ESQUIVER L'ÉQUIVALENCE EN CHERCHANT UNE UNIVERSALITÉ CREDIBLE : LA TRADUCTION DE *MOI NON* DE PATRICK GOUJON

Tiffane LEVICK[1]

Abstract : This paper outlines and theorises my approach to the translation of a contemporary French novel containing a large amount of urban youth language. Before embarking on a detailed description and analysis of the novel (*Moi non*, by Patrick Goujon, Gallimard 2003) and of how I tackled its translation, I develop a discussion around slang and of the challenges it presents to a translator. I then consider the implications of a number of approaches frequently adopted by translators of fictional texts marked by slang, specifically the strategies applied to the translation of a selection texts from the *banlieue parisienne*.

Keywords : slang, rap, youth language, urban literature, globalisation

Introduction

Afin d'éclaircir le défi particulier associé à la traduction en anglais de l'argot utilisé par les jeunes habitants de la banlieue parisienne, je commencerai cet article par une réflexion sur la définition de cette variété de langue non-standard, ainsi que sur la manière dont son usage sert à ancrer un texte de fiction dans une réalité singulière. Cela mènera à une exploration plus précise du contexte de la banlieue parisienne et à une analyse des implications de l'approche que j'ai adoptée dans la traduction du roman contemporain *Moi non*, écrit par Patrick Goujon et publié par Gallimard en 2003. Mes choix seront mis en relation avec ceux faits par des traducteurs de textes qui abordent le même sujet, notamment le roman *Kiffe kiffe demain*, écrit par Faïza Guène et publié par Hachette en 2004, et les sous-titres du film *La Haine,* réalisé par Mathieu Kassovitz et sorti en 1995. Au travers du prisme de la banlieue parisienne, cet article propose donc une étude des enjeux liés à la traduction de l'argot quand celui-ci apparaît dans des œuvres de fiction.

Qu'est-ce que nous entendons par « argot » ?

Pour délimiter les contours du terme *argot* tel qu'il est compris dans le cadre de cette recherche, je m'appuie sur la définition qui est proposée pour le terme anglais correspondant « slang », dans *Global English Slang: Methodologies and*

[1] Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, France, tiffane.levick@sorbonne-nouvelle.fr

BDD-A28210 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:51 UTC)

Perspectives, un ouvrage dans lequel plusieurs spécialistes explorent les traits et les usages de différents argots dans le monde. Selon ces spécialistes :

> Slang is informal, non-technical language that often seems novel to the user and/or listener, and that challenges a social or linguistic norm. It can also imply complicity in value judgements and thus play a performative role in defining personal or group identity (Coleman, 2014 : 30)[2].

Cette définition générale a le mérite de fournir un consensus sur les différentes nuances du concept sociolinguistique désigné, 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, l'altérité, l'appartenance, et l'identité. En outre, l'idée soulevée dans cette définition selon laquelle l'argot remet en cause une norme sociale ou linguistique invite à une réflexion sur la manière dont l'argot peut être considéré comme 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 une forme de rébellion par des membres de groupes marginalisés qui 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. On voit donc que l'argot a un certain nombre de fonctions précises ; le spécialiste Eric Partridge mentionne en particulier le côté ludique de l'argot, et comment son usage peut réduire la sobriété d'échanges, 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 (Patridge, 1933 : 5).

L'argot de la banlieue parisienne

L'image de la banlieue parisienne se démarque des stéréotypes qui gouvernent la perception de Paris, et de la France plus généralement, de beaucoup d'anglophones. Les problèmes liés au chômage et à la criminalité répandus 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

[2] « 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. »

BDD-A28210 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:51 UTC)

au noir, le terrorisme, les ghettos, c'est vers [la banlieue] que chacun se tourne » (Vieillard-Baron, 1996 : 7). Une telle réputation réclame une façon créative de parler qui peut être véhiculée comme une manière d'affirmer l'appartenance à un groupe dissident. Les jeunes habitants de la banlieue parisienne affirment, et revendiquent dans une certaine mesure, leur place en marge de la société française par le biais des mots et des tournures argotiques qu'ils manipulent avec doigté. Jean-Louis Calvet atteste que les jeunes habitants de ces quartiers, hébergeant un grand nombre d'immigrés, 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 : 273). Il attribue à cette situation la définition de « culture interstitielle », et déclare qu'elle pousse la jeunesse à exploiter et à 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 le grand nombre de langues maternelles de leurs parents, comprenant du lexique qui est emprunté directement de ou inspiré par ces langues (Calvet, 1994 : 273). L'aspect le plus connu du FCC est sans doute le verlan, une façon codée de verbaliser les mots en inversant les syllabes qui est devenue tellement répandue que l'on a maintenant recours au phénomène de la reverlanisation, ou le fait d'appliquer une deuxième fois à un mot les règles du verlan (Valdman, 2000 : 1191). Un exemple de ce phénomène peut être vu dans le mot « femme », qui devient « meuf » en verlan, et ensuite « feumeu » quand le mot est reverlanisé. Ces traits du FCC sont exploités dans grand nombre d'œuvres de fiction ayant pour cadre la banlieue parisienne, et servent à renforcer les qualités distinctives de ce cadre.

Traduire l'argot

La présence de mots et de tournures argotiques dans un texte participe donc à ancrer le discours dans un cadre précis. Antoine Berman esquisse des réflexions sur la traduction de la langue vernaculaire dans ses « Tendances Déformantes », y consacrant le numéro 10 « La destruction des réseaux vernaculaires ou leur exotisation ». La vision que propose Berman de la traduction du vernaculaire se révèle assez décourageante :

> Malheureusement, le vernaculaire, collant au terroir, résiste à toute traduction directe dans un autre vernaculaire. Seules les langues « cultivées » peuvent s'entre-traduire. Une telle exotisation, qui rend l'étranger du dehors par celui du dedans, n'aboutit qu'à ridiculiser l'original. (Berman, 1985 : 22)

BDD-A28210 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:51 UTC)

On peut lire au travers de ses mots une allusion au concept de l'intraduisibilité, car Berman est d'avis que les solutions possibles dans la traduction de l'argot sont insatisfaisantes au point de ne pas en mériter l'emploi. Anthony Pym est plus optimiste, et avance que si on peut rendre dans la langue cible la variation de la norme que représente l'argot, ce qui serait habituellement possible, cela indique que les marques linguistiques ont été traduites, ce qui devrait conduire à la satisfaction des lecteurs vis à vis des stratégies employées (Pym, 2000 : 73).

Non seulement l'argot suggère-t-il le lieu de déroulement d'un discours, mais aussi le temps, puisqu'une grande partie de ses fonctions nécessite de modifications et de renouvellements réguliers. L'inévitable déplacement temporel et géographique que l'on rencontre dans le changement de langue d'un texte par sa traduction soulève de nombreux défis auxquels un traducteur doit faire face. Dans un article consacré à la traduction des variétés linguistiques, Sara Ramos Pinto déclare que le traducteur doit décider s'il veut préserver ou non les coordonnées géographiques et temporelles du texte de départ, ce qui mène à une variété de stratégies de traduction (Ramos Pinto, 2009 : 294). Ramos Pinto propose une typologie exhaustive de ces stratégies auxquelles le traducteur a le plus souvent recours dans la traduction de textes marqués par une forte présence de mots et de tournures qui sortent des paramètres de la variété standard d'une langue.

Dans ce qui suit, je vais présenter une réflexion de nature plus générale des approches souvent adoptées dans la traduction de l'argot qui permettra de mieux cerner les décisions prises dans la traduction d'une sélection d'œuvres de fiction ayant pour cadre la banlieue parisienne. On peut se demander ainsi quelles possibilités s'offrent au traducteur qui veut communiquer les notions d'appartenance à un groupe marginalisé et de rébellion contre un groupe dominant, ces notions s'exprimant par l'emploi d'un style argotique dans le texte original. De plus, il est intéressant de considérer comment le traducteur peut aborder la relation entre le texte et le lecteur établie par la présence de l'argot, puisque le lecteur de ce genre de textes risque de ne pas maîtriser ou comprendre les nuances du langage employé par les personnages. En prenant en compte les approches à la traduction de l'argot décrites ci-dessous, il faut garder à l'esprit le fait irréfutable que le contexte de traduction de tout texte exige une approche singulière et que les conditions imposées sur le traducteur peuvent varier. Les particularités de chaque texte et de chaque situation de traduction informent donc indéniablement la façon dont le travail est entrepris.

Les lectures que j'ai pu faire des études théoriques proposant une réflexion sur la traduction de la variété linguistique ou du vernaculaire, ainsi que des versions traduites de plusieurs œuvres ayant pour cadre la banlieue parisienne, m'ont menée à identifier cinq approches traductologiques

BDD-A28210 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:51 UTC)

principales. Une première approche consisterait à 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, une approche que l'on peut qualifier de standardisation. Deuxièmement, le traducteur peut avoir recours à un argot « équivalent » en substituant l'argot du texte source par un argot utilisé par un groupe comparable vivant dans un lieu précis où la langue cible est parlée. Troisièmement, on peut parfois noter dans le texte traduit la présence d'un lexique argotique emprunté à la langue originale, transféré directement, sans modification, du texte source au texte cible, avec ou sans l'addition de mots ou d'explications qui faciliteraient la compréhension du lecteur. Certains traducteurs optent également pour l'invention d'une nouvelle façon de parler dans la langue cible pour éviter d'utiliser ces trois premiers procédés. Une dernière approche se distingue par l'emploi d'une langue familière mais non argotique, qui évite donc de suggérer un contexte précis, une approche souvent valorisée dans la traduction du dialogue. Si on analyse la traduction de textes dont l'histoire se déroule en banlieue parisienne, on peut noter une application variable de chacune de ces stratégies.

L'argot de la banlieue parisienne dans des œuvres de fiction

Depuis le milieu des années 1990, plusieurs textes dont l'histoire se déroule en banlieue parisienne, ou dans des quartiers de Paris dits « sensibles, » ont connu un succès considérable dans le monde anglophone. Chacun de ces ouvrages a nécessité d'une approche unique à la traduction, influencé également par le médium et les conditions de production. Pour mieux comprendre les stratégies adoptées dans ma traduction de *Moi non*, il convient de développer une réflexion autour de la traduction du roman *Kiffe kiffe demain* et des sous-titres du film *La Haine*[3]. Ces deux oeuvres sont ceux qui ont rencontré le plus de succès dans le monde anglophone, et présentent chacun à son tour une version accessible du FCC.

Kiffe kiffe demain

L'histoire de *Kiffe kiffe demain* se déroule à Bobigny et est racontée dans un style informel et oralisé par une adolescente, Doria, mettant en œuvre une version écrite de l'argot employé par les jeunes vivant dans ces quartiers. Plus de 400 000 exemplaires du livre ont été vendus, et le roman a été traduit dans

[3] *Kiffe kiffe demain,* roman écrit par Faïza Guène et publié par Hachette en 2004, et en anglais au Royaume Uni et ensuite aux Etats Unis en 2006 ; *La Haine,* film culte de Mathieu Kassovitz qui est sorti en France en 1995 et qui suit pendant 24 heures les mésaventures de trois jeunes hommes en banlieue parisienne.
On peut également penser au film *Entre les murs* de Laurent Cantet, renommé *The Class* en anglais, sorti en 2008, lauréat de la Palme d'or au 61ème Festival de Cannes et librement inspiré du livre de François Bégaudeau (2006, éditions verticales).

BDD-A28210 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:51 UTC)

27 pays. Au Royaume Uni, le roman a été publié en 2006 sous le titre *Just Like Tomorrow* par Chatto and Windus (Random House), traduit par Sarah Ardizzone, et une version modifiée de cette traduction a été publiée plus tard en 2006 aux États-Unis par Harcourt, sous le titre *Kiffe Kiffe Tomorrow*. Les différences entre les deux versions du roman proposées au public anglophone sont flagrantes, les deux ayant recours à la manière de parler propre aux adolescents de la culture cible. On peut consulter les 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 par 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.*

Les différences entre les versions britannique et américaine s'infiltrent à travers tout aspect de la langue, dépassant des modifications apportées uniquement au lexique pour imbiber également la syntaxe et la ponctuation. Dès la première ligne de la version américaine, des changements aux tournures aussi simples que la traduction de « je suis allée chez » par « *I've been round at* » sont effectués dans ce qui semblerait être un effort d'attribuer un aspect plus naturel au texte ; le texte américain nous propose donc « *I went over to* », un changement estimé sans doute nécessaire pour éviter que la langue de la

BDD-A28210 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:51 UTC)

traduction résulte trop « britannique », et ce type de transformations est visible tout au long de la version américaine.

Rien que dans ce premier paragraphe, on voit un nombre saisissant de changements apportés à la première traduction pour que les lignes prennent la voix typique d'une adolescente américaine. On observe 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 changement 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 manière à paraitre 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 en 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 s'est senti obligé d'apporter des modifications à la traduction britannique de Sarah Ardizonne 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 d'un point de vue stylistique, et qui semblerait doublement étranger et inauthentique à un public américain.

Une telle hypothèse concernant la nécessité d'apporter des modifications à la traduction britannique, telle qu'elle serait perçue par un éditeur américain, s'avérerait confirmée par les réflexions de Tim Parks. Dans le chapitre de son livre *Where I'm Reading From* intitulé « Learning to Speak American », Parks relate son expérience dans la traduction d'un livre qui devait être publié simultanément à New York et à Londres : l'éditeur lui avait demandé d'éviter tout usage linguistique qui gênerait le lecteur américain par une teneur jugée « trop britannique », et de faire de même pour le lecteur britannique, qui ne devait pas se voir confronté à un texte « trop américain » (Parks, 2016 : 202). Parks observe 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).

BDD-A28210 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:51 UTC)

La Haine

Environ dix ans avant la publication de *Kiffe kiffe demain*, le film *La Haine,* sorti en 1995, a présenté un tableau peu réjouissant de la banlieue de Paris. 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 dans la banlieue de Paris. 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 quand on le compare à 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 visent de toute évidence 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 (les francs) est convertie en dollars américains. Il est possible que les sous-titreurs 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 provoqué la création d'une deuxième version de sous-titres, proposée avec le DVD du dixième anniversaire de la sortie du film. Ces sous-titres atténuent l'argot 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 énoncés sont souvent allongés et transcrits dans un anglais grammaticalement correct. Même si l'argot afro-américain est largement absent de ces nouveaux sous-titres, quand bien les sous-titres incluent de l'argot, cet argot est britannique. L'insulte « T'es trop une baltringue », par

BDD-A28210 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:51 UTC)

exemple, traduite dans les sous-titres américains par « *You pussy!* » devient dans la deuxième version « *You're such a wanker* ». Les références culturelles modifiées dans la première version américaine – par exemple, Astérix et Obélix – sont reconstituées dans cette deuxième version. On voit dans la version DVD une combinaison de plusieurs stratégies de traduction car bien qu'une grande partie des dialogues ait été standardisé et l'emploi de l'argot largement effacé ou estompé, il a été parfois jugé nécessaire, ou au moins préférable, d'incorporer un argot familier au public visé, dans ce cas britannique.

Moi non de Patrick Gujon : Traduire l'argot par un parler jeune global

Dans ma traduction du roman *Moi non*, j'ai essayé d'esquiver dans la mesure du possible les procédés employés dans la traduction de *Kiffe kiffe demain* et *La Haine*. *Moi non* est divisé en deux parties, dont les narrateurs sont Hoch et Flex, deux jeunes banlieusards dont on ne connaît ni l'âge précis ni les origines. L'action se déroule en banlieue parisienne, mais cette information n'est pas dévoilée explicitement au lecteur car Goujon évite toute référence au lieu et au temps. Aucun nom de ville ou de lieu n'est donc fourni ; quand les personnages parlent de Paris, ils l'appellent « la Ville d'à Côté », et Tour Eiffel est qualifiée de « la grande tour qu'ils ont là-bas ». Le style du roman est caractérisé par une forme très oralisée, les deux narrateurs s'exprimant comme s'ils parlaient directement au lecteur, et leur argot est marqué par un aspect musical et poétique. Goujon joue beaucoup sur les mots, en termes de sonorité ainsi que de polysémie, pour les faire résonner à l'intérieur de sa 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 du monde et leurs inquiétudes.

Prenant en compte la spécificité de ce roman, j'ai décidé d'approfondir et de développer la dernière approche de la traduction de l'argot que j'ai citée plus haut, 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 vise pas à inventer une sorte d'esperanto, mais à exploiter 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 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, ainsi que grâce à la disponibilité de textes écrits et audiovisuels provenant des quatre coins du monde. Cette hypothèse m'a convaincue car le fait d'adopter une telle approche, en essayant d'exploiter ces traits de l'anglais, ne finirait pas par

BDD-A28210 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:51 UTC)

produire 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.

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 risqueraient de déplacer le texte dans un lieu précis du monde anglophone. Plus précisément, j'ai eu recours à l'emploi de contractions morphologies 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, de mots de remplissage (ex. « *or anything* ») ; j'ai également eu recours à la suppression de pronoms de sujet, où possible ; 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 contient du dialogue et de la 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 porte-monnaie* ***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

BDD-A28210 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:51 UTC)

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 de sujet (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 dont 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 son besoin de fonctionner en anglais comme un texte indépendant, apte à une 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

BDD-A28210 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:51 UTC)

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. De plus, il faut reconnaître que le contexte de ma traduction de ce roman, entreprise dans le cadre d'une thèse de doctorat, 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.

En effet, le succès important d'œuvres comme *Kiffe kiffe demain* et *La Haine* dans le monde anglophone 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 doute déterminé 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 présente 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.

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 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*, tout comme dans la rédaction des sous-titres de *La Haine*. Le succès commercial de ces ouvrages suggèrerait 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 différentes en anglais. Le style de ces quatre versions

BDD-A28210 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:51 UTC)

semble chercher à insinuer une certaine authenticité des textes, 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 sélective :

Berman, Antoine (1985) : « La Traduction comme épreuve de l'étranger », *Texte, revue de critique et de théorie littéraire,* 4, Toronto, Université de Toronto (consulté dans *Colección Hermes, Traductología : Teoría y Práctica Cuadernos Pedagógicos*, 2, 2005, Medellin, Universidad de Antioquia Medellín).

Calvet, Jean-Louis (1994) : *Les voix de la ville : Introduction à la sociolinguistique urbaine*, Paris, Payot et Rivages.

Goudaillier, Jean-Pierre (1997) : *Comment tu tchatches ! dictionnaire du français contemporain des cités*, Paris, Maisonneuve et Larose.

Guène, Faïza (2004) : *Kiffe kiffe demain*, Paris, Hachette littératures.

Guène, Faïza (2006) : *Just like tomorrow* (tr. Ardizzone (née Adams), Sarah), Londres, Chatto & Windus.

Guène, Faïza (2006) : *Kiffe kiffe tomorrow* (tr. Ardizzone (née Adams), Sarah), Orlando, Harcourt.

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

Parks, Tim (2014) : *Where I'm Reading From: The Changing World of Books*, Londres, Harvill Secker.

Pym, Anthony (2000) : « Translating Linguistic Variation: Parody and the Creation of Authenticity », *Traducción, metrópoli y diáspora*, Miguel A. Vega & Rafael Martín-Gaitero (éds), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, pp. 69-75.

Ramos Pinto, Sara (2009) : « How important is the way you say it? A discussion of the translation of linguistic varieties », *Target*, vol. 21, 2, pp. 289-307.

Valdman, Albert (2000) : « La Langue des faubourgs et des banlieues : de l'argot au français populaire », *The French Review*, vol. 73, 6, pp. 1179-1192.

BDD-A28210 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:51 UTC)