



HAL
open science

Culture générale et voix singulière. La traduction des poèmes de Txus Garcia

Lucie Lavergne

► **To cite this version:**

Lucie Lavergne. Culture générale et voix singulière. La traduction des poèmes de Txus Garcia. Les Langues néo-latines : revue de langues vivantes romanes, 2022. hal-04318589

HAL Id: hal-04318589

<https://hal.science/hal-04318589>

Submitted on 4 Dec 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

CULTURE GÉNÉRALE ET VOIX SINGULIÈRE. LA TRADUCTION DES POÈMES DE TXUS GARCÍA

LUCIE LAVERGNE

Université Clermont Auvergne

CELIS (EA 4280)

Txus García (Tarragone, 1974) est l'auteurice de deux ouvrages poétiques : *Poesía para niñas bien (tits in my bowl)* (2011¹), et *Este torcido amor (La ternura de los ahogados)* (2018)². Avec son accord, nous les avons traduits et en avons proposé une édition bilingue aux Presses Universitaires Blaise Pascal³. Deux particularités de l'écriture et de la pratique poétiques de Txus García ont retenu notre attention : d'abord, la dimension orale et communicative, perceptible dans des poèmes souvent (parfois préalablement) lus, voire joués (avec force déguisement et maquillage). Cette dimension communicative est revendiquée par Txus García :

Para mí lo más importante de leer un texto es comunicar. Por lo tanto, se me tiene que entender y tiene que ser agradable, tiene que entrar sin darse cuenta, un poquito como hacían los trovadores⁴.

Elle est poursuivie, même démultipliée par la traduction :

Siempre querría favorecer lo que facilite la evocación a la persona lectora. Prefiero "perder" algo de mi poema que no producir el efecto deseado en quien lo lee⁵.

Définie par Henri Meschonnic comme le « mode de signifier où le sujet subjective au maximum sa parole⁶ », l'oralité rejoint « l'autofiction⁷ », développée dans les poèmes où la locutrice évoque son enfance et son adolescence, en convoquant une large culture populaire, caractéristique de l'Espagne des années 1980. « Culture » doit ici s'entendre au sens large :

L'ensemble des traits distinctifs, spirituels et matériels, intellectuels et affectifs, qui caractérisent une société ou un groupe social. Elle englobe, outre les arts et les lettres, les

¹ Sevilla, Cangrejo Pistolero.

² Barcelona, Edicions Bellaterra.

³ Txus García : *poèmes queer*. Traduction de Lucie LAVERGNE, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2020. Nous renvoyons désormais exclusivement à cette édition.

⁴ *Idem*.

⁵ Txus GARCÍA, mail personnel du 9 avril 2019.

⁶ Henri MESCHONNIC, *Dans le bois de la langue*, Paris, Teper, 2008, p. 61.

⁷ Txus GARCÍA, mail du 20 février 2020.

modes de vie, les droits fondamentaux de l'être humain, les systèmes de valeurs, les traditions et les croyances⁸.

Chez Txus García, les noms d'œuvres et de personnages, littéraires, cinématographiques, télévisuels, les références aux pratiques et habitudes sociales (par exemple, les noms des jeux) issus d'une certaine culture populaire produisent, dans le texte, des syntagmes, voire des phrases, préexistants, insérés dans le discours de la locutrice qui acquiert un caractère bigarré, où se mêlent les chronotopes, les atmosphères, et des voix diverses.

Celles-ci renvoient à des locuteurs.rices d'âges, de classes sociales, de milieux (marginiaux ou *mainstream*), mais également de genres (et de sexualités) différents. En effet, la seconde particularité de l'œuvre poétique de Txus García est son inscription dans la mouvance « *lesbiana queer* », définie par Elena Castro : « *utilizo el término "lesbiana queer" para referirme a aquellas lesbianas que rechazan toda concepción homogeneizadora de las identidades y defienden una interrogación crítica de las mismas* »⁹. À partir des années 1990, les groupes de lesbiennes *queer* espagnols, inspirés de la théorie *queer* états-unienne¹⁰, se définissent par une conception mouvante du genre : « *vemos el género como un "juego" jugamos con los signos y los símbolos cuyos significados son constantemente redefinidos y negociables* »¹¹. Cette volonté de prendre le genre « comme un jeu » résonne avec la dimension théâtrale des lectures poétiques de Txus García. Si, dans les années 1990, les « multitudes *queer* » proposent de nouveaux discours, à même de dire les corps, les pratiques, les désirs lesbiens¹², l'écriture *queer* réinvente, quant à elle, un sujet de l'énonciation « *gender hacker*¹³ » (pirate du genre) conduisant à une « explosion identitaire ». Tout travail de traduction ne peut donc que s'interroger sur la manière dont cette conception fluctuante du genre informe le discours de Txus García, en son lexique, sa syntaxe.

En exposant trois manières de traiter les références culturelles – recours à des traductions préexistantes (fixées), adaptation et, enfin, non-traduction – nous interrogerons le rapport

⁸ Déclaration de Mexico sur les politiques culturelles. Conférence mondiale sur les politiques culturelles, Mexico City, 26 juillet - 6 août 1982. http://portal.unesco.org/culture/fr/files/12762/11295422481mexico_fr.pdf/mexico_fr.pdf.

⁹ Elena CASTRO, *Poesía lesbiana queer. Cuerpos y sujetos inadecuados*, Barcelona, Icaria, 2014, p. 8.

¹⁰ Sam BOURCIER, *Queer zones*, Paris, Amsterdam, 2018, p. 14 : « Au début des années 90, la théorie *queer* a joué la carte du genre contre le sexe faisant du genre le mécanisme même de la production de la différence sexuelle ».

¹¹ *Lesbianas sin duda (LSD)*, *Non Grata*, n°0, 1994. Cité par Gracia Trujillo, « Sujetos y miradas inapropiables/adas : el discurso de las lesbianas queer », in *Lesbianas. Discursos y representaciones*, Raquel Platero (ed.), Santa Cruz de Tenerife, Melusina, 2008, p. 113.

¹² *Op. cit.* p. 114.

¹³ E. CASTRO, *op. cit.*, p. 142.

délicat entre familiarité et étrangeté/étrangeté. Notre traduction doit donc observer comment, dans le discours de Txus García, se mêlent l'Espagne des années 1980 et la culture *queer* (internationale), et interroger la manière dont le(s) genre(s) y sont posés ou déstabilisés.

Nous désignons par « références culturelles » les mots ou expressions par lesquels une certaine culture est citée, donc « convoquée » (Antoine Compagnon rappelle que « donner un rendez-vous est le premier sens de *citar* en espagnol »¹⁴) : « noms propres » (titres d'œuvres, auteurs, personnages littéraires, cinématographiques ou audiovisuels) et « marques déposées » (noms de jeux, d'enseignes de magasins, de produits comme « Bollicao »¹⁵ (*sic*), « Mercadona »¹⁶). En outre, certains éléments de langage enfantin et/ou argotique fonctionnent comme des citations d'un locuteur anonyme et collectif de par leur caractère emprunté et figé. Ils sont utilisés précisément pour leur capacité à renvoyer à une certaine catégorie de locuteur et donc à « convoquer », comme le font les autres références culturelles, une certaine expérience (en l'occurrence, enfantine) d'un certain espace-temps et d'un certain milieu (Espagne, années 1980, couche populaire).

Ces allusions culturelles constituent des cas particuliers, parfois délicats, pour la traduction, soit parce qu'elles impliquent que soient intégrés au texte des éléments, plus ou moins développés, figés lors de traductions antérieures ou d'habitudes de langages difficiles à remettre en cause, soit, au contraire, parce qu'en leur absence, il faut leur trouver des équivalents, bien souvent inexacts : à la traduction à proprement parler, se substitue une adaptation. Dans tous les cas, la traduction des références culturelles implique de mêler des éléments préconstruits à un discours personnel, c'est-à-dire d'élaborer entre le discours de Txus García que nous traduisons et d'autres discours préexistants, une « relation interdiscursive primitive »¹⁷, d'associer la familiarité (sentiment suscité par la reconnaissance de motifs, personnages, lieux, déjà connus) et l'étrangeté, lorsque l'absence de traduction préexistante nous oblige à la nouveauté.

Trois cas sont à distinguer pour la traduction de ces références culturelles. Premièrement, très souvent, il existe en français des traductions préalables, déjà connues. Cela concerne

¹⁴ Antoine COMPAGNON, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 23, note 2.

¹⁵ Poème « Espitagorrita lo que se da no se quita, conviérteme en... », *Poesía para niñas bien*, op. cit. p. 80.

¹⁶ Poème « Todo el suelo del Mercadona lleno de todos esquemas (de señoras respetables) », *ibid.*, p. 76.

¹⁷ *Op. cit.*, p. 44. « La citation [est] la répétition d'une unité de discours dans un autre discours ; elle apparaît comme la *relation interdiscursive primitive* ».

particulièrement les références ni hispanophones ni francophones (souvent anglophones), la culture occidentale au sens large (religion judéo-chrétienne, mythologie gréco-romaine), et les phénomènes populaires communs aux deux pays (par exemple : jeux d'enfants). Ainsi, nous avons traduit *Mujercitas* par *Les petites filles du docteur March*, *Los Cinco* par *Le club des cinq*¹⁸. Ces automatismes ont parfois imposé une adaptation, telle que la traduction du prénom « Jorge », personnage du *Club des cinq* (« George » dans la version originale anglosaxonne) par « Claude » en français. De même, *Apapasyamamás* a été traduit par « *au papa et à la maman* »¹⁹ et *Un dos tres pajarito inglés* par *un deux trois soleil*²⁰. À chaque fois, la conservation des italiques met en évidence le caractère figé du syntagme qui s'apparente, pour cette raison, à une citation, c'est-à-dire un « corps étranger dans [le] texte » qui « ne m'appartient pas en propre, parce que je me l'approprie »²¹.

Txus García utilise les italiques lorsqu'elle cite des expressions françaises : « *chercher la femme* »²², « *femmes-valentía* »²³, « *gouffre* », « *ennui* », « *élan vital* »²⁴. L'italique, conservée dans la traduction, y acquiert une signification différente. Il ne s'agit plus de souligner la présence d'une langue étrangère, mais de *topos* auquel le nouvel emploi confère un caractère d'étrangeté. Ainsi, l'emploi de l'expression « chercher la femme », par Txus García, dévie de l'usage habituel, où « cherchez » est à l'impératif, pour exprimer non l'élucidation d'un comportement masculin, mais l'objectif personnel de la locutrice : « me decidí / *a chercher la femme* / entre las liberadas lesbianas de la capital ». Il s'agit d'un cas d'appropriation, par Txus García, d'une citation (d'un locuteur collectif, francophone) détournée de son usage premier et qui acquiert de ce fait une signification inédite. Mais alors que le lecteur hispanophone sera confronté, dans la version originale, au changement de code (la langue), le lecteur de la traduction (francophone) percevra la rupture au niveau du langage (son usage). Ces perturbations ne surviennent pas au même moment dans le processus de lecture, mais, dans les deux cas, les italiques soulignent la rupture du continu textuel.

Les références à la culture occidentale (notamment judéo-chrétienne) commune à l'Espagne et à la France possèdent des traductions préexistantes impliquant parfois des modifications par rapport à une traduction littérale des syntagmes. Ainsi, « un Cristóbal » se traduit par « un *saint*

¹⁸ Poème « Documento nacional de identidad », *Poesía para niñas bien*, *op. cit.*, p. 48, v. 13-15.

¹⁹ *Idem*, vers 12.

²⁰ Poème « Espitagorgoritaloquesedanosequita », *ibid.*, p. 80, vers 3.

²¹ Antoine COMPAGNON, *op. cit.*, p. 31.

²² Poème « Visado », *ibid.*, p. 56, v. 5.

²³ Poème « Maneki-neko girl », *ibid.*, p. 90, v. 7.

²⁴ Les trois dernières expressions sont tirées du poème « Holamiamorsoyyotuloba », *ibid.*, p. 158, v. 17-18.

Christophe »²⁵. L'ajout de terme modifie inévitablement la proportion de ce qui reste implicite dans l'original. Le titre du poème « Costilla »²⁶ a été traduit par « Côte d'Adam ». Le complément du nom précise la référence biblique, qui, en espagnol, est davantage sous-entendue par « Costilla », qu'elle ne l'est par le substantif « Côte » (sans complément) en français. En effet, le *Diccionario de la Real Academia Española* donne, en cinquième définition de l'entrée « *costilla* » : « *mujer propia* », dans un registre familier²⁷. Cette possibilité, pour un locuteur masculin, de désigner par « *mi costilla* » son épouse, n'est compréhensible qu'en référence à la Genèse (2, 21-22²⁸). Le titre « Costilla » constitue donc le premier d'une longue série de vocatifs, inspirés pour la plupart de la tradition judéo-chrétienne, énumérés, désignant « la femme » (par un singulier généralisateur). Il était donc essentiel, dans la traduction, d'anticiper sur la connotation religieuse des vers, et de permettre au lecteur de comprendre qu'il s'agit d'une désignation de « la femme ». L'espagnol permet cette interprétation sans l'expliciter. En français, nous y étions obligée, à moins d'invisibiliser la référence. Par ailleurs, l'ajout du complément du nom « d'Adam » a l'avantage d'écarter la polysémie du français « côte » (qui englobe les sens de « *pendiente* » et de « *costa* »), étrangère au terme espagnol.

Ces ajustements sont nécessaires lorsque les termes espagnol et français ne recouvrent pas exactement le même champ de signification(s)²⁹. Il ne s'agit pas uniquement, dans la traduction, de reconnaître des similitudes entre signifiés, mais aussi de tenir compte de la polyvalence, de l'ambiguïté, et enfin des résonances (au sens le plus large du terme) des signifiants impliquant des phénomènes sonores, visuels et/ou typographiques, notamment les rapports entre unités syntaxiques, métriques et sémantiques. La traduction est donc aussi déterminée par des préoccupations rythmiques. Dans le poème « Poculum Amoris »³⁰, « *espalda* » (v. 4) a été traduit par « échine » plutôt que « dos » pour reproduire la longueur des vers et la forme générale du calligramme. Dans le poème « Espita gorgorita loquesedanosequita, conviérteme en... »³¹, le jeu désigné en espagnol par l'expression « churro / mediamanga / mangoterro », (vers 16-18), qui correspond au français « cheval-fondu », a été rendu :

cheval
fondu

²⁵ Poème « Padre », *Este torcido amor*, op. cit., p. 188.

²⁶ *Este torcido amor*, op. cit., p. 194.

²⁷ *Diccionario de la Real Academia Española*, en ligne: <https://dle.rae.es/costilla>.

²⁸ « Adonaï Elohîms fait tomber une torpeur sur le glébeux. Il sommeille. Il prend une de ses côtes et ferme la chair dessous. / Adonaï Elohîms bâtit la côté, qu'il avait prise du glébeux, en femme » (La Bible. Traduction d'André Chouraqui, Genève, Desclée de Brouwer, 2003).

²⁹ Georges MOUNIN, *Les problèmes théoriques de la traduction*, op. cit., p. 27.

³⁰ *Este torcido amor*, op. cit., p. 206.

³¹ *Poesía para niñas bien*, op. cit., p. 80.

califourchon

Cette traduction, où le troisième terme constitue un ajout par rapport à l'expression française « cheval-fondu » (qui subit une modification orthographique avec la suppression du tiret), présente néanmoins trois avantages : d'abord, elle reproduit la disposition des trois termes sur trois vers. Cela nous a semblé acceptable dans la mesure où le dernier terme n'implique pas de réel ajout sémantique³² et que l'effet de redondance (par rapport aux précédents) est, justement, caractéristique du jeu évoqué. Le deuxième avantage de cette traduction est métrique et rythmique : l'expression espagnole présente une gradation dans le nombre de syllabes, où le premier terme (deux syllabes) donne une sorte d'élan, amplifié dans les termes (et vers) suivants, chacun constitué d'un dactyle suivi d'une syllabe atone (ils comptent donc 4 syllabes). En français, la disposition et le nombre des syllabes (2 / 2 / 4) conservent ce rapport binaire et l'élan rythmique (avec le passage de deux à quatre syllabes) qui s'avère capital, puisqu'il est mimétique de l'idée de saut, caractéristique essentielle du jeu. Enfin, le troisième avantage de cette traduction est qu'elle permet de développer des jeux sonores, en l'occurrence, les allitérations en « ch », « l » et « f », proposées comme des équivalents de celles en « m », « g » et « rr » de l'original. Ces caractéristiques sonores et rythmiques renforcent le caractère ludique et familier (enfantin) de l'expression originale.

Il a donc fallu s'écarter de l'automatisme de traductions préexistantes ou lexicalisées pour rendre compte de dimensions rythmiques, impliquant des phénomènes visuels, sonores, typographiques, métriques rendus pertinents par la construction d'un discours singulier où une voix s'approprie ces références culturelles, ce qu'elles ont de figé, d'évocateur du passé, et leur donne une résonance inédite. D'ailleurs, outre ces cas de traduction totalement ou partiellement automatisée, il est des cas où, faute de traduction préexistante, nous avons dû inventer un équivalent aux références culturelles, même si celui-ci ne traduit pas, à proprement parler, la lettre du texte. Il s'agit, pour reprendre les termes de Jean-René Ladmiral, non de traduction mais d'« adaptation »³³ face à des cas de « quasi-intraduisibilité ». Cette recherche d'équivalents a, en général, pour but de rendre le texte le plus compréhensible pour le lecteur francophone, ce qui était le souhait de Txus García³⁴.

³² Dans ce jeu, les joueurs, en sautant les uns par-dessus les autres, sont brièvement à califourchon les uns sur les autres.

³³ Jean-René LADMIRAL, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard, 1994, p. 20.

³⁴ Mail du 9 avril 2019.

Ainsi, nous avons traduit le nom de magasin « Mercadona » par « Monop' »³⁵ ou « Monoprix »³⁶, « lejía Conejo »³⁷ par « lessive Minidou », suggestive dans la culture populaire française des années 1980-1990 (si l'on admet qu'au lapin, « conejo », soit substitué un oisillon, emblème de la marque française)³⁸. Dans ce même poème « In principium... », l'expression « bragas Princesa » (v. 14) a en revanche été rendu par « des culottes de marque Princesa » car il ne nous semblait pas qu'il existât de marque française dont le nom soit semblablement évocateur et nous ne souhaitions pas créer de « fausse citation » en inventant un nom de marque. Au sein d'un même poème, divers procédés (adaptation et non traduction) ont volontairement été associés, au détriment d'une certaine uniformité. Les noms propres hispaniques côtoient les termes traduits, familiers pour le lecteur francophone. Cette absence d'uniformité de la traduction a permis d'éviter le double écueil du dépaysement total, rendant la compréhension difficile (si l'ensemble des marques et noms d'origine avaient été conservé) et de la disparition de toute *españolité* de cette culture populaire qui imprègne, particulièrement, les poèmes qui renvoient à l'enfance de la locutrice³⁹. En outre, si trouver des équivalents est une manière d'accepter, comme le dit Jean-René Ladmiral, une certaine dose d'intraduisibilité, cela implique aussi de renoncer à cette part qui, dans le nom propre espagnol, fonctionne à la manière du signe. Ainsi, le terme « Princesa » (le nom de marque cité précédemment) a un rôle à jouer, dans le poème, non seulement comme marque *réelle* de sous-vêtements, mais aussi pour les connotations du substantif « princesse ». Il n'était pas question d'opter pour ce terme, car le poème ne fait aucunement référence au signifié de celui-ci (toute traduction littérale serait inopérante), mais de ne pas éluder certaines connotations pertinentes dans une société patriarcale où la princesse incarne une féminité passive et superficielle. « Princesa » étant un terme compréhensible par un lecteur francophone, il a donc été conservé.

Le poème « Espita gorgorita loquesedanosequita, conviérteme en... »⁴⁰ est l'un de ceux où la culture populaire des années 1970-1980 est la plus présente. Elle y est retranscrite à travers le point de vue d'une enfant. Les noms propres côtoient les formules enfantines, comme « la llevas tú », « ahora te toca a ti » (vers 1 et 5), traduites respectivement par « c'est toi le chat » et « maintenant c'est à toi ». Il s'agit là d'automatismes linguistiques qui côtoient des tournures

³⁵ *Poesía para niñas bien*, poème « Todo el suelo del Mercadona lleno de rotos esquemas (de señoras respetables) », *op. cit.*, p. 76.

³⁶ *Este torcido amor*, « Soy la voz », *op. cit.*, p. 274.

³⁷ *Poesía para niñas bien*, poème « In principium... », *op. cit.*, p. 100.

³⁸ Un autre cas semblable : le mot valise « noritlavalana » renvoie aussi à une marque de lessive (Norit) et a été rendu par « Mir laine » (*Poesía para niñas bien*, poème « La inocente », *op. cit.*, p. 106, vers 21).

³⁹ À ce sujet, voir Umberto ECO, *Dire presque la même chose*, Paris, Grasset, 2006, p. 222.

⁴⁰ *Poesía para niñas bien*, *op. cit.*, p. 80.

de phrases maladroites (« resulta que parabas... sin mover los pies », traduit par « je te ferais dire que tu t'arrêtais... sans bouger les pieds », v. 2-4), parfois carrément fautives (« no yo jugo », rendu par « c'est pas du jeu », v. 7) et soulignent à la fois l'idiosyncrasie du langage de la locutrice (qui s'écarte de la norme) et son rapport à un collectif (les locuteurs enfants d'une période donnée). La locutrice, désormais adulte, évoque ces souvenirs avec nostalgie, ce que l'on comprend grâce aux derniers vers du poème (« Tengo [...] / un corazón roto / desde los 12 años », v. 24-29).

La traduction doit donc reproduire à la fois l'évocation de l'enfance (point de vue et langage enfantins) et sa nostalgie (du point de vue de l'adulte). Ainsi, le titre fait référence à une « formule magique » prononcé par l'héroïne du dessin animé « Thelma Thumb », diffusé dans les années 1970-1980 (« Pepita pulgarcita » dans sa traduction espagnole) pour se transformer. Comme il n'existe pas d'équivalent (le dessin animé n'ayant pas été doublé pour le public francophone), la formule a été rendue par deux expressions qui en constituent des équivalents partiels. Il nous semblait capital que notre traduction rende compte de deux idées qui renvoient respectivement à l'introduction du poème et à sa chute : d'une part, le passage vers un autre monde ou une autre perception du monde (par la métamorphose de la locutrice), d'autre part l'idée de perte. Cette dernière renvoie à la mélancolie de la locutrice (adulte) dont les derniers vers du poème révèlent qu'elle est provoquée par le souvenir d'un chagrin d'amour (« un corazón roto », v. 28). La première idée, précisée par le verbe « conviérteme en... », est exprimée globalement par la référence à une formule magique. Métatextuellement, on peut donc lire le titre comme une porte d'accès au monde de l'enfance évoqué, ensuite, dans les vers. Nous avons rendu cette première idée par la formule « tournicoti, tournicoton », également issue d'un dessin animé populaire des années 1970 à 1990 (« Le Manège enchanté »), qui, dans l'hypotexte, permet aussi le passage à un autre monde. La seconde idée, celle de perte et de vol, est exprimée, dans le titre original, par la formule finale « lo que se da no se quita ». Nous l'avons traduite par la tournure enfantine : « donner c'est donner, reprendre c'est voler ».

À chaque fois, la traduction doit être respectueuse des caractéristiques langagières des références culturelles (le langage enfantin et/ou populaire), mais également de leurs emplois dans une situation d'énonciation singulière – par exemple, l'expression « lo que se da no se quita » n'évoque pas tant le vol d'un objet, jouet ou accessoire de l'enfant, comme on pourrait le croire au premier abord, que la peine amoureuse (rendue explicite par la fin du poème). L'enchaînement des points de vue doit donc faire l'objet d'une attention particulière. Les adverbes, les articles définis qui se rapportent à la personne de la locutrice (comme ici « desde

los doce años », « *desde mis doce años* »), mais aussi, ailleurs, les pronoms personnels, voire la conjugaison des verbes, témoignent de différentes perceptions de l'action que la traduction doit rendre.

Les premiers vers du poème « Documento nacional de identidad »⁴¹ rendent compte de cette dimension mouvante du sujet, caractéristique de Txus García, perceptible dans la complémentarité des deux verbes *ser* et *estar* :

Aquí estoy. Me llamo Txus y soy transgénero.
Llevo siglos siéndolo.

Cette complémentarité étant étrangère au verbe *être* unique en français, la traduction devait trouver d'autres techniques pour conserver cette dissociation entre l'être-au-monde et l'essence, dont le rapport reflète la mouvance de l'identité. Nous avons choisi de traduire le premier verbe par un déictique dans une phrase nominale : « Me voici », ce qui conserve la dimension théâtrale du discours (Phrase courte dans les deux langues. En espagnol, antéposition de l'adverbe rendue par le déictique français « voici »), sans opérer, avec le verbe « être » de la fin de la phrase (« je suis transgenre »), de redondance qui ne soit pas dans l'original.

Par ailleurs, à la fin du vers 1, l'attribut « transgénero » remet en cause la permanence de l'identité annoncée par le verbe *ser*⁴² en impliquant, dès son préfixe « trans », le dépassement, la traversée⁴³. Au vers suivant, la mention d'une durée (même longue : « siglos ») accentue ce paradoxe. Certes, elle peut se lire comme une hyperbole (souvent caractéristique du registre familier), mais on peut aussi y voir une invitation à interroger la possibilité de l'identité transgenre, sur les plans historiques, sociaux, légaux, au-delà de la seule personne de la locutrice. Ne dit-il pas que les personnes transgenres existent depuis des siècles (en dépit des brimades et des censures) ? La traduction doit conserver cette extrapolation possible. Dans la phrase nominale (« Et ce, depuis des siècles »), la postposition du complément de temps déporte, en fin de vers, l'accent phrastique et la charge sémantique. Elle a le double avantage de ne pas répéter la forme verbale « je suis », quand l'espagnol ne répète pas « soy » (*ser* est ensuite au gérondif), et de proposer, par la virgule et la pause nécessaire avant le complément circonstanciel de temps, un procédé d'insistance – ce qui est le fait, en espagnol, du verbe « llevar » suivi du gérondif. En revanche, totalement nominale, cette traduction amoindrie

⁴¹ *Op. cit.*, p. 48.

⁴² Jean-Marc BEDEL, *Grammaire de l'espagnol moderne*, Paris, PUF, 2000, p. 372-373.

⁴³ Voir la définition du préfixe « trans- » proposées par le *Diccionario de la Real Academia Española* : <https://dle.rae.es/trans-?m=form>.

certainement la connotation « affective »⁴⁴ du verbe « llevar », par lequel le sujet du discours exprime les difficultés à se faire accepter comme transgenre. S'il est difficile de reproduire l'intégralité des nuances des termes espagnols, nous nous sommes attachée à rendre ce qui nous semblait capital, à savoir la réflexion sur un sujet (transgenre) *en train de se faire*, dont la mouvance remet en cause tout fixité de la langue.

Me voici. Je m'appelle Txus et je suis transgenre.
Et ce, depuis des siècles.

Il y a, en effet, chez Txus García, une volonté de décloisonner la binarité des genres, pourtant inhérente aux langues espagnole et française. Bâties l'une comme l'autre sur l'inscription non seulement de toute personne mais de tout objet – donc une désignation des substantifs et des termes qui s'y rapportent : adjectifs, pronoms, articles, etc. – dans les catégories du « masculin » et du « féminin », elles ne prévoient aucune réponse systémique et normalisée au décloisonnement souhaité par la locutrice (et par l'autrice). Si une rupture du fonctionnement genré est proposée, elle ne peut être que le fait d'un sujet qui, à la marge, opère une rupture des normes (notamment grammaticales). Ainsi, l'erreur d'accord que constitue « niño bollera » (auquel répond « niña gay », v. 3 du poème « Documento Nacional de Identidad »), traduit par « un petit garçon gouine », ou le néologisme « Poetos » que nous avons traduit par « Poéteux »⁴⁵. Afin de rendre les efforts du sujet pour sortir de la binarité des genres, la traduction doit produire ce que la langue cible (comme la langue source) permet, en quelques sortes, malgré elle. Les lecteurs doivent saisir non seulement le sens des mots, mais leur déviance et la prise de position politique du sujet que celle-ci suppose.

Parfois, cette dimension politique dans l'expression du genre, notamment celui des instances de l'énonciation (locuteur/locutrice, interlocuteur/interlocutrice) nous a conduite à laisser certains termes ou expressions dans leur langue d'origine. Il s'agit du troisième traitement possible des références culturelles. Si conserver le terme espagnol ne pose guère de problème pour les noms propres de personnalités hispanophones (« Rey Mysterio », « Gina Burdel »⁴⁶), ce choix est plus délicat pour les noms communs (ou considérés comme tels). C'est le cas du titre du poème « Tits in my bowl (Chamaquita) »⁴⁷ dont le dernier terme entre parenthèses a été

⁴⁴ Jean-René LADMIRAL, *op. cit.*, p. 200 : les connotations « affectives » « renvoient au sujet trans-individuel de l'énonciation comme stratégie de communication ».

⁴⁵ Poème « Poeto », *Este torcido amor*, *op. cit.*, p. 260.

⁴⁶ Respectivement dans les poèmes « Rey Mysterio te ama » et « Burdel 74 » du recueil *Este torcido amor*, *op. cit.*, p. 250 et 256.

⁴⁷ *Poesía para niñas bien*, *op. cit.*, p. 68.

conservé en espagnol dans notre traduction. Dans ce poème, un « effet de défamiliarisation »⁴⁸ émane, dès le titre, de l'usage de l'anglais, et du terme « chamaquita ». Il s'agit du diminutif de « chamaca », employé en Amérique hispanophone, pour désigner un « niño o adolescente », et particulièrement avec le sens de « novia » (petite amie) au Mexique, selon le *Diccionario de la Real Academia Española*. Quoique ce dernier sens puisse être pertinent dans ce poème, il peut ne pas être saisi par un lecteur espagnol (donc de la nationalité de l'autrice), le terme « chamaca » n'étant pas employé en Espagne⁴⁹. Laisser « chamaquita » dans la langue d'origine permet de conserver cette dimension, de rendre visible, comme dit Henri Meschonnic, « le métissage, l'altérité infinie des discours qui sont toujours entre »⁵⁰.

Or, si nous affirmons que la non traduction de « chamaquita » a à voir avec les rapports de genre, c'est parce que ce terme renvoie dès le titre à l'interlocutrice du poème, interpellée par le locuteur (le camionneur), désigné plus bas par le prénom « Manolo » (v. 4). Sans article et avec une majuscule, « Chamaquita » s'assimile à un nom propre féminin (hispano-américain) qui s'oppose au très espagnol « Manolo », prénom renvoyant à un type masculin espagnol populaire daté, figurant dans le dictionnaire de María Moliner comme « forma hipocorística de Manuel » (désignation familière et affectueuse)⁵¹. « Chamaquita » et « Manolo » s'opposent donc par leur sexe (féminin vs masculin), leur provenance (Mexique vs Espagne péninsulaire), leur âge (jeunesse marquée de la première vs aspect désuet du second prénom). Ces différents aspects sociaux, géographiques, voire sociétaux (si « Chamaquita » et « Manolo » se rencontrent, ce ne peut être que le fruit d'une migration de l'une ou de l'autre) cristallisent, dans le texte, une opposition genrée/sexuelle, soulignée formellement par l'alternance du « o » et du « a » – caractéristique en espagnol de la désignation des genres grammaticaux. La traduction de ce poème « Tits in my bowl (Chamaquita) », et notamment de son titre, devait rendre ces rapports de force entre les genres et des personnages qui, tous deux *alter ego* de la locutrice, témoignent du caractère travesti et mouvant de l'identité.

C'est certainement dans le poème final de *Poesía para niñas bien*, « ¡Cuidado! »⁵², que la confrontation des genres, dont la traduction doit rendre compte, est la plus explicite. Avec humour, le poème décrit l'arrivée en masse des lesbiennes (« las locas venimos en masa », v. 1)

⁴⁸ Umberto ECO, *op. cit.*, p. 157.

⁴⁹ Le *Diccionario de Uso del español* de María MOLINER (Madrid, Gredos, 1999) propose une définition encore plus restreinte, limitée au Mexique: « niño o muchacho ».

⁵⁰ Henri MESCHONNIC, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999, p. 210.

⁵¹ Selon le *Diccionario de uso del español* de María MOLINER (*op. cit.*): « nombre que se daba a fines del s. XVIII y principios del XIX a hombres y mujeres de ciertos barrios populares de Madrid que se vestían de manera peculiar y se caracterizaban por su garbo y desenfado ».

⁵² *Poesía para niñas bien*, *op. cit.*, p. 170.

Par ailleurs, si l'expression « las locas » renvoie au sujet du discours, le pronom « nosotros » demeure sous-entendu en espagnol, alors qu'il doit être explicité en français (« nous, les folles »). Ainsi, « las locas somos todas » (v. 28) est traduit par « les folles, c'est nous toutes », ce qui permet de conserver la position initiale de « les folles », repris, au vers suivant, puis omis au vers 30 :

Las locas somos todas y estamos cabreadas,
Las locas te arañamos, te pegamos y escupimos,
te mostramos nuestros *Queer*-pos, te tocamos el falito (v. 28-30)

Les folles, c'est nous toutes, et nous sommes en colère,
Nous les folles, nous te griffons, te frappons, te crachons à la figure,
te montrons nos corps-*Queer*, touchons ton petit phallus

L'ajout du pronom « nous » dont on peut observer qu'il ralentit la phrase française, par rapport à l'original, produit une répétition, parfois anaphorique, procédé d'insistance qui contribue à la force rhétorique de ce poème⁵⁶.

Le poème « Cuidado » témoigne de la pertinence et de la valeur sémantique d'éléments plastiques (sonores, visuels), formels (les désinences) pour exprimer et faire interagir les dimensions politiques et grammaticales de la question du genre. Un aspect essentiel des difficultés de la traduction s'en trouve problématisé, à savoir l'indissociabilité du fond et de la forme. Le son laisse voir la grammaire (par exemple les désinences « os » ou « as »), celle-ci renvoie à l'aspect sémantique, mais aussi au politique, à l'idéologie de la locutrice (le rigide genre grammatical *vs* le genre fluctuant de la théorie *queer*). Tout s'imbrique et – pour la traduction – se complique. Néanmoins, c'est là la particularité de tout discours propre, qui se joue des références culturelles plaquées, fixées pour être mieux déboulochées, intégrées à la voix « je », qui reprennent avec elle, une dynamique nouvelle. C'est l'essence même de l'idéologie *queer* de métamorphoser le langage pour lui redonner vie. Notre traduction devait rendre compte de cette réinvention linguistique – et idéologique.

Nous avons tenté de classer les différentes traductions des références culturelles qui abondent dans les textes de Txus García (traductions préexistantes, adaptations *ad hoc*, non traductions) non pour établir quelque systématisation dans ces traductions, mais pour interroger

⁵⁶ Dans les vers cités, on notera aussi le jeu de mot produit en espagnol par le mot-valise « *Queer*-pos » (pour *cuerpos*) qui n'est pas traduisible littéralement. L'allitération en [k] du syntagme « corps *queer* » met néanmoins l'accent sur cette référence.

ce qui fait l'essence même de tout acte de communication – et que la traduction met, plus que tout, en valeur – à savoir la rencontre, dans le langage, par le sujet, entre l'expérience partagée (culturelle) et une expérience singulière du monde. Il ne s'agit pas simplement, pour Txus García, de « rappeler » ou d'évoquer une culture de l'Espagne des années 1970-1980, mais de montrer comment, perçue à travers le prisme de la théorie *queer*, celle-ci résonne en nous de manière nouvelle et contribue à construire un nouveau sujet du discours. C'est cet avènement que la traduction doit « saisir », par un travail sur la fixité et les glissements de sens des mots, leur polysémie et résonnances, leur rythme.