BANLIEUES EN CASES : TRADUIRE LA BANDE DESSINÉE *DESPERATE BLEDARDES* DES SŒURS GARGOURI

Ilaria VITALI[1]

Abstract : Focusing on bande dessinée *Desperate blédardes* created in 2009 by the sisters Mayada et Maïssa Gargouri, this paper outlines the translation challenges posed by graphic narratives dealing with the subject of the French suburbs. The study first analyzes the linguistic and stylistic peculiarities that structure this bande dessinée, to better define its traductological issues. The last part finally suggests to the translator some possible strategies, starting from the paths envisaged by theorists as well as by translators.

Keywords : *Desperate blédardes* ; translation studies ; comic books translation ; banlieue ; migrant writing

Introduction

À partir des émeutes qui ont touché les cités françaises en novembre 2005, la question des banlieues – qui n'est certes pas nouvelle[2] – a eu droit à un regain d'intérêt non seulement d'un point de vue socioculturel, mais également artistique. Le champ de la bande dessinée ne fait pas exception et compte désormais un bon nombre d'auteurs et d'ouvrages remarquables. (voir à ce sujet Marie et Ollivier, 2012 ; Papieau, 2001) Mais alors que les études sur la représentation littéraire ou filmique de la banlieue française ont foisonné ces dernières années, on ne peut pas en dire de même pour le domaine de la bande dessinée. Et pourtant, comme le relève Isabelle Papieau, la banlieue fait son entrée dans l'univers de la BD à la Belle Époque, pour évoluer et se diversifier au fil du XX^e^ siècle, jusqu'à aboutir, aujourd'hui, à des formes nouvelles, qui explorent les possibilités du médium tous azimuts. La production du début du XXI^e^ siècle montre une grande fertilité et nombreux sont les sujets pris en examen par les bédéistes : de la mémoire de la colonisation ou de l'émigration à l'exclusion sociale, de la lutte contre les préjugés au délit de faciès. Cette richesse thématique est supportée par une maîtrise poussée des techniques expressives. Pourtant, les bandes dessinées qui mettent en scène la banlieue sont encore largement négligées par la critique et cela est encore plus vrai si l'on considère les enjeux de ces ouvrages d'un point de vue traductologique. Dans cette étude, je propose une analyse de la représentation de la banlieue dans la bande dessinée et notamment des défis traductifs qui en découlent, en prenant appui sur *Desperate blédardes* (2009), une BD numérique créée par les sœurs

[1] Université de Macerata, Italie, ilaria.vitali@unimc.it.

[2] Pour une première approche à la question des banlieues aux XX^e^ et XXI^e^ siècles, voir Vieillard-Baron, 2001, Stébé, 2007, Kokoreff et Lapeyronnie, 2013, Wallon, 2016.

BDD-A28211 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:39:52 UTC)

Mayada et Maïssa Gargouri. Il s'agira d'observer dans un premier temps les particularités linguistiques et stylistiques qui structurent l'ouvrage, pour pouvoir définir ensuite les problématiques traductologiques qu'il soulève. La dernière partie de l'étude suggère enfin au traducteur quelques pistes possibles, à partir des stratégies envisagées par les traductologues ainsi que par les traducteurs d'ouvrages de fiction qui traitent le sujet de la banlieue.

Banlieues au miroir du XXI[e] siècle : le cas de *Desperate blédardes*

S'il est vrai que plusieurs bandes dessinées post-émeutes mettent en scène des territoires en souffrance, où la violence côtoie le désespoir (voir *TMLP* de Rochier, 2011, *Obsidion* de Remedium, 2011 ou *Ligne B* de Revenu, 2014), heureusement, d'autres représentations des périphéries françaises offrent un regard moins sombre. C'est le cas de *Desperate blédardes* (2009 – en cours) (Fig. 1), une « série » numérique créée par les sœurs françaises d'origine tunisienne Mayada et Maïssa Gargouri[3], lancée par jeu sur Facebook, et qui a atteint en très peu de temps un large public de lecteurs[4]. Les deux auteures y racontent les aventures des filles de banlieue issues de l'immigration, aux prises avec la vie quotidienne et ses aléas.

Figure 1



[3] Mayada est la dessinatrice de la série, alors que les scénarios sont écrits à quatre mains par les deux sœurs. Mayada Gargouri participe également à d'autres projets en tant que dessinatrice : pour la chaîne franco-allemande Arte, elle a récemment dessiné la vie des personnages de tableaux célèbres, selon le modèle des vidéos « Draw my life », très populaires sur Youtube (voir CROBAR : https://www.arte.tv/fr/videos/RC-016023/crobar/, consulté le 28 mars 2018).

[4] La série, publiée aujourd'hui sur les réseaux sociaux Facebook [https://www.facebook.com/desperatebledardes/] et Instagram [Instagram [www.instagram.com/desperatebledardes/], a également un *spin-off* sur le site de Mektoube.fr [https://desperate-bledardes.mektoube.fr]. Sites consultés le 1er mai 2018.

BDD-A28211 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:39:52 UTC)

Le titre de ce *soap opéra* dessiné, qui fait référence à la célèbre série nord-américaine, mais avec le remplacement significatif de *Housewives* par *blédardes* (terme péjoratif qui désigne les filles issues de l'immigration maghrébine, de *bled*, qui signifie pays en arabe maghrébin), montre dès le début la volonté des auteures de jouer avec les stéréotypes. Dans un style cartoonesque, proche de celui d'autres auteurs de la nouvelle vague numérique de la bande dessinée (je pense par exemple à Maya Zankoul[5]), les deux bédéistes construisent des gags sur le modèle des *family strips*, en dynamitant une série de clichés qui ont longtemps pesé sur la représentation littéraire et artistique des enfants des immigrés maghrébins en France. Une prise de distance et un humour salutaire par rapport à de nombreuses représentations de la condition « beur », notamment dans sa déclination au féminin. (voir Redouane, 2012) L'implication des sœurs Gargouri dans cette réflexion ludique mais non moins réfléchie sur la communauté banlieusarde d'origine arabe est pourtant évidente : les deux auteures se mettent en jeu à travers un processus d'auto- et de méta-fiction, qui les fait apparaître à côté des héroïnes de leur série. Elles ouvrent ainsi les portes d'un monde parallèle qui reproduit le réel, mais qui en ressort transformé sous le signe d'un « humour engagé », qui touche au vif de certains problèmes qui affectent les cités de banlieue : les frustrations et les obstacles liés à la recherche d'un travail ou à la construction de relations sociales et amoureuses stables trouvent alors leur exutoire dans un réseau social renommé *Desperatebook* ; les difficultés économiques dépendent d'une *Desperatebanque*, dont le plafond est constamment dépassé et ainsi de suite. L'opération de recréation onomaturgique des deux bédéistes dans la construction de leur monde fictionnel ne s'arrête pas là, au contraire, elle devient le moyen de développer une critique corrosive, mais pas moins drôle, de l'un des aspects qui caractérisent les « blédards » dans leur représentation artistique et surtout littéraire : l'adoption de codes vestimentaires et comportementaux précis, qui s'exprime, entre autres, par l'exhibition de certaines marques (voir Lepoutre, 2001). Or, les « blédardes » qui animent cette bande dessinée virtuelle arborent souvent des vêtements ou des objets divers avec de faux logos, qui imitent des produits des marques commerciales ou de haute couture, parfois en les arabisant (voir *Salam Okhti*[6] au lieu de Hello Kitty, *Zahra* au lieu de Zara, *Lounès Vuitton* pour Louis Vuitton, *Hassbuks café*[7] pour Starbucks coffee), parfois en les caricaturant (Lacoste devient *Lowcost*, Philipp

[5] Voir le blog de l'auteure, http://mayazankoul.com, consulté le 20 mars 2018.

[6] *Salam*, la salutation arabe typique, remplace ici le « Hello » de la célèbre marque ; *Okhti* signifie « ma sœur » en arabe.

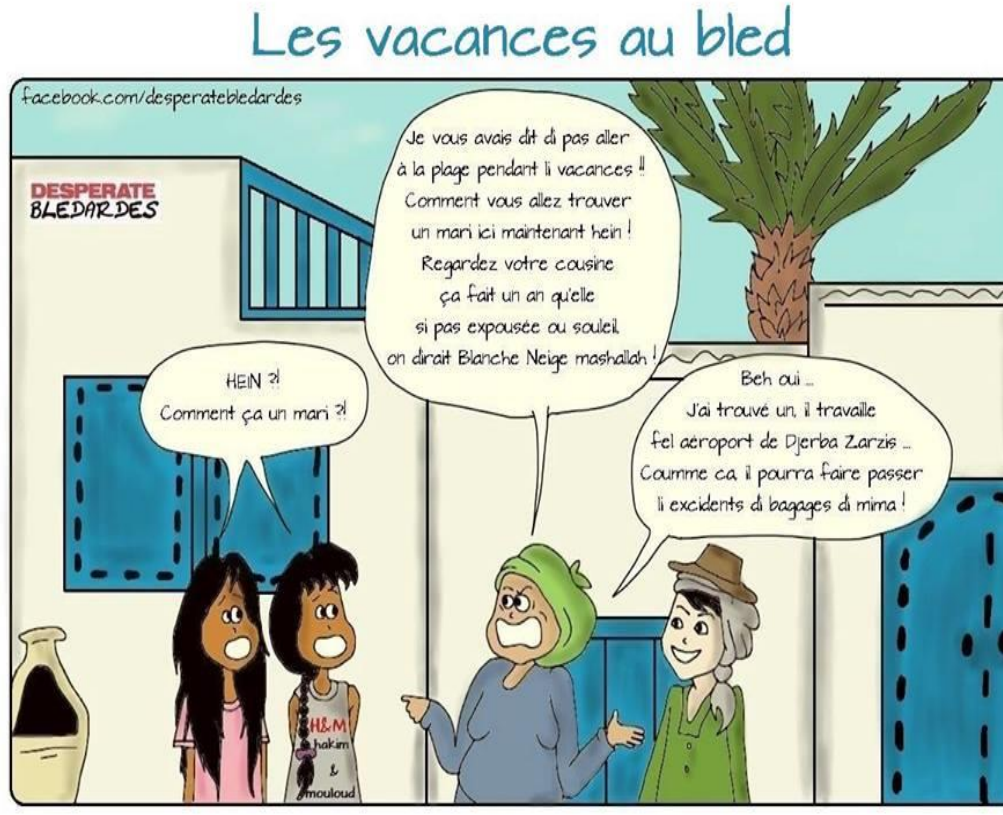
[7] Le mot *hass*, provenant de l'arabe algérien, signifie « difficulté, problème ». Il revient de manière systématique dans la série pour désigner plusieurs situations critiques auxquelles les héroïnes se voient confrontées.

BDD-A28211 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:39:52 UTC)

Plein devient *Philipp Vide*, Macbook, *Mac Bouk* où le terme *bouk* se lit comme *bouc*, terme argotique péjoratif qui désigne l'immigré maghrébin[8]).

Cette *bédénovela* reprend donc sous l'angle humoristique de nombreux clichés ou tabous liés au monde des banlieues défavorisées et, en particulier, de la communauté d'origine arabe y résidant. Dans plusieurs épisodes de la série, dont « Les vacances au bled » constitue un exemple savoureux (Fig. 2), les deux auteures ironisent sur la perception occidentale de la pratique du mariage arrangé. La mère de famille, toujours à la recherche d'un mari pour ses filles, propose ici d'accorder leur main à un responsable de l'aéroport de Tunis, dans le but de faire passer avec facilité les excédents de bagages.

Figure 2



[8] La référence à « bouc » est d'ailleurs renforcée par la transformation caricaturale du logo de la marque Apple : non plus une pomme, mais une carotte. Dans des *strips* plus récents, le logo du laptop Apple – très présent dans les planches – est parfois remplacé par l'inscription « Big Mac », accompagnée du dessin d'un sandwich qui rappelle ceux de la célèbre chaîne de restauration rapide américaine.

BDD-A28211 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:39:52 UTC)

Dans ce *strip*, les sœurs Gargouri bafouent également les diktats de la beauté féminine en Orient et en Occident, en nous montrant les deux sœurs nées en France qui vouent un culte au bronzage, alors que la cousine qui a grandi en Tunisie exhibe avec fierté la blancheur de sa peau. Comme les deux auteures l'affirment, le but principal de *Desperate blédardes* est de faire un travail de sape sur les stéréotypes culturels qui imprègnent les imaginaires d'un côté à l'autre de la Méditerranée, sans jamais tomber dans le leurre du regard ethnocentrique. Ce ne sont donc pas seulement les poncifs liés à la communauté maghrébine que les auteures font court-circuiter, mais aussi une certaine image de l'Occident :

> Nous nous servons de notre bande dessinée pour aborder avec beaucoup d'ouverture mais également un esprit critique, les différences et les similitudes de culture entre l'Occident et le Maghreb. La double culture est un avantage car elle nous permet de ne pas véhiculer des idées ethnocentriques. Finalement que l'on soit en Europe ou ailleurs, nous retrouvons toujours les mêmes problématiques, mais elles sont abordées différemment. Pour illustrer cette question, nous avons l'exemple des diktats de beauté au sein de la société. En occident les femmes ont tendance à vouloir s'imposer des heures aux UV, tandis que de l'autre côté de la Méditerranée ou même en Asie, les femmes se tartinent le visage de fond de teint blanc ou sont parfois même amenées à utiliser des produits blanchissants ultra nocifs. (Mayada et Maïssa Gargouri, 2016 : 209)

La série dépasse donc la simple caricature de la communauté maghrébine résidant dans les banlieues françaises pour aborder des sujets bien plus vastes, dont l'actualité confirme la pertinence. Les thématiques abordées touchent souvent les discriminations sexuelles ou raciales, le terrorisme international ou l'engagement au temps d'Internet. (sur ce dernier point, voir Jenkins, 2016) La nature même de ces *strips* virtuels, publiés sur des réseaux sociaux comme Facebook ou Instagram, engendre tout naturellement des débats entre les Internautes, qui commentent et discutent, en créant ainsi cet ensemble de contenus et d'interactions informelles que Jenkins définit comme « grassroot convergence » (2006), à savoir une participation active des utilisateurs qui n'appartiennent normalement pas au monde des acteurs industriels. La création des sœurs Gargouri nous amène ainsi à réfléchir à notre culture contemporaine, qui n'est plus seulement fortement visuelle, mais qui évolue vers la transmédialité et la participation active des lecteurs/utilisateurs, qui deviennent de plus en plus des acteurs de la création au lieu d'en être de simples « consommateurs ». Au-delà d'une représentation des banlieues françaises qui joue sur les clichés pour mieux les détruire, *Desperate blédardes* nous montre les

BDD-A28211 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:39:52 UTC)

enjeux d'un monde en transformation, de plus en plus métissé, hybride et connecté en réseau, dans lequel tout utilisateur peut devenir à son tour producteur d'un contenu indépendant derrière son écran d'ordinateur ou son portable. À ce sujet, il est intéressant de remarquer la recherche d'un contact direct avec les lecteurs de la part des auteures, comme on peut le voir, entre autres, dans les *strips* publiés après les attentats de Paris de novembre 2015, ou bien dans les billets – cette fois bien plus légers – publiés avec le hashtag #lesinsomniaquesvousetesla?, dans lesquels les bédéistes s'adressent directement à leur public (« Insomniaques, vous êtes là? »). Les commentaires montrent à chaque fois les réactions immédiates des abonnés. Soulignons que ces derniers influencent à leur tour la production des deux bédéistes, qui ont déclaré leur consacrer une place importante dans le processus de création (Gargouri, 2016). Le traducteur de cette bande dessinée se trouvera donc inséré dans cette chaîne virtuelle, et participera, par le biais de sa traduction, à cette « grassroot convergence », en créant une nouvelle porte d'entrée non seulement dans l'univers fictionnel, mais plus en général dans ce processus de culture participative.

Problématiques traductologiques

Les difficultés de traduction posées par le médium de la bande dessinée ont été analysées, entre autres, par Celotti (2000) et Zanettin (2008). Elles relèvent principalement de la multimodalité, c'est-à-dire d'une transmission du message qui s'effectue à travers un langage verbo-iconique, ce qui peut se révéler problématique pour le traducteur qui aura le droit de toucher uniquement au contenu verbal. Dans notre cas, il faudra aussi tenir compte du caractère numérique de l'ouvrage, quoique pour l'instant les deux auteures ne semblent pas suivre les préceptes des « infinite canvas » théorisés par Scott McCloud (2000), qui considère que les bandes dessinées numériques ne doivent plus être soumises aux règles et aux limites imposées par la planche traditionnelle. De ce point de vue, force est de constater que les *strips* des sœurs Gargouri se présentent – du moins pour l'instant – d'une manière plutôt conventionnelle en termes de découpage et de mise en page. Comme pour la bande dessinée classique, le traducteur devra également tenir compte de l'espace restreint destiné à la composante verbale dans les cases/planches.

Aux problématiques liées au médium s'ajoutent les spécificités des textes fictionnels mettant en scène la banlieue, qui se concrétisent souvent dans l'emploi d'un langage codé fortement marqué par l'oralité et par les emprunts à diverses langues, que certains, dont Conein et Gadet (2000) et Bertucci (2004), considèrent comme un nouvel avatar de l'argot traditionnel ou de la langue populaire, et que d'autres, comme Goudaillier (1997 et 2001), définissent comme une variété à part entière. C'est là que résident les difficultés principales pour notre traducteur idéal. Si l'on suit la taxinomie de Goudaillier, qui

BDD-A28211 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:39:52 UTC)

s'applique parfaitement à notre bande dessinée, on peut repérer aisément dans *Desperate blédardes* tous les phénomènes qui caractérisent ce langage soit, dans l'ordre, les procédés sémantiques tels que l'emprunt à diverses langues ou parlers, notamment à l'arabe (ex. *Mashallah*, littéralement « ce que Dieu veut , il le fait », qui exprime l'admiration – voir fig. 2 –, *yallah*, « allons-y »), l'utilisation de termes issus du vieil argot français (ex. *darons*, « parents », *gratter*, « piquer de l'argent ») ou du nouveau (*ça passe crème*, « ça passe sans aucun souci »), la déformation de type verlanesque (ex. *babtou*, « toubab » (blanc, français « de souche »), *ouf*, « fou », *meuf*, « femme », *relou*, « lourd », *vénère*, « énervé », *scrède*, « discret »), la troncation (ex. *Insta*, « Instagram »)[9].

Desperate blédardes présente donc une dimension diatopique et une dimension diastratique importantes qui reproduisent bien la mixité ethnique et sociale des banlieues du XXI[e] siècle dans un monde connecté en réseau. De ce point de vue, il est intéressant de relever non seulement la présence de nombreuses caractéristiques formelles et lexicales caractéristiques du français des cités, mais aussi d'un cyberlangage directement dérivé des réseaux sociaux[10]. Cela nous étonne à peine : née sur Facebook, cette bande dessinée 2.0 met en scène la vie au temps des Social Networks, avec le langage qui lui est propre. Nous y retrouvons donc régulièrement de nombreux tics de langage typiques de la communication sur le Web, dont les abréviations de certaines expressions comme, par exemple, les sigles *OMG*, « Oh My God ! », *LOL*, « Laughing Out Loud », également dans sa version française *MDR*, « mort de rire », ou encore les verbes anglais comme *like*, parfois dans sa forme francisée *liker*, c'est-à-dire aimer un contenu publié sur les réseaux sociaux, ou encore *snap* ou *snapper*, à savoir envoyer un message photographique ou vidéographique via l'application Snapchat.

Cet emploi du français des cités adapté aux nouvelles technologies apparaît non seulement comme un clin d'œil ludique à la culture banlieusarde de ce nouveau millénaire, mais aussi et surtout comme la volonté de combler un vide lexical pour défricher une identité nouvelle. En effet, c'est souvent par le biais de la langue que les auteurs issus d'origines diverses créent ce « tiers-espace » décrit par Homi Bhabha (1994), c'est-à-dire un espace hybride et dialogique, qui dépasse les cultures d'origines ainsi que la culture d'accueil, pour créer quelque chose de nouveau. Si le territoire des banlieues a été décrit par certains auteurs comme clôt et confiné, les sœurs Gargouri sont la preuve que

[9] Il serait sans aucun doute intéressant de faire une analyse fréquentielle de ces termes, analyse qui pourtant ne peut trouver sa place ici. Je me limite à relever que tous ces exemples figurent de manière systématique dans l'ensemble des *strips* de *Desperate Blédardes* disponibles sur le site Mektoube.fr, sur les profils Instagram ou bien Facebook de la série, aux adresses citées ci-haut.

[10] Ce cyberlangage figure également dans de nombreux romans mettant en scène la banlieue (voir Vitali, 2011), mais de façon bien plus discrète, alors qu'il est présent de manière prépondérante dans cette bande dessinée numérique.

BDD-A28211 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:39:52 UTC)

cette zone liminale peut engendrer également des codes nouveaux, qui jouent la carte de la liberté et de l'innovation : la « tchatche des cités » et sa manipulation montrent à quel point un langage peut être remodelé et transformé dans un espace vital, en créant, comme il se passe chez d'autres auteurs hétérolingues, de nouveaux modes de symbolisation. (Simon, 1996) La reproduction de ce langage particulier propre aux banlieues contemporaines ne se fait donc pas stérilement dans le souci d'écrire des dialogues vraisemblables ou de souligner le niveau social des locuteurs, mais plutôt dans le but de représenter une véritable prise de parole de la part de la jeunesse banlieusarde, surtout dans sa composante féminine. Autant de questions dont le traducteur devra tenir compte.

Des pistes pour le traducteur[11]

Comment lire – pour ensuite traduire – cette bande dessinée ? Pour citer une formule célèbre de Benoît Peeters, « de toutes les manières et dans tous les sens possibles. » (Peeters, 1998 : 10).

Grâce à sa polyphonie narrative et stylistique, ce *soap opera* numérique offre au traducteur une multiplicité d'approches. Dans les paragraphes précédents on a analysé les particularités de cette bande dessinée, qui en déterminent les problématiques traductologiques ancrées, d'une part, dans les contraintes posées par le médium et, d'autre part, dans les contraintes culturelles et linguistiques liées notamment à la variation diatopique et à la variation diastratique, qui caractérisent fortement cet ouvrage. Observons maintenant quelles pratiques traductives s'avèrent possibles.

En prenant appui sur les propos de Samia Mehrez (1992), la traductrice allemande Regina Keil-Sagawe considère à juste titre que le traducteur modèle d'un texte écrit par un auteur issu de l'immigration est « un être plurilingue, pluriculturel », qui traduit idéalement pour un lecteur modèle également « plurilingue, pluriculturel lui-même ». (2017 : 190) Or, dans la réalité, ce traducteur modèle doit forcément faire face au système éditorial réel de sa culture-cible. C'est là qu'il se verra confronté à ce que Keil-Sagawe appelle « la quadrature du cercle » :

> Si dans la théorie (de la traduction des littératures postcoloniales, migrantes) il devrait essayer de transposer l'étrangeté du texte migrant

[11] Dans cette partie de l'étude, je cite volontiers les réflexions des traducteurs et non seulement des traductologues, car j'estime, avec Madeleine Stratford, que « ce ne sont souvent pas les théoriciens de la traduction, mais plutôt les traducteurs eux-mêmes qui sont les mieux placés pour parler des solutions concrètes aux problèmes que pose le multilinguisme littéraire. » (2008) Je fais référence notamment aux traductions de textes de fictions, car le manque de traductions et de réflexions traductologiques significatives au sujet de la bande dessinée liée spécifiquement aux banlieues invite à chercher ailleurs des pistes pour le traducteur.

BDD-A28211 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:39:52 UTC)

> vers la langue cible, dans la pratique il se heurte, le plus souvent, aux mécanismes du marché qui font que le livre se vend plus facilement lorsqu'il est plus facile à lire. (Keil-Sagawe, 2017 : 190-191)

Reste à savoir quel serait le contexte éditorial de notre bande dessinée virtuelle en traduction : cette dernière répondrait-t-elle aux règles du marché tel que nous les connaissons ou serait-t-elle publiée dans l'esprit de la « grassroot convergence » ? Comme pour tout ouvrage, plusieurs stratégies s'offrent au traducteur, qui devra choisir sa position en tenant compte non seulement des enjeux « idéologiques » – tels que Berman, Venuti, et plus récemment Nouss, les ont illustrés – mais également du contexte éditorial dans lequel il agira. Dans le cas du marché traditionnel de l'édition, on peut relever deux tendances majeures : d'une part, ce que Venuti appelle la « domestication », qui vise tout d'abord la compréhension du lecteur, une tendance suivie de préférence par les grands groupes éditoriaux ; d'autre part, la « foreignization », c'est-à-dire la tentative de garder intact au possible le palimpseste linguistique, une tendance préférée par les éditeurs indépendants. A l'état actuel, nous ne sommes pas en mesure de savoir quelle serait la tendance privilégiée par l'éditeur idéal de cette bande dessinée numérique, qui pourrait d'ailleurs passer de l'écran à l'écrit[12]. On se limitera donc à présenter, de manière générale, les stratégies qui pourraient être adoptées par le traducteur.

Dans le cas de la traduction des aspects liés à la variation diatopique, les choix principaux comprennent la préservation des emprunts tels quels, en utilisant éventuellement la translittération courante dans la langue-culture cible ; l'adoption de ce que l'on appelle en traduction audiovisuelle *dialect-for-dialect translation* ; la standardisation[13]. Regardons de plus près les risques et les bénéfices de ces stratégies principales.

La préservation de l'emprunt tel quel est un choix largement adopté par les traducteurs des textes de fiction qui présentent une hybridité linguistique importante. Je pense par exemple aux traductions européennes d'auteurs migrants, postcoloniaux ou urbains (voir, entre autres, Vitali, 2011 ; Keil-Sagawe, 2017). Bien évidemment, il faut considérer que ce qui est « étranger »

[12] En reprenant l'exemple de la bédéiste-bloggeuse libanaise Maya Zankoul, remarquons qu'un livre a été tiré de ses *strips* virtuels et que ce livre a fait l'objet de traductions dans plusieurs langues.

[13] Bien évidemment je ne considère pas dans cette étude la solution de la non-traduction accompagnée d'une note explicative en bas de page : cette stratégie s'avère inapplicable dans ce contexte où les termes problématiques sont innombrables. Elle peut cependant résulter productive dans un texte qui ne présente pas des dimensions diatopiques et diastratiques si importantes et qui n'exploite pas le médium de la bande dessinée, très rigide, comme on l'a vu, en termes de structure. Dans le cas de *Desperate blédardes*, l'outil de la note pourrait s'avérer utile seulement dans la traduction des mots intégrés à l'image, sur lesquels le traducteur n'aura pas le droit d'intervenir directement.

BDD-A28211 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:39:52 UTC)

dans une culture peut ne pas être tel dans une autre culture, et évaluer donc le degré d'intelligibilité du terme en question dans la langue-source ainsi que dans la langue-cible. Si on observe à titre d'exemple les arabismes, notamment les emprunts au *darija*, basilecte de l'aire maghrébine, on devra d'abord considérer que le lecteur français est depuis longtemps en contact avec l'arabe maghrébin, qui fait d'ailleurs partie des « langues de France »[14], alors que cela pourrait ne pas être le cas dans la langue-culture cible. Notre traducteur idéal devra également tenir compte de la différence entre emprunts et xénismes (voir, entre autres, Dubois et al., 1994), les seconds n'ayant pas encore été lexicalisés. Au sujet de notre bande dessinée, on pourrait citer à titre d'exemple le terme *halal* (litt. « permis », « licite », qui désigne tout ce qui est autorisé par la *charia*), à placer dans la catégorie des emprunts, et le mot *hass*, provenant du *darija* algérien, signifiant « difficulté, problème », à interpréter plutôt comme un xénisme. Il faudra également considérer que certains mots, quoiqu'absents des dictionnaires, ont pourtant migré dans le langage des jeunes et sont très utilisés par ces derniers : c'est le cas du mot *seum*, de l'arabe *sm*, « venin », dans la locution verbale *avoir le seum*, « être très en colère », désormais répandue dans le langage des jeunes toutes origines confondues. Toujours au niveau de la variation diatopique, le traducteur devra également distinguer une autre catégorie, celle du xénolecte (Keil-Sagawe, 2017) parlé notamment par les parents et grands-parents des héroïnes de la série, (voir encore l'exemple de la fig. 2), et veiller à reproduire ce langage typique des « locuteurs faibles » dans la langue-cible. La deuxième stratégie traductionnelle envisagée ci-dessus, la *dialect-for-dialect translation* empruntée à la traduction audiovisuelle, pourrait venir en aide au traducteur à ce sujet, bien qu'elle présente quelques limites, que plusieurs spécialistes n'ont pas manqué de relever. Mével (2007) montre bien que l'idée de substituer un « dialecte » de la langue-source par un « dialecte » de la langue-cible non seulement déracine le texte de son contexte original, mais peut aboutir facilement à un effet caricatural (à ce sujet, voir aussi Pérez González, 2014). La traductrice suédoise de Faïza Guène, Lotta Riad, n'est pas du même avis, et elle a eu recours à l'espagnol sud-américain pour reproduire l'écart diatopique présent dans les romans de l'écrivaine, édités en Suède par Norstedt. Ce choix était dicté par le fait que la communauté d'immigrés maghrébins représentée dans le roman de Guène est presque absente en Suède, alors que « l'argot banlieusard a été plus influencé par le grand nombre

[14] Par « langues de France » on entend les langues régionales ou minoritaires parlées traditionnellement sur le territoire français, ainsi que d'autres langues « non-territoriales ». D'après le rapport établi en 1999 par Bernard Cerquiglini, l'arabe maghrébin fait partie de ces langues, comme, entre autres, le basque et l'alsacien, le yiddish et le romani. Sur la différence entre « langue française » et « langues de France » voir le site http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Langue-francaise-et-langues-de France/Politiques-de-la-langue/Langues-de-France. Consulté le 24/10/2017.

BDD-A28211 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:39:52 UTC)

d'immigrés hispanophones venus de l'Amérique latine » (Aronsson, 2015). La stratégie de la *dialect-for-dialect translation* demeure donc une solution possible, à exploiter certes avec précaution, comme le suggère aussi la traductrice allemande Birgit Leib, qui a puisé avec modération dans la « Kanak Sprak » – un langage revendiqué par les écrivains d'origine turque immigrés en Allemagne et par leurs descendants – pour reproduire le langage parlé dans le milieu des immigrés maghrébins en France, dans ses traductions allemandes des romans de Saphia Azzeddine. (Leib, 2018) Reste enfin la pratique de la standardisation, qui pourra être contrebalancée par une stratégie de compensation au niveau phrastique ou bien textuel, pour éviter au possible la suppression du palimpseste verbal du texte original, et donc l'effacement de sa charge créative et subversive. Pour terminer notre tour d'horizon, mentionnons enfin une dernière pratique, celle de garder l'emprunt tel quel et de le désopacifier par le biais d'une glose explicative interne. Cette solution, largement exploitée dans le cas de la traduction romanesque, ne paraît toutefois pas applicable à la bande dessinée, qui prévoit, comme on l'a vu, une structure très rigide en termes d'espace.

Considérons maintenant les aspects diastratiques. La forte présence de l'oralité qui caractérise en général la bande dessinée pose évidemment des problèmes majeurs : le traducteur devra se confronter avec les marques « arg. » et « pop. » qui, comme le suggère Chiara Elefante (2004), « donnent les jetons ». Le relâchement du langage, explicité dans notre cas par la maigre ponctuation, par l'emploi exaspéré des pronoms « on » et « ça », ou encore par la chute de la copule « ne » dans les constructions négatives, marques évidentes de la communication orale, est ici exacerbé par la transposition d'un français qui ambitionne à inscrire sur la planche les accents de banlieue (Fagyal, 2010). Les métagraphes, pour reprendre la terminologie du Groupe μ, qui transcrivent phonétiquement le parler oral en se moquant des normes morphologiques et orthographiques, aspirent à reproduire le rythme rapide d'une prise de parole d'une jeunesse banlieusarde qui veut transgresser les règles imposées. Je pense, entre autres, à un exemple apparaissant régulièrement dans les *strips* de la série, le métagraphe « VNR » qui transcrit le verlan « vénère » (énervé). Le traducteur aura donc soin de recourir à des équivalents qui reproduisent un langage non surveillé, largement oral, parfois même vulgaire, pour ne pas supprimer les écarts diastratiques. Aussi, il devra idéalement récréer les métagraphes dans sa langue-cible, pour éviter d'effacer une partie primordiale du style des deux auteures.

À ces marques d'inscription de l'oralité dans l'espace scriptural, déjà problématiques d'un point de vue traductologique, il faut ajouter la présence de nombreux termes verlanisés qui fait monter d'un cran les difficultés dans la traduction de la variation sociale. Le verlan étant absent de la quasi-totalité des

BDD-A28211 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:39:52 UTC)

langues européennes[15], le traducteur aura dans ce cas trois possibilités majeures : le recours à un traduisant fonctionnel et contextuel, puisant par exemple dans l'argot des jeunes propre à la langue-culture cible, le verlan étant réservé dans cette bande dessinée aux jeunes locuteurs ; la création d'un code artificiel qui mime la structure formelle du verlan selon les règles de formation illustrées, entre autres, par Goudaillier ; la standardisation. Comme dans les cas précédents, ces stratégies ne sont pas à considérer comme « bonnes » ou « mauvaises » : elles sont à évaluer en contexte. En tant que traductrice confrontée à des textes ayant souvent recours au verlan[16], j'ai toujours préféré la première solution envisagée ci-dessus et n'ai jamais opté pour la deuxième, mais d'autres traducteurs l'ont fait : c'est le cas, par exemple de Gilda Lombardi et Riccardo Fedriga, traducteurs italiens du premier volet des *Chroniques de l'asphalte* de Samuel Benchetrit (2005), publié en Italie par Neri Pozza (2007) (cf. Vitali, 2011) ; d'autres traducteurs encore ont préféré choisir la voie de la normalisation, en privilégiant la compréhension du lecteur, tout en mettant en œuvre une stratégie de compensation là où le texte le permettait. (Cf. Aronsson, 2015 pour la traduction suédoise des romans de Guène).

Contrairement au verlan, le cyberlangage dont on a discuté plus haut, obscur à première vue, demeure sans doute l'élément le moins problématique pour le traducteur, s'agissant d'un langage transversal désormais partagé par la jeunesse de ce début du XXI[e] siècle toutes origines confondues. Même s'il devra parfois tenir compte des réalisations quelque peu différentes selon les langues-cultures cibles, le traducteur pourra se limiter, dans la plupart des cas, à la pratique de la retranscription. Si on prend l'exemple des termes comme *snap* ou *like*, ou des abréviations comme *LOL* ou *OMG*, mentionnées plus haut, on reconnaîtra que ces mots font tous partie du langage des réseaux sociaux connus et utilisés par les « Millenials » – et pas seulement – de la planète. L'absence de traduction intratextuelle dans les planches, par exemple sous forme de glose interne au texte, nous montre que les auteures considèrent les phrases largement compréhensibles dans leur contexte ; un aspect dont le traducteur devra forcément tenir compte. L'adoption d'une technique comme le « binôme traductif » (« translation couplet », Newmark, 1981 : 76) n'est donc pas recommandée dans ce cas. Comme pour la variation diatopique, le traducteur devra examiner également le degré de lexicalisation des écarts diastratiques, en considérant, par exemple, que les termes *meuf* et *relou* sont attestés dans les dictionnaires respectivement dès 1981 et 1994, alors que le mot *scrède* n'y figure pas.

[15] On remarque toutefois la présence de quelques argots semblables, par exemple le *vesre* dans le castillan rioplatense, ou encore le *šatrovački* dans la langue serbo-croate.

[16] J'ai traduit en italien une dizaine d'ouvrages de fiction qui mettent en scène la banlieue et son langage, dont les romans de Saphia Azzeddine, Samuel Benchetrit et Rachid Djaïdani.

BDD-A28211 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:39:52 UTC)

Mentionnons enfin les outils péritextuels comme les préfaces et les postfaces[17], ajouts précieux et même largement adoptés dans certains pays, dont par exemple le Japon, où les éditeurs offrent une place significative à la voix des traducteurs. (voir, entre autres, Bellos, 2011) Il faut toutefois reconnaître que, dans le contexte de cette bande dessinée, il est peu probable qu'un éditeur opte pour ce choix, étant donné le caractère enjoué et ludique de l'ouvrage. Un autre outil péritextuel, celui du glossaire, de plus en plus exploité notamment par les maisons d'édition indépendantes, pourrait pourtant s'avérer fructueux, surtout pour l'explication de certains jeux qui s'expriment par la multimodalité, comme par exemple la caricature de la marque Apple qui se joue, comme on l'a vu, à travers l'interaction verbo-iconique. Ce glossaire devra pourtant se concevoir pour un large public non spécialisé (au sujet de la glossairistique dans les textes francophones, voir Thibault, 2006).

En guise de conclusion

Des ouvrages comme la bande dessinée des sœurs Gargouri nous aident à comprendre une culture française contemporaine qui est non seulement de plus en plus métissée, mais également de plus en plus transmédiale. Le cas de cette production artistique numérique – et en quelque sorte participative – nous invite ainsi à réfléchir aux nouvelles formes de publication des textes originaux aussi bien que de leurs traductions. Aux enjeux normalement présents dans la traduction d'une bande dessinée, il faudra donc ajouter les défis posés par les langages des nouveaux médias, ainsi que par les dimensions diatopiques et diastratiques spécifiques aux écritures migrantes de ce début du XXI^{e} siècle. Un dernier point est à souligner : les planches des sœurs Gargouri sont dépourvues de toute activité auto-traduisante, typique, *a contrario*, des romanciers qui traitent le sujet des banlieues. Comme je l'ai déjà relevé (Vitali 2011 et 2015), les écrivains « de banlieue » sont eux-mêmes les premiers traducteurs de leur langage cryptique alors que les sœurs Gargouri ne semblent pas ressentir ce désir d'explicitation. Le traducteur devra donc tenir compte de ce parti pris sans céder à cette tendance déformante que Berman appelait « clarification » (Berman, 1985) … et d'ailleurs, l'espace restreint des cases le lui permettrait difficilement !

Au terme de cette étude, une remarque s'impose : les pistes que nous avons suggérées au traducteur idéal de cette bande dessinée ont été ébauchées à partir de l'observation des caractéristiques intrinsèques de cet ouvrage, mais bien évidemment le traducteur ne pourra pas faire abstraction du marché

[17] Autour des rapports entre traduction et paratexte, voir Elefante (2012) ; on se réfèrera à Elefante (2015) pour une analyse concernant spécifiquement les paratextes des traductions italiennes d'ouvrages de fiction traitant le sujet des banlieues.

BDD-A28211 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:39:52 UTC)

éditorial dans lequel il se trouvera à agir à l'intérieur de sa culture cible[18]. Force est de répéter que ces stratégies ne sont pas à condamner ou à encenser *a priori*, car elles ne prennent de sens qu'en relation à un contexte. En aucun cas il ne s'agira pour le traducteur de reproduire stérilement un langage argotique tel qu'on peut le relever dans une enquête de terrain, car nous sommes bien ici en présence de l'hétéroglossie décrite par Horn (1981), avec les différentes fonctions qu'elle comporte. Les auteures de *Desperate blédardes* reprennent le français des cités dans un but artistique et le traducteur se trouvera donc face à un idiolecte particulier, créé certes à partir du sociolecte des banlieues de ce début de millénaire, mais avec ses propres caractéristiques et ses propres enjeux. Il s'agira donc, pour reprendre les mots de Ladmiral, « d'inventer un style-cible à [l'] auteur-source », ce qui fera du traducteur un « "co-auteur" ». (Ladmiral, 2016)

Bibliographie :

Aronsson, Mattias (2015) : « Faïza Guène chez les Vikings : quelques réflexions à propos de la traduction suédoise d'un discours argotique et "beur" ». *Moderna språk*, vol. 109, 1.

Bellos, David (2011) : *Is that a Fish in your ear?*. New York, Faber & Faber.

Berman, Antoine (1985) : « La traduction comme épreuve de l'étranger ». *Texte*, 4.

Bertucci, Marie-Madeleine et Daniel Delas (dir.) (2004) : *Français des banlieues, français populaire ?*. Amiens, Ancrage.

Bhabha, Homi (1994) : *The Location of Culture*. London, Routledge.

Celotti, Nadine (2000) : « Méditer sur la traduction des bandes dessinées: une perspective de sémiologie parallèle ». *Rivista internazionale di tecnica della traduzione / International Journal of Translation*, 5.

Conein, Bernard et Gadet, Françoise (2000) : « Français populaire ? Français des banlieues ? », dans Aitsiselmi, Farid (dir.) : *Black, blanc, beur youth* : *language and identity in France*, Bradford, University of Bradford Department of Modern Languages.

Dubois, Jean et al. (1994): *Dictionnaire de linguistique*. Paris, Larousse.

Elefante, Chiara (2004) : « *Arg.* et *pop.*, ces abréviations qui donnent les jetons aux traducteurs-dialoguistes ». *Méta*, 49, 1.

Elefante, Chiara (2012) : *Traduzione e paratesto*. Bologna, Bononia University Press.

Elefante, Chiara (2015) : « La littérature urbaine à l'épreuve de la traduction en italien. Une analyse socio-édito-traductologique». *Repères*, 8 « Parcours variationnels du français contemporain ». [http://www.dorif.it/ezine/ezine_articles.php?art_id=241]. Consulté le 30 novembre 2017.

Fagyal, Zsuzsanna (2010) : *Accents de banlieue, aspects prosodiques du français populaire en contact avec les langues de l'immigration*. Paris, L'Harmattan.

[18] A ce sujet, on lira avec profit Gisèle Sapiro (2012), qui propose une excellente analyse du marché de la traduction en prenant en compte les systèmes éditoriaux de plusieurs pays.

BDD-A28211 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:39:52 UTC)

Gargouri, Mayada, Gargouri, Maïssa (2009-aujourd'hui) : *Desperate blédardes*. Facebook [www.facebook.com/desperatebledardes] ;
Instagram [www.instagram.com/desperatebledardes/];
Mektoube.fr [https://desperate-bledardes.mektoube.fr]. Sites consultés le 1er mai 2018.

Gargouri Mayada et Maïssa (2016) : « L'humour est la meilleure arme pour transmettre un message ». *Il Tolomeo*, 18.

Goudaillier, Jean-Pierre (2001) : *Comment tu tchatches! Dictionnaire du français contemporain des cités*. Paris, Maisonneuve et Larose.

Horn, András (1981) : « Ästhetische Funktionen der Sprachmischung in der Literatur ». *Arcadia*, vol. 16, 3.

Jenkins, Henry (2006) : *Convergence Culture*. New York, New York University Press.

Jenkins, Henry et al. (2016) : *By Any Media Necessary : The New Youth Activism*. New York, NYU Press.

Keil-Sagawe, Regina (2017) : « La Khadrature du Cercle : ou comment traduire les auteurs du Maghreb pour le public allemand ? ». In Nouss A., Pynçonnat C., Rinner F. (dir.), *Littératures migrantes et traduction*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence.

Kokoreff, Michel et Lapeyronnie, Didier (2013). *Refaire la cité. L'avenir des banlieues*. Paris, Seuil.

Ladmiral, Jean-René (2004) : « Lever de rideau théorique : quelques esquisses conceptuelles ». *Palimpsestes*, 16.

Leib, Birgit (2018) : Entretien personnel inédit, réalisé le 10 mars 2018.

Lepoutre, David (2001) : *Cœur de banlieue. Codes, rites et langages*. Odile Jacob, Paris.

Marie, Vincent, Ollivier Gilles (dir.) (2012) : *Albums, des histoires dessinées entre ici et ailleurs. Bande dessinée et immigration 1913-2013*. Paris, Futuropolis.

McCloud, Scott (2000) : *Reinventing Comics : How Imagination and Technology Are Revolutionizing an Art Form*. New York, HarperCollins.

McKinney, Marc (1997) : *Métissage in post-colonial comics*. In Alec G. Hargreaves et Mark McKinney (dir.), *Post-colonial Cultures in France*. London, Routledge.

Mével, Pierre-Aléxis (2007) : « The translation of identity: Subtitling the vernacular of the French *cité* ». *MHRA Working Papers in the Humanities*, 2.

Newmark, Peter (1981) : *Approaches to translation*, New York, London, Toronto, Pergamon.

Nouss Alexis, Pynçonnat Crystel, Rinner Fridrun (dir.), *Littératures migrantes et traduction*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence.

Papieau, Isabelle (2001) : *La banlieue de Paris dans la bande dessinée*. Paris, L'Harmattan.

Peeters, Benoît (1998) : *Case, planche, récit : lire la bande dessinée*. Paris, Casterman.

Pérez González, Luis (2014) : *Audiovisual Translation: Theories, Methods and Issues*. London, Routledge.

Redouane, Najib (dir.) (2012) : *Qu'en est-il de la littérature beur au féminin?*. Paris, L'Harmattan.

Sapiro, Gisèle (dir.) (2012) : *Traduire la littérature et les sciences humaines. Conditions et obstacles*. Paris, La documentation française.

Simon, Sherry (1996) : « Entre les langues : *Between* de Christine Brooke-Rose », *TTR*,

BDD-A28211 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:39:52 UTC)

vol. 9, 1.
Stébé, Jean-Marc (2007) : *La crise des banlieues*. Paris, PUF.
Stratford, Madeleine (2008) : « Au tour de Babel ! Les défis multiples du multilinguisme », *Meta*, vol. 53, 3.
Thibault, André (2006) : « Glossairistique et littérature francophone », *RLi*R, 70.
Venuti, Lawrence (1998) : *The scandals of translation : Towards an ethics of difference*. London, New York, Routledge.
Vieillard-Baron, Hervé (2001) : *Les banlieues. Des singularités françaises aux réalités mondiales*. Paris, Hachette.
Vitali, Ilaria (2011) : *Intrangers II. Littérature beur, de l'écriture à la traduction*. Louvain-La-Neuve, Academia/L'Harmattan.
Vitali, Ilaria (2015) : « En long, en large et en verlan : l'emploi littéraire du français contemporain des cités ». In Impellizzeri F. (dir.), *Les Variations linguistiques dans la littérature et le cinéma contemporains*. Paris, Classiques Garnier.
Zanettin, Federico (2008) : *Comics in translation*. Manchester, UK & Kinderhook, NY, St Jerome Publishing.
Zankoul, Maya (2009) : *Amalgam*. Creative Commons.
Wallon, Bernard (dir.) (2016) : *Banlieues vues d'ailleurs*. Paris, CNRS Editions.

BDD-A28211 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:39:52 UTC)