendent le moment où son corps obstiné *de mezquite* fera tomber ses gousses sur mon sol. Ils suivent mon regard vers cet espace où le tissu tire sur les boutons de sa chemise et révèle des demi-lunes couleur caramel, cet espace entre ses seins que j'aime tant goûter. Ma blonde se penche et saisit une des *tortillas* au beurre de ma mère posées au milieu de la table. Mon regard n'arrive pas à s'arrimer. J'observe ses lèvres se tendre vers l'avant, s'incliner vers *el taco* qu'elle soulève et se refermer autour *de su almohada de arroz* plié en deux tandis qu'elle glisse sa langue à l'intérieur. Je souhaiterais soudain n'être rien d'autre qu'une tige *de cilantro* se balançant doucement au coin de sa bouche. Mes yeux sont *mezquite* et les siens sont en amour *con el cilantro y el jugo de limón* qui coule du dos de son amante courbée en deux, jusqu'à son petit doigt, dans la coupelle de sa paume et sur l'intérieur de son poignet, là où j'aime tant poser ma langue pendant qu'elle essaie de ne pas rire. Mes yeux l'observent lécher son poignet, alors que le sourire aux lèvres, elle se rappelle comment, la nuit passée, mes lèvres l'ont longuement goûtée.

Mes parents nous dévisagent et puis détournent le regard, si brusquement que j'arrive à entendre chaque branche se casser et frapper le sol, exactement comme cette fois où mon père m'a punie à coup de ceinture, et mes yeux *de mezquite* craquaient alors au même rythme que leurs yeux qui me martelaient, qui s'acharnaient sur mon dos et qui, de leur poids écrasant, s'enfonçaient dans ma poitrine. J'aurais pas mal mieux aimé, dans le fond, subir le contrecoup *de una tequila* sans sel et de mauvaise marque, avec le trou noir et le mal d'estomac qui viennent avec, ou même avec le vomi de boisson et de *salsa* de la veille, plutôt que d'être sous le toit de cette cuisine, en train de regarder leurs yeux me plaquer au sol, un dimanche de Pâques après avoir mangé ma blonde.

Deux raisons pour mes rendez-vous manqués avec l'amour

Fueron flechazos de miradas, venus de la branche *de un mezquite en el norte* pour atterrir sur une branche de pacanier *en el rancho* le plus proche, de l'autre côté du *Río Bravo*. Les visites, elles, se sont faites en montant sans selle leurs chevaux. Dix-sept ans à peine lors de leur première rencontre, *el chico y la chica* se sont mariés sous le regard *de la Iglesia*.

Siguiente, vinieron los bebés, cabecitas déposées sur des oreillers cousus à la main, avec « *mi amor* » brodé en bleu clair par leur *mami*. *Los amantes* et leurs *huerquitos* ont posé pour des *fotos* en noir et blanc, *con caras muy serias* et portant des *sombreros*, nœuds papillon, blouses en dentelle et à manches longues, le tout saturé d'un écran de lumière jaune.

Mis antepasados portaient, comme moi aujourd'hui, des lunettes à grosse monture noire, sauf qu'ils passaient plus de temps à observer le ciel et le vent autour d'eux. Ils les ont vécus, ces images anciennes que je conserve dans une boîte à reçus métallique, la même qui a tenu le coup lorsque le magasin à cinq piasses d'un de mes *tíos* s'est effondré sous les flammes. Des êtres animés, de chair et de souffle, *vaqueros*, danseurs, *familias*, *granjeros* y « *una*, me dit *mi buela*, *se me olvidó su nombre* », qui était chanteuse d'opéra, avec sa photo et un paragraphe à elle *en las enciclopedias*. *Cada sabio* allait à la messe, pour faire comme il fallait, et élevait de cinq à onze bébés — certains à la va-vite, d'autres moins —, des jumeaux en santé y *otros que nacieron sin nacer*.

Mis buelos y los buelos de ellos s'occupaient des récoltes et préparaient *el caldo de verduras* pour partager *entre todos los miembros de la familia*. Chaque morceau non utilisé était

remis *al monte* pour nourrir les bêtes et les oiseaux. Rien de jeté, rien de sauvé. Toute chose obtenue, toute chose offerte appartenait à ce qui l'avait d'abord offerte.

Même les insectes avaient de la valeur. *Los amantes* recherchaient et broyaient les plus gros *escarabajos* pour tisser de teintes rouges et violettes leurs *trajes y* leurs tapis.

Le dimanche, ils rendaient hommage à leur mère et, *sobre sus rodillas*, se tenaient en équilibre sur des caps de bouteilles de Coke comme marque de gratitude envers *la Madre Morena Virgencita Guadalupe*. *Más tarde*, sous *la sombra del monte*, les rideaux de dentelle ne laissant passer que les douces lueurs mourantes d'un soleil orangé, ils sirotaient leur *café de olla*.

De las cuatas, celle au teint pâle, celle-là qui n'était pas allée au couvent, l'aînée de sept, ou de onze plutôt, celle-là confrontait la violence d'autrui avec des dards dans les yeux et la douce élégance d'une biche. Son énergie de soie tissée la protégeait comme le manteau de plumes des oiseaux et recouvrait les plaies ouvertes sur sa peau afin que l'arme d'aucun autre homme ne puisse l'atteindre. *Esa mujer* se déplaçait suivant l'intuition qui lui venait de son histoire et la mémoire de ses mains, *un molcajete* au poing et toujours le bon ratio de *maíz y de cal* entre ses paumes pétrissant la pâte, sauf que, elle, elle refusait de le faire à genoux.

Y en la misma hora, il habitait, lui, un parmi cinq autres, sur la rive mexicaine du traversier *El Chalán* tenant fermement la bride d'un cheval sauvage d'une main et des ossements de l'autre. *Los vecinos* l'appelaient *El Huesero* parce qu'il allait tête baissée, donnant des coups de pied dans les amas de terre et fouillant les herbes hautes pour rapailler des ossements qu'il disposait en une petite montagne *entre su casita y el árbol*. Ce que les vautours laissaient derrière eux, *lo cambió por monedas a la fábrica de pegamento* près de la frontière. *Ese hombre* brisait des chevaux et brisait des os pour nourrir sa famille, mais il se gardait lui-même en un morceau, droit et bien mis. Il était leur *carne con nopales*, leurs *tortillas tostadas de maíz, ajo, frijoles y una vez al mes*, leur *Sidral Mundet*. Avant de venir *al Tejas*, il avait parcouru des rues couvertes de poussière grasseuse, mâché du goudron et léché la rouille des chemins de fer.

Et il aimait *la cuata mayor* avec la même détermination; il la tenait pressée contre son cœur avec une tendresse que sa mère à elle n'avait jamais connue, une tendresse à laquelle *la cuata mayor* savait avoir droit après la mort de son père. Elle serrait dans la sienne la main de son amant, la même main qui étreignait fermement *la vaca* au printemps avant de l'abattre et qui avait serré la main réfractaire de son père. Elle avait juré alors de ne jamais proférer d'insulte, de

ne faire aucun mal, de ne jamais devenir cette femme que *Buela* était devenue aux yeux de son père; sur papier, de ses lettres catholiques, elle avait juré et ils avaient signé tous les deux.

Avec sa peau sombre, il était à ses côtés le ciel et *el monte* couvert de nuages. Elle était le soleil au-dessus de l'océan et la blancheur crémeuse des plages *de la Isla del Padre*. Ensemble, ils étaient l'année entière, chaque jour, chaque saison; ils étaient la perfection des catastrophes naturelles, *la limpia* qui s'amène alors que les nuages se replient vers la ligne d'horizon, la pluie torrentielle qui se déverse le long des rues et baigne l'herbe, la pierre et la ville.

La prochaine danse

Si Ruby n'a pas hésité à me servir un verre de trop, c'est probablement parce qu'elle savait que mon appartement, qui occupait le deuxième étage d'un garage, était juste un coin de rue plus bas et que j'allais sûrement rester après la fermeture de trois heures pour notre virée habituelle au Mr. Taco.

Si ça n'avait pas été des bijoux de ta chemise *tejana* qui reflétaient l'éclairage tricolore du plancher de danse, je t'aurais pas vue dans la pénombre de la salle. Qu'est-ce que tu faisais là? Est-ce qu'il était pas un peu tard pour sortir de chez vous? Il me semble que l'odeur de vomissure vieille de quarante ans qui imprégnait les murs de la place aurait dû suffire à te faire décamper.

Ce bar-là m'a toujours fait sentir comme dans ces mariages fêtés dans des gymnases d'écoles catholiques, comme celui de la fille *de tu prima en San Benito*, où on est allé-es récemment; bref, des mariages où je finis toujours par me tenir pas loin de la sortie de secours. Ça sentait pareil que dans ces mariages-là : un mélange de sueur, d'odeur de cigarettes et de bière. C'était la même musique qui jouait et le brouillard créé par un générateur avait les mêmes teintes et la même densité. C'est juste que là, les femmes étaient habillées *como los viejos* qui venaient aux mariages, avec un chapeau *tejano* noir sur la tête et *unos jeans cerrados*. Et plutôt que de me donner du *asco*, ces *Tejanos*-là faisaient vibrer en moi le *aaaaaaa* de *Tejana* alors que je contemplais leurs hanches se balancer et qu'elles parcouraient la piste une autre *Tejana* dans les bras.

Je ne me suis jamais sentie aussi proche de réunir tout ce qui faisait partie de moi — moi, la lesbienne, moi, *la Chicana*, moi, *la Tejana* — que lors de ces soirées entre dykes *tejanas*. Il reste qu'après chaque nuit passée au bar, je rentrais toujours seule en voiture, avec le même nœud

au travers de la gorge que quand j'ai sorti mon char de ton driveway pour la dernière fois, quittant définitivement la maison trois semaines après mon dix-septième anniversaire. Un coup de fil venait de t'apprendre que mes lèvres avaient embrassé celles de la fille de ton amie. Tu m'avais donné la permission de dormir chez elle pour qu'on révise ensemble. Et c'est ce qu'on faisait, réviser, sauf qu'à un moment donné, *empezamos a frenchar* et c'est là que sa mère est entrée. Après avoir raccroché le téléphone le lendemain matin, tu me regardais sans me voir; c'était comme si j'étais plus là. J'ai compris le message et j'ai crissé mon camp. J'ai franchi le pas de la porte, sorti mon char du driveway et j'ai pris l'habitude de me réfugier au bar.

J'ai pris un verre et puis un autre, et je te regardais être là, hors de ton lit et chez nous, dans mon bar. Je t'aurais pas imaginé porter ce que tu portais alors. J'étais accoutumée à te voir habillée comme pour aller à l'église, avec des vêtements légers aux couleurs printanières. Pourtant, au bar, ce soir-là, tu as carrément dépassé mes attentes; non seulement tu étais venue me rejoindre chez nous, sur mon terrain, mais à tes jeans foncés, *tus botas picudas* et ta chemise repassée, on voyait que tu avais cherché à respecter le code de la place. Tu te rappelles quand tu m'emmenais aux showers de bébé et aux barbecues organisés par tes chums? Je portais des vêtements en lin et aux couleurs pastel pour te faire plaisir. On dirait que t'avais compris, ce soir-là, ce que ça signifiait pour moi que tu me retournes la faveur. *Gracias*.

À cause de l'épais brouillard de fumée qui envahissait ce bar de *Tejanas*, j'avais de la misère à discerner tes contours. Il reste que j'arrivais encore, à travers *los ritmos* remixés de la DJ qui jammait, à entendre la chamade de ton cœur, qui pompait le sang aussi vite et aussi fort que le mien.

Deux filles, l'une petite et ronde, l'autre grande et mince, sont entrées sur la piste et ont fait un pas de danse devant toi, dans les bras l'une de l'autre, et puis un autre pas, en venant balayer vivement le plancher de leurs semelles, et un autre pas encore, et encore un autre, et un autre. Elles se sont mises à tracer un large cercle autour de la piste en suivant l'orbite que dessinaient les pieds de leur partenaire, tandis que ni toi ni moi n'arrivions à les lâcher des yeux. Et alors que je nous imaginais toutes les deux, à la place de ces femmes, en train de danser au milieu de la cuisine comme dans le passé, je t'ai vue, subjuguée par la nouveauté *de dos mujeres juntas*. C'était facile à comprendre que tu sois curieuse.

J'ai soulevé mon verre *de Tres Hermanas* pas straight pantoute et j'y trempais tranquillement mes lèvres quand est apparu dans mon champ de vision le cul titubant d'une

tejana hyper girly en train de se dandiner tout seul. Je me suis presque étouffée avec ma tequila. Je lui aurais couru après si t'avais pas été là. Sauf que ce soir-là, j'avais juste toi en tête.

Il reste que j'aurais davantage apprécié ta compagnie si tu avais été assise sur le tabouret à côté de moi. À la place, je me suis contentée de te parler par voie télépathique, en tapant du pied au rythme de la musique, mais t'as rien catché et t'es pas venue me rejoindre. Comme ton visage était voilé par la fumée, j'ai donc plutôt cherché à discerner les battements de ton cœur entre les accords remixés du « *Techno Cumbia* » de *Selena*, et à travers les pas légers et les mouvements habiles des danseuses qui défilaient devant moi; sauf que je n'ai réussi à saisir que le bruit de mon propre cœur, lequel battait encore plus vite que le tempo de la musique et des danseuses, encore plus vite même que ces deux-là combinés. Les danseuses se sont mises à se superposer les unes aux autres et tu as disparu derrière elles. J'avais la main droite qui transpirait et la gauche qui arrivait à peine à tenir mon verre. Je te cherchais les yeux plissés et je penchais la tête d'un côté et de l'autre pour t'apercevoir quelque part dans le mince espace qui séparait leurs jambes, ou sous leurs bras qui se soulevaient lorsqu'elles se faisaient tourner l'une l'autre, mais je n'ai pu saisir au passage que tes hautes et minces pommettes d'un blanc laiteux. Même lorsque je croyais t'apercevoir, tu échappais à ma vue et je me suis mise à croire qu'il devait y avoir autre chose que la fumée qui m'empêchait de te repérer. Est-ce que t'avais la moindre idée que j'étais là, dans le fond? Je t'ai vue parcourir la salle des yeux comme si tu cherchais quelqu'un. *Mami*, ce bar-là, c'était le dernier endroit au monde où j'avais envie que tu tombes sur moi. C'était mon repère à moi, le Petticoat Junction sur la Main, là où je pouvais combiner tous les mondes que j'habitais : celui *Tejana* et celui *Lesbiana*. Je me voyais bien, aussi, aller te rejoindre à l'autre bout de la salle pour te dire : « C'est comme au mariage de *Ninfa* l'été passé! Tu t'en souviens? Tu me watchais pour être sûre que je n'échappe rien par rapport à ma blonde et au monde queer que je fréquente. » Qu'est-ce que tu faisais dans ce bar-là, *Mami*, en train de chercher comme moi à faire cohabiter ces deux univers?

C'est là que j'ai senti la piste de danse s'agrandir sous nos pieds à toutes les deux.

« Veux-tu danser? »

Tu me tendais la main.

Après ça, les autres danseuses ont ralenti la cadence, impressionnées par la maîtrise de nos mouvements, le résultat des heures passées à nous pratiquer dans ta cuisine. Mon torse appuyé contre ton corps et ma joue contre la tienne, je t'enlaçais comme l'aurait fait *Papi*. Et en

même temps qu'elles me réchauffaient le cœur, tes lèvres souriantes, d'un rouge sombre, semblaient rafraîchir l'air autour de nous. On nous regardait la bouche ouverte. Des dures à cuire avec des coupes Longueuil lâchaient la main de leurs partenaires et nous observaient en tenant les boucles en or et en argent de leur ceinture. Elles espéraient que tu leur ferais l'honneur de leur accorder la prochaine danse. Ton visage qui témoignait des années traversées et tes jambes des milles parcours bouleversaient quiconque te regardait, moi y comprise. La simplicité de ta contenance, les lignes pas si simples de tes hanches ouvertes et procréatrices, *tu pancita* roulée en *un bolillo perfecto* ainsi que la grâce de tes pas transformaient ton corps austère en une statue de bronze. La main sur ton dos, je te pressais contre mon corps et on a dansé sans s'arrêter, jusqu'à ce que Ruby crie : « Last call! »

Cuerpo y sangre

J'aperçois la rose placée là exactement où tes cuisses se rencontrent, mouillée par la pluie d'un printemps arrivé trop tôt en ce mois de décembre. Mes lèvres se joignent instinctivement en une prière et sous mes paupières closes, mes yeux se tournent vers le ciel. Agenouillée là, à tes cuisses terre de Sienne et flancs de montagne, j'ai envie de te lécher, d'insérer ma langue entre chaque pétale, une oasis et grenade écarlate, *madre de mi familia, mi cultura, mi lengua*. Je sens ma langue attisée par ton regard, *la mirada de tus ojos negros*, comme la nuit qui se faufile entre les arbres d'un *terreno* dense et verdoyant. *Quiero vivir mi vida* au rythme des cordes *del guitarrón* qui vibrent dans la nuit, en ce jour où tu nous apparais à nouveau.

Te dressant de tout ton corps et planant dans les airs, tu te reflétais dans nos pupilles et gardais un œil sur cette terre, notre terre, *con diosas y las rosas que vuelan en el viento*. À présent, des perles de sang couleur rubis se répandent doucement dans le ciel *cuando sueño en ti*. Sur mon visage ruissellent des gouttes de roses ensanglantées. Ton souffle s'empare de mes lèvres, *como el viento cuando hablo* ou comme mon souffle de femme endormie, réveillée par ma propre main, chaude, mouillée, frôlant ma joue toujours couverte du rouge brillant de tes lèvres.

Les extrémités de tes doigts se touchent, comme les pétales d'une tulipe. Chacune de tes mains, petit oreiller d'une douceur parfaite, petite poche d'air, comme un sac en plastique emporté par le vent jusqu'au bout de la rue. Tes mains ont la couleur et la forme d'une vulve, mouillées, peau moite et fraîche que l'air brûlant vient caresser. Je te cueille et t'effeuille avec

mes dents, à l'ombre d'un arbre, quelque part entre *Hermosillo* et *Puerto Vallarta*. C'est tout juste si tu me touches, si tu bouges, si tu respirez, pendant je porte mes lèvres au bout de tes doigts pour un premier baiser. Je suis petite et ton immensité m'envahit, comme celle du soleil ou comme le poids des dernières heures du jour qui me font sombrer dans le sommeil.

Ici, à la hauteur de tes genoux, je laisse tes prières glisser sur mon palais, chaque mot d'une fraîcheur saisissante, des effluves tièdes *de manzanilla* émanant de chaque respiration. Aigres *a veces*, les supplications que l'on t'adresse sont aussi parfois de la même douceur que ta peau couleur *café de olla* ou *helado de pétalo de rosas* là où d'autres t'ont embrassée après avoir déposé à tes pieds du pain pétri de leurs propres mains. Tes prières, *madrecita*, goûtent *como una tortilla de maíz* chaude, couverte *de mantequilla* et accompagnée *de un sorbo de tequila*.

Agenouillée à tes chevilles, je t'observe pendant que tu demeures immobile. Je tends les mains loin devant, jusqu'au creux qui se trouve *entre tu panza embarazada* et ta cage thoracique. Tu projettes ton ombre au-dessus de mon corps comme *la pirámide del sol y la pirámide de la luna* en plein midi et viens envelopper mon corps du vent du désert.

Veillant sur *Tepeyac*, tes yeux d'une beauté chavirante me fixent avec intensité et viennent cueillir mon visage alors que ma bouche plonge en toi. Leur couleur sombre, profonde, presque mauve me serre la gorge comme *la lengua* d'un serpent. Jouissance et orgasme, je hurle à travers un doux battement des paupières et je pleure des larmes d'*agua bendita de la gruta* sur le croissant de lune qui repose à tes pieds.

La Tortillera

J'aime sentir les pages de mes jambes se frottant l'une contre l'autre, tandis que je parcours les cinq pâtés de maisons jusqu'à l'arrêt de bus et que je ressasse les dernières lignes du roman osé que je suis en train d'écrire sur nous. Pendant ce temps-là, tu te presses de rejoindre l'autobus, tu tentes de m'échapper, de te tenir à bonne distance, parce que tu n'es pas aussi grosse ou aussi foncée que moi. Tu es quelqu'un qui n'a pas l'air aussi dur que moi.

Au coin de la rue, on attend ensemble. Je griffonne quelques phrases dans mon cahier à reliure spirale, sauf que tu as tellement l'air d'une colombe qui essaie d'éviter un windshield que j'ai un peu honte. Je transcris de quoi tu as l'air anyway, alors que tu trébuches et passes à deux

doigts de te casser le cou parmi les chars qui s'approchent trop vite et trop près de la bordure du trottoir, te forçant à reculer et à venir plus près de moi.

J'écris sur toi, sur tes souliers et sur les raisons qui te poussent à m'éviter comme tu le fais. La porte d'autobus lâche un, deux, trois rots avant de s'ouvrir en grinçant contre le plancher. Des *centavos* sont jetés dans la boîte à côté du chauffeur, et d'autres *centavos* encore, jusqu'à ce que j'exhibe ma carte à tarif réduit, prépayée à chaque mois et d'un bleu délavé. Entre les murs étroits de l'autobus, je me mets à écrire dans mon cahier comment j'oserais bien t'embrasser, mais je dois l'avoir mimé par accident, ma langue et mes lèvres déformées par une grimace. À notre stop, tu glisses et tu tombes. Ta chute à toi et le bus qui brake me font appuyer trop fort sur mon crayon et celui-ci transperce la feuille de papier. On sort dans la pluie.

« Salut. »

Je me tourne pour te faire signe de venir sous mon parapluie et tu penses que je te veux. Ça m'amuse de voir comment tu réagis à mes simagrées, au sourcil que je lève dans ta direction, à comment je fais exprès de te fouiller du regard. Pendant une seconde, tu sembles même te laisser prendre au jeu.

À un bon cinquante pas de l'école, ta gang se met à me crier dessus de l'autre bord de la rue : « Quessé tu fais avec elle, *Tortillera?* Crisses-y donc patience, maudite gouine! ¡*Malflora!* » L'espace d'une seconde, je sens les muscles de mon visage se crispier et j'ai envie de leur courir après et de leur casser la gueule, de leur taper dessus encore et encore pour finalement les abandonner K.O. sur le sol. Mais ça me semble tellement laid de frapper quiconque, que je me mets à hurler à la place : « Vous savez quoi? Allez donc chier! Allez donc toutes chier! » C'est la seule chose qui me vient en tête. J'aurais pu trouver quelque chose de plus brillant ou de plus méchant. Il reste que ça s'arrête tout d'un coup de crier et que ça se regarde en marmonnant et en me tournant le dos.

Tu te sauves et disparais au coin de la rue. Je gonfle la poitrine : c'est la première fois que je ressens de la fierté. Plutôt que de te courir après ou de chercher à les rattraper, je m'éloigne en tenant fermement les bretelles de mon sac à dos et je me concentre sur mes souliers *de teni* Converse bleu poudre en chuchotant : « Approchez-vous pas d'moé, mes tabarnaks. Que j'vous voye vous approcher! »

Mes mains

Mes mains ont de la terre sous les ongles comme celles de mon père et sentent *la saliva*, cette *saliva* frottée sur la marque coquine que j'ai laissée hier soir, emportée par l'amour et la passion, là où ta gorge vient rejoindre ta poitrine. Mes mains brûlées par le *comal* ont peu à peu perdu de leur toucher. Mes mains s'enfoncent dans les poches d'un pantalon kaki porté par un *Cantinflas* adolescent, rêvant d'un *bigote* à tortiller et remettant en question le désir de se repaître de la saveur des hommes, d'être homme, femme, *madre, padre o los dos* à la fois. Mes mains ont esquissé les traits d'*Angela de Hoyos, de la Virgen y la Frida* bien avant que leurs visages apparaissent sur des plaques d'interrupteurs ou des sacs en toile. Mes mains se sont fermées en un poing au contact de *la Malinche y la Chavela Vargas*. Mes mains ont fait griller *los tacos de migas* de la veille, ont ramassé à même le sol les friandises de Pâques en *Los Ébanos*, Texas, et ont tiré le traversier *El Chalán de México* jusqu'aux États-Unis. Mes mains ont fait couler du *caldo* le long de mes avant-bras *y* ont fait se répandre des *cascarones* en miettes dans mes cheveux. Mes mains dansent à peine, comme ce papillon venu effleurer mon bumper et qui l'a finalement échappé belle. Mes mains sont le sol, l'eau sous nos pieds et la lune. *Y a veces* mes mains sont sabots de cheval, *serpiente, vela, flammes, dulce de coco y pan fino*, précises, délicates et délicieuses. Et mes mains s'abreuvent à même tes seins gorgés de lait.

Pecado

Ton dos, *agridulce*. Tes fesses, saisissantes. Tes cuisses, *empalagosas*, tes mollets en plein murmure, tes chevilles, *torcidas de nieve*, tes talons de crème fraîche *y tus pies trenzados*. Pieds, talons, chevilles, mollets, cuisses, fesses, dos, cou, ta peau, *sabor a tabaco dulce*. Je fume pour assouvir ma soif. Des boucles ravissantes descendent éparses sur ta joue. Derrière ton oreille, *una guayaba* froide coupée en deux, il y a le bout de ton nez qui se détache à peine du bouquet de feuilles rondes qui l'entoure. Je t'observe dormir, avec délice, et je t'observe, et je t'observe, plutôt que de dormir à mon tour, ou de travailler, ou d'écrire un poème. Tes cheveux viennent cueillir l'arc de ton oreille, frôlent ton nez, ton cou, ton dos, tes fesses, tes cuisses, mollets, chevilles, talons et tes pieds. Je suis suspendue aux marges de l'abîme, mon addiction, *mi tentación, mujer*.

De calabaza

Je rôde autour de l'îlot, zieutant le dernier morceau d'*empanada* laissé par *mi buela*. La cuisine est rangée, impeccable. L'évier est vide, sauf pour une petite tasse de Styrofoam posée à l'envers, juste à côté de la champlure en stainless steel tachée par l'eau et qui surplombe un évier bleu et jaune ressemblant à une feuille de bananier lisse et courbée. Je trace des cercles dans l'espace étroit autour de l'îlot, envoûtée par ce qui s'y trouve. *La grasa* enduit la surface en bois *color barro*, cette surface même où les mains de ma mère ont roulé des centaines de *tortillas* parfaitement rondes. Des entailles laissées par des couteaux de toutes sortes font apparaître des motifs à carreaux, des diagonales qui se chevauchent et s'entrecroisent, certaines profondes, d'autres courtes et brèves, certaines ébréchant la surface du bois. Ça me rappelle les dessins que je faisais en prématernelle, pour la fête des Mères ou juste de même.

Seule, abandonnée au centre de l'îlot, les bras tendus vers moi et ses parfums avec, *la empanada* traîne patiemment à découvert, s'effeuillant en miettes, exposée au courant d'air créé par la fan du plafond. Ma mère a acheté le *pan dulce* dans une *panadería* à côté de son bureau, dans le West Side, pour *mi buela* qui, elle, a à peine touché à la friandise surprise. Deux minuscules bouchées pas plus grosses que l'ongle d'un petit doigt et une gorgée sonore de café froid couleur sable et elle avait déjà *la pancita* pleine. Elle garde toujours tout pour plus tard. Le matin, elle mange une moitié de toast, goûte tout juste deux petites fourchettes de son omelette faite avec des œufs frais *de la feria* et fait descendre le tout avec deux petites gorgées de café. Toute la journée, la petite assiette dont elle se sert à chaque jour est restée sur le comptoir. Une napkin un peu déchirée et toute plissée couvre *la empanada* et semble flotter dans les airs. Depuis midi, *Buela* est passée si souvent — picorant à même l'assiette et essuyant les bouts de ses doigts à chaque fois sur un coin différent de la napkin carrée — que celle-ci ressemble maintenant à un nuage ondoyant à la surface de la lune.

Quelques heures plus tard, *Buela* est dans la salle de bain en train de mettre ses bigoudis. *La empanada* m'observe me pencher au-dessus d'elle et elle m'interpelle de sous *la sábana*, de son sommeil agité, secouée par des cauchemars où les lèvres de *mi buela* l'abandonnent encore et encore. *Las ansias* me prennent au ventre; mes mains se referment en un poing, essaient de se

retenir de l'arracher de sous sa couverture et je force mes jambes à s'éloigner des battements de son cœur qui résonnent dans mes oreilles.

Comme Pa' est revenu aujourd'hui de son voyage de chasse au Colorado, *Buela* s'est enfermée dans sa chambre et n'osera sûrement pas en sortir d'ici demain matin. *Mi buela* fait partie de ces catholiques mexicaines qui croient encore que c'est péché de ne pas être bien arrangée et pouponnée en présence d'un homme. Allez savoir pourquoi, même veuve depuis trente quelques années, *mi buela* pense encore que c'est son devoir de plaire à chaque homme qu'elle croise. Il lui arrive de m'appeler de sa chambre, le son de sa voix étouffée par la porte fermée et la salive qui coule de sa bouche édentée, pour que je vienne changer l'ampoule de sa lampe de chevet ou pour que je lui donne sa *frazada* en laine, rangée sur l'étagère la plus haute de son garde-robe. Je pense que ça va être correct si je mange son chausson vu qu'elle me chuchote toujours à l'oreille « C'est toi ma préférée » et qu'elle ne reste jamais fâchée contre moi longtemps. De toute façon, ses joues rondes et ridées sont pleines de calories vieilles de plus de quatre-vingts ans. Elle va survivre sans la moitié de son *empanada* préférée. Et même si elle me surprend, sa pâtisserie aux fruits, froide, croustillante et feuilletée, dénudée et pendouillant aux commissures de mes lèvres, elle va me pardonner, c'est sûr.

La empanada est bien confo, enveloppée comme une petite enfant dans *su rebozo* fait d'un morceau d'essuie-tout grassex. Quelque part dans la maison, des *chanclas* en tissu-éponge que l'on traîne sur les tuiles du plancher se font entendre. Tout d'un coup, j'imagine *mi buela* dans le noir, une main contre le mur du couloir pour se guider jusqu'à la salle de bain. Je fige et lâche un petit cri, m'arrêtant tout de suite de tracer des cercles autour du *pan dulce* qui repose sur l'îlot. Saisie d'un vertige et d'une fringale hallucinante, je vais voir si *mi buela* est correcte. C'est qu'elle est fragile et un quelconque mauvais geste de ma part, que ce soit une bouchée malencontreuse ou une parole échappée, pourrait lui faire faire une quatrième crise cardiaque.

Emmitouflée dans sa vieille *bata* vert menthe aux imprimés roses, elle fait face à l'immense coiffeuse en bois de rose qu'elle a héritée de *la buela de Mami*. Perchée sur son petit banc, coquette, elle serre de fines mèches de *pelitos* courtes et cendrées entre son pouce et son index et les enroule jusqu'à mi-longueur autour d'un petit bigoudi rose. Se coiffer est un art pour *Buela*. Avec le plus grand sérieux, elle envoie des baisers à son reflet dans le miroir et étudie, les yeux plissés, le mannequin en mousse posé devant elle. Elle referme chaque bigoudi en lâchant un soupir de soulagement. En bas des escaliers, juste en dessous de sa porte, j'observe ses lèvres

former des mots que je n'arrive pas à déchiffrer. Peut-être veut-elle une bouchée *de la empanada*, rêvant comme moi à la douce sensation de la pâte s'effritant entre ses lèvres, ou peut-être est-elle simplement occupée à se concentrer de son mieux pour parvenir à rouler chaque mèche en un petit *burrito*?

Par peur qu'elle voie sur mon visage l'envie qui me ronge, je formule silencieusement mon vœu secret d'engloutir son *pan*.

« J'ai envie de manger *la empanada, Buela*. J'aimerais ça pouvoir te le dire, mais j'ai honte de ma gourmandise, de ma sensualité, de mes fringales de citrouille et de *pan dulce*. »

Mi buela n'a pas l'air de vouloir bouger de sa chambre. *Su bata*, qu'elle garde boutonnée jusqu'au menton, lui descend à mi-mollet et laisse entrevoir des bas de sport blancs et une paire de *chanclas* en tissu-éponge bleu canard. Tout ce qu'elle porte annonce qu'il est l'heure de se coucher. Elle est prête à se glisser sous les couvertes et avec un peu de chance, elle va faire ça vite et je pourrai retourner tranquillement à la cuisine et à l'îlot.

Mes pas retracent leur chemin jusqu'à la cuisine et je me remets à tourner autour de la dame *empanada*. Elle m'attend les bras ouverts, étendue, brisée en deux. Je décris des cercles autour d'elle, en me demandant tout bas : « Et si c'était une scène de dessin animé? » Ça serait diffusé après vingt et une heures et mes semelles laisseraient derrière elle des nuages de poussière grise dessinés au crayon.

Les parfums alléchants *de calabaza*, de sucre et de pâte humide me font presser le pas. Tendre et juteux comme il faut, le fruit confit au centre *de la empanada* provoque en moi un sentiment de gêne exquis qui me fait rougir. Je ne sais pas si ce sont les deux mois qu'il me reste encore à attendre avant Thanksgiving et le fait que je ne peux m'empêcher d'avoir des envies de citrouille à ce moment-ci de l'année qui me donnent le goût de faire un striptease pour un morceau de dessert, ou si c'est juste le fait de désirer quelque chose d'interdit et le caractère érotique qui vient avec.

Alors que je persiste à décrire des cercles dans l'obscurité de la cuisine, *la empanada* devient femme et je voudrais la manger, drette là, étendue sur le comptoir. Je rêve de sentir sur ma langue le dessert à peine entamé *de mi buela*. Je voudrais envelopper *nuestros cuerpos* dans une napkin, pour que nos pieds fassent intimement connaissance et que, collés ensemble, ils en viennent à ressembler au bord plissé d'un chausson sucré.

La faim accélère le rythme de ma danse autour de l'îlot et entre mes yeux et *el pan*, un tunnel lumineux fait s'évacuer tout ce qui nous entoure. La crainte que *mi buela* me surprenne en plein rendez-vous érotique disparaît et se transforme en une douce *náusea*. La vitesse de montagnes russes avec laquelle mes pieds tournoient depuis tantôt me force finalement à m'arrêter et je m'effondre sur le comptoir en m'agrippant de justesse aux bords de l'îlot. Nous voilà enfin face à face; sa chair sucrée et scintillante m'en met plein la vue et je nous imagine déjà nous goûter l'une l'autre à pleine bouche. Perdant toute maîtrise, mes doigts bondissent. Je retire la napkin et découvre son corps de femme. Ses arômes envahissent mes narines. Mes doigts se crispent et prennent la forme de crochets avec lesquels je viens caresser sa peau. J'arrive presque à sentir son parfum sur ma langue. Je n'en peux plus : je veux m'étendre contre elle y *molerla* entre mes dents.

Le son de la porte de ma grand-mère qui se referme parvient jusqu'à mes oreilles. La lumière de la cuisine s'estompe doucement. *Buela* se couche enfin. *La empanada* est mienne, je n'ai plus rien à craindre. Je serre son corps entre mes doigts, *sobando las grasas* et le jus de sa peau toute lisse.

Desnuda, despierta, mi postre gît à découvert. Je m'en saisis du bout des dents et laisse le haut de mon corps s'affaler contre la surface du comptoir. La joue contre la frêle assiette de porcelaine, je pousse tendrement *la empanada* entre mes lèvres, goûtant à petites bouchées *su cuerpo* de pâtisserie sucrée et laissant ses parfums imprégner mon palais.

Te ves más sexy

Je me suis fait avoir par l'odeur. J'avais sept ans à nouveau et je bondissais hors de mon lit en l'entendant préparer mon plat préféré : des *tortillas tostadas* avec une fine couche de *frijoles molidos* sur le dessus. Même *Mami* a arrêté de faire des *tortillas* après la mort de *Buela* parce que *la masa*, trempée par les pleurs déchirants qu'elle n'arrivait pas à retenir en pensant à la perte de *su mamá*, lui glissait des mains à tout coup. Elle n'avait plus la force de travailler la pâte *en una bola* toute lisse. À la place, elle se mettait à taponner faiblement une espèce de bouillie, à la fois trop collante et trop sèche, d'un bord à l'autre de l'îlot jusqu'à ce qu'elle se tanne et jette ses semblants de *tortillas* à la poubelle. Chaque fois que *Mami* essayait de faire les *tortillas de*

nuestra Buela, on était vraiment excité·es, jusqu'à ce qu'on morde dedans. Disons qu'un morceau de frisbee, même garroché par terre une couple de fois, ça aurait été mieux.

Il devait y avoir de la visite parce qu'une odeur *de masa de tortilla* en train de griller imprégnait l'air à un point tel que je me suis réveillée en croyant dur comme fer que *Buela* était ressuscitée. Tirée hors du lit par le doux parfum des *tortillas*, je me suis dirigée comme une somnambule vers la cuisine, *los pies descalzos*, titubant le long des murs, essayant *las lagañas* qui me collaient au coin des yeux d'une main et arrangeant l'élastique de mes boxeurs bleu carreauté de l'autre. Avant même d'arriver à la porte de la cuisine, des chuchotements me sont parvenus jusqu'aux oreilles et j'ai tout de suite compris que j'étais dans le trouble. C'était ma *tía Chita*, ma *madrina* et la potineuse de la famille.

« C'est juste une phase, *hermana*, à cause que c'est la plus jeune. A t'teste, *la Paloma*. »

En entendant ces paroles-là, une barre de plomb m'a traversé l'estomac de bord en bord et l'a fait chuter jusqu'à mes genoux. Il a fallu que je me force pour rester debout. *Mami* s'est mise à émettre des bruits étouffés entrecoupés de toussotements. *Tía* doit l'avoir prise dans ses bras parce que les gémissements se sont atténués tout d'un coup et se sont transformés en de grands respirs réguliers.

« *Cálmate. Vamos a rezar. Dios conteste sus rezos. No es verdad. ¡No es verdad! Su hija es muy bonita, muy femenina y muy inteligente. Dudo que ella elija algo tan estúpido.* »

¡Femenina! Ça m'a tellement énervée de l'entendre dire ça que je lui aurais sacré mon poing sur la gueule. Je la haïssais d'oser dire que je paraissais trop bien pis que j'étais trop féminine pour être gaie! Fallait être câlisement conne!

Tout d'un coup, une forte odeur de fumée est venue m'envahir les narines. J'ai éternué tellement fort que ça n'avait juste plus d'allure d'essayer de me cacher de l'autre bord de la porte. Après ça, j'avais pas le choix : si j'entrais pas, elles allaient penser que je les espionnais, même si c'était ça dans le fond. Mom se précipitait pour souffler sur les bords du *comal* où des morceaux *de tortilla* avaient été calcinés par les flammes dansantes de notre cuisinière au gaz. Elle essayait comme elle pouvait de me protéger de sa propre tristesse. Et moi, j'aurais voulu lui dire, « *Mami*, je suis désolée », et la serrer dans mes bras, même si je savais pas trop pourquoi j'étais désolée.

Tía Chita me scrutait tranquillement de la tête aux pieds, en examinant mes boxeurs pas si féminins que ça finalement, mon t-shirt du concert de *Tori Amos* et mes pieds nus. Dire qu'elle doutait qu'une personne aussi féminine et intelligente que moi puisse être assez stupide pour être

aux filles. Eurk. Si seulement elle s'était checkée comme il faut dans le miroir, avec ses souliers de chez SAS, ses jeans louses qui lui montaient jusqu'aux seins et sa coupe champignon, elle aurait vu que son look de religieuse catholique avait l'air crissement plus butch que celui des bull-dykes les plus badass que j'avais croisées dans ma vie. Sa façon de me regarder m'a tellement dégoûtée que j'avais plus faim pantoute. Penchée sur le poêle, ma *mami* avait l'air encore moins à l'aise que moi dans le foyer qu'elle-même avait fondé. À ce moment-là, j'ai su qu'il fallait que je parte si je voulais construire mon propre chez-moi.

Sauf que ça me tuait de devoir partir. Ça me tuait de devoir laisser derrière moi les souvenirs de ma sœur et moi partageant la même chambre, *de mi buela* dans la cuisine et de ma mère le nez plongé dans un livre. Après les nouvelles de dix heures, *mi hermanita Lili y yo*, on avait l'habitude de chanter « *Es Demasiado Tarde* » dans l'espace entre nos lits jumeaux en prétendant qu'on était *Ana Gabriel, en vivo*. *Mami* croyait intuitivement que la meilleure façon de nous enseigner l'espagnol, à nous, ses filles nées en sol américain, était d'écrire, d'un bord de la page d'un cahier à reliure spirale, *las palabras en español* et de l'autre bord, *las palabras en inglés*. C'était avant que le karaoké devienne aussi populaire qu'il l'est maintenant. *Buela* dormait déjà et on était supposées dormir nous avec, mais on s'en foutait et on chantait tard dans la nuit jusqu'à en avoir la voix enrouée. Je savais qu'il était temps que je quitte la maison; *Lili* était partie et j'imagine que c'était mon tour. Sauf que c'était différent parce que *Lili* était partie quand elle était prête et que moi, on me sacrait quasiment dehors. J'aurais aimé être aussi forte que *Lili*. Quand c'était à son tour de jouer la diva mexicaine, *mi hermanita* se tenait droite, le poing devant la poitrine comme si elle tenait un micro. Elle pointait son petit nez en l'air et se tournait vers un stade imaginaire dont les gradins remplis à craquer semblaient s'élever jusqu'au firmament. Elle enroulait parfois un drap autour d'elle, bien serré contre son corps et noué à l'épaule, et faisait semblant que c'était une robe à paillettes argentées. *Lili* était une diva dans l'âme et quand la chanson commençait à jouer, elle se tenait bien droite, son micro imaginaire en main, elle balançait ses hanches dodues au-dessus de ses mollets bien ronds et entre chaque parole, elle fronçait ses sourcils noirs et épais avec intensité pour laisser place à une expression poignante sur son visage. On s'agrippait toutes les deux au cahier à reliure spirale de *Mami*, notre écran de karaoké avant l'heure, et on gueulait cette chanson triste d'*Ana Gabriel* comme si on voulait que la planète entière nous entende. Quand arrivait le refrain, on chantait encore plus fort. Nos sourcils étaient plissés jusqu'à se rejoindre au milieu et à ressembler au clocher d'une église,

et nos yeux fermés si fort qu'on pouvait voir des étoiles briller sous nos paupières. Ce matin-là, je me suis demandée si *mi mami* avait pas soudainement envie, elle avec, de chanter à tue-tête une chanson triste comme celle-là.

Les nuits qu'on passait à s'érailler la voix, *Papi* ne venait pas nous avertir, mais glissait plutôt sa main par l'embrasure de la porte pour éteindre les lumières et nous faire comprendre qu'il était temps de nous coucher. On finissait notre chanson en chuchotant et en l'entrecoupant de rires étouffés et de crachotements. On allait se rincer le visage et puis, j'enlevais mes shorts et je me dirigeais vers mon lit, tout près de la porte. *Lili* allait vers le sien, en tirant autant que possible le fil du téléphone, et puis en étirant la corde en spirale du combiné jusque dans son lit près de la fenêtre, et sous ses couvertures. *Lili* attendait que *Mami* et *Papi* éteignent leurs lampes et elle restait éveillée pour parler avec *Martín*, son chum, pendant que je faisais semblant de dormir.

« J'peux te sentir me toucher », qu'elle disait, « là, tout en bas. » Quand elle parlait comme ça à son chum, je sentais un peu d'air froid passer entre les lèvres de mon vagin et je fermais les yeux. Parfois, je me touchais aussi; d'abord, juste pour voir comment mes *pelitos* avaient poussé, mais après un moment, ça ne m'intéressait plus trop et j'ai commencé à laisser mes doigts s'immiscer à l'intérieur de mon vagin et glisser sur mes lèvres. C'était froid et humide. Et c'était bon, bon comme quelque chose de délicieux que je n'avais encore jamais goûté. *Lili* se moque de moi encore aujourd'hui en racontant comment je ronfle fort, mais ce qu'elle ne sait pas, c'est qu'en fait, j'étais en train de me toucher et de gémir.

L'année qui a précédé ce maudit matin avec ma *tía* où ma mère a découvert que j'étais lesbienne, des émotions de toutes sortes se sont mises à faire leur chemin sous la surface de ma peau. Chaque jour, mon corps me semblait un peu plus différent, en dedans comme en dehors. J'avais parfois le sentiment qu'il me manquait quelque chose, le sentiment de ne pas faire mon âge, d'être difforme; j'allais jusqu'à douter de ce qui poussait et d'où ça poussait, et des sensations qui s'éveillaient sous mes vêtements itou. Perturbée par tous ces changements, ça m'arrivait de scruter mon corps en tirant sur le gras qui pendouillait autour de ma taille. Debout devant le miroir en hauteur que ma sœur avait laissé derrière elle, je pinçais mes mamelons et je m'émerveillais du chatouillement que cela provoquait en moi et de les voir durcir aussi vite.

Ma sœur a fini par partir de la maison au mois de juillet, l'été avant ma dernière année au secondaire. *Lili* est allée vivre à Austin pour vendre du linge de pitounes dans un centre d'achats

et elle m'a laissée toute seule, avec un tiroir plein de vieux cossins, dont des autocollants bombés, des condoms, des mots d'amour écrits par son chum du secondaire, des stylos multicolores et son premier permis de conduire.

Avec son lit inoccupé et mon corps disproportionné, le sentiment que j'avais de ne pas fitter dans le décor de notre maison s'est accentué. Pour échapper au vide causé par son absence, je me suis mise à aller veiller en cachette. Chacune de mes escapades nocturnes commençait en roulant en un gros tube ma *colcha* brune et blanche avec le dessin de deux chevaux dessus. Je me faufilais hors des draps et remplaçais mon corps par la couverture roulée sur elle-même. J'attendais que la télé de mes parents soit éteinte et je m'assurais que la fan tourne pour camoufler le bruit de ma sortie. À 11 h 03, j'avais encore deux minutes avant que mon lift arrive. J'empoignais alors mes jeans qui traînaient sur le plancher du garde-robe depuis l'après-midi, y insérais une jambe et puis l'autre et je zippais la fermeture éclair par-dessus mes bobettes de marque Jockey sur lesquelles le mot *Thursday* défilait une ligne après l'autre. En deux temps, trois mouvements, j'avais enfilé mes Doc Martens bleu marine. À 11 h 05, il me restait juste assez de temps pour lacer mes bottes, revêtir la camisole blanche de mon frère et ma chemise blanche par-dessus et défroisser la casquette de baseball que je cachais entre mon matelas et mon box spring. Enfin, à 11 h 06, j'ouvrais grand la fenêtre avec une minute de retard, retirais le screen, me glissais à l'extérieur et retombais les pieds bien à plat sur le gazon devant chez nous.

Jesús, mon meilleur ami gai, mieux connu sous le surnom de *Chuy*, roulait sur le neutre près de la bordure de trottoir devant chez nous et s'arrêtait juste assez longtemps pour que je monte. Le truck de *Chuy* fittait parfaitement avec son style, avec ses jeans de *tejano*, *sus botas*, son chandail en spandex noir et son visage de beau petit gars tout frais rasé. Il ne tenait pas sur son siège tellement il était excité et ce soir-là, quand je suis embarquée, son enthousiasme s'est mis à déborder à l'extérieur du truck et dans la cour de mes parents. Moi, j'avais le cœur qui battait la chamade. *Chuy* a appuyé sur l'embrayage pour qu'on décampe à toute vitesse et il s'est penché vers moi pour m'embrasser sur la joue.

« Oh là là, *mujer*, ¡te ves más sexy! »

Qu'on me trouve sexy me faisait me sentir à la fois bizarre et mal à l'aise. Alors, question de détourner l'attention, mais de voir, aussi, si j'avais vraiment de l'allure, j'ai tourné ma calotte à l'envers.

Même si j'avais juste dix-sept ans, le permis de conduire de ma sœur disait que j'en avais vingt-trois et le jeune blond à l'eyeliner bleu qui gardait la porte du club m'a laissée passer sans m'inscrire un « M » au crayon-feutre sur les mains.

Ces nuits-là, en entrant dans le club, je me sentais tout d'un coup plus en paix avec mon corps, avec mes longs poils pubiens, mes tetons de fille brune et ma shape carrée. Les projecteurs qui tournoyaient en diffusant une lumière rouge et les basses fréquences de la musique qui vibraient dans mon crâne avaient tôt fait d'endormir les craintes que j'avais d'être un jour pognée sur le fait par *mi mami*. L'odeur de paradis des *tortillas de mi mami* était remplacée par un brouillard causé par la fumée de cigarette tandis que j'accueillais avec joie la musique qui me martelait les oreilles au lieu du martèlement habituel *de la masa* et du rouleau à pâte contre le comptoir. Mon cœur frémissait au même rythme que le couple de beaux gars bruns aux torsos dénudés qui dansaient l'un contre l'autre en se zieutant dans le miroir à l'autre bout de la salle. Sans préavis, le gin se mettait à tourbillonner dans mon estomac et je me mettais à rire. Mon corps s'éveillait et j'avais l'impression que ma peau seyait enfin à mes os. *Chuy* flirtait avec les gars qui se tenaient tout près de lui et ça me rappelait à la fois le côté taquin *de mi primo* et l'amour entre mes parents. J'étais captivée par les caresses de leurs pectoraux et les frottements de leurs entrejambes.

Cette nuit-là, après avoir fait la queue pour entrer dans le club, je suis allée réclamer ma place habituelle dans un coin de la piste de danse, juste à côté d'un speaker noir qui m'arrivait à la poitrine, et j'ai attendu que le show de drag queens commence. Comme d'habitude, *Chuy* a surgi en ayant l'air de tomber du haut d'une pile de personnes joyeuses et en me tendant un drink rougeâtre rempli de glace. Pour réussir à se commander une bière ou un cocktail avant le début du spectacle, le monde essayait confusément de se frayer un chemin à travers la foule d'épaules collées les unes contre les autres.

C'était pas long avant que je me mette à transférer fébrilement mon poids d'une jambe à l'autre, chamboulée par *la mujer* qui s'avançait vers moi en ondulant des hanches comme une artiste. Elle faisait plus de six pieds avec *sus tacones negros* et une longue robe recouvrant quasi entièrement ses jambes. Il y avait juste ses genoux qui jaillissaient tour à tour d'une fente coupée dans le tissu, passant tout près à chaque fois de révéler cet endroit où ses cuisses rencontraient le reste de son corps. Pendant que je rêvais d'elle venant à la rencontre de mes lèvres, mes yeux voyageaient sur les méandres cuivrés de son corps, de ses mollets à son mamelon que j'espérais

voir émerger de l'étoffe où il se dérobaît pour s'approcher tout près de ma bouche et sous ma langue. Rien de ce que j'avais imaginé a fini par avoir lieu, mais ce qui s'est passé lorsqu'elle a été sur le point de me frôler, c'était assez pour me faire tomber en amour pour la première fois. S'arrêtant à l'expression subjuguée de mon visage, elle m'a regardée droit dans les yeux, est venue placer son bras sous le mien pour entourer ma taille, m'a poussée légèrement sur le côté, s'est faufilée derrière moi et m'a dit d'une voix grave et sensuelle : « Excuse-moi, ma chérie. » Il a fallu qu'une autre *queena* d'une beauté époustouflante, avec du turquoise et de la poudre dorée sur les paupières, s'avance d'un rythme dansant vers moi avec sa suite de garçons aux cheveux bien lissés vers l'arrière pour que je me remette à respirer. Celle-là est venue encore plus près de moi que la première et alors qu'elle me soufflait un « *Perdón, mi chula* » à l'oreille, j'ai senti ses ongles descendre le long de mon dos et l'odeur enivrante de son parfum emplir mes narines. Rougissant de la tête aux pieds, j'ai tourné ma calotte vers l'avant et je me suis mise à rouler le billet que je tenais entre mes mains, en me léchant les lèvres et en relevant les épaules vers l'arrière. Je n'ai pas pu m'empêcher de sourire en pensant à *Chuy* saluant plus tôt ce soir-là, lorsque j'étais montée dans son truck, la sensualité dont j'étais capable. Pour la première fois de ma vie, je me sentais chez moi dans mon propre corps, comme *Lili* quand elle chantait *sus canciones* dans l'espace entre nos deux lits. J'avais l'impression de rayonner à travers tous les pores de ma peau, d'irradier la même lumière électrique qui émanait des *queenas* un peu partout dans la salle, tandis que l'arôme de fumée qui me rappelait les barbecues de mon père me faisait sentir chez moi.

Ce matin-là, j'ai pas voulu m'attarder trop longtemps dans la cuisine. J'ai marché vers le frigidaire pour me prendre un verre de lait au chocolat et je me suis arrêtée derrière ma mère pour lui faire un bref hug en lui passant les bras autour du cou. Il m'a suffi de quatre mouvements rapides pour attraper une tasse au fond de l'évier, ouvrir le frigo, remplir mon verre et engloutir son contenu en deux gorgées. Après avoir fait claquer la porte du frigo avec mon pied, j'ai laissé tomber la tasse en plastique rouge dans l'évier, j'ai viré de bord en frôlant des doigts le dos *de mi mami* et je me suis dirigée vers la porte battante de la cuisine. Le parfum qu'avait porté *Mami* la veille flottait encore dans l'air et est venu me chatouiller les narines. Le musc chatoyant qui s'en dégageait a alors ramené à ma mémoire *las queenas del club*. J'ai préféré échapper aux *chismes de Tía Chita* et je me suis enfermée dans ma chambre. J'ai enfoncé mes bottes, ma casquette de baseball et ma chemise à col boutonné blanche dans mon sac à dos. Il était encore trop de bonne

heure pour appeler *Chuy* : sa nuit, je le savais, s'étendait bien au-delà du show de drag queens et du last call au bar. À la place, j'ai fait jouer les vieilles cassettes de *Lili* et j'ai feuilleté mon album de finissante en faisant le tri des filles qui allaient admettre qu'elles étaient lesbiennes maintenant qu'on allait finir *la secundaria*.

Environ une heure plus tard, mon père est entré sans cogner.

« On s'en va à Corpus avec *tu tía Chita* pour visiter *la Toña*. »

Mi tía Toña étant la plus jeune, elle connaissait mieux que les autres *los nietos* et donnait toujours de bons conseils à ses sœurs plus âgées sur comment dealer avec leurs enfants. J'étais sûre que *Mami* allait demander à sa sœur son avis sur cette maudite affaire de lesbienne que *Tía Chita*, l'épaisse, lui avait sortie ce matin-là. D'ailleurs, j'étais pas mal sûre que même *mi tía Toña* n'aurait rien de bon à dire parce qu'elle s'était transformée en catho fatigante depuis que *la bola* de la size d'une balle de baseball que sa fille avait sur la joue avait miraculeusement disparu. Tout ça pour dire que ce voyage-là ne laissait rien présager de bon. J'ai quand même fait comme si de rien n'était et j'ai accompagné *mi papi* jusqu'à la porte, en sachant que je serais partie à leur retour. De toute façon, je devais me lever pour fermer à clé *y para despedir a mi mami*. Lorsque je suis sortie de ma chambre, *Mami* se tenait déjà debout près de l'entrée qui donnait sur la cour latérale, dos à nous et sa trousse à maquillage bleue dans une main. Dieu merci, *mi Tía Chita* était déjà installée dans la voiture à les attendre. Pendant qu'on traversait le corridor, *mi papi* a mis son bras d'homme costaud autour de mes épaules et m'a embrassé les cheveux. Au bruit de nos pieds se traînant sur le sol, *Mami* a déposé sa trousse et s'est retournée pour me donner un bec et un hug de côté. Je l'ai embrassée moi aussi, même s'il y avait quelque chose d'heavy d'incrusted entre nos deux corps et qui les faisait maintenant se repousser l'un l'autre avec dégoût. *Papi* m'a tendu la clé de la grille d'en arrière et m'a rappelé de bien la barrer. Puis, il m'a embrassée à nouveau et il a fait signe à ma mère de sortir. Avant que je puisse leur dire que je les aimais ou interroger les raisons de leur absence, mes parents étaient plus là et la porte brune s'était refermée.

Il ne me restait plus qu'à attendre *Chuy*.

Au gré de ses hanches versantes et de son cul *montaña*

J'ai posé le pied sur les planches en bois foncé du bar comme si j'entraais chez moi, comme si j'en avais foulé le sol des centaines de fois, comme si la plante de mes pieds était aussi solide que la

terre. Ce soir-là, j'assumais mes yeux scrutant la foule autour de moi, mes oreilles absorbant le rythme de la musique, ma peau brune, mes lèvres sur lesquelles d'autres s'étaient posées. Et j'assumais aussi, ce soir-là, mon corps se déhanchant au beat de la *tecnocumbia* et mon cœur qui se gonflait une note après l'autre.

J'étais à Mexico, *el Distrito Federal* — *D. F.* ou plutôt *De Efe*, comme la plupart du monde prononce ça en espagnol —, et je m'étais rendue seule au Garbo's Disco sur *Díaz Ordaz*. En quatorze ans, c'était mon quatorzième voyage en solo *a México*. *De Efe* me permet de me retrouver et de faire le plein d'énergie quand j'ai le sentiment, au Texas, qu'on m'arrache à ma culture et à ma langue. Tout d'un coup, *realicé que una chica* avec laquelle j'avais couché « de même, juste pour voir » il y a de cela quatorze ans, à l'école secondaire était là, par un curieux hasard, à me fixer de l'autre bord de la salle. Je n'en revenais juste pas qu'on ait pu se trouver toutes les deux au même endroit au même moment, si loin de notre petite ville de *San Antonio*. Ce n'est pas facile de fréquenter du monde chez nous. La communauté est tellement pas grande, tu sais jamais qui connaît qui, qui s'est fait qui, pis quand. Heureusement, on était assez loin de la maison pour raviver le semblant de flamme qu'il avait pu y avoir entre nous il y a quatorze ans, rien que pour une petite nuit et en se promettant d'oublier tout ça après, pour quatorze autres années au moins. Je voyageais depuis onze jours déjà et j'avais soif de sentir une autre peau contre la mienne. Mon premier baiser avec une fille, c'était elle. Mon premier baiser sans un pauvre duvet d'adolescent contre ma joue ou la queue bandée d'un gringalet contre ma jambe. Je me souviens de sa langue qui allait roulant et ronronnant, creusant les parois intérieures de ma bouche, je me souviens de ses dents aiguisées, prêtes à déchirer ma peau, et de ses doigts affamés qui allaient à l'intérieur de moi un, deux, et puis trois à la fois. J'étais venue en elle, avec cinq doigts, et puis les deux mains à la fois, sans attaches. Elle était restée étendue là, dans mes mains, faisant la morte. Je lui avais mordillé le poignet pendant que je regardais sa tête se pencher doucement vers l'arrière et ses lèvres esquisser un sourire content. Et j'ai senti *esa mujer* ruisseler sur mon menton, m'offrant pour la toute première fois ce goût sur ma langue dont j'aurais soif encore pour le restant de mes jours.

En l'espace de quelques minutes et quelques verres de rhum, *Malta* et moi avions entrepris de faire connaissance à nouveau. Les verres en plastique ont fini par s'amasser sur le comptoir du bar et nos jambes par s'entrecroiser en dessous. Tout ça sans hésitation et sans cassements de tête. On a bu. On a ri. Elle a payé le bill. On a marché jusqu'à mon auberge et on a

ôté notre linge entre la porte de la chambre et le lit, sans aucune gêne et laissant le tout tomber de mon côté, avant de trébucher dans les draps, heureuses et enlacées. Il n'y a eu ni french ardent ni de séances de baise intenses, seulement nos deux corps entremêlés de façon naturelle et dépouillés de toute composition recherchée. On a dormi collées toute la nuit et on s'est retrouvées au matin dans les bras l'une de l'autre.

Je me suis glissée hors de son étreinte et puis hors du lit sans la réveiller. De la fenêtre ouverte venait un courant d'air frais sentant le smog citadin et le produit nettoyant *Fabuloso*. Je me suis assise dans la chaise mexicaine en bois sombre à côté du lavabo pour contempler le drap défait qui flottait au-dessus de sa taille, au gré de ses hanches versantes et de son cul *montaña*. Des gouttes de sueur me coulaient entre les seins et sur le ventre pour finir en une flaque entre mes jambes. J'étais fraîche, j'étais dispose. J'étais prête.

RÉFÉRENCES

ACADÉMIE FRANÇAISE (2017). *Déclaration de l'Académie française sur l'écriture dite « inclusive »*. Disponible à : <http://www.academie-francaise.fr/actualites/declaration-de-lacademie-francaise-sur-lecriture-dite-inclusive> [consulté le 12 mai 2018].

ADORNO, T. W. (1984 [1958]). « The Essay as Form ». Trad. Bob Hullot-Kentor et Frederic Will. *New German Critique*, 32, pp. 151-171.

AHMED, Sara (2006). *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*. Durham, Duke University Press.

AHMED, Sara (2015 [2004]). *The Cultural Politics of Emotion*. New York, Routledge.

ALPHERATZ (2018). *Grammaire du français inclusif*. Châteauroux, Éditions Vent solars.

ANON. (2019). « Girly ». *Wikipédia, L'encyclopédie libre*. Disponible à : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Girly> [consulté le 15 décembre 2020].

ANON. (2021). « Drag queen ». *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Disponible à : https://es.wikipedia.org/wiki/Drag_queen [consulté le 15 janvier 2021].

ANTIDOTE 10 (2020). *Dictionnaires français et anglais de définitions*. Montréal, Druide informatique. Version 5.1. [Logiciel].

ANZALDÚA, Gloria (2007 [1987]). *Borderlands/La Frontera : The New Mestiza. Third Edition*. San Francisco, Aunt Lute Books.

ARIAS-MARÍN, David et Carlos BRACAMONTE (2018). « ¿Cuál será el futuro de la literatura hispanocanadiense? ». *Hispanophone*, Montréal, 20 février. Disponible à : <https://hispanophone.ca/2018/02/20/cual-sera-el-futuro-de-la-literatura-hispano-canadiense/> [consulté le 25 mai 2019].

ASHLEY, Florence (2019). « Les personnes non-binaires en français : une perspective concernée et militante ». *H-France Salon*, 11, 14, pp. 1-15.

AUSSANT, Laurent (2019). « Respecter la non-binarité de genre en français ». *Blogue Nos langues, Gouvernement du Canada*. Disponible à : <https://www.noslangues-ourlanguages.gc.ca/fr/blogue-blog/respecter-la-non-binarite-de-genre-fra> [consulté le 2 décembre 2020].

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich (1981). *The Dialogic Imagination*. Trad. Caryl Emerson et Michael Holquist. Austin, University of Texas Press.

BALDO, Michela (2018). « Queer Translation as Performative and Affective Un-doing », in B.J. Baer et K. Kaindl, dir., *Queering Translation, Translating the Queer*. Routledge, pp. 188-205.

- BANDIA, Paul (1994). « On Translating Pidgins and Creoles in African Literature ». *TTR : Traduction, terminologie, rédaction*, 7, 2, pp. 93-114.
- BASILE, Elena (2005). « Responding to the Enigmatic Address of the Other: A Psychoanalytical Approach to the Translator's Labour ». *New Voices in Translation Studies*, 1, pp. 12-30.
- BEAUDOIN-BÉGIN, Anne-Marie (2015). *La langue rapaillée : combattre l'insécurité linguistique des Québécois*. Montréal, Éditions Somme toute.
- BECHDEL, Alison (2006). *Fun Home: A Family Tragicomic*. Boston, Houghton Mifflin.
- BOULANGER, Pier-Pascale (2011). « Silence autour du corps en traduction », in M. Ballard, dir., *Censure et traduction*. Artois Presses Université, pp. 89-98.
- BUENO, Wilson (2017 [1992]). *Paraguayan Sea*. Trad. Erin Moure. New York, Nightboat Books.
- BUTLER, Judith (2004). *Undoing Gender*. New York, Routledge.
- BUTLER, Judith (2006 [1990]). *Gender Trouble*. New York et Londres, Routledge.
- BUZELIN, Hélène (2006). « Traduire l'hybridité littéraire : Réflexions à partir du roman de Samuel Selvon : *The Lonely Londoners* ». *Target*, 18, 1, pp. 91-119.
- BUZELIN, Hélène (2007). « Repenser la traduction à travers le spectre de la coédition ». *Meta*, 52, 4, pp. 688-723.
- CARBALLO, Lula (2018). « Créatures du hasard : le réalisme magique de Lula Carballo, une entrevue offerte à *Plus on est de fous, plus on lit!* ». *Radio-Canada*. Disponible à : <https://ici.radio-canada.ca/premiere/emissions/plus-on-est-de-fous-plus-on-lit/segments/entrevue/70016/lula-carballo-creatures-du-hasard-cheval-daout-roman> [consulté le 28 décembre 2020].
- CASANOVA, Pascale (2015). *La langue mondiale : Traduction et domination*. Paris, Éditions du Seuil.
- CASSIN, Barbara (2006). « Violence de la traduction : traduire l'intraduisible », in M. Aucouturier *et al.*, dir., Actes des Vingt-deuxièmes Assises de la traduction littéraire (Arles 2005). Arles, Actes Sud; Paris, ATLAS, pp. 167-182.
- CHAMBERLAIN, Lori (1988). « Gender and the Metaphorics of Translation ». *Signs*, 13, 3, pp. 454-472.
- CHAPMAN, Leonora (2018). « Qui sont les Latino-Américains du Québec? ». *Radio Canada International*, Montréal, 31 décembre. Disponible à : <https://www.rcinet.ca/fr/2018/12/31/qui-sont-les-latino-americains-du-quebec/> [consulté le 30 octobre 2020].

COLLARD, Nathalie (2016). « Prend-on la littérature des femmes au sérieux? ». *La Presse*, Montréal, 8 mars.

COLLARD, Nathalie (2020). « Diversité chez les auteurs : leur voix au chapitre ». *La Presse*, Montréal, 6 septembre.

COLLINS, Sophie (2018). « Erasing the Signs of Labour Under the Signs of Happiness: ‘joy’ and ‘fidelity’ as bromides in literary translation ». *The Poetry Review*, 108, 2. Disponible à : <http://poetrysociety.org.uk/erasing-the-signs-of-labour/> [consulté le 5 juillet 2018].

DAIGLE, France (2013). *Pour sûr*. Montréal, Boréal.

DÉMONT, Marc (2018). « On Three Modes of Translating Queer Literary Texts », in B.J. Baer et K. Kaindl, dir., *Queering Translation, Translating the Queer*. Routledge, pp. 157-171.

DICTIONNAIRES LE ROBERT (2019). *Le Petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris, Dictionnaires Le Robert.

DUBUC, Robert (2007). « Pantalons, culottes et jeans : pluriels énigmatiques ». *Au plaisir des mots*, Linguattech éditeur inc. Disponible à : <http://www.linguattechiteur.com/auplaisirdesmots/ipantalonsi-iculottesi-et-ijeansi-pluriels-enigmatiques> [consulté le 4 mai 2019].

DUMONT, Marilyn (2015). *The Pemmican Eaters*. Toronto, ECW Press.

DUPUIS, Serge (2020). « La Commission royale d’enquête sur l’enseignement dans la province de Québec (Commission Parent) ». *L’Encyclopédie canadienne, Historica Canada*. Disponible à : <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/la-commission-royale-d-enquete-sur-l-enseignement-dans-la-province-de-quebec-commission-parent> [consulté le 30 octobre 2020].

ECO, Umberto (1985). *Lector in Fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*. Trad. Myriam Bouzaher. Paris, Éditions Grasset.

ÉDITIONS LAROUSSE (2020). *Dictionnaire de français Larousse*. Paris, Éditions Larousse. Disponible à : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais-monolingue/> [consulté le 12 novembre 2020].

EPSTEIN, B. J. et Robert GILLET (2017). « Introduction », in B.J. Epstein et R. Gillett, dir., *Queer in Translation*. Routledge, pp. 1-8.

EUREKA (2021). Montréal, Cision. [Logiciel].

FEITH, Jesse (2021). « More voices are raised to support frontline worker asylum seekers in Quebec ». *Montreal Gazette*, Montréal, 3 janvier.

FLORES, Anel I. (2012). *Empanada : A Lesbiana Story en Probaditas*. San Francisco, Kórima Press; Syracuse, Evelyn Street Press.

FLORES, Anel I. et Kathryn HENDERSON (2020). « Échange entre Anel I. Flores et Kathryn Henderson par visioconférence », 17 novembre.

FONDATION POUR L'ALPHABÉTISATION (2020). *Analphabetisme au Québec : Enquêtes et statistiques*. Disponible à : <https://www.fondationalphabetisation.org/analphabetisme-les-causes/enquetes-et-statistiques/> [consulté le 30 octobre 2020].

FONDATION POUR L'ALPHABÉTISATION (2020). *Analphabetisme au Québec : Fausses croyances*. Disponible à : <https://www.fondationalphabetisation.org/analphabetisme-les-causes/fausses-croyances/> [consulté le 30 octobre 2020].

FROHMAN, Denice (2012). « Accents & Poem ». *Narrative Northeast*. Disponible à : <https://narrativenortheast.com/?p=1952> [consulté le 9 janvier 2021].

FROHMAN, Denice (2013). « Accents ». *Denice Frohman, YouTube*. Disponible à : <https://www.youtube.com/watch?v=qtOXiNx4jgQ&t=20s> [consulté le 9 janvier 2021].

GAUVIN, Lise (2000). *Langagement : L'écrivain et la langue au Québec*. Montréal, Boréal.

GIRODET, Jean (2008). *Dictionnaire Bordas des Pièges et difficultés de la langue française*. Paris, Éditions Bordas.

GIROUX, Dalie (2017). « Les langages de la colonisation : Quelques éléments de réflexion sur le régime linguistique subalterne en Amérique du Nord ». *Trahir*, 8, pp. 1-26.

GIROUX, Dalie (2019). *Parler en Amérique : Oralité, colonialisme, territoire*. Montréal, Mémoire d'encrier.

GODARD, Barbara (1995a). « A Translator's Journal », in S. Simon, dir., *Culture in Transit: Translating the Literature of Quebec*. Véhicule Press, pp. 69-82.

GODARD, Barbara (1995b [1990]). « Theorizing Feminist Discourse/Translation », in S. Bassnett et A. Lefevere, dir., *Translation, history, and culture*. Cassell, pp. 87-96.

GOULD, Elise, Daniel PEREZ et Valerie WILSON (2020). « Latinx workers—particularly women—face devastating job losses in the COVID-19 recession ». *Economic Policy Institute*. Disponible à : <https://www.epi.org/publication/latinx-workers-covid/> [consulté le 3 janvier 2021].

GRENIER, Marie-Pierre (2017). *It's Alright, Michel*. La Distributrice de films.

GREVISSE, Maurice et André GOOSE (2016). *Le bon usage*. 16^e édition. Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur.

GRUTMAN, Rainier (1997). *Des langues qui résonnent : L'hétérolinguisme au XIX^e siècle québécois*. Saint-Laurent, Québec, Fides.

GRUTMAN, Rainier (2009). « Moi, my *Self* y yo : les métamorphoses linguistiques dans le premier roman de Yann Martel ». *Analyses*, 4, 1, pp. 41-84.

GUY, Chantal (2020). « De l'omerta et des lettres ». *La Presse*, 9 août.

HALBERSTAM, Judith [Jack] (2011). *The Queer Art of Failure*. Durham et Londres, Duke University Press.

HAZELTON, Hugh (2014). « 11 September 1973: Latin America Comes to Canada », in K. Mezei, S. Simon et L. von Flotow, dir., *Translation Effects: the Shaping of Modern Canadian Culture*. McGill-Queen's University Press, pp. 182-196.

JAGOSE, Annamarie (1996). *Queer Theory: An Introduction*. New York, New York University Press.

LALONDE, Catherine (2019). « Littérature : querelle de Paris ». *Le Devoir*, 14 septembre.

LA PRESSE CANADIENNE (2020). « Immigrants et réfugiés représentent près de la moitié des cas de COVID-19 en Ontario ». *Radio-Canada*, Montréal, 9 septembre.

LECLERC, Catherine (2005). « Between French and English, Between Ethnography and Assimilation: Strategies for Translating Moncton's Acadian Vernacular ». *TTR : Traduction, terminologie*, 18, 2, pp. 161-192.

LECLERC, Catherine (2010). *Des langues en partage? : Cohabitation du français et de l'anglais en littérature contemporaine*. Montréal, XYZ éditeur, coll. « Théorie et littérature ».

LECLERC, Catherine (2012). « Whose Paris (and whose Montréal)? : Gail Scott en français et la littérature québécoise ». *Journal of Canadian Studies/Revue d'études canadiennes*, 46, 3, pp. 170-203.

LESSARD, Michaël et Suzanne ZACCOUR (2017). *Grammaire non sexiste de la langue française : Le masculin ne l'emporte plus!*. Saint-Joseph-du-Lac, M Éditeur; Paris, Éditions Syllepse.

LESTRINGANT, Frank (2016). « *Je suis moi-même la matière de mon livre* » : lecture du livre *III des Essais*. Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre. Disponible à : <https://books.openedition.org/purh/2861#text> [consulté le 17 mars 2021].

LEVITZ, Stéphanie (2020). « Les anges gardiens toujours dans l'attente ». *La Presse*, Montréal, 22 octobre.

LORENZI, Marie-Émilie (2017). « “Queer”, “transpédégouine”, “torduEs”, entre adaptation et réappropriation, les dynamiques de traduction au cœur des créations langagières de l'activisme

féministe queer ». *GLAD!*, 2. Disponible à : <http://www.revue-glad.org/462> [consulté le 29 avril 2018].

LOTBINIÈRE-HARWOOD, Susanne de (1991). *Re-belle et infidèle : La traduction comme pratique de réécriture au féminin//The Body Bilingual : Translation as a Re-Writing in the Feminine*. Montréal, Éditions du remue-ménage; Toronto, Women's Press.

MAIER, Carole (2006). « Translating as a Body: Meditations on Mediation (Excerpts 1994–2004) », in S. Bassnett et Peter Bush, dir., *The Translator as Writer*. Continuum, pp. 137-148.

MANTILLA, Jesús Ruiz (2019). « El lenguaje inclusivo tensa a “todes” en Argentina ». *El País*, Madrid, 30 mars.

MARCOS, Ana et Mar CENTENERA (2019). « “Les amigues” del lenguaje inclusivo ». *El País*, Madrid, 22 décembre.

MARÉCHALE, Mariève (2019a). *La Minautore*. Montréal, Triptyque.

MARÉCHALE, Mariève (2019b). « L'affirmation des identités multiples et parfois contraires, au cœur du roman *La Minautore*, de Mariève Maréchale, une entrevue offerte à *Plus on est de fous, plus on lit!* ». *Radio-Canada*. Disponible à : <https://ici.radio-canada.ca/premiere/emissions/plus-on-est-de-fous-plus-on-lit/segments/entrevue/106891/minotaure-marieve-marechal-roman-identite-genre> [consulté le 12 novembre 2020].

MERRIAM-WEBSTER (2021). *Merriam-Webster Dictionary OnLine*. Springfield, Merriam-Webster. Disponible à : www.merriam-webster.com [consulté le 20 janvier 2021].

MICHAUD, Mélanie (2020). *Burgundy*. Montréal, La Mèche.

MORAGA, Cherríe (1983). *Loving in the War Years: lo que nunca pasó por sus labios*. Boston, South End Press.

MORVAN, Françoise (1994). « À propos d'une expérience de traduction : *Désir sous les ormes* d'Eugène O'Neill ». *TTR : Traduction, terminologie, rédaction*, 7, 2, pp. 63-92.

MOSCAS DE COLORES (s.d.). « Tortillera : Diccionario Lésbico (España) ». *Serie Lesbian Slang, Moscas de Colores*. Disponible à : <https://www.moscasdecolores.com/es/serie-lesbian-slang/tortillera-diccionario-lesbico-espana/> [consulté le 2 juillet 2019].

NANDY, Ashis (1988 [1983]). *The Intimate Enemy: Loss and Recovery of Self Under Colonialism*. New Delhi et New York, Oxford University Press.

NEBRIJA, Antonio de (2009). *Gramatica de la lengua castellana*. Barcelona, Linkgua.

NELSON, Maggie (2015). *The Argonauts*. Minneapolis, Graywolf Press.

NOLETTE, Nicole (2015). *Jouer la traduction. Théâtre et hétérolinguisme au Canada francophone*. Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa.

NOLETTE, Nicole et Dominique LOUËR (2019). « La fabrique de la traduction, un cadrage queer : Michel Tremblay traduit par John Van Burek et Bill Glassco ». *TTR*, 32, 2, pp. 159-183.

OFFICE QUÉBÉCOIS DE LA LANGUE FRANÇAISE (2018). « Féminisation et rédaction épiciène — Doublet abrégés : les signes à privilégier ». *Banque de dépannage linguistique, Office québécois de la langue française*. Disponible à : http://bdl.oqlf.gouv.qc.ca/bdl/gabarit_bdl.asp?id=5344 [consulté le 2 décembre 2020].

OXFORD UNIVERSITY PRESS (2020). *Lexico.com. Oxford English Dictionary*. Oxford, Oxford University Press. Disponible à : www.lexico.com [consulté le 20 janvier 2021].

OXFORD UNIVERSITY PRESS (2020). *Lexico.com. Oxford Spanish Dictionary*. Oxford, Oxford University Press. Disponible à : www.lexico.com [consulté le 20 janvier 2021].

PALEKAR, Shalmalee (2017). « Re-mapping Translation: Queering the Crossroads », in B.J. Epstein et R. Gillett, dir., *Queer in Translation*. Routledge, pp. 8-24.

PARÉ, François (2001 [1992]). *Les littératures de l'exiguïté*, Ottawa, Le Nordir.

PÉREZ-ARREAZA, Laura (2017). *El lenguaje de los jóvenes hispanos de la ciudad de Montreal*. Thèse de doctorat, Département de littératures et de langues du monde, Université de Montréal. Inédit.

PETERSON, V. Spike (2003). *A Critical Rewriting of Global Political Economy: Integrating Reproductive, Productive and Virtual Economies*. Londres et New York, Routledge.

PIRES, Rosa (2019). *Ne sommes-nous pas Québécoises?*. Montréal, Éditions du remue-ménage.

PODMORE, JULIE (2017). « Gouine », in S. Zaccour et M. Lessard, dir., *Dictionnaire critique du sexisme linguistique*. Éditions Somme toute, pp. 85-92.

SAKAI, Naoki (2009). « How Do We Count a Language? Translation and Discontinuity ». *Translation Studies*, 2, 1, pp. 71-88.

SÁNCHEZ, Rosaura (2008). « Our Linguistic and Social Context », in I. Stavans, dir., *Spanglish*. Greenwood Press, pp. 3-41.

SANTAEMILIA, José (2018). « Sexuality and Translation as Intimate Partners? Toward a *Queer Turn* in Rewriting Identities and Desires », in B.J. Baer et K. Kaindl, dir., *Queering Translation, Translating the Queer*. Routledge, pp. 11-25.

SIMON, Sherry (1994). *Le trafic des langues : traduction et culture dans la littérature québécoise*. Montréal, Boréal.

SIMON, Sherry (1996). *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission*. Londres et New York, Routledge.

SIMON, Sherry (2006). *Translating Montreal: Episodes in the Life of a Divided City*. Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press.

SIMPSON, Leanne Betasamosake (2017). *As We Have Always Done: Indigenous Freedom Through Radical Resistance*. Minneapolis, University of Minnesota Press.

SMART, Patricia (1988). *Écrire dans la maison du père : L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*. Montréal, Éditions Québec/Amérique.

SOUICY, Erika (2016). *Les murailles*. Montréal, VLB Éditeur.

SPURLIN, William J. (2017). « Queering translation: Rethinking gender and sexual politics in the spaces between languages and cultures », in B.J. Epstein et R. Gillett, dir., *Queer in Translation*. Routledge, pp. 172-183.

ST. ANDRÉ, James (2006). « Revealing the invisible: Heterolingualism in three generations of Singaporean playwrights ». *Target*, 18, 1, pp. 139-161.

STATISTIQUES CANADA (2017). *Recensement 2016*. Disponible à : <https://www12.statcan.gc.ca/census-recensement/index-fra.cfm> [consulté le 7 mars 2019].

STAVANS, Ilan (2008). « The Gravitas of Spanglish », in I. Stavans, dir., *Spanglish*. Greenwood Press, pp. 64-71.

STEPHENS, Nathalie [Nathanaël] (2008). *At Alberta*. Toronto, BookThug.

STRATFORD, Madeleine (2018). « Lecture et présentation de *Notes from a Feminist Killjoy: Essays on Everyday Life* ». Conférence prononcée le 21 juin dans le cadre du séminaire *Queer Studies : genre et traduction* (PLU 6034 Littérature, cinéma et médias), une école d'été du CÉRIUM du 18 au 23 juin.

SUCHET, Myriam (2014). *L'Imaginaire hétérolingue : Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*. Paris, Classiques Garnier.

SUCHET, Myriam (2016). *Indiscipline! Tentatives d'UniverCité à l'usage des littégraphistes, artistechniciens et autres philopraticiens*. Montréal, Nota Bene

SUCHET, Myriam (2017). « Comment garder la langue vivante? Entrevue audio avec Myriam Suchet. Par David Christoffel ». *Nectar*. Disponible à : <http://www.rts.ch/play/radio/nectar/audio/comment-garder-la-langue-vivante-?id=9119193> [consulté le 20 avril 2018].

THE NATIONAL (2010). « Terrible Love », in *High Violet*. London, 4AD.

TYMOCZKO, Maria (2010). « The Space and Time of Activist Translation », in M. Tymoczko, dir., *Translation, Resistance, Activism*. University of Massachusetts, pp. 227-254.

UNION DES ÉCRIVAINES ET DES ÉCRIVAINS QUÉBÉCOIS (2020). « Violences sexuelles et abus de pouvoir dans le milieu littéraire : il est plus que temps d'agir ». *Communiqués de presse, Union des écrivaines et des écrivains québécois*. Disponible à : <https://www.uneq.qc.ca/2020/07/15/violences-sexuelles-abus/> [consulté le 3 janvier 2021].

VAILLANCOURT, JULIE (2018). « Eloisa Aquino : Portrait d'illustres butchs ». *Fugues*, Montréal, 24 octobre. Disponible à : <https://www.fugues.com/252592-7247-7305-article-portraits-dillustres-butchs.html> [consulté le 11 novembre 2020].

VÁSQUEZ, Linda R. (2019). « Time Traveling for a Treat of Representation: An Interview With Anel I. Flores. Par Linda R. Vásquez ». *Porter House Review*. Disponible à : <https://porterhousereview.org/articles/time-traveling-for-a-treat-of-representation-an-interview-with-anel-i-flores/> [consulté le 9 novembre 2020].

VENUTI, Lawrence (2008 [1995]). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Londres et New York, Routledge.

VIDAL, Bernard (1994). « Le vernaculaire noir américain : Ses enjeux pour la traduction envisagés à travers deux œuvres d'écrivaines noires, Zora Neale Hurston et Alice Walker ». *TTR : Traduction, terminologie, rédaction*, 7, 2, pp. 165-207.

VIENNOT, Éliane (2014). *Non, le masculin ne l'emporte pas sur le féminin! : petite histoire des résistances de la langue française*. Donnemarie-Dontilly, Éditions iXe.

YILDIZ, Yasemin (2012). *Beyond the Mother Tongue: The Postmonolingual Condition*. New York, Fordham University Press.