

Frañol radio : un métissage textuel reproductif dans les *borderlands*
sociolinguistiques et culturels hispano-francophones

J. Luis Loya García

Mémoire
présenté
au
Département d'Études françaises

comme exigence partielle au grade de
maîtrise ès Arts (Littératures francophones et résonances médiatiques)

Université Concordia
Montréal, Québec, Canada

Mai 2014

© J. Luis Loya García 2014

UNIVERSITÉ CONCORDIA
École des études supérieures

Nous certifions par les présentes que le mémoire rédigé

par J. Luis Loya García

intitulé *Frañol radio* : un métissage textuel reproductif dans les *borderlands* sociolinguistiques et culturels hispano-francophones

et déposé à titre d'exigence partielle en vue de l'obtention du grade de

Maîtrise ès Arts (Littératures francophones et résonances médiatiques)

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

Signé par les membres du Comité de soutenance

Geneviève Sicotte Présidente

Hugh Hazelton Examineur

Sophie Marcotte Examinatrice

Sylvain David Directeur

Approuvé par : Philippe Caignon
Directeur du département

26 juin 2014 Joanne Locke
Doyenne de la faculté

RÉSUMÉ

Frañol radio : un métissage textuel reproductif dans les *borderlands*
sociolinguistiques et culturels hispano-francophones

J. Luis Loya García

Ce mémoire de maîtrise est une réflexion sur *Frañol radio*, une émission migrante qui se concentre sur la diffusion de musique d'origine latino. L'émission est conçue par Hugo, qui fait office d'animateur, de « DJ » et de responsable de la programmation. Le matériel le plus emblématique de l'émission vient d'artistes qui traversent la langue et la culture : les artistes francophones qui chantent en espagnol, les artistes hispaniques qui chantent en français et ceux qui chantent en *frañol*, une nouvelle expression artistique, linguistique et culturelle de la population d'origine latino à l'extérieur de l'Amérique latine.

Dans cette ère de globalisation et de capitalisme, les structures de pouvoir politique et économique forcent une nouvelle vague de migration de l'Amérique latine vers le Canada francophone. Il s'agit d'un phénomène de colonisation renversée où les immigrants d'origine latino décident d'être acculturés et colonisés par choix pour vivre la liberté qu'ils n'ont pas en Amérique latine. Ce phénomène est opposé à la colonisation violente des Amériques par les Européens à l'époque de la conquête. Maintenant, il y a un groupe de gens, les nouveaux métis capitalisés, qui veulent être transformés linguistiquement et culturellement pour obtenir des papiers, rester dans le pays et conquérir une vie meilleure.

Frañol radio touche la réalité de cette communauté migrante qui, dans le nouveau territoire, vise les interstices culturels et linguistiques particuliers des communautés de frontières. L'émission de radio contribue à l'existence du *frañol* comme code sociolinguistique et culturel qui aide la population d'origine latino dans le processus d'acculturation au sein de la nouvelle société. Le *frañol* comme code sociolinguistique et culturel alimente la programmation musicale et cette programmation revitalise l'existence de ce phénomène. Le *frañol* est un échelon linguistique qui rappelle aux personnes d'origine latino l'importance de parler français et de comprendre la culture d'accueil. Cependant, le *frañol* est aussi une esthétique et un style pratiqués par ceux qui habitent les frontières linguistiques et culturelles hispano-francophones. La musique en *frañol* exemplifie cette esthétique et nous invite à réfléchir aux manières dont la population d'origine latino s'imagine.

Remerciements

Mon expérience dans le département a été très significative grâce à la qualité humaine et professionnelle de ces professeurs : Sylvain David, Sophie Marcotte et Geneviève Sicotte. Merci infiniment !

Dédicace

Para : Hugh, Hugo, Hugo, Hugh

et

pour toute la communauté hispano-francophone qui habite les interstices de la langue et la culture : nous existons.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction

En cherchant Quetzalcóatl en Amérique du Nord : une identité latino à l'extérieur de l'Amérique latine.....1

Parler la langue de la <i>Malinche</i>	5
Quetzalcóatl.....	6

Chapitre 1

Le *frañol* : un phénomène sociolinguistique des *borderlands*.....10

Une nation dans une nation : les Chicanos et les Portoricains aux États-Unis et les francophones au Canada.....	11
Une colonisation renversée.....	16
Syncrétisme linguistique.....	20
Le <i>frañol</i> dans la globalisation.....	22
Le <i>frañol</i> , un phénomène sociolinguistique postcolonial.....	24
Zones de contact linguistiques et <i>borderlands</i>	25
Présentation de <i>Frañol radio</i> : l'appartenance politique et culturelle.....	31

Chapitre 2

***Frañol radio* : une esthétique, une classification musicale et une cyber-citoyenneté culturelle hispano-francophone imaginée.....34**

Un entrelacement de pratiques multiples.....	36
L'effet <i>frañol</i> : une esthétique.....	37
Une révolution performative radiogénique.....	40
Un jeu de performances diverses et une classification musicale.....	43
Une cyber-citoyenneté culturelle hispano-francophone.....	50

Chapitre 3

***Frañol radio* : un texte sonore et des tropes culturels.....55**

<i>Frañol radio</i> et l'identité québécoise.....	58
L'invention de l'Amérique latine.....	60
<i>Frañol radio</i> , un texte de formation hispano-francophone.....	61
Le <i>border crosser</i> , un nomade.....	63
Le <i>trickster</i>	67
Le témoin.....	70
Le trope du <i>party people</i>	74

Conclusion	
<i>Frañol radio</i>, un métissage textuel reproductif en images musicales.....	77
Bibliographie.....	84

Introduction

En cherchant Quetzalcóatl en Amérique du Nord : une identité latino à l'extérieur de l'Amérique latine

Dans ce mémoire de maîtrise, je me positionne comme un immigrant d'origine latino qui essaye de s'intégrer à la société québécoise; l'espagnol est ma langue maternelle, mais je suis allé à l'école en anglais. Le *frañol* m'aide à naviguer entre la culture hispanique et la culture francophone de ma terre d'accueil. Ma formation est dans le domaine des études culturelles hispaniques. Ce mémoire de maîtrise contribue au dialogue et aux contacts linguistiques et culturels entre l'Amérique latine et le Canada francophone. Mon analyse entrecroise des méthodes et des domaines d'étude divers pour explorer la conjonction d'éléments qui aident à comprendre la position sociale, politique et culturelle de la population d'origine latino dans le Canada francophone. Daniel Solorzano et Tara Yosso, dans « Critical Race and LatCrit Theory and Method: Counter-Storytelling », militent pour une justice sociale par le biais de l'éducation. Ils soutiennent que la *Théorie critique de la race* est la conjonction de la race, du sexe, de la classe sociale, de la langue, du genre et du statut d'immigration qui permet d'analyser la position des personnes de couleur dans la société. Le but de cette théorie est de rechercher la justice sociale pour les groupes marginalisés et sous-représentés. Solorzano et Yosso expliquent que la *Théorie critique de la race* peut être utilisée dans la salle de classe pour promouvoir le changement social; pour cela, les enseignants et les apprenants doivent être capables de définir, d'identifier et de donner des exemples de marginalisation raciale dans leurs communautés. C'est dans cette perspective que je présente mon mémoire de maîtrise.

Frañol radio est l'objet d'étude principal de ce mémoire. Il s'agit d'une émission de radio, positionnée sur la frontière linguistique et culturelle hispano-

francophone, qui a commencé sa diffusion en 2003. L'émission est délocalisée; par exemple, un jour elle se trouve à Toronto et le jour suivant elle se trouve à Montréal. Pour la trouver, il faut la chercher sur sa page facebook¹. Il s'agit d'une émission migrante animée par Hugo; celui-ci fait aussi office de « DJ » et programme de la musique en français, en espagnol et en *frañol*. Aujourd'hui, l'émission est diffusée dans huit provinces canadiennes et dans deux territoires. Cette émission de radio, qui investit la frontière linguistique et culturelle entre les communautés hispaniques et les communautés francophones, invite à forger de nouveaux outils critiques et théoriques pour comprendre le trafic culturel entre l'Amérique latine et le monde francophone. L'émission donne naissance à un *difrasismo* linguistique; c'est-à-dire, une dialectique qui offre de nouvelles pistes de réflexion pour comprendre le monde. L'émission de radio provoque une analyse du *frañol* comme code sociolinguistique-culturel et comme esthétique qui aide la population d'origine latino dans le processus d'acculturation et de transition vers la culture francophone d'accueil. Dans cette ère de globalisation, le *frañol* est un organisme atypique qui se développe quand les communautés d'origine latino se déplacent vers les régions francophones. Ce déplacement géographique affecte la langue et la manière de concevoir le monde dans plusieurs aspects.

Laura I. Rendon décrit un point de vue pré-colombien de voir le monde et explique que le *difrasismo* est une notion aztèque qui réunit deux concepts où des idées sont en conflit ou en tension l'une avec l'autre. Cette juxtaposition de termes est utilisée pour se référer à une troisième conception qui donne naissance à une nouvelle perspective où « une vérité plus grande émerge pour éclairer les mystères cachés des réalités appariées, qui dansent de façon interdépendante et en grande coopération l'une avec l'autre. Dans son essence, le *difrasimo* représente la

¹ <https://www.facebook.com/franol.radio?fref=ts>

résolution de dualités, la réconciliation de paradoxes [ma traduction] » (134). Dans ce mémoire de maîtrise, j'analyse *Frañol radio*, une émission migrante qui produit un *difrasismo* linguistique; il s'agit d'une déconstruction des binarités qui facilite la création d'une nouvelle réalité linguistique et culturelle, forçant une nouvelle réflexion critique sur ce qu'est la réalité ou ce qu'elle pourrait être en relation avec l'expérience de l'immigrant. Antonio Valeriano et Guillermo Ortiz de Montellano soutiennent, dans *Nicān mopouha*, qu'un *difrasismo* dans le nahuatl a un sens figuré qui est pris à partir de deux mots, voire deux phrases. Ces deux mots ou phrases ne doivent pas être binaires; par exemple, *flor y canto* = *poesia* [fleur et chanson = poésie] ou *agua, cerro* = *población, pueblo, ciudad* [eau, colline = communauté, ville] (34). En d'autres termes, le *difrasismo* brise les binarités et nous invite à considérer de nouvelles façons de penser qui donnent naissance à de nouvelles manières de comprendre le monde. Dans *Llave del Nahuatl*, Angel María Garibay avance que le *difrasismo* « est une méthode pour exprimer la même idée par deux mots dont les sens se complètent, car ils sont synonymes ou parce qu'ils sont adjacents [ma traduction] » (115). Les langues entrelacées et fusionnées dans *Frañol radio* donnent naissance à un *difrasismo* linguistique, un espace-temps où les binarités se désintègrent et les paradoxes se concilient. C'est une expérience *sentipensante* (feeling-thought). Eduardo Galeano, dans « Celebration of the Marriage of Heart and Mind », écrit :

Why does one write, if not to put one's pieces together? From the moment we enter school or church, education chops us into pieces: it teaches us to divorce soul from body and mind from heart. The Fishermen of the Colombian coast must be learned doctors of ethics and morality, for they invented the word, *sentipensante*, feelingthinking, to define language that speaks the truth. (121)

Le *frañol* est aussi une méthode où la pensée et le sentiment convergent et fusionnent pour exprimer une nouvelle réalité linguistique particulière aux

populations hispano-francophones. Laura I. Rendón explique, dans *Sentipensante*, que le mot *sentipensante* vient de la combinaison de deux verbes : sentir et penser. Eduardo Galeano considère pour sa part que la rationalité et l'intuition peuvent exister « dans une opposition dynamique et complémentaire [ma traduction] » (131).

Le *frañol* est un code sociolinguistique-culturel et une esthétique qui concerne la communication dans cette ère de globalisation. Il n'y a pas de formule spécifique pour le parler. « Parler en frañol » est un phénomène de notre époque, où les systèmes économiques déterminent la migration de personnes d'origine hispanique provenant de pays pauvres vers les pays riches. Dans une perspective sociolinguistique, Perrine Broechler explique, dans « Plurilinguisme, Sociolinguistique des contacts des langues », que certains linguistes, dans les années 70, considéraient les interférences comme des « points de repères » (Selinker, Corder, Nemser, Porquier, 1974). Broechler décrit l'importance de distinguer la langue source (LS) de la langue cible (LC). Ces éléments sont représentatifs du processus d'apprentissage d'une langue étrangère. Elle écrit :

Corder (1980) l'a aussi désignée [la langue de transition] comme *dialecte idiosyncrasique* pour insister sur son caractère original et propre à chaque apprenant, Selinker (1971) comme *Interlangue* (IL). Ces dialectes présentent aussi des caractéristiques communes telles que l'instabilité en ce que le système se réorganise en permanence. (S. Pit Corder, 1980. 2)

C'est-à-dire que la langue de transition est une construction linguistique et culturelle individuelle qui facilite la transition vers ce qu'on considère la langue cible dans le domaine de l'apprentissage et de l'enseignement d'une langue étrangère. En d'autres termes, la langue de transition est particulière à l'apprentissage d'une langue étrangère où les interlocuteurs construisent leurs propres codes pour s'aider à faire le passage vers la langue qu'ils désirent parler.

Dans le domaine de la traduction, la langue source est la langue dans laquelle un texte est écrit; il fait l'objet d'une traduction vers une autre langue, la langue cible. Pour les personnes d'origine hispanique qui apprennent le français, la langue cible est le français. C'est la langue qu'on ambitionne de parler et d'écrire pour réussir dans la nouvelle société. Selon Broechler, il y a une complexification progressive des règles de fonctionnement telles que la perméabilité, la systématique et la variabilité normative de production, la complexification et la simplification.

Les interférences de la langue d'accueil dans la langue source sont significatives et vice-versa, et les « zones interstices », comme l'expose Monica Heller (2002) et comme le décrit Broechler, facilitent la production d'organismes atypiques. Le *frañol* est un organisme atypique qui nous invite à réfléchir sur les phénomènes culturels et linguistiques en utilisant une nouvelle optique théorique et critique. Pour les nouveaux arrivants d'origine hispanique qui apprennent le français comme langue seconde ou troisième langue, le *frañol* est une *langue de transition* qui les aide dans l'apprentissage du français; cependant, pour les interlocuteurs qui parlent l'espagnol et le français couramment, le *frañol* est un phénomène sociolinguistique et culturel qui affecte la langue maternelle et la langue cible. Le processus de ce phénomène de contact linguistique et culturel remonte à la conquête des Amériques par les Européens. La Malinche est le personnage le plus célèbre concernant le pouvoir de la langue et la survivance.

Parler la langue de la *Malinche*

Octavio Paz, dans son essai « Los hijos de la Malinche » de *El Laberinto de la Soledad*, explique que les Mexicains sont des filles et des fils de la *chingada*, la femme violée. Paz remonte à l'époque de la conquête espagnole et rappelle que la Malinche est l'archétype de la femme Mexicaine; elle a été agressée sexuellement par le conquérant. Cette femme violée produit le métissage dans le peuple latino-

américain, dévaluant les femmes. Bernal Diaz del Castillo, dans *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*, raconte l'histoire de la Malinche ou Malintzín, aussi connue comme Doña Marina. C'était une femme d'origine indigène qui a été offerte à Hernán Cortés, le conquérant espagnol et l'a servi comme traductrice sur sa nouvelle terre. La Malinche, comme polyglotte, a été un personnage très important dans la conquête de la Nouvelle Espagne car, via la langue, elle a aidé les Espagnols à soumettre les populations indigènes. Certains critiques la considèrent comme une traîtresse qui a donné son peuple; cependant, d'autres intellectuels affirment qu'elle a été victime des circonstances. Actuellement, l'adjectif « malinchista » existe en Amérique latine pour décrire une personne qui préfère l'élément étranger à la place d'un élément national ou autochtone. Je soutiens que, dans cette ère de globalisation et de capitalisme, la Malinche vit encore dans notre langue. La Malinche aide la population immigrante d'origine latino à utiliser la langue pour s'acculturer et pour survivre dans l'endroit d'accueil. Parler la langue de « Malinche » est le fait de s'entraîner à utiliser la langue pour subsister. Dans la société d'accueil, la Malinche nous aide à comprendre l'importance de passer d'une langue à une autre et d'une culture à une autre. Parler la langue de la Malinche signifie « être alerte » à écouter, à parler, à communiquer, à lire entre les lignes et même à savoir interpréter le silence. C'est quelque chose qui va plus loin que l'aspect linguistique et culturel : c'est une nécessité du corps et de l'esprit.

Quetzalcóatl

« La búsqueda de Quetzalcóatl » ou « la recherche de Quetzalcóatl » est l'aspiration de cet élément idéal de la vie qui va rendre les gens heureux; il peut être décodé dans le désir de liberté, de nature financière, sociale, religieuse, sexuelle, politique, parmi beaucoup d'autres. La recherche de Quetzalcóatl remonte à la conquête de l'Amérique latine par les Espagnols. À ce moment-là,

les Aztèques attendaient l'arrivée divine de Quetzalcóatl, le dieu serpent emplumé. Les autochtones, par erreur, ont identifié Hernán Cortez avec ce dieu à venir; de ce fait, les bénédictions attendues ont été divinement transformées en *chingadazos*, punitions corporelles et humiliations de la part des colonisateurs.

Lorsque les *Dzules* sont arrivés sur le continent américain, les *Itzaes* ont fui vers les montagnes pour protéger leur mode de vie². Craignant pour leur sécurité, ils se sont échappés pour continuer à exister malgré la violence et l'oppression; ils sont devenus des nomades sur leur propre terre et ont trouvé refuge dans des endroits éloignés. Les *Itzaes*, en essayant de trouver un lieu d'appartenance, sont arrivés dans les montagnes. Quetzalcóatl est resté dans la psyché de la communauté et les gens continuent à le chercher au Nord du continent. Les nomades d'origine latino recherchent Quetzalcóatl aux États-Unis et au Canada parce que la colonisation masquée de la mondialisation et du capitalisme a envahi leurs terres. Pour survivre, les populations d'origine latino sont obligées d'émigrer; cette condition de pèlerinage force ces communautés à vivre une vie en marge de la société.

C'est à de telles questions, à la fois historiques, géographiques, sociales, identitaires et culturelles, que sont consacrées les diverses sections du présent mémoire. Le premier chapitre, « Le *frañol* : un phénomène sociolinguistique des *borderlands* », compare certaines « communautés imaginées » de *frontières* en Amérique du Nord telles que les Chicanos, les Portoricains et les Québécois pour réfléchir à la condition sociale, politique et culturelle de ces nations à l'intérieur d'un pays; les Chicanos et les Portoricains aux États-Unis et les Québécois au Canada vivent dans les *borderlands*, une zone de contact linguistique et culturel propre aux communautés de frontières. Le chapitre présente le *frañol* comme la manifestation linguistique d'un métissage qui contribue à l'existence de *Frañol*

² Les *Dzules* sont les espagnols et les *Itzaes* sont les autochtones selon le *Popol Vuh*.

radio, une émission qui se concentre sur la musique latine en espagnol, en français et de nature hybride entre les deux langues. L'analyse identifie le phénomène de la « colonisation renversée » où l'immigrant d'origine latino devient le nouveau (elle) métis ou métisse capitalisé(e) dans cette ère de globalisation. Les nouveaux (elles) métis et métisses capitalisé(e)s désirent être colonisé(e)s et acculturé(e)s par choix pour obtenir des papiers afin de vivre la liberté qu'ils ou elles n'ont pas en Amérique latine; cette condition est à l'opposé de la colonisation violente dont les natifs des Amériques ont souffert du temps de la conquête européenne. Dans le passé colonial, les Espagnols ont imposé leur culture, leur langue et leur religion contre la volonté des Amérindiens. Maintenant, c'est le contraire, beaucoup de gens d'origine latino veulent être colonisés et acculturés pour avoir « une meilleure vie ». Le chapitre présente également le *frañol* comme un code sociolinguistique qui alimente *Frañol radio*, une émission de frontière où le contact linguistique et culturel entre l'espagnol et le français est primordial.

Le deuxième chapitre, « *Frañol radio* : une esthétique, une classification musicale et une cyber-citoyenneté culturelle hispano francophone imaginée », présente *Frañol radio* comme un moyen de diffusion qui facilite la pratique de ce qui, dans la tradition pédagogique d'origine latino, s'appelle « las pedagogias del hogar y la comunidad » ou « les pédagogies du chez soi ». Il s'agit d'une pratique et d'une méthodologie d'apprentissage où les gens transmettent des savoirs dans les milieux informels comme la maison, la rue, le travail, avec les amis, dans la société d'accueil. *Frañol radio* forme une communauté virtuelle qui incite à une cyber-citoyenneté culturelle hispano-francophone. Le chapitre présente « l'effet *frañol* » comme un phénomène du contact linguistique et culturel entre le français et l'espagnol qui ne se limite pas à l'usage de la langue. L'effet *frañol* conçoit le phénomène de la communication aux niveaux linguistique, culturel et performatif. Hugo, le « DJ » de *Frañol radio*, catalogue la musique en espagnol, en français et

en *frañol*. Les artistes hispaniques qui chantent en français et les groupes francophones qui chantent en espagnol sont les plus emblématiques de l'émission de radio et, via la musique en *frañol*, ces artistes effacent les frontières politiques, sociales, culturelles et linguistiques. La musique de style salsa a été un moyen de diffusion de l'effet *frañol* dans le monde francophone. Africando, Deldongo et Fatal Mambo sont des groupes musicaux représentatifs de cet effet linguistique et culturel.

Dans le troisième chapitre, « *Frañol radio* : un texte sonore et des tropes culturels », l'immigrant d'origine latino devient le héros du récit dans le « texte sonore » de *Frañol radio*. Le chapitre compare ce texte sonore avec les caractéristiques et les conventions littéraires d'un *bildungsroman*. Aussi, l'émission de radio, via la musique et le contenu, facilite une cartographie des « nonces taxonomiques » qui présentent les façons dans lesquelles la population d'origine latino s'imagine. Le *border crosser*, le *trickster*, le témoin et le *party people* sont des tropes récurrents qui projettent l'expérience de l'immigrant. On peut y lire une situation similaire à celle de la communauté Maghrébine qui, à l'instar de la population d'origine latino, va au Nord pour chercher une vie meilleure. Les figures culturelles présentées dans ce chapitre aident à réfléchir à l'idée d'une identité latino à l'extérieur de l'Amérique latine.

La conclusion du mémoire, « *Frañol radio*, un métissage textuel reproductif en images musicales », particularise l'émission de radio comme un véhicule médiatique qui contribue à la reproduction d'un métissage textuel infini. Le *mashup* de la chanson « C'est la vie » en français et arabe de Khaled et l'adaptation de Marc Anthony en style salsa exemplifient ce métissage textuel reproductif où les langues et les rythmes fusionnent pour produire des chaînes infinies d'images qui se mélangent avec d'autres pour donner vie à une nouvelle expression musicale.

Chapitre un

Le *frañol* : un phénomène sociolinguistique des *borderlands*

Hola a todos, je m'appelle John Bellie; je suis de Fredericton
y aquí estamos en *Frañol*, votre émission de musique latine.

--Un auditeur de *Frañol radio*³

Dans ce premier chapitre, je présente les communautés francophones et hispanophones de l'Amérique du Nord telles que les Chicanos, les Portoricains et les Québécois comme des « communautés imaginées » de *frontières*. Ces communautés sont considérées, par leurs membres, comme des nations dans une nation plus grande. Les Chicanos et Portoricains avec les groupes de Latinos aux États-Unis, ainsi que le Québec et les francophones au Canada, sont des nations qui existent à l'intérieur d'un pays. Ces groupes sont des nations disloquées dans l'Amérique du Nord. Je présente le *frañol* comme un code sociolinguistique particulier aux personnes d'origine hispanique dans le Canada francophone. Il s'agit d'un code sociolinguistique des *borderlands* qui se développe dans une zone de contact linguistique entre le français et l'espagnol. Le *frañol* permet une appartenance politique et culturelle via la langue dans cette ère de globalisation et de colonialisme renversé où les gens du tiers monde, d'origine latino dans ce cas, essayent de trouver une vie meilleure dans le Canada francophone. La communauté hispano-francophone dans le milieu francophone au Canada pratique un « syncrétisme linguistique » comme stratégie culturelle et permet l'existence de *Frañol radio*, une émission délocalisée qui se situe dans les interstices culturels et linguistiques des communautés de frontières ou des *borderlands*. Le *frañol* dans le Canada francophone est la manifestation linguistique d'un métissage qui contribue à l'essor de *Frañol radio*, une émission qui se concentre

³ *Frañol radio* en ligne.

sur la musique latine en espagnol, en français et de nature hybride entre les deux langues. *Frañol radio* est la matière principale du présent mémoire de maîtrise. Ce qui suit a pour visée de bien mettre en contexte la fonction et la pertinence de celle-ci.

Une nation dans une nation : les Chicanos et les Portoricains aux États-Unis et les francophones au Canada

Cette étude conçoit la communauté hispano-francophone comme une « communauté imaginée » qui investit les interstices culturels et linguistiques des communautés de frontières ou des *borderlands*. La communauté imaginée hispano-francophone dans le Canada francophone est soudée par le *frañol*, un code sociolinguistique particulier de ce groupe qui évolue linguistiquement et culturellement entre l'espagnol et le français. Benedict Anderson, dans *Imagined Communities*, définit la nation dans les termes suivants :

it is an imagined political community- and imagined as both inherently limited and sovereign [...] It is imagined because the members of even the smallest nation will never know most of their fellow-members, meet them, or even hear of them, yet in the minds of each lives the image of their communion. (6)

Comme cette définition l'indique, ces communautés peuvent être largement dispersées géographiquement, même divisées par des frontières politiques. Le *frañol* concerne les communautés hispano-francophones. Il touche notamment des communautés imaginées comme les groupes d'origine latino en Amérique du Nord, tout particulièrement des nations dans une nation plus grande, par exemple le cas du Québec comme nation dans le Canada; ou comme les communautés d'origine latino aux États-Unis telles que les Chicanos et les Portoricains qui existent comme nations culturellement légitimes à l'intérieur des États-Unis.

La nation Chicana est une population aux États-Unis avec une histoire de colonisation et d'invasion. Il s'agit d'une communauté de personnes d'origine mexicaine qui sont devenues États-uniennes après la Guerre Mexicano-Américaine et le Traité de Guadalupe Hidalgo en 1848. Les États-Unis, avec les idées impérialistes du *Manifest Destiny*, avaient la « permission » de Dieu pour conquérir les territoires à l'ouest du leur; un jour, la frontière entre le Mexique et les États-Unis a changé de position géographique et beaucoup de Mexicains ont perdu leur pays. Le Texas, la Californie, le Nevada, le Colorado, le Nouveau-Mexique et l'Arizona sont devenus des états de l'union américaine (Mountjoy, 2009). Les Chicanos ont été forcés de suivre la culture états-unienne et de s'acculturer à la façon colonialiste des États-Unis (Acuña, Rodolfo, 1988). Corky Gonzales dans son poème « Yo soy Joaquín » écrit⁴ :

Yo soy Joaquín / perdido en un mundo de confusión: / I am Joaquín, lost in a world of confusion, / caught up in the whirl of a gringo society, / confused by the rules, scorned by attitudes, / suppressed by manipulation, and destroyed by modern society. / My fathers have lost the economic battle / and won the struggle of cultural survival / And now! I must choose / between the paradox of / victory of the spirit, despite physical hunger, / or to exist in the grasp of American social neurosis, / sterilization of the soul and a full stomach. / Yes, I have come a long way to nowhere, / unwillingly dragged by that monstrous, technical, / industrial giant called Progress and Anglo success... (« Yo Soy Joaquin »)

Yo soy Joaquín / perdido en un mundo de confusión: / Je suis Joaquín, perdu dans un monde de confusion, / pris dans le tourbillon d'une société gringo, / rendu confus par les règles, méprisé par les attitudes, / réprimé par la manipulation et détruit par la société moderne. / Mes parents ont perdu la bataille économique / et ont gagné le combat de la survie culturelle / Et maintenant! Je dois choisir / entre le paradoxe de la / victoire de l'esprit, malgré la faim physique, / ou d'exister sous l'emprise de la

⁴ <http://www.latinamericanstudies.org/latinos/joaquin.htm>

névrose sociale états-unienne, / stérilisation de l'âme et estomac plein. / Oui, j'ai parcouru un long chemin vers nulle part, / involontairement traîné par ce géant monstrueux, technique / industriel appelé Progrès et Succès anglo... [ma traduction] (« Yo Soy Joaquín »)

Ce poème est devenu représentatif de la culture chicana dans les années 1960 au début du Mouvement Chicano aux États-Unis. L'extrait expose la lutte sociale et politique des personnes d'origine mexicaine qui essayent de coexister à l'intérieur des États-Unis.

Porto Rico est une île dans les Caraïbes, obtenue par les États-Unis après la Guerre Américano-Espagnole en 1898; il s'agit d'une période importante de l'histoire coloniale, car l'Espagne a cédé Porto Rico, Cuba et les Philippines. Maintenant, Porto Rico est considéré comme un « Estado Libre Asociado », un État Libre Associé. C'est-à-dire que les Portoricains ont une autonomie politique, mais en réalité ils sont une colonie d'origine latino-américaine contrôlée par les États-Unis (Picó 2006). Les Portoricains sont des citoyens états-uniens, mais ils ne peuvent pas voter aux élections fédérales aux États-Unis. La communauté portoricaine se trouve dispersée aux États-Unis. Dans l'état de New York, il y a une grande population hybride de *Newyoricans*; des portoricains qui habitent dans les interstices culturels et linguistiques entre la culture de l'île et la culture états-unienne. Dans « Growing up Nuyoricán », Esther Kogan explique que les étiquettes en espagnol et en anglais imposées par certains intellectuels reflètent les transformations de la culture linguistique du groupe d'origine portoricaine. L'auteure écrit : « At different periods and sometimes at one and the same time, we have been *puertorriqueños, antillanos, caribeños, Marín Taiguers, grinjornes, jíbaros, hispanos, latinos, boricuas, pororicans*, Spanish, Hispanics, Spiks, Puerto Ricans, and Nuyoricans » (Soto 2007, 190). C'est-à-dire que les personnes d'origine portoricaine ont été étiquetées de diverses façons; parfois ces classifications étaient péjoratives.

Ces deux communautés, la communauté Chicana et la communauté Portoricaine, existent dans l’imaginaire social des Latinos aux États-Unis. Il s’agit de nations imaginées dans un pays plus grand. Les Chicanos et les Portoricains, avec beaucoup d’autres groupes de Latinos, essaient de préserver culturellement et linguistiquement leurs origines. À l’instar de la communauté hispano francophone au Canada, les nations de Latinos aux États-Unis parlent une langue de frontières ou de *borderlands*; c’est le *Spanglish*, un code sociolinguistique particulier de personnes d’origine latino-américaine qui se développe dans les interstices culturels et linguistiques de l’anglais et l’espagnol. Ilán Stavans, dans *Spanglish*, considère le spanglish comme un métissage linguistique particulier aux personnes d’origine hispanique aux États-Unis. Il écrit :

le spanglish est aussi un véhicule intraethnique de communication, à travers les États-Unis. Il est utilisé par les Hispaniques pour établir une forme d’empathie entre eux [...] le spanglish, d’une part, est un résultat de l’affrontement évident entre deux langues et il n’est pas défini par la classe sociale [ma traduction]. (Stavans 2003, 43)

De la même façon que le spanglish se développe aux États-Unis dans la communauté hispanique, le *frañol* se développe dans le Canada francophone dans la communauté hispanophone qui habite en français. Évidemment les personnes d’origine hispanique au Canada ne sont pas aussi nombreuses que les populations de personnes hispaniques aux États-Unis. Cependant, les Hispaniques des États-Unis et les Hispaniques du Canada francophone partagent une expérience similaire de métissage linguistique dans leurs communautés respectives.

Le film *La voix de la prairie / La francophonie au Canada* documente l’existence de francophones dispersés dans tout le pays⁵. Selon un travailleur documenté dans le film, il y a deux types de francophones. Ceux qui luttent pour

⁵ Voir le film sur YouTube <http://www.youtube.com/watch?v=DSuDP5M6ILQ>

leur langue et leur culture et ceux qui ont compris qu'ils ne sont pas capables de lutter, car la langue des affaires n'est pas le français : « si tu n'as pas appris à l'aimer pourquoi lutter ». Historiquement, le français est arrivé en Amérique du Nord avec la fondation de la Nouvelle France, de l'Acadie et du Québec, au XVI^e siècle. Le commerce de la fourrure incite la communication entre les indigènes et les Français. Les colonisateurs suivent leur route vers l'Ouest, découvrent de nouveaux endroits et commencent à former des communautés. « Aujourd'hui, survivant au courant de l'histoire, un peuple dispersé au cœur du Canada résiste et se souvient... Penser en anglais et parler en français » (*La voix*, film) est un phénomène social et linguistique particulier aux personnes jeunes qui essaient de préserver leurs racines culturelles et linguistiques dans le Canada anglophone. Certains francophones se souviennent de l'importance de « parler *white* »; c'est-à-dire, de l'importance de parler anglais pour survivre. Les francophones du Canada souffrent de la réalité quotidienne de l'américanisation qui mène à parler français à la maison, mais anglais à l'extérieur. Un francophone affirme : « La langue française est la mienne même si je ne la maîtrise pas bien; c'est ma langue » (*ibid.*). La réalité linguistique et culturelle de la communauté francophone dispersée partout au Canada anglophone est décrite dans les paroles de la chanson « Jours de plaine » par Daniel Lavoie⁶. L'artiste chante :

Y'a des jours de plaine / Où dans les nuages on voit la mer / Y'a des jours de plaine / On voit plus loin que la terre / Y'a des jours de plaine / On entend parler nos grands-pères dans le vent / Y'a des jours de plaine / J'ai vu des métis en peinture de guerre / Y'a des jours de plaine / Où j'entends gémir la langue de ma mère / Y'a des jours de plaine / On n'entend plus rien / À cause du vent.

Cette chanson met en contexte l'histoire de l'existence de la francophonie au Canada et présente la nostalgie de perdre sa langue maternelle. Leigh Oakes et

⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=5HxkLNqDiCY>

Jane Warren soulignent dans *Language, Citizenship and Identity in Quebec* : « As became clear at the États généraux du Canada français (Estates general of French Canada) : French Canadians were [...] divided into Quebecers on the one hand, and francophones hors Quebec » (27). Maintenant, il y a une nouvelle vague d'immigration qui veut être acculturée à la langue française.

Une colonisation renversée

Dans *The Tempest* de Shakespeare, Caliban déclare : « You taught me language, and my profit on't / Is, I know how to curse. The red plague rid you / for learning me your language! » (398). Ce qui signifierait « tu m'as enseigné ta langue et ce que je peux faire avec elle c'est sacrer, tabarnac, ostie [ma traduction] ». L'utilisation de la langue du colonisateur de façon blasphématoire s'observe dans le cas du Québec qui a été bercé dans la religion catholique et dont la population utilise maintenant le vocabulaire catholique pour jurer. Dans *La Tempête*, Prospero éduque Caliban et lui enseigne sa langue. Caliban, un cannibale barbare, se plaint de son maître en jurant avec la langue apprise pour être civilisé. Fernandez Retamar, en réfléchissant sur l'identité latino-américaine, fait allusion à cette pièce de théâtre. Selon l'auteur, les colonisateurs européens ont imposé leur langue pour civiliser les Nouvelles Amériques. Maintenant, les Nouvelles Amériques utilisent la langue du colonisateur pour fonctionner. Les Nouvelles Amériques ont hérité de l'Europe colonisatrice certains systèmes sociaux, politiques et religieux; il est impossible d'effacer ces éléments de notre identité américaine. Dans ce processus d'oppression, les Amériques ont perdu une riche culture native telle que l'usage des langues autochtones. Fernandez Retamar, dans *Calibán*, écrit :

de nombreux descendants d'Indigènes, d'Africains, d'Européens ont pour ainsi dire, quelques langues pour communiquer : celles des colonisateurs. Alors que d'autres colonies ou ex-colonies du

milieu métropolitain commencent à se parler les unes aux autres dans leur langue, nous, les Latino-Américains, nous continuons à parler dans la langue du colonisateur. Maintenant, comment pourrais-je communiquer avec le colonisateur? Leurs langues sont désormais nos langues, et beaucoup de ces outils conceptuels sont aussi devenus nos outils conceptuels [ma traduction] (11-12).

Dans les Nouvelles Amériques, l'espagnol, l'anglais, le français et le portugais sont les langues officielles que nous avons pour communiquer. Les langues indigènes de beaucoup de territoires du continent américain se trouvent dans une situation de marginalisation face à la langue officielle du pays ou du territoire. La constitution canadienne reconnaît trois groupes d'indigènes au Canada : les Métis, les Inuits et les Premières Nations. Dans *La situation des langues autochtones au Québec*, Aurelie Hot et Jimena Terraza écrivent : « Selon le recensement de 2006, 1 172 785 personnes déclarent une identité autochtone, ce qui équivaut à 3,8 % de la population du pays [...] Par ailleurs, 56 % de la population autochtone habite dans les villes. Au Québec, 108 000 personnes déclarent une identité autochtone » (Maurais, 22). Les auteures présentent deux groupes linguistiques au Québec tels que les familles linguistiques suivantes : l'Algonquienne et l'Iroquoienne. La première catégorie comporte l'abénaquis, l'algonquin, l'atikamekw, le cri, l'innu, le malécite, le micmac, le naskapi. La seconde catégorie inclut le mohawk et le huron-wendat. Dans le premier groupe, la langue abénaquis est presque éteinte. Du deuxième groupe, la langue huron-wendat est en état « endormi », car la population était d'approximativement 1 555 personnes au début du XX^e siècle (Maurais, 25). Dans l'exposition « Devoir de mémoire », le musée McCord, en collaboration avec la Commission de vérité et réconciliation du Canada, écrit :

Fidèle à sa mission de témoigner de notre monde et de nos histoires, le Musée McCord rappelle le sort de milliers d'enfants de Premiers Peuples qui, de gré ou de force, ont grandi dans des pensionnats dont le mandat était d'éradiquer toute trace de leur culture... Durant plus de 150 ans, des milliers d'enfants de

Premiers Peuples de l'ensemble du pays ont été placés dans des pensionnats financés par le gouvernement et administrés par des églises. Dès l'âge de quatre ans, ils étaient séparés de leurs parents et de leur communauté, et dépossédés de leur langue, de leur identité culturelle et de leurs traditions. Cette politique d'assimilation du gouvernement a échoué, mais les conséquences dévastatrices perdurent. (Exposition dans la rue par McCord)

Cependant, la discrimination contre les personnes d'origine indigène a été pratiquée sur tout le continent Américain. Les personnes d'origine indigène ont été perçues comme des sauvages et les européens ont essayé de les « civiliser ». Maintenant, l'idée d'acculturation existe dans un monde globalisé.

Cette ère de globalisation provoque une immigration massive des personnes de pays pauvres vers les pays riches. Il s'agit d'une colonisation renversée. C'est-à-dire que dans le passé, les colonisateurs allaient dans un nouveau territoire pour exploiter les gens. Maintenant, ce sont les gens qui décident d'être colonisés. La chanson « Me voy pal Norte » par Calle 13 l'exprime dans les paroles suivantes : « Yo quiero descubrir lo que ya estaba descubierto / Ser un emigrante ese es mi deporte / Hoy me voy pal' norte / sin pasaporte, sin transporte / a pie, con las patas », ce qui se traduit par quelque chose comme : « Je veux découvrir ce qui a été déjà découvert / Être un immigrant c'est ça mon sport / aujourd'hui, je vais au nord / pas de passeport, pas de transport / je marche avec mes pattes [ma traduction] » (Calle 13). Cette chanson fait allusion à la découverte des Amériques par les Européens; selon les colonisateurs ils ont découvert le continent, mais pour les autochtones cela a été une invasion. Maintenant, les immigrants latinos décident d'aller ailleurs pour découvrir une vie meilleure, comme les colonisateurs l'ont fait dans le passé.

Traditionnellement, l'école nous enseigne que le continent américain est né, car les explorateurs européens l'ont découvert. Les *conquistadores* espagnols arrivent en Amérique et développent l'Amérique hispanique. Les Anglais

apparaissent en Amérique du Nord et développent l'Amérique anglaise. Les Français font de même et développent l'Amérique française. Les Portugais viennent et développent le Brésil. La Nouvelle-France, la Nouvelle-Angleterre, la Nouvelle-Espagne et le Brésil existent « grâce » aux colonisateurs. Les nouveaux arrivants colonisent, exploitent, tuent et imposent leur culture et leur langue aux habitants de la vieille Amérique. Les Amérindiens du nord, du centre et du sud de ce que nous appelons le continent américain, sont considérés comme des sauvages qui ont besoin d'être changés, civilisés, acculturés. Les Espagnols tuent des Indiens, imposent leur religion, leur langue et leur culture; la même chose se passe avec les Anglais, les Français et les Portugais. Le métissage commence à fleurir : les Indiens se mélangent avec les Européens et *los mestizos*, les métis, les *mestiços* naissent. Maintenant, dans cette ère de mondialisation et de capitalisme où les marchés développent de nouvelles stratégies de colonisation, un nouveau groupe émerge, ce sont les nouveaux métis capitalisés, déterrés, exilés de leur terre mère. C'est-à-dire que ces personnes sont forcées d'être déterritorialisées, « délégalisées », déculturées et re-acculturées. Ils ou elles sont les immigrants d'aujourd'hui qui, avec le désir d'obtenir un peu plus de liberté, décident de devenir *conquistadores*, conquérants de leurs propres destins. Ils ou elles décident de quitter leur pays d'origine pour trouver un peu plus de liberté. Il s'agit des nouveaux métis et métisses; une nouvelle génération de gens qui ont conscience de leur position limitée dans leur pays d'origine. Ils décident de partir pour être changés, colonisés, acculturés, afin de vivre la liberté. C'est une décision consciente (à moins d'être forcé à émigrer dans un autre contexte, par exemple l'esclavage sexuel, les coups d'État, etc.). D'un côté, ils ont conscience de se plonger dans un monde étranger; d'un autre côté, ils connaissent leur condition d'immigrants et la valeur de leurs racines culturelles. Yannick Noah parle de métissage dans les paroles suivantes : « Je suis métis / un mélange de couleurs / Oh métis, je viens d'ici et d'ailleurs / Marcher pieds nus dans la ville, en sandales

dans la jungle / Tu sais, l'mélange est facile, il suffit d'être simple / Je suis une éclipse, une rencontre insolite / Je suis fier d'être métis, j'ai la chance de choisir » (« Métis »). La chanson présente le métissage comme une condition de fierté; il s'agit d'une partie identitaire de l'être humain qui lui donne l'opportunité de choisir et d'embrasser les éléments culturels hybrides de son identité.

Synchrétisme linguistique

Les communautés hybrides dans les Amériques ont utilisé le synchrétisme culturel comme une technique de survivance dans le milieu colonial. Par exemple, pendant l'esclavage à Cuba, les Africains ont fait croire aux colonisateurs espagnols qu'ils suivaient ce qui avait été imposé; cependant, dans leur cœur, ils et elles pratiquaient leurs traditions. La *Santería* (leur religion) est un modèle de ce synchrétisme culturel où les Africains pratiquaient la culture dominatrice en face des colonisateurs espagnols alors qu'en privé, dans leurs esprits, ils pratiquaient leur religion d'origine Yoruba. C'est-à-dire que, dans leurs rituels religieux, les Africains victimes de l'esclavage honoraient la Vierge de Regla, mais dans leurs cœurs, ils et elles adoraient Yemayá, la mère des océans et des mers du monde; c'est comme cela que beaucoup d'entités Yoruba se sont synchrétisées dans le panthéon catholique et vice-versa (Brown, 2003). Le groupe de musique Orishas l'exprime dans la chanson « Canto para Elegua y Chango » : « Santa Bárbara bendita es tu Changó / Guía por el buen camino a tus hijos como yo / Dales la luz señora de virtud / Fuerza, esperanza, en ti confianza, con tu espada avanza (*A lo cubano*, 2007) » (« Bénie Santa Barbara tu es Chango / Guide tes enfants, comme moi, sur le bon chemin / Donne de la lumière, Dame de vertu / force, espérance, confiance en toi, avec ton épée on avance [ma traduction] »). Ces paroles démontrent l'importance du synchrétisme culturel et religieux de la communauté afro-cubaine. Santa Barbara est une sainte imposée par la religion catholique de l'époque. Bien que Santa Barbara soit une entité féminine, et Chango une entité

masculine, la population a choisi Santa Barbara pour syncrétiser Chango, l'Orisha macho du panthéon Yoruba.

Les communautés hispano-francophones, en communicant en *frañol*, renforcent un projet de « syncrétisme linguistique » et théorisent la langue en même temps qu'ils l'utilisent. En s'appuyant sur le concept de Jerzy Kurytowicz du point de vue de l'anthropologie linguistique, Jane Hill explique que cette définition reconnaît que les interlocuteurs peuvent altérer le matériel linguistique que ce soit pour mettre en évidence ou pour occulter une dimension de la façon dont ils comprennent leurs énonciations, afin de construire une nouvelle synthèse. Hill écrit :

syncretic linguistic projects are active and strategic efforts by speakers, who draw on their understandings of the historical associations of linguistic materials to control meaning and to produce new histories by variably suppressing and highlighting these histories through linguistic means. (246)

En d'autres termes, la communauté hispano-francophone qui parle en *frañol* a le pouvoir de choisir des éléments linguistiques pour construire une nouvelle histoire culturelle et linguistique.

Le concept de syncrétisme a commencé avec une dimension religieuse car dans le passé colonial, la religion a été historiquement un moyen de conversion, d'acculturation et de civilisation violente. La messe catholique a un rite de pénitence qui marque le niveau hiérarchisé entre le pécheur et Dieu. Pour recevoir l'acceptation divine, la personne doit reconnaître son infériorité devant l'autorité religieuse. Dans la messe, le rite de pénitence est une prière où la personne doit implorer le pardon pour ses fautes commises et doit se déclarer coupable d'avoir une vie sans valeur. De la même façon, l'immigrant sans argent provenant du tiers monde qui essaie d'émigrer de manière légale se trouve dans une situation

similaire devant les autorités d'immigration du premier monde. Mon adaptation de la prière de pénitence l'exprime de la manière suivante :

I confess to almighty God / and to you, my brothers and sisters / that I have sinned through my own fault, / I have been born in the third world: Latin America, Africa, Asia / in my thoughts and in my words / I have sinned / in what I have done, please forgive me / and in what I have failed to do: to be born in the first world / and I ask blessed Mary, ever virgin, all the angels and saints, and you, my brothers and sisters / to accept me in your country / Praise to the Lord, our God / Amen⁷.

Comme cette prière l'indique, dans le processus d'immigration, la personne immigrante doit accepter son infériorité devant les autorités du pays riche. Elle est dévalorisée et doit prouver qu'elle est adéquate pour être acceptée sur la terre promise.

Le *frañol* dans la globalisation

Le *frañol* est un phénomène sociolinguistique dans une ère de mondialisation, d'internationalisation et de globalisation. Oakes et Warren, dans *Language, Citizenship and Identity in Quebec*, expliquent que la mondialisation n'est pas le même phénomène que l'internationalisation. La mondialisation cherche des liens plus étroits entre les nations et aussi dans les processus tels que l'émergence d'une société civile mondiale qui abolit les frontières des nations. Ils écrivent « global flow of mass cultural consumption has already resulted in some degree of homogenisation, which many consider synonymous with global Americanisation » (16). C'est-à-dire que le terme de globalisation est quelques fois considéré comme une américanisation globalisée; cependant, cette perspective atteint ses limites, car elle empêche de considérer les manières dans lesquelles les produits culturels « are locally consumed, locally read and

⁷ <http://catholic-resources.org/ChurchDocs/Mass.htm>

transformed in the process » (16). En évoquant certains auteurs, Oakes et Warren considèrent que les termes « global » et « local » sont deux faces d'un même mouvement, si bien que Robertson suggère même le remplacement du terme « mondialisation » par « glocalisation » (17). De cette façon, en utilisant ce terme pour analyser la globalisation dans des situations locales, le *frañol* s'avère un code sociolinguistique qui aide à comprendre comment les produits culturels et linguistiques se développent et se transforment dans les processus de globalisation et de mondialisation. Le terme de Robertson évoqué par Oakes et Warren donne de nouvelles pistes de réflexion pour glocaliser le *frañol* comme un produit linguistique local dans un contexte globalisé. Il s'agit d'un code sociolinguistique pratiqué par un groupe de personnes qui existent dans l'imaginaire social et qui développent des systèmes culturels et linguistiques qui reflètent leur condition hybride dans une communauté mondialisée. Pierre Perret dénonce ainsi, au sujet de la mondialisation :

Tous les rapaces / de la mondialisation / Sont si voraces / Qu'on y
laissera nos caleçons / Leur seul langage / en réponse à nos
questions / C'est bien dommage / C'est celui de la répression / Ils
nous dictent ce qu'on aime / Ils imposent au monde entier / Leurs
films ou leurs OGM / Qu'on achète sans sourciller / Ils distribuent
d'la farine / Aux pays où les sous-sols / Par hasard ont du platine /
De l'or, du pétrole (« La Mondialisation »).

Cette ère de mondialisation incite à des discussions dans les études culturelles pour réfléchir aux nouvelles formes de colonialisme et de postcolonialisme.

Dans « L'ailleurs », Moura explique que les études postcoloniales comme mouvement critique ont commencé dans les pays anglo-saxons. Le théoricien explique que le terme post-colonialisme avec le trait d'union est équivalent à « l'après-colonisation » et le terme «postcolonial» en un « seul mot, sans trait d'union, est la critique qui s'intéresse à un ensemble d'œuvres qui cherchent à déconstruire les codes coloniaux et qui cherchent à lutter contre ces derniers [...]

En ce sens, le postcolonialisme est un concept critique, et non un concept historique » (Mongou-Mboussa 296-7). À ce sujet, Mr. Mondialisation, par Anonymous, recommande⁸ :

Soldats, ne vous donnez pas à ces brutes, à une minorité qui vous méprise et qui fait de vous des esclaves, enrégimente toute votre vie et qui vous dit tout ce qu'il faut faire et ce qu'il faut penser, qui vous dirige, vous manœuvre, se sert de vous comme chair à canons et qui vous traite comme du bétail. Ne donnez pas votre vie à ces êtres inhumains, ces personnes-machines avec une machine à la place de la tête et une machine dans le cœur. Vous n'êtes pas des machines! Vous n'êtes pas des esclaves. Vous êtes des hommes et des femmes, des hommes avec tout l'amour du monde dans le cœur. (Mr. Globalisation, Anonymous, indignés, 99%, Occupy et tous les autres)

Le *frañol*, un phénomène sociolinguistique postcolonial

Selon la perspective de Moura, le *frañol* serait un phénomène linguistique provoqué par la globalisation où certains facteurs comme les tensions entre les frontières, les structures politiques, sociales et économiques forcent de nombreuses masses d'immigrants vers le Canada. Ces communautés de personnes d'origine hispanique s'organisent pour préserver la culture hispanique; tel est le cas de *Frañol radio*, la matière principale de ce mémoire de maîtrise dont je parlerai de façon plus approfondie dans les pages suivantes.

Nicolas Bancel et Pascal Blanchard, dans « La colonisation : du débat sur la guerre d'Algérie au discours de Dakar », appellent « une politique de l'oubli consciente » quand nous décidons de tourner la page et d'oublier une situation douloureuse pour éviter davantage de douleur. Les auteurs soulignent l'importance de connaître le passé pour essayer de comprendre les conséquences sur notre contemporanéité sans oublier le traumatisme historique, l'épisode

⁸ <http://www.youtube.com/user/MrMondialisation>

colonial de notre histoire et ses conséquences postcoloniales. Les auteurs écrivent :

la colonisation est revenue à travers la rémanence de la mémoire de la guerre [...] Ce conflit de “mémoires” a été marqué par une violence souterraine [...] et par une “douleur mémorielle” [...] Le surgissement, récent, mais intense, de ces mémoires de la colonisation est une occasion de s’interroger sur ce que l’on appelle la “mémoire coloniale” et ses “conflits”. (138-9)

Bancel et Blanchard se posent cette question : « Pourquoi [la colonisation] est-elle passée de l’invisibilité à l’omniprésence? Comment ce passé se transforme-t-il dans le présent et à travers quelle médiation? » (139). Dans cette ère de globalisation, nous vivons dans une guerre de mémoires. C’est-à-dire que ce dont je me souviens, l’autre ne s’en souvient pas forcément. Le *frañol* nous rappelle l’histoire des contacts linguistiques à travers l’histoire; de la colonisation européenne en Amérique à cette ère de globalisation et de capitalisme. La langue change et certains outils comme *Frañol radio* aident à la diffusion de ce changement culturel et linguistique dans les communautés de frontières.

Zones de contact linguistiques et *borderlands*

Frañol radio occupe un espace important dans la culture de *borderlands* hispano-francophone. Cet espace permet un métissage linguistique entre le français et l’espagnol. Carmen Silva-Corvalán, dans *Sociolingüística y pragmática del español*, soutient que deux langues sont en contact quand elles sont utilisées dans le même espace géographique par une population bilingue ou multilingue. En d’autres termes, quand deux ou plusieurs langues sont en contact, elles créent des effets particuliers sur toutes les langues concernées; ces effets incluent « la simplification, la généralisation excessive, le transfert, l’analyse, la convergence et l’alternance codique [ma traduction] » (272). Ces éléments

s'observent dans *Frañol radio*; certains sont plus évidents que d'autres. L'alternance de codes linguistiques entre le français et l'espagnol (*code switching*) est l'élément le plus évident. Silva-Corvalán explique que le *pidgin* est « une variété interlinguale, une langue mixte ou mélangée qui n'est pas acquise en tant que première langue par un groupe social [ma traduction] » (290). Quand un *pidgin* se développe dans un système linguistique avec un vocabulaire riche et complexe de manière morphologique, syntactique et qu'il est acquis comme une langue maternelle par un groupe de locuteurs, cela devient du *créole*. Dans le groupe, *Quel frañol, franglais ou spanglish parlez-vous?* développé pour explorer le phénomène du *frañol* sur facebook, certains participants offrent des exemples du transfert linguistique qu'ils ont observé dans l'usage de leur langues ⁹:

Je ne sais pas si je 'suis encore à temps', mais sinon voici quelques expressions que j'utilise en français mais qui viennent de l'espagnol. 1) *je ne fais pas le cas*; 2) *toquer à la porte*; 3) *sonner le timbre*; 4) tu me *salues* à quelqu'un; 5) *croiser* la rue; 6) j'*assume* que c'est vrai; 7) ça sonne bien; 8) tu te vois très bien; 9) je m'*assomme* à la fenêtre; 10) je *règle* la voiture; 11) forte *embrassade*; 12) je ne veux pas te *pressionner*; 13) faire une *inversion* à la banque; 14) je *quitte* la chemise; 15) je *cancelle* la réunion; 16) tu peux *tirer* les déchets là-bas; 17) on verrrrra aprrrrés; 18) j'*opine*; 19) je vais me laver la fesse.

Dans le premier cas, l'interlocuteur utilise « être à temps », une traduction littérale de l'espagnol « estar a tiempo », pour communiquer ce qu'un interlocuteur natif identifierait comme « arriver à temps » ou « être à l'heure ». En anglais on dit « to be on time ». Remarquons que, dès le début, l'interlocuteur s'exprime en *frañol*. L'exemple 1) *faire cas* vient de l'espagnol « hacer caso » qui signifie « faire attention »; c'est une construction du verbe *faire* et du mot masculin *cas* du latin *casus* qui signifie *fait, circonstance ou hypothèse, ce qui arrive ou est supposé*¹⁰.

⁹ Facebook <https://www.facebook.com/groups/242457622510355/?fref=ts>

¹⁰ <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/cas/13532>

Quand l'interlocuteur exprime « je ne fais pas le cas », il veut dire « je ne fais pas attention ». L'expression 2) *toquer à la porte*, de l'espagnol « *tocar la puerta* », est une traduction littérale; dans certains endroits francophones, cette expression est utilisée, comme en Belgique francophone. Cette construction est formée du verbe *toquer*, un verbe transitif indirect de nature onomatopéique *toc toc* qui signifie frapper à quelque chose. La construction 3) *sonner le timbre*, de l'espagnol « *sonar el timbre* », est un calque sémantique construit du verbe *sonner*, qui signifie produire des sons, et du mot *timbre* du nom masculin *grec byzantin timbanon*, du *grec classique tumbanon*, *tambour*, qui signifie qualité particulière du son, sonnerie ou sonnette. Le mot *timbre* en espagnol et en français est aussi le cachet de la poste. En espagnol le mot se prononce [tymbre]¹¹.

La construction 4) « saluer à quelqu'un » vient de l'espagnol « *saludar a alguien* »; cela équivaut à « donner mes salutations à quelqu'un ». L'interlocuteur altère la fonction du verbe *saluer* qui a la même signification dans les deux langues, mais qui s'utilise de manière différente. La phrase 5) « croiser la rue », de l'espagnol « *cruzar la calle* », en lieu de « traverser la rue » exemplifie le transfert de l'espagnol. La construction 6) « j'assume que c'est vrai » à la place de « je pense que c'est vrai » vient de l'espagnol « *asumo que es verdad* »; le locuteur transforme l'usage du verbe « assumer ». L'exemple 7) « Ça sonne bien! » vient de l'espagnol « *suená bien* » ou même de l'anglais « *it sounds good* ». Cette phrase montre comment l'espagnol et le français de l'Amérique du nord sont influencés par l'anglais. L'expression 8) « Tu te vois très bien » est une traduction de la structure syntaxique en espagnol « *tu te ves bien* » pour communiquer « ça te va bien ». La phrase 9) « je m'assomme à la fenêtre », de l'espagnol « *me asomo a la ventana* », indique « je regarde par la fenêtre ». L'interlocuteur « assume » que le verbe « *asomar* » en espagnol équivaut à

¹¹ <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/timbre/78090>

« assommer », qui signifie « faire s'évanouir quelqu'un en le frappant sur la tête ».

L'énoncé 10) « Je règle la voiture » est issu de l'espagnol « arreglo el carro » pour exprimer « je répare la voiture » ou de l'anglais « I fix my car ». La salutation 11) « forte embrassade », au lieu de l'expression en espagnol « un fuerte abrazo » signifie « je te prends dans mes bras fortement » ou même « hugs » en anglais. L'énonciation 12) « je ne veux pas te presser » essaie de communiquer « je ne veux pas te mettre de la pression ». L'expression 13) « faire une *inversion* à la banque » vient de l'espagnol « hacer una inversión » pour dire « faire un investissement ». La phrase 14) « Je quitte la chemise » prend la place de « j'enlève la chemise »; en espagnol le verbe « quitar » signifie « enlever » et en français le verbe « quitter » signifie *partir* ou *sortir*, même ôter un vêtement. Dans ce contexte les verbes « quitter » et *quitar* convergent et divergent en signification. Le texte 15) « Je cancelle la réunion » de la phrase en espagnol « cancelo la reunión » essaie de communiquer « j'annule le rendez-vous » et rappelle l'expression en anglais « I cancel the meeting ». L'exemple 16) « Tu peux *tirer* les déchets là-bas » vient de l'espagnol « puedes tirar la basura allá »; le verbe en espagnol *tirar* signifie « jeter » et pas le verbe « tirer » en français. L'exclamation 17) « On verrrrra aprrrrés » est la prononciation en espagnol de « on verra après ». Dans cet exemple le son /r/ est exagéré. L'expression 18) « J'opine » tient lieu de « je pense » ou « à mon avis ». Dans ce cas l'interlocuteur fait du mot « opinion » un verbe. La phrase 19) « Je vais me laver la fesse » vient d'une personne d'origine latino aux États-Unis qui connaît l'espagnol et l'anglais. Ce locuteur confond les mots « visage », « cara » et « face ».

Ces phrases et situations linguistiques particulières mettent en contexte l'usage de l'espagnol et du français en Amérique du nord. Dans « Fautes typiques des hispanophones lors de l'apprentissage du FLE », Mario Tomé et Nieves

Goicoechea Gómez affirment : « Selon les langues d'origine des apprenants, les erreurs seront différentes. Celles-ci ont en effet un rapport avec la construction syntaxique, lexicale, phonologique de la langue maternelle sans oublier les interférences d'une ou plusieurs langues tierces » (article en ligne). Les auteurs de cet article identifient les fautes faites par les hispanophones qui apprennent le français comme langue étrangère. Dans le contexte de personnes d'origine hispanique et celles d'origine francophone dans l'Amérique du nord, la langue est influencée énormément par l'anglais.

Les Latinos aux États-Unis parlent un espagnol qui est fréquemment considéré comme peu raffiné par certains membres du monde hispanophone. La même chose se passe avec le français du Québec dans la francophonie, spécialement en France, où il est mal compris et mal perçu car son vocabulaire et son ton familier proviennent d'une histoire linguistique plus ancienne. Certains intellectuels du monde hispanophone, particulièrement en Espagne, décrivent l'espagnol du sud-ouest des États-Unis comme un espagnol archaïque du temps de la conquête, comme certains intellectuels décrivent le français du Québec. De nos jours, l'espagnol des États-Unis est une langue qui survit grâce à l'immigration d'hispanophones. La langue française dans le Canada francophone, particulièrement au Québec, subsiste grâce à la politique linguistique et à l'immigration contrôlée. La protection de la langue espagnole n'existe pas aux États-Unis; au contraire, les hispanophones souffrent de discrimination linguistique et culturelle face à l'anglais.

Actuellement, la population de personnes d'origine hispanique aux États-Unis est plus grande que la totalité de personnes dans tout le Canada; l'espagnol se développe rapidement dans divers contextes : sociaux, politiques, culturels, religieux, éducatifs, etc. Cependant, beaucoup d'états comme l'Arizona ont développé une grande histoire de profilage racial qui se base sur la langue, l'accent et l'apparence physique. Évidemment, la situation culturelle dans le

Canada francophone est très différente. Les francophones au Canada sont protégés par la loi; au Québec, le français est régulé par la Charte de la langue française. En résumé, les communautés francophones et hispanophones de l'Amérique du nord ont beaucoup en commun; elles se trouvent dans une zone de contacts linguistiques avec l'anglais principalement.

Le *frañol* se développe dans une zone de contacts linguistiques où l'espagnol et le français occupent une place et un espace importants dans les manifestations culturelles des *borderlands*. Gloria Anzaldúa, dans *Borderlands La Frontera/The New Mestiza*, décrit la vie de la métisse; c'est une existence de transition entre différentes frontières identitaires :

Because, I, a mestiza,
Continually walk out of one culture
And into another,
Because I am in all cultures at the same time,
Alma entre dos mundos, tres, cuatro,
me zumba la cabeza con lo contradictorio.
Estoy norteada por todas las voces que me hablan
Simultáneamente. (Anzaldúa)

Parce que moi, une métisse
Continuellement, je sors d'une culture
Pour entrer dans une autre,
Parce que je suis dans toutes les cultures en même temps,
Une âme entre deux mondes, trois, quatre
Ma tête qui bourdonne de contradiction.
Je suis perdue, car toutes les voix me parlent
Simultanément [ma traduction].

Anzaldúa, comme Yannick Noah (dont il a été question précédemment) célèbre le métissage et explique la condition de la métisse; c'est une condition de transition constante entre des mondes divers. Cette condition de transition est vécue par les nouveaux arrivants dans le Canada francophone. Ce sont de nouveaux métis; il s'agit d'un phénomène de métissage provoqué par la mondialisation.

Présentation de *Frañol radio* : l'appartenance politique et culturelle

Un symptôme ou une conséquence des divers phénomènes socioculturels évoqués jusqu'ici est *Frañol radio*. Il s'agit d'une émission de radio délocalisée qui se situe entre les interstices culturels et linguistiques distinctifs des communautés de frontières ou de *borderlands*. La programmation de cette émission de radio se concentre sur la diffusion de musique en espagnol, en français et en *frañol*, une fusion de ces deux langues. Il s'agit d'un amalgame d'éléments qui produit un métissage discursif, culturel et sociolinguistique. *Frañol radio* est dirigé par Hugo qui présente deux heures de programmation. Celle-ci comporte de la musique et des émissions qui reçoivent des invités qui parlent d'un thème particulier lié à la communauté hispanique.

La radio est un outil très important dans le développement social et culturel des communautés hispaniques à l'extérieur de l'Amérique latine. Dolores Casillas, en analysant la radio des communautés latino aux États-Unis, soutient, dans *Sounds of Belonging*, que la radio en espagnol réunit un groupe disloqué d'auditeurs d'origine latino-américaine. Le fait d'écouter la radio communique un sentiment d'appartenance, via la langue, à des populations d'origine latino déplacées dans tout le pays. La communauté d'origine latino syntonise des programmations en espagnol pour se sentir accompagnée par une communauté imaginée de personnes qui partagent une même langue. Casillas écrit que la radio en espagnol « serves as more than a leisure activity or mere window to 'home' countries: it functions as a tool for political and cultural belonging » (1). C'est-à-dire que la radio, pour les personnes d'origine latino, est plus qu'une activité de loisirs ou plus qu'une simple fenêtre qui ramène le pays natal chez soi; elle fonctionne comme un outil pour l'appartenance politique et culturelle. La radio *Frañol* offre un espace d'appartenance à une communauté d'individus qui

partagent des langues et des cultures communes. Hugo, le présentateur de *Frañol*, m'a fait part de la remarque suivante dans une entrevue :

Je ne suis pas un immigrant. Je suis un Canadien d'origine française de 11^e génération. J'ai décidé de faire l'émission *Frañol* parce que j'aime la musique latine et je voulais faire un rapprochement musical entre les deux cultures et langues. L'émission *Frañol* est très représentative de ce que je suis. Je vis ma vie entre le français et l'espagnol principalement, en plus d'apprendre d'autres langues. Je parle *frañol* avec très peu de gens, seulement avec ceux qui parlent les deux langues. Il m'arrive aussi de parler *frañol* sans le faire exprès. Pour la musique, je fais des recherches sur Internet, j'écoute des radios d'ailleurs dans le monde et j'apprends beaucoup de mes amis latinos et de mes amis canadiens qui voyagent en Amérique latine. (Entrevue de l'auteur)

Frañol radio met en dialogue les communautés hispaniques et francophones pour réfléchir sur l'usage de la langue. Selon Frank Nuessel l'usage du terme sociolinguistique « se réfère à l'étude multifacettes de la langue dans le contexte de la société [ma traduction] » (Spencer, 121). La sociolinguistique examine la variation linguistique au niveau micro comme les sons, la formation des mots, la syntaxe et le vocabulaire. Elle s'intéresse également au niveau macro, comme la politique linguistique à l'égard de la langue officielle ainsi que de vastes études dialectales. La sociolinguistique englobe une grande variété de domaines d'étude; il s'agit d'une discipline en évolution qui augmente nos connaissances sur la manière dont la langue et la société fonctionnent à différents niveaux. Ces éléments sont utiles pour étudier la façon dans laquelle les membres de la communauté utilisent la langue dans leur milieu respectif. Dans le cas de *Frañol radio*, Hugo, le « DJ » de l'émission, fait converger la francophonie et le monde hispanique. L'émission de radio facilite l'échange culturel, linguistique et musical entre les divers pays ou régions francophones du monde, le monde hispanophone et les diverses communautés de frontière.

Conclusion

Dans ce premier chapitre, j'ai identifié la communauté hispano-francophone comme une « communauté imaginée » dans le Canada francophone; cette communauté utilise le *frañol* comme un code sociolinguistique particulier aux communautés des frontières ou de *borderlands*. Le *frañol* comme code sociolinguistique local a été mis en contexte global pour réfléchir sur le colonialisme et le postcolonialisme dans un conflit de mémoires où l'histoire de la colonisation se renverse dans un milieu globalisé. Le passé colonisateur s'est transformé dans le présent où les structures de pouvoir aident à l'émergence d'une colonisation renversée qui facilite la naissance d'un(e) nouveau (elle) métis ou métisse capitalisé(e). Il s'agit de l'immigrant, d'origine latino dans ce cas, qui décide d'être colonisé et transformé pour vivre un peu plus de liberté. Le *frañol* est un phénomène sociolinguistique qui donne du temps et de l'espace à l'existence de *Frañol radio*, une émission de *borderlands* dans la communauté imaginée hispano-francophone.

Chapitre deux

***Frañol radio* : une esthétique, une classification musicale et une cyber-citoyenneté culturelle hispano-francophone imaginée**

Je rêve de vivre un crazy world

Je rêve de pouvoir marcher tout nu dans la grande avenue

--La Ley

Frañol radio est un outil de formation pédagogique non traditionnel où l'auditoire pratique ce que Delgado Bernal appelle « pedagogies of the home » ou « la pédagogie du chez soi ». C'est-à-dire qu'en explorant des espaces pour récupérer la place de sa langue, de sa culture et de ses connaissances, l'auditoire d'origine latino réclame un espace dans la culture d'accueil. Certains théoriciens d'origine latino affirment que l'enseignement à travers le langage oral a de grandes implications pour les familles et les communautés d'origine latino. Dans « Learning and Living Pedagogies of the Home », Dolores Delgado Bernal écrit :

Le terme « Chicana feminist pedagogies » se réfère à des moyens culturellement spécifiques d'organiser l'enseignement et l'apprentissage dans des sites informels tels que la maison. Il s'agit de façons de légitimer les méthodes d'apprendre et de comprendre pour la population *Chicana* et *Mexicana* et d'origine latino. Ce type de méthodologie va plus loin que l'éducation formelle de l'école [...] Ces « pédagogies du chez soi » élargissent le discours actuel sur la critique pédagogique en mettant la connaissance culturelle et linguistique au défi de mieux comprendre les leçons dans l'espace d'accueil et les communautés locales. [ma traduction]. (Delgado, 2006, 114)

La pédagogie « du chez soi » est une façon de reconnaître la manière non traditionnelle d'apprendre dans des espaces comme au travail ou à la maison, dans la voiture ou sur un ipod. L'hypothèse centrale de ce chapitre présente *Frañol radio* comme une communauté virtuelle qui coexiste dans un nouvel espace

géographique. Hervé Fischer, dans « Des communautés virtuelles : esquisses d'une cyber société », réfléchit sur le sujet et constate l'importance de considérer l'espace-temps social dans l'intégration sociale, l'homogénéité, les objectifs et les outils fonctionnels d'une communauté dispersée. L'auteur souligne également l'importance de faire attention à une intelligence connective ou collective, à l'investissement de l'imaginaire pour rêver d'une société globale. Il écrit : « Telle une prémodélisation, ces communautés virtuelles semblent présager ce que pourrait être une cybersociété » (Proulx, 27). La communauté hispano francophone est une communauté virtuelle qui utilise *Frañol radio* comme un moyen de revendiquer le savoir et l'apprentissage informels qui se passent dans les espaces d'accueil. Ces pratiques informelles sont particulières aux communautés hybrides : Montréal en est un excellent exemple. Sherry Simon écrit dans *Hybridité culturelle* : « Traverser la ville, c'est parfois faire l'expérience d'un déplacement à travers plusieurs espaces-temps, souvent marqués par des styles propres » (24). La communauté virtuelle qui utilise *Frañol radio* traverse également les frontières imaginaires du temps et de l'espace via la musique.

Frañol radio est une émission où beaucoup de pratiques se rencontrent. Hugo fait un travail d'animation, de direction musicale et de programmation : il donne ainsi du temps et de l'espace à des performances musicales où les interlocuteurs s'exposent à l'altérité linguistique via la radio. La performance dans *Frañol radio* permet la naissance d'une esthétique en *frañol*, où les performances linguistiques et musicales se croisent dans un phénomène que j'appelle « l'effet *frañol* ». L'effet *frañol* est le phénomène du contact linguistique et culturel entre le français et l'espagnol qui ne se limite pas à l'usage de la langue. En d'autres termes, il conçoit le phénomène de la communication aux niveaux linguistiques, culturels et performatifs. Dans cette perspective, la mondialisation affecte progressivement la diversité et provoque une convergence

entre les langues où les processus ne vont jamais dans une seule direction. Hugo, le « DJ » de *Frañol radio*, connaît suffisamment la musique pour la cataloguer en espagnol, en français et en *frañol*. Le matériel le plus emblématique de l'émission appartient aux artistes hispaniques qui chantent en français et aux groupes francophones qui chantent en espagnol. Les artistes francophones et hispanophones effacent, via les paroles, les frontières culturelles, linguistiques et politiques pour écrire en *frañol* une nouvelle expérience musicale. Africando, Deldongo et Fatal Mambo sont représentatifs de l'effet *frañol*. La musique de style salsa a été un véhicule très significatif dans la diffusion de rythmes d'origine latino dans le monde francophone. *Frañol radio* permet le développement d'un métissage culturel via le texte radiophonique et incite l'auditoire à éveiller une cyber-citoyenneté culturelle hispano francophone.

Un entrelacement de pratiques multiples

L'émission de radio *Frañol* entrecroise des pratiques multiples pour donner du temps et de l'espace à des performances musicales où les interlocuteurs s'exposent à l'altérité linguistique via la radio. En d'autres termes, Hugo est à la fois directeur musical, animateur et responsable de la programmation; il arrange le matériel musical pour le présenter à la radio. Il s'agit d'un processus linguistique et musical qui met en contexte l'expérience de frontière linguistique et culturelle de la population hispano-francophone. Le corpus retenu comporte des artistes francophones qui chantent en espagnol; des artistes hispanophones qui chantent en français; et un espace de frontières linguistiques où des artistes issus des deux groupes langagiers chantent en *frañol*. La pratique du *frañol* comme phénomène linguistique et social propre aux populations hispano-francophones efface les limites géographiques, culturelles et linguistiques entre le Canada francophone, la francophonie à l'extérieur du Canada et le monde hispanophone. *Frañol radio* est un médium transfrontalier puissant de diffusion sans fil qui met en contact des

langues et des cultures diverses; cela permet à l'auditoire de traverser les frontières du temps et de l'espace avec l'effet *frañol*.

L'effet *frañol* : une esthétique

L'effet *frañol* est une esthétique du contact entre les langues qui ne se limite pas à l'usage de la langue; il comprend le phénomène de la communication à divers niveaux : linguistique, culturel et performatif. C'est-à-dire que parler en *frañol* n'est pas seulement un phénomène linguistique, c'est aussi un phénomène qui traverse les frontières pour se situer dans une zone de convergence entre l'espagnol et le français. L'effet *frañol* est le fait de traverser d'une langue à une autre, d'une culture à une autre, même s'il s'agit d'un geste, d'un mot, d'une remarque non linguistique, d'un comportement. Nummi, Maar et Sandu avancent qu'au niveau anthropologique, l'utilisation de la langue n'est pas seulement la communication, mais aussi le comportement de l'être humain. Les auteurs soulignent que « [l]e comportement est une opération complexe et il est souvent difficile de définir la langue ou la logique linguistique par rapport à ce comportement [ma traduction] » (Maár, 41). Parler en *frañol* est une opération complexe où la logique linguistique et le comportement se trouvent en conflit. Cette utilisation de la langue est affectée par l'environnement, les circonstances sociales, les situations psychiques, etc. Maar et Sandu expliquent les caractéristiques du changement linguistique de la langue. Ils affirment que lorsque les technologies affectent la langue, les phénomènes non verbaux augmentent. Cela est le cas de *Frañol radio*, une technologie sans fil qui provoque l'effet *frañol* dans plusieurs niveaux performatifs, par exemples Shakira en français, Manu Chao en espagnol ou D'Kaña en *frañol*. Aussi, quand les facteurs environnementaux affectent la langue, ils facilitent la présence d'une « écolinguistique » quand l'environnement affecte la phonétique et la sonorité; dans ce cas, les structures non grammaticales gagnent du terrain. Prenons le

Québec et la situation de la langue française comme exemple. La population francophone au Québec se réduit et la province essaye de trouver de nouvelles populations en Amérique latine. *Canadá en las Américas* explique que le bureau d'immigration au Québec cherche des Colombiens¹² :

Jennifer Fortin a expliqué que dans la province il y a 7,7 millions d'habitants et que sa population vieillit rapidement. Nous voulons principalement des jeunes de 18 à 35 ans. Le processus dépend d'une table de points. Si une personne a 45 ans, vous devez ajouter d'autres facteurs que l'âge pour être accepté. Parmi les autres critères reconnus figurent la connaissance du français (16 points), de l'anglais (6 points) et l'expérience de travail. Nous favorisons certaines professions.

La population des personnes d'origine hispanique grandit au Québec et les hispanophones contribuent au développement du *frañol* comme phénomène sociolinguistique et culturel.

La chanson suivante exemplifie l'effet *frañol* dans l'usage de l'alternance codique entre le français et l'espagnol; ces paroles marquent l'union du Québec avec El Salvador. Le rap, le hip-hop, le jazz et le pop fusionnent :

C'est l'ouragan tropical Pana
Llega aquí!
América Latine frère
Lista aquí!
Québec Salvador
Está listo aquí, prêt à casser la baraque pour transmettre de l'énergie
Soy doblemente fuerte
Doblemente fuerte,
Doble, doble, doble, doble, doblemente fuerte
Stratégiquement logiquement c'est dans l'sang
L'ouragan qui s'prépare, un son phénoménal. (El verso)

¹² <http://canadaenlasamericas.com/el-quebec-continua-busqueda-de-colombianos-que-quieran-vivir-en-la-provincia/>

La musique en *frañol* est un bon exemple de métissage discursif, linguistique et culturel où les rythmes, les langues et les diverses cultures se mélangent; il s'agit d'un phénomène transnational, transculturel et translinguistique qui incite à explorer la musique à plusieurs niveaux. C'est-à-dire que les artistes ne se limitent pas à leur langue maternelle. Ils ou elles adoptent une seconde ou troisième langue pour s'exprimer; les artistes francophones chantent en espagnol, les artistes hispaniques chantent en français et beaucoup de ces artistes fusionnent les deux langues avec des rythmes latins et hétérogènes de partout dans le monde. La chanson suivante est un autre bon exemple de l'effet *frañol*. Il s'agit de la chanson « Baila para mí » de D'Kaña :

Je t'offrirai ma page en blanc
Quizás, tu cherches la même chose que moi
Yo sé
Baila para mí
Quizás au fond tu cherches la même chose que moi
Baila para mi mujer de ojos Claros.

L'effet *frañol* dans cette chanson se trouve à plusieurs niveaux. On remarque le « code switching »; mais aussi le « linguistic crossover » car la vocaliste du groupe D'Kaña est une Québécoise qui chante en espagnol, en français et en *frañol*. La chanson est une ballade, le rythme est doux et le thème central est la séduction : un homme et une femme veulent trouver « quelque chose en commun ». L'accordéon, la guitare espagnole, le style post hip-hop et le *melisma* fusionnent avec les langues de manière poétique et musicale pour présenter une chanson culturellement hybride.

La globalisation et le localisme sont entrelacés comme Nummi l'exprime. C'est-à-dire que la mondialisation affecte progressivement la diversité et provoque une convergence entre les langues où les processus ne vont jamais dans une seule direction : « Le localisme pousse le processus dans l'autre direction : la

revitalisation des traditions locales et des variétés locales facilite la divergence » (Maár, 42). La communication globale, la migration, le World Wide Web, créent de plus en plus de zones d'interstices culturels et linguistiques d'acculturation, d'interculturalisme, de multiculturalisme et de transculturalisme. Tous ces facteurs créent un réseau complexe « d'effets linguistiques » où le « simple » n'est pas simple et le « clair » n'est plus clair (Maár 41-42). L'effet *frañol* touche tous ces éléments. *Frañol radio* facilite un espace discursif qui énonce l'importance de l'effet *frañol* à la radio, soit une adaptation musicale, une chanson qui utilise l'alternance codique, un geste non verbal, un son ou un personnage qui s'exprime dans la langue de l'autre; c'est-à-dire un hispanophone en français ou un francophone en espagnol. Hugh Hazelton examine les différentes techniques multi linguistiques que les écrivains d'origine hispanique ont utilisées au Canada à travers l'histoire. Dans « Polylingual Identities », il décrit une technique linguistique et littéraire utilisée par quelques écrivains latino canadiens :

Hispanic-Canadian writers are proud of their linguistic heritage and almost invariably want to maintain their ability to write in Spanish: there is no hint of “vertical” translation here, of giving enhanced prestige to English or French, but rather of establishing a linguistic relationship of horizontality. (225-226)

Il s'agit d'une relation de pouvoir linguistique horizontal qui considère l'usage de la langue sans avoir une vision hiérarchisée de celle-ci : toutes les langues ont la même valeur sur la page. Cette conception de la langue s'observe avec l'usage des différentes langues intercalées, fusionnées, et transformées dans les paroles des chansons de personnes qui chantent en *frañol*.

Une révolution performative radiogénique

Frañol radio révolutionne la façon de concevoir le récit aux niveaux littéraires et performatifs. Richard Hughes, dans « The Second Revolution:

Literature and Radio », explique que l'effet de la radio sur la vie contemporaine est important : il suggère même que la radio a engendré une « révolution » par rapport à la littérature en particulier. Il souligne que de nos jours les auteurs écrivent pour l'oreille autant que pour l'œil, et il suggère que « ce serait certainement un résultat qui donnerait plus d'avantages à la radio, car de cette façon toute la littérature deviendrait un matériau apte à la radiodiffusion [ma traduction] » (398). Bien que *Frañol radio* ne soit pas de la littérature, c'est un moyen de diffusion du *frañol* comme phénomène culturel et linguistique. Cela exemplifie comment la tradition orale dans cette ère de technologie traverse les frontières pour donner du temps et de l'espace à une nouvelle manifestation musicale qui mélange cultures et langues diverses.

Frañol radio est un médium où l'auditoire traverse les frontières du temps et de l'espace. En ce qui concerne la radio et le théâtre, sous un autre angle, celui de la réception, Frances Gray, dans « The Nature of Radio Drama », affirme que « la scène de la radio est l'obscurité et le silence, l'obscurité [je dirais l'illumination] du crâne de l'auditeur [ma traduction] » (49) et stipule que lorsqu'une personne fait l'expérience de la radio « il [ou elle] porte la scène en lui [ma traduction] » (49). En d'autres mots, l'auditoire imagine la scène dans son cerveau. C'est le cas de *Frañol radio* où l'auditeur dépend de son imagination pour donner une signification à ce qui se passe dans l'émission. Les paroles de chansons, les mots d'Hugo et les dialogues de l'auditoire construisent la « scène sonore ». Gray soutient qu'il existe deux caractéristiques principales à la radio. La première est la « flexibilité de la scène sonore », une qualité qui transporte des personnes à travers les frontières du temps et de l'espace. Le deuxième aspect important de la radio est « l'intimité »; cela crée l'enthousiasme et incite la participation de l'auditoire. Gray soutient que la radio permet à l'auditoire de produire une scène de théâtre à l'intérieur de sa tête où « l'auditeur ne crée pas seulement la narration, mais l'ensemble du système dans lequel le récit prend

forme dans le monde [ma traduction] » (Gray 76). L'auditeur, en d'autres termes, est créatif. Il ou elle concrétise le récit de manière performative, et construit un monde imaginaire dans lequel ce récit peut se produire. Dans le cas de *Frañol radio*, la diffusion de la programmation se passe en ligne principalement. Les membres de l'auditoire peuvent être dispersés à Montréal, à Toronto ou à Vancouver et l'émission les rassemble de manière imaginée (Anderson, 1991). C'est l'imagination qui leur permet de construire un récit via le texte radiophonique. *Frañol radio* est un texte « radiogénique ». Dans « Radiovanguardia: poesía estridentista y radiofonía », Rubén Gallo explique que Andre Coeuroy divise le texte de la radio en deux catégories : radiophonique et « radiogénique ». Gallo écrit : « Les écrits radiophoniques ne font que décrire la radio et les aspects de la radiodiffusion alors que les textes radiogéniques - tels que des radio dramas - sont écrits pour être mis en ondes [ma traduction] » (9). En d'autres termes, selon Gallo et Coeuroy, le texte radiophonique décrit la radio, mais il n'est pas nécessaire de le diffuser. Par contre, le texte « radiogénique », comme le radio drama, est écrit pour être diffusé via la radio. Hugo, l'animateur de *Frañol radio*, écrit un texte « radiogénique » dans une ère technologique et digitale qui ouvre la porte aux nouvelles narrations. Il écrit et prépare le matériau pour le diffuser à la radio. Dans *Ultimate Beginner Series DJ Styles Digital DJ*, Ben James écrit :

Il est important que vous compreniez que le CD DJing n'existerait pas sans le vinyle DJing. Bien qu'il existe de nombreuses techniques uniques de CD DJing, la plupart des techniques que vous apprendrez ont d'abord été créées en vinyle. Le DJing est une forme d'art, que vous choisissiez un vinyle ou un CD. Nous sommes tous dans le même bateau [ma traduction]. (5)

Cette observation fait allusion à l'évolution de la technologie pour mettre en contexte les nouvelles formes de création artistique via la musique. James

explique que la pratique est la clé du « DJing » et insiste également sur l'importance de connaître la musique pour savoir bien en faire.

Hugo, l'animateur de *Frañol radio*, doit connaître la musique à divers niveaux pour élaborer son texte « radiogénique ». Il a ainsi décrit sa démarche, dans une entrevue faite par l'entremise de Facebook : « Pour la musique, je fais des recherches sur Internet, j'écoute des radios d'ailleurs dans le monde et j'apprends beaucoup de mes amis latinos et de mes amis canadiens qui voyagent en Amérique latine. » Hugo fait le travail d'un conservateur (dans le sens muséal du terme); il organise, sélectionne, arrange et assemble le texte « radiogénique ». P J Jacobowitz, dans « The Digital DJ », affirme : « Traditionally, DJs play one turntable through the club's sound system while cueing up the next song on the other table. To ensure smooth transition, the DJ listens to the upcoming song on his headphones and adjusts the tempo so each song flows into the next ». En d'autres termes, selon Jacobowitz, traditionnellement les disc jockeys ou « DJs » font jouer une platine à travers le système de sonorisation du club alors qu'ils assurent la synchronisation de la prochaine chanson sur l'autre table. Pour assurer une transition en douceur, le « DJ » écoute la chanson à venir sur son casque et règle le tempo de sorte que chaque chanson se fonde dans la suivante. Hugo a une grande expérience de diffusion qui lui permet d'élaborer sur la musique en *frañol*. Il m'a ainsi confié :

J'ai commencé à faire l'émission en 2003. J'avais déjà fait de la radio avant (à l'université et dans des radios communautaires). Mon émission étant diffusée à Montréal et à Toronto. J'imagine que c'est là que l'on trouve le plus grand nombre d'hispano-francophones.

Un jeu de performances diverses et une classification musicale

Hugo, le « DJ » de l'émission, diffuse un catalogue de musique en espagnol, en français et en *frañol*. Dans une entrevue via Facebook, il avance que :

Les chansons les plus emblématiques de l'émission sont celles d'artistes hispanophones qui chantent parfois en français : Chico Castillo, Roldan (Orishas), Lucenzo, Mario Lanz, Shakira, Papa AP, Ricardo Torres, Miguel Munayco, Yuri Buenaventura, Franklin Veloz, Shaka y Dres, Qbanito, Roldán; et celles des artistes francophones qui chantent parfois en espagnol Francis Cabrel, Gildor Roy, Patrick Bruel, Africando, Michaël, Bel-Mondo.

Frañol radio ouvre – et entretient – un espace discursif pour la convergence de deux types de performance : la « performance linguistique » et la performance selon les « performing arts ». Viviane Elayne Forier écrit dans « Linguistic competence and performance »: « By the term 'linguistic competence' is meant the speakers/hearers knowledge of a language. Basically, 'linguistic performance' paraphrases the actual use of a language in concrete situations » (4). En d'autres termes, la « compétence linguistique » est la connaissance de la langue par les interlocuteurs et la « performance linguistique » renvoie à l'usage de cette langue dans des situations particulières. *Frañol radio* est un espace discursif qui juxtapose ces deux notions de performance. Parfois, il est impossible de les différencier l'une de l'autre. Erin Hurley définit la performance comme « une gamme d'objets esthétiques » qui font référence à « the theoretical tools of Performance Studies, a field rich in nuanced examinations of representation and focused on the lived effects of invented 'realities' » (6), c'est-à-dire, les outils théoriques d'étude sur la performance, un domaine florissant qui examine les moyens de représentation et qui se concentre sur les effets de ce que Hurley nomme « les réalités inventées ». Ces réalités inventées se mélangent avec les réalités linguistiques de l'émission de radio et vice-versa. Étant à la fois animateur, directeur musical et responsable de la programmation, Hugo doit bien connaître le matériel pour jouer le rôle du « DJ » dans l'émission de radio; cet assemblage du matériel sélectionné et organisé par Hugo expose un texte « radiogénique » musical. Ce texte montre une performance linguistique

particulière où l'usage de la langue, les techniques sonores et les stratégies performatives-esthétiques fusionnent et prennent forme.

Frañol radio donne du temps et de l'espace à la performance musicale où les artistes traversent de l'autre côté de la langue. C'est-à-dire que les artistes d'origine francophone performant en espagnol et les artistes d'origine hispanique performant en français. Voici certains exemples :

D'Kaña (Québec), Gildor Roy (Québec), Ima (Québec), Florence K (Québec), Manu Chao (France), Luis Oliva (Québec-Guatemala), Sergent Garcia (France), Catherine Ringer (France), Calle Alegria (France), Soha (France), Africando (de différents pays de l'Afrique francophone), Deldongo (France), Bel-Mondo (France), Mambomania (France), L'Ouragan Tropical (Québec-El Salvador), Lhasa de Sela (Québec-Mexique-États Unis), Mamselle Ruiz (Québec-Mexique), La Belle Image (France), La Ruda Salska (France).

Ces artistes francophones effacent, via les paroles, les frontières culturelles, linguistiques et politiques pour écrire en *frañol* une nouvelle expérience musicale. Thomas Bender, dans « No Borders : Beyond the Nation State », affirme que, pour considérer la notion de nation à travers l'histoire, il faut connaître les limites de l'expérience nationale; identifier quelle histoire est partagée avec d'autres nations; avoir conscience de l'importance de changer le courant de la narration du premier monde en considérant un contexte plus inclusif. Selon Bender, il est important de considérer une histoire globale qui nous concerne tous, pas seulement une région avec certains intérêts politiques. Bender pense que l'océan a été découvert et que cela a commencé le mouvement transatlantique entre les gens de diverses régions, un moyen important qui nous aide à comprendre que la citoyenneté va plus loin que les frontières. C'est l'océan qui dans le passé colonial a permis le trafic humain entre l'Afrique et les Caraïbes. Cela a permis un échange culturel qui continue de se produire de nos jours.

Africando est un groupe musical qui a révolutionné les rythmes d'origine latino dans le monde francophone, tout particulièrement en Afrique. Dans *World Music Volume 2*, Broughton, Ellingham et Trillo expliquent que le projet Africando a commencé quand le flûtiste malien Boncana Maiga travaillait avec Fania All Stars au début des années 1980. Il a convaincu le producteur sénégalais Ibrahim Sylla d'enregistrer un album de classiques de salsa avec certains des meilleurs chanteurs du Sénégal; cet album incluait une part significative de rythmes latins. Ils écrivent : « After all, West African popular music had developed from the same 1940s and '50s Cuban roots. There have been four albums to date, the first three featuring the late, great Papa Seck » (502). En d'autres termes, les auteurs affirment que la musique de l'ouest de l'Afrique s'est développée grâce à l'influence cubaine des années 40 et 50 et à l'intérêt de certains musiciens à entretenir le dialogue culturel, musical et linguistique entre Cuba et l'Afrique. Papa Seck, une célébrité sénégalaise, a aussi influencé cet échange culturel de manière forte et significative. Maintenant, Africando a dix albums; le dernier date de 2007¹³. Le désir de maintenir le contact musical avec Cuba souligne l'importance de récupérer les racines culturelles du passé colonial et de retracer une nouvelle histoire où les origines se réinstallent ailleurs. En d'autres termes, historiquement, les Cubains ont leurs origines en Afrique, mais dans ce cas particulier les musiciens sénégalais vont à Cuba pour renouer avec leurs racines culturelles transformées après l'esclavage. Il s'agit d'une situation singulière où l'origine culturelle s'efface. Dans ce cas, l'Afrique est-elle l'origine culturelle de Cuba, ou Cuba est-il l'origine culturelle de l'Afrique? Cette condition s'observe dans la musique de *Frañol radio* où les origines culturelles et artistiques s'effacent entre l'espagnol et le français. L'un influence l'autre de manière égale. Dans la chanson « Viens danser » par Africando, la musique

¹³ http://rfimusique.com/musiqueen/discographies/001/discographie_738.asp

mélange le mandingue, le français et l'espagnol. Voilà un exemple en *frañol* « Viens danser, viens chanter, c'est le son Africano, y cantando y bailando el sonido Africano » (Ketukuba). L'effet *frañol* se trouve dans la sonorisation avec des rythmes de style salsa et l'alternance codique.

Deldongo est un groupe français qui occupe une place très importante dans la musique en *Frañol*, spécialement de style salsa. Flabio Deldongo explique, dans une entrevue, que c'est sa mère qui lui a fait découvrir la musique *latina*. Quand il avait six ou sept ans, sa mère écoutait José Feliciano, un artiste Portoricain aveugle qui mélangeait divers styles *latinos* : mexicains, portoricains, cubains; et c'est comme cela qu'il s'est intéressé à la musique latine. Flabio a travaillé avec Camilo Rodriguez alias Azuquita, une figure importante de la salsa à Paris. Également, Flabio a été bercé par la musique brésilienne et la musique Latino style New York, par exemple Oscar Hernandez, Ismael Quintana, Blades, etc. Il mentionne qu'il a lancé la « Frenchy Salsa » : « je l'arrange, je la compose et je la chante »¹⁴. Dans « Anacaona » Deldongo interprète l'histoire du cacique :

Pero India que muere llorando / Muere pero no Perdona / No Perdona,
No/ Esa negra que es de raza / Noble y abatida pero / Que fue
valentona Anacaona
Mais une Indienne qui meurt en pleurant / Elle meurt mais / Elle ne
pardonne pas, elle ne pardonne pas, non / Cette Nègresse qui est de
race / Noble et abattue mais / Qui fut vaillante Anacaona [ma
traduction]¹⁵.

Deldongo chante l'histoire d'Anacaona, une indienne qui a été pendue par les Espagnols. Elle était la chef de sa tribu. L'Espagnol Nicolás de Ovando l'a tuée en 1504 (Accilien 76). Même si la chanson n'est pas en *frañol* de manière évidente, l'effet *frañol* se trouve dans le fait que l'artiste francophone la chante en espagnol et dans le style salsa.

¹⁴ <http://www.youtube.com/watch?v=43zIqZCSYYY> et <http://www.deldongo.com/>

¹⁵ <http://www.youtube.com/watch?v=qtGDyDztPf4>

Fatal Mambo, un groupe francophone qui chante en espagnol, est représentatif de l'effet *frañol*. Rfi musique écrit à son sujet :

Originaires de Montpellier, dans le sud de la France, le groupe Fatal Mambo existe depuis 1989. C'est l'amour des rythmes afro-cubains et latinos qui réunit quatre copains dans un groupe qui s'appelle d'abord Tabasco : Jean-François Hammel dit « Oscar » (auteur compositeur et voix principale), Patrick Brouard (Congas), José Vicente (Guitare), et Mathieu Vapeur (Piano)¹⁶.

Jean-François Hammel a été inspiré par Tito Puente. Sonia Sala a intégré le groupe après 300 concerts et trois années d'existence de ce dernier. Le groupe mélange la salsa, le mambo, le merengue et les rythmes latins de manière endiablée. Ils ont créé le style « salsaïoli ». On doit souligner le fait que « [l]'aïoli est une sauce typique de la Provence »¹⁷. Le premier album s'appelle « Malédiction » et est paru en 1993. La chanson avec le même nom exprime, en *frañol* : « J'ai les pieds et les doigts gelés / *que congelación* / Malédiction que j'ai dû rester à la maison ». Il s'agit d'une adaptation de la chanson « Adoración » écrite par Eddie Palmieri et chantée par Ismael Quintana. L'effet *frañol* se trouve dans les jeux de sons qui terminent en [tion] en français et en espagnol et dans l'adaptation de la chanson en espagnol qui est transformée, arrangée, chantée et interprétée en *frañol*.

La musique de style salsa a été un véhicule très significatif dans la diffusion de rythmes d'origine latino dans le monde francophone. Ce style de musique a uni les populations de latinos dispersés dans la francophonie. Que ce soit à Montréal, à Paris ou au Sénégal, la salsa a fusionné des rythmes et des langues. Le *frañol* trouve ses origines dans l'explosion de ce phénomène musical. Dans *Salsa and Its Transitional Moves*, Sheenagh Pietrobruno soutient qu'il y a beaucoup d'histoires de la salsa; c'est-à-dire que divers intellectuels attribuent l'invention de la salsa à

¹⁶ <http://www.rfimusique.com/artiste/chanson/fatal-mambo/biographie>

¹⁷ *Ibid.*

divers endroits particuliers. Ces convergences et divergences d'idées indiquent que l'invention de la salsa comme musique et comme danse est un sujet très complexe. Selon Pietrobruno, Vernon Boggs présente la salsa comme une tradition d'origine cubano-africaine, dans laquelle les rythmes cubains ont été influencés par le jazz afro-américain à New York dans les années 1950. Par contre, Lisa Sánchez González, affirme que la version de Boggs est erronée, car beaucoup d'historiens de la salsa affirment que les Portoricains ont plagié et commercialisé le *son* afro-cubain. Cependant, les Portoricains ont été exclus de l'histoire de la salsa parce qu'ils ont été faussement considérés comme blancs et les historiens ont pensé qu'ils n'ont joué aucun rôle significatif dans la création de la salsa comme expression du patrimoine artistique de la diaspora africaine. Sanchez Gonzales pense que la salsa est née chez les Portoricains. Certaines histoires de la salsa reconnaissent qu'un phénomène américain à New York a aidé l'évolution et la commercialisation de la salsa. Peter Catapano, dans « Salsa : Made in New York », souligne que la salsa est née dans cette ville. Pourtant, la salsa est un style cubain dérivé et développé de l'art et de la pensée de musiciens et de danseurs d'origine cubaine, portoricaine et afro-américaine à New York. Jorge Duany explique que la salsa ne doit pas être considérée comme un phénomène américain, car ses racines historiques se trouvent dans les Caraïbes. (Prieto Bruno, 68-69). Il est clair qu'il y a diverses versions de l'histoire de la salsa; il s'agit d'une situation particulière où les origines s'effacent, se mélangent et fusionnent.

« Mundo Latino », un blogue de musique latine en France, présente dans *Lemonde.fr* la musique la plus significative de l'année 2013. Le latin-jazz, les musiques créoles, la salsa et les sons caribéens se mélangent et influencent des nouveaux rythmes. Les groupes musicaux et leurs styles musicaux représentatifs de l'année 2013 sont les suivants : Neil Angilley Trio - « Chango » (latin-jazz, jazz); Setenta - « Latin Piece of Soul » (latin-soul); La Maxima 79 - « Regresando

al Guaguancò » (salsa); Tromboranga - « Al Mal Tiempo Buena Salsa » (salsa); La 33 - « Tumbando Por Ahi » (salsa); Orquesta Salsa Con Conciencia - « Renacimiento » (salsa); Orquesta El Macabeo - « Lluvia Con Sol » (salsa); Saoco Vol.2 « Bomba Plena & The Roots Of Salsa In Puerto Rico 1955-1967 » (bomba, plena, salsa); Conjunto Sabrosura - « Moña Pa Mi Bongó » (son, salsa); The Pedrito Martinez Group (latin-jazz, latin-soul, timba); Harold Lopez-Nussa - « New Day » (jazz cubain); Omar Sosa - « Eggun » (jazz); Grégory Privat : « Tales of Cypris » (créole jazz).

Une cyber-citoyenneté culturelle hispano-francophone

Frañol radio, permet le développement d'un métissage culturel via le texte « radiogénique » et invite l'auditoire à éveiller une « cyber-citoyenneté culturelle hispano-francophone ». Judith Flores Carmona réfléchit sur le concept de « citoyen culturel latina/o »; elle soutient qu'indépendamment de son statut d'immigrants, « la citoyenneté culturelle latina/o américaine » permet à la communauté latino de « s'organiser et d'exercer ses droits de citoyens en même temps que de rester ancrés dans sa culture identitaire *latina* [ma traduction] » (52). L'idée d'avoir une citoyenneté culturelle déplace la définition de citoyenneté comme le gouvernement l'établit. Ce concept de « citoyenneté culturelle » parmi les personnes d'origine latino-américaine offre un espace pour les personnes sans papiers qui ont été marginalisées dans la société. Une citoyenneté culturelle donne aux *latina/os* la possibilité de se défendre contre l'hostilité. Flores Carmona utilise la théorie féministe Chicana/Latina pour analyser la façon dont l'éducation est transmise de manière orale chez les femmes *Latinas* sous la forme de conseils, de témoignages sur la survie et d'un pouvoir intuitif. Elle écrit : « ces concepts accentuent les manières dont beaucoup de *Latinas* comprennent leur enseignement et l'apprentissage à travers les générations dans des espaces transnationaux [ma traduction] » (30). Cette même pratique pédagogique, où

l'oralité est essentielle dans la formation et l'éducation de la communauté, s'observe dans *Frañol radio* quand quelqu'un est invité pour partager une expérience éducative ou dans les paroles des chansons qui jouent à l'émission. Les personnes d'origine hispanique apprennent avec les différents rythmes latins d'autres parties du monde; c'est-à-dire que même dans la communauté latino-américaine, la communauté est extrêmement diversifiée, un Mexicain apprend d'un Argentin ou une Colombienne apprend d'une Latino-Québécoise. La langue parlée devient un instrument virtuel qui traverse les barrières et les frontières du temps et de l'espace pour unir une communauté dispersée dans tout le pays. La chanson « Clandestino » de Manu Chao exemplifie le concept de citoyenneté culturelle de la communauté des sans-papiers :

Solo voy con mi pena
Sola va mi condena
Correr es mi destino
Para burlar la ley
Perdido en el corazón
De la grande Babylon
Me dicen el clandestino
Por no llevar papel.

Je vais seul avec mon chagrin
Seule va ma condamnation
Courir est mon destin
Pour éviter la loi
Perdu dans le cœur
De la grande Babylone
Ils m'appellent le clandestin
Car je n'ai pas des papiers [ma traduction].

Le thème central de cette chanson est l'immigration illégale. Le chanteur dénonce l'injustice des systèmes politiques dans divers pays riches, qui provoque l'immigration illégale au nord. Les paroles sont en espagnol. La musique de Manu Chao, pas seulement cette chanson, est un mélange de rythmes, de langues, et de

cultures où le punk, le rock, la salsa, le reggae, le ska et le raï algérien forment une partie importante de son répertoire. Dans *Making People Illegal What Globalization Means For Migration and The Law*, Catherine Danvergne examine la relation entre la globalisation et la migration illégale. Danvergne soutient que le *crackdown* sur la migration excessive est une réaction et une perception de l'état qui a perdu le contrôle sur les initiatives de loi concernant d'autres champs. Cette perte de contrôle a lieu à cause des différentes interprétations de l'idée de « souveraineté ». L'auteure étudie la migration du travail, l'évolution des lois sur les réfugiés, le trafic et la contrebande d'êtres humains, la migration par rapport à la sécurité et les changements dans la loi pour obtenir la citoyenneté. Danvergne explique que les forces de la mondialisation s'alignent avec les changements particuliers dans la loi sur l'immigration. En d'autres termes, la mondialisation détermine les lois sur l'immigration et l'immigration illégale devient invisible pour l'état nation à cause de diverses raisons : elle sert les intérêts de l'état, les intérêts des émigrants et régule la quantité de la population. La mondialisation facilite la déshumanisation des gens qui ont une vie déterminée par les lois de l'immigration. L'immigration illégale signale le privilège de naissance; c'est-à-dire, la naissance dans un pays riche donne aux gens des droits et des libertés que les personnes qui naissent dans des pays pauvres n'ont pas. En résumé, les états nations riches ont le pouvoir de décision sur les vies des émigrants légaux et illégaux qui viennent des pays pauvres. La globalisation est une technique économique qui détermine la légalité ou l'illégalité d'une personne.

Conclusion

En explorant des espaces pour récupérer la place de sa langue, de sa culture et de ses connaissances, l'auditoire d'origine latino réclame un espace dans la culture d'accueil. *Frañol radio* est un moyen de formation pédagogique non traditionnel où l'auditoire pratique les « pedagogies of the home » ou « la

pédagogie du chez soi ». Dans cette sorte d'apprentissage, le langage oral a de grandes implications pour les communautés d'origine latino. La connaissance culturelle et linguistique de cette population utilise la langue et la culture d'origine comme échelon pour mieux comprendre les leçons dans l'espace d'accueil et les communautés locales. *Frañol radio* fonctionne comme communauté virtuelle et coexiste dans un nouvel espace géographique imaginé pour aider à l'intégration sociale, l'homogénéité et les outils fonctionnels d'une communauté dispersée; l'émission active le temps d'une intelligence connective dans l'imaginaire d'une cyber-société globale hispano-francophone¹⁸. Derrick de Kerckhove, dans *L'intelligence des réseaux*, écrit :

Le temps réel de l'intelligence connective sur le Net est le temps qu'il faut pour que la communication s'établisse, se développe et produise un résultat. Il n'y a pas de limite précise à cette forme de temps. C'est un continuum qui a une unité et une fin. (285)

L'intelligence connective de *Frañol radio* relie les populations d'origine latino en même temps que l'émission unit des langues et des cultures diverses. Le « DJ » Hugo, est à la fois animateur, directeur musical et responsable de la programmation; il arrange le matériel musical pour le présenter via la radio. L'effet *frañol* est une esthétique du contact entre les langues qui ne se limite pas à l'usage de la langue; il comprend le phénomène de la communication à divers niveaux : linguistique, culturel et performatif. L'émission de radio révolutionne la façon de concevoir le récit aux niveaux littéraires et performatifs. Hugo, le « DJ », connaît la musique à divers niveaux pour élaborer son texte « radiogénique ». Il catalogue la musique dans l'émission de radio où les artistes francophones

¹⁸ Howard Rheingold, dans *The Virtual Community* (1993), explique que les communautés virtuelles « emerge from the Net when enough people carry on those public discussions long enough, with sufficient human feeling, to form webs of personal relationships in cyberspace » (5). La page facebook de *Frañol radio* exemplifie cette particularité.

chantent en espagnol, les artistes hispanophones chantent en français et ces deux groupes effacent, via leurs paroles, les frontières culturelles, linguistiques et politiques pour écrire en *frañol* une nouvelle expérience dans la société d'accueil. La musique de style salsa a été un véhicule très significatif, dans la diffusion de rythmes d'origine latino dans le monde francophone. Africando, Deldongo et Fatal Mambo sont des groupes représentatifs de l'effet *frañol* dans le monde francophone. Tous ces éléments en *frañol* incitent l'auditoire à éveiller une cyber-citoyenneté culturelle hispano-francophone où les populations se connectent de manière imaginée via la radio et la musique.

Chapitre trois

Frañol radio : un texte sonore et des tropes culturels

Si aujourd'hui tu endures des misères, demain ce sera la joie

L'impatience est de mauvais aloi!

Quelle que soit la situation, résiste!

--Kamel Hamadi (Charmes de la vie/émission de radio)¹⁹

Pierre Popovic écrit : « L'imaginaire social est composé d'ensembles interactifs de représentations corrélées, organisées en fictions latentes, sans cesse recomposées par des propos, des textes, des chromos et des images, des discours ou des œuvres d'art » (24). Le théoricien explique que l'histoire et la structure de la société, la relation entre l'individu et le collectif global, la vie érotique et le rapport avec la nature sont quatre éléments importants dans la construction des représentations sociales. Selon l'auteur, la sémiotisation de la réalité pour fabriquer l'imaginaire social dépend d'une narrativité, d'une poéticité, des régimes cognitifs, d'une iconicité et d'une théâtralité. (Introduction 26-27) Tous ces éléments que le théoricien considère importants se trouvent entrecroisés dans la manière dont les personnes d'origine hispanique s'imaginent et se réinventent dans une société francophone. Il s'agit d'une fusion d'éléments culturels, sociaux et linguistiques qui aident la communauté hispanique à se construire et se reconstruire, à s'imaginer et se ré-imaginer dans un espace virtuel dans la société d'accueil. Ce chapitre présente *Frañol radio* comme un « texte sonore » de formation avec des caractéristiques d'un *bildungsroman* où l'immigrant d'origine latino devient le héros du récit. Marie-Anne Mochet et Charmian O'neil écrivent au sujet du texte sonore : « Le son fait partie des apports du multimédia. Suivant la nature de cet apport, il remplit des fonctions diverses. Illustration, création

¹⁹ http://bougoulosophe.blogspot.ca/2010_01_01_archive.html

d'une atmosphère, ponctuation, information directe ou complément d'information » (Lacien, 106). Les divers récits entrecroisés dans les chansons diffusées et dans les dialogues de l'émission facilitent la naissance des tropes ou figures culturelles qui représentent l'individu d'origine latino. En d'autres termes, *Frañol radio* cartographie ce que Eve Kosofsky Sedgwick nomme des « nonces taxonomies », ou taxonomies singulières, qui exposent la manière dans laquelle la population d'origine latino s'imagine. Ce chapitre présente : le *border crosser*, le *trickster*, le témoin et le *party people* comme des tropes récurrents dans le texte. Le *border crosser* est une figure culturelle particulière de la communauté d'origine latino en Amérique du Nord. Il s'agit d'une personne qui traverse les frontières politiques pour survivre. Cet individu peut être un immigrant provenant du Mexique, de l'Amérique Centrale ou de l'Amérique du Sud, qui essaie d'aller au Nord pour chercher une vie meilleure. Certaines versions de *border crosser* sont : le *wetback* ou *la espalda mojada*, un immigrant qui a « le dos mouillé » à force de traverser les rivières ou les mers pour arriver dans le nouveau territoire où il imagine une vie de succès. L'immigrant se transforme en *Mojarra*, c'est-à-dire un poisson qui essaie de nager pour survivre dans la nouvelle société. Le latino *border crosser* est arrivé au Canada et cela se manifeste à *Frañol radio*. Le *trickster* est un personnage mythique qui joue des tours aux autres. Dans les cultures amérindiennes il s'agit d'un animal, un coyote par exemple. Winifred Morgan écrit dans *The Trickster Figure in American Literature* :

Situated as they are on multiple borders, Latinos and the tricksters they produce take on the coloration of many influences, yet as a group they are still distinctive [...] Latinos have a long history of unjust political, economic, and social oppression to resent. Their tricksters crave payback [...] Latino tricksters will be irreverent toward anyone in authority. (142)

Pedro Urdeemales est l'exemple le plus précis du *trickster* dans la communauté d'origine latino. Il est cousin du personnage picaresque provenant du siècle d'or espagnol, mais il revêt plus d'importance dans la tradition orale latino-américaine. Le témoin est un personnage important de cette tradition culturelle. Il s'agit d'un personnage qui témoigne de sa condition politique et sociale dans l'endroit d'accueil. Le témoignage est une tradition orale de l'Amérique latine; c'est une pratique critique qui, selon Benmayor, lie « the spoken word to social action and privileges the oral narrative of personal experience as a source of knowledge, empowerment, and political strategy for claiming rights and bringing about social change » (Flores & Benmayor 153). Finalement, le trope du *party people* est l'image d'une personne d'origine latino qui profite profondément de la vie. Ce personnage aime la musique, la danse et la vie dans le carnaval.

Eve Kosofsky Sedgwick, dans *Epistemology of the Closet*, écrit :

Everybody has learned this, I assume, and probably everybody who survives at all has reasonably rich, unsystematic resources of nonce taxonomy for mapping out the possibilities, dangers, and stimulations of oppression or subordination who have most *need* to know it; and I take the precious, devalued arts of gossip, immemorially associated in European thought with the refinement of necessary skills for making, testing, and using unrationalized and provisional hypotheses about what *kinds of people* there are to be found in one's world. (23)

En d'autres termes, Kosofsky Sedgwick souligne que les survivants ont une grande capacité à utiliser leurs propres moyens de comprendre le monde pour cartographier les possibilités, les dangers et les déclencheurs d'oppression. Selon Kosofsky Sedgwick, l'action de bavarder est une méthode puissante pour connaître les types de gens que l'on trouve dans le monde. Judith Halberstam explore, avec succès, l'utilisation de *nonce taxonomies* de « masculinité féminine » dans son livre *Female Masculinity*. Elle suggère que les sujets féminins identifiés comme mâles réclament certains noms locaux et temporels pour se positionner comme

sujet. Je suggère que la même chose soit vraie pour les immigrants latinos. Les personnages inventés par *Frañol radio* offrent certaines catégories consolidées comme *nonce taxonomies* avec lesquelles ses auditeurs peuvent s'identifier ou se désidentifier (Muñoz, Disidentification, 5).

***Frañol radio* et l'identité québécoise**

Frañol radio n'est pas une manifestation culturelle qui concerne seulement le Québec; cependant dans un contexte québécois et pour comprendre la fonction de *Frañol radio* dans cette province, il faut considérer ce que certains auteurs pensent à ce sujet. Dans le dossier « Un nouveau pluralisme » de la revue *Globe*, les auteurs présentent la québécity de diverses manières : comme une fragmentation identitaire, comme la nécessité de réarticuler les frontières identitaires, comme le besoin de démontrer les ressemblances plutôt que les différences aux nouveaux arrivants, comme une identité divisée et comme une citoyenneté commune. Il est clair que l'identité québécoise est complexe et que ses caractéristiques changent constamment dans l'histoire. Dans « Authenticités québécoises. Le Québec et la fragmentation contemporaine de l'identité », Jocelyn Maclure écrit que : « la variante “intégrationniste” du nationalisme québécois, qui accueille l'immigrant sans lui demander d'abandonner son identité mémorielle, forme aujourd'hui la tendance qui est à la base de l'élaboration des politiques officielles de l'État québécois » (11). Cependant, l'identité d'une communauté diversifiée, en plus d'être complexe, est perçue de manières diverses par les membres de la communauté. C'est-à-dire que les intellectuels peuvent avoir une conception de l'identité québécoise, la classe moyenne peut en avoir une autre et les nouveaux arrivants peuvent également avoir une idée différente. Gloria Anzaldúa, une théoricienne d'origine latino, explique que l'individu a des identités multiples qui s'entrecroisent; il est impossible de les séparer car ces identités sont tellement importantes que chacune détermine l'autre. Anzaldúa

compare l'identité avec une rivière et suggère que nos identités changent comme l'intérieur de celle-ci. Autrement dit, la vitesse du courant modifie constamment ce qui existe à l'intérieur de la rivière et affecte la partie extérieure. La personne qui observe la rivière de l'extérieur a une perception limitée car elle ne peut pas voir ce qu'il y a à l'intérieur. La même chose se passe à l'intérieur de l'être humain, le courant et la vitesse de la vie nous changent constamment et touchent le « moi » intérieur; cette condition affecte notre vie extérieure. Fréquemment, les gens cataloguent l'identité de l'être humain avec une perspective limitée.

La fusion entre l'espagnol et le français facilite un espace d'interaction où les identités s'entrecroisent dans un nouveau territoire. Dans une dimension urbaine, il existe certains endroits à Montréal qui permettent la coexistence de la culture hispanique et de la culture québécoise francophone. Il s'agit des discothèques, des bars, des écoles de danse latine, des restaurants hispaniques, etc. Certaines discothèques comme Copacabana²⁰, la Salsatèque²¹, le Club 6/49²² sont des lieux culturellement importants dans la diffusion du *frañol* dans le milieu de la musique. Des sites web comme salsamontreal²³ et salsafolie²⁴ sont un moyen de diffusion de la culture latino dans la province de Québec. Les écoles de danse latine comme Salsa Cubata²⁵ ou Strazzero²⁶ entrelacent la musique latino avec des mouvements sensuels et artistiques. Les restaurants comme Chilenita, Casa de Mateo, 3 Amigos, La Guadalupe, Sabor Latino et Limón fusionnent des saveurs d'origine latino-américaine pour plaire aux goûts des québécois²⁷.

²⁰ <http://www.copacabanamontreal.com/fr/>

²¹ <http://www.salsatheque.ca/>

²² <http://club649.com/>

²³ <http://www.salsamontreal.com/clubs>

²⁴ <http://www.salsafolie.com/clubs-tous/>

²⁵ <http://salsacubata.com/>

²⁶ <http://academiestrazzero.com/>

²⁷ <http://www.restomontreal.ca/restaurants/cuisines/Latin-American/80?lang=en>

L'invention de l'Amérique latine

John L. Pheland explique que le concept de l'Amérique Latine a été inventé par la France en 1861. Michel Chevalier, sous la direction de Napoléon III, a conçu la France comme « la defensora de la raza latina » ou « la protectrice de la race latine ». Étant en compétition économique contre les pouvoirs anglo-saxons et slaves, la France prétendait établir une zone économique pour bénéficier de l'Europe Latine : la France, l'Espagne et le Portugal. Le « panlatinisme », l'union des groupes d'origine latine, se présente comme une nécessité pour combattre l'expansion des États-Unis. La *Revue des Races Latines* connue à Paris entre 1857 et 1861 manifeste une vision « panlatine » envers le Mexique, l'Amérique Centrale et l'Amérique du Sud. Durant ce temps, la France pense que les États-Unis sont supérieurs matériellement et que les personnes d'origine latino sont plus fortes spirituellement. Pour cette raison, les Latinos ont l'obligation de promulguer leur existence et d'assurer le bien-être économique de l'Europe latine²⁸. Le « panlatinisme » français est lié à la mission civilisatrice de l'Europe. Napoléon III voulait construire un canal en Amérique centrale pour faciliter le commerce entre l'Europe et l'Amérique Latine. Pheland écrit :

La période du Panlatinisme de 1898 à 1914 différait nettement de la marque napoléonienne. L'objectif principal était toujours le même, c'est à dire promouvoir l'homogénéité culturelle et politique du « monde latin » sous le leadership paternaliste de la France [...] Alors que le Panlatinisme est arrêté à la fin du siècle, le racisme nébuleux des années 60 et le catholicisme controversé se voient affectés. Le nouveau Panlatinisme était laïc, humaniste et libéral, contrairement à l'orientation autoritaire cléricale catholique à l'époque de Napoléon III [ma traduction] (474).

Bien que l'Amérique latine ait été inventée par les Européens avec une stratégie économique et militante, l'Amérique latine de nos jours essaye de se construire et

²⁸ Cette idée s'observe d'Ernest Renan à José Enrique Rodó. Voir *Ariel*.

de se reconstruire, de s'inventer et de se réinventer dans un nouveau contexte social, politique et culturel. *Frañol radio* donne un espace musical qui aide à comprendre comment l'identité latino-américaine se construit à l'intérieur et à l'extérieur de l'Amérique latine. Les paroles de *l'America Latina* par Calle 13 l'expriment de la façon suivante :

Soy / Soy lo que dejaron / Soy toda la sobra de lo que se robaron / Un pueblo escondido en la cima / Mi piel es de cuero por eso aguanta cualquier clima / Soy una fábrica de humo / mano de obra campesina para tu consumo / Soy América Latina, un pueblo sin piernas pero que camina.

Je suis / Je suis ce qu'ils ont laissé derrière / Je suis tous les restes de ce qu'ils ont volé / Un village caché dans la cime / Ma peau est une fourrure, elle résiste à toutes les températures / Je suis une usine de fumée / main d'œuvre paysanne pour votre marché / Je suis l'Amérique latine, un peuple sans jambes qui marche encore [ma traduction].

Calle 13 présente le voyage identitaire de la population d'origine latino. Il s'agit d'un élément important du roman de formation.

***Frañol radio*, un texte de formation hispano-francophone**

Frañol radio partage quelques caractéristiques avec le roman de formation ou *bildungsroman*; l'émission est un véhicule médiatique qui révolutionne la façon traditionnelle d'étudier la littérature et la culture hispano-francophones. Il s'agit d'un texte sonore de formation qui investit les interstices culturels de divers champs d'étude comme la sociologie, la linguistique et, dans ce cas, la littérature. Dans *Season of Youth/The Bildungsroman from Dickens to Golding*, Jerome Hamilton Buckley observe que « Le *Bildungsroman* dans sa forme pure a été défini comme le roman du développement ou de l'auto-culture » avec « une tentative plus ou moins consciente de la part du héros d'intégrer ses pouvoirs, de

se cultiver par son expérience [ma traduction] » (13). L'auteur mentionne que le héros d'un *bildungsroman* possède des caractéristiques qui appartiennent à un certain nombre de traditions et de conventions comme celles du héros de l'ancienne allégorie morale et du héros picaresque. À l'instar d'un *bildungsroman*, *Frañol radio* a un personnage principal du récit : c'est la communauté latino-américaine immigrante. On peut paraphraser comme suit les caractéristiques que Hamilton Buckley donne au genre : c'est l'histoire d'un enfant qui grandit dans une petite région rurale ou de la province, où il éprouve des difficultés intellectuelles et sociales qui ne lui permettent pas de se développer. Cette situation est similaire à celle de beaucoup d'immigrants latino-américains qui quittent leur pays d'origine pour aller vers une société plus riche, le Canada. Selon Buckley, le héros d'un *bildungsroman* a une famille problématique; son père est intimidant, l'école peut aussi être frustrante. En raison de ces mauvaises conditions, il décide de quitter la maison et de voyager pour aller à la ville où sa véritable éducation commence. Son expérience en ville est formée par quelques expériences amoureuses et des relations sexuelles où le personnage principal découvre certaines valeurs. Sa souffrance est une transition entre l'adolescence et une période de maturité. Une fois que le protagoniste a obtenu le succès, il rentre chez lui, une action qui lui permet de mesurer son accomplissement. Cette situation est similaire à la vie d'un émigrant qui arrive au Canada pour obtenir une meilleure qualité de vie. Hamilton Buckley mentionne que tous les romans ne doivent pas avoir les mêmes caractéristiques, ni suivre le même ordre, mais il y a certains aspects du roman qui ne peuvent pas être ignorés : « l'enfance, le conflit des générations, le provincialisme, la plus grande société, l'auto-éducation, l'aliénation de l'ordre par l'amour, la recherche d'une vocation et une philosophie de travail – [ce] sont les réponses aux exigences du *bildungsroman* [ma traduction]. » (18)

En d'autres termes, la communauté immigrante latino-américaine partage certaines caractéristiques avec le héros d'un *bildungsroman*; le héros regarde sa propre évolution à travers le temps et l'espace et facilite une reformulation de l'identité latino-américaine à l'extérieur de l'Amérique latine. Cette reformulation identitaire via la radio a des implications profondes dans les manifestations culturelles hispano francophones. C'est-à-dire que les manifestations culturelles comme la littérature deviennent plus vastes avec un nouveau répertoire musical et linguistique hispano-francophone. *Frañol radio*, devient un texte sonore qui a besoin d'une nouvelle vision discursive, littéraire et théorique de la culture développée par les personnes qui vivent dans les *borderlands* de la langue et la culture hispano-francophone.

Le *border* crosser, un nomade

Le *frañol* est un métissage linguistique, social, culturel et un pèlerinage virtuel qui voyage au travers du pouvoir de la radio et de l'Internet. N. Ross Crumrine et Alan Morinis étudient les pèlerinages comme des institutions dynamiques qui changent constamment. Selon les auteurs, un élément important dans l'étude du pèlerinage est le lieu sacré ainsi que les variations de l'association complexe de l'endroit avec des composantes religieuses. Les auteurs écrivent : « le pèlerinage à sa base est une interaction structurée par la croyance et le comportement humain avec des lieux géographiques particuliers [ma traduction] » (9). Similaire à cette pratique, *Frañol radio* connecte différentes régions géographiques, via le *frañol* comme code sociolinguistique particulier aux personnes d'origine hispanique; ce phénomène connecte l'Amérique hispanophone avec le monde francophone. Également, *Frañol radio* fait un pont entre le pays de l'immigrant et l'idée de la terre promise (le Québec ou le Canada francophone, dans ce cas) qui offre une liberté économique, sociale ou politique aux nouveaux immigrants. Ross Crumrine et Alan Morinis affirment que les

changements du paysage dans le temps peuvent retracer l'évolution des pèlerinages; des sanctuaires se sont établis, la topographie est modifiée, les étapes coupées et les modes de règlement modifiés.

Dans le cas de l'émission de radio, le français devient une sorte de totem sacré qui rappelle aux immigrants la valeur de pouvoir parler cette langue. En d'autres mots, les immigrants se souviennent que la langue française peut les aider à obtenir une meilleure qualité de vie au Canada francophone. Ceci est la conséquence du développement des pèlerinages dans l'histoire. Les flux des personnes élèvent le *statu quo* des lieux géographiques terrestres et leur assignent des fonctions divines. Dans le cas du Canada comme pays riche, aux yeux des immigrants qui viennent de pays pauvres, le Canada est vu comme un endroit divin, comme la terre promise par Dieu, un endroit idéal. Selon les auteurs, lorsque « les sanctuaires de pèlerinage sont identifiés par l'état nation, ils peuvent jouer un rôle important en tant que symboles nationaux, en reliant les sources d'énergie céleste et terrestre [ma traduction] » (17).

Frañol radio devient un symbole transnational de la communauté latino qui habite au Canada; il s'agit d'une émission de radio délocalisée. C'est-à-dire que l'émission de radio est une entité migrante aussi : un jour elle se trouve à un endroit et le jour suivant elle se trouve dans un endroit différent. Fréquemment, il est difficile de trouver la fréquence de diffusion. Il faut la chercher sur *Facebook* pour la trouver. Ironiquement, cette condition d'être ici et là reflète la situation de beaucoup d'immigrants d'origine latino, tout particulièrement les immigrants sans papiers qui doivent se cacher des autorités pour rester dans le pays. La chanson « Me voy pal norte » de Calle 13 introduit le trope du *border crosser*, ou le passeur de frontière. La figure principale est un nomade qui décide d'aller au Nord pour y trouver une vie meilleure :

En tu sonrisa yo veo una guerrilla,
una aventura, un movimiento
Tu lenguaje, tu acento
Yo quiero descubrir lo que ya estaba descubierto...
Ser un emigrante ese es mi deporte...
Hoy me voy pal' norte sin pasaporte, sin transporte
a pie, con las patas...
pero no importa este hombre se hidrata
con lo que retratan mis pupilas...
Cargo con un par de paisajes en mi mochila,
carga con vitamina de clorofila,
carga con un rosario que me vigila...
sueño con cruzar el meridiano,
resbalando por las cuerdas del cuatro de Aureliano
Y llegarle tempranito temprano a la orilla
por el desierto con los pies a la parrilla
vamos por debajo de la tierra como las ardillas,
yo vo'a cruzar la muralla
yo soy un intruso
con identidad de recluso (Calle 13).

Dans ton sourire je vois une guérilla,
une aventure, un mouvement
ta langue, ton accent
Je veux découvrir ce qui déjà a été découvert...
Être un immigrant c'est ça mon sport...
Aujourd'hui, je vais au Nord sans passeport, sans transport
à pied, avec mes pattes...
mais pas de problème cet homme s'hydrate
avec les photos que mes yeux peignent...
Je porte une paire de paysages dans mon sac à dos,
chargé de vitamine avec chlorophylle,
Je porte un rosaire qui me regarde...
Je rêve de traverser le méridien,
Glissant sur les coordonnées des « cuatro de Aureliano²⁹ »
En arrivant tôt, tôt, de l'autre côté,
à travers le désert avec mes pieds sur le gril
on y va ci-dessous comme les écureuils,
Je vais traverser la muraille

²⁹ Référence au roman *Cent ans de solitude* de Gabriel Garcia Marquez.

Je suis un intrus
Avec l'identité d'un reclus [ma traduction].

Le dernier extrait de cette musique parle d'une guérilla, un mouvement social et culturel où la langue et l'accent déterminent la découverte de quelque chose qui est déjà découvert. La chanson parle de ce que nous appelons la découverte des Amériques. Rappelons-nous de la découverte des Amériques par les Européens dans la période de la colonisation. Pour les Européens, le continent américain a été découvert, mais pour les Indigènes, il s'agit d'une colonisation et d'une invasion. La chanson saute de la période de la conquête à la période contemporaine où les habitants des Amériques décident d'aller au Nord pour trouver une vie meilleure. Maintenant, les nouveaux arrivants sont une menace; c'est-à-dire que, dans le passé, les Européens ont fait la conquête de la vieille Amérique et aujourd'hui, les natifs des Amériques sont considérés comme des envahisseurs dans la terre des colonisateurs d'origine Européenne : les États-Unis, l'Europe et le Canada. La chanson parle d'un voyage à pied sans beaucoup de prestige, une condition d'être nomade, particulière aux personnes d'origine autochtone.

Le trope du *bordercrosser* est exploré dans beaucoup de chansons hispaniques, par exemple : « Mojado » de Ricardo Arjona, « La Migra » de Santa Ana, « El hielo » de Santa Cecilia, « La Jaula de Oro » et « Tres Veces Mojado » de Los Tigres del Norte, « Clandestino » de Manu Chao, « Campanistas de Cristal » de Rafael Hernandez, « En Mi Viejo San Juan » de Los Panchos, « El Negrito Bonito » de Gilberto Santa Rosa, « Boricua en la luna » de Roy Brown, « La Maleta » de Rubén Blades, « Mi Tierra » de Gloria Estefan, « 537 Cuba » de Orishas, « Yo Pisaré las Calles Nuevamente » de Pablo Milanés, « Todo Cambia » de Mercedes Sosa ou « El Bracero Fracasado » de Lila Downs³⁰. La

³⁰ Voir Marentes : <http://www.latinorebels.com/2013/10/23/migration-and-exile-in-latin-american-music/>

majorité de ces pièces musicales sont d'artistes engagés socialement; c'est-à-dire que beaucoup de ces chansons essaient de promouvoir la justice sociale dans le monde.

Le *trickster*

Frañol radio est une émission de radio qui fonctionne fréquemment de manière pédagogique et humoristique. La figure du *trickster* se présente comme un personnage qui manipule la langue pour blaguer :

HUGO: *Frañol*, deuxième heure de l'émission aujourd'hui, segunda hora del programa, la deuxième consacrée à la musique pour vous faire danser, música du style salsa, bachata, du reggeaton et un peu de merengue, peut-être, peut-être, vamos a ver, vamos a ver. Musique... Pendant la deuxième heure j'ai la chance d'avoir ici Parths. [Dialogue entre Parths et Hugo] :

HUGO: Parths, ton nom de famille, on le prononce « fucker »?

PARTHS: Oui, « fucker ».

HUGO: Est-ce que tu as eu des problèmes à le prononcer ou à te faire comprendre à Cuba?

PARTHS: En Cuba, mi nombre fue Pedro.

HUGO: ¿Y el apellido?

PARTHS: El apellido... no le dije a nadie mi apellido. Pedro es suficiente.

HUGO: Parths est avec moi; deuxième heure de l'émission. Il vient de passer plusieurs mois à Cuba. Il a étudié là-bas. Il a dû changer son nom parce que Parths est difficile à prononcer pour les Cubains, même pour

moi. Donc, son nom là-bas, c'était Pedro. Bueno aquí estamos con Pedro en el estudio. On commence la deuxième heure de l'émission avec Deldongo avec une pièce que s'intitule « Madlove »³¹.

Ce dialogue exemplifie une partie du contenu de *Frañol radio*. Hugo et Parths discutent au sujet de la langue. Ils utilisent le « double sens » pour blaguer sur le nom de famille de Parths qui se prononce « fucker » comme en anglais. Parths se présente comme Pedro à Cuba, car, pour les Cubains, même pour Hugo, c'est difficile de le prononcer. Les interlocuteurs parlent en *frañol* où la langue se développe de façon humoristique. Parths va à Cuba pour étudier. Dans ce cas, il s'agit d'un Canadien francophone qui voyage en Amérique latine; Parths partage, avec l'auditoire, son expérience avec la culture et avec la langue dans un pays étranger. Cette pratique d'apprentissage est un élément important de *Frañol radio*; c'est-à-dire que de manière directe ou indirecte, la musique et les commentaires de l'auditoire éduquent la communauté hispano-francophone.

Dans *Pedagogía del oprimido*, Paulo Freire mentionne qu'il y a deux étapes dans l'émancipation des opprimés. La première consiste à avoir conscience de l'état d'oppression dans lequel vit l'individu, la seconde est le projet que les personnes opprimées mettent en œuvre pour obtenir la liberté. *Frañol radio* n'est pas une émission entièrement consacrée à la pédagogie; cependant, le contenu de l'émission de radio peut avoir une fonction pédagogique : les chansons sont un instrument didactique. Par exemple, rappelons-nous de la chanson « Clandestino » de Manu Chao qui décrit comment la condition d'être un immigrant est une situation partagée par beaucoup de gens : « Mano negra clandestina / peruano clandestino / africano clandestino » (« Main noire clandestine³² / Péruvien clandestin / Africain clandestin [ma traduction] »). C'est-à-dire que les Africains

³¹ <http://www.spreaker.com/user/franol>

³² Référence à La Mano Negra, ancien groupe du chanteur.

essaient de trouver une vie meilleure au Nord comme les Latino-Américains qui essaient d'aller aux États-Unis ou au Canada. La musique de l'émission de radio fonctionne comme un instrument d'enseignement. Freire explique que l'éducation doit être dispensée par les membres de la communauté qui connaissent leur réalité et non par les personnes qui ont le pouvoir. Il mentionne que le dialogue devrait être un instrument dans le processus de libération; une telle communication ne doit pas se faire dans une seule direction. Au contraire, la communication doit être comprise de manière mutuelle entre oppresseurs et opprimés. L'idée de Freire sur l'éducation en est une où l'individu s'éduque et se forme avec le but de poursuivre le bien-être de la communauté. *Frañol radio* transmet des connaissances, à savoir la langue, la culture et la situation socio-culturelle des personnes d'origine hispanique au Canada.

Les thèmes de l'immigration et de l'exil sont partagés par beaucoup d'artistes dans la culture Maghrébine, par exemple : la chanson « ex-Carte de Séjour » de Rachid Taha, « Écoute-Moi Camarade » de Mohamed Mazouni, « L'exil » de la Ghorba, « Toi le partant » de Dahmane El Harrachi, « Les Bannis ont droit d'amour » par le Bossu de Notre-Dame, « La carte de résidence » de Fatima Soukahrassia, « Utopie d'occase » de Zebda. La majorité de ces chansons sont en français, mais il y en a certaines qui mélangent l'arabe et le français³³. Ce matériau musical met en contexte l'expérience d'immigration des personnes d'origine africaine qui, comme les Latino-Américains, vont au Nord pour chercher une vie meilleure. Ces chansons font de la communauté immigrante un témoin qui voit son expérience dans les histoires racontées.

³³ <http://www.vacarme.org/article1615.html#nh3>

Le témoin

Frañol radio permet à la communauté latino-américaine d'être témoin de sa position sociale, culturelle et linguistique au Canada. John Beverly dans « The Margin at the Center », définit le *testimonio* dans les termes suivants :

Par *testimonio* je veux dire un roman ou un récit long; sous la forme d'un livre ou d'une brochure (c'est-à-dire, imprimé, par opposition à l'oralité), raconté à la première personne par un narrateur qui est aussi le protagoniste réel ou témoin des événements qu'il ou elle raconte, et dont l'unité de la narration est généralement une « vie » ou une expérience de vie significative [ma traduction] (31).

L'émission de radio permet à l'auditoire de témoigner de son expérience dans le nouvel endroit, les chansons reflètent la condition de la communauté; par exemple, la sexualisation des femmes, les nouveaux rythmes latins qui se popularisent en Amérique latine et les problèmes de masculinisation excessive de la musique. Cependant, l'auditoire est aussi témoin de la revendication de membres de la communauté qui essaient d'établir une vision positive pour les femmes, et la communauté en général. En bref, l'émission donne à l'auditoire une fonction de témoin par rapport à l'évolution culturelle et sociale de la communauté Latino. Beverly affirme que le *testimonio* peut partager des similitudes avec des formes littéraires et non littéraires, telles que le roman autobiographique, l'histoire orale, l'autobiographie, la confession, le journal intime, le témoignage oculaire, l'entrevue, le récit de vie, le roman de non fiction, la *novela-testimonio* ou ce qu'il appelle la littérature « factographique ». *Frañol radio* partage certaines caractéristiques avec ces manifestations artistiques. Le narrateur de *Frañol radio*, comme dans le *testimonio* évoqué par Beverly, parle au nom d'une communauté et prend le rôle d'un héros épique, sans « prendre en compte le statut hiérarchique et patriarcal du héros épique » (33). Ce héros épique se présente comme un trope récurrent dans le discours musical de *Frañol radio*.

Par exemple, dans l'extrait de la chanson « Emigrante del mundo » de Lucenzo, le trope du témoin se développe comme une figure caractéristique des personnes d'origine latino; c'est-à-dire une personne qui témoigne de sa propre condition d'immigrant :

Emigrante del mundo
Tu viens du Portugal, d'Espagne ou d'Italie,
du Brésil ou d'Argentine
Emigrante del mundo,
amigo retiens le message
Emigrante del mundo
latino-americano, cubano también Colombia, Venezuela
Emigrante del mundo, Lucenzo representa
Tu vois moi j'ai choisi fais comme moi démarque-toi!

Le thème prédominant dans cette chanson est le fait de se sentir fier d'être immigrant, peu importe l'endroit d'origine. L'artiste construit un concept important; l'« immigrant du monde ». Cette phrase s'adresse à tous les immigrants du monde et souligne le fait que nous habitons la même planète et que c'est ironique de marquer des différences entre les gens. Les rythmes musicaux témoignent d'une influence de rap et de reggaeton. Dans cette chanson, l'immigrant devient le héros principal de l'histoire racontée. La communauté d'origine latino est témoin de sa condition dans le monde. Les immigrants d'origine latino partagent la même expérience avec les immigrants d'autres parties du monde comme l'Italie, le Portugal et l'Espagne. Rappelons-nous que l'Espagne, le Portugal et l'Italie, avant la création de l'Union Européenne, étaient considérés comme des pays pauvres en comparaison aux autres pays riches comme l'Allemagne ou la France. Cette condition de pauvreté s'observe à la fin de la dernière décennie où les économies de ces pays se sont écroulées et l'immigration de ces pays a un impact fort dans les diverses parties du monde.

Les paroles de la chanson « Écoute-moi camarade » par Rachid Taha personnifient le système d'immigration comme un amour impossible : « Ne compte plus sur ses promesses / Elle t'aimera pas / Même à cent ans / Elle t'a joué la double face / Elle changera à chaque instant / Ce n'est pas pour tes beaux yeux / Au fait si elle t'a pris le bras / Devant les gens / Toi tu veux jouer Roméo et Juliette / Mais elle ne pense qu'à ses amants » (Diwan). Tel est le cas du système d'immigration dans beaucoup de pays qui utilisent les immigrants pour en tirer bénéfice; de manière récurrente, ces systèmes bureaucratiques oublient que l'immigrant est un être humain. Cependant, la vie continue et l'immigrant d'origine latino profite de ses expériences pour « voir la vie en rose », pour imaginer que l'avenir *puede ser un carnaval*.

Même si l'avenir n'est pas toujours rose, l'auditoire de *Frañol radio* est témoin de la condition psychosociale de la communauté hispano-francophone. Par exemple, dans la musique de style *reggaeton*, pop, hip-hop, il y a une masculinisation excessive et une objectification des femmes qui se présentent de manière récurrente. Dans la chanson suivante, « Oh la la », le chanteur Papa A.P. déclame :

Oh la la, ella es una princesa
Oh la la, je suis une princesse
Un día caminando allá en París
Miraba que decían mírala allí
Estaban señalando una mujer
Las otras mujeres no la podían ver

Écoute-moi bien là
Je ne suis pas comme les autres

[...]

Yo quiero conocerla
Yo deseo conquistarla
Lo que quiero es tenerla

Tu peux bien fantasmer
Je ne suis pas pour toi...

Dans les paroles de cette chanson, Papa A. P. exprime son désir sexuel pour une femme qui est détestée par les autres femmes. Il s'agit d'un jeu entre quelques tropes : la femme pute, la femme vierge et le désir d'un homme qui veut vraiment la femme vierge, une princesse. Dans « Le créateur littéraire et la fantaisie », Freud présente l'acte de jouer de manière analogue à la création littéraire ou artistique. Freud trouve une activité analogue au processus de l'imaginaire exercé par l'écrivain dans le mécanisme de création et il prend l'enfant comme un exemple de ce processus. Le père de la psychanalyse présente un monde de fiction où, selon lui, l'enfant crée un monde de fantaisie où les éléments du monde réel se réorganisent pour lui faire plaisir. L'enfant exerce cette pratique dans le monde réel alors que l'adulte a besoin de cacher ses fantasmes. La musique de *Frañol radio* met en contexte les histoires de ce qui peut être caché à l'intérieur de la psyché individuelle ou collective de la communauté. Freud soutient qu'il y a une grande différence entre la vision de la réalité de l'enfant et celle de l'adulte. C'est-à-dire que l'enfant n'a pas d'inhibition; contrairement à l'adulte qui doit s'abstenir. En d'autres termes, à partir du moment où l'individu choisit de faire partie d'une communauté culturellement et linguistiquement hétérogène, l'imagination a divers filtres par lesquels elle peut s'exprimer. Selon Freud, les écrivains (les artistes et les interlocuteurs dans le cas de *Frañol radio*) dans le processus de création créent un monde de fantaisie qui les sépare de la réalité. Cette séparation libère l'imaginaire de l'artiste et incite la fiction. Dans le cas de *Frañol radio*, il s'agit d'une fiction collective de frontières où beaucoup de narrations se mélangent pour construire un discours musical, translinguistique et transnational. Tout à coup, les choses déplaisantes dans le monde réel deviennent plaisantes dans le monde de fiction narrative de *Frañol radio*, où le principe du

plaisir musical domine dans l'imaginaire; les personnes s'introduisent dans un monde de fantaisie et de gratification via diverses fictions intercalées et fusionnées par *Frañol radio*. Il s'agit d'un mécanisme de libération émotionnelle avec de l'humour, une manière d'échapper au principe de la réalité sociale, culturelle ou linguistique de l'auditoire où la personne transforme sa situation particulière en quelque chose de plus léger et agréable.

Le trope du *party people*

Frañol est une émission de radio qui expose une multiplicité de voix, soit de contact linguistique ou culturel, soit de manière sociale; cette multiplicité de voix comporte entre autres le trope du *party people*, ou du fêtard. Mikhaïl Bakhtine, dans « Le plurilinguisme dans le roman », soutient que le roman comique est un bon exemple du plurilinguisme, car l'auteur « introduit les “langues” et les perspectives littéraires et idéologiques multiformes » (132). En d'autres mots, l'auteur présente, dans le roman, un amalgame des langages différents qui décrivent l'environnement social. De la même façon dans laquelle les divers langages coexistent dans le milieu du texte du roman, dans l'émission de radio il existe une immense variété de voix et de perspectives convergentes, divergentes et multidirectionnelles. L'extrait de chanson suivant présente le trope du *party people*, où le carnaval est le centre de l'expérience de vie. Celia Cruz exemplifie le phénomène du carnaval dans les paroles suivantes : « Ay, no hay que llorar, que la vida es un carnaval / Y es más bello vivir cantando / Oh, oh, oh, Ay, no hay que llorar / que la vida es un carnaval / y las penas se van cantando » (« Il n'y a pas de quoi pleurer; la vie est un carnaval / C'est plus beau de vivre en chantant / Oh, oh, oh, oh, Il n'y a pas de quoi pleurer / la vie est un carnaval / et les douleurs se sentent moins en chantant. ») Cette attitude du *party people* se reflète dans la phrase « si del cielo te caen limones, aprende a hacer limonada » c'est-à-dire, « si le ciel te donne des citrons, tu dois apprendre à faire de la

limonade ». En d'autres termes, même avec les expériences difficiles, l'immigrant d'origine latino voit la vie en douceur; c'est l'importance des paroles de la chanson « La Muerte » par Monsieur Periné :

La Nuit se couche tard / Les fleurs sont encore pâles / C'est ta présence qui s'éloigne / Comme les pe-ti-tes voi-les / Des-Ba-teaux-qui font nau-frage / Mes yeux se sont noyés en larmes / ¡Ay! Qué dolor que me duelen tus besos / Tu ausencia / ¿Quién la curará? / ¡Ay! / Qué me lleve la muerte con ella / No quiero vivir / Si no estás (Catalina Garcia, Santiago Prieto).

Dans ces paroles, la mort se transforme en un carnaval de rythme et de couleur. La douleur se purge avec le pouvoir de la musique. D'autres chansons qui porteraient le trope du *party people* sont « Danza » par Dominique Hudson ou « Zumba He Zumba Ha » par DJ Mam's Ft Jessy Matador et Luis Guisao. Un exemple très significatif de ce trope est « C'est la vie » par Kahled et le *re-make* de cette même chanson par Marc Anthony avec le titre : « Vivir la vida » (on y reviendra en conclusion du mémoire).

Conclusion

Dans ce dernier chapitre, j'ai essayé de présenter l'émission de radio *Frañol* comme un texte sonore de formation hispano francophone où l'immigrant d'origine latino est le héros de la narration. Ce texte sonore de formation partage certaines caractéristiques avec le roman de formation ou *bildungsroman* où le personnage principal quitte son village natal pour aller plus loin vers la grande société. L'immigrant d'origine latino va au Nord en cherchant une meilleure qualité de vie. Les chansons jouées à l'émission de radio présentent des tropes culturels qui aident à comprendre comment l'immigrant d'origine latino est imaginé dans la nouvelle société. Le chapitre présente les tropes suivants : le *border crosser*, le *trickster*, le témoin et la figure du *party people*. Le *border*

crosser est un nomade qui décide d'aller au Nord pour trouver une vie meilleure. Le *trickster* manipule la langue pour blaguer et pour jouer des tours à l'auditoire. Le témoin permet à la communauté latino-américaine d'être spectateur de sa position sociale, culturelle et linguistique au Canada. La figure du *party people* est un personnage qui fait d'une situation difficile, un carnaval où les possibilités sont infinies et les douleurs s'atténuent avec la musique. Ces tropes culturels projettent l'expérience de l'immigrant dans une situation partagée par la communauté Maghrébine qui, similaire à la population d'origine latino, essaye d'aller au Nord pour chercher une vie meilleure. La musique et le contenu de l'émission de radio *Frañol* facilite une meilleure compréhension de l'identité d'origine latino à l'extérieur de l'Amérique latine. Cela aide à réfléchir sur comment la population d'origine latino s'imagine dans un nouveau territoire comme le Canada francophone. *Frañol radio* est sans doute un texte sonore de formation où la communauté d'origine latino occupe un rôle actif dans la production et la diffusion culturelle hispano-francophone. Dans les termes de García Canclini, il s'agit d'un processus d'hybridation socio-culturel où les structures et les pratiques qui ont existé dans une forme séparée, se combinent avec certaines autres formes et structures pour générer de nouvelles pratiques, objets et conventions. « In turn, it bears noting that the so-called discrete structures were a result of prior hybridizations and therefore cannot be considered pure points of origin » (xxv).

Conclusion

***Frañol radio*, un métissage textuel reproductif en images musicales**

Ce mémoire de maîtrise s'est concentré sur l'analyse du *frañol* comme code sociolinguistique et sur *Frañol radio* comme émission de radio de frontières linguistique et culturelle. Dans cette ère de globalisation, le *frañol* nous invite à réfléchir sur la fonction de la langue pour les nouveaux arrivants. Celle-ci fonctionne comme un masque que l'on doit porter à l'extérieur de chez soi pour fonctionner adéquatement. C'est-à-dire que pour vivre dans la nouvelle société d'accueil, l'émigrant doit se présenter comme une personne acculturée; même si, chez soi, la langue parlée est différente de la langue officielle. Pour le nouvel arrivant d'origine hispanique, le *frañol* est un échelon linguistique et culturel qui facilite la transition vers la culture d'accueil; cependant, le *frañol* est aussi une esthétique et un style utilisé par les membres de la culture hispano-francophone qui sont déjà acculturés et qui vivent entre les deux cultures et les deux langues.

Parler en *frañol* est une activité qui nous rappelle l'importance de s'adapter à la langue et à la culture officielle de la nouvelle société. Miguel Ruiz, dans *Los cuatro acuerdos*, explique que selon la tradition toltèque, les gens ont été domestiqués par ce qu'il appelle le « Rêve de la planète »; ce sont les attentes que la société a des individus sur la façon de bien vivre. Il écrit : « Le rêve de la planète comprend toutes les règles de la société, ses croyances, ses lois, ses religions, ses différentes cultures, ses façons d'être, ses gouvernements, les écoles, les événements sociaux et les jours fériés [ma traduction] » (2). Grâce aux corrections langagières répétitives, les institutions injectent des attentes dans l'esprit des gens en leur faisant croire qu'ils doivent vivre en fonction de ces attentes. En agissant comme des individus domestiqués, les gens oublient leurs vrais rêves et leurs désirs personnels se font supprimer par leur aspiration à remplir des rôles sociaux. Le bonheur des gens dépend du rêve que la société a

pour eux, et ils se sont apprivoisés en croyant que leur objectif est de satisfaire le monde extérieur. Dans le processus d'exploration des rêves, les gens portent des masques parce qu'ils ont peur de décevoir les attentes des autres et dissimulent leurs vrais désirs. Ce masque les protège de la moquerie, du jugement et de la critique.

Frañol radio organise un « mitote »; c'est-à-dire du bruit en *frañol* avec des rythmes musicaux. Miguel Ruiz compare l'esprit et le corps et fait valoir que la psyché est divisée en différentes parties comme le corps et que, lorsque les différentes parties de la psyché parlent en même temps, elles font une sorte de bruit comme si on avait un marché dans la tête; cela provoque un *mitote*, la confusion dans l'individu. Il écrit que lorsque les diverses parties de l'esprit parlent simultanément, « les humains ne savent ce qu'ils veulent. Ils ne sont pas d'accord avec eux-mêmes parce qu'il y a des parties de l'esprit qui veulent une chose et d'autres parties qui veulent exactement l'inverse » (56). La personne qui habite les interstices culturels et linguistiques en *frañol* a une expérience similaire quand les différentes parties de son identité parlent simultanément. L'expérience culturelle frontalière du *frañol* nécessite d'ordonner et d'organiser tous les conflits linguistiques et culturels dans la psyché.

Frañol radio réunit un groupe d'auditeurs d'origine latino et facilite la communication interculturelle entre les membres de l'auditoire imaginé. Dans *Intercultural Communication: A Reader*, Samovar et Porter décrivent la communication interculturelle de la façon suivante :

it describes all of the situations that exist when two or more communicators come from different cultures. Intercultural communication, thus viewed, involves cultural differences that transcend racial or ethnic differences. Whenever the parties to a communication act bring with them different experienced backgrounds that reflect a long-standing deposit of group experience, knowledge, and values, we have intercultural communication. (1)

Cette communication interculturelle s'observe dans les paroles du *mashup* « C'est la vie ». Originellement Khaled chante cette pièce en français et en arabe; Marc Anthony en fait une adaptation en salsa. Le pouvoir de la technologie et l'imagination d'un « DJ » présentent cette nouvelle version musicale où les voix et les rythmes de Khaled et Marc Anthony fusionnent³⁴ :

On va s'aimer / on va danser oui / c'est la vie / la la la la / On va
s'aimer / on va danser oui / c'est la vie / la la la la / On va s'aimer / on
va a bailar / vivir mi vida / la la la la / [passage en arabe] / On va crier
/ llorar, ¿pa'qué? / si duele una pena / se olvida / y ¿para qué? Sufrir /
¿pa'qué? si así es la vida / hay que vivirla / la lai la/on va s'aimer / on
va dancér / c'est la vie / la la la la / voy a reír / voy a gozar / vivir mi
vida / la lai la. (mashup)

Cette fusion d'éléments est une reproduction musicale de ce qui se passe quand deux textes s'étreignent. La traduction à ce niveau est inaccessible dans un monde hétéroglotte où les identités linguistiques parlent simultanément. Ce processus exige l'union de deux ou plusieurs textes pour faire une orgie de signification; cette orgie produit la descendance. Cela se passe via la sélection, l'addition, l'élimination et l'organisation des textes qui créent un nouveau texte où des millions de voix intertextuelles crient. Angel Rama, dans *Transculturación narrativa en América Latina*, prend le concept de « transculturation » de Fernando Ortiz, dans *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, et élabore sa notion de « transculturation narrative ». J'adapte cette terminologie, me débarrasse du « narratif » et transplante le « textuel » pour formuler l'idée d'une « reproduction textuelle transculturelle », soit quelque chose comme un *métissage textuel reproductif*. Pour plusieurs, le processus d'écriture est un espace de délivrance où l'individu libère l'esprit des contraintes de la vie et débloque son imagination. Cette pratique se passe dans la musique de *Frañol radio* lorsque les

³⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=CXfeBvYLLiw>

individus construisent de nouveaux textes en combinant l'expérience musicale avec la technologie, ainsi que les formes traditionnelles et nouvelles de production culturelle.

L'internet permet la diffusion d'information via de nouveaux moyens et propose de nouveaux paysages. C'est une aire numérique d'information où la technologie donne aux gens l'accès aux données et leur permet de conférer une signification au monde via la réalité que les données génèrent. Le monde informatisé invite les gens à prendre part à la malléabilité et à la transformation de la culture.

Frañol radio est une source de culture numérisée, non seulement à la radio, mais aussi en ligne (Facebook). Katherine Hayles soutient que la littérature électronique oblige les chercheurs à repenser la notion de ce que la littérature est et ce qu'elle fait. Hayles écrit :

Hypertext fiction, network fiction, interactive fiction, locative narratives, installation pieces, « codework, » generative art and the Flash poem are by no means an exhaustive inventory of the forms of electronic literature, but they are sufficient to illustrate the diversity of the field, the complex relations that emerge between print and electronic literature, and the wide spectrum of aesthetic strategies that digital literature employs. (30)

L'exemple précédent de la littérature électronique que présente Hayles invite les chercheurs à « penser numériquement »; selon elle, cela signifie prendre en compte l'utilisation des programmes et des réseaux médiatiques en combinaison avec le texte imprimé ainsi que la critique à lui être consacrée. Hayle fait valoir que cette « Littérature électronique » existe depuis le début des années 60 et qu'elle mérite la même attention critique que la littérature imprimée. Pour lire et pour étudier le nouveau texte électronique, il est important d'avoir une formation avec de nouveaux modes d'analyse et de nouvelles méthodes d'enseignement

pour interpréter et pour étudier. *Frañol radio* fait partie de cette manifestation culturelle électronique qui revigore l'importance de la tradition orale.

Frañol radio honore l'oralité comme un élément important de la culture latino-américaine; cela produit des images avec les différents textes entrelacés. Jésus Martín Barbero et German-Rey, dans « Oralidad cultural e imagería popular », affirment que l'Amérique latine est entrée dans la modernité sans délaisser sa culture orale. Ces auteurs estiment qu'il est important d'examiner :

La complicité et la complexité des relations qui se produisent maintenant en Amérique latine entre l'oralité qui perdure comme une expérience primaire des populations majoritaires et la technologie visuelle, cette forme « d'oralité secondaire » qui fait un tissage entre les grammaires de la radio, du cinéma, de la vidéo et de la télévision [ma traduction]. (34)

En d'autres termes, les auteurs affirment que les technologies comme la radio, le cinéma et la télévision sont les principaux types de médias dans les sociétés modernes de l'Amérique latine parce qu'ils maintiennent l'oralité comme un élément capable de communiquer des images dans l'imagination des gens. De la même façon, *Frañol radio* utilise des éléments de la tradition orale avec des effets technologiques pour créer des tableaux vivants dans l'imaginaire de son public. Martín-Barbero et Rey écrivent :

Nous devons ensuite faire le saut de la ville lettrée à la *ville communicationnelle* [...] La ville informatisée n'a pas besoin d'organismes réunis physiquement, mais interconnectés. Maintenant ce qui fait la force et l'efficacité de la *ville virtuelle*, est l'entrelacement des flux informatiques et des images... [ma traduction]

Expliquée différemment, selon ces deux penseurs, la technologie est en train de changer la façon dont nous concevons l'alphabétisation, car en plus d'être capables de lire des textes écrits traditionnels, nous devons maintenant lire de

nouveaux textes où la communication est numérique. Les corps n'ont plus besoin d'être concentrés dans le même endroit; ils sont interconnectés, une qualité numérique que les technologies et l'Internet offrent par *webbing* des informations et des images. Cette sorte de *webbing* se passe dans *Frañol radio* via les diverses images interconnectées et fusionnées via la musique.

Frañol radio offre ces qualités de *webbing* à ses auditeurs en les reliant dans un monde virtuel grâce à la puissance de la radio et de l'Internet. Sur cette ligne de production d'images dans l'imagination des gens, Vincent McInerney, dans *Writing for radio*, affirme que « The object of all radio writing, all talk radio, whether it be prose, drama or verse, is to produce an image, or set of images, in the mind of the listener [décrite ci-haut comme une activité eidétique]. These images can be separate, or causally continuous, but should be vivid and precisely defined » (2). McInerney indique que la manipulation du son avec l'utilisation de la narration et du dialogue ainsi que les effets audio déterminent ce que le public voit mentalement.

Frañol radio provoque une production constante et diverse d'images « imaginées ». Le poète cubain Lezama Lima soutient que les images créent l'histoire de la culture, une vision fictive de l'objet et non une représentation objective du fait. Il soutient que l'individu perçoit la réalité à travers le filtre de « l'image », ce qui se passe dans un espace gnostique quand l'esprit et la nature sont en contact. Selon Lezama Lima, ce processus est infini, car une image liée à d'autres images produit un « web d'images » et cette progression génère des « époques d'images ». Autrement dit, le processus produit des époques qui ont une valeur en images, ainsi que des images en époques. Celles-ci utilisent la temporalité dans l'espace; celles-là spatialisent la temporalité. *Frañol radio* tourne autour de la création d'images musicales connectées pour former de nouveaux *webs* infinis d'images qui, traitées dans l'imagination, peuvent être assemblées pour engendrer des récits. Il s'agit d'un phénomène d'avant-garde

dans la production sociale d'art de frontière, tel que Peter Berger le conçoit dans *Teoría de La Vanguardia*, où il identifie l'avant-garde comme une autocritique de l'art contemporain qui rejette l'institution avec une tentative de réintroduire l'art dans la vie quotidienne. Ce mémoire de maîtrise est un métissage textuel reproductif où des millions de voix intertextuelles crient simultanément pour reconnaître une nouvelle expérience linguistique, culturelle et artistique qui s'écrit en *frañol*.

Bibliographie

- Africano. *Ketukuba*. 2006.
- « Africano; albums ». *The Times*. London, England. (2003) : 13.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London; New-York : Verso, 1991.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. 2de éd. San Francisco : Aunt Lute Books, 1999.
- « To(o) Queer the Writer-Loca, escritora y chicana » dans Anzaldúa, Gloria, et Ana Louise Keating. *The Gloria Anzaldúa Reader*. Durham : Duke University Press, 2009.
- Bakhtine, Mikhaïl, « Le plurilinguisme dans le roman », *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987, pp. 122-151.
- Bancel, Nicolas, and Pascal Blanchard. « La Colonisation : du débat sur la guerre d'Algérie au discours de Dakar. » (2008).
- Bender, Thomas. « No Borders: Beyond the Nation-State ». *Chronicle of Higher Education*. 52.31 (2006).
- Beverly, John. *Testimonio: On the Politics of Truth*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2004.
- Broechler, Perrine. « Interférences sur la langue source en milieu hétéroglotte : naissance d'une nouvelle communauté linguistique? » dans *Plurilinguisme, sociolinguistique des contacts des langues*. Recherche via Facebook. 2013.
- Broughton, Simon, and Mark Ellingham. *World Music: Volume 2*. London : Rough Guides, 2000.
- Brown, David H. *Santería Enthroned: Art, Ritual, and Innovation in an Afro-Cuban Religion*. Chicago : University of Chicago Press, 2003.
- Buckley, Jerome H. *Season of Youth: The Bildungsroman from Dickens to Golding*. Cambridge, Mass : Harvard University Press, 1974.

Calle 13. *Residente O Visitante CD*. Miami Beach, Fla : Sony BMG US Latin, 2007.

-- « America Latina ». Dans *Entren los que quieran*. 2010.

-- « Me voy pal norte ». Dans *Residente o visitante*. 2007.

Casillas, Dolores Ines. *Sounds of Belonging: A Cultural History of Spanish-Language Radio in the United States, 1922-2004*. Ann Arbor, MI : UMI, 2006.

Chao, Manu. « Clandestino ». Dans *Clandestino*. 1998.

Crumrine, N R, and E A. Morinis. *Pilgrimage in Latin America*. New York : Greenwood Press, 1991.

Cruz, Celia. « La vida es un carnaval ». *Mi vida es canatar*. 1998.

Dauvergne, Catherine. *Making People Illegal: What Globalization Means for Migration and Law*. Leiden: Cambridge University Press, 2008.

Delgado, Bernal D. *Chicana/latina Education in Everyday Life: Feminista Perspectives on Pedagogy and Epistemology*. Albany : State University of New York Press, 2006.

Deldongo, & Deldongo. *Pueblo populaire*. France : F. Delpech, 2009.

-- « Anacaona ». Concert. Paris, 2011. YouTube.

<http://www.youtube.com/watch?v=qtGDyDztPf4>

Díaz, del C. B, and Cabañas J. Ramírez. *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*. México: Porrúa, 1960.

Dekaña. « Baila para mí ». 2010. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=HOQjbouVYTU>

El verso. « L'ouragan tropical ». 2011. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=IbGdJ3iWKwM>

Fatal Mambo. « Biographie » RFI Musique. 2014.

<http://www.rfimusique.com/artiste/chanson/fatal-mambo/biographie>

-- « Malédiction »

<http://grooveshark.com/#!/search/song?q=Fatal+Mambo+Malediction>

Fernández, Retamar R. *Calibán: Apuntes sobre la Cultura en Nuestra América*. México: Editorial Diógenes, 1971.

Flores Carmona, Judith. *Transgenerational Educacion: Latina Mothers & Everyday Pedagogies of Cultural Citizenship in Salt Lake City, Utah*. 2010. *ProQuest Dissertations & Theses A & I*. Web. 14 Mar. 2011.

Flores, William V, & Rina Benmayor. *Latino Cultural Citizenship: Claiming Identity, Space, and Rights*. Boston : Beacon Press, 1997.

Forier, Viviane Elayne. *Second Language Acquisition and the Role of Universal Grammar*. Seminar Paper. Norderstedt: Grin, 2011.

« Frañol Radio ». *Frañol Radio*. <http://franoloradio.wordpress.com/>

-- . Facebook. <https://www.facebook.com/franol.radio?fref=ts>

Freire, Paulo. *Pedagogia del oprimido*. New York : Continuum, 1970.

Freud, Sigmund, « Le créateur littéraire et la fantaisie », dans *L'Inquiétante étrangeté de l'être et autre essai*. Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1985, p. 32-46.

Galeano, Eduardo H. *The Book of Embraces*. New York : W.W. Norton, 1991.

Gallo, Rubén. *Mexican Modernity : The Avant-Garde and the Technological Revolution*. Cambridge, Mass. : MIT Press, 2005.

Garibay K., Angel María. *Llave del Náhuatl; Colección de Trozos Clásicos, con Gramática y Vocabulario, para Utilidad de los Principiantes*. México : Editorial Porrúa, 1970.

García Canclini, Néstor. *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Minneapolis, Minn. : University of Minnesota Press, 1995.

Gonzales, Rodolpho. *I Am Joaquín: Yo Soy Joaquín*. Hollywood, Ca : CFI, 1969.

- Gray, Frances. « The Nature of Radio Drama. » *Radio Drama*. Éd. Peter Lewis. London; New York : Longman, 1981.
- Halberstam, Judith. *Female Masculinity*. Durham : Duke University Press, 1998.
- Hayles, Katherine. *Electronic Literature: New Horizons for the Literary*. Notre Dame, Ind : University of Notre Dame, 2008. Internet ressource.
- Hazelton, Hugh. « Polylingual Identities: Writing in Multiple Languages. » *Canadian Cultural Exchange* (2007).
- Heller, Monica. *Éléments d'une sociolinguistique critique*. Paris : Didier, 2002.
- Hill, Jane H. « Syncretism ». *Journal of Linguistic Anthropology*. 9 (1999) : 244-246.
- Hughes, Richard. « The Second Revolution: Literature and Radio. » *Radio*. Éd. Andrew Crisell. London : Routledge, 2009.
- Hurley, Erin. *National Performance: Representing Quebec from Expo 67 to Céline Dion*. Toronto : University of Toronto Press, 2011.
- Jacobowitz, P J. « The Digital Dj ». *Pc Magazine*. 25.14 (2006).
- James, Ben, and Gerald Webb. *Digital Dj*. Miami, FL : Warner Music, 2003.
- Kerckhove, Derrick. *L'intelligence des réseaux*. Paris, France : Odile Jacob, 2000.
- Khaled. *C'est La Vie*. S.l. : s.n, 2012. Sound recording.
- La Ley. *Historias e Histeria*. México: Warner Music México, 2004.
- Lancien, Thierry. *Multimédia : Les mutations du texte*. Fontenay-aux-Roses : ENS Editions, 2000.
- Lavack, Charles, Jean Dulon, Roux J.-C. Le, & Louis Paquin. *La voix de La Prairie*. Winnipeg : Productions Rivard inc, 2000.
- Lavoie, Daniel. *Le meilleur de Daniel Lavoie*. Pomme Music, 1996.

- Lezama Lima, José. *La Expresión Americana*. Santiago de Chile : Editorial Universitaria, 1969.
- Lucenzo. « Emigrante del mundo ». Dans *Emigrante del Mundo*. 2011.
- Marc Anthony : « Vivir Mi Vida ». Chanson. 2013.
- Maár, Judit, & Traian Sandu. *Paysages en dialogue : espaces et temporalités entre centres et périphéries européens*. Paris : l'Harmattan, 2012.
- Maclure, Jocelyin. « Authenticités québécoises. Le Québec et la fragmentation contemporaine de l'identité ». *Globe*, T (I), 1998, p. 9-35.
- Martín B., Jesús, and Germán Rey. *Los Ejercicios del Ver : Hegemonía Audiovisual y Ficción Televisiva*. Barcelona: Gedisa, 1999.
- Maurais, Jacques. *Quebec's Aboriginal Languages: History, Planning, and Development*. Clevedon, England: Multilingual Matters, 1996.
- McInerney, Vincent. *Writing for Radio*. Manchester : Manchester University Press, 2001.
- Mongo-Mboussa, Boniface. *Désir d'Afrique : Essai*. Paris : Gallimard, 2002.
- Morgan, Winifred. *The Trickster Figure in American Literature*. New York : Palgrave Macmillan, 2013.
- Mountjoy, Shane. *Manifest Destiny: Westward Expansion*. New York : Chelsea House Publishers, 2009.
- Muñoz, José Esteban. *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Vol. 2. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1999.
- Musique latine. *Mundo latino*. 2013.
<http://salsa.blog.lemonde.fr/2014/01/01/musique-latine-les-meilleurs-albums-2013/>
- Noah, Yannick et Kerbrat, Didier. *Métis*. Clichy : Sony BMG music entertainment France, 2005.

- Oakes, Leigh, et Jane Warren. *Language, Citizenship and Identity in Quebec*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006.
- Orishas. *A lo cubano CD*. Miami Beach, Fla : Universal/Surco, 2000.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo Cubano del Tabaco y el Azúcar*. Vol. 42. Caracas, Venezuela : Biblioteca Ayacucho, 1978.
- Ortiz de Montellano, Guillermo. *Nican Mopouha*. México: UIA, 1990.
- Papa A.P. « Oh la la ». *Assesina*. 2005.
- Paz, Octavio. *El Laberinto de la Soledad*. 5a. Éd. México: Fondo de Cultura Económica, 1967.
- Perret, Pierre. « Mondialisation ». *Çui-là*. S.l. : Adèle, 2002.
- Periné, Monsieur. « La Muerte ». *Hecho a mano*. 2012.
- Phelan, John L. *El Origen de la Idea de América*. México, D.F. : Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Centro de Estudios Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras, 1979.
- Picó, Fernando. *History of Puerto Rico*. Princeton, NJ : Markus Wiener Publishers, 2006.
- Pietrobruno, Sheenagh. *Salsa and Its Transnational Moves*. Lanham, MD: Lexington Books, 2006.
- Popovic, Pierre. *Imaginaire social et Folie littéraire : Le Second Empire De Paulin Gagne*. Montréal, Québec : Presses de l'Université de Montréal, 2008. Internet ressource.
- Proulx, Serge, Michel Senécal, & Louise Poissant. *Communautés Virtuelles : Penser et Agir en Réseau*. Québec : Presses de l'Université Laval, 2006.
- « Quebec busca colombianos ». *Canadá en las Américas*.
<http://canadaenlasamericas.com/el-quebec-continua-busqueda-de-colombianos-que-quieran-vivir-en-la-provincia/>

- Rama, Ángel. *Transculturación Narrativa en América Latina*. 1era Éd. México, D.F. : Siglo Veintiuno Editores, 1982.
- Recinos, Adrián. *Popol Vuh: Las Antiguas Historias del Quiché*. México: Fondo de Cultura Económica, 1953.
- Rendón, Laura I. *Sentipensante (sensing/thinking) Pedagogy : Educating for Wholeness, Social Justice and Liberation*. Sterling, Va. : Stylus Pub., 2009.
- Rheingold, Howard. *The Virtual Community: Homesteading on the Electronic Frontier*. Reading, Mass: Addison-Wesley Pub. Co, 1993.
- Ruiz, Miguel. *Los cuatro acuerdos*. San Rafael, Calif: Amber-Allen Pub, 1997.
- Samovar, Larry A, & Richard E. Porter. *Intercultural Communication: A Reader* Eds. Larry A. Samovar, Richard E. Porter. Belmont, CA: Wadsworth Pub. Co, 2012.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham : Duke University Press, 2003.
- *Epistemology of the Closet*. Berkeley : University of California Press, 1990.
- Shakespeare, William. *Chefs-d'œuvre de Shakespeare*. Paris : J.B. Herman, 1839.
- Silva-Corvalán, Carmen, and Andrés Enrique-Arias. *Sociolingüística y pragmática del español*. Washington, DC : Georgetown University Press, 2001.
- Simon, Sherry. *Hybridité culturelle*. Montréal : Île de la tortue, 1999.
- S. Pit, Corder « Dialectes idiosyncrasiques et analyse d'erreurs. », dans *Langages*, 14e année, n° 57, pp. 17-28. doi : 10.3406/lgge.1980.1834
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lgge_0458-726X_1980_num_14_57_1834
- Solorzano, Daniel et Tara Yosso. « Critical Race and LatCrit Theory and Method: Counter-Storytelling ». *International Journal of Qualitative Studies in Education* 14.4 (2001) : 471-95.

Soto, Lourdes D. *The Praeger Handbook of Latino Education in the U.S.* Westport, Conn: Praeger, 2007.

Spencer, Edmund T. *Sociolinguistics*. New York : Nova Science Publishers, 2011.

Stavans, Ilan. *Spanglish: The Making of a New American Language*. New York : Rayo, 2003.

Taha, Rachid. « Écoute-moi camarade ». *Diwan*. 1998.

Tomé, Mario et Gomez, Nieves. « Fautes typiques des hispanophones lors de l'apprentissage du FLE » 2004. <http://www.edufle.net/Fautes-typiques-des-hispanophones.html>