« HOOD FILMS » ET FILMS DE BANLIEUE : ÉTUDE COMPARATIVE DES DYNAMIQUES LINGUISTIQUES ET CULTURELLES DU SOUS-TITRAGE

Pierre-Alexis MÉVEL[1]

Abstract : This article offers a comparative analysis of the way Hood films are subtitled into French on the one hand, and *banlieue* films are subtitled into English on the other. After placing the two genres in their respective cultural environment, this article will examine the way Hood films and *banlieue* films are subtitled into French and into English respectively. While there are very good reasons why translators may be drawn to the kind of linguistic resources portrayed in Hood films to subtitle *banlieue* films, and vice versa, we will see that while such translation decisions foster the illusion of symmetry between the two cultures, they also challenge the very notions of source and target language, as well as the application of Venuti's concepts of domestication and foreignization to the field of subtitling.

Keywords : Hood films, banlieue, cinema, translation, subtitling

Introduction

Le processus traductionnel qui consiste à remplacer un dialecte dans le texte source pour un autre dialecte dans le texte cible est un exercice périlleux et rarement couronné de succès. Cet article examine ce phénomène et ses ramifications théoriques en se penchant sur le cas du sous-titrage en français des « Hood films » et sur le sous-titrage en anglais des films dits « de banlieue ». Le cas du sous-titrage a ceci de particulier qu'il ne constitue pas une forme de traduction au sens traditionnel où le texte source est remplacé par le texte cible. En effet, les films sont des objets polysémiotiques car ils combinent un canal acoustique (à moins évidemment d'être muets) et un canal visuel (sur ce point, voir notamment Díaz Cintas et Remael, 2007 : 45). Les sous-titres viennent s'ajouter à un produit (en l'occurrence un film) déjà terminé et complet, et sont à la fois complémentaires et supplémentaires. Cette propriété en apparence banale a d'importantes conséquences : un film sous-titré est un objet polyglotte, dans lequel s'associent deux langues et donc deux cultures. Les risques de dissonance ou de collision sont grands, et ont été largement débattus (voir, entre autres, Jäckel (2001), Pérez González (2014), et Mével (2017)), mais on verra dans cet article que la direction de la traduction (de l'anglais vers le français ou du français vers l'anglais) peut jouer un rôle majeur dans la création de ces dissonances. On commencera par fournir une analyse de la manière dont les « Hood films » sont sous-titrés en français, avant de se livrer à une comparaison avec les études dont le film *La Haine* (Kassovitz, 1995) a fait

[1] Université de Nottingham, Royaume-Uni, pierre-alexis.mevel@nottingham.ac.uk

BDD-A28212 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:51 UTC)

l'objet. On se penchera aussi de manière critique sur l'application au sous-titrage des concepts de « domestication » et « foreignization » inventés par Lawrence Venuti (1995). Bien que Venuti les ait créés dans le cadre de la traduction littéraire vers l'anglais, l'application de ces concepts en traduction audiovisuelle se révèle productive et nous montrerons ici comment le cas de film tels que les « Hood films » et les films dits de banlieue nous force à reconsidérer les notions mêmes de « langue source » et de « langue cible ».

« Hood films » et sous-titrage en français

Le terme « Hood films » est utilisé pour qualifier un groupe de films produits ces trente dernières années, et qui ont pour ambition de décrire de manière réaliste, sans la rendre plus glamour qu'elle n'est, la vie d'une partie de la communauté afro-américaine dans les villes des États-Unis, généralement New York ou Los Angeles. Le genre a connu son apogée pendant les années 90 avec notamment *Boyz n the Hood* (Singleton, 1991) et *Menace II Society* (Hughes et Hughes, 1993) – les deux films qui ont connu le plus grand succès commercial et populaire et que nous prendrons comme objets d'analyse plus bas. Ces deux films ont des scénarios assez similaires et partagent un grand nombre de thèmes (Mével, 2017 : 21) : tous deux se passent à Los Angeles et suivent l'évolution d'un groupe d'amis afro-américains confrontés à la violence quotidienne, à la drogue et à la pauvreté. Les pérégrinations de ces groupes de personnages, toujours jeunes et très majoritairement masculins, conduisent à l'exploration de thèmes tels que l'amitié, les relations familiales et l'éclatement des familles, les relations homme-femme, et les violences policières[2]. Le sport est présenté comme l'une des rares portes de sortie du ghetto, et la ville d'Atlanta comme la Terre Promise. Les personnages de ces films font souvent part de leur mal-être et de leur désir de s'extirper de la misère ambiante, tandis que les films les présentent pris au piège d'une société qui les a marginalisés. En ce qui concerne la langue, les protagonistes de ces films s'expriment dans ce qu'il convient d'appeler le vernaculaire afro-américain[3], un sociolecte urbain, qui présente à l'écran des marqueurs caractéristiques, en particulier au niveau

[2] Ce thème est cher à de nombreux cinéastes afro-américains, dont Spike Lee qui a exploré les violences policières envers la communauté afro-américaine dans de nombreux films tels que *Jungle Fever* (Lee, 1991) ou *Clockers* (Lee, 1995), mais également bien sûr *Do the Right Thing* (Lee, 1989) dans lequel l'un des personnages, Radio Raheem, meurt étranglé publiquement par un policier blanc qui tente de le faire taire. On verra plus bas que le film de Mathieu Kassovitz *La Haine* (1995) est une sorte d'écho, de réponse française au film de Lee, comme l'explique également Vincendeau (2005).

[3] Il convient ici de mentionner William Labov (1966), qui fut l'un des premiers à se pencher sur le cas du vernaculaire afro-américain dans son étude sur la stratification sociale de l'anglais. Pour une description détaillée des traits caractéristiques du vernaculaire afro-américain, voir Rickford et Rickford (2000) et Green (2002).

BDD-A28212 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:51 UTC)

syntaxique, morphosyntaxique, phonologique et, dans une certaine mesure, lexical[4].

L'autre caractéristique importante dans la perspective de cet article qui rapproche ces deux films – mais aussi d'autres « Hood films » tels que *New Jack City* (Van Peebles, 1991) ou *Clockers* (Lee, 1995) que le manque d'espace nous empêche de traiter ici – est plus inattendue et relève de leurs traductions[5]. En effet, on trouve dans les sous-titres français de chacun de ces films de nombreux exemples de verlan, un processus morpho-phonique du français des banlieues qui consiste généralement en l'inversion des syllabes d'un mot pour en former un nouveau. À titre d'exemple, le tableau suivant présente les premières répliques de la scène d'ouverture de *Menace II Society* (colonne de gauche) et ses sous-titres en français (colonne de droite) :

Caine: Hey hey nigga, is it gonna be some pussy at dis mothafucka?	Tu crois qu'il y aura des meufs à cette soirée ?
O-Dog: It's gonna be a gang of hos up in dis mothafucka, ah did dis shit myself goddamit.	Il y aura plein de meufs, mec. C'est moi qui organise.
Old man: Y'all brothers spare some change?	Une petite pièce, les jeunes ?
O-Dog: Hey get de fuck out of mah face, fool!	Casse-toi, ducon !
Caine: Fuck what he say. Hey, remember that one bitch?	Tu te souviens de cette meuf ?
O-Dog: Hell yeah, nigga. That bitch was cryin like a mothafucka. Hell no, man.	Ouais, elle arrêtait pas de chialer.
Keisha? She gonna be at the mothafuckin party, nigga.	Keisha sera à la teuf.

Tableau 1 – Extrait des dialogues de la scène d'ouverture de *Menace II Society* et sous-titres français

Ce bref extrait est représentatif de la teneur des dialogues du film, qui se caractérise par un registre de langue très familier, une utilisation remarquable de

[4] Pour une description détaillée de la représentation du vernaculaire afro-américain à l'écran, voir Mével (2017 : 25-88).

[5] Au sujet de la traduction du vernaculaire afro-américain dans le domaine audiovisuel, voir Queen (2004), Planchenault (2008), Zanotti (2011) et Mével (2017).

BDD-A28212 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:51 UTC)

termes autodénominationnels du type « nigga » et un dénigrement du sexe opposé à travers des termes péjoratifs comme « hos » ou « pussy ». Les sous-titres français, pour leur part voient la vulgarité des dialogues originaux diluée, sans doute à cause des contraintes de réduction qui s'exercent sur les sous-titres, et peut-être aussi à cause d'une forme d'autocensure, consciente ou non, de la part du traducteur[6]. Les différentes occurrences du mot « nigga » ne sont pas traduites, et les mots « hos » et « pussy » sont systématiquement traduits par le mot « meuf », verlan de « femme ». On note également que « party » devient « teuf » dans les sous-titres français, ce qui porte à quatre le nombre de mots de verlan utilisés dans les sept premiers sous-titres français du film. On relève aussi dans les sous-titres l'utilisation de formes porteuses d'une certaine oralité : des mots tels que « ouais » ou « ducon », mais aussi l'omission de la copule « ne » dans les phrases négatives, et l'absence d'inversion sujet-verbe pour les phrases interrogatives, en plus de l'utilisation du tutoiement, assez commune dans le cadre d'un échange informel. Si ces dernières formes sont somme toute assez banales, elles permettent d'illustrer le niveau de formalité de la conversation. L'utilisation du verlan dans les sous-titres relève de mécanismes idéologiques différents et tout à fait remarquables, et l'on pourrait, à première vue en tout cas, penser que cette utilisation du verlan peut donner lieu à des dissonances du type de celles qu'on a évoquées plus haut[7].

Si l'on pourrait penser que l'utilisation du verlan dans les sous-titres se cantonne à cette scène, comme pour donner le ton du film, notons que cette utilisation dans les sous-titres n'est limitée ni à la scène d'introduction de *Menace II Society*, ni même à ce seul film. En effet, on trouve dans les sous-titres français de *Menace II Society* les mots suivants : « meuf » qui est utilisé un total de huit fois, et on trouve aussi les mots « tassepé » (trois fois), « teuf » et « keuf » (deux fois), « beuh », « chelou », « renoi » et « pécho » (chacun une fois). On trouve également certains de ces mots dans les sous-titres d'autres films, auxquels viennent s'ajouter « keum » et « keubla » (*Boyz n the Hood*) ainsi que « refré », « feuj » et « kepa » (*New Jack City*).

L'utilisation du verlan dans les sous-titres des Hood films est toujours limitée aux personnages afro-américains et masculins (dont on a déjà dit qu'ils sont les protagonistes de ces films). Le verlan est un trait morphosyntaxique associé avec les jeunes de banlieue et constitue un choix idéologique fort dans le cadre d'une traduction. Ce choix reflète que le verlan partage des propriétés importantes du vernaculaire afro-américain, et permet dans le cadre de sous-

[6] Dans le cas de *Menace II Society*, la compagnie (CMC) et le traducteur (Didier Ruiller) sont crédités dans un sous-titre ajouté à la fin du film. Pour *Boyz n the Hood*, seule la compagnie (SDI Media Group) fait l'objet d'une mention à la fin des sous-titres

[7] Il existe d'abondants travaux de recherche sur le verlan. Voir en particulier Bachman et Basier (1984), Mela (1988) Lefkowitz (1989), et Plénat (1992). Sur le français dit des banlieues, voir Bulot (2004) et Galazzi et Molinari (2007).

BDD-A28212 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:51 UTC)

titres d'en véhiculer certaines connotations ou la portée identitaire et dans une certaine mesure cryptique. En effet, la représentation d'un dialecte (ou plus exactement de formes rattachées à un dialecte) dans le cadre d'œuvres de fiction est toujours hautement significative : elle permet de construire des personnages, d'établir des relations entre eux et de définir les limites des groupes d'affinités. En sociolinguistique comme à l'écran, les marqueurs linguistiques permettent d'indexer les locuteurs en fonction de leurs provenances géographiques, leurs histoires culturelles, et comme c'est le cas en particulier avec le verlan et le vernaculaire afro-américain, leurs origines sociales. Cette indexation repose au moins en partie sur des représentations basées sur des stéréotypes : la langue se fait alors performative et essentialiste. Notre manière de parler nous donne des informations sur qui nous sommes. Robin Queen note que :

> There is no *a priori* reason to assume that scripted productions are of less sociolinguistic interest than are un-(or less) scripted productions. In fact, scripted productions may be more conducive than unscripted ones to the study of sociolinguistic indexicality because the stylized choices found in scripted productions are generally highly focused and easily manipulated indexes that can be (and are) taught to actors (Queen, 2004)[8].

Le choix du verlan est donc un choix fort et qui peut être justifié par une certaine proximité culturelle entre la culture afro-américaine et la culture des banlieues françaises, et également par le rôle joué par la langue au sein de ces cultures et à l'écran : rébellion et rejet du standard, formation d'une communauté de pratique qui repose sur une double dynamique d'inclusion (les membres du groupe qui parlent le vernaculaire sont acceptés) et d'exclusion (ceux qui ne le parlent pas sont exclus ou marginalisés). Ce rapprochement culturel s'opère à différents niveaux, et Hervé Vieillard-Baron écrivait que « depuis trente ans, la ville de Chicago occupe une place mythique dans l'imaginaire des jeunes de banlieue. Elle exprime à la fois le rêve américain, l'exotisme, la relégation des ghettos et le grand banditisme avec Al Capone. » (1996 : 46) Les « jeunes de banlieue », pour reprendre l'euphémisme de Vieillard-Baron, s'inspirent très largement, au quotidien, de la culture afro-américaine, notamment dans les domaines de la musique et de la mode, et

[8] « Il n'y a pas de raison de présumer a priori que les productions préparées à l'avance par écrit soient moins intéressantes d'un point de vue sociolinguistique que celles qui ne le sont pas, ou qui le sont moins. En réalité, ces productions sont parfois mieux adaptées à l'indexation sociolinguistique que les autres car les choix de style que l'on trouve dans les productions préparées à l'avance relèvent en général de critères très ciblés et facilement manipulés qui peuvent être – et sont – enseignés aux acteurs/trices. »

BDD-A28212 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:51 UTC)

ressentent avec elle une proximité à d'autres niveaux plus symboliques, notamment dans l'idée que les grands ensembles des banlieues françaises et les *inner cities* étatsuniennes constituent des ghettos urbains.

Il est important de noter que les différences entre les deux environnements sont également significatives : Loïc Wacquant l'explique très bien dans son ouvrage *Parias urbains* (2007) dans lequel il fournit une comparaison socio-historique des ghettos noirs américains et des banlieues ouvrières françaises, et des processus qui ont favorisé l'émergence de ces territoires. Mais ce sont bien sûr leurs similarités qui permettent et justifient l'utilisation du verlan : la concentration spatiale et la stigmatisation qui en résulte ; le rôle de l'État qui maintient le statut quo, voire permet l'augmentation des inégalités sociales, ce qui conduit à un sentiment de rébellion qui se manifestent aussi dans la langue parlée ; l'omniprésence des référents américains chez les jeunes des banlieues françaises qui trouvent dans le *black power* un modèle auquel ils s'identifient.

La Haine et ses sous-titres anglais

Les raisons du choix d'analyser *La Haine* (1995) dans cet article sont multiples : le film de Mathieu Kassovitz a fait beaucoup de bruits à sa sortie en France lors du festival de Cannes en 1995 et de par les thèmes qu'il aborde d'une part et sa qualité visuelle de l'autre, de nombreux liens avec l'histoire sociale des États-Unis et le cinéma américain ont été notés par les critiques et dans le cadre de recherches universitaires[9]. Spike Lee lui-même a débattu des similitudes – thématiques et formelles – entre *La Haine* et son film *Do the Right Thing* (1989) dont l'influence sur Kassovitz paraît évidente et a été relevée par de nombreux critiques[10] des deux côtés de l'océan Atlantique. L'influence de la culture américaine est également omniprésente dans le film, tant dans les influences musicales et en particulier dans la musique rap, que dans les références intertextuelles (à Martin Scorsese et Spike Lee entre autres).

L'autre point particulier qui fait de *La Haine* un objet d'étude remarquable et que le film a été disponible dans des versions sous-titrées différentes en anglais. Les sous-titres de la version cinéma, la première chronologiquement, furent écrits par Alexander Whitelaw et Stephen O'Shea. Mathieu Kassovitz, dont le premier film *Métisse* (1993) avait été sous-titré en

[9] Pour une analyse détaillée, voir les excellentes notes de Roy Stafford (2012). Ses notes originales publiées en 2000 sont épuisées chez l'éditeur (itp publications) mais ont été mises à jour et republiées en ligne ici: https://itpworld.files.wordpress.com/2015/05/lahaine2012notes.pdf [consulté le 30 mai 2018]

[10] Studiocanal, qui distribue la version DVD de *La Haine*, tire le même constat sur la page de son site dédié au film, et reconnaît que celui-ci a été « inspired by cinematic classics including *Mean Streets*, *Do the Right Thing* and *The Battle of Algiers* » (« inspiré par des classiques du cinéma tels que *Mean Streets*, *Do the Right Thing* et *La Bataille d'Alger* »).

BDD-A28212 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:51 UTC)

utilisant des mots directement tirés du vernaculaire afro-américain, ne voulait pas que la même stratégie soit utilisée pour *La Haine*, estimant que ce choix avait empêché le public de s'identifier aux personnages du film. O'Shea a expliqué dans un entretien que Whitelaw et lui avaient cette fois-ci opté pour une stratégie sensiblement différente : « We therefore decided to do it in a sort of street, hip-hop lingua franca that anyone can understand[11]. » (Riding, 1996) Leur désir d'être inclusif et compris de la majorité, aussi louable soit-il, n'a rencontré qu'un succès limité : de nombreux critiques ont reproché aux sous-titres leur côté trop américain (Riding, 1996). En effet, pour reprendre des exemples de mots de verlan cités plus haut et également utilisés dans *La Haine*, « keufs » s'est vu traduit en « cops », « meufs » en « babes », et « keums » en « homeys ». On trouve également dans les sous-titres divers traits évocateurs du vernaculaire afro-américain : contractions verbe-pronom personnel complément (« gimme »), l'omission de l'auxiliaire (« You talkin' to me ? », « Why you so uptight ? »), et des exemples de « eye dialect » (« gangsta », « mothafucka ») (Mével, 2008 : 175), ce qui a poussé un critique à qualifier les sous-titres de « sloppy pastiche of black American slang » (Jäckel, 2001 : 227). En outre, certaines différences dans les référents culturels des jeunes des cités et de leurs homologues américains étaient problématiques pour l'immersion du public et ont poussé O'Shea et Whitelaw à transposer la majorité des références extralinguistiques à la culture cible, voyant notant la Kronenbourg (« ta mère elle boit de la kro ! ») se changer en « Bud » (apocope de la marque de bière Budweiser, très populaire aux États-Unis), cinq francs être convertis en « two bits » (un terme argotique qui désigne un « quarter », le quart d'un dollar), « Darty » (dans le film, le surnom d'un personnage receleur de matériel électronique) devenir « Walmart » et Astérix et Obélix devenir respectivement « Snoopy » et « Charlie Brown ». Le problème de cette transposition culturelle et qu'elle déplace le film pour le transplanter dans un nouvel environnement, et ce faisant le prive de ses qualités étranges et étrangères, alors que la présence même de sous-titres à l'écran est un rappel permanent pour le public que ce film provient d'une sphère culturelle qui n'est pas la sienne. À titre de comparaison, le tableau présente les dialogues du film dans la colonne de gauche, les sous-titres de 1995 dans la colonne du milieu, et ceux de la réédition DVD de 2006 dans la colonne de droite :

Saïd : Hé mais qu'est-ce t'as, t'es bouché du cul ce matin ou quoi ?	Why you so uptight?	Why are you so uptight?

[11] « Nous avons donc décidé d'écrire les sous-titres dans une sorte de *lingua franca* hip-hop des rues que tout le monde pouvait comprendre. »

BDD-A28212 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:51 UTC)

Graffiti : TA MÈRE SUCE DES OURS	(omitted)	YOUR MOTHER SUCKS BEARS
Saïd : Nique sa mère !	Mothafucka!	Motherfuckers
Ils ont tout retourné, ces bâtards !	Bastards wrecked everything!	The bastards have trashed everything
Téma !	Check that!	Look at that
Ohlalala, j'y crois pas putain !	I don't believe it!	I don't believe it

Tableau 2 - Extrait des dialogues de *La Haine* (gauche) et sous-titres anglais (2005, centre ; 2016, droite)

Cette dissonance cognitive-narrative, c'est-à-dire le décalage entre les sous-titres au niveau formel (la présence de sous-titres est une indication visuelle que le film est étranger) et au niveau de leur contenu sémantique qui confronte le public avec des formes linguistiques qui lui sont au moins en partie familière ou dont il est conscient qu'elles ne peuvent venir de la culture source, n'est peut-être pas surprenante compte tenu de ce que nous avons dit plus haut concernant la traduction d'un dialecte par un autre. On peut alors se demander pourquoi le verlan fait une relative unanimité pour le sous-titrage du vernaculaire afro-américain (au moins dans les « Hood films »), alors que cette dynamique ne semble pas s'appliquer au sous-titrage du français des banlieues vers l'anglais. Dans la dernière partie de cet article, nous étudierons cette absence de réversibilité du processus de traduction et nous verrons à travers l'application des concepts de « domestication » et de « foreignization » inventés par Venuti que c'est l'idée même de l'existence d'une langue source et d'une langue cible que la traduction de ces films remet en question.

La piètre réception commerciale de *La Haine* aux États-Unis et les problèmes liés au sous-titrage perçus par les critiques et le public ont conduit à l'écriture de nouveaux sous-titres anglais que l'on peut trouver sur l'édition spéciale pour l'anniversaire des dix ans du film, et distribué par Studiocanal (voir Tableau 2, colonne de droite, plus haut). Les nouveaux sous-titres contrastent de manière étonnante avec les sous-titres de Whitelaw and O'Shea : le vocabulaire utilisé y est beaucoup plus standard (c'est-à-dire qu'il n'est pas connoté socialement ou géographiquement), le registre y est atténué, et les références sont soit préservées, soit neutralisées plutôt que transposées : cinq francs restent « 5 francs », les références à Kronenbourg et à Darty sont tout bonnement omises, tandis qu'Astérix et Obélix sont retenus dans les sous-titres. Les mots « keufs » et « meufs » sont traduits respectivement par les mots d'argot « pigs » et « birds », tandis que « keums » est omis. L'absence relative de ponctuation ne

BDD-A28212 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:51 UTC)

permet également pas de donner au spectateur qui lit les sous-titres une idée du ton des échanges. Au niveau syntaxique, ces nouveaux sous-titres sont également beaucoup plus standard : même la réplique de Vinz (Vincent Cassel) en référence au film *Taxi Driver* (Scorsese, 1976) « C'est à moi que tu parles ? » se voit traduite en « Are you talking to me ? » (plutôt que « You talkin' to me ? » dans le sous-titres originaux, pour le coup beaucoup plus proche de la réplique de Robert De Niro). On assiste donc dans ces sous-titres à un effacement du vernaculaire, pour reprendre le nom d'une des tendances déformantes de la traduction identifiées par Antoine Berman (1999), et une homogénéisation des registres et des manières de parler. Pour Berman justement, l'effacement du vernaculaire est une opération majeure de la traduction ethnocentrique. On s'interrogera sur la pertinence de cette description dans la troisième partie de cet article.

Monolithisme linguistique et asymétrie

Le premier bilan à tirer de l'analyse des sous-titres de ces films est que la traduction du vernaculaire afro-américain en français semble faire davantage l'unanimité que celle du français des banlieues en anglais. Le traitement réservé à *La Haine,* et ses nouveaux sous-titres écrits au moins en partie en réponse à la critique des sous-titres originaux, fait figure d'exception dans l'industrie. L'influence très importante – en fait quasiment omniprésente – de la culture populaire américaine sur les jeunes des banlieues françaises n'est pas réciproque : les jeunes afro-américains n'ont que faire de leurs homologues français, ne portent pas de tee-shirt à l'effigie des groupes de rap français, et ne suivent sans doute le championnat de France de basket-ball avec la même assiduité que les jeunes français suivent la NBA. En somme, l'utilisation du verlan pour sous-titrer le vernaculaire afro-américain n'a pas la même valeur que l'inverse : le verlan est utilisé comme une métonymie de la culture des banlieues françaises, il les évoque autant qu'il les invoque, mais cette culture des banlieues françaises est déjà porteuse en elle d'une grande part de culture (afro) américaine. L'inverse n'est pas vrai : les traits de vernaculaire afro-américain dans les sous-titres de *La Haine* conjointement avec la transposition des références culturelles donnent naissance à un objet hybride, qui fait exister à l'écran deux sphères culturelles, mais en les anéantissant l'une et l'autre. Là où l'utilisation du verlan dans les sous-titres permet d'évoquer métonymiquement la culture source, l'utilisation de traits empruntés au vernaculaire afro-américain ne sert qu'à créer une juxtaposition étrange entre des images qui évoquent un Autre et les sous-titres qui rappellent des stéréotypes trop familiers.

Cette asymétrie n'a au fond rien de surprenant. Pourquoi un choix traductionnel qui fonctionne dans une direction devrait-il fonctionner dans la direction opposée ? La direction dans laquelle la traduction s'effectue est bien sûr primordiale, mais dans le cas des « Hood films » comme celui de *La Haine*,

BDD-A28212 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:51 UTC)

la question se pose de savoir quelle langue on traduit. Peut-on – doit-on ? – parler de traduction du français vers l'anglais (dans le cas de *La Haine*) ou de l'anglais vers le français (pour les « Hood films ») ? Les notions de « domestication » et de « foreignization », bien qu'initialement créées dans le cadre de la traduction littéraire, ont été à maintes reprises utilisées dans le domaine de la traduction audiovisuelle et donc du sous-titrage, pour décrire respectivement les sous-titres qui s'approprient linguistiquement et culturellement le film source, ou à l'inverse mette délibérément en valeur son caractère étranger et son altérité. Ces notions sont généralement utilisées pour décrire ce qui se produit pendant le processus de traduction, indépendamment des qualités du texte source. Dans le cas du français des banlieues comme dans celui du vernaculaire afro-américain cependant, on a deux objets linguistiques et culturels qui sont porteurs d'une forme d'altérité au sein même de leur culture source : pour une grande partie du public français, la langue des banlieues est déjà la langue de l'autre, et il en est de même pour le vernaculaire afro-américain aux États-Unis. Les notions de « domestication » et de « foreignization » perdent en fait une grande partie de leur pertinence dès lors qu'on a affaire à un texte source dans une langue qui n'est pas strictement standard : ces deux notions semblent reposer sur l'idée que les langues sources (et par conséquent, cibles) sont des objets monolithiques, homogènes, et lisses. Comment domestiquer dans la langue cible ce qui n'est pas domestique dans la langue et la culture source ? Et le domestiquer comment et pour qui ? Ce que révèle la comparaison entre le sous-titrage des films de banlieues et des « Hood films », c'est aussi que les outils d'analyse ne sont pas adéquats, et que raisonner en termes de langues sources et cibles n'est pas suffisant. Ces outils perpétuent en outre un modèle réductionniste de la traduction : un passage de la langue A à la langue B en faisant pencher la balance du côté de l'adaptation ou au contraire de l'aliénation. Mais pour les textes source dont les mécanismes narratifs et représentationnels reposent précisément sur l'aliénation, une évaluation minutieuse du rôle de la variation linguistique dans le film aux niveaux narratifs et symboliques est nécessaire. C'est le cas dans *La Haine* ou dans les « Hood films » dont les thèmes et la présence de variétés linguistiques non-standard servent à véhiculer un message politique et jouent un rôle crucial dans la capacité du public à s'identifier aux personnages ou à l'histoire. L'asymétrie que nous avons décrite plus haut n'est en somme que la manifestation de la complexité des dynamiques culturelles qui opèrent, et qui sont différentes dans chaque cas particulier.

Conclusion

On a évoqué les possibles dissonances créées par la juxtaposition à l'écran d'images de la culture source et de références textuelles à la culture cible dans les sous-titres. Le succès d'une traduction semble résider dans sa capacité

BDD-A28212 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:51 UTC)

à entrer en résonance avec sa source : l'utilisation du verlan dans les sous-titres des « Hood films », en évoquant de manière métonymique la culture des banlieues françaises, qui elle-même partage des liens forts avec la culture populaire américaine et en particulier afro-américaine permet cette résonance, et donne du sens à ces « Hood films ». Cette influence s'illustre à divers niveaux dans le film de Kassovitz, de la chanson de Bob Marley « Burnin' & Lootin' » qui en constitue le générique d'ouverture, aux posters de Muhammad Ali qui ornent les murs de la chambre d'Hubert en passant par la séance de break-dance improvisée qui forme une sorte d'entracte pour le film. La différence est que l'utilisation de référentiels américains et de traits du vernaculaire afro-américain dans les sous-titres n'évoquent rien d'autre qu'eux-mêmes, et que la spécificité du français des banlieues et de son contexte socio-culturel est laissée de côté, laissant au spectateur américain la lourde tâche de ramener une forme de cohérence entre les images et les sous-titres. Les sous-titres plus récents de *La Haine* standardisent les différentes formes linguistiques et confortent le spectateur dans l'illusion d'un monolithisme linguistique : la différence marquée de la langue utilisée par les protagonistes, mais surtout son importance pour le film, est gommée.

Ce que montre cette étude, c'est qu'il est nécessaire pour la traductologie de penser un cadre pour l'étude des variétés linguistiques et de leur représentation à l'écran. Les premières tentatives – instiguées il y a plus d'une dizaine d'années – ont donné naissance à divers volumes (Armstrong et Federici 2006 ; Federici 2009 ; Federici 2011) et même à des séries de conférences (MultiMeDialecTranslation ; Translating Voices Translating Regions) mais aucun cadre théorique clair n'a su émerger, notamment à cause de la nature idiosyncratique de chaque œuvre de fiction. Cet article suggère donc de se pencher sur les relations interculturelles entre la source et la cible en accordant une considération particulière au rôle joué par la langue au sein d'une œuvre donnée, afin d'utiliser le potentiel de résonance culturelle de la langue pour réussir à invoquer la culture d'origine sans la faire se noyer dans des stéréotypes trop familiers dans la culture cible. Dans la lignée de Jacqueline Dutton (2016) dans son « état présent » de la littérature-monde, il faut en somme considérer les films sous-titrés non pas comme des objets bilingues, mais comme des objets *trans*lingues : on passe alors d'un modèle traductionnel binaire qui suit la trajectoire d'un film d'une langue vers une autre, à un modèle dynamique et fluide de la zone productive située à la croisée des langues, et que les sous-titres, grâce précisément à la nature polysémiotique des films, peuvent exploiter. Comme le disait Sherry Simon (2006 : 18), « languages take on density when they touch »[12] et c'est la coprésence de l'original et des sous-titres, ainsi que leur imbrication sémiotique et sémantique, qui doivent inviter les

[12] « Les langues gagnent en densité quand elles sont en contact. »

BDD-A28212 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:51 UTC)

chercheurs à repenser les dichotomies traditionnelles entre la langue de soi et la langue de l'autre, et entre les notions de langue source et de langue cible, afin de faire prendre à la traduction audiovisuelle le tournant du translinguisme.

Filmographie :

Hughes, Albert et Allen Hughes (1993) : *Menace II Society*. Version DVD 2004, Paramount Pictures (Fiction, États-Unis d'Amérique, 102 min).

Kassovitz, Mathieu (1993) : *Métisse*. Canal+ (Fiction, France, 94 min).

Kassovitz, Mathieu (1995) : *La Haine*. Version DVD 1996 Tartan Vidéo. Version DVD 2006 Studiocanal. Canal+ (Fiction, France, 98 min).

Lee, Spike (1989) : *Do the Right Thing*. 40 Acres and a Mule Filmworks (Fiction, États-Unis d'Amérique, 126 min).

Lee, Spike (1991) : *Jungle Fever*. 40 Acres and a Mule Filmworks (Fiction, États-Unis d'Amérique, 132 min).

Lee, Spike (1995) : *Clockers*. 40 Acres and a Mule Filmworks (Fiction, États-Unis d'Amérique, 126 min).

Pontecorvo, Gillo (1966) : *La Bataille d'Alger*. Casbah Film (Fiction, Italie, 121 min).

Scorsese, Martin (1973) : *Mean Streets*. Warner Bros. (Fiction, États-Unis d'Amérique, 112 min).

Scorsese, Martin (1976) : *Taxi Driver*. Columbia Pictures. (Fiction, États-Unis d'Amérique, 114 min).

Singleton, John (1991) : *Boyz n the Hood*. Version DVD 2004, Columbia Pictures (Fiction, États-Unis d'Amérique, 108 min).

Van Peebles, Mario (1991) : *New Jack City*. Version DVD 2005, Warner Bros (Fiction, États-Unis d'Amérique, 97 min).

Bibliographie :

Armstrong, Nigel et Federico, Federici (eds) (2006) : *Translating Voices, Translating Regions*, Rome, Aracne.

Bachmann, Christian et Luc Basier (1984) : « Le verlan: argot d'école ou langue des Keums ? », *Mots*, 8, pp. 169–87.

Berman, Antoine (1999) : *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil.

Bowman, Martin et Bill Findlay (2004) : « Translating register in Michel Tremblay's Québécois Drama », dans Bill Findlay (ed.) *Frae Ither Tongues: Essays on Modern Translations into Scots*, Clevedon, Multilingual Matters, pp. 66-83.

Bulot, Thierry (ed.) (1995) : *Les Parlers jeunes : pratiques urbaines et sociales*, Rennes, Lidilem.

Díaz Cintas, Jorge et Aline Remael (2007) : *Audiovisual Translation : Subtitling*, Manchester, St Jerome.

Dutton, Jacqueline (2016) : « World Literature in French, *littérature-monde*, and the Translingual Turn », *French Studies*, 70(3), pp. 404-418.

Federici, Federico (ed.) (2009) : *Translating Regionalized Voices in Audiovisuals*, Rome, Aracne.

Federici, Federico (ed.) (2011) : *Translating Dialects and Languages of Minorities : Challenges and Solutions*, Oxford, Peter Lang.

BDD-A28212 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:51 UTC)

Galazzi Enrica et Chiara Molinari (eds) (2007) : *Les Français en Émergence*, Berne : Peter Lang.
Green, Lisa (2002) : *African American English : A linguistic introduction*, Cambridge, Cambridge University Press.
Jäckel, Anne (2001) : « The subtitling of *La Haine*: a case study », dans Yves Gambier (ed.) *(Multi) Media Translation : Concepts, Practices and Research,* Amsterdam, John Benjamins, pp. 223-35.
Labov, William (1966) : *The Social Stratification of English in New York City*, Cambridge, CUP.
Lefkowitz, Natalie (1989) : « Verlan : Talking backwards in French », *The French Review*, 63(2), pp. 312-22.
Mela, Vivienne (1988) : « Parler verlan : règles et usages », *Langage et Société*, 45, pp. 47-72.
Mével, Pierre-Alexis (2007) : « The translation of identity: Subtitling the vernacular of the French *cité* », *MHRA Working Papers in the Humanities*, 2, pp. 49-56.
Mével, Pierre-Alexis (2008) : « Traduire *La Haine* : banlieues et sous-titrage », *Glottopol*, 12, pp. 161-81.
Mével, Pierre-Alexis (2017) : *Can We* Do the Right Thing*: Subtitling African American English into French*, Berne, Peter Lang.
Pérez González, Luis (2014) : *Audiovisual Translation: Theories*, *Methods and Issues*, Londres, Routledge.
Planchenault, Gaëlle (2008) : « "C'est ta live !" : doublage en français du film américain *Rize* ou l'amalgame du langage urbain des jeunes de deux cultures », *Glottopol*, 12, pp. 182-99.
Plénat, Marc (1995) : « Une approche prosodique de la morphologie du verlan », *Lingua*, 95, pp. 97-129.
Queen, Robin (2004) : « "Du hast jar keine Ahnung" : African American English dubbed into German », *Journal of Sociolinguistics*, 8.4, pp.515-37.
Rickford, John et Russell Rickford (2000) : *Spoken Soul : The Story of Black English*, New York, Wiley.
Riding, Alan (1996) : « A raw French film survives translation », *The New York Times*.
Simon, Sherry (2006) : *Translating Montreal : Episodes in the Life of a Divided City*, Montreal et Kingston, McGill-Queen's University Press.
Stafford, Roy (2012) : *La Haine*, itp publications, https://itpworld.files.wordpress.com/2015/05/lahaine2012notes.pdf [consulté le 1er avril 2018]
Venuti, Lawrence (1995) : *The Translator's Invisibility*, London, Routledge.
Vieillard-Baron, Hervé (1996) : *Les Banlieues,* Paris, Flammarion.
Vincendeau, Ginette (2005) : *La Haine*, Londres, I. B. Tauris.
Wacquant, Loïc (2007) : *Parias urbains: Ghetto, banlieues, État*, Paris, La Découverte.
Zanotti, Serenella (2011) : « "You Got to Git Realistic" : The Dubbing of African American English into Italian », dans Gabriella Di Martino, Linda Lombardo et Stefania Nuccorini (eds), *Challenges for the 21st Century* : *Dilemmas*, *Ambiguities*, *Directions*, Rome, Edizioni Q, pp. 129-40.

BDD-A28212 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:51 UTC)