

Université Sorbonne Paris Cité
Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3

ED 514 : EDEAGE (Etudes Anglophones, Germanophones et Européennes)
EA 4398 : PRISMES (Langues, Textes, Arts et Cultures du Monde Anglophone)

Thèse de doctorat en études anglophones (traductologie)

Tiffane LEVICK

**Orality and Universality:
In Search of a Global Youth Speak in
Translation**

Résumé substantiel

Thèse dirigée par
Madame la Professeure Clíona NI RIORDAIN

Soutenue le 30 novembre 2018

Jury :

Pr. Christine BERTHIN, Professeure, Université Paris Nanterre (rapportrice)
Dr Leah GERBER, *Senior Lecturer*, Monash University (rapportrice)
Pr. Duncan LARGE, Professeur, University of East Anglia
Pr. Clíona NI RIORDAIN, Professeure, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3
Pr. Bruno PONCHARAL, Professeur, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3

Oralité et Universalité : A la recherche d'un parler jeune global en traduction

Introduction

Cette thèse est le fruit d'un projet de recherche qui mêle la pratique et la théorie de la traduction. Divisée en deux volumes, elle investit des questions liées à la traduction de la langue non-standard quand celle-ci est présente dans des œuvres de fiction. Le premier de ces deux volumes comprend un commentaire critique composé de trois parties, et le deuxième la traduction du roman *Moi non* (écrit par Patrick Goujon et publié par Gallimard en 2003) du français vers l'anglais. L'histoire de *Moi non* se déroulant en banlieue parisienne, je m'intéresse en particulier dans cette thèse à la façon dont les jeunes personnes en situation de marginalisation peuvent choisir de s'exprimer par l'emploi d'un certain argot. Cet argot est souvent représentatif d'un lieu précis et d'une identité particulière, et participe à un ensemble de formes d'expression qui sert à distinguer la jeunesse marginalisée de groupes dominants.

En plus de l'argot, ces différentes façons de s'exprimer peuvent comprendre le graffiti, le rap, la danse, les habits, et le sport (Calvet 2011, p. 273). On voit ici un lien important entre ces pratiques identitaires et le Mouvement Hip-hop, un lien particulièrement pertinent dans le cadre de cette

thèse puisque la culture hip-hop est omniprésente en banlieue parisienne. De plus, comme nous le verrons dans le Chapitre 3 et dans la dernière partie de la thèse quand je me pencherai sur la stratégie que j'ai adoptée dans la traduction de *Moi non*, de nombreuses caractéristiques de l'argot et du rap se ressemblent et se croisent.

Les diverses théories sociolinguistiques mais également les textes sur lesquels je m'appuie dans ce travail affirment que l'une des fonctions de l'argot consiste à donner à ses locuteurs la possibilité d'exprimer leur opposition à la langue standard et à ses locuteurs. Une telle utilisation de la langue provoque un certain nombre de questions éthiques quand on décide de la transcrire et de la traduire dans une œuvre de fiction. Tout au long de la thèse, les discussions seront ponctuées de questions liées à la manière dont se positionne l'auteur ou le traducteur de chaque œuvre ainsi que la manière dont le lecteur de ces œuvres peut interpréter l'authenticité de la langue qui y est utilisée.

On serait même tenté de dire que la production initiale de textes de fiction qui contiennent l'argot de la banlieue constitue une forme de traduction intralinguale. La version de l'argot qui apparaît dans des œuvres de fiction est en effet dépouillée – dans une certaine mesure – de ses complexités pour permettre aux lecteurs qui seraient sans doute incapables de comprendre la langue du texte si l'argot utilisé était plus « authentique ». Ceci dit, l'écart linguistique, culturel, et géographique entre le public et les personnages de l'œuvre en question augmente nécessairement quand cette œuvre est traduite. Si l'argot est en général spécifique à un lieu et un contexte d'usage précis, le

fait de le traduire dans une langue étrangère a pour résultat d'effacer en partie les suggestions de cadre et d'identité qui sont communiquées par son usage.

Avant de traduire l'argot d'un groupe particulier, le traducteur a besoin de définir une stratégie de traduction qui correspond aux fonctions de cet argot tel qu'il est présenté dans le texte source. Cette stratégie doit également satisfaire au rôle attribué au texte traduit dans la culture de réception. Souvent, le traducteur a recours à l'emploi d'une langue standard pour privilégier la valeur sémantique de l'œuvre, ou sinon à l'utilisation d'un argot dit « équivalent ». Dans ma traduction de *Moi non*, je me suis efforcée d'esquiver ces deux stratégies en m'inspirant d'une troisième stratégie de traduction, l'emploi d'un style relâché et familier, ainsi que des procédés créatifs que l'on peut employer dans l'écriture du rap et dans l'élaboration de nouvelles expressions argotiques. J'ai donc tâché d'éviter tout usage de formes langagières propres à un groupe de locuteurs anglophones en particulier en cherchant les points communs entre l'ensemble des parlers jeunes anglophones du monde.

Dans le commentaire critique qui accompagne ma traduction de *Moi non*, je compare mon approche à celle adoptée par les traducteurs de textes similaires. Le fait d'avoir réalisé la traduction d'une œuvre dont l'histoire se déroule en banlieue me permet de mieux saisir les défis que posent l'argot de la banlieue au traducteur. En même temps, il est important de reconnaître la subjectivité de ma position en tant que traductrice *et* chercheuse, une subjectivité qui est en partie atténuée par les lectures théoriques que je présente dans le commentaire. Ce projet vise donc à envisager la rédaction du

commentaire critique comme une opportunité de vérifier la cohérence et la logique de mon approche de la traduction de *Moi non*, et à tirer de cette expérience de traduction une meilleure compréhension des enjeux pratiques de la traduction de l'argot.

Le premier volume de cette thèse est divisé en trois parties qui comprennent chacune trois chapitres. La première partie explore les multiples définitions de l'argot et traite des théories qui expliquent comment et pourquoi la jeunesse marginalisée peut utiliser une variété de langue non-standard pour se différencier du groupe social dominant. J'examine également la manière dont la forme de cette langue peut changer quand elle est utilisée dans un texte de fiction. Avant de conclure la première partie, je consacre un chapitre au Mouvement Hip-hop en présentant des idées qui contextualisent l'usage du rap et de l'argot.

La deuxième partie de la thèse s'appuie sur les théories sociolinguistiques présentées dans la première partie pour les appliquer à la question de la traduction de ce type de langue non-standard. Dans le Chapitre 4, j'étudie des théories générales de la traduction qui répondent aux aspects concrets de la forme et de la fonction de l'argot dans des textes de fiction. J'explore ensuite des théories qui abordent plus explicitement la traduction de la variation linguistique, de l'hétérolinguisme, du lexique propre à une culture précise, et du rap ; théories que l'on peut appliquer directement à la traduction de la fiction de banlieue. Je propose ma propre typologie de la traduction de l'argot dans le Chapitre 5 en me basant sur les théories sociolinguistiques et traductologiques présentées dans les quatre premiers chapitres, avant de me

tourner plus précisément vers le contexte social et linguistique de la banlieue parisienne.

La troisième partie de la thèse applique les théories élaborées dans les deux premières parties à une sélection de textes ayant pour cadre la banlieue parisienne. En particulier, j'analyse les trois œuvres qui ont rencontré le plus de succès critique et commercial depuis le début des années 1990 : le roman *Kiffe kiffe demain*, écrit par Faïza Guène et publié par Hachette en 2003 ; le roman *Entre les murs*, écrit par François Bégaudeau et publié par Gallimard en 2006, ainsi que l'adaptation cinématographique de Laurent Cantet sortie en 2008 ; et enfin le film culte *La Haine*, réalisé par Mathieu Kassovitz et présenté au Festival de Cannes en 1995. Dans les deux derniers chapitres, je présente et tente de rationaliser mon approche de la traduction de *Moi non*. C'est dans ces derniers chapitres de la thèse que la fusion pratique-théorie prendra tout son sens.

Première Partie : L'Argot et le rap

Chapitre 1 : Théoriser l'argot

Lorsque l'on se plonge dans les textes théoriques qui portent sur l'argot, on comprend vite que la question de la définition des mots « *slang* » et « argot » suscite de nombreux avis, divisés. Pour délimiter dans cette discussion la signification du terme, on peut s'appuyer sur la définition en anglais qui est proposée pour *slang* dans *Global English Slang: Methodologies and Perspectives*, un livre dans lequel un certain nombre de spécialistes explorent les traits et l'usage de différents argots dans le monde. Selon ces spécialistes :

L'argot est un langage informel, non technique, qui, pour l'utilisateur et/ou l'auditeur, a souvent l'air novateur, et qui remet en cause une norme sociale ou linguistique. Il peut également suggérer une complicité dans les jugements de valeur et jouer ainsi un rôle performatif dans la définition d'une identité individuelle ou de groupe.

(Coleman 2014, p. 30)

Cette définition a le mérite d'établir un consensus sur les différentes nuances du concept sociolinguistique désigné par le terme *slang*, permettant ainsi de poursuivre la discussion en analysant plus précisément la manière dont les caractéristiques de l'argot donnent la possibilité aux jeunes personnes faisant partie de groupes marginalisés d'aborder, que ce soit directement ou indirectement, les questions d'altérité, d'appartenance, et d'identité.

En outre, l'idée soulevée dans cette définition selon laquelle l'argot remet en cause une norme sociale ou linguistique invite une réflexion sur la manière dont l'argot peut être considéré comme une forme de langue non-standard. La définition de langue standard étant épineuse, il convient d'affirmer que l'idée du standard indique la variété de la langue qui est pratiquée et approuvée par les groupes sociaux dominants, et que, par extension, l'argot peut être utilisé comme un moyen par lequel les membres de groupes marginalisés cherchent à mettre en avant leur différence, que ce soit consciemment ou inconsciemment, par rapport à ces groupes dominants qui décident des normes sociales et linguistiques et les imposent sur l'ensemble de la société. Il s'agit donc d'une forme de lutte de pouvoir.

On peut également considérer l'argot dans le cadre de la variation (socio)linguistique. Selon Françoise Gadet, la sociolinguistique « aborde les langues du point de vue de leur instabilité et de leur hétérogénéité interne », et la variation indique les différentes façons de parler d'une « communauté linguistique » (1997, p. 3). Bien qu'il faille insister sur le fait que l'usage de la langue est infailliblement subjectif et résiste à toute forme de classification sans équivoque, la variation linguistique permet de comprendre pourquoi un individu ou un groupe d'individus peuvent recourir à une façon de parler que l'on peut qualifier de non-standard. De cette façon, on peut identifier des « facteurs extralinguistiques » qui contribuent à dicter dans une certaine mesure l'expression de différents locuteurs, dont la variation régionale, la variation sociale, la variation démographique, la variation stylistique, et la variation temporelle (ibid., pp. 3-7).

Toutes ces variations linguistiques dévient de l'usage standard de la langue. L'*Oxford English Dictionary* propose une définition de la langue standard qui insiste sur les notions de « correction », « perfection », et « qualité », suggérant ainsi que la langue standard est la variété optimale de la langue. Les exemples fournis font notamment référence au rôle de l'Académie française et de la littérature en France, vus comme deux façons de démontrer les normes de la langue standard. Dans le monde anglophone, le grand nombre de formes nationales de la langue anglaise rend difficile la tâche d'en identifier une qui serait la variété phare, de référence. Cependant, comme nous le verrons dans la troisième partie de la thèse, les traductions en langue anglaise sont en général réalisées soit pour un marché britannique, soit pour un marché américain. Cette tendance a pour résultat de donner plus d'importance à ces deux contextes nationaux au détriment de la reconnaissance, de la pertinence, et de la validité des autres variétés nationales de la langue.

Que ce soit en France ou dans le monde anglophone, on accorde une importance particulière à la langue standard. Bien que cette importance varie selon le contexte géographique et social, la maîtrise de la langue standard est invariablement associée à une certaine forme de pouvoir. Par conséquent, les groupes sociaux ayant le sentiment d'être marginalisés peuvent avoir recours à l'emploi d'une forme non-standard de la langue pour communiquer leur différence. L'argot constitue l'une de ces formes d'expression non-standard, et son usage est souvent jugé par les groupes dominants dans la société comme une forme inférieure et incorrecte de la langue, pratiquée par des locuteurs qui

ne comprennent pas, voire ne maîtrise pas, le bon fonctionnement de la langue standard.

Au-delà de la séparation binaire entre la parole standard et non-standard, on peut identifier un certain nombre de termes employés pour désigner ou décrire les différentes manières de parler une langue. Parmi les différents termes que l'on peut utiliser pour parler de l'argot, on note en particulier : registre, oralité, les « lectes », un parler jeune, et un parler urbain. Le concept du registre requiert une attention toute particulière car de nombreux théoriciens considèrent que l'argot est un lexique que l'on peut insérer dans une syntaxe familière. J'explorerai en détail cette idée dans le Chapitre 2, mais il convient de rappeler que l'emploi d'un registre familier n'attire pas forcément de jugements négatifs liés à l'éducation du locuteur. De plus, le fait que la langue familière soit disponible à tout locuteur d'une langue la différencie de l'argot qui est souvent utilisé à des fins cryptiques.

En ce qui concerne l'oralité, on peut voir dans l'argot des caractéristiques de la langue parlée mais il faut reconnaître que le terme « oralité » fait référence à la manière de parler une variété d'une langue, et non la variété elle-même. On peut également affirmer qu'une sorte de fusion de l'oral et de l'écrit devient de plus en plus visible depuis l'avancée de nouvelles technologies. Les nouvelles plateformes de communication cherchent en quelque sorte à remplacer l'oral par l'écrit, surtout dans l'échange de messages instantanés. Les termes qui finissent par le suffixe « lecte » sont également utilisés par de nombreux théoriciens pour décrire l'argot : en particulier, on peut penser à « dialecte », qui fait référence à la manière de parler d'un groupe

selon sa position géographique, « sociolecte », qui indique la manière de parler d'un groupe social, et « idiolecte » qui constitue la manière de parler d'un individu. Je considère que ces termes sont trop restrictifs pour parler de l'argot car ils sont à la fois très vastes et très flous et ne correspondent pas aux différents facteurs qui incitent divers locuteurs à utiliser une forme non-standard de la langue.

Il est également important de mentionner l'influence de l'âge des personnes qui utilisent l'argot dans les textes du corpus, ainsi que leur lieu de résidence urbain. De manière générale, on peut dire que les adolescents et les jeunes adultes cherchent à se distinguer des adultes en rejetant la langue standard, dominante. Parmi les jeunes locuteurs d'une langue, on peut identifier de nombreux sous-groupes qui choisissent de s'exprimer selon différentes valeurs et habitudes, mais ce qui les lie est sans doute la volonté de jouer avec les codes de la langue. Pour ce qui est du contexte d'énonciation, une personne qui évolue dans un environnement urbain cosmopolite dans lequel vivent des personnes d'origines diverses a l'habitude d'entendre parler des langues différentes. Ce contact avec l'étranger est visible dans la formation de nombreux argots urbains puisque ces argots contiennent souvent des emprunts. Là encore, l'existence de technologies qui permettent aux locuteurs du monde entier de s'exposer à et de s'informer de la façon de parler de groupes distants encourage de plus en plus de chevauchement entre les caractéristiques de variétés régionales d'argots.

Il existe une abondance de termes plus ou moins précis pour désigner la façon de parler de jeunes personnes en situation de marginalisation dans

des environnements urbains. Pour faciliter l'analyse des textes dans le corpus de cette thèse, je choisis d'appliquer le terme général « *slang* », et parfois « *speech* », souvent accompagnés de « *youth* » ou « banlieue » (ex. « *youth slang* » ou « banlieue *speech* »). Ce résumé en français adopte la même logique, prônant donc la simplicité et appliquant les termes “argot” ou “parler”.

Chapitre 2 : Pratiquer l'argot

Le premier chapitre a montré que l'argot possède un certain nombre de fonctions précises. Le spécialiste Eric Partridge mentionne en particulier le côté ludique de l'argot, et comment son usage peut aider à décontracter une situation tendue, peut communiquer une certaine complicité entre interlocuteurs et l'appartenance à un groupe distinct, et peut exclure des personnes qui ne maîtrisent pas cette variété de la langue (Partridge 1933, p. 5). L'argot implique également un certain sens de la compétition entre ses locuteurs qui cherchent souvent à s'emparer de ses traits les plus impressionnants pour intimider leurs pairs.

De nombreux théoriciens soulignent la place du lexique dans la formation de l'argot, et certains sont de l'avis que l'argot se réduit à un lexique qu'un locuteur peut choisir d'insérer dans une syntaxe familière (voir en particulier Antoine 2004, Doran 2007, François-Geiger 1989, et Valdman 2000). Ces affirmations incitent à une réflexion sur la différence entre un argot dit plus général, accessible à l'ensemble des membres d'une communauté linguistique, et un argot plus « codé » dont l'usage est réservé à un groupe particulier dans cette communauté. Selon cette différenciation, l'emploi d'un argot codé correspond mieux aux fonctions évoquées ci-dessus. Une personne qui essaie de s'exprimer en se servant des caractéristiques de l'argot codé d'un groupe dont elle ne fait pas partie fera face à des problèmes de crédibilité et cette question peut être liée à la transcription et la traduction de l'argot dans des textes de fiction.

Il est souvent difficile, voire impossible, d'identifier le lieu et la date de l'invention de mots ou d'expressions argotiques, et ce fait est souvent attribué à la capacité qu'a l'argot de voyager rapidement dans une communauté linguistique donnée. La création de formes argotiques implique un travail ludique sur la langue, et ces formes incluent souvent des emprunts de langues étrangères ou sinon dépendent d'un remaniement innovateur d'expressions existantes. On voit également dans l'argot l'utilisation de formes contractées, de jeux de mots, de métaphores, et de termes liés au sexe, à la drogue et l'alcool, et à l'argent (Partridge 1933, pp. 21 et 29).

La langue ne cesse d'évoluer, et l'argot en particulier se renouvelle continuellement afin éviter que les personnes de l'extérieur ne puissent comprendre la communication des locuteurs d'un groupe précis. Il existe des mots d'argot qui connaissent une vie active plus longue que d'autres, et Paul Beale affirme que l'informalité et la vivacité de certains termes augmentent leur durée de vie (1990, p. vii). L'argot se répand dans une communauté linguistique à travers des canaux multiples, qui comprennent selon Stuart Berg Flexner la télévision, la radio, le cinéma, les journaux, et la littérature populaire, ainsi que l'interaction entre personnes de différents sous-groupes d'une communauté particulière (1975, p. ix). Ses réflexions restent pertinentes aujourd'hui, presque soixante ans plus tard, et on peut rajouter à cette liste l'influence d'Internet et des réseaux sociaux, ainsi que la musique. Le rap en particulier représente un véhicule important pour la diffusion de l'argot.

Quand un écrivain choisit d'inclure des caractéristiques d'un argot dans un texte de fiction, il est utile d'interroger sa maîtrise de l'argot en question.

De plus, on peut étudier la façon dont l'argot est inclus dans le texte, c'est-à-dire si l'auteur le place uniquement dans le dialogue ou l'utilise également dans la narration. Si l'argot est utilisé dans la narration, il est également intéressant de sonder le texte pour voir si l'auteur choisit d'adopter indirectement la voix des locuteurs en écrivant à la première personne, ou s'il prend plus de distance en transcrivant leur façon de parler à la troisième personne. Au-delà du texte, en étudiant le paratexte, on peut tenter de saisir le positionnement et les intentions de l'auteur et des autres partis impliqués dans la production du texte. Ces démarches aideront à déterminer la crédibilité supposée de l'argot employé.

De manière générale, un auteur qui décide d'écrire un texte qui contient de l'argot se sert des traits les plus identifiables et compréhensibles de cet argot pour permettre à ses lecteurs de le comprendre et de le reconnaître. Pour amplifier l'impression de l'authenticité et l'oralité de son texte, l'écrivain peut également exploiter certaines formes linguistiques que l'on utilise lors de conversations informelles. L'argot fictionnel est donc souvent une forme adoucie de l'argot réel, qui correspond dans une certaine mesure aux normes stylistiques de la tradition littéraire en question.

Chapitre 3 : Le Rap et le Mouvement hip-hop

Le Mouvement Hip-hop est né au début des années 1970 dans le South Bronx de la ville de New York et englobe quatre médiums d'expression différentes : le rap (ou le MCing), le graffiti, le DJing, et le break-dancing. Le mouvement est apparu dans un contexte d'agitation sociale et politique, offrant aux jeunes habitants du Bronx un moyen d'exprimer leur mécontentement et leur colère, face notamment au chômage et à la pauvreté. La musique rap en particulier s'inspire d'une vaste tradition musicale, lyrique, et poétique issue de communautés afro-américaines, ainsi que d'autres formes artistiques politiques du 20ème siècle, dont la musique jazz et la poésie de la Beat Generation.

Selon Laurent Mucchielli, ceux qui pratiquent le rap « [...] se sentent non pas trahis mais radicalement inentendus par les institutions nationales censées ouvrir et protéger les mêmes droits pour chaque citoyen » (1999, p. 4). Le rap leur permet donc de s'exprimer librement, de mettre des mots sur leurs inquiétudes de manière créative, et de se faire entendre par un public plus large que celui de leur quartier. Cette question de la portée du rap est particulièrement intéressante quand on considère les aspects commerciaux du mouvement. En effet, de nombreux rappeurs et théoriciens du rap sont de l'avis que les motivations politiques qui forment les racines de ce moyen d'expression artistique ne cessent de s'estomper.

La commercialisation des différentes branches du Mouvement Hip-hop concerne en particulier le rap, une forme musicale disponible partout dans le monde. De manière générale, les personnes qui font partie de groupes dominants considèrent que le rap est une forme d'art de qualité inférieure. Ces personnes trouvent que les paroles sont souvent trop simplistes d'un point de vue stylistique, violentes quant à leur contenu, et que la musique manque d'imagination. Cependant, la popularité et l'attrait du rap sont exploités à diverses fins par différentes personnes qui cherchent consciemment ou inconsciemment à transmettre un message ou à diffuser une image des groupes qui pratiquent ou consomment cette forme de musique.

L'écriture et la performance du rap imposent un certain nombre de contraintes, puisque le rappeur doit employer un certain nombre de syllabes par mesure pour maintenir le rythme de la chanson. Ces contraintes encouragent le rappeur à être créatif et à jouer avec les mots, ce qui finit par produire un texte ludique. En ce qui concerne le lien entre le rap et l'argot, les paroles de rap sont une manière de créer et de faire connaître de nouveaux mots et expressions argotiques, et en même temps offrent une sorte de havre où les rappeurs peuvent s'exprimer librement en utilisant la manière de parler qui leur est familière. On observe également que les conditions dans lesquelles l'argot et le rap sont utilisés se ressemblent fortement, puisqu'un contexte marqué par une tension sociale entre les groupes dominés et les groupes dominants poussent les membres de groupes marginalisés à vouloir s'exprimer par le biais de la performance verbale. De manière générale, le choix d'offrir une place à l'argot et au rap dans un texte de fiction peut contribuer à les mettre

en valeur de telle façon que le lecteur peut être amené à remettre en question son avis négatif sur ces formes d'expression.

Deuxième Partie : Traduire l'argot dans des textes de fiction

Chapitre 4 : Traduire l'argot

Les théories sociolinguistiques qui nourrissent la première partie de la thèse indiquent que l'argot ancre le discours dans un cadre précis. L'inévitable déplacement temporel et géographique que l'on rencontre dans le changement de langue qui s'opère dans un texte en traduction soulève de nombreux défis auxquels un traducteur doit faire face. En particulier, on peut se demander comment le traducteur peut communiquer les notions d'appartenance à un groupe marginalisé et de rébellion contre un groupe dominant quand c'est justement par la langue du texte original que ces idées sont véhiculées. De plus, il est intéressant de considérer comment le traducteur aborde la manifestation de la relation entre le texte et le lecteur établie dans le texte original par l'emploi d'une langue argotique, puisque le lecteur de ce texte risque de ne pas maîtriser ou comprendre les nuances de cette langue employée par les personnages.

Les discussions liées directement à la traduction de l'argot étant relativement limitées, on peut commencer à explorer la question en s'appuyant sur un certain nombre de théories générales de la traduction, notamment les « Tendances déformantes » d'Antoine Berman, les approches fonctionnelles

de la traduction, le tournant culturel en traductologie, et les théories liées aux systèmes. Berman est de l'avis que le vernaculaire « [colle] au territoire » et que toute tentative de le traduire dans un autre vernaculaire est une forme d'exotisation qui « n'aboutit qu'à ridiculiser l'original » (Berman 1985, p. 78). Il déplore également l'effacement dans le texte traduit de la langue non-standard du texte original, mais ne propose pas d'autres stratégies que le traducteur pourrait employer pour contourner ces conséquences d'un tel effacement ou de l'exotisation (ibid). Dans cette thèse, j'essaie de développer ses idées en prenant en compte non seulement les inconvénients mais aussi les avantages de ces stratégies, et d'autres encore.

Les théories fonctionnelles de la traduction sont utiles car elles peuvent nous aider à voir la manière dont la fonction attribuée au texte dans la culture de départ et la culture d'accueil peut influencer sur la traduction. La théorie du Skopos de Hans J. Vermeer en particulier indique que le texte peut jouer un rôle différent dans les deux contextes, tandis que les pistes proposées par Katharina Reiss peuvent aider le traducteur à identifier les différentes caractéristiques du texte à traduire selon les trois types de texte qu'elle propose : informatif, expressif, et opérant. Ces idées s'appliquent également au texte traduit, car le traducteur doit choisir la manière dont il va reproduire ces caractéristiques dans la traduction (in Venuti 2000, p. 163).

Christiane Nord développe ces idées en insistant sur le fait que la stratégie choisie par le traducteur dépend nécessairement de la fonction du texte traduit, c'est à dire s'il est censé servir de support ou exister en tant que texte indépendant (2005, p. 142). Finalement, Justa Holz-Mänttari nous

rappelle que le traducteur n'est pas seul à prendre ces décisions, car il existe plusieurs parties prenantes dans le processus de traduction (1984, pp. 109-11 in Munday 2008, p. 78). On peut tenter de compléter l'apport de ces contributions à l'analyse de textes (sources et cibles) en s'appuyant sur des théories liées à des questions culturelles et systémiques.

A la fin des années 1970, Itamar Even-Zohar explique que la place qu'occupe la littérature traduite dans le système d'accueil – centrale ou périphérique – détermine dans une certaine mesure la stratégie adoptée dans sa traduction (in Venuti 2000). On remarque que très peu de livres disponibles sur le marché dans le monde anglophone sont traduits (environ 3 %), ce qui peut pousser le traducteur à adopter des techniques qui correspondent aux normes de la culture cible. De cette manière, on évite tout risque de heurter les sensibilités du lectorat et augmente l'attrait commercial du livre.

Gideon Toury apporte un autre éclairage sur l'influence des normes sur la traduction en expliquant qu'elles occupent l'espace entre les règles d'une langue et ses idiosyncrasies, les deux points extrêmes de l'échelle des contraintes socio-culturelles de la traduction (in Venuti 2000, p. 193). Les normes qu'il décrit s'appliquent au choix du texte à traduire (normes préliminaires) ainsi qu'à la façon dont le texte est traduit (opérationnelles) (ibid, pp. 202-203). André Lefevere développe ces idées en faisant référence aux personnes et aux institutions qui peuvent dicter l'approche de la traduction qui est adoptée par un traducteur qui peut choisir soit de s'adapter au système, soit de s'y opposer (1992, p. 13).

Pour conclure cette discussion, on peut se référer au rôle du système global littéraire dessiné par Pascale Casanova. Selon Casanova, un écrivain qui cherche à se faire connaître à l'échelle mondiale doit trouver le juste équilibre entre innovation et conformité (1999, p. 218). Le traducteur se trouve également dans une position délicate dans sa recherche de la stratégie appropriée, celle qui pourra communiquer l'individualité du texte sans pour autant briser les codes littéraires du système d'accueil. L'application de ces théories plus générales de la traduction contribue à démontrer qu'il est utile de prendre en compte des facteurs linguistiques et extra-linguistiques lorsqu'on choisit d'analyser un texte traduit.

Sans pour autant laisser de côté les théories présentées dans la première partie de ce chapitre, il est utile de se référer aux discussions traductologiques liées plus directement à la traduction de la variété linguistique. En particulier, on peut étudier les typologies présentées par trois théoriciennes qui servent de point de référence pour la typologie que je présente dans le Chapitre 5. Brigitta Eglund Dimitrova développe un modèle selon lequel six stratégies sont possibles pour la traduction du dialecte. Un traducteur peut donc décider d'employer (1) une variété utilisée dans une région précise, (2) une variété régionale plus générale, (3) une variété utilisée par un groupe social précis, (4) un style familier marqué, (5) un langage neutre, et (6) un registre élevé (1997, p. 63). Elle indique que tout glissement de stratégie qui modifie la voix adoptée dans le texte tend vers la standardisation, et le classement hiérarchique de ces stratégies laisse entendre que les variétés régionales sont considérées comme étant moins prestigieuses que les variétés sociales.

Alexandra Assis Rosa développe la typologie élaborée par Dimitrova en y ajoutant davantage de discussions analytiques. Contrairement à Dimitrova, elle est de l'avis que les variétés sociales ont un statut inférieur aux variétés régionales. Comme je l'expliquerai dans le Chapitre 5, je ne propose pas une hiérarchie comme celle-ci car l'attribution de valeur à une variété particulière est fortement subjective et dépend de la position depuis laquelle on l'émet. Par conséquent, je préfère privilégier une classification plus générale sans affirmer que l'on peut catégoriser définitivement les différentes variétés d'une langue. Comme Dimitrova, Assis Rosa affirme que la traduction a tendance à amener le style d'un texte vers la variété standard de la langue. Elle propose qu'un traducteur peut avoir recours à l'une des quatre options suivantes : (1) l'omission de marqueurs linguistiques associés à une variété non-standard, (2) l'addition de ces marqueurs linguistiques, (3) la conservation des marqueurs, et (4) le changement des marqueurs (ex. un marqueur social est remplacé par un marqueur régional, un marqueur régional par un marqueur oral etc.) (2012, p. 85).

Sara Ramos Pinto présente un tableau qui inclut quinze options pour la traduction de la variété linguistique, qui découlent toutes de la décision de maintenir ou non les coordonnées géographiques et temporelles du texte source (2009, p. 294). Dans les discussions qui accompagnent sa typologie, Ramos Pinto explique que le traducteur qui décide de maintenir le cadre géographique du texte doit choisir entre des caractéristiques qui sont plus ou moins connues au lectorat. Pour ce qui est des caractéristiques plus identifiables, elle estime que le lecteur peut trouver incongru de lire la voix de

personnages étrangers qui s'expriment dans une variété qui est typiquement associée à un groupe spécifique de la culture cible. Cette réaction peut inciter le traducteur à adopter des techniques plus inhabituelles. La nature scrupuleuse du tableau de Ramos Pinto montre une volonté de rendre compte d'un maximum de stratégies que l'on peut utiliser pour traduire la variation linguistique, mais sa limite est de ne pas proposer de réflexions approfondies sur les conséquences de chaque approche.

Les théories de Rainier Grutman liées à la traduction de l'hétérolinguisme peuvent enrichir ces trois typologies. Selon Grutman, l'hétérolinguisme est « la présence dans un texte d'idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit, aussi bien que de variétés (sociales, régionales ou chronologiques) de la langue principale » (1997, p. 37). Le fait de considérer la variation linguistique comme un « idiome étranger » soutient l'argument selon lequel la transcription de l'argot dans un texte implique déjà une forme de traduction intralinguale. Pour traduire un texte hétérolingue, Grutman distingue quatre options : la non-traduction (emprunt direct des passages en langue étrangère), l'effacement, la restitution (emprunt accompagné de note explicative), et le déplacement (emploi d'une langue dite « équivalente ») (2012, pp. 57-58). Bien que ces idées ne s'appliquent pas, chez Grutman, directement à la traduction de l'argot, les options qu'il propose rappellent certains aspects des trois typologies déjà évoquées et s'intègrent également dans ma propre typologie.

Comme il existe très peu de discussions traductologiques qui prennent en considération la traduction du rap, il est utile de se référer plus

généralement aux études de la traduction de la musique. Johan Franzon propose cinq options pour la traduction de la musique qui consistent à : (1) laisser la chanson dans sa version originale, (2) traduire les paroles sans prendre en compte la mélodie, (3) écrire de nouvelles paroles pour correspondre à la mélodie, (4) traduire les paroles en prenant en compte la mélodie, et (5) adapter la traduction à la musique originale (2008, p. 376). Il est clair que la traduction de la musique n'est pas une mince affaire et ses multiples contraintes rendent à la fois difficile et prenante la reproduction dans la traduction du fond et de la forme des paroles. Je soutiendrai néanmoins dans la troisième partie de la thèse que l'effort que représente cet exercice peut contribuer à enrichir la traduction d'un texte qui contient de l'argot et du rap. Pour ce type de texte, traducteur qui choisit de s'inspirer des figures de style exploitées dans le rap peut ainsi composer une traduction qui respecte les fonctions ludiques de l'argot.

Chapitre 5 : Une autre typologie de la traduction de l'argot

Au sein de la littérature traductologique, les discussions consacrées à la traduction de la variété linguistique tendent donc à fluctuer entre, d'un côté, des méditations de nature assez vague sur les effets des différentes approches que l'on peut adopter, et, de l'autre, une tentative de faire l'inventaire de toutes les options possibles. J'essaie dans cette thèse de parvenir un équilibre entre ces deux approches. Mes lectures de textes traductologiques ainsi que des versions traduites de plusieurs œuvres dont l'histoire se déroule en banlieue parisienne m'ont menée à identifier cinq stratégies principales utilisées dans la traduction de l'argot apparaissant dans une œuvre de fiction : la standardisation, l'équivalence, l'invention, l'emprunt, et, finalement, l'emploi d'un style familier « neutre ».

Dans le cas où le traducteur choisit de remplacer les caractéristiques de l'argot employé dans le texte source par des mots ou expressions relevant de la variété standard de la langue cible, on peut considérer que son approche est une forme de standardisation. Le traducteur aura peut-être recours à l'emploi de cette stratégie s'il considère que le fond du texte contient suffisamment d'informations contextuelles qui correspondent aux différentes fonctions de l'argot, notamment la rébellion et l'appartenance à un groupe marginalisé. On peut également considérer cette stratégie comme une façon de rendre le texte traduit plus compréhensible. Dans le contexte anglophone, où moins de 3 %

des textes disponibles sur le marché sont des œuvres traduites, il n'est pas déraisonnable de suggérer que la standardisation est utilisée pour réduire l'opacité de l'œuvre, la rendant donc plus compréhensible et attractive pour un public qui serait réticent à l'idée de se plonger dans la lecture d'un texte d'origine étrangère. Cependant, il n'en reste pas moins que l'emploi de cette stratégie a pour résultat d'affaiblir la force stylistique de l'œuvre et de la réduire à son simple intérêt sémantique.

Une deuxième stratégie consiste à utiliser un argot « équivalent ». Par équivalent, j'entends le remplacement de l'argot du texte source par un argot utilisé par un groupe comparable vivant dans un lieu précis où la langue cible est parlée. L'application de cette stratégie peut encourager le lecteur à mieux comprendre le contexte du texte original en créant des parallèles entre ce contexte étranger et un contexte local, mais il s'avère difficile de produire une version crédible de l'argot choisi. En outre, l'emploi d'un argot équivalent peut entraîner l'effacement de la signification du contexte original si cet argot suppose un contexte alternatif.

Certains traducteurs optent également pour l'invention d'une nouvelle façon de parler dans la langue cible pour éviter d'utiliser ces deux premiers procédés. Ce nouvel argot peut se limiter au lexique, avec des mots et expressions inventés qui sont insérés dans des phrases construites selon les règles grammaticales de la langue cible, ou bien prendre une autre forme plus radicale qui concerne toute la structure de la langue. Dans les deux cas, l'invention peut représenter une façon de reproduire les fonctions ludiques de

l'argot mais implique un défi considérable de cohérence et risque de placer le texte dans un espace flou sans ancrage réel.

On peut parfois noter dans le texte traduit la présence de lexique argotique emprunté de la langue originale, transférés directement, avec ou sans modification orthographique, du texte source au texte cible, avec ou sans l'addition de mots ou d'explications qui faciliteraient la compréhension pour le lecteur. Cette stratégie souligne l'origine étrangère du texte mais peut également exotiser le cadre original ou sinon réduire l'aspect de l'étranger à l'ensemble des locuteurs de la langue au lieu des membres du groupe qui utilisent l'argot en question, puisque le lecteur du texte traduit n'a sans doute pas les compétences linguistiques nécessaires pour distinguer la différence entre les variétés de la langue standard et non-standard du contexte originel.

Une dernière approche consiste à employer une langue familière mais non argotique, qui évite donc de suggérer un cadre alternatif pour le texte. Cette approche est souvent privilégiée dans la traduction du dialogue, et peu de théoriciens ont développé une discussion poussée qui prenne en compte les implications de cette stratégie appliquée à un texte dans son intégralité. Dans les derniers chapitres de la thèse, j'expliquerai comment je me suis appuyée sur cette stratégie ainsi que sur les techniques utilisées dans les paroles de rap, pour élaborer une sixième approche de la traduction de l'argot. En analysant les autres textes du corpus, nous verrons que chacune de ces stratégies est appliquée de manière variable dans la traduction de textes dont l'histoire se déroule en banlieue parisienne, et qu'il est impossible de les voir comme des

procédures entièrement distinctes car ces certains des outils de ces différentes stratégies ont souvent tendance à se superposer.

Chapitre 6 : La Banlieue

L'image de la banlieue parisienne se démarque des stéréotypes qui gouvernent la perception de Paris et plus généralement de la France auprès d'une majorité d'anglophones. Les problèmes liés au chômage et à la criminalité dans les quartiers défavorisés de la banlieue contrastent avec l'image de la vie intellectuelle et de l'élégance françaises. En effet, selon Hervé Vieillard-Baron, « que l'on évoque l'exclusion, le chômage, l'insécurité, le travail au noir, le terrorisme, les ghettos, c'est vers [la banlieue] que chacun se tourne » (Vieillard-Baron 1996, p. 7).

Une telle réputation appelle un parler créatif, affirmation de l'appartenance à un groupe dissident. Les jeunes habitants de la banlieue parisienne affirment, et revendiquent dans une certaine mesure, leur place en marge dans la société française par le biais des mots et tournures argotiques qu'ils manipulent avec doigté. Louis-Jean Calvet atteste que les jeunes habitants de ces quartiers, qui hébergent un grand nombre de personnes issues de l'immigration, occupent une position délicate entre deux cultures, celle de leurs parents, qu'ils ne maîtrisent ou ne comprennent pas tout à fait, et celle de la France, à laquelle ils n'ont pas totalement accès (Calvet, 1994, p. 273). Il qualifie cette situation de « culture interstitielle », et déclare qu'elle pousse la jeunesse à exploiter et remanier les outils linguistiques des deux cultures à leur disposition pour exprimer et affirmer la nature floue de leur identité (ibid).

Jean-Pierre Goudaillier propose le terme « français contemporain des cités » (FCC) pour désigner l'argot qu'utilisent les jeunes habitants de la banlieue parisienne (Goudaillier 1997), et Calvet nous explique que cette manière de parler est fortement influencée par la variété et le nombre des langues maternelles de leurs parents, et comprend du lexique qui est emprunté directement de ou inspiré par ces langues (Calvet, 1994, p. 273). L'aspect le plus connu du FCC est sans doute le verlan, une façon codée de verbaliser les mots en inversant les syllabes, mais l'argot utilisé en banlieue parisienne comporte également des mots tirés de l'argot ancien, des variétés régionales, et des langues étrangères (Goudaillier 2002, p. 7). Ces traits du FCC sont exploités dans un grand nombre d'œuvres de fiction ayant pour cadre la banlieue parisienne, et servent à renforcer les qualités distinctives de ce cadre.

La Marche pour l'égalité et contre le racisme, surnommée la Marche des beurs, qui s'est déroulée à la fin de l'année 1983 entre Marseille et Paris est souvent citée comme étant l'événement qui a déclenché un intérêt particulier pour la littérature de banlieue (cf. Reeck 2012, Vitali 2009). Vingt-deux ans plus tard, suite aux émeutes de 2005, de nombreux romans dont l'histoire se déroule en banlieue ont été publiés. Lorsque l'on se penche sur le paratexte de ces œuvres, il apparaît clairement qu'elles ont été choisies pour leur intérêt contextuel, vues comme une fenêtre sur un monde mystérieux. Il faut également noter que la littérature de banlieue publiée par des maisons d'édition renommées (Gallimard, Hachette, Seuil) est souvent lue par des lecteurs qui n'habitent pas en banlieue et qui n'ont peut-être pas de connaissance intime de ce qui s'y passe. De ce fait, la transcription de l'argot

est en quelque sorte une forme de traduction puisqu'elle partage avec un public plus large la voix d'un groupe plus restreint. Dans la troisième partie de la thèse, je proposerai une analyse d'une sélection de textes qui étudiera la forme originale et traduite de la version fictionnelle du FCC.

Troisième Partie : Etude de cas, Traduire la banlieue

Chapitre 7 : Traduire la banlieue

Parmi les romans de banlieue qui ont été traduits en anglais et les films de banlieue rendus accessibles au public anglophone grâce au sous-titrage, j'analyserai dans ce chapitre trois œuvres : le roman *Kiffe kiffe demain* de Faïza Guène (2004), le roman *Entre les murs* de François Bégaudeau (2006) et l'adaptation cinématographique éponyme réalisée par Laurent Cantet (2008), et le film *La Haine* de Mathieu Kassovitz (1995). Ces textes ont rencontré un succès considérable dans le monde anglophone et la (ou les) version(s) anglaise(s) de chaque œuvre représente dans une certaine mesure la conception de la voix des jeunes de banlieue répandue dans le monde anglophone.

Kiffe kiffe demain

L'histoire de *Kiffe kiffe demain* se déroule à Bobigny et est racontée à la première personne dans un style informel et oralisé par Doria, une adolescente d'origine marocaine. Plus de 350 000 exemplaires du livre ont été vendus en France et à l'étranger, dans plus de 20 pays. Au Royaume Uni, le roman a été publié en 2006 sous le titre *Just Like Tomorrow* par Chatto & Windus (Random House), traduit par Sarah Ardizzone, et une version modifiée de cette

traduction a été publiée plus tard en 2006 aux Etats-Unis par Harcourt, intitulée *Kiffe Kiffe Tomorrow*. La version américaine de la traduction n'indique pas l'identité de la personne qui a effectué les modifications.

Les différences entre les deux versions du roman proposées au public anglophone sont flagrantes, toutes les deux ayant recours à la manière de parler propre aux adolescents de la culture cible, et on peut se référer aux premières lignes du livre pour se faire une idée du style d'écriture du roman en français et des voix correspondantes données à la narratrice en anglais. Ci-dessous le premier paragraphe du livre en français, suivi par la traduction britannique et ensuite la version américaine :

C'est lundi et comme tous les lundis, je suis allée chez Mme Burlaud. Mme Burlaud, elle est vieille, elle est moche et elle sent le Para-poux. Elle est inoffensive mais quelquefois, elle m'inquiète vraiment. Aujourd'hui, elle m'a sorti de son tiroir du bas une collection d'images bizarres, des grosses taches qui ressemblaient à du vomi séché. Elle m'a demandé à quoi ça me faisait penser. Je lui ai dit et elle m'a fixée de ses yeux globuleux en remuant la tête comme les petits chiens mécaniques à l'arrière des voitures.

It's Monday and, like every Monday, I've been round at Mrs Burlaud's. Mrs Burlaud is old, ugly and she smells of Quit Nits shampoo. I'd say she's harmless, but sometimes I worry. Today she took a whole load of weird pictures out of her bottom drawer. We're talking huge stains that looked like dried sick. She asked me what they made me think of. When I told her, she stared at me with her sticky-out eyes, shaking her head like one of those toy dogs in the backs of cars.

It's Monday and, like every Monday, I went over to Madame Burlaud's. Mme Burlaud is old, she's ugly, and she stinks like RID antilice shampoo. She's harmless, but sometimes she worries me. Today she took a whole bunch of weird pictures out of her bottom drawer. There were these huge blobs that looked like dried vomit. She asked me what they made me think about. When I told her she stared at me with her eyes all bugged out, shaking her head like those little toy dogs in the backs of cars.

Dès la première ligne, des changements flagrants existent entre les versions américaine et britannique. L'original « Je suis allée chez », traduit dans la version britannique par la tournure basique « *I've been round at* » devient dans la version américaine « *I went over to* », sans doute dans le but d'effacer une voix marquée comme typiquement britannique. Ce type de changement, qui vise à américaniser le texte, est visible tout au long du texte dans la version américaine.

Rien que dans ce premier paragraphe, un nombre saisissant de changements sont visibles par rapport à la traduction britannique, et les lignes ainsi modifiées incarnent la voix typique d'une adolescente américaine. On peut voir par exemple l'effacement de mots de remplissage en début de phrase (« *I'd say* », « *We're talking* »), des changements lexicaux (« *a whole load of* » remplacé par « *a whole bunch of* », « *sticky-out* » remplacé par « *all bugged out* »), des modulations qui changent la perspective des énoncés (« *I worry* » qui devient « *she worries me* »), des modifications de prépositions (« *smells of* » remplacé par « *stinks like* », « *think of* » qui devient « *think about* »), ayant pour résultat que les deux versions présentent les pensées de la narratrice en anglais de telle manière à ce que ces pensées paraissent crédibles pour les deux publics visés, britannique et américain. Le lecteur est invité à lire le texte sans être heurté par des tournures qu'il risquerait de trouver incongrues, voire étrangères.

Le texte français proposant une version essentiellement accessible de l'argot employé par les jeunes habitants de la banlieue parisienne, qui réussit à paraître à la fois authentique et oralisée, les deux versions de la traduction

en anglais adoptent cette même approche de la représentation littéraire du parler jeune urbain, tout en se servant des tournures de la langue anglaise les plus fréquemment utilisées par les adolescents dans les deux pays. Dans un sens, il semble évident que l'éditeur américain se soit senti obligé d'apporter des modifications à la traduction britannique de Sarah Ardizzone puisque cette version du texte, sans pour autant avoir recours à l'argot employé par des habitants d'un lieu géographique britannique précis, exploite les traits de ce que l'on pourrait appeler un argot national, un style familier, relâché, et oralisé, typique de la majorité des adolescents britanniques. Le recours à cette stratégie contribue à la production d'un texte cible qui ne peut pas être qualifié de neutre stylistiquement, et qui semblerait doublement étranger et inauthentique à un public américain.

Cette hypothèse sur la nécessité de porter des modifications à la traduction britannique, telle que cette nécessité serait perçue par un éditeur américain, abonde dans le sens des réflexions de Tim Parks. Dans le chapitre de son livre *Where I'm Reading From* intitulé « Learning to Speak American », Parks relate ses expériences de la traduction d'un livre qui devait être publié simultanément à New York et à Londres ; on lui a demandé d'éviter tout usage linguistique qui gênerait le lecteur américain par sa nature jugée trop britannique, et de faire de même pour le lecteur britannique confronté à un texte jugé trop américain (Parks, 2016, p. 202). Parks en déduit que ce genre de pratique éditoriale homogénéisante prive le lecteur de l'accès à l'étranger, puisque la langue est offerte au public exactement telle qu'il la pratique, avec ses propres formules; habitudes, et dimensions (ibid).

Entre les murs

Le deuxième texte que je propose d'étudier dans ce chapitre s'intitule *Entre les murs*, un roman de François Bégaudeau qui s'inspire de son expérience en tant qu'enseignant. Le livre a été publié par Gallimard en 2006, et adapté à l'écran par Laurent Cantet en 2008. L'histoire tourne autour d'échanges entre un professeur de français, M. Marin, et sa classe de quatrième, que le lecteur est invité à suivre sur une année scolaire. Le collège se situe dans le 19ème arrondissement de Paris, dans une zone d'éducation prioritaire (ZEP). La plupart des scènes se déroulent dans la salle de classe, et les dialogues sont rapportés par M. Marin, qui transcrit les paroles de ses élèves et de ses collègues. Pour cette raison, la version de l'argot qui est utilisé par les élèves en particulier est quelque peu atténuée : ils se montrent capables d'ajuster leur façon de parler selon la situation, et quand ils utilisent des mots ou des structures obscures, ceux-ci sont décodés pour le lecteur grâce aux commentaires de l'enseignant qui leur demandent de "parler correctement" ou "en français".

De nombreux traits de la langue parlée et relâchée visibles dans le dialogue des élèves sont également présents dans le dialogue des enseignants. On voit ainsi la présence de structures disloquées, marqueurs d'oralité, élisions, et accords sujet-verbe imprécis, ainsi que l'absence du "ne" dans les structures négatives. Cependant les phrases prononcées par les élèves manquent de structure et sont plus confuses que celles des adultes ; de plus, la représentation orthographique de leur prononciation et du débit de leur parole est plus marquée. Ces traits oraux sont particulièrement intéressants dans

l'adaptation cinématographique du livre car la performance verbale des jeunes acteurs les rend plus vivants.

La traduction du livre a été réalisée par Linda Asher et publiée par Seven Stories Press en 2009 sous le titre de *The Class*, suite au succès du film qui avait reçu la Palme d'or au Festival de Cannes en 2008 et une nomination pour le meilleur film aux Oscars de 2009. Dans la note du traducteur présentée au début de la traduction, Asher éclaire le fonctionnement du système scolaire français et explique que sa traduction vise à « esquisser » l'argot des élèves et propose ainsi une version de leur dialogue en « langue ordinaire » (2009, p. 5). Avant de se plonger dans la lecture du livre, le lecteur anglophone est donc conscient de l'origine étrangère de l'œuvre.

Cette approche de la reconnaissance de la nature étrangère du livre se poursuit à au sein même de la traduction, car de manière générale Asher maintient les questions de grammaire discutées en français dans les scènes qui se déroulent en classe, sans les remplacer par des références similaires en anglais. La présence de termes de grammaire français dans le texte s'accompagne de l'ajout aux phrases en anglais des titres français qui ne sont pas présents dans le texte source : Monsieur, ou « M'sieur », est souvent inclus au début des phrases prononcées par les élèves lorsqu'ils s'adressent à leur enseignant. Pour communiquer le débit de la parole et le prononciation des élèves, Asher emploie souvent des contractions ou des modifications orthographiques, dont un certain nombre qui sont inhabituelles (ex. « oweys » pour « always », « talkina » pour « talking to », « Whatchu » pour « What are

you »). On voit également un certain nombre de formes syntaxiques atypiques qui comportent souvent des fautes de grammaire.

Ces choix ne reflètent pas les caractéristiques d'une variété particulière de l'anglais et contribuent donc à éviter la suggestion d'un cadre géographique dans le monde anglophone, et la présence de mots français sert à maintenir la suggestion du contexte original. La traduction d'Asher comprend une combinaison de plusieurs stratégies, dont l'emprunt et la standardisation, ce qui pourrait être vu comme une approche innovatrice de la traduction de l'argot ancrée dans une forme d'invention. Cependant, la présence irrégulière et artificielle des traits linguistiques non-standard qu'elle choisit d'inclure dans la traduction risque de distraire le lecteur et de détourner son attention de la tension linguistique et sociale entre l'enseignant et ses élèves.

Avant d'étudier les sous-titres de l'adaptation cinématographique du film, il est utile de considérer les particularités du médium qui influent sur les choix de traduction. Tout d'abord, il faut souligner le rôle des sous-titres, qui représentent une forme de support et non de remplacement du texte original. De plus, les contraintes techniques exigent un certain nombre de caractères par ligne. Pour cette raison, le sous-titreur serait peut-être amené à adopter une approche de la traduction qui privilégie la simplicité, et donc à utiliser une langue standard ou un argot équivalent pour faciliter la compréhension du public qui n'a pas le temps de s'attarder sur les phrases projetées à l'écran. Les images et le son du film peuvent également être vus comme une façon de suggérer certaines fonctions de l'argot, dont la rébellion et l'identité des personnages.

Dans les sous-titres d'*Entre les murs*, on remarque la disparition de la plupart des marqueurs d'oralité, des conjonctions, et des détails contextuels qui peuvent être compris grâce aux aspects audiovisuels du film, et la combinaison de toutes les stratégies de traduction mentionnées dans ma typologie. Des « équivalents » lexicaux américains sont parfois adoptés, mais le traducteur utilise davantage d'expressions et de mots familiers, non marqués. Certains mots d'argot dont l'usage semble assez rare (ex. « *angrulo* » ou « *riffed* ») sont également employés, ce qui tend à indiquer que le traducteur a essayé de trouver des solutions locales mais qui ne fournissent pas de suggestion immédiate d'un contexte anglophone précis. Dans l'ensemble, les sous-titres visent à donner une idée du sens du dialogue du film sans chercher à reproduire les traits stylistiques du parler des élèves, ce qui s'explique notamment par les caractéristiques propres au cinéma, médium qui peuvent communiquer une idée du ton des énoncés par l'image et le son sans que l'on ait besoin de comprendre le sens exact des mots prononcés.

La Haine

Environ dix ans avant la publication de *Kiffe kiffe demain* et d'*Entre les murs*, le film *La Haine*, sorti en 1995, a présenté un tableau peu réjouissant de la banlieue. Le film suit, l'espace d'une journée, la vie de trois jeunes hommes, Hubert, Vinz, et Saïd, à la suite d'émeutes survenues la veille en banlieue parisienne. Les personnages de *La Haine* parlent à un rythme haletant, proposant au public un dialogue vif et vigoureux, typique de la variété du français employée par les jeunes habitants de la banlieue parisienne. Bien qu'adaptée à la représentation fictionnelle, leur façon de parler est plus opaque

et indéchiffrable que la narration de *Kiffe kiffe demain*, sans doute puisque le médium cinématographique permet, et exige dans une certaine mesure, une énergie et une crédibilité particulières.

Les premiers sous-titres du film ont été écrits par Alexander Whitelaw et Stephen O'Shea et s'adressent de toute évidence à un public américain. Lors du dixième anniversaire de la sortie du film, ces sous-titres ont été remplacés par des sous-titres britanniques, une démarche qui laisserait entendre que la première version proposée n'a pas été bien reçue par tous les spectateurs. Cette première version se sert de l'argot afro-américain, insérant dans les sous-titres des mots tels « *homeboy* », « *bro* », et « *gangsta* », et présentant des transcriptions phonétiques qui reflètent un accent américain distinct (par exemple, « *whaddaya* », « *lemme* », « *whatcha* » etc.). De plus, les références culturelles jugées trop obscures sont remplacées par des références familières à un public anglophone ; les noms de code Astérix et Obélix, par exemple, deviennent Snoopy et Charlie Brown. Même la monnaie française (qui était alors le franc) est convertie en dollars américains. Il est possible que les sous-titres aient choisi cette approche, qui cherche une équivalence linguistique et culturelle américaine, à cause des exigences du cinéma qui diffèrent de celles de la fiction écrite, puisque le spectateur a besoin de comprendre rapidement les sous-titres qui doivent correspondre aux mots des personnages à l'écran en même temps qu'ils les prononcent.

Quoiqu'il en soit, cette première stratégie n'a pas été appréciée par l'ensemble des spectateurs, qui ont critiqué la nature incongrue de l'emploi d'une langue qui évoque si fortement le vernaculaire afro-américain dans un

film qui ne se déroule pas aux Etats-Unis. Ce sont peut-être ces critiques qui ont poussé à la création d'une deuxième version des sous-titres, proposée avec le DVD du dixième anniversaire de la sortie du film. Ces sous-titres atténuent l'argot en anglais en proposant des phrases dont le ton est plus neutre, se servant de la variété standard de la langue anglaise, et cette approche pénètre l'ensemble de la phrase, puisque les phrases sont souvent allongées et transcrites dans un anglais écrit grammaticalement correct. Lorsque les sous-titres incluent cependant de l'argot, cet argot est britannique et non plus (afro-)américain. L'insulte « T'es trop une baltringue », par exemple, traduite dans les sous-titres américains par « *You pussy!* » devient dans la deuxième version « *You're such a wanker* ». Les références culturelles typiquement française qui étaient effacées et modifiées dans la version américaine sont conservées dans ces nouveaux sous-titres. Cette deuxième version des sous-titres du film a recours à une combinaison de plusieurs stratégies de traduction. Bien qu'une grande partie du dialogue ait été standardisé en anglais, l'emploi de l'argot largement effacé ou estompé, il a été parfois jugé nécessaire, ou au moins préférable, d'incorporer l'argot familier au public visé, dans ce cas britannique.

Succès de la banlieue traduite

Le succès important dans le monde anglophone des trois textes analysés dans ce chapitre invite à une réflexion sur l'influence qu'a l'approche de la traduction adoptée sur la perception et la réception du texte, et du lieu réel où se déroule le texte de fiction de manière plus générale. Le fait que ces deux textes aient rencontré un certain succès en France a sans aucun doute été

décisif dans la décision d'en proposer une version en anglais pour un public étranger. Une fois cette décision prise, il a fallu prendre en compte les attentes et les vœux des lecteurs et spectateurs ciblés qui souhaitent peut-être qu'on leur propose de découvrir un lieu et une culture qui leur sont autrement inaccessibles, et ce dans un format qui adopte les traits de la variété de la langue cible utilisée par des personnes dont la situation est similaire à celle des personnages du texte original. Si le texte traduit reproduit ce qui semble être la voix authentique du groupe de personnes représentées, peut-être le public aura-t-il plus facilement l'impression de pénétrer vraiment ce monde étranger, sans devoir être confronté à un style qui risque de dévier des normes répandues dans la société d'accueil.

Chapitre 8 : Mon approche de la traduction de *Moi non*

Publié par Gallimard en 2003, *Moi non* raconte à la première personne l'histoire de deux jeunes hommes, Hoch et Flex. Le roman est divisé en deux parties, intitulées "Une Marguerite, un peu pliée" et "Complexe du sale gosse", la première narrée par Hoch et la deuxième par Flex. Le style d'écriture est caractérisé par une forme très oralisée, les deux narrateurs s'exprimant comme s'ils parlaient directement au lecteur dans un langage argotique marqué par ses qualités musicales et poétiques. Goujon joue beaucoup sur les mots, leur sonorité ainsi que leur polysémie, pour les faire résonner à l'intérieur même de la narration. Cette résonance est enrichie par des passages de poésie et de rap, les jeunes personnages ayant recours à ces modes d'expression artistique pour communiquer leurs visions et leurs inquiétudes. Dans *Moi non*, Goujon réussit à créer une forme d'écriture qui mélange le littéraire et le familier : la narration colorée de réflexions exprimées de manière lyrique restitue toutefois la voix crédible de la jeunesse résidant en banlieue parisienne.

En écrivant *Moi non*, Goujon ressentait le besoin de montrer un autre visage de la banlieue parisienne que celui habituellement présenté dans les médias, et a décidé de situer son histoire dans un cadre « invisible ». Consciemment ou inconsciemment, il attire donc l'attention sur ce qu'il appelle l'invisibilité des villes de la banlieue parisienne. Cette décision pourrait également signifier une envie de contourner les stéréotypes, car Goujon évite

de faire des généralisations et d'être le porte-parole de la jeunesse de la banlieue parisienne. L'absence de marqueurs géographiques et culturels attribue par ailleurs un aspect universel au livre, puisque même si l'on sait que Hoch et Flex vivent en banlieue parisienne – ce que Goujon révèle dans ses interviews, mais aussi car le langage employé tout au long du roman, dans la narration ainsi que dans le dialogue, est typique de celui utilisé par la jeunesse de la banlieue parisienne – l'histoire pourrait en réalité se dérouler dans n'importe quelle banlieue du monde occidental. Jeunes et désillusionnés, les personnages du livre se trouvent opprimés dans une certaine mesure par un système que ne leur offre pas d'avenir dont ils sont prisonniers. Ils essaient cependant, chacun à sa manière, de trouver un moyen d'y échapper, de dire *Non* (ou, « *Moi non* ») à cette vie qui leur est imposée.

Traduire un roman dans le cadre d'une thèse de doctorat offre de nombreux avantages grâce à l'absence des parties prenantes impliquées dans le processus de traduction. J'ai pu choisir un texte difficile qui n'avait pas rencontré de succès important dans la culture source (4000 exemplaires du livre ont été vendus) et consacrer une année entière à sa traduction. L'indépendance et la liberté offertes par ces conditions de travail auraient pu me pousser à adopter une approche plus expérimentale de la traduction, mais j'ai voulu saisir cette opportunité pour développer et employer une stratégie qui, bien que différente des stratégies habituelles adoptées dans un contexte commercial, pourrait être utilisée par des traducteurs professionnels.

J'ai choisi de ne pas adopter la standardisation, l'une des stratégies proposées dans le Chapitre 5, pour de nombreuses raisons. Je n'ai pas voulu

effacer le style ludique de la langue des personnages, ni courir le risque d'effacer complètement le cadre du texte source car l'absence de références contextuelles dans le livre ne pouvait pas servir de compensation si j'employais la langue standard. Cet argument peut être également appliqué à l'équivalence, car un argot de remplacement pourrait facilement suggérer un cadre différent dans le monde anglophone. Je n'ai pas eu recours à l'emprunt car je n'ai pas voulu réduire l'étranger à son aspect français en ignorant l'opposition qui existe entre le français standard et le français argotique. L'invention ne me semblait pas non plus être une solution appropriée parce qu'elle exige un effort conséquent pour un traducteur professionnel qui n'a pas le temps de passer une (ou plusieurs) année(s) à traduire un livre. De plus, je n'ai pas cherché à créer une nouvelle façon de parler en anglais en me basant sur le texte original mais à reproduire ce texte dans un style qui représente dans une certaine mesure un grand nombre de fonctions de l'argot utilisé dans le texte original. La dernière stratégie, celle de traduire le texte dans un style familier non-spécifique, a servi de point de départ pour la stratégie que j'ai fini par développer. J'ai adapté cette démarche à la traduction de *Moi non* en essayant de compléter l'aspect familier du style en y ajoutant des traits qui relèvent plus d'un parler jeune, et de jeunes marginalisés.

Dans ma traduction du roman *Moi non*, j'ai donc essayé d'esquiver dans la mesure du possible les procédés employés dans la traduction de textes comme ceux analysés dans le Chapitre 7. Prenant en compte la spécificité de ce livre, j'ai décidé d'approfondir et de développer la dernière approche de la traduction de l'argot que j'ai décrite dans le Chapitre 5, c'est à dire une

tentative de produire un texte dont le style est relâché et oralisé, mais qui ne suggère pas de lieu précis. Cette approche consiste à identifier par le biais de la traduction une sorte de « parler jeune global » en anglais, qui ne représente pas un effort d'inventer une sorte d'esperanto, mais qui au contraire exploite les traits les plus répandus des différentes variétés d'anglais utilisées par des jeunes anglophones dans divers pays, dans une situation sociale similaire. Mon hypothèse de départ était qu'il existait des caractéristiques de la langue anglaise qui étaient partagées par tous les jeunes anglophones du monde, quel que soit leur pays, et que ces caractéristiques devenaient de plus en plus omniprésentes dans la langue notamment grâce aux nouvelles technologies qui permettent davantage de communication entre les différentes cultures du monde, ainsi que la disponibilité de textes écrits et audiovisuels provenant des quatre coins du monde.

En adoptant ce raisonnement, j'ai décidé que le fait d'exploiter ces traits de l'anglais dans la traduction n'aboutirait pas à un texte écrit dans un style maladroit ou artificiel. Il faut aussi reconnaître que les caractéristiques du texte original m'ont donné la possibilité d'adopter cette approche car le style d'écriture est très rythmé et ludique, ce qui veut dire que je ne courais pas le risque de produire une traduction trop plate, puisqu'il fallait trouver des solutions qui respectaient la façon dont Goujon joue avec les mots. Une fois l'approche globale de la traduction établie, il a fallu mettre en place des techniques concrètes pour en assurer la réalisation.

Chapitre 9 : La traduction de *Moi non*

Dans mon effort de concevoir un parler jeune global en anglais, j'ai utilisé une syntaxe relâchée en évitant des mots, des expressions, et des tournures qui risquaient de déplacer le texte dans un lieu précis du monde anglophone. Plus précisément, j'ai eu recours à l'emploi de contractions qui indiquent le débit de la parole (ex. « *shouldn't've* ») mais qui, contrairement aux sous-titres de *La Haine*, ne suggèrent pas un accent particulier ; à des mots de remplissage (ex. « *or anything* ») ; à la suppression des pronoms personnels lorsque cela était possible ; à des erreurs grammaticales, notamment des accords sujet-verbe erronés et des adjectifs à la place d'adverbes ; et à l'emploi de démonstratifs familiers ; le tout en évitant des choix qui pourraient sembler trop typiques d'une communauté linguistique anglophone particulière. Pour illustrer cette démarche, je propose d'examiner un extrait du premier chapitre de *Moi, non* qui comporte dialogue et narration.

Cet exemple présente la voix des deux personnages principaux, Hoch et Flex, Hoch introduisant l'histoire que raconte Flex :

Flex se lassait pas de parler, une vraie pipelette. Il nous racontait ses **histoires de mytho** et comme il se croit au cinéma (c'est dans sa tête y a un projecteur), il fait les gestes pour illustrer. Il raconte super vite à tel point que des fois **t'entraves** pas la moitié de l'anecdote, mais ce qui compte c'est moins le sens des mots que le rythme avec lequel il les fait bouger. *Alors tu vois j'arrive, c't'ait jeudi ou vendredi, Ouais vendredi, non jeudi, C't'ait jeudi qu'on a bouffé près du vidéoclub ? Ouais c't'ait jeudi, on s'en fout, tu vois comme j'savais pas où vous étiez, j'me suis dit « J'vais passer par la gare quoi ». Et y a deux lascars, j'les ai d'jà vus quelque part tu vois, y m'demandent une cigarette, J'dis non « J'en ai pas », Et y m'demandent « Tu connais pas un mec qui s'appelle Dan », et y a pas de Dan ici, tu vois quoi, Les mecs y veulent me tester, y*

*veulent doser avec moi pour voir si y a pas moyen de me mettre un coup de pression, j'dis « J'connais pas d'Dan, y a pas de Dan ici », et y'm'dit « Qu'est-ce t'en sais, tu connais qui ici toi », j'dis « Tout le monde », Y'm'dit « T'as pas cinq francs », j'dis « Non, mon portemonnaie **il** est vide j'suis en galère », Y'm'dit « Montre », j'fais « Quoi montre ». J'commence à **m'vénère** tu vois, ça va pas le faire, y commence à **gazer**, et...*

*Flex never got sick of talking – a real chatterbox. He'd tell us his **bullshitting stories**, and since he thinks he's at the movies, he moves his body around to illustrate (there's a projector in his head). He speaks so fast that sometimes you don't **catch** half the story, but what counts is not so much the actual meaning of the words, but their rhythm, the way he makes them move. So you see I turn up, it was Thursday or Friday, yeah, Friday, no, Thursday. Was it Thursday that we ate near Videoclub? Yeah, it was Thursday, but, anyway, doesn't matter. I didn't know where you guys were, right, so I thought to myself "I'll just go see at the station." And there are **these** two **jokers**, I've already seen them somewhere, **right**, and they ask me for a cigarette. I say no, "Don't have any." And they ask me "Know a guy called Dan?" and there's no Dan around here, see what I'm getting at, these guys, they're trying to test me, trying to suss me out, see if they can put on a bit of pressure. I say, "Don't know any Dan. No Dans around here." and he says, "What would you know? Who do you know around here?" and I say, "Everyone," and he says, "Got any cash? Five francs?" and I say, "Nah, my wallet's empty, I'm all out." He says, "**Show us**," and I say, "Show you what?" It's starting to **piss me off**, this is **turning to shit**, he starts speeding up, and...*

Le débit accéléré de la parole de Flex dans cet extrait est évident, non seulement grâce à la narration de Hoch qui l'introduit, mais aussi dans la morphologie des mots qu'il emploie. J'ai mis en caractères gras les nombreuses contractions et troncations qui indiquent la manière dont Flex efface et fusionne les syllabes de ses mots, ainsi que les cas où l'orthographe des mots est modifiée pour refléter les changements de prononciation que l'on entend quand un locuteur ne prend pas le temps d'articuler (ex. « y » au lieu de « il »). On voit également dans ce passage des traits du FCC, notamment une absence du « ne » dans la négation et une présence de structures disloquées,

ainsi que du lexique argotique (« gazer », « mytho »), y compris du verlan (« vénère » pour « énerver »).

Dans une tentative de reproduire l'oralité de cet extrait en anglais, selon les caractéristiques du « parler jeune global » identifiées, j'ai eu recours à des contractions morphologiques, à la suppression des pronoms personnels où possible (ex. « *doesn't matter* » au lieu de « *It doesn't matter* »), à l'emploi de pronoms démonstratifs familiers (ex. « *these two jokers* ») de marqueurs d'oralité pour ponctuer le discours (ex. « *yeah* » et « *right* ») et de tournures fautives où le verbe et le sujet ne s'accordent pas correctement (ex. « *there's these two* » au lieu de « *there are these two* »), ainsi qu'à un lexique familier mais non marqué, géographiquement (« *piss me off* », « *turning to shit* »).

L'approche que j'ai adoptée dans la traduction de *Moi non* permet au roman de satisfaire à son besoin de fonctionner comme un texte indépendant en anglais, apte à diffusion à travers le monde anglophone. Cette traduction emploie des aspects de la langue anglaise qui sont typiquement utilisés à l'oral par un nombre important de jeunes anglophones, et exige et encourage une complicité tacite avec le lecteur. Ce lecteur doit croire à l'illusion qui est propre à la traduction alors qu'il lit un texte dans sa langue maternelle qui se déroule dans un endroit étranger ; d'une certaine façon, il doit accepter ce qu'il lit comme étant la véritable voix des personnages, malgré le transfert linguistique qui a précédé sa lecture.

Cette approche de la traduction n'est possible que dans le cadre d'une pseudo-réalité où le texte cible met de côté les liens linguistiques qui divisent

les différentes variétés de la langue cible pour se concentrer sur ceux qui les unissent. Par ailleurs, le style d'écriture de *Moi non* permet de produire une traduction qui paraît ludique et créative, ce qui signifie que l'absence de mots et de tournures particulièrement argotiques a également un effet moins dramatique sur la fluidité et la crédibilité du texte. Il faut également reconnaître que le contexte de ma traduction de ce roman, entreprise dans le cadre d'une thèse, m'a permis d'adopter l'approche de mon choix, sans devoir la négocier avec une maison d'édition qui doit garder à l'esprit le lien entre l'approche de la traduction et les perspectives commerciales d'un texte.

Conclusion

Face à l'impossibilité de prendre appui sur la langue pour ancrer *Moi non* dans la banlieue de Paris, j'ai tenté d'identifier une approche de la traduction qui proposerait une sorte de « parler jeune global » en anglais sans pour autant déplacer le texte dans un lieu différent et sans trahir le choix des personnages d'utiliser une langue non-standard. Le fait d'éviter toute suggestion flagrante par la langue d'un cadre précis offre par ailleurs la possibilité de ne fournir qu'une seule traduction pour l'ensemble des publics anglophones, une démarche, comme on l'a vu, qui se distingue de la méthode adoptée dans la traduction de *Kiffe kiffe demain* et d'*Entre les murs*, tout comme dans la rédaction des sous-titres de *la Haine*. Le succès commercial de ces textes suggère qu'une telle approche convient au public anglophone, et c'est sans doute pour cette raison que l'on a décidé de fournir deux versions de chaque texte en anglais. Le style de ces quatre versions semble chercher à donner aux textes une certaine authenticité en reflétant la manière de parler des membres de groupes anglophones considérés comme suffisamment similaires aux personnages du texte original pour que la langue utilisée ait l'air crédible. Si une telle approche de la traduction permet au public anglophone de lire un texte qui semble authentique, il reste à déterminer à quel point le recours à un argot dit « équivalent » fournit une impression de mieux comprendre le contexte original.

Bibliographie

Corpus :

Bégaudeau, F 2006, *Entre les murs*, Verticales, Gallimard, Paris

Bégaudeau, F 2009, *The Class*, trans. L Asher, Seven Stories Press, New York

Cantet, L 2008, *Entre les murs*

Goujon, P 2003, *Moi non*, Gallimard, Paris

Guène, F 2004, *Kiffe kiffe demain*, Fayard, Hachette littératures, Paris

Guène, F 2006a, *Just Like Tomorrow*, trans. S Ardizzone, Chatto & Windus, London

Guène, F 2006b, *Kiffe Kiffe Tomorrow*, trans. S Ardizzone, Harcourt, Orlando

Kassovitz, M 1995, *La Haine*

Sources secondaries :

Assis Rosa, A 2012, 'Translating Place: Linguistic Variation in Translation' *Word and Text: A Journal of Literary Studies and Linguistics*, vol. 2, no. 2, December 2012, pp. 75 – 97

Beale, P 1990, *A Concise Dictionary of Slang and Unconventional English*, Routledge, London

Calvet, LJ 1994, *Les Voix de la ville: Introduction à la sociolinguistique urbaine*, Editions Payot & Rivages, Paris

Casanova, P 2008, *La République mondiale des lettres*, Éditions du Seuil, Paris

Coleman, J (ed.) 2014, *Global English Slang: Methodologies and Perspectives*, Routledge, New York

Dimitrova, BE 1997, 'Translation of Dialect in Fictional Prose – Vilhelm Moberg in Russian and English as a Case in Point', *Norm, Variation and Change in Language* (Stockholm Studies in Modern Philology, vol. 11), pp. 49-65

Even-Zohar, 1970/revised 1990, 'The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem', in L Venuti (ed) 2000, Chapter 15, *The Translation Studies Reader*, Routledge, London/New York, pp. 192-197

Franzon, J 2008, 'Choices in Song Translation: Singability in Print, Subtitles and Sung Performance', *The Translator*, vol. 14, no. 2, pp. 373-399, doi: 10.1080/13556509.2008.10799263

Gadet, F 1997, *Le français ordinaire*, Second Edition, Armand Colin, Paris

Goudailler, J-P 2002, 'De l'Argot traditionnel au français contemporain des cités', *La linguistique*, vol. 38, no. 1, pp. 5-24, doi: 10.3917/ling.381.0005

Goudaillier, J-P 1997, *Comment tu tchatches! Dictionnaire du français contemporain des cités*, Maisonneuve et Larose, Paris

Grutman, R 1997, *Des Langues qui résonnent: l'hétérolinguisme au XIXe siècle québécois*, Fides-CÉTUQ, Montréal

Grutman, R 2012, 'Traduire l'hétérolinguisme : questions conceptuelles et (con)textuelles', in MA Montout (ed.) *Autour d'Olive Senior: hétérolinguisme et traduction*, Presses de l'Université d'Angers, Angers

Holz-Mänttari, J 1984, *Translatorisches Handeln: Theorie und Methode*, Suomalainen Tiedeakatemia, Helsinki

Lefevere, A 1992, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, Routledge, London/New York

Mucchielli, L 1999, 'Le rap: tentative d'expression politique de jeunes des quartiers relégués', *Mouvements* no. 3, pp. 60-66

Munday, J 2008, *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*, Second Edition, Routledge, London

Nord, C 2005, 'Translating as a purposeful activity: a prospective approach', *TradTerm*, vol. 11, pp. 15-28

Parks, T 2016, *Where I'm Reading From: The Changing World of Books*, Vintage Books, London

Partridge, E 1933, *Slang: To-day and Yesterday*, George Routledge & Sons, London

Reeck, L 2012, 'La littérature beur et ses suites', *Hommes et migrations*, vol. 1295, no. 1, pp. 120-129

Reiss, K 1971, 'Type, Kind and Individuality of Text: Decision Making in Translation', trans. S Kitron, in L Venuti (ed) 2000, Chapter 12, *The Translation Studies Reader*, Routledge, London/New York, pp. 160-171

Ramos Pinto, S 2009, 'How important is the way you say it?: A discussion on the translation of linguistic varieties', *Target*, vol. 21, no. 2, pp. 289-307, doi: 10.1075/target.21.2.04pin

Toury, G 1978/revised 1995, 'The Nature and Role of Norms in Translation', in L Venuti (ed) 2000, Chapter 16, *The Translation Studies Reader*, Routledge, London/New York, pp. 198-211

Vermeer, HJ 1989, 'Skopos and Commission in Translational Action', trans. A Chesterman, in L Venuti (ed) 2000, Chapter 17, *The Translation Studies Reader*, Routledge, London/New York, pp. 221-232

Vieillard-Baron, H 1996, *Les banlieues: un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir*, Flammarion, Paris

Vieillard-Baron, H 2011, 'Banlieue, quartier, ghetto: de l'ambiguïté des définitions aux représentations', *Nouvelle revue de psychosociologie*, vol. 12, no. 2, pp. 27-40, doi: 10.3917/nrp.012.0027

Vitali, I 2009, 'De la littérature beure à la littérature urbaine: Le Regard des "Intrangers"', *Nouvelles Études Francophones*, vol. 24, no. 1, University of Nebraska Press, pp. 172-183

Résumé

Oralité et universalité : à la recherche d'un parler jeune global en traduction

Cette thèse est le fruit d'un projet de recherche qui mêle la pratique et la théorie de la traduction. Divisée en deux volumes, elle étudie des questions liées à la traduction de l'argot tel qu'utilisé dans des œuvres de fiction. Le premier comprend un commentaire critique composé de trois parties, et le second une traduction en anglais du roman *Moi non* (P. Goujon, Gallimard, 2003). L'intrigue du roman se déroulant en banlieue parisienne, le commentaire explore la façon dont les jeunes adultes marginalisés peuvent s'exprimer par l'emploi de l'argot, une variété linguistique non-standard. Cette variété est souvent représentative d'un lieu précis et d'une identité particulière, participant à un ensemble de formes d'expression qui sert à distinguer la jeunesse marginalisée de groupes dominants. Une telle utilisation de la langue soulève des questions concrètes et abstraites quand on décide de la transcrire et de la traduire dans une œuvre de fiction. Souvent, le traducteur a recours à l'emploi d'une langue standard ou à l'utilisation d'un argot dit « équivalent ». La traduction proposée de *Moi non* s'inscrit dans une méthode alternative qui s'inspire d'un style informel ainsi que de procédés créatifs que l'on peut notamment employer dans le rap et dans l'élaboration de nouvelles expressions argotiques. Préférant éviter de situer la traduction dans une aire géographique spécifique, cette traduction invite à explorer les points communs de l'ensemble des parlers jeunes du monde anglophone. Ce projet représente ainsi une opportunité de vérifier la cohérence et la logique de cette démarche alternative de la traduction de l'argot d'un roman, et de la comparer avec l'approche empruntée par les traducteurs de textes similaires.

Mots-clés : traduction, sociolinguistique, banlieue, argot, rap, non-standard, oralité

Abstract

Orality and Universality: In Search of a Global Youth Speak in Translation

This thesis is the fruit of a research project which marries translation practice and theory. Separated into two volumes, it explores questions related to the translation of slang in fictional texts. The first volume is a critical commentary composed of three parts, and the second a translation from French into English of the novel *Moi non* by Patrick Goujon (Gallimard, 2003). Since the plot unfolds in the banlieue of Paris, the critical component investigates the way in which marginalised youth can express themselves through slang, a variety of non-standard language. Often representative of a specific place and identity, slang constitutes one of many forms of expression that contribute to setting marginalised youth apart from dominant groups. Such use of language raises a number of questions, both concrete and abstract in nature, when one decides to transcribe and translate it in a work of fiction. Translators often employ standard language to render this voice in the translated text or otherwise make use of an "equivalent" slang. The proposed translation of *Moi non* embodies an alternative method inspired by an overall informal style of writing, as well as by the creative devices employed in rap lyrics and in the creation of slang words and expressions. In an effort to avoid suggesting a specific setting outside of the banlieue, this translation seeks to identify and harness features of English shared by young people throughout the Anglosphere. This thesis thus represents an opportunity to ensure the coherence and the logic of this alternative approach to translating slang in an entire novel, and to compare this approach with that adopted by the translators of similar texts.

Keywords: translation, sociolinguistics, banlieue, slang, rap, non-standard, orality

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE-PARIS 3

ED 514 : EDEAGE (Etudes Anglophones, Germanophones et Européennes)

EA 4398 : PRISMES (Langues, Textes, Arts et Cultures du Monde Anglophone)

Institut du Monde anglophone, 5 rue de l'école de médecine 75006 Paris