

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BAJA CALIFORNIA**  
**FACULTAD DE IDIOMAS**  
**FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS**  
**ESPECIALIDAD EN TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN**



**Traduction et analyse des composants linguistique-culturels de deux extraits de *Poesía Chicana* du spanglish au fragnol : pertinence du passage d'un code hybride à un autre**

**Trabajo Terminal**

**Presenta**

**José Antonio Villegas Medina**

**Mexicali, Baja California, 19 de junio de 2019**

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BAJA CALIFORNIA  
FACULTAD DE IDIOMAS  
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS  
ESPECIALIDAD EN TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN



Traduction et analyse des composants linguistique-culturels de deux extraits de  
*Poesía Chicana* du spanglish au fragnol : pertinence du passage d'un code hybride  
à un autre

Para obtener el Diploma de Especialidad en Traducción e Interpretación

Presenta

José Antonio Villegas Medina

Aprobado por:

Mtro. Eldon Walter Longoria Ramón

Director del trabajo terminal

Dr. Orlando Valdez Vega

Codirector del trabajo terminal

Dra. Sonia Acosta Domínguez

Lectora del trabajo terminal

Mexicali, Baja California, 19 de junio de 2019

## Remerciements

Cette-ci est une dédicace à mon directeur pour m'avoir proposé de rédiger ce travail en français en tant que non-francophone —tout en défi—, au codirecteur et à la lectrice de ce projet pour me guider au cours de lui. Merci à vous tous de votre soutien et votre patience.

Celui-ci est aussi un hommage à toutes les femmes qui ont cultivé l'intérêt pour la linguistique en moi pendant mes années d'études universitaires. Je voudrais remercier celles qui m'ont appris le français comme langue étrangère, celles qui m'ont appris la traduction et l'interprétation comme une voie vers la communication culturelle, celles qui m'ont montré comment la langue est un être vivant capable de se transformer et de se réinventer selon les besoins de ceux qui la parlent.

A special dedication to Anna D'Amore whose work has inspired most of mine and whose material I have not returned yet. Please know, dear professor, that I made good use of it throughout all of these years. Thanks for encouraging such a vivid and fascinating topic.

Gracias a mis profesores y compañeros de posgrado por brindarme su guía, su apoyo y su amistad durante todo un año en una ciudad nueva para mí.

Gracias a mi madre por dejarme volar desde muy joven.

## Table de matières

I. Introduction .....	7
1.1 La Problématique .....	7
1.2 Justification .....	9
1.3 Objectifs .....	10
1.3.1 Général .....	10
1.3.2 Spécifiques .....	10
II. Le Cadre Théorique .....	11
2.1 La Traduction Littéraire : Quelques Aspects sur la Traduction Poétique.....	11
2.1.2 Antécédents Théoriques de la Traduction Poétique .....	13
2.1.3 Des Perspectives Face à l'Intraduisibilité de la Poésie .....	15
2.2 La Littérature <i>Chicana</i> .....	19
2.2.1 Ce que <i>Chicano</i> Veut Dire.....	19
2.2.2 <i>El Movimiento</i> et la Littérature qui en Émerge .....	21
2.3 Le <i>Spanglish</i> .....	26
2.3.1 L'Alternance Codique du <i>Spanglish</i> .....	28
2.5 Les Stratégies pour Traduire du <i>Spanglish</i> au <i>FragnoI</i> .....	35
2.5.1 <i>The Foreignizing Approach</i> .....	37
3.1. Selection de deux poèmes écrits en <i>spanglish</i> .....	41
3.2. Procédure .....	41
3.2.1 Analyse des textes originaux.....	41
3.2.2 Choix des strategies pour un texte hybride et leur application .....	42
3.2.3 Évaluation des textes cibles avec la technique de traduction choisie .....	42
3.2.4 Révision du corps de la traduction.....	42
4.1. <i>En la selva, abandonadas</i> .....	44
4.1.2 La Traduction en <i>FragnoI</i> de <i>En la selva, abandonadas</i> .....	47
4.2 <i>Mi barrio</i> .....	48
4.2.1. La Traduction en <i>FragnoI</i> de <i>Mi barrio</i> .....	52
4.3. Analyse de Traduction .....	54
5. Conclusions et Recommandations .....	60

<b>Références</b> .....	62
<b>Annexes</b> .....	64

## **Liste de tableaux**

Tableau 1 L'application de the foreignizing approach.....	40
Tableau 2 L'alternance interphrasique en deux poèmes d'Alurista .....	44
Tableau 3 Les composants lexicaux de En la selva, abandonadas .....	46
Tableau 4 L'alternance intraphrasique dans deux poèmes d'Alurista.....	49
Tableau 5 Les composants lexicaux dans Mi barrio .....	51
Tableau 6 The Spanglish Continuum .....	55
Tableau 7 Un continuum du fragnol .....	56

## Résumé

La création des textes hybrides est de plus en plus commune dans la littérature et l'intérêt que la traduction a montré vers ce sujet n'est pas récente ; néanmoins, la plupart des traductions faites ont perdu l'aspect le plus remarquable dans ce genre des ouvrages : l'usage d'un code hybride. Ce faisant, elles sont tombées dans la domestication et la perte des aspects culturels pertinents dans le texte cible. Le but de cet étude a été la traduction au *fragnol* de deux poèmes écrits en *spanglish*, extraits de *Poesía Chicana* (2009), afin de promouvoir l'usage des langues non-standardisés dans les belles-lettres. On s'est demandé s'il était possible de traduire et préserver les aspects linguistique-culturels des textes de départ en employant un autre code hybride comme langue cible. Le résultat de telle traduction est un texte créatif, une proposition ouverte aux analyses et aux critiques depuis des diverses approches. La méthodologie suivie est celle proposée par D'Amore (2009), *the foreignizing approach*, une technique de traduction innovatrice avec laquelle il a été faisable de transposer ces éléments linguistique-cultures importants des textes de départ en utilisant des emprunts, des calques, de la littéralité, entre autres.

**Mots-clés:** traduction littéraire, littérature chicana, codes-hybrides, *spanglish*, *fragnol*, *the foreignizing approach*

## Abstract

The creation of hybrid texts is increasingly widespread in the field of literature, as well as the interest that translation has shown in dealing with them. However, most of the translations that have been done neglect the most notorious aspect of this type of texts, that is to say, the use of a hybrid code, which is considered as domestication and loss of important cultural aspects in the target text. The primary aim of this study was the translation of two poems that are written in *spanglish*, extracted from *Poesía Chicana* (2009), into *fragnol* in order to promote the use of non-standardized codes in literature. The main question of this work encompassed the possibility of translating and preserving the linguistic-cultural aspects of the original texts by choosing another hybrid code as target language. The result of such translation is a creative text, a proposal open to analysis and criticism from various approaches. The methodology that guided this work is that proposed by D'Amore (2009), *the foreignizing approach*, an innovative translation technique which enabled the rendering of those important linguistic and cultural elements of the source texts by making use of linguistic borrowing, calques, literalism, among others.

**Key words:** literary translation, chicano literature, hybrid codes, *spanglish*, *fragnol*, *the foreignizing approach*

## Resumen

La creación y traducción de textos híbridos se ha extendido hasta el ámbito de la literatura. Sin embargo, la mayoría de las traducciones que se han hecho descuidan el aspecto más notorio de este tipo de textos: el uso de un código híbrido. Lo anterior cae en la domesticación y en la pérdida de aspectos culturales importantes en el texto de llegada. El objetivo primordial de este trabajo consistió en traducir al *fragnol* dos poemas

de *Poesía Chicana* (2009), escritos en *spanglish*, con el fin de promover el uso de códigos no estandarizados en la literatura. La pregunta de investigación de este trabajo se centró en la posibilidad de traducir y preservar aquellos elementos lingüístico-culturales de los textos originales utilizando un código híbrido como lengua de llegada. El resultado de esta traducción es un texto creativo, una propuesta abierta al análisis y a la crítica desde distintos enfoques. La metodología empleada es *the foreignizing approach*, una técnica de traducción innovadora propuesta por D'Amore (2009), con la cual los aspectos lingüísticos-culturales de los textos originales se mantuvieron a través de préstamos lingüísticos, calcos, literalismo, entre otros.

**Palabras clave:** *traducción literaria, literatura chicana, códigos híbridos, spanglish, frañol, the foreignizing approach*

# Traduction et analyse des composants linguistique-culturels de deux extraits de *Poesía Chicana* du spanglish au fragnoïl : pertinence du passage d'un code hybride à un autre

## I. Introduction

### 1.1 La Problématique

Les genres littéraires sont de plus en plus ouverts à l'innovation linguistique, c'est à dire, à être composés d'un code hybride, fruit de la réalité linguistique mondiale actuelle. Cette réalité produit des textes qui s'écrivent hors des normes standardisées (D'Amore, 2010). C'est le cas de la littérature *chicana*, caractérisée par la fusion de l'espagnol et l'anglais dans ses éléments linguistiques et extralinguistiques. La traductologie s'intéresse à ce type de textes, un intérêt qui pose une difficulté pour les traducteurs qui encouragent la diffusion des ouvrages en langue non-standard (D'Amore, 2010).

Les traductions qui se sont faites concernant l'hybridité linguistique ont abordé la question de manière partielle en passant d'un code multilingue à un code monolingue. Arboleda (2017) illustre cette idée dans une analyse de la traduction en français des poèmes chicanos d'Alurista, auteur reconnu dans le genre *chicano*, compilés dans une anthologie intitulée *Vous avez dit Chicano* par Benjamin-Laberthe (1993) ; les stratégies de traduction suivies se résument en la perte du code multilingue et la standardisation du texte original. Celui-ci n'est qu'un des plusieurs exemples où les traducteurs ont

décidé de ne pas conserver ni la nouveauté syntaxique ni le sens d'autreté qui pose l'hybridité ; il en existe d'autres qui ont, au contraire, respecté l'esprit et ont réussi à rendre le cadre innovateur de la littérature contemporaine. Ce sont, néanmoins, des traductions qui ont opté pour un code monolingue comme langue cible.

La domestication d'un texte à travers la traduction réduit les possibilités de représenter une culture riche et différente à un public étranger. Selon De Katzew (cité dans Arboleda, 2017) dans le cas de la littérature *chicana*, le plurilinguisme fonctionne de manière dynamique pour exprimer des expériences socioculturelles, économiques et historiques, caractéristiques vitales à préserver dans la traduction. Une de ces particularités c'est le mélange de langues, fort dans la poésie *chicana* car il est une stratégie bifonctionnelle : il sert à l'expérimentation linguistique et à la représentation des actes de paroles marginalisés (Pérez Torres dans Andrés Toro, 2017). Il devient un contre-discours dans lequel le *chicano* trouve son identité et le pouvoir de parler une troisième langue mineure qui contraste avec le cadre linguistique conventionnel. On est, alors, devant une question fondamentale selon Pérez (dans Andrés Toro, 2017) : Est-ce que c'est possible de virer ce mélange linguistique, en tant qu'une métaphore, dans un autre cadre culturel sans perdre la combinaison de langues ?

Dès une approche culturelle, il faut faire face, pas à une possibilité, mais à une obligation car, comme Nord (2009) l'explique, le *culturema* est un phénomène indentitaire, c'est à dire, un recours important pour les membres d'une culture *A*. Par conséquent, perdre l'hybridité linguistique dans ce context veut dire aller en contresens avec la culture *chicana*. Dans la même ligne, pour répondre à la question posée, Nord (2009) explique aussi qu'un fait de la culture *A* peut exister dans une culture *B* et,

même s'ils ne sont pas identiques en forme, ils peuvent partager la même fonction — ici, celle de promouvoir l'innovation linguistique dans la littérature.

Il est donc nécessaire d'établir la possibilité d'une transposition qui maintienne, dans le texte cible, non seulement les éléments contextuels d'une pièce provenant de la littérature *chicana*, mais aussi ses composants linguistiques caractérisés par le mélange des langues en contact. Le résultat de telle intervention est capable d'attirer une audience réceptive aux changements du langage, une audience ouverte aux problématiques de traduction et à l'innovation linguistique dans la littérature.

La traduction de poèmes *chicanos*, du *spanglish* au *fragnol*, a favorisé l'utilisation des techniques proposées par D'Amore (2009) et a repris aussi la recherche d'Arboleda (2017) en se posant la possibilité de traduire cette poésie à travers un modèle qui reçoive le plurilinguisme. Ce sont des méthodologies qui cherchent une voie éthique vers la traduction des textes hybrides et que, malgré leur flexibilité, les traducteurs n'ont pas encore utilisées pour aller d'un code multilingue à un autre. En outre, ce travail a contribué à la création d'une littérature qui démontre la diversité linguistique moderne. Il donne, à tous ceux intéressés par la traduction et le multilinguisme, un exemple de résolution de la problématique énoncée ci-dessus, soit pour affronter des textes similaires, soit pour évaluer ce travail et vérifier sa faisabilité ou ses erreurs, ou bien pour profiter d'un ouvrage étranger.

## **1.2 Justification**

En raison de la croissante quantité de littérature *chicana* écrite en code hybride et l'austérité de traductions entre codes de même nature, il fallait en proposer une qui suive les techniques modernes de traduction pour traiter la nécessité de conserver non

seulement les aspects culturels et linguistiques qui s'opposent aux langues standardisées. Pour ne pas perdre le caractère d'autreté et le jeu linguistique dans lequel le code multilingue s'encadre, comme il arrive la plupart du temps en traduisant à une langue standard, il a été essentiel de maintenir un système hybride dans la traduction.

De cette manière, non seulement des nouveaux exemples inspirés par l'innovation linguistique ont été créés, mais aussi des problèmes de traduction littéraire ont été résolus, ce qui contribue aux études antérieures et à l'exigence de représenter les cultures en contact dans les belles-lettres. Il est aussi important de préciser que dans le nord-ouest du Mexique, il n'existait pas des travaux de ce genre, et comme conséquence, les perspectives autour de la traduction et les habilités des traducteurs qui l'étudient s'amplifient.

### **1.3 Objectifs**

#### **1.3.1 Général**

Traduire au *fragnol* deux poèmes de la littérature *chicana* écrits en *spanglish* en suivant une méthodologie de traduction qui respecte le sens et les composants culturels du text original et, en même temps, maintienne l'hybridité linguistique dans le texte cible.

#### **1.3.2 Spécifiques**

- Décrire les spécificités de *En la selva abandonadas* et *Mi barrio*, les deux poèmes choisis, pour établir les difficultés de traduction à résoudre.
- Appliquer la stratégie de traduction *the foreignizing approach*, proposée par D'Amore (2009), à fin de rendre les caractérisitiques sociolinguistiques de chaque texte de départ.

- Illustrer, à travers des notes de traduction, comment les difficultés trouvées ont été résolues.

## **II. Le Cadre Théorique**

### **2.1 La Traduction Littéraire : Quelques Aspects sur la Traduction Poétique**

Pour parler de la traduction de poèmes, il est nécessaire de présenter une définition qui montre les attributs de la traduction littéraire. En mots de Devy (dans Abulhassan, 2011), il existe une divergence entre la traduction littéraire et la traduction générale. Dans la première, il est primordial de garder l'ingéniosité et l'esprit de l'auteur, puisque ce genre de traduction est caractérisée par son esthétique. La traduction générale et la traduction spécialisée contrastent avec la traduction littéraire car, dans ce cas, les interlocuteurs gardent un rapport beaucoup plus proche : leurs perspectives culturelles sont d'un côté explicites et d'un autre côté particulières. C'est-à-dire qu'en traduisant littérature, on met en contact des cultures différentes, on les fait se rencontrer pour de motifs variés. D'après d'Abulhassan (2011), la traduction, et surtout la traduction littéraire, aide à susciter une prise de conscience et une compréhension des cultures différentes pour qu'elles puissent se retrouver.

Donc, la traduction littéraire doit se traiter d'une manière plus engagée, toujours en tenant compte que le texte traité s'agit d'une oeuvre culturelle, esthétique et contextuelle, où les éléments composants jouent un rôle important que le traducteur doit savoir transmettre à travers des techniques appropriées. Selon Riffaterre (dans Abulhassan, 2011), la traduction littéraire doit communiquer les figures rhétoriques, la sélection des mots, et les effets sonores des textes de départ. Dans la même ligne, Gutt (cité dans Abulhassan, 2011) parle de l'importance du style quand on traduit littérature :

les mots utilisés, la façon de les placer dans le texte, et surtout l'intention de l'auteur sont des aspects à préserver.

Également, les textes littéraires posent de problèmes de traduction qui ne peuvent pas être résolus tout en gardant les aspects esthétiques seulement. Il faut aussi considérer la pragmatique du texte. Sous cet angle, la pragmatique se définit comme un modèle qui associe le sens de mots avec les visions sociaux et culturelles que l'on a. D'après Sorea (cité dans Katalin, 2016) il port notamment sur les combinaisons des symboles, les actions et les intentions que l'on performe quand on se communique. D'après Abulhassan (2011), prêter attention à la pragmatique au moment de traduire peut améliorer la compréhension du texte de départ et le résultat du texte cible.

Pour tous les ouvrages de ce genre, l'importance que le contexte possède est essentiel pour bien interpréter sa fonctionnalité et son intention, des signes que l'auteur arrive à tracer grâce aux outils linguistiques, lesquels auront un effet soit personnel, soit social ou commun sur les lecteurs. En tant que traducteur, garder la praticité du texte dépendra, donc, d'une analyse pragmatique qui permettra d'identifier chaque élément comme partie d'un tout et comme un ensemble construit avec un but spécifique.

Au-delà des éléments composants d'un poème (le vers, la sonorité, le sens sémantique et contextuel, etc.), le traducteur doit faire face aux concepts plus générales et au même temps plus problématiques : «Est-t-il possible d'être fidèle à la fois au texte, à la langue, à la poésie, et au génie?» (Flaubert, s.d., p. 89). On se pose non seulement la question ci-dessus —la traduisibilité ou intraduisibilité littéraire—, mais aussi celle qui traite de la faisabilité de traduire un poème en tant que non-poète. À propos de l'intraduisibilité, elle est comprise comme une tendance que certains traducteurs prennent en pensant qu'il y a des obstacles emmenés par les différences linguistiques

que chaque langue suppose et qui, donc, font du travail traducteur une tâche inabordable. En mots de Flaubert (s.d., p.89), la traduction serait impossible à partir de cette théorie « en raison des divergences lexicales, syntaxiques, sémantiques, culturelles qui existent entre les langues. L'absence de correspondance interlinguistique est un indice de l'impossibilité de traduire »

On arrive au point où le principal problème ne touche pas la capacité d'interprétation du texte original, mais celle de verser un texte poétique, qui a des particularités formelles, contextuelles et sociales telles, dans une autre langue et par conséquent dans une autre culture.

### **2.1.2 Antécédents Théoriques de la Traduction Poétique**

Pour répondre aux enjeux antérieurs —ceux de virer les aspects culturels et pragmatiques d'un poème dans une autre langue de manière éthique—, il est important de réviser les approches théoriques qui concernent la traduction de la poésie. Burrell (s.d.) résume d'une manière précise et à la fois suffisante les idées des penseurs les plus remarquables qui ont abordé la question de la traduction poétique. Il s'agit d'une comparaison entre le manuel que Gumilióv publie en 1919, *Las traducciones poéticas*, dans lequel il abordait les principes les plus importants à tenir en compte, en tant que traducteur de la maison d'édition où il travaillait en URSS, et un livre qui constitue une critique aux traductions poétiques, intitulé *Un Art en Crise : Essai de poésie de la traduction poétique* par Etkind (1982). L'intention de Gumilióv (1919) était de préciser les règles que l'on devrait respecter en traduisant un poème. D'un autre côté, Etkind (1982) collecte des traductions et les fait comparer pour convaincre ses lecteurs et leur montrer ses principes de traduction poétique. Même si leurs destinataires sont

différents, leurs objectifs sont très similaires : établir des paramètres de traduction poétique qui permettent une qualité optimale sous la foi en la possibilité de traduire poésie (Burrel, s.d.)

L'une de considérations primordiales est celle de traduire la forme d'un poème. Pour Gumilióv (1919) le résultat doit être un miroir de l'original : traduire d'un vers dans un autre vers. Etkind (1982) prend au contraire, la possibilité de travailler avec la prose ou le vers libre. On constate à partir d'ici que les traditions culturelles et littéraires en Russie et en France sont bien différentes. Ensuite, les déclarations de Gumilióv (1919) concernant la tâche de traduction poétique sont aussi directes : le traducteur qui ose traduire un poème, doit aussi, lui même, être un poète. Etkind (1982) adopte une méthode qui permet une liberté créatrice, d'une manière transformatrice et d'une autre fidèle au travail de traduction.

Malgré ces deux différences, les penseurs partagent l'idée qu'il est nécessaire de bien analyser les œuvres des auteurs que l'on va traduire. Il faut connaître les choix stylistiques, les caractéristiques d'écriture et les thématiques y proposées. Ils l'appellent une activité de recherche qui n'a pas perdu valeur. En fait, c'est un axiome courant dans la théorie traductrice pour effectuer la traduction spécialisée qui, dans la plupart de cas, résout les problèmes de traduction auxquels on peut faire face pendant cet exercice.

D'ailleurs, Burrel (s.d.) affirme que le dominant pour chaque penseur au moment de traduire un poème est divergent. Par exemple, Gumilióv (1919) se concentre sur les aspects formels du poème, c'est-à-dire : la sonorité, le rythme, l'extension, le vers, le champ lexicale employé, la strophe, entre autres ; alors que pour Etkind, le sens poétique et le fond sont des outils que le traducteur a besoin de préserver : il priorise

les valeurs que les images poétiques et les intentions, mis par l'auteur avec un but concret, possèdent dedans. Dans le même discours, en particulier les contrastes entre chaque théoriste se versent sur l'objectif de la traduction qui va être produite. À savoir : la somme des éléments pour Gumilióv (1919), que tous les aspects présentés dans le texte de départ soient équiparés dans le texte cible ; la fonctionnalité du texte pour Etkind (1982), que, malgré la différence des certains détails dans le texte de départ et le cible, il soit possible de ressentir l'expression, le sens et l'intention unique du compositeur.

### **2.1.3 Des Perspectives Face à l'Intraduisibilité de la Poésie**

Cette même dimension fait allusion à la possibilité de traduire de la poésie en tant que non spécialiste et, en même temps, de la liberté de construire une forme distincte à l'original —à condition que le fond et la fonction soient toujours identiques— sera reprise dans l'actualité par d'autres théoriciens comme Silvestre (2008) et Vischer (2017).

Premièrement, Silvestre (2008) nous rappelle l'objectivité qu'il faut avoir au moment de traduire un poème. Selon l'auteure, il est essentiel que l'on soit conscients des capacités dans notre repertoire et du fait qu'en traduisant un poème, inévitablement, on perdra quelque chose du texte original : il faudra faire un sacrifice. Silvestre (2008) dit que la perfection dans la traduction n'existe pas et que l'acte de traduire est à la fois un acte de trahison, et par conséquent il serait nécessaire de perdre un certain aspect dans le texte cible, soit une rime, un double-sens, un mot, etc.

L'important sera donc d'altérer au minimum le contenu, au contraire de trouver les équivalents précis. Pour y arriver, on aura besoin d'analyser certaines figures

indispensables, une phase que la plupart des traducteurs mettent en pratique : connaître l'ouvrage de la personne dont on va traduire, et surtout le texte lui-même qui sera traduit. C'est-à-dire, la signification et les associations que chaque mot provoque de manière sémantique et conceptuelle. Cette analyse est appelée *de déconstruction* et malgré elle, il y aura toujours des obstacles qui concernent les compétences instrumentales et intellectuelles de chacun. Dans le but d'approfondir dans la totalité d'un texte et se préparer à recréer un autre, il faudra se lancer dans le texte pour qu'il puisse nous inspirer, réveiller la sensibilité qui est absente dans le discours scientifique (Silvestre, 2008). Afin de contrebalancer le fait de ne pas être poète, selon l'auteure, il est primordial, avant tout, de prêter attention aux images mentales qu'un poème nous produit, les sensations et les émotions que l'on peut ressentir comme lecteurs et comme traducteurs : une *compréhension synesthésique*.

Juste après l'étape de compréhension et d'analyse, il arrive une *de reconstruction* où il faut, comme traducteur, choisir quels éléments seront conservés et quels seront perdus à travers le processus d'élaboration du texte cible. Avec le sens, la polysémie des mots du texte original et la grammaire dans laquelle ils sont encadrés, il sera important de penser aux répercussions culturelles que les modifications puissent produire en les récepteurs.

Silvestre (2008) touche aussi de paramètres pertinents à considérer comme la connaissance de théorie linguistique et littéraire, mais elle conclue en disant qu'une bonne traduction dépendra de la sensibilité du traducteur et ses connaissances instrumentales et thématiques. Le degré de traduisibilité d'un poème, par conséquent, correspond à chaque traducteur —ses possibilités et ses limitations— et pas au poème. Il faut devenir poète et écrivain, du moins momentanément.

De la même manière, Vischer (2017) aborde les questions posées antérieurement avec une brève description historique de la traduction de la poésie. L'auteure reprend le débat qui commence au XIX<sup>e</sup> siècle et qui vit jusqu'aujourd'hui : faut-il traduire en vers ou en prose, se concentrer sur des traits stylistiques comme le rythme et la sonorité ou bien sur ceux qui concernent la fidélité au contenu ? Est-il nécessaire l'adoption d'une approche de liberté littéraire qui mette le poème traduit comme un texte d'une complexité inhérente ? Éthique ou ethnocentrisme dans la traduction ?

Vischer (2017) évoque les propositions méthodologiques récentes et leurs points les plus fondamentaux : l'acte même de traduire un poème, le sujet traducteur et le poème résultant, toutes elles venant de perspectives différentes. Pourtant, pour Vischer (2017), la plupart des propositions sont partielles et ne considèrent pas les enjeux de la pratique courante. Il est donc nécessaire une méthodologie qui reçoive les aspects littéraires théoriques, traductologiques, pratiques et poétiques dans l'ensemble. Il y a des approches des théoriciens « qui sont toutes à la fois traductologues, traducteurs de poésie, poètes et théoriciens du langage, comme Henri Meschonnic ; c'est celle qui me semble la plus complète » (Vischer, 2017, p. 101).

C'est dans les réflexions de Meschonnic (1982) que l'on trouvera les réponses aux questions posées —l'intraduisibilité poétique et le fait d'être non-poète. En termes générales, le degré de traduisibilité d'un texte ne dépend pas du texte en fait, mais d'une volonté d'accueil. Vischer (2017, p. 102) voit cette question «comme dépendant essentiellement de notions historiques et culturelles. La traduisibilité d'un texte serait ainsi déterminée par les cultures d'accueil, par leur propension à intégrer tel ou tel texte dans leur contexte historique, social et économique ». La problématique actuelle de la

traduction poétique, par conséquent, est liée au traducteur : sa disposition à approcher un texte étranger dans une autre culture, à partir de quels moyens et quelles techniques, ainsi que sous les répercussions socioéconomiques et subjectives que le travail peut supposer.

Pour Vischer (2017) être poète pour pouvoir traduire de la poésie est une idée du passé. Selon elle, cette croyance vient d'une conception allemande qui proposait que le langage poétique était une chose de mystérieuses que seulement les poètes pouvaient eux-mêmes comprendre. Aujourd'hui, néanmoins, traduire de la poésie n'est plus une limitation pour les traducteurs non-poètes ; une possibilité, certainement, venue des idées descriptivistes du langage, d'innovation littéraire et de l'humanisme, où l'important devient ce qui est dit et l'intention menée, au contraire de la précision et l'exactitude d'une telle forme.

En outre, l'existence d'un facteur plus commun et qui comporte une partie essentielle du langage poétique, même pour le créer que pour l'apprécier, c'est ce de la créativité. Sous les termes de Vischer (2017, p. 104), les différences linguistiques et textuelles de chaque littérature ouvrent le champ de la créativité, une qui est pertinente pour permettre un dialogue entre visions hétérogènes, et d'une autre part qui « est une nécessité pour élaborer un poème qui (...) soit "traduction-texte" ».

Finalement, pour Vischer (2017), en plus de la créativité, quand on va traduire poésie, le rythme sera bien pertinent, conception prise des propositions de Meschonnic (1982). Le rythme est défini ici pas comme une succession de répétitions métriques ; c'est plutôt l'effet que le sens du poème provoque dès le poète, dans il traducteur de poésie et même le lecteur de cette poésie. En d'autres termes, sous ce paradigme, ce

que le poème dit n'est pas traduit, mais les sensations qu'il provoque pour ceux qui y sont impliqués.

## **2.2 La Littérature *Chicana***

La production courante de littérature *chicana* est le résultat d'une manifestation socioculturelle qui se teint de résistance et de liberté d'expression ; ses caractéristiques sont uniques et ont attiré l'attention aussi bien des critiques que des adeptes. Afin de donner une perspective claire, il est essentiel de définir le concept *chicano* ainsi que fournir les particularités sociolinguistiques que ce genre littéraire implique.

### **2.2.1 Ce que *Chicano* Veut Dire**

Selon Aranda (1992), l'origine du terme *chicano* n'est pas précise, mais il est possible qu'elle provient de l'évolution du terme « mexicain » : *mexikano* > *mecikano*, ou bien d'une voix indigène qui signifie «nu», «va-nu-pieds» : *xinaca* > *chicana*. De la même manière *chicano* peut être un synonyme de *Mexicain*, *Mexicain-Américain*, *Hispanique*, *d'origine espagnole*, *de langue maternelle espagnole*, *latino*, *hispano*, etc, des conceptions qui indiquent une provenance, une langue et une culture étrangères dans le pays nord-américain.

Au-delà des racines étymologiques, *chicano* avait une signification d'un côté péjoratif, car il s'utilisait comme référent des mexicains arrivant aux États-Unis, lesquels étaient vus comme une main d'oeuvre de bon marché ; mexicains en milieu socioéconomiques défavorisés et en état d'immigration. C'est ironique et suprenant que cette connotation a été rendue par un cercle social qui était, à la fois, un groupe minoritaire : les *pochos*, ou les mexicains nés aux États-Unis, ceux qui avait déjà pris la langue et les comportements américains (Villanueva, 1987). À propos, Villanueva

(1987) précise que les actions des *pochos* ont provoqué la migration de leurs compatriotes. Un déplacement qui était sous la supériorité des anglosaxons et qui imposait la perte linguistique et sociale du groupe, c'est-à-dire, de leur identité.

D'un autre côté, et comme principe de contre-courant, ce concept s'est imprégné d'une nuance de fierté et a été utilisé par certains pour revendiquer leur essence dans un contexte séparatiste et oppresseur. C'est dans les années 60 que les générations les plus jeunes prennent le terme *chicano* comme un étandard d'auto-définition, d'identité, avec lequel ils récupèrent une vision linguistique, intellectuelle et de comportement social dans son ensemble. Pour Villanueva (1987) cette prémisses sert comme une position auto-identitaire claire ; en disant *yo soy chicano* (je suis *chicano*) les traditions et les impositions culturelles sont doublement questionnées et défies.

Il s'agit donc, d'une transition connotative à travers laquelle *chicano* reprend le sentiment d'appartenance à un groupe qui a perdu le sens de pauvreté social et intellectuelle, et qui, au contraire, s'installe dans un caractère de sensibilisation et de proteste, mais aussi d'emblème collective et surtout de création. En mots de Villanueva (1987), le terme *chicano* englobe une vision complexe du monde qui comprend une conscience sociale, une fierté culturelle et au même temps une lutte pour une justice sociale qui permette l'égalité et la dignité personnelle. C'est le cas d'une force sociale, une lutte qui aurait comme nom *El Movimiento* —sujet qui sera mieux expliqué ci-dessous—, un mouvement qui impulserait des idées de reconstruction conceptuelle et apporterait d'importance à tout ce que *chicano* puisse représenter.

L'auteure chicana Anzaldúa (2012) encapsule ces concepts : pour préciser leurs origines raciales, ils s'appellent *Mexicain*, mais pour marquer leur position politique, ils s'autoproclament *Chicanos*, des gens conscients de leur coalition culturelle et

intellectuelle. Une conscience qui serait née en 1965 quand César Chavez et les agriculteurs se sont réunis et *I Am Joaquin* a été publié. Des faits qui ont rendu de la reconnaissance au peuple *chicano* qui a acquérie, à ce moment-là, un nom et une langue pour bien exprimer leur réalité (Anzaldúa, 2012).

Les participations sociales que l'auteure remarque, celles de César Chávez, le texte *I Am Joaquin*, etc., sont le résultat des exigences du *Movimiento*. Les effets qui en évolueraient répondent aux besoins dans le secteur du travail, social, éducatif, politique et bien économique. De la même manière, ces impacts inspireraient la création littéraire qui nous incombe pour comprendre les implications d'un texte écrit en langue hybride.

### **2.2.2 *El Movimiento* et la Littérature qui en Émerge**

*El Movimiento* est une lutte qui aurait produit pas seulement des manifestations artistiques, mais aussi des sentiments de protection du travail, des nécessités anti-discriminatoires en faveur des latinos, d'une éducation bilingue pour que les générations croissants puissent accéder à la culture sans perdre leur langue maternelle, et surtout une immersion dans la vie publique et politique dans les États-Unis : la création d'une voix depuis la minorité sociale (Abruch, dans Sánchez Valencia, 2014).

Le premier sous-mouvement serait celui qui dirigerait César Chávez, fils des parents mexicains, propriétaires de terrains qui auraient été volés par des anglophones et par conséquent devenus agriculteurs migrants ; élève qui aurait subi des actes discriminatoires pour utiliser l'espagnol à l'école et plus tard dans sa vie adulte dans la marine. Chávez se serait battu pour la défense des droits syndicaux, toujours sous la prémise de non-violence.

Avec une expérience organisationnelle de travailleurs, Chávez aurait formé la *United Farm Workers (UFW)* avec le soutien de Dolores Huerta, une association qui demanderait des conditions plus favorables pour tous ses membres —la plupart d’eux migrants, agriculteurs, responsables des travaux ferroviaires mal payés— et qui, après des marches, des mobilisations et des grèves, auraient obtenu entre 1965 et 1966, pendant le Boycott du Raisin en Californie, des contrats pour les protéger et leur assurer des prestations spécifiques (Sánchez, 2014).

Il faut préciser que la lutte de Chávez a inspiré des textes chicanos imprégnés de ces mouvements, de l’identité religieuse et raciale des mexico-américains. C’est le cas de *Jesse* de Gary Soto —roman qui aborde la vie aux États-Unis d’un jeune artiste inspiré par Chávez et la UFW— qui a été lauréat avec le prix *Phoenix* pendant le congrès *Diverging Diversities : Plurality in Children’s & Young Adult Literature Then and Now*, en 2014.

Néanmoins, il existe des exemples qui illustrent l’apparition de la littérature chicana dès années 60 surtout des poèmes ; textes qui cherchaient un usage linguistique qui montraient un caractère politique au lieu d’être esthétique ou poétique. Pour en exemplifier, et pour citer un des plus célèbres dans le genre, on prend celui de Rodolfo “Corky” Gonzáles *Yo soy Joaquín* (1967), le poème qui servirait à tracer une des caractéristiques la plus notable, le vers libre :

*La Raza!*

*Mejicano!*

*Español!*

*Latino!*

*Hispano!*

*Chicano!*

*Or whatever I call myself,*

*I look the same*

*I feel the same*

*I cry and feel the same<sup>1</sup>*

Dans l'extrait, des manifestations de disparité culturelle et un sentiment de non-appartenance peuvent se ressentir : *je ne suis pas américain mais je suis ici quand même*. La majorité des oeuvres produites se balancent dans la même structure connotative : la défense de droits, la vie en prison ou celle de tous les jours ; la voix pour ceux qui n'en ont pas une ; les cris de réclame contre une société injuste et, finalement, une exploration et découverte des émotions humaines. Donner une liste des auteurs pour en illustrer serait une tâche immense puisqu'il y en a plusieurs et ils méritent tous une place importante dans la construction de l'identité culturelle et littéraire *chicana*. Pour des motifs concrets et de délimitation dans ce projet, les travaux d'Alurista et Javier Gálvez seront mentionnés au niveau général ; par contre, étant donné qu'un poème de chacun sera ici traduit, le niveau linguistique sera plus développé.

Selon García Núñez (2009), la poésie *chicana* contemporaine provient du sud-ouest des États-Unis, région où la population américaine s'est mélangée avec des latinos. Les auteurs de la poésie *chicana* sont eux-mêmes mexicains et leur langue d'écriture est premièrement l'espagnol, l'anglais ou bien un mélange entre les deux. Même si ces trois codes sont la manifestation linguistique préférée par les *chicanos*, il

---

<sup>1</sup> Extrait du texte *I am Joaquín*, par Rodolfo Gonzáles, dans Aranda (1992, p. 66)

est vrai que la littérature la plus connue est écrite seulement en anglais puisqu'il existe une résistance dans les maisons d'édition contre l'espagnol ou la langue l'hybride *spanglish*, ce qui exemplifie une situation de colonialisme dans laquelle la culture *chicana* est imprégnée. C'est pour cette raison qu'un intérêt croissant pour publier de littérature *chicana* en espagnol ou *spanglish* se produit. Un exemple de cette préoccupation c'est l'anthologie *Poesía Chicana* (2009), d'où les deux extraits mentionnés proviennent.

Les thématiques concernant la poésie *chicana* se versent sur la force politique que la création littéraire peut acquérir, la vie dans les banlieues, la dispute constante entre les valeurs hispaniques et l'influence anglo-saxonne, comme la nostalgie pour le passé et l'avenir des *chicanos*. On trouve aussi des allégories qui reprennent les racines raciales de ce groupe, car l'inquisition et l'amour pour les racines culturelles sont un sujet fréquent dans la littérature *chicana* (*Poesía Chicana*, 2009). Dans le cas d'Alurista, par exemple, le sentiment et la mémoire de l'histoire du Mexique, de l'Espagne et celle de Tenochtitlán sont présents ainsi que des aspects et symboles de la culture náhuatl et maya.

Alurista est un des poètes les plus acclamés et significatifs dans le genre *chicano* et a publié six collections poétiques importantes. Pour sa part, Javier Gonzáles (cité dans *Poesía Chicana*, 2009) parle d'une thématique plus universelle et ouverte, du processus de l'écriture. Il est important de préciser que l'information trouvée par rapport à l'auteur est moins diffusée et par conséquent moins fréquent. De toutes manières, les poèmes de Javier Gonzáles ont servi l'exemplification et l'explication —dans *Poesía Chicana* (2009) ou dans *Tierras bárbaras : navegaciones sobre la identidad*

*chihuahense* (2004)— de la vie particulière des êtres marginalisés : les *chicanos*, les *cholos*.

Il y a, néanmoins, une constante entre les deux createurs : l'utilisation du code hybride dans leurs textes. C'est cette particularité qui concerne le plus ce travail. Même si les sujets abordés peuvent être différents, le *spanglish*, qui aide à les expliquer, est fort et contraste avec la standardisation soit de l'anglais ou l'espagnol comme langue de création :

*en la selva, abandonadas*  
*putrid tunas asoleadas call*  
*gritan, gimen y se quejan*  
*del calor y de las nubes*  
*waiting for the worms y lagartijas*<sup>2</sup>

*Calles y callejones de mi barrio*  
*Veins and arteries of an organ of the city*  
*Separadas de downtown*  
*This is my Kingdom*  
*Aquí yo rifo*<sup>3</sup>

D'après García Núñez (2009), la plupart des poètes est fière de leur langue, des particularités linguistiques que l'espagnol possède et qui peuvent trancher avec l'espagnol écrit d'autres variations dialectales ; en essayant de se construire une identité propre, la langue sert pour les *chicanos* comme un outil important. C'est donc

---

<sup>2</sup> *En la selva abandonadas* par Alurista, voir annexe A

<sup>3</sup> *Mi barrio* par Javier Gálvez, voir annexe B

l'angle le plus riche dans ce type de création artistique, politique et littéraire. L'hybridité serait, à la fin, un autre recours de stylisme littéraire et de distinction socioculturelle pour tous les *chicanos*.

### **2.3 Le Spanglish**

La langue est un être vivant et donc possède une tendance à changer. C'est à dire, qu'en raison de conditions variées, elle s'adapte aux besoins de ses locuteurs. Des facteurs comme l'innovation technologique, les changements socioéconomiques et surtout la géographie jouent tous un rôle déterminant pour que la modification linguistique ait place. Prenons comme exemple la situation à la frontière Mexico-États-Unis et le sud-ouest du dernier : l'immigration des latinos, la croissante population venant des pays différents, l'espagnol et les variations dialectales arrivent dans une culture anglo-saxonne. Le résultat c'est un phénomène de contact qui n'existait pas, et qui donc, pour des raisons d'assimilation et à la fois de résistance, produirait un mélange sociolinguistique qui aurait pour nom *spanglish*.

Quand des langues différentes se mettent en contact l'une avec l'autre, une triade, au niveau général, se produit : deux codes standardisés —avec leurs variantes dialectales— et une conjugaison des deux, moins prestigieuse, capable d'être compréhensible et d'innover linguistiquement. D'Amore (2009) explique que ce phénomène est la combinaison de l'espagnol et l'anglais et que ce mélange, au niveau morphosyntaxique, peut inclure du transfert ou interférence linguistique, de la réduction, de la convergence grammaticale et des calques. La caractéristique la plus notable dans l'hybridité linguistique, et dans le cas du *spanglish*, c'est le *code-switching* et les emprunts lexicaux.

Il en existe d'autres définitions, soit poétiques ou théoriques, pour le terme *Spanglish* ; par exemple celui de Morales (2002) qui dit que le *spanglish* est comme un déplacement à la fois physique et mental car on peut se sentir comme à la maison dans les deux lieux et pourtant des étrangers ; il parle de l'identité aussi en disant que le *spanglish* est comme un espace où on appartient à deux cultures au même temps sans les confondre et sans y être nu. À la fois, Stavans (2003), l'un des supporters les plus remarquables, explique que cette nouveauté est une rencontre linguistique entre la culture des anglo-saxon et la culture des hispanos. Stavans (2003) fait ressortir l'idée que le *spanglish*, malgré le status de manque d'éducation avec lequel il est associé, c'est un code qui démontre une capacité inventive et de créativité supérieure et, contrairement à ce qu'on peut penser, il montre aussi une maîtrise aussi bien d'espagnol que d'anglais. Ne pas avoir de critiques serait peu réel et c'est vrai que dans le cercle des académies des langues le concept d'abomination prédomine. Pour illustrer brièvement, Octavio Paz disait à propos que le phénomène n'est ni bon ni mauvais, mais surtout horrible. Approfondir dans les origines du *spanglish* et donner des explications détaillées de son développement c'est une affaire qui ne sera pas traité dans ce travail. On prend l'idée concrètement que c'est un code résultat du contact linguistique qui sert à construire une identité *chicana* et qui se manifeste même à l'oral que dans l'écrit. Pour des motifs de traductologie, on se concentrerait plutôt sur son fonctionnement morphosyntaxique déployé dans quelques extraits de sa littérature.

Pour Penfield et Ornstein-Galicia (dans Aranda, 1992), le code de communication utilisé par les *chicanos* peut avoir quatre branches : l'anglais américain standar (IngEst), l'espagnol standard (EspEst), l'espagnol chicano (EspCh) et l'anglais chicano (IngCh). Passer d'une variante à l'autre dépend du niveau de bilinguisme de

l'utilisateur —à son niveau d'éducation et socio-économique— et de ses intentions ou motifs. Des cas de diglossie seraient un exemple de variation où une langue a plus de prestige qu'une autre —l'utilisation de l'anglais comme langue d'éducation et des affaires publiques et ce de l'espagnol chez les latinos en contexte familial—. Un autre environnement c'est ce de la littérature chicana pour laquelle l'utilisation du spanglish — l'EspCh et l'IngCh de Penfield et Ornstein— se fait de manière intentionnelle avec des effets esthétiques. En observant ces types d'emploi, il est possible de déduire qu'en termes d'utilisation, le spanglish sert à traverser des situations d'ordre publique à des atmosphères décontractées où ce code peut avoir des connotations artistique-expressives.

### 2.3.1 L'Alternance Codique du *Spanglish*

Par rapport au fonctionnement morphosyntaxique du *spanglish* —et d'autres codes linguistiques pareils—, on constate la présence constante des calques d'une langue ou l'autre, des emprunts lexicaux et de néologismes aussi, entre autres. La manière dans laquelle l'alternance se passe peut se catégoriser de deux formes : comme *code-switching* ou *code-mixing*. D'après Obayes, Mohammed & Hadi (2018) *code-switching* fait référence à la juxtaposition des éléments de deux langues différentes ou leurs variations dialectales correspondantes. Un exemple de *code-switching* serait le suivant : *Buenas noches, señora Gonzáles. How can I help you?* (dans Aranda, 1992, p. 312). Bokamba (1989, cité dans Obayes, et. al., 2018) étend la définition en précisant que *code-switching* fait référence au mélange des mots et des phrases, qui viennent des systèmes grammaticaux différents, dans une même production orale. Pour sa part, *code-mixing* est associé à une alternance qui se passe

dans une même phrase, un même syntagme ou acte de parole. On y trouvera une espèce de troisième code car le mélange de langues est plus remarquable. Selon les idées de Sridhar et Sridhar, ce phénomène montre l'usage des mots ou des phrases d'une langue à la place des mots ou phrases d'une autre dans la même production orale ou écrite (dans Basnight-Brown et Altarriba, 2007). Pour en illustrer, Aranda (1992) recueille cet exemple : *Sería the ardent struggle of life and death within him que se lo llevó al fin* (p. 280).

Les raisons pour lesquelles l'alternance codique est employée sont variées. D'après Basnight et Altarriba (2007), le changement peut être due à une absence de vocabulaire auquel le bilangue ne peut pas accéder ou au fait qu'il est plus facile pour lui d'exprimer une idée à travers une langue telle au lieu d'une autre. En deuxième lieu, l'utilisateur peut alterner ses codes parce que l'expression d'une émotion est plus précise dans la langue choisie ou il n'y a pas de traduction pour cela qui veut être dit (Heredia, Wei, et al. dans Basnight et Altarriba, 2007). De la même façon, l'alternance codique peut fonctionner comme un protecteur face aux situations problématiques et à la fois, elle peut avoir des avantages commerciaux, économiques ou bien politiques (ibid.). Le sujet a été étudié et élaboré jusqu'aux niveaux psycholinguistiques où l'alternance se voit depuis paramètres scientifiques pour expliquer comment le changement se produit dans le cerveau du bilangue.

En outre, il y a des idées qui expliquent comment et pourquoi, sur le plan grammatical et pragmatique, l'alternance est utilisée. Par rapport à l'utilisation artistique et littéraire, Aranda (1992) cite à Valdes-Fallis, Keller, et Candelaria, entre autres, qui disent que l'alternance a des fonctions pour souligner un point important, créer des métaphores, caractériser les personnages dans un texte littéraire, ou bien représenter

la dichotomie des cultures impliquées. Dans le cas du *spanglish*, Aranda (1992) souligne que l'espagnol et l'anglais sont tous les deux en tension quand ils se rencontrent car le premier exprime plus facilement des sentiments de famille, du passé, de la nourriture, des pensées intimes et populaires, tandis que l'anglais est plus direct, précis, monétaire, plus réaliste. Finalement, Aranda (1992) enliste huit rôles principaux que l'alternance de langues peut avoir :

1. **Une fonction euphémique** : on évite nommer quelque chose ou situation désagréable

- a. *no more vida for my dad (The Rode to Tamazunchale)*
- b. *this woman was considered as a mala mujer (The Brick People)*
- c. *son of a puta (Reto en el paraíso).*

2. **Une fonction expressive plus permissive** : l'alternance correspond à une règle commune ou transmet les idées d'une manière plus appropriée.

- a. —*¿Qué tienes que hacer?*  
—*Spelling y penmenchip. (sic)*  
—*Bueno, pos apúrate pa' que no la tengas que hacer el Saturday. You know the rules.*  
—*Ay, daddy, this is a vacation.*  
—*Qué vacation ni que nada...*  
—*Oh Kay —murmura la niña...*

3. **Une fonction d'information textuelle** : l'alternance de langue peut offrir de l'information qui serait difficile de transmettre à travers le monolinguisme.

- a. *Those gringas are going to change the world just like the Suecas changed Spain (B. Tavern is Alive and Well in Cuernavaca, de Rolando Hinojosa).*

4. **Une fonction de solidarité :**

- a. *Buenas noches, señora Gonzales. How can I help you? (Tata Fino)*
- b. «*Muchísimas gracias, Don Martín*», Goyo said as we picked up the newspaper and the bag of groceries. «*May God repay your generosity.*» (*A Dollar's Worth*).

5. **Une fonction idéologique ou philosophique :** l'alternance peut montrer des positions politiques personnelles, comme le cas dans *The Ultimate Pendejada* où les tentatives d'un personnage pour utiliser l'espagnol pour la première fois montre «el claro despertar de una conciencia chicana» (p. 312)

- a. *Roberto: Essa María, what are we having for sena tonight?*  
*María: Well Robert-o, I thought it would be good to have some tortillas and beans. Also, I'll make some chili con carni. How does that sound, om-brae?*

6. **Une fonction situationnelle de positionnement de la réalité linguistique :** *Reto en el paraíso* de Alejandro Morales es un ejemplo perfecto de cómo cada lengua, e incluso la AL (alternance linguistique) tiene su dominio: los personajes mexicanos hablan y piensan en español, los euronorteamericanos en inglés, los chicanos, ya síntesis de una nueva realidad, en las dos y en combinaciones de las dos (Aranda, 1992, p. 313).

7. **Une fonction humoristique :** acuellie à travers le jeu de mots et des confusions.

«No conocer la otra lengua significa perder esta función» (ibid.)

- a. Dans *Clemente Chacón* (de José Antonio Villarreal), un anglo confond l'organisation *MACHOS* et l'appelle *MOCOS*.

8. **Une fonction créative-stylistique** : l'alternance sert à créer des alternatives innovatrices, des métaphores, des hyperboles, des allitérations, etc, et elle peut aussi illustrer la satire

- a. *¿Qué-the-hell-tal? (Rites and Witnesses, p. 107)*
- b. *chicken nose (=chicanos) (Clemente Chacón, p. 127)*
- c. «Ah, but not tonight,» reflected Easy –*esta noche no me a valer. (Easy).*
- d. *Hoy enterraron al Louie.*

*His death was an insult*

*porque no murió en acción-*

*no lo mataron los vatos,*

*ni los gooks en Korea.*

*He died alone in a rented*

*room –perhaps like a Bogart movie. (El Louie, de José Montoya)*

Les rôles dont Aranda parle sont des références qui vont guider l'analyse des textes, et par conséquent rendre possible leur traduction. Ils permettent aussi d'apprécier les constructions qui se font à partir d'un code hybride, des constructions qui démontrent que ce système est capable d'atteindre les mêmes dimensions qu'une langue « normale » sur le plan de la littérature contemporaine.

#### **2.4 Le *FragnoI* comme Langue Cible**

L'existence des codes hybrides est un phénomène constante dans les zones de contact, surtout dans les frontières —le *spanglish* s'est produit dans les états frontaliers entre le Mexique et les États-Unis, par exemple—. Quant au *fragnoI*, Villalibre et Nora (2016) expliquent que c'est un mélange hétérogène de français et d'espagnol, lequel se produit à cause de migrations politiques et économiques et sert comme un moyens de

communication pour ceux qui parle l'espagnol et sont arrivés dans des contextes où seulement le français est parlé. Cependant, le *frangol* est devenu un code de création littéraire, de la même manière que le *spanglish*, et par conséquent il devient un code capable d'être traduit, ou une langue de traduction il-même. L'exemple le plus récente par rapport à l'innovation littéraire en *frangol* c'est le roman *Pas pleurer* (2014) de l'auteure Lydie Salvayre qui a obtenu le *Prix Goncourt* la même année. Le roman est contextualisé dans la guerre civile espagnole et fait un claire usage du *frangol* qui «rompía con el francés más puro en el cual están escritas las obras recompensadas tradicionalmente» (Filhol et Jiménez-Cervantes, 2018, p. 198).

Les locuteurs du *frangol*, comme a été brièvement expliqué ci-dessus, sont des personnes en situation d'immigration dans de zones françaises, souvent associés avec un niveau d'éducation bas, sans maîtrise de la langue française et avec un registre limité de leur propre espagnol (Villalibre et Nora, 2016). Il est important de préciser que comme recourse de communication dans un context inconnu où les possibilités sont réduites, l'usage d'un troisième système peut s'associer à un *pidign*, c'est à dire, une langue qui est utilisée par un immigré dans son pays récepteur. Cette langue est caractérisée par l'usage des structures de la langue maternelle de l'immigré où le système lexical de son interlocuteur intervient pour le construire (Filhol et Jiménez-Cervantes, 2018).

Il est donc évident que parler le *frangol* dans les contextes énoncés fonctionne comme un outil d'adaptation. Il y a, peut être, dans ce détail, un point pertinent qui marquerait une contreposition mais aussi des similitudes avec l'utilisation du *spanglish* : celui-ci s'est développé premierment comme un essay d'intégration pour se définir après comme un code d'identité culturelle lequel serait maintenu et agrandi par ses

utilisateurs, tandis que le *fragnol* va faciliter la transition d'une langue à l'autre (Villalibre et Nora, 2016). Malgré cette hypothèse, le fonctionnement linguistique du *fragnol* serait le même du *spanglish*, et des codes hybrides en général. C'est à dire que le *fragnol* va déployer aussi du *code-switching*, *code-mixing*, des calques, des emprunts, des néologismes, etc.

En tant que des codes non-standardisés, il est nécessaire de souligner que ce mécanisme a commencé de manière individuelle : chaque utilisateur faisait un effort de le parler en ses propres moyens et de la façon la plus convenable pour lui (Filhol et Jiménez-Cervantes, 2018). De plus, Perrine Broechler (dans Villalibre et Nora, 2016) indique que le fait qu'il s'agît d'une production sans paramètres fixes promeut un emploi et une manipulation plus autonome pour le locuteur : «es un acto individual que depende del locutor y su manera de pensar y no de unas normas gramaticales o lexicales fijas, razón por la cual no hay una forma específica de hablarlo» (p. 13).

Cette liberté d'usage génère et permet une application plus large dans des domaines variés avec des buts diverses. Dans cette ligne permissive, et pour répondre aux besoins des textes à traduire —lequels parlent de la réalité des latinoaméricains dans les États-Unis—, une variété différente au *fragnol* « primitive » est suggérée dans ce travail : la combinaison linguistique se fait entre un français «standard» de la France et l'espagnol mexicain, avec leurs registres formelles et informelles correspondentes. La raison pour laquelle cette décision est prise, au-delà de ceux déjà mentionnés, est due au fait que les stratégies de traduction à utiliser demandent la préservation des éléments constitutionnels du texte original. En utilisant un espagnol péninsulaire, ou n'importe quelle autre variante, on n'aurait pas respecté les composants linguistique-culturels des poèmes à traduire.

De ce fait, la langue cible pour cette traduction est une proposition qui cherche la préservation des atouts importants dans le texte et qui encourage au même temps l'application d'un code hybride —du *code-switching* and *mixing*— de manière intentionnelle et poétique, au lieu d'en avoir besoin comme véhicule de communication en contexte restreint.

## **2.5 Les Stratégies pour Traduire du *Spanglish* au *FragnoI***

Une foi que l'idée de l'hybridité linguistique dans la littérature est acceptée, la nécessité d'établir une voie vers la traduction multilingue devient un devoir pour le traducteur. Bien qu'il existe encore d'opposition et du rejet autour de ce sujet, des tentatives variées se sont produites à fin d'accueillir ce phénomène sociolinguistique dans les études de traduction.

Pour trouver une stratégie de traduction approprié, il convient de comprendre le context à partir duquel cette littérature, avec l'usage spécifique du langage qu'y se fait, est créé. Ce type de textes est le produit d'une revendication, de la découverte d'une voix qui n'existait pas avant. C'est la littérature *atravesada*, comme l'appelle Anzaldúa (cité dans Vidal, 2014) : les textes de ceux qui sont dans un état de transition constant, ceux qui n'appartiennent à aucune culture, qui sont mal à la place, qui sont l'étranger, qui détruisent la langue maternelle. Vidal (2014) explique que la ressource restante à la portée *del atravesado* — l'interposé — , c'est celle de la réorganisation de la langue : la seule chose qui reste pour ces peuples qui veulent se définir comme quelque chose de différent du reste du monde. En citant l'auteure chicana Anzaldúa, Vidal (2014) nous conduit à l'aspect le plus important à observer : (...) quel recours leur reste-t-il (aux ceux qui ne peuvent s'identifier ni à l'espagnol ni à l'anglais standard) mais ce de créer leur

propre langue ? Une langue à laquelle ils peuvent relier leur identité, une langue capable de communiquer leurs réalités et leurs valeurs, une langue dont les mots ne s'écrivent ni en *español* ni en *inglés*, mais tous les deux. C'est donc ce facteur qui doit être gardé quand on va traduire *al atravesado* : son code mélangé et son perception unique de la parole.

Afin d'y arriver, on doit répondre à une question qui traite avec la rupture des règles, même d'écriture que des études de traduction, et qui s'impose comme sa propre réponse : traduire au delà des conventions de la traductologie. Ceci ne veut pas dire qu'il faut transposer un texte sans paramètres concrètes ou en négligeant la tâche comme un acte de révolte incohérente ; au contraire, celui devient un défi pour mettre en place les procédures nécessaires pour traduire ce genre de textes.

En tant que traducteur de textes hybrides, un cadre qui reçoive le plurilinguisme et les perspectives sous-norme serait le point de départ. Le concept qui propose l'anthropologue Bhabha (2002) sert ce but : *el tercer espacio*, une ouverture à l'union de ce qui converge à la frontière. *El tercer espacio* c'est un *entremedio*, un qui permet la nouveauté; ici «se despliegan y desplazan la lógica binaria mediante la cual suelen construirse las identidades de la diferencia; es decir, negro/blanco, yo/otro» (Homi Bhabha, 2002, p. 20). Par conséquent, grâce à cette conception théorique, on peut s'éloigner des visions où la polarité se présente comme la seule alternative, et de cette manière édifier un modèle qui réponde à nos fins. La littérature hybride c'est un exemple clair de cette notion puisqu'elle y a apparue. En plus de la création de textes hybrides, cet espace pourrait recevoir une méthodologie pour les analyser et donc les traduire.

En mots de Bhabha (2002), ces espaces *in between* permettent d'établir des stratégies identitaires et à la fois des espaces où la collaboration et la solidarité sont possibles, des espaces où il est possible de définir une idée de société. Car *el tercer espacio* invite à une réflexion paisible de ce qui coexiste dans cet endroit —des gens, des cultures, des perspectives historique-temporaires, etc.—, les produits qu'en surgiraient doivent aussi avoir un sens de respect. Vidal (2014) renforce cette idée en suggérant que le traducteur le plus convenable pour ces affaires part du *tercer espacio*, où il devient une pièce clé pour la traduction, une qui va exécuter un compromis important.

### **2.5.1 *The Foreignizing Approach***

Après avoir établi un point de départ et d'avoir compris que ce devoir exige une alternative aux normes normalisées, une méthode de traduction serait nécessaire pour s'approcher à l'objectif final. À cause de l'idée prédominante de la fidélité dans la traduction, il n'y a pas encore d'axiomes méthodologiques par rapport aux textes hybrides —notamment pour passer d'un code hybride dans un autre— ; cependant, il y en existent des perspectives et des propositions pour héberger l'innovation linguistique, pour transiter «de la fidélité à l'altérité». C'est le cas d'Amore (2009) qui présente une stratégie qui peut être employée dans les traductions des textes qui soient innovatifs au niveau linguistique, créatifs dans leur écriture, qui dépoloient l'usage de *code-switching* et des néologismes. C'est une technique qui sert à l'objectif de ce travail car elle a pour but de préserver l'autreté et de respecter l'altérité linguistique du texte de départ (D'Amore, 2009).

Les fondements théoriques dans lesquelles *the foreignizing approach* s'établit proviennent des idéologies de Berman, Venuti, Schleiermacher, pour ne citer que quelques exemples, qui parlent du but de la traduction comme un accès au *foreign works as unadulterated as possible*, en évitant la domestication, *sending the reader abroad*, c'est à dire, en maintenant l'unicité du texte sans « l'adapter aux lecteurs ». Dans les lignes du livre, on trouve que les conceptions des penseurs dénoncent l'hégémonie de l'anglais dans la littérature ainsi que les traductions qui optent pour une fluidité apparente, ce qui Venuti appelle *illusion of transparency* (dans D'Amore, 2009) où il est possible constater que des aspects caractéristiques du texte original ont été « adaptées » aux besoins des lecteurs cibles ; en outre, le fait que la traduction s'est employé comme un outil de domination est aussi discuté.

En contrepartie, *the foreignizing approach* s'utilise comme un acte de résistance —sans stagner dans la simple rébellion en contre des règles—, un outil contre *the fear of the other* qui élimine l'autreté des variants qui ne sont pas standard. L'objectif final de cette technique c'est ce de produire un texte qui montre loyauté au texte original, à la culture et à la langue de création, par opposition à une fidélité à la langue cible. Comme Steiner le décrit, il y a deux courants quant aux approches de traduction : soit un *resistant difficulty*, à travers laquelle le traducteur met de manière précise et transmet intact *the otherness* du texte original ; soit un *elective affinity* qui conduit directement à la domestication de l'oeuvre (dans D'Amore, 2009). Dans cette ligne, *the foreignizing approach* fait l'usage de la *resistant difficulty*, puisqu'elle aura comme résultat un texte qui sera, dans une certaine mesure, difficile à lire, mais une quantité de difficulté et de la résistance sont souvent intentionnelles quand on utilise le *foreignizing approach* (D'Amore, 2009).

D'autres contributions sont faites par Niranjana et Campos (dans D'Amore, 2009) qui voient dans la traduction une manière d'effacer les maux que la colonisation a provoqués. La traduction pourrait, donc, être vue et utilisée comme éliminateur des stéréotypes négatifs des langues minoritaires et, à la fois, être appliquée de manière standard à faveur de ces minorités culturelles. On parle ici d'une tournure qui prendrait les éléments sociolinguistiques des groupes qui ont perdu de rélevance, à cause du pouvoir des canons dominants, et les montrerait à nouveau en utilisant des techniques innovatrices.

Sur l'application de cette stratégie de traduction, il faut suivre quelques prémisses qui contrastent, la plupart d'entre elles, avec les principes de la traduction ordinaire. Selon Venuti, la première chose à faire est la sélection d'un texte qui soit hors l'hégémonie littéraire américain : un texte écrit dans une langue différente à l'anglais (dans D'Amore, 2009). C'est donc, la sélection d'un ouvrage catégorisé comme *marginal text*, un qui, comme avait déjà été expliqué, déploie un code hybride, des calques et des emprunts lexicaux dedans : de la créativité linguistique. Une fois qu'on face le texte marginal, comment est-ce qu'on va le traduire ? À partir de quelles étapes/instructions ?

Une des premières réponses dans le texte D'Amore (2009) est donnée par Venuti qui encourage un *reversal of the translator's traditional invisibility*, c'est à dire la visibilité du traducteur dans le texte cible, toujours en tenant compte qu'une présence démesurée pourrait être contre-productive. Cette visibilité serait atteinte grâce à l'usage des calques, des emprunts et de l'alternance de langues —*code-switching* et *code-mixing*—. En outre, le littéralisme est aussi conseillé par Benjamin (dans D'Amore, 2009) ainsi qu'un suivi proche de la syntaxe du texte original. Par ailleurs, la

préservation des effets esthétiques et la possibilité de créer de l'amusement et de la joie à travers le texte sont des objectifs concrets. «In short, foreignizing requires literalism and borrowing» (D'Amore, 2009, p. 130)<sup>4</sup>

Les premises de cette stratégie seraient donc les suivantes :

Tableau 1
<i>L'application de the foreignizing approach</i>
<ol style="list-style-type: none"><li>1. La sélection d'un text marginal qui déploie de la créativité linguistique</li><li>2. L'explicitation du traducteur sans provoquer l'inconfort dans le texte cible</li><li>3. La fidelité à la syntaxe du texte original</li><li>4. L'utilisation des calques, des emprunts et du plurilinguisme</li><li>5. La préservation des effets esthétiques à travers le littéralisme</li><li>6. Une quantité appréciable de difficulté pour le lecteur</li><li>7. La possibilité de créer de l'amusement et de la joie à travers le texte</li></ol>

Il faut préciser qu'un abuse des emprunts, de calques ou d'imprécision créerait un texte incohérent et donc on perdrait le but principal, ce de respecter et de revindiquer les caractéristiques particulières du texte marginal. De plus, en réalisant un texte si complexe en forme, les stéréotypes négatifs qu'on cherchait d'effacer seraient agrandisses. D'Amore (2009) nous rapelle que pour le traducteur et pour le texte à traduire une seule stratégie ne peut pas être *all encompassing* et que le procès de traduction, et les décisions qu'il faudrait assumer, dépendra toujours des besoins du traducteur ainsi que du public récepteur. Néanmoins, partir d'un cadre éthique comme *e/*

---

<sup>4</sup> Bref, *foreignizing* exige du littéralisme et de l'emprunt léxical (propre traduction)

*tecer espacio* d’Homi Bhabha et utiliser une méthode innovatrice comme *the foreignizing approach* devint un rapprochement vers la traduction des textes hybrides d’un code non-standardisé dans un autre de la même nature.

### **III. Méthodologie**

#### **3.1. Selection de deux poèmes écrits en *spanglish***

Les poèmes *En la selva, abandonadas* d’Alurista<sup>5</sup> et *Mi barrio* de Javier Gálvez ont été choisis car ils montrent de manière explicite le phénomène linguistique que cette recherche se propose à traduire. Les extraits viennent d’une anthologie de poèmes *chicanos* intitulée *Poesía Chicana* (2009). Outre le *spanglish*, ces deux pièces racontent chacune la vie de ceux qui parlent : avant d’arriver aux États-Unis, le sens de l’immigration peut se ressentir dans le premier ; la vie dedans, dans le deuxième. Pour garder une ligne cohérente et créer l’image de deux cotés de la frontière ces extraits sont proposés<sup>6</sup>.

#### **3.2. Procédure**

##### **3.2.1 Analyse des textes originaux**

Avant de commencer le processus, il faut faire une compilation d’information qui répond aux critères de compréhension : qui est l’auteur, ses influences et motivation pour écrire tel texte, à quelle audience se vise et comment fonctionne le texte, dans ce cas, de manière syntactique et pragmatique. Une description de ces éléments sera incluse.

---

<sup>5</sup> Alberto Baltazar Urista Hereida

<sup>6</sup> Voir les annexes

### **3.2.2 Choix des stratégies pour un texte hybride et leur application**

Dans le but de préserver l'hybridité, les instruments à utiliser doivent proposer une méthode qui prenne en compte la possibilité de la traduire, non seulement à un code standard, mais aussi à une de la même famille. Après d'avoir développé les différentes techniques pour effectuer la traduction d'un code hybride à un autre dans le cadre théorique, ceux qui puissent être adaptées à ce devoir seront utilisées pour aller du *spanglish* au *fragnol*. La sélection sera justifiée en décrivant comment et pourquoi ils servent l'objectif général.

### **3.2.3 Évaluation des textes cibles avec la technique de traduction choisie**

Une fois les traductions faites, il sera important de les évaluer en suivant paramètres de traduction générale. Une description de chaque passage du texte cible, en contraste avec l'original, sera rédigée afin d'explicitier les problèmes de traduction qui se sont présentés, comment ils se sont résolus et quels choix se sont faits pour rendre les composants culturels et ne pas dissiper l'hybridité dans le texte cible.

### **3.2.4 Révision du corps de la traduction**

Finalement, une révision des détails de la structure du texte sera faite : fautes d'orthographe, omissions et l'esthétique de la présentation seront fixées et améliorées respectivement.

#### IV. De *Spanglish* au *Fragno!*

Connaître un texte au niveau lexical, syntaxique et pragmatique est la prémisse de la traduction. Dans ce cas, les deux poèmes choisis seront brièvement détaillés pour délimiter leur fonctionnement. Cependant, l'aspect le plus important à observer sera celui qui concerne à l'usage de deux codes différents : comment l'alternance des langues a lieu, quelles significations garde-t-elle, et quelle apportation poétique produit dans le texte.

Dans cette ligne d'analyse, il est primordial de définir quels types d'alternance linguistique existent. Selon Arboleda Toro (2017), le changement de code peut avoir deux variantes : soit le *code-switching* ou le *code-mixing* —c'est à dire, l'alternance interphrasique et l'alternance intraphrasique, respectivement—. Dans le premier, il est possible d'observer le passage d'un code à l'autre entre syntagmes ou phrases complètes. Un exemple de ce genre c'est le poème d'Alurista, *En la selva, abandondas*, où l'alternance se passe entre l'espagnol et l'anglais —aspect récurrent dans ses poèmes ; quelques-uns montrent l'usage de náhuatl aussi— :

Tableau 2	
<i>L'alternance interphrasique en deux poèmes d'Alurista</i> <sup>7</sup>	
Poème	Cas d'alternance interphrasique

<sup>7</sup> Prise d'Arboleda (2017, p. 91)

1. "Me retiro con mis sueños"	entre mis sueños y el fuego poco es el frío de mis huesos sun glazed in our sweat (26)
2. "En la selva, abandonadas"	the stench settles in the wounded the stench settles in the fog y la soledad regresa al nido el perdido encuentra su desierto and the clouds bring shades and pensive clouds

Selon Arboleda (2017) l'important dans ce type d'alternance c'est de terminer la structure phrastique sans qu'il y ait de changement de langue. L'étude qu'Arboleda (2017) réalise sur les poèmes d'Alurista montre la quantité d'alternance linguistique que l'auteur chicano emploi dans ses textes. Toro conclue que le pourcentage d'alternance interphrasique dans *En la selva, abandonadas* corresponde à 50% espagnol, 50% anglais, celui qui contribue à l'idée de balance et cohabitation de codes dans un même acte linguistique.

#### **4.1. *En la selva, abandonadas***

Depuis l'aspect constitutionnelle, le poème *En la selva, abandonadas* se comporte de cette forme-là : en alternant ses codes d'écriture de manière interphrasique ; mais, qu'est-ce que cela veut dire ? Quels sens apporte-t-elle ? Pour y répondre, Toro (2017) trace trois branches : 1) une particularité sociolinguistique, car l'usage du *spanglish* évoque la réalité linguistique bilingue de la communauté *chicana*. 2) Une force créative, et poétique, que cette hybridité est capable de déployer dans un texte littéraire. 3) Une

cosmovision à travers laquelle l'hybridité supporte la définition d'une identité culturelle. C'est, donc, un choix que l'auteur fait consciemment afin de donner une perspective claire du langage *chicano* et, par conséquent, de leur culture.

Quant à la construction du poème, on avait déjà remarqué le fait que la plupart des textes de ce genre est écrite dans le vers libre, sans une métrique précise et sans rimes constantes. Le vocabulaire employé, dans ce cas particulier, supporte la thématique du poème —l'hostilité de l'atmosphère, l'environnement inhospitalier, la chaleur, le soleil qui brûle, la peste, la pourriture, etc.— et la création d'une image mentale qui fait penser aux immigrants latino-américains et leur parcours, souvent échoué, vers les États-Unis en passant par la frontière avec le Mexique.

Pour en illustrer, avec le but de pouvoir observer les éléments constitutifs que chaque langue apporte, et afin d'explicitier le registre linguistique utilisé, une table en deux colonnes contient tous les mots et les phrases en espagnol et en anglais respectivement :

Tableau 3	
<i>Les composants lexicaux de En la selva, abandonadas</i>	
Composants en espagnol	Composants en anglais
en la selva, abandonadas	putrid tunas asoleadas call
gritan, gimen y se quejan	waiting for the worms y lagartijas
del calor y de las nubes	the stench settles in the wounded
sobre los nopales rojos	the stench settles in the fog
y la soledad regresa el nido	and the clouds bring shades and
pesnive shadows	

el perdido encuentra su desierto

in a pestilent effort to be healed

las heridas de la tarde se desangran

agonizantes ante las felchas del sol

llorando por la luna

una tuna

se pudre

Le registre des mots est dans un niveau général, c'est à dire que les termes ne sont pas spécialisés, du langage soutenu, et, de la même manière, ils ne constituent pas des expressions du langage populaire. Jusqu'ici, à côté du lexique, il est également intéressant de noter que les figures rhétoriques et les composants stylistiques ont été créés avec succès malgré l'usage d'un code linguistique qui est considéré hors la norme monolinguiste. La totalité des aspects antérieures a été prise en compte pour la réalisation de la traduction, en procurant que le sens et les composants linguistique-culturels soient préservés dans le texte cible.

#### 4.1.2 La Traducción en *Frangol* de *En la selva, abandonadas*

##### ***En la selva, abandonadas***

en la selva, abandonadas

putrid tunas asoleadas call

gritan, gimen y se quejan

del calor y de las nubes

waiting for the worms y lagartijas

sobre los nopales rojos

the stench settles in the wounded

the stench settles in the fog

y la soledad regresa al nido

el perdido encuentra su desierto

and the clouds bring shades and pensive

shadows

las heridas de la tarde se desangran

in a pestilent effort to be healed

agonizantes ante las flechas del sol

llorando por la luna

una

tuna

se pudre

##### ***Dans la jungle, abandonées***

dans la jungle, abandonnées

se oyen unas tunas podridas y asoleadas

elles crient, gémissent et se plaignent

de la chaleur et des nuages

esperando a los gusanos y a las lagartijas

sur los nopales rouges

la pestilencia se asienta en las heridas

la pestilencia se apodera de la bruma

et la solitude retourne dans son origine

le vagabond trouve son désert

y las nubes traen tonos y sombras

provocadoras

les blessures du soir saignent

en un esfuerzo pestilente por sanar

mourant face aux piqûres du soleil

en pleurant sur la lune

une

tuna

se pudre

## 4.2 *Mi barrio*

En contraste avec le premier poème, *Mi barrio*, de Javier Gálvez (dans *Poesía Chicana*, 2009), déploie l’alternance de code de manière intraphrasique —*code-mixing*, décrit ci-dessu— en faisant une combinaison d’espagnol et anglais dans un même syntagme. Les éléments qui se combinent peuvent être des substantifs, des adjectifs, des conjonctions, etc., celui qui complique la détermination de la langue base dans le texte ; dans l’alternance intraphrasique les langues s’entrelacent au long du texte (Arboleda, 2017). Toro illustre le concept avec un autre texte d’Alurista dans la table suivante où un morceau de *Mi barrio* est aussi inclu :

Tableau 4	
<i>L’alternance intraphrasique dans deux poèmes d’Alurista</i> <sup>8</sup>	
Poème	Cas d’alternance intraphrasique
1. “Come down my cheek raza roja”	come down my cheek raza roja to caress mis pómulos salientes —I want to kiss the mejilla that adorns bronce brocado tu boca exhaling el espíritu de la sangre
2. “Mi barrio”	Veins and arteries of an organ of the city Separados de downtown This is my kingdom Aquí yo rifo The walls

<sup>8</sup> Prise et adaptée d’Arboleda Toro (2017, p. 91)

Tienen mi placa

The gaba who owns the factory of the corner

Se caldió

Porque puse mi placa

Right on the door

He may own the factory

Pero los batos y yo AQUÍ RIFAMOS

Il est, néanmoins, possible de trouver une alternance interphrasique dedans, celui qui enrichit à la fois le corps du texte et la créativité poétique avec laquelle il est construit :

*Calles y callejones de mi barrio*

*Veins and arteries of an organ of the city*

*Hizo mucho pedo*

*But what the hell,*

*He comes only durin the working hours*

*Yo vivo aquí*

En termes de signification, l'hybridité maintienne ceux expliqués par Toro : le blinaguisme, le sens poétique unique, et l'auto définition identitaire. Ce sont des aspects que tous les oeuvres rédigées avec un code hybridie montrent, indépendamment du sens subjectif, que tout poème garde, et de la force politique que l'usage d'un code non-standarisé implique. Comme dans la situation précédente, le

vers libre est bien remarquable et les rimes sont difficiles à trouver. On dirait, donc, que *Mi barrio* —et plus d'exemples de la littérature hybride— fonctionne d'une forme alternative, bien sûr que subversive et clairement artistique.

En ce qui concerne le registre et les mots du poème, on trouvera une forte influence des expressions familières mexicaines et un langage pas du tout soutenu en espagnol qui fait référence au lingo du graffiti. Par revanche, il y a juste une expression qui pourrait être considérée comme familière en anglais. De la même façon qu'avec *En la selva, abandondas*, une table montre l'application de deux langues de manière isolée et conjointe en trois colonnes :

Tableau 5		
<i>Les composants lexicaux dans Mi barrio</i>		
Composants en espagnol	Combinaison de langues	Composants en anglais
Calles y callejones de mi barrio	Separados de downtown The walls tienen mi placa	Veins and arteries of an organ of the city
Aquí yo rifo	The gaba who owns the factory of the corner	But what the hell He comes only during
O el mío y el de mi chavala	Se caldió	the working hours
Por Vida	Porque puse mi placa	They all live here day
CON	right on the door	and night
/	And in los callejones	He may own the factory
SAFOS	Because they echo in los callejones	When they hear my footsteps
Hizo mucho pedo		
Yo vivo aquí		

Mis jefitos y mis carnalitos	Just as loud as in any other street
Y todos los batos del barrio	
Éste es nuestro barrio	
Pero los batos y yo	
AQUÍ RIFAMOS	
En las calles y callejones	
Mi ranfla rifa como carreta	
de rey	
Los gatos se descuentan	

Le poème suscite la vie des latinos du côté américain vivant dans de zones précaires, et qui, cependant, ont acquérie une affection par cette zone. Des expressions comme *yo vivo aquí*, *AQUÍ RIFAMOS*, *because they echo in the callejones* constituent une idée d'appartenance et de domination ; un sens de supériorité qui contraste avec le fait qu'il existe un patron très proche de cet entourage : *the gaba who owns the facotry of the corner, he comes only during the working hours* (mais *yo vivo aquí*). Dans la même ligne, le vocabulaire employé fait référence au monde du graffiti : *mi placa* (le pseudonyme d'un artiste), *CON / SAFOS* (terme chicano qui « protège » d'autres graffeurs ce qui vient d'être peint sur un mur, *a barrio copyright*<sup>9</sup>). Parmi les éléments mentionés, il y en existe d'autres qui appartiennent soit au monde chicano (*Por Vida*) ou aux termes familières de l'espagnol mexicain : *se caldió*, *hizo mucho pedo*, *mis jefitos y mis carnalitos*, *los batos*, *mi ranfla*, *los gatos se descuentan*, etc.

<sup>9</sup> Selon *theurbandictionary.com* (2010) et *miconsafos.blogspot.com* (2011)

#### 4.2.1. La Traduction en *FragnoI* de *Mi barrio*

##### *Mi barrio*

Calles y callejones de mi barrio

Veins and arteries of an organ of the city

Separados de downtown

This is my kingdom

Aquí yo rifo

The walls

Tienen mi placa

O el mío y el de mi chavala

Por Vida

CON

/

SAFOS

The gaba who owns the factory of the corner

Se caldió

Porque puse mi placa

Right on the door

Hizo mucho pedo

But what the hell,

He comes only durin the working hours

##### *Mon barrio*

Calles y callejones de mon barrio

Les veines et les artères d'un organ de la ville

Separados du centre-ville

Tel est mon royaume

Aquí yo rifo

Sur les murs

On lit mi placa

La mienne ou celle de ma chavala

Por Vida

CON

/

SAFOS

El gaba, le propriétaire de la maquila du coin

S'est caldió

Parce que j'ai tagué mi placa

Juste à la porte

Il a fait mucho pedo

Mais qué chingados

Il vient juste pendant ses heures de travail

Yo vivo aquí

Mis jefitos y mis carnalitos

Y todos los batos del barrio

They all live here day and night

Éste es nuestro barrio

He may own the factory

Pero los batos y yo AQUÍ RIFAMOS

En las calles y cajellones

Mi ranfla rifa como carreta de rey

And in los cajellones

Los gatos se descuentan

When they hear my footsteps

Because they echo in the cajellones

Just as loud as in any other street.

Mais moi, j'habite ici

Mis jefitos et mes carnalitos

Et tous les mecs del barrio

Ils tous habitent ici, jour et nuit

Celui-ci est notre barrio

Il est peut-être le propriétaire de la maquila

Mais les mecs et moi, AQUÍ RIFAMOS

Dans las calles et callejones

Ma ranfla rifa comme carrosse de roi

Et dans les cajellones

Los gatos se descuentan

Quand je fait sonner mes pas

Parce qu'ils font écho dans les callejones

Aussi fortement que dans tous les autres

### 4.3. Analyse de Traduction

L'objectif primordial de cette traduction c'est ce d'établir la possibilité de traduire d'un code hybride à un autre. Pour y arriver, il fallait choisir une technique qui encourageait l'alterité globalement. *The foreignizing approach (TFA)*, proposée par D'Amore (2009), c'est une option viable car il a déjà été employé avec un but pareil — respecter l'innovation au niveau littéraire, linguistique et culturel— en traduisant littérature mexicaine contemporaine, c'est à dire, des textes qui se servaient de calques, des emprunts lexicaux, de *code-switching*, etc.

Les prémisses de cet outil sont les suivantes :

- La sélection d'un texte qui soit hors l'hégémonie littéraire américain : un texte écrit dans une langue différente à l'anglais (Venuti dans D'Amore, 2009).
- L'explicitation du traducteur dans le texte sans provoquer l'inconfort dans le lecteur —par opposition à l'idée de *the translator's invisibility*—.
- La fidélité à la syntaxe du texte original (Benjamin dans D'Amore, 2009).
- L'utilisation des calques, des emprunts et du plurilinguisme.
- La préservation des effets esthétiques à travers le littéralisme.
- Une quantité appréciable de difficulté pour le lecteur —sans tomber dans *the overexotic*—.
- La possibilité de créer de l'amusement et de la joie à travers le texte.
- «In short, foreignizing requires literalism and borrowing» (D'Amore, 2009, p.130)

Comme un autre instrument de traduction, D'Amore (2009, p. 111) propose *The Spanglish Continuum* (2010), un référent pour délimiter le type de *spanglish* employé

dans les textes mexicains qu'elle a traduits ; un qui peut, selon elle, être adapté aux besoins du texte et du traducteur:

Tableau 6				
<i>The Spanglish Continuum</i>				
HIGH	•	LOW	•	HIGH
General	Anglicized		Hispanized	Standard
Standard	Spanish, eg		English, eg	American
Spanish	Chicano/ N. Mexico Spanish	SPANGLISH	Chicano/ PR English	English
<b>acrolect</b>	<b>mesolect</b>	<b>basilect</b>	<b>mesolect</b>	<b>acrolect</b>

Pour des motifs spécifiques, le *continuum* s'adapte au *fragnol* comme langue cible — dans ce cas un mélange de français standard de la France et d'espagnol mexicain :

Tableau 7				
<i>Un continuum du fragnol</i>				
SOUTENU	•	FAMILÈRE	•	SOUTENU
Niveau	Prédominance		Prédominance	Niveau
standard	syntaxique de		syntaxique du	standard de
d'espagnol	l'espagnol	FRAGNOL	français avec	français
mexicain	avec des		des emprunts	français
			de l'espagnol	

emprunts du français				
<b>acrolect</b>	<b>mesolect</b>	<b>basilect</b>	<b>mesolect</b>	<b>acrolect</b>

Les notes suivants indiquent quelques choix de traduction faits, sous *TFA*, pour passer du *spanglish* au *fragnol*, ainsi que les différences les plus remarquables entre le texte origine et le texte cible.

### Notes de Traduction : *En la selva, abandondas*

1. D'après la description du poème, l'alternance de langues est interphrasique, aspect qui a été préservé dans la traduction en passant du français à l'espagnol de manière intercalée.
2. Cette caractéristique-là respecte une des prémisses de *TFA*, laquelle qui parle de la syntaxe.
3. Au niveau lexical, un registre standard a été identifié dans le texte original. En suivant l'adaptation du *continuum*, le même degré a été choisi parmi la majorité du texte.
4. Dans deux occasions dans le texte cible, une prédominance de la syntaxe française est présente avec un emprunt de l'espagnol : *sur los nopales rouges* et *une tuna se pudre*. Le fait d'avoir laissé l'article défini pluriel *los*, ou ce de n'avoir traduit le complément *se pudre* s'approche aussi aux lignes directrices de *TFA*.
5. Dans la deuxième ligne, au lieu d'avoir suivi l'ordre de l'anglais —*putrid tunas asoleadas call* : complément de l'adjectif + sujet + complément de l'adjectif +

verbe— l'expression *se oye algo*, en espagnol, a été choisi comme un renforcement de la variété mexicaine et de l'idée de localiser le texte dans son contexte original.

6. La plupart de contenu a été traduit en suivant un ordre mot après mot —comme le littéralisme du *TFA* l'indique—. Néanmoins, il y en existe des exemples où la place des mots ou bien les mots ont été adaptés :

6.1. Dans le texte original, les lignes en anglais *the stench settles* ont été changées avec les verbes *se asienta* et *se apodera* respectivement.

6.2 Dans le texte original on lit *agonizantes ante las flechas del sol*, qui a été remplacé avec *mourant face aux piqûres du soleil* ; on y peut constater que : l'adjectif *agonizantes* change par le participe présent *mourant*, le nom pluriel *flechas del sol* change par *piqûres du soleil*.

7. Au niveau pragmatique, le sens du texte a été pris en compte et à la fois maintenu tout au long du texte cible.

### **Notes de Traduction : *Mi barrio***

1. D'après la description du poème, l'alternance de langues est intraphrasique, aspect qui a été préservé dans la traduction en mélangeant le français et l'espagnol plusieurs fois de manière asymétrique mais constante.
2. Selon les suggestions de *TFA*, la syntaxe du texte original est suivie presque à totalité. Néanmoins, dans la traduction on trouve des variations subtiles au niveau d'alternance codique qui ne modifient pas le sens du poème : *calles y callejones de mi barrio / calles y callejones de mon barrio ; the walls tienen mi placa / sur les murs on lit mi placa*.

3. Après la phrase qui dit *tienen mi placa*, le texte original continue avec le pronom possessif masculin *o el mío y el de mi (...)* qui a été changé au féminin dans la traduction *la mienne ou celle de (...)* pour faire une concordance avec *mi placa*, qui est un substantif féminin en espagnol. L'absence de concordance dans le poème original est peut-être un recours poétique, ou bien, dans la traduction, une fausse interprétation s'est fait —quelque soit le cas, des compensations pour dépeindre l'alterité se sont faites parmi le texte cible—.
4. L'usage des concepts culturels forts dans le poème de départ est notoire: *mi placa, aquí yo rifo, mi chavala, Por Vida, CON / SAFOS, AQUÍ RIFAMOS, los gatos se descuentan* ; quant à eux, en concordance avec la premise de TFA qui indique l'application des emprunts lexicaux, dans le texte cible, ils ont tous laissés intacts.
5. D'une manière similaire, d'autres mots et phrases avec une charge culturelle remarquable ont été pastichées en *fragnol* :
  - 5.1 *the gaba who owns the factory of the corner / el gaba, le propriétaire de la maquila du coin* —où *factory* a été traduite comme *maquila*, terme commun dans le nord du Mexique, au lieu de *fábrica*—, *se caldiò*
  - 5.2 *se caldió / s'est caldió*, comme si l'expression qui exprime colère était un verbe pronominal : *se caldier* —ce qui montre l'application d'un calque selon TFA—.
  - 5.3 *hizo mucho pedo / il a fait mucho pedo*, où on trouve une traduction littérale et, encore une fois, un emprunt.

- 5.4 *but what the hell / mais qué chingados*, où l'expression anglaise a été transformé en *fragnol* avec l'interjection, très populaire au Mexique, *qué chingados*.
- 5.5 *mis jefitos y mis carnalitos y todos los batos del barrio / mis jefitos et mes carnalitos et tous les mecs del barrio*, où la plupart des composants ont été laissés identiques, sauf pour *los batos / les mecs*.
- 5.6 *mi ranfla rifa como carreta de rey / ma ranfla rifa comme carrosse de roi*, où *ranfla rifa* a été préservé et le terme français *carrosse* a été choisi au lieu de *charrette* car le premier donne un sens d'opulence —qui se fait contraster entre *ranfla* et *carreta de rey* dans l'original— plus large que le deuxième.
6. Au niveau pragmatique, le sens du texte a été pris en compte et à la fois maintenu tout au long du texte cible.

## 5. Conclusions et Recommandations

Pour répondre à l'objectif général de ce travail —ce de traduire d'un code hybride dans un autre—, un cadre théorique qui cherche la préservation des composants linguistique-culturels d'un texte littéraire déployant un code hybride a été choisi pour réaliser une traduction à travers une autre combinaison des langues, afin de rendre un sens poétique en respectant les composants les plus importants du texte de départ sans tomber dans la domestication.

Avant de réaliser la traduction au *fragnol* des deux poèmes écrits en *spanglish*, une analyse thématique s'est faite en décrivant des aspects constitutionnels et de contenu de chaque poème comme : le type d'alternance codique employé, le registre lexical, le type de vers utilisé pour la construction du texte, ainsi que leur signification et interprétation au niveau pragmatique —tout ce qui correspond au deuxième objectif spécifique—.

Dans la même ligne, une stratégie innovatrice a été choisie afin d'effectuer une tâche comme celle-ci : *the foreignizing approach* de D'Amore (2009), sous *le tercer espacio* d'Homi Bhabha (2002), proposé dans Vidal (2014) comme un contexte déontologique pour respecter l'autreté typique des textes hybrides —troisième objectif spécifique du travail—. Après avoir traduit, une analyse de traduction s'est aussi faite, en forme de liste, pour décrire les difficultés trouvées et les choix pris pour chacune selon la méthode de traduction sélectionnée —le quatrième et le cinquième objectif spécifique respectivement—.

Dans le texte cible, il est possible d'observer que le contenu maintient des composants importants du texte de départ à travers un code hybride —que malgré l'absence apparente d'utilisateurs en tant qu'une adaptation, peut transmettre un sens

spécifique et, au même temps, suivre le comportement typique de ces codes— et donc répond aux objectifs de ce travail, parmi lesquels, l'appréciation et la jouissance d'un texte linguistiquement créative étaient des facteurs essentiels.

Il est nécessaire, toutefois, de prendre en compte que cette traduction est une proposition et une tentative d'utiliser un code linguistique hors des standards connus, qui a suivie une stratégie de traduction innovatrice récente, et qui, par conséquent, est ouverte aux critiques et aux améliorations depuis plusieurs branches théoriques et pragmatiques. À cause de l'absence d'autres traductions comme celle-ci, qui utilisent un code hybride comme langue cible, et des techniques de traduction littéraire qui dirigent le procès à suivre, cet exemple pourrait avoir des erreurs significatives aux yeux de la traductologie et donc une nécessité de proposer une autre traduction. Cependant, ce travail pourrait aussi guider la mise en place de théories contenant les paramètres nécessaires pour que d'autres traducteurs puissent faire face à la traduction de la diversité linguistique qui est en train de s'agrandir.

La réputation et le prestige des codes hybrides dépendent de l'observation sociolinguistique que l'on fait d'eux, ainsi que de l'intérêt que les théoriciens et les utilisateurs prêtent vers eux. La traduction sert comme un moyen pour que ces modèles de parole puissent être reconnus et acceptés comme des outils de communication artistique que plusieurs personnes utilisent au'jourd'hui. Il est donc prioritaire que les études de traduction et les traducteurs ils-mêmes élargent leur perspectives vers l'innovation linguistique.

## Références

- Abulhassan, H. (2011). *Literary Translation : Aspects of Pragmatic Meaning*. UK : Cambridge Scholars Publishing.
- Alurista, Sánchez, R., Gonzáles, R. et al. (2009). *Poesía Chicana*. México : Universidad Autónoma de México
- Aranda, L. (1992). *La alternancia lingüística en la literatura chicana: una interpretación desde su contexto sociohistórico*. Madrid : Universidad Complutense de Madrid
- Arboleda, A. (2017). La traducción de la poesía multilingüe chicana al francés : un estudio de caso. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 19-2, 79-115.
- Bhabha, H. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires : Manantial.
- Burrell, A. (s.d.). *De Gumiliiov a Etkind: Principios de Traducción Poética*. Universidad Complutense de Madrid.
- D'Amore, A. (2009). *Translating Contemporary Mexican Texts: Fidelity to Alterity*. New York : Peter Lang Publishing, Inc.
- D'Amore, A. (2010). Traducción en la zona de contacto. *Mutatis Mutandis*, 3(1), 30-44.
- Filhol, B. & Jiménez-Cervantes, M. (2018). El frañol en *Pas pleurer* de Lydie Salvayre y su traducción al español. *Cédille*, nº 14
- Flaubert, A. (s.d.). *De la traduisibilité et de l'intraduisibilité : Une approche linguistique de la traduction*. Dalhousie University
- Katalin, N. (2016). *The Interface of Pragmatics and Translation Studies*. Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş
- López, M. (2010). Escritoras híbridas, traducciones dobles y la influencia del poder en el proceso traductor. *Trans*, 14, 83-98
- Morales, E. (2002). *Living in Spanglish : The search for Latino Identity in America*. New York : St. Martin's Griffin

Nord, C. (2009) El funcionalismo en la enseñanza de la traducción. *Mutatis Mutandis*, 2(2), 209-243.

Obayes, Q., Mohammed, M. & Hadi, H. (2018). *Code Switching and Code Mixing : A Sociolinguistic Study of Senegalese International Students in Iraqi Colleges*. University of Babylon.

Silvestre, M. (2008). *La traducción poética, un reto posible*. Universidad de Brasilia

Stavans, I. (2003). *Spanglish : The Making of a New American Language*. New York : HarperCollins

Vidal, M. (2014). Traducir al atravesado. *Papers* 2015, 100/3, 345-363.

Villalibre, T. & Nora, B. (2016). *El frañol. Algunas consideraciones sobre la lengua vehicular de los españoles emigrados a Francia*. Universidad de Valladolid.

Vischer, M. (2017). *La traduction de la poésie aujourd'hui: quelles perspectives théoriques? Quelques repères*. Suceava, Rumania : Editura Universității din Suceava.

## Annexes

### **Annexe A** Alurista : *En la selva, abandonadas*

extrait de *Poesía Chicana* (2009, p. 9) avec des traductions de Fernando García Núñez

#### EN LA SELVA, ABANDONADAS

en la selva, abandonadas  
putrid tunas asoleadas call<sup>7</sup>  
gritan, gimen y se quejan  
del calor y de las nubes  
waiting for the worms<sup>8</sup> y lagartijas  
sobre los nopales rojos  
the stench settles in the wonded  
the stench settles in the fog<sup>9</sup>  
y la soledad regresa al nido  
el perdido encuentra su desierto  
and the clouds bring shades and pensive shadows<sup>10</sup>  
las heridas de la tarde se desangran  
in a pestilent effort to be healed<sup>11</sup>  
agonizantes ante las flechas del sol  
llorando por la luna  
una  
tuna  
se pudre

---

<sup>6</sup> jugamos canicas/ hasta que crecemos/ para hacer borlote/ y recorrer las calles/ con luces/ pavimentadas —con edificios

<sup>7</sup> pútridas tunas asoleadas llaman

<sup>8</sup> esperando los gusanos

<sup>9</sup> el hedor acampa en las heridas/ la hediondez se posesiona de la bruma

<sup>10</sup> y las nubes traen tonos y sombras pensativos

<sup>11</sup> en un pestilente esfuerzo por ser curadas

**Annexe B** Javier Gálvez : *Mi barrio*

extrait de *Poesía Chicana* (2009, pp. 28-29) avec des traductions de Fernando García

Núñez

MI BARRIO

Calles y callejones de mi barrio  
Veins and arteries of an organ of the city<sup>16</sup>  
Separados de downtown<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Venas y arterias de una parte viva de la ciudad  
<sup>17</sup> El centro

This is my kingdom<sup>18</sup>  
Aquí yo rifo  
The walls<sup>19</sup>  
Tienen mi placa  
O el mío y el de mi chavala  
Por Vida  
CON  
/  
SAFOS

The gaba who owns the factory of the corner<sup>20</sup>  
Se caldió  
Porque puse mi placa  
Right on the door.<sup>21</sup>  
Hizo mucho pedo  
But what the hell,  
He comes only during the working hours<sup>22</sup>  
Yo vivo aquí,  
Mis jefitos y mis carnalitos  
Y todos los batos del barrio  
They all live here day and night<sup>23</sup>  
Este es nuestro barrio  
He may own the factory.<sup>24</sup>  
Pero los batos y YO AQUÍ RIFAMOS:  
En las calles y callejones  
Mi ranfla<sup>25</sup> rifa como carreta de rey  
And in los callejones  
Los gatos se descuentan  
When they hear my footsteps  
Because they echo in the callejones  
Just as loud as in any other street.<sup>26</sup>

---

<sup>18</sup> Este es mi reino  
<sup>19</sup> Las paredes  
<sup>20</sup> El gabacho dueño de la fábrica de la esquina  
<sup>21</sup> En la misma puerta  
<sup>22</sup> Pero ni modo, él únicamente viene a las horas de trabajo  
<sup>23</sup> Todos ellos viven aquí día y noche  
<sup>24</sup> El puede ser muy dueño de la fábrica  
<sup>25</sup> Carro  
<sup>26</sup> Cuando oyen mis pisadas/ que resuenan tanto en los callejones/  
como en todas las calles.