



GLOTTOPOL

Revue de sociolinguistique en ligne
n° 12 – mai 2008

Pratiques langagières dans le cinéma francophone

Numéro dirigé par Michaël Abecassis

SOMMAIRE

Michaël Abecassis : *Avant-propos*

Michaël Abecassis : *Langue et cinéma : Aux origines du son*

Renaud Dumont : *De la littérature au cinéma, itinéraire d'une médiation didactique*

Carmen Compte & Bertrand Daugeron : *Une utilisation sémio-pragmatique de l'image animée cinématographique et télévisuelle pour l'apprentissage des langues : éléments pour un plaidoyer*

Pierre Bertoncini : *Mise en scène de situations sociolinguistiques dans Mafiosa*

Germain Lacasse : *L'audible évidence du cinéma oral ou éléments pour une étude sociolinguistique du cinéma québécois*

Gwenn Scheppeler : *Les bonimenteurs de l'Office national du film*

Vincent Bouchard : *Claude Jutra, cinéaste et bonimenteur*

Karine Blanchon : *La pluralité langagière et ses contraintes dans le cinéma malgache francophone*

Thérèse Pacelli Andersen & Elise Pekba : *La pratique des surnoms dans Quartier Mozart de Jean-Pierre Bekolo : un cas de particularismes discursifs en français camerounais*

Cécile Van Den Avenne : « *Les petits noirs du type y a bon Banania, messieurs, c'est terminé.* »
L'usage subversif du français-tirailleur dans Camp de Thiaroye de Sembène Ousmane

Noah McLaughlin : *Code-use and Identity in La Grande Illusion and Xala*

Jean-Michel Sourd : *Les représentations de la francité dans le cinéma hongkongais*

John Kristian Sanaker : *Les indoublables. Pour une éthique de la représentation langagière au cinéma*

Pierre-Alexis Mével : *Traduire La haine : banlieues et sous-titrage*

Gaëlle Planchenault : « *C'est ta live !* » *Doubleage en français du film américain Rize ou l'amalgame du langage urbain des jeunes de deux cultures*

Cristina Johnston : « *Ta mère, ta race* » : *filiation and the sacralisation of the mother in banlieue cinema*

Anne-Caroline Fiévet & Alena Podhorná-Polická : *Argot commun des jeunes et français contemporain des cités dans le cinéma français depuis 1995 : entre pratiques des jeunes et reprises cinématographiques*

Comptes rendus

Salih Akin : Bonnafous S., Temmar M. (éds.), 2007, *Analyse du discours et sciences humaines et sociales*, Paris, Ophrys, 165 p., ISBN 2-7080-1158-8

Didier de Robillard : Légglise I., Canut E., Desmet I., Garric N. (dirs.), 2006, *Applications et implications en sciences du langage*, Paris, L'Harmattan, 334 p., ISBN 2-296-02743-5

Claude Caitucoli : Robillard D. de, 2008 (sous presse), *Perspectives alterlinguistiques*, vol. 1 : *Démons*, vol. 2 : *Ornithorynques*, Paris, L'Harmattan, 302 p., 202 p.

Régine Delamotte-Légrand : Tournier M., 2007, *Les mots de Mai 68*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, collection « Les mots de », 123 p., ISBN 978-2-85816-892-7

« C'EST TA LIVE ! »
DOUBLAGE EN FRANÇAIS DU FILM AMERICAIN RIZE
OU L'AMALGAME DU LANGAGE URBAIN
DES JEUNES DE DEUX CULTURES

Gaëlle PLANCHENAUT
Simon Fraser University, Canada

Introduction

S'il est vrai que la perception des identités culturelles des groupes sociaux se base largement sur le vocabulaire, les variations phonologiques ou les formes discursives qu'ils utilisent, il est important de souligner à quel point cette perception peut être modelée par les stéréotypes linguistiques qui ont été construits sur ces groupes. Ainsi, pour Kramsch (1998 : 67), « *Group identity is not a natural fact, but a cultural perception [...]. What we perceive about a person's culture and language is what we have been conditioned by our culture to see* »¹. Toute recherche s'intéressant à la réception d'un film étranger sera ainsi amenée à évaluer la rencontre entre des spectateurs ancrés dans une culture et un objet qui n'appartient pas à cette même culture. Des phénomènes complexes de reconnaissance ou d'exclusion prennent alors place. On rappellera par ailleurs que, pour Zarate (1983 : 36), « *dans la confrontation avec l'altérité, les membres d'une communauté recherchent d'abord le plaisir des retrouvailles avec eux-mêmes* ». Dans cet article, nous soutiendrons que les distributeurs de films étrangers s'efforcent à travers le doublage de faciliter ces retrouvailles.

Le film-documentaire américain *Rize*, sorti fin septembre 2005 en France, raconte l'histoire de Tommy Johnson, qui, après les émeutes raciales de Los Angeles successives à l'affaire Rodney King en 1992, a organisé des goûters d'anniversaire où se mélangeaient spectacles de clown, musique et danse hip hop, créant un courant qu'il a baptisé *Clowning*. Cet homme, désormais connu sous le nom de Tommy Le Clown, a influencé de nombreux jeunes, leur offrant une alternative à la culture violente de la rue et des gangs. A partir de ce mouvement, différents groupes ont émergé. Certains ont inventé leur propre style, tel le *Krumping*. Le photographe et documentariste David LaChapelle a suivi plusieurs Krumpers

¹ « L'identité d'un groupe n'est pas un fait de nature mais plutôt une perception culturelle [...]. Ce que nous percevons de la culture et de la langue d'une personne est ce que notre culture nous a conditionnés à voir » (traduction de l'auteure).

qui lui ont raconté l'histoire de cette nouvelle tendance. Avant même la sortie du film en France, nous avons été déconcertée par le doublage de la bande-annonce en français, dont voici quelques extraits que nous avons transcrits :

« *C'est pas une histoire d'être tendance ou pas, t'as capté ? C'est une histoire de flof², de vibration, man. On a tous ça dans la peau.*

[...] *On était une bande de lascars, on s'est mis ensemble et on a inventé ce courant.*

[...] *C'est une façon de sortir ta colère quand t'es vénère, mais là t'es sur la piste de danse. C'est pas dangereux, c'est ta live !*

[...] *Ils répètent à tous les lascars qu'ils sont meilleurs que nous ? ! On les déchire ce soir !*

[...] *On va s'emparer du monde de la danse, on va l'atomiser grave. »*

Le lexique utilisé ici – « *lascars* », « *vénère* », « *atomiser grave* » mais également des anglicismes non standard du type « *man* », « *c'est ta live* » – nous avait semblé connoter un certain parler. Dans la version originale en anglais, les jeunes interviewés n'utilisaient aucune sorte d'argot. Pourquoi les distributeurs avaient-ils alors choisi un tel registre dans leur traduction des dialogues ? N'était-ce pas tout simplement dans le but d'attirer un public jeune, voire le public jeune des cités, qui pouvait se reconnaître dans ces choix de langue ? Il nous a alors semblé qu'il y avait un danger d'amalgame de la culture du quartier sud de Los Angeles et des représentations de ce qui constituerait la culture des banlieues françaises. Pour montrer dans notre article que cette confusion de deux réalités hétérogènes repose sur des *a priori* et sur une vision stéréotypée, nous présenterons tout d'abord un historique comparatif des banlieues françaises et du *Inner city* de Los Angeles, puis nous mettrons en évidence les différences qui existent dans les mises en fiction de ces quartiers. Ensuite, après avoir présenté un bref descriptif des traits distinctifs de l'anglais vernaculaire africain-américain et du français dit des cités, nous proposerons une étude comparative d'extraits des entretiens originaux du documentaire de David LaChapelle et de leurs traductions en français (en mettant en parallèle les deux versions différentes faites pour la synchronisation et les sous-titres).

Etude comparative de la banlieue française et du *Inner city* américain

Historique

Depuis quelques décennies, les médias ont noté certaines similarités entre les réalités correspondant aux termes *banlieue* et *Inner city* : jeunesse désœuvrée, culture urbaine, variétés linguistiques spécifiques aux différents quartiers, criminalité, guerre des gangs. Toutefois les banlieues françaises et les *Inner cities* américains, en particulier celui de Los Angeles, ont des histoires différentes.

Armstrong et Jamin (2002) rappellent qu'en France, au XVII^e siècle, c'était la bourgeoisie et l'aristocratie qui migraient vers la banlieue³ (à cette époque le sud et l'ouest de Paris), afin d'échapper au bruit et à la pollution de la capitale. Il existe encore de nos jours une banlieue aisée, mais la banlieue moderne telle que nous l'entendons bien souvent a été créée au cours du XX^e siècle et particulièrement après la seconde guerre mondiale. En 1966, 120 bidonvilles entouraient Paris abritant 50 000 personnes (chiffres de Pinson, 1992, cités dans Armstrong & Jamin, 2002 : 117). Pour répondre à ce développement massif des banlieues, fut créée en 1958

² Nous reconsidérerons plus loin ces choix de traduction lorsque nous comparerons cette version avec la traduction finale faite pour la synchronisation.

³ On rappellera que le terme « banlieue » date de la fin du XII^e siècle où, à l'origine, il désignait « L'espace d'une lieue autour d'une ville où s'exerçait le droit de ban ». C'est à la fin du XVII^e siècle que le mot a pris son sens de « villages et campagne entourant une grande ville » (*Dictionnaire étymologique Larousse*).

la catégorie de ZUP (Zone à Urbaniser en Priorité), qui a entraîné la création des grands ensembles que nous connaissons aujourd'hui – des logements construits dans l'urgence sans préoccupation du bien-être de leurs habitants, regroupés dans ce qu'on a appelé par la suite les « cités-dortoirs ». Depuis les années 80, un grand nombre de ces banlieues a été classé sous la dénomination de « zones sensibles », en référence aux tensions émergentes entre une partie de la population habitant ces quartiers et les forces de police. On compte aujourd'hui 752 ZUS (Zones Urbaines Sensibles), où vivent environ cinq millions de personnes. En ce qui concerne la population habitant dans ces banlieues, on remarque un fort pourcentage d'immigrants des pays du Maghreb et de l'Afrique sub-saharienne, originaires principalement des zones rurales de ces pays, venus s'installer dans les grands ensembles, depuis les années 60 et 70, à la recherche de loyers modérés. C'est aujourd'hui en majorité une population jeune qui connaît un fort taux de chômage, presque le double de la moyenne nationale. Un article récent du *Monde Diplomatique* (Bonelli, 2005), ciblant principalement les quartiers victimes des émeutes de 2005, citait les chiffres de l'INSEE indiquant pour les 15-24 ans les taux de chômage suivants : 41,1 % dans le quartier de la Grande-Borne, à Grigny (contre 27,1 % pour la commune) ; 54,4 % à la Reynerie et Bellefontaine, à Toulouse (28,6 %) ; 37,1 % dans le grand ensemble de Clichy-sous-Bois, à Montfermeil (31,1 %).

Comment les habitants de ces banlieues voient-ils les cités où ils habitent ? « *The very nature of this suburban architecture acts as an isolative element for whole communities who do not relate to the concept of a town but to that of a quartier.* »⁴ (Armstrong et Jamin, 2002 : 118). Dans cette vie de *quartier*, les réseaux de connaissances ont leur importance, des réseaux d'alliance tissés entre frères, cousins, amis, etc., formant des groupes, voire des bandes. La force du nombre protège. Etre seul, c'est être vulnérable.

Si l'on rappelle maintenant l'historique des quartiers du *Inner City* de Los Angeles, on voit se dessiner une histoire bien différente de celle des banlieues françaises. En effet, depuis le début du XX^e siècle, des restrictions raciales pour le logement visant tout d'abord les Japonais, puis les Mexicains et les Chinois (*Zoning Regulations* et politique du *White Spot* – voir à ce propos Wild, 2005) ont confiné les Africains-Américains aux quartiers de Watts et de la partie sud de Los Angeles (South Central Los Angeles). Le résultat fut, selon les mots de Wild (2005 : 205), « *the transformation of an eclectic collection of integrated neighborhood into a compartmentalized city with racial and ethnic communities largely cordoned off into separate districts bordered by strips of transitional areas* »⁵. Dans les années 40, période de croissance de l'industrie de la défense, de plus en plus d'Africains-Américains se sont dirigés vers les villes, à la recherche d'emplois, ce qui ne fit qu'accentuer les problèmes de logement à Los Angeles, d'autant plus que la ville refusait d'offrir des logements publics dans les années 50 car ce type de mesure était considérée comme d'inspiration communiste. Ces quartiers où la population noire s'est concentrée dans les décennies suivantes ont vu leur taux de chômage augmenter de manière endémique. Après les émeutes de 65, dont on reparlera plus bas, la ville a pris des mesures pour améliorer le manque de services sociaux dans le sud de Los Angeles. Toutefois, la situation ne fit que s'aggraver avec un trafic de drogue et une guerre des gangs qui atteignent aujourd'hui des niveaux critiques.

Quant aux banlieues, le phénomène qui serait connu sous le nom de « suburbanisation » est une spécificité notable de la ville de Los Angeles, baptisée par Banerjee et Verma (2005) comme « *the epitome of sprawl* » (la quintessence de l'étalement des banlieues). La vallée de San Fernando, qu'on nomme aussi « banlieue de l'Amérique » a connu un mouvement de

⁴ « La nature même de cette architecture de banlieue agit tel un élément isolant pour des communautés entières qui ne peuvent s'associer à un concept de ville mais plutôt à celui de quartier. » (Traduction de l'auteur).

⁵ « La transformation d'un ensemble éclectique de quartiers intégrés en une ville compartimentalisée, composée de communautés ethniques et raciales ceinturées en districts séparés, délimités par des zones de transition » (traduction de l'auteur).

construction exponentiel depuis le début du XX^e siècle. Les banlieues devinrent les quartiers privilégiés des classes moyennes et de la petite bourgeoisie. Les conditions de vie y sont au dessus de la moyenne et les logements qui y sont construits sont modernes et coûteux. Pour Banerjee et Verma (2005), le phénomène du *Sprawl* n'a fait qu'accentuer la ségrégation raciale. Dans ce même sens, Sears (1994) cite en exergue d'un article sur les émeutes de 1965 et de 1992, la conclusion du rapport Kerner (1968 : 407) :

« *The nation is rapidly moving toward two increasingly separate Americas. Within two decades, this division could be so deep that it would be almost impossible to unite : a white society principally located in the suburbs, in smaller central cities, and in the peripheral parts of larger central cities, and a Negro society largely concentrated within large central cities.* »⁶

Si on tente d'esquisser une comparaison entre les paysages urbains français et américains, ce qu'on appelle « grande banlieue » en France s'apparenterait au *suburb* américain, tandis que la petite banlieue se rapprocherait plutôt des *Inner cities* (taux de chômage et de criminalité plus élevés que la moyenne nationale, concentration de minorités ethniques, faible qualité des logements). Toutefois la comparaison ne peut tenir lorsqu'on rappelle une différence cruciale : la compartimentalisation ethnique aux Etats-Unis. Nous reviendrons sur ce point dans la mise en scène de ces quartiers au cinéma mais également dans la présentation des vernaculaires qui y sont parlés. En attendant, citons un autre élément qui pourrait rapprocher davantage encore *banlieues* et *Inner cities* et que Wacquant (2006) désigne sous le nom de « marginalité urbaine » : le sentiment d'incompréhension face aux actes de violence gratuits exercés par la police. Le film *Rize* rappelle dans son prologue les séries d'événements qui ont précédé la création du mouvement artistique Krump : les émeutes de Los Angeles en avril 1992 faisant suite à la non-inculpation des policiers responsables du passage à tabac de Rodney King le 3 mars 1991. Ces émeutes faisaient écho aux émeutes de Watts (quartier noir du centre sud de Los Angeles) qui, près de 30 ans auparavant, faisaient également suite à une arrestation policière. On pourrait ainsi établir plusieurs rapprochements entre ces événements et les différentes périodes d'émeutes qui ont secoué les banlieues françaises. On se souviendra, par exemple, que le film *La haine* s'inspirait d'une série de bavures policières qui avaient eu lieu en 1993, dans une période de 72 heures : à Chambéry, à Wattrelos dans le Nord, et plus particulièrement la mort de Makomé M'Bowole, le 6 avril 1993, tué d'une balle dans la tête dans un commissariat de Paris. Ces bavures avaient provoqué des mouvements de violence pendant plusieurs jours, avec des voitures incendiées et des vitrines brisées. Plus récemment, les émeutes de 2005 ont commencé à Clichy-sous-Bois, à la suite de la mort de Zyed Benna et Bouna Traoré le 27 octobre, électrocutés dans un transformateur EDF où ils s'étaient réfugiés alors qu'ils étaient poursuivis par des policiers. Le film *Rize* était sorti sur les écrans français un mois auparavant. Finalement on rappellera deux éléments marquants dans le paysage politique français : le rôle de Nicolas Sarkozy, alors ministre de l'Intérieur. Le 20 juin 2005, alors qu'un enfant avait trouvé la mort lors d'une fusillade entre deux bandes rivales à la Cité des 4000 (Seine-Saint-Denis), Nicolas Sarkozy avait déclaré vouloir « *nettoyer la cité au karcher* ». Le 25 octobre, lors d'une visite à Argenteuil, il fait sa fameuse déclaration où il utilise le mot « *racaille* » pour désigner les jeunes du quartier⁷. Ces deux discours avaient profondément heurté la fierté des habitants des banlieues. Tous ces éléments auront sans doute favorisé un sentiment de familiarité face aux problèmes vécus par les jeunes

⁶ « La nation se dirige rapidement vers deux Amériques de plus en plus séparées. D'ici vingt ans, cette division pourrait bien être si profonde qu'il serait presque impossible de les réunir : une société blanche principalement située dans les banlieues, à l'intérieur de plus petits noyaux urbains ou dans les zones périphériques des plus grands noyaux urbains, et une société noire largement concentrée dans le centre des grandes villes. » (Traduction de l'auteur).

⁷ On reviendra sur ce mot qu'on a trouvé à plusieurs reprises dans la traduction des dialogues du film *Rize*.

Africains-Américains, ainsi qu'encouragé certains jeunes des banlieues françaises à revendiquer une proximité culturelle avec les quartiers noirs urbains des Etats-Unis (New York ou Los Angeles) à travers des formes de contre-culture telles que les graffitis, le rap ou le hip hop (on parle pour ces dernières de « culture de la rue », « culture des banlieues », ou encore de « culture des cités »). Les traducteurs du film *Rize* font ce rapprochement dans le film quand un des personnages dit : « *Basically, we're from the Inner City. Other would call it the Ghetto, the lower part of Los Angeles* », qui est synchronisé ainsi : « *On vient pour la plupart de la zone, du ghetto comme on dit. De la banlieue sud de Los Angeles* » (notre emphase). On notera par ailleurs une divergence de connotations autour du mot *ghetto* en français et en anglais. A l'origine, le mot désignait les quartiers assignés aux Juifs. Aujourd'hui, il renvoie plutôt à l'idée d'un quartier où se trouve une forte concentration d'une minorité ethnique particulière, dans un environnement urbain généralement dégradé. Il apparaît qu'en français les connotations socio-économiques (pauvreté, chômage, bas salaires, inégalité des chances) sont plus accentuées puisque le terme ne renvoie pas à une minorité ethnique unique. Il souligne également le sentiment d'emprisonnement renforcé par l'architecture même des grands ensembles (absence de rues remplacées par les cages d'escaliers).

Représentation de ces quartiers au cinéma

En France, la représentation moderne de la banlieue au cinéma a pris son essor dans les années 90 avec un film culte : *La haine* (Kassovitz, 1995). Puis vinrent les films de Jean-François Richet, *Etat des lieux* (1995) et *Ma 6-T va cracker* (1997), qui ont marqué leur temps par leur âpreté et leur appel à la révolte populaire. Il y eut plus récemment le César du meilleur film 2005 : *L'esquive* (Kechiche, 2003). On remarquera qu'un point commun entre ces films français est la multiethnicité de leurs personnages principaux, à l'image d'une France *black blanc beur*, c'est-à-dire d'une France aux origines diverses (non seulement blanche mais également noire et arabe). Ainsi *La haine* suit les mésaventures d'un groupe d'amis : Hubert, Saïd et Vinz – trois Français d'origine africaine, maghrébine et européenne, et, de la même manière, *L'esquive* nous montre l'histoire d'amour naissante entre Abdelkrim – maghrébin – et Lydia – européenne blanche. Afin de mieux dépeindre le paysage du cinéma sur la banlieue (intitulé bien souvent injustement « cinéma de banlieue »), citons un autre exemple. En 2004, Luc Besson produit *Ze film*. Le dossier de presse qui accompagne la sortie du film annonce son ambition de « *parler de la banlieue telle qu'elle est, et non pas telle qu'on la fantasme à force de caricatures* ». Le magazine *Ecran large* en présentait alors cette critique :

« *Ze film apparaît comme un volume de plus à ce nouveau genre cinématographique qu'est la "comédie de cité". On ne saurait regretter que la banlieue – et au-delà de ça, la culture banlieusarde – soit représentée au cinéma autrement que comme des zones de non-droit où règnent l'anarchie et l'insécurité.* »

Les critiques ont ainsi maintes fois souligné que le portrait dressé sur les banlieues manquait de distanciation par rapport aux stéréotypes véhiculés sur ces quartiers et présentait une vision unique et réductrice de la génération des 15-25 ans qui y habitait.

En ce qui concerne la représentation des *Inner Cities*, on notera une différence essentielle : il ne s'agit pas de mettre en scène un quartier mais bien souvent plutôt des groupes ethniques, à savoir les Africains-Américains d'un côté et les Latino-Américains de l'autre. Ainsi, Denzin (2002) signale deux grands genres : les « *hood movies* » et les « *barrio movies* »⁸. On pourra

⁸ Ces deux appellations empruntées respectivement à l'anglais vernaculaire africain-américain et à l'espagnol signifient toutes les deux « cinéma du quartier » ou « cinéma sur le quartier ». On précisera également que *hood*

alors souligner une première différence majeure entre la description des banlieues dans les films français et celle des *Inner cities* dans les films américains : une multiethnicité contre une monoethnicité. Cette différence capitale pourrait s'expliquer avec ces mots de Hall (1996 : 466) :

« *Western Europe did not have, until recently, any ethnicity at all. Or didn't recognize it had any. America has always had a series of ethnicities, and consequently, the construction of ethnic hierarchies has always defined its cultural politics.* »⁹

La vision stéréotypée habituelle des films sur les quartiers noirs montre des habitants violents contenus ou réprimés par des policiers blancs (Entman & Rojecki, 2000). Quant à la représentation des Africains-Américains dans les médias, Spike Lee résume la situation avec humour quand il fait dire à deux de ses personnages dans le film *Get on the bus* (1996) :

« *Hollywood thinks they got us all figured out... and the evening news.*
- *Yeah, they sum us up with four R's : Rap, Rape, Rob and Riot.* »¹⁰

Dans une étude faite sur 25 films du box-office des années 1996 et 1997, Entman et Rojecki (2000 : 196) considèrent la variété de langue utilisée par les personnages Africains-Américains dans le cinéma américain et montrent que la majorité des films :

« *showed an apparent tendency for African American characters to use language differently from Whites. Language use is a potent cultural and social marker of status and acceptability, and Black characters seemed disproportionately likely to utter street profanities and to speak nonstandard English, even when their characters' social and education would predict otherwise.* »¹¹

Les films analysés par Entman et Rojecki ont ainsi montré que quasiment aucun personnage blanc ne faisait de phrases qui pourraient, selon eux, être considérées comme agrammaticales alors que c'était le cas pour près de la moitié des personnages noirs (ces derniers utilisaient sans doute une forme de vernaculaire africain-américain comme nous le verrons plus loin mais, dans ce cas, ne montraient aucune variation diastatique ou diaphasique). Une des raisons expliquant ce choix de dialogues serait selon les auteurs que :

« *Filmmakers may believe audiences, Black as well as White, expect African American characters to speak in certain ways and would not relate to them as typically, recognizable "black" if they spoke differently* »¹² (Entman & Rojecki, 2000 : 200).

Les personnages de femmes noires en particulier sont montrés comme étant moins « civilisés » que leurs homologues blanches (2000 : 198). Ce n'est toutefois pas le cas dans le documentaire de David LaChapelle.

est dérivé du mot *neighborhood* mais réfère plus spécifiquement au « ghetto » et aux minorités ethniques qui y habitent.

⁹ « L'Europe de l'ouest n'avait jusqu'à récemment aucune ethnicité. Ou ne reconnaissait pas en avoir une. L'Amérique a toujours eu toute une liste d'ethnicités, et par conséquent, la constitution de hiérarchies ethniques a toujours déterminé sa politique culturelle. » (Traduction de l'auteure).

¹⁰ « Hollywood pense qu'il nous a bien cernés, et les infos du soir aussi. – Ouais, ils nous résument en quatre mots : rap, viol, vol et émeute. » (Traduction de l'auteure).

¹¹ « montrent une tendance visible à faire parler les personnages africains-américains différemment des blancs. Les usages langagiers sont un marqueur puissant de statut et d'acceptabilité sociale et culturelle. De manière disproportionnée, les personnages noirs sont enclins à proférer des jurons ou à parler un anglais non standard, même dans les cas où la classe sociale et le niveau d'instruction du personnage laisseraient présager le contraire. » (Traduction de l'auteure).

¹² « Les concepteurs de films croient peut-être que les spectateurs, noirs comme blancs, s'attendent à ce que des personnages africains-américains s'expriment d'une certaine façon et qu'ils ne pourraient pas les évaluer comme typiquement "noirs" s'ils parlaient autrement. » (Traduction de l'auteure).

Comparaison entre l'anglais vernaculaire africain-américain et le français des banlieues

Il semble aujourd'hui clair que ces variétés sont aux Etats-Unis et en France en situation diglossique. En effet, elles sont jugées – et parfois même par leurs propres locuteurs – comme étant des variétés corrompues de la langue standard ou pratiquées par une population peu instruite. En outre, en ce qui concerne le français parlé dans les banlieues, on verra que plusieurs auteurs refusent l'appellation de « variété ».

Anglais vernaculaire africain-américain

Il faut tout d'abord rappeler que l'anglais vernaculaire africain-américain, qui était autrefois appelé « Black English » avant d'être rebaptisé « Black English Vernacular » par Labov (1972), plonge ses racines dans le début de la traite des Noirs et certains linguistes ont ainsi comparé son développement avec le développement des créoles. Aujourd'hui, les Africains-Américains choisissent parmi des traits grammaticaux, lexicaux, phonétiques et discursifs qui leur permettent de s'identifier par rapport à des variétés sociales ou géographiques (par exemple l'est ou l'ouest, le nord ou le sud des Etats-Unis). Depuis les célèbres travaux de Labov dans les années 60, de nombreux traits spécifiques ont été mis au jour par les chercheurs spécialistes de l'anglais vernaculaire africain-américain. Rickford (1999 : 4-9) en présente d'excellents tableaux récapitulatifs. Citons pour les traits phonologiques quelques exemples parmi tant d'autres : l'élision de la consonne finale spécialement pour les nasales ([mæ] pour l'anglais standard *man*), le dévoisement de l'occlusive finale ([bæt] pour *bad*), réalisation de la finale *ng* en *n* (par exemple *walkin'*), la réalisation du *th* en *f* ou *v* (par exemple « *bruvver* » pour *brother*), l'élision du *r* après voyelle (« *fouh* » pour *four*), l'élision des alvéolaires *t/d* en position finale (« *a goo' man* » pour *a good man*), la transposition de consonnes adjacentes (« *aks* » pour *ask*). En ce qui concerne les traits syntaxiques, Rickford (1999 : 6) donne une liste où l'on sélectionne ces quelques exemples : l'absence de copule (« *He ø tall* »), l'utilisation du verbe *être* de manière invariable (« *He be walking* »), l'utilisation du participe du verbe *être* accentué (« *She been married* »), l'absence de marqueur de troisième personne au présent (« *He walkø* »), la généralisation de *is* et *was* (« *We was there* »), l'absence de pluriel (« *Two boyø* »), la négation multiple (« *He don't do nothing* »). Du point de vue du lexique, Rickford (1999) indique peu de traits spécifiques pour le vernaculaire africain-américain et ne cite pas de formes argotiques. Par contre, Smitherman (1977 : 35-72), dans son livre sur ce qu'elle appelle la langue de l'Amérique noire, avait consacré tout un chapitre aux termes utilisés dans différents registres des variétés africaines-américaines. Elle explique ainsi les différentes utilisations positives et affectives de soi-disant obscénités qui sont pour elle parmi les moins bien comprises, telles que « *motherfucker* ». Finalement, en ce qui concerne les traits discursifs, Smitherman (1977 : 3) souligne l'utilisation du « *Black rhythming speech* » : « *a "songified" pattern* » (c'est-à-dire une déclamation à la manière d'une chanson) dont il semble impossible de trouver un équivalent en français (car on verra qu'il est bien différent de ce qu'on appelle la *tchatche* pour le parler des banlieues).

L'utilisation de ces traits varie selon la région, l'âge, le sexe, la classe sociale et le registre. Une tendance pour les jeunes hommes de classe ouvrière à utiliser davantage de traits spécifiques de ce vernaculaire a été notée. Citons également le fait que les locuteurs d'anglais vernaculaire africain-américain sont bidialectaux : ils utilisent aussi bien le vernaculaire que l'anglais dit standard en fonction de la situation (informelle ou formelle) et pratiquent également l'alternance codique.

Français des banlieues : une variété de français ?

Il y a différents types de traits qui distinguent le français des banlieues du français standard. Nous les présenterons selon quatre axes : phonologiques, lexicaux, syntaxiques et discursifs. Les traits phonologiques distinctifs étudiés par Armstrong et Jamin (2002 : 132) sont, pour les voyelles, la postériorisation de [a] – *la table* [latab], la fermeture de [ɔ] – *la police* [lapolis], fermeture de [ɛ] – *ta mère* [tameʁ] – et la fermeture et allongement de [œ] – *j'ai peur* [ʒepø:ʁ] – et, pour les consonnes, la glottalisation de [ʁ] en finale – *ta mère* [tameʁʔ] – et l'affrication de certaines occlusives telles que [p] [d] [k] – *j'veux dire que* [ʒvødzɪ:kʃø:]. Armstrong et Jamin (2002 : 129), dans leur étude d'un groupe de jeunes de La Courneuve, ont montré que les traits phonologiques spécifiques au vernaculaire de la banlieue étaient partagés par des jeunes de différents groupes ethniques. Pour les traits prosodiques, Fagyal (2003 : 49) observe l'allongement de la pénultième : « *C'est Ziiidane, il tient un baaalon.* ».

En ce qui concerne le deuxième axe, il faut noter que ce sont les traits lexicaux qui ont pendant longtemps le plus intéressé les linguistes dans leur recherche sur le français des banlieues. Ainsi Fagyal (2004 : 41) remarque : « *Le lexique constitue sans doute l'aspect linguistique le mieux connu des parlers populaires en France* ». Pour Lodge (1993 : 256), qui indique tout de même des différences de prononciation et de syntaxe, « *It is probably in the lexicon that style-shifting in French is indicated most obviously* »¹³. Parmi les traits spécifiques liés au lexique du français alternatif, George (1993) propose : la suffixation (« *chicos* » pour *chic*), l'abréviation (« *hallu* » pour *hallucinant*), la répétition (syllabique ou non-identique : « *foufou* » ou « *fofolle* »), l'inversion – ou verlan, qui est, selon Fagyal (2004 : 44), « *présenté comme le trait emblématique de cette "variété"* », les anglicismes (emprunts directs, hybrides ou pseudo-anglicismes). Goudailler (1999), en ce qui concerne le langage des jeunes, ajoute à une liste similaire les mots empruntés à l'ancien argot, aux patois ou à d'autres langues, notamment l'arabe. Au niveau des traits syntaxiques, on relève en particulier des changements de classe. Ainsi l'adjectif *grave* est utilisé comme adverbe pour signifier *beaucoup* : « *je le kiffe grave* » veut dire « *je l'aime beaucoup* » (Sourdou, 1997). Finalement, pour les traits discursifs, on notera l'exercice de virtuosité verbale appelée *tchatte*, sorte de logorrhée permettant d'*embobiner* et de manipuler l'interlocuteur.

Avant de terminer cette brève présentation des traits spécifiques du parler des banlieues, il est bon de préciser que plusieurs auteurs lui refusent l'appellation de *variété de français*, et ce principalement pour la raison qu'il ne s'est jamais vraiment suffisamment démarqué du français populaire utilisé depuis plusieurs siècles par les ouvriers (Gadet, 1998). Une autre question émerge : existe-t-il une réelle différence entre le parler des jeunes et le parler des jeunes des banlieues ? Sourdou (1997), dans son étude des néologismes sur deux corpus de 1984 et 1997, a montré deux tendances dans la langue des jeunes : une première tendance en 1984 qui reflète un français dit *branché* tandis qu'en 1994, il note que le français des jeunes s'inspire davantage du parler des cités. Il semblerait qu'ils se soient donc réapproprié une variété qui a ses origines dans les banlieues populaires. En ce qui concerne les registres, citons Sanders (1993 : 27) :

« *A major difference between English and French is the way in which spoken French has come to diverge from written French. Related to this – though not identical with it –*

¹³ « C'est probablement au niveau du lexique que le changement de style en français est indiqué de la manière la plus évidente » (traduction de l'auteure).

is the distinction between “informal” and “formal” usage, which is much greater in French than it is in British English. »¹⁴

On trouvera la même différence entre le français informel et l’anglais américain informel, mais aussi entre le français informel et le vernaculaire africain-américain. En outre, pour conclure cette comparaison entre parler des banlieues et vernaculaire africain-américain, il faudra garder à l’esprit cette autre différence majeure : le fait que ce dernier est une variété ethnique, ce qui n’est pas le cas pour le parler des banlieues.

Nous allons voir maintenant, en comparant plusieurs extraits des dialogues originaux et leurs traductions, que synchronisation et sous-titrage posent problème car les termes français qui y sont utilisés véhiculent une charge connotative sur la banlieue et la culture urbaine africaine-américaine qui va orienter l’interprétation des spectateurs.

Analyse comparative des dialogues anglais et de leur version française

Le travail de comparaison se fera tantôt sur trois, tantôt sur quatre énonciations (et instances énonciatives puisqu’on a affaire à plusieurs traducteurs pour un locuteur) : les entretiens originaux en anglais, les sous-titres français, la synchronisation française, la bande-annonce en français (dont la traduction avait été faite bien avant la traduction définitive), en rappelant que trois sont orales (entretiens, synchronisation, bande-annonce) et qu’une est écrite (sous-titres). Dans cette analyse, nous suivrons les quatre axes utilisés précédemment dans notre description des traits spécifiques : phonologiques, lexicaux, syntaxiques et discursifs.

Traits phonologiques

Ils sont limités dans la synchronisation française. On notera deux éléments :

- Une insistance sur les /r/ :

« *On exprime notre rage à travers un art !*

On n’a aucun moyen de renforcer l’unité de notre communauté. »

- Dans la bande-annonce, un accent d’insistance sur la première ou la deuxième syllabes avec allongement de la voyelle, et non pas sur la pénultième comme l’avaient relevé Gadet (1998) et Fagyal (2003) :

« *On va s’emparrer du monde de la danse, on va l’atomiser grave. »*

Ces traits n’interviennent pas de manière systématique, et ce peut être afin d’éviter la caricature. Il est probable que les acteurs qui ont fait ces synchronisations ne venaient pas eux-mêmes de la banlieue et n’auraient pas réussi à produire une version convaincante.

Traits lexicaux

C’est au niveau lexical qu’intervient le plus de divergences entre les entretiens originaux et leurs traductions. Rappelons par ailleurs que la synchronisation est d’autant plus problématique qu’elle semble tenter de faire oublier au spectateur qu’il y a eu une autre version qui la précédait. Elle cherche à donner l’illusion d’être un produit original. Ceci dit, il est important de souligner que le travail de synchronisation est accompagné de difficultés techniques. Il faut par exemple adapter le texte de traduction aux mouvements des lèvres des acteurs. Ainsi, en plus de contraintes sémantiques et contextuelles évidentes (respecter le sens

¹⁴ « Une différence principale entre l’anglais et le français est la manière dont le français parlé s’est éloigné du français écrit. Liée à ceci – bien que non identique – est la distinction entre les usages “informel” et “formel” qui est bien plus importante en français qu’en anglais. » (Traduction de l’auteure).

des dialogues et les niveaux de langue utilisés par les personnages), il existe des contraintes phonétiques (respecter les sons produits en fonction du mouvement des lèvres – une occlusive bilabiale est par exemple plus visible qu’une fricative alvéolaire) et des contraintes de durée (la traduction ne peut être plus longue que le dialogue original). Malgré cette série de difficultés, certaines traductions fonctionnent :

Version originale	Synchronisation	Sous-titres
You have to remember I created this on my own. I started from the ground. No one offered me no money. No one gave me a dime. But I’m perceived to be the richest man on Earth. And I ain’t got a dime !	Faut bien vous dire que j’ai créé ça tout seul. Je suis parti de rien. Je te dis pas, personne m’a filé de fric. Bon personne m’a filé le moindre centime. Mais les gens pensent que je suis le gars le plus friqué du monde. Alors que j’ai que dalle ! ¹⁵	J’ai créé ça tout seul. Je suis parti de rien Personne ne m’a donné un centime. On me croit super riche, Mais j’ai pas un rond.

Extrait 1 – *Tommy le Clown*

On notera dans la version originale certains traits distinctifs du vernaculaire africain-américain (double négation dans « *no one offered me no money* » ; élision consonantique de la forme « *I haven’t* » en « *I ain’t* »). Ils sont accompagnés de traits phonologiques spécifiques de l’anglais américain, tels que la sonorisation du *t* intervocalique qu’on pourrait transcrire : « *I starded* », « *I ain’t godda dime* ». Dans l’extrait 1, il semble à première vue que les registres utilisés dans la langue source et la langue cible sont plus ou moins équivalents et que les traductions de « *I ain’t got a dime* » (« *J’ai que dalle* » ou « *J’ai pas un rond* ») sont satisfaisantes¹⁶. Le dictionnaire Oxford, qui propose 14 registres, définit « *dime* » comme provenant de l’anglais américain de niveau informel. A ceci, la forme « *I ain’t* » ajoute un niveau supplémentaire de familiarité. Pour la traduction française, selon le *Petit Robert*, l’expression « *que dalle* » daterait de 1829 et proviendrait par glissement de sens d’un terme d’origine populaire de l’ouest de la France « *daye* » signifiant « *faux* ». Aujourd’hui la forme « *que dalle* » est largement utilisée pour signifier « *rien* » en argot. Ainsi, les termes utilisés dans la traduction française n’adoptent pas tout à fait le même registre que celui de la version originale (familier). Toutefois, ils n’apportent pas de connotations spécifiques sur l’origine sociale du locuteur, ce qui n’est pas le cas dans le reste du film, comme nous allons le voir avec les extraits suivants.

Version originale	Synchronisation	Sous-titres
If you live here in Los Angeles you have to be taught it.	Sérieux, quand t’es de Los Angeles. Obligé t’es à mort dans ce truc.	Tout le monde kiffe ça à LA. On s’éclate tous. Ça nous rapproche.

Extrait 2 – *El Nino*

¹⁵ Dans nos transcriptions des synchronisations, nous avons décidé de ne pas reproduire toutes les élisions (telles que le *e* caduc ou les simplifications de groupes consonantiques) afin de ne pas orienter la perception de ces dialogues. En effet, il aurait été difficile de faire de même avec les dialogues écrits en anglais. Nous avons donc seulement gardé les élisions les plus évidentes – comme celles de la négation ou du pronom sujet (par exemple, *T’as* ou lieu de *Tu as*).

¹⁶ Il est par ailleurs intéressant de noter que Tommy le Clown est la personne qui dans le documentaire utilise le plus de traits spécifiques au vernaculaire africain-américain. Pourtant, ses répliques ont peu été traduites avec des formes argotiques. Serait-ce son âge –la quarantaine– qui aurait influencé les traducteurs dans ce sens ?

Le mot *kiffer* apparaît plusieurs fois dans le film, aussi bien dans la synchronisation que dans les sous-titres. Ainsi, plus loin, on peut entendre Miss Prissy : « *C'est ça qui nous fait kiffer* » (traduisant « *That's a part of what make us krump* »), ou encore Tommy le Clown : « *C'est kiffant de la porter !* » (« *It feels good to wear this, baby !* »). En arabe, le kif est du haschich, c'est donc quelque chose qui provoque du plaisir. Le terme, aujourd'hui utilisé dans le sens d'aimer ou avoir du plaisir, est tout d'abord apparu dans les banlieues. En ce qui concerne la réplique « *T'es à mort dans ce truc* », on ne peut s'empêcher de remarquer qu'il n'y avait pas de forme argotique dans la version originale (« *you have to be taught it* »¹⁷). Nous avons vu la différence sur le plan lexical entre le parler des banlieues et le vernaculaire africain-américain, qui n'est pas un argot. On peut donc se demander ce qui justifie ce changement de niveau dans la traduction. C'est un décalage que l'on retrouve tout au long du film. Valdman (2000) rappelle dans son article les origines négatives de l'argot, qu'on retrouve dans le *Petit Robert* avec la définition suivante : « *langage cryptique des malfaiteurs* ». En effet, ce parler était à l'origine utilisé par des corporations de voleurs pour cacher leurs méfaits. L'utilisation de l'argot ne suscitera pas « le plaisir des retrouvailles » (Zarate, 1983) pour tous, mais teintera pour certains la perception des personnages montrés par le documentaire.

Version originale	Bande-annonce	Synchronisation	Sous-titres
You have stripper dancing which we would which we do not do. (Twerking) ¹⁸	Bon t'as des danses genre striptease, mais ça c'est pas notre truc.	T'as le stripper dance. Ce truc nous on y touche pas. Ça t'oublie. (Le twerking, twerking, ouais)	La stripper dance, on fait pas. (Twerking !)

Extrait 3 – Lil C

Avec l'extrait 3, on interprétera principalement l'utilisation de mots anglais. Dans la bande annonce, « *stripper dance* » avait été traduit pas « *des danses genre striptease* » (apparemment les traducteurs ne connaissaient pas encore ce type de danse hip hop). Puis, dans la synchronisation aussi bien que dans les sous-titres, le terme original « *stripper dance* » a finalement été conservé. On remarquera toutefois une hésitation autour du genre du mot : masculin dans la synchronisation, féminin dans les sous-titres. En outre, le terme « *Twerking* » nous avait semblé obscur lorsque nous avons vu ce film pour la première fois. Nous avons alors cherché sa définition sur Internet et trouvé dans le *Urban dictionary*¹⁹ l'explication suivante : « *to work one's body, as in dancing, especially the rear end* »²⁰. En ce qui concerne son utilisation en français, une recherche sur Google a vu émerger, pour les sites francophones, exactement deux occurrences sur un seul site : un forum sur le Krump, créé en 2006 (donc plusieurs mois après la sortie du film). La question que nous nous posons maintenant est la suivante : si les spectateurs ne pouvaient comprendre ce mot, pourquoi un tel choix de non-traduction ? La volonté de conserver un terme même s'il n'est pas compréhensible pour les spectateurs est paradoxale. On trouve ainsi tout au long du film d'autres anglicismes, des termes non traduits de la version originale, faisant surtout référence à la culture du hip hop, tels que *Krumping*, *Krump session*, *Clown dancing*, *battle zone*, *little*

¹⁷ On notera par ailleurs le transfert de « *you* » à « *tout le monde* » dans les sous-titres : « *Tout le monde kiffe ça à LA. On s'éclate tous. Ça nous rapproche* ».

¹⁸ Les répliques entre parenthèses sont prononcées en même temps par d'autres personnes qui se tiennent derrière le personnage interviewé.

¹⁹ www.urbandictionary.com

²⁰ « Bouger son corps, comme en dansant, spécialement l'arrière-train. »

mamas, big boys, Miss Prissy... D'autres mots non techniques et qui auraient pu facilement être traduits ne l'ont pas été. On citera, par exemple, la réplique : « *Du soft, un peu d'african, une touche de clowning* » (traduisant « *We put everything in it. The Belizean, the lower African, the clown walking...* ») et plus loin « *C'est ta live !* »²¹ (« *It's your life !* »). Il y a certainement de la part des distributeurs un désir d'adopter un style *jeune*. Dans un des entretiens de Fagyal (2004 : 46) faits auprès de jeunes de la banlieue de La Courneuve (Seine Saint-Denis), Nassir, un jeune interviewé, expliquait : « *Personnellement des fois on parle anglais.... Il y a des mots anglais qui reviennent... ça fait bien quoi* ».

Version originale	Bande-annonce	Synchronisation	Sous-titres
It's like hygiene. Either you smell good or you don't. Either you krump or you not.	C'est comme l'hygiène. Soit tu sens bon, soit tu schlingues. Là, c'est soit tu krumpes, soit t'es nase !	C'est genre l'hygiène. Ou tu sens bon ou tu sens mauvais. Le krump, c'est ça.	C'est comme sentir bon ou mauvais. Vous krumpez ou pas.

Extrait 4 – *Tight eyez*

On remarque dans l'extrait 4 une réelle différence entre la première traduction (celle faite pour la bande annonce) et la version finale (celle des sous-titres et de la synchronisation). En effet, le registre adopté pour la bande-annonce était nettement plus argotique (« *tu schlingues* », « *t'es nase* »). Si les distributeurs avaient jugé nécessaire d'utiliser davantage de formes argotiques afin d'attirer le public visé – citons Valdman (2000 : 1189) : « *La connivence conduit au bonheur d'une identité commune* », pourquoi se sont-ils finalement ravisés lors de la traduction définitive du film ? Afin d'apporter une tentative de réponse à cette question, redéfinissons le rôle publicitaire de la bande-annonce. En tant que premier contact avec le public, elle doit permettre aux spectateurs potentiels d'identifier les spécificités qui vont leur montrer qu'un film va leur plaire ou non. Il va sans dire que les usages linguistiques des personnages font partie de ces spécificités qui susciteront reconnaissance et connivence. Pour assurer cette reconnaissance, les traits qui seront mis en exergue sont choisis en fonction de références culturelles communes et d'imaginaires partagés mais impliquent également des raccourcis et des lieux communs dans les représentations qui sont faites sur l'autre culture.

Version originale	Bande-annonce	Synchronisation	Sous-titres
So what we did is a group of us got together and we invented this	On était une bande de lascars. On s'est mis ensemble et on a inventé ce courant.	Et qu'est-ce qu'on a créé ? C'est un groupe de jeunes. On s'est tous réunis et on a inventé cette danse.	Nous, on a créé ce groupe. Et on a inventé cette danse.

Extrait 5 – *Dragon*

Suivant le même phénomène que l'extrait précédent, l'extrait 5 montre que le terme « *lascars* » qui était cité deux fois dans la bande-annonce (*cf.* introduction de cet article) n'apparaît plus ni dans la version doublée ni dans les sous-titres. On se demandera quelles

²¹ L'expression est aujourd'hui trouvée dans le parler des jeunes mais sera plus fréquemment entendue sous la forme « *C'est ta life* », avec un f.

étaient les intentions derrière ce choix de traduction préliminaire. Le dictionnaire d'argot du site Langue Française²² propose la définition suivante :

« **Lascar**

homme ; individu louche, voyou ; type ; homme énergique, soldat d'infanterie ; voyou de banlieue ; individu ; homme astucieux ; forte tête, rebelle ; indiscipliné ; type, suspect ; ami ; garçon de banlieue, des cités ANG : a shrewd man
mot d'origine arabe : ascar = soldat »

L'évolution du terme est intéressante : utilisé autrefois dans un sens péjoratif (« *individu louche* »), il prend aujourd'hui des connotations positives (« *ami ; garçon de banlieue* »). Dans l'extrait de la bande-annonce cité, il est clair que c'est le sens positif qui est choisi. Mais comment ce mot en est-il venu à renvoyer aussi clairement aux jeunes des banlieues ? Fagyal (2004 : 42) propose cette explication :

« *Les médias ont sélectionné, de façon plus ou moins consciente mais systématique, certains aspects langagiers saillants, surtout lexicaux, pour les présenter comme les composantes d'une variété langagière indépendante attribuée à la jeunesse multiethnique des banlieues ouvrières des grandes villes.* »

La variété utilisée dans les traductions du film *Rize* n'est pas nécessairement authentique mais n'est tout au plus qu'une représentation du parler des jeunes des cités. Elle est donc chargée de formes stéréotypées. On admettra toutefois que la première version qui était présentée dans la bande-annonce était nettement plus caricaturale. Il faut maintenant se demander si l'on peut se rassurer que les traducteurs se soient ravisés lors de la traduction finale.

Version originale	Synchronisation	Sous-titres
When you know that there's a krump session. Me, myself and I know a lot of people would stop whatever is going on and get together. Because it's the spirit in the midst of Krumping.	Quand une session de Krumping est en route, ben moi je peux t'affirmer qu'y aura un max de monde qui va tout zapper pour être sur le coup. Y seront de la partie. Parce que c'est comme ça. C'est clair, y a une force là-dedans. Tous ces gens pensent krumping. Y a un état d'esprit, une énergie, c'est clair.	Quand il y a une session de krump, on laisse tout en plan. Pour y aller. C'est ça l'esprit Krump.

Extrait 6 – Dragon

Dans l'extrait 6, les écarts de registres sont notables. On remarque un style plus soigné dans la version originale, tandis que celui des deux traductions est plus familier et la synchronisation nettement plus bavarde. On trouve cet effet tout au long du film. Plus loin par exemple : « *Nous **fritter**, c'est pas à ça qu'on pense quand on danse* » (traduisant « *Fighting is the last thing on our mind when we dance* »). Il faut préciser que la prononciation africaine-américaine n'était pas particulièrement marquée dans ces exemples et que le niveau lexical du français n'est donc pas une transposition de traits phonologiques spécifiques. La traduction offre peu de mots de verlan mais ceux-ci interviennent systématiquement sans vrai parallèle avec le registre de l'énoncé original. Un de ceux-ci apparaissait déjà dans la bande-annonce : « *On est vénère* » (dialogue original : « *People have problems, didn't get this, didn't get that* »). On a également trouvé « *Sa meuf* » (traduction de « *his girlfriend* »). Ces exemples

²² <http://www.languefrancaise.net/glossaire/>

sont tirés des propos de Miss Prissy qui, comme son nom l'indique, est plutôt considérée comme précieuse voire prude et utilise consciemment une variété de langue proche de l'anglais-américain standard. Les choix de registre de cette locutrice auront donc tout simplement été ignorés par les traducteurs. Dans ce sens, Fagyal (2004 : 44) souligne que « *L'usage stéréotypé, pour ne pas dire caricatural, du verlan comme marque identitaire est désormais largement pratiqué* » et elle ajoute plus loin que la réappropriation du discours des banlieues par les médias permet de « *codifier la "variété" que ces mots étaient censés représenter* ». Ceci n'est pas sans rappeler le commentaire de Entman et Rojecki (2000 : 200), cité plus haut, sur la manière dont les producteurs répondent aux attentes du public en ce qui concerne le parler de différents groupes sociaux.

Version originale	Synchronisation	Sous-titres
You know a lot of people think it is just, you know, 'Oh they're just a bunch of rowdy, you know just ghetto, heathen and thugs...'	En fait tu vois y a pas mal de gens qui disent 'eh, t'as vu ? Rrrr... c'est juste une bande de petits voyous ! juste des mecs du ghetto, de la racaille, des sauvages.'	Beaucoup de gens pensent que c'est juste des bandes de voyous, des sauvages, des casseurs.
No. What we are are oppressed.	Nan... Nan, nan. Nous, on est juste des opprimés.	Mais non. On est juste des opprimés.

Extrait 7 – Dragon

L'intérêt de l'extrait 7 réside dans la manière dont Dragon verbalise le discours produit sur les jeunes des quartiers urbains. Il souligne également les connotations marquées que certains mots revêtent. Pour la traduction française, il n'est plus besoin de rappeler les implications autour du mot « *racaille* » (cf. partie 1 de cet article), en traduction de « *heathen* » (qui se traduirait plutôt par « *barbares* » selon le Robert & Collins). On note également l'utilisation du mot « *sauvages* » pour traduire « *thugs* » (voyous). On peut décrypter dans ces choix lexicaux des références intertextuelles claires. En effet, il est évident que ces termes ont pris une place prépondérante dans le discours tenu par les médias et les hommes politiques sur les cités. Dans les entretiens notés par Fagyal (2004) auprès de jeunes de la Courneuve, Dalila, une des jeunes interviewés, dit : « *La réputation que la plupart des médias accordent à notre communauté... ce qui fait que nous on est des sauvages...* ». Il semble ici clair que Dalila reprend un terme véhiculé par la société dans laquelle elle vit. On rappellera par ailleurs que la reconnaissance de la communauté linguistique ne passe pas uniquement par la connivence mais également par l'opposition, dans un processus de catégorisation de type « nous » contre « eux » (Gadet, 2003).

Traits syntaxiques

Quelques changements de catégorie syntaxique ont été relevés, en particulier de l'adjectif vers l'adverbe (« *tranquille* », « *direct* ») et du quantifiable vers l'indénombrable (« *une phase* » – « *de la phase*²³ »), dans les répliques suivantes :

« On envoie nos phases **tranquille**. »

« Quand tu vois une pure phase, tu sais que c'est **de la pure phase**.

Tu le sais **direct**. C'est du style tu vas te dire ça c'est de la pure phase mortelle. »

On notera le déplacement de l'adjectif « *pure* », ici antéposé (influence de l'anglais ?). Pour Lodge (1993 : 4), « *the average layperson in France is acutely aware of the variation*

²³ Phase : terme technique utilisé dans le breakdancing pour désigner les différentes figures acrobatiques.

which exists within French. He or she is sensitive to the most subtle distinctions among the particular “accents” and styles he or she encounters »²⁴. Valdman (2000) remarque ainsi que la perception des francophones sur leurs propres parlers populaires est franchement négative. Ainsi à l’écoute de quelques formes argotiques, la réponse typique est : « Ça se dit, mais ce n’est pas correct » (Valdman, 2000 : 1182), ou pour Lodge encore (*ibid.*) : « Ce n’est pas du français ça, c’est de l’argot ». On pourrait ajouter ce commentaire souvent entendu : « c’est du mauvais français ». Ce point rappelle encore une fois le commentaire d’Entman et Rojecki (2000 : 196), sur le fait que les personnages noirs des films s’expriment bien souvent de manière « agrammaticale ». Les spectateurs du film *Rize* porteront un jugement de valeur sur la manière de parler de ces jeunes et donc sur ces jeunes eux-mêmes.

Traits discursifs

On a relevé que le fameux « *You know* » (dont on ne démontre plus l’utilisation phatique) a été traduit par « *t’as vu* » dans le discours de plusieurs personnages. Cette même forme était très utilisée par le personnage de la jeune Lydia dans le film *L’esquive* (Kechiche, 2003), qu’elle prononçait « *t’as ‘u* » et qui ponctuait régulièrement son discours. Quel est son rôle discursif ? A-t-il la même fonction que la forme anglaise ? Il nous semble en fait davantage participer à l’exercice de tchatte dont on a déjà parlé plus haut.

Par ailleurs, il semble que les traducteurs n’aient pas réussi à traduire le rythme du vernaculaire africain-américain en français (le *Black rhythming speech* cité plus haut). En effet, on remarque avec l’extrait 8 que la version française est bien souvent plus verbeuse et moins rythmique.

Version originale	Synchronisation
Here it’s a flow, it’s a vibe, it’s like a connection. Everybody does it, everybody sees it.	Ici, c’est comme une énergie, une onde positive. ²⁵ Allez, on est entre nous. Tout le monde le danse. Tout le monde le regarde.

Extrait 8 – *El Nino*

On a remarqué peu de variations par rapport à la norme anglaise dans la version originale des entretiens (on citera pour l’exemple « *That’s how he separate* » sans *s*, « *You in trouble* » sans copule, « *The whole group goes do it* » au lieu de *goes to do it*). Peut-être était-ce dû au fait que ces jeunes étaient en situation d’interview et donc dans un contexte semi-formel. En effet, bien qu’ils semblent assez détendus, David LaChapelle n’est pas un des leurs. Il est vrai que le réalisateur est parvenu à instaurer une relation de confiance²⁶ mais il n’en demeure pas

²⁴ « Le quidam moyen en France a une conscience aiguë de la variation qui existe en français. Il ou elle est sensible aux différences les plus subtiles parmi les accents ou les styles particuliers qu’il ou elle entend » (traduction de l’auteur).

²⁵ On notera encore une fois le changement de traduction entre la version faite pour la bande-annonce (*cf.* introduction de cet article) et la version finale de la synchronisation. Dans ce cas, le mot « flow » qui avait tout d’abord été traduit par « flot » a finalement été traduit, de manière plus adaptée, par « énergie ».

²⁶ Sur le site officiel du film, on trouve ces notes de production : « *The production consisted of a small crew of no more than five people. All film locations were in the Clowners and Krumpers own neighborhoods, schools and homes. This allowed the filmmakers to gain more personal insight and commitment in order to give an authentic voice to these kids and their underground dance movement. It also created unique and meaningful friendships by breaking down stereotypes and cultural differences.* » Traduction : « La production était composée d’une petite équipe de cinq personnes au plus. Le tournage se situait dans les quartiers, les écoles et les maisons des Clowners et des Krumpers. Ceci a permis aux concepteurs du film d’obtenir un point de vue

moins un étranger. Citons Gadet (1998 : 119) : « *Les adolescents membres d'un groupe de pairs ne traitent pas les gens qui les écoutent de façon indifférenciée* ». Ainsi, en ce qui concerne le niveau de langue des entretiens, on peut supposer un désir de bien paraître vis à vis d'un futur auditoire qui aurait alors suscité soit une autocorrection, soit une variation diaphasique. La traduction quant à elle n'offre pas de variations ou de registres. On note tout de même dans la version française que certains personnages utilisent moins d'argot que d'autres : les adultes de plus de 35 ans en particulier (les parents des jeunes Krumpers par exemple ou Tommy le Clown). On donnera toutefois un contre-exemple qui nous avait particulièrement interloquée dans la bande-annonce. La mère de Dragon y expliquait : « *The first time I saw Dragon did krump I thought he was on drug* ». Cette réplique avait été traduite : « *La première fois que je l'ai vu krumper, j'ai cru qu'il était raide défoncé* ». Il semble clair qu'il y a dans ce cas un changement de registre tout à fait inapproprié.

Pour finir, il est intéressant de souligner que Fagyal (2004 : 47) a révélé la manière dont la presse accentuait tout particulièrement le rôle du jeune homme beur comme menant l'innovation et qu'elle résumait sous les termes d'« *image médiatique d'innovateurs marginaux* ». Cette innovation est double : linguistique et culturelle. Il est troublant de noter qu'on retrouve finalement cette idée dans le sujet même du film *Rize* puisqu'il montre la création de deux nouvelles danses urbaines : le *Clowning* et le *Krumping*. Ne véhicule-t-il pas de manière très schématique une vision classique des Africains-Américains des *Inner cities* qu'on pourrait définir en ces mots : soit la violence, soit la musique et la danse.

Conclusion

Dans cet article, en comparant la version originale d'un documentaire sur la culture urbaine africaine-américaine et sa synchronisation, nous avons mis au jour une problématique dans les choix de registres faits dans la version française. S'il s'agissait pour les distributeurs du film en France d'attirer le public des banlieues en particulier, on peut se demander si le risque de véhiculer de fausses représentations n'était pas démesuré. Même si nous avons pu relever une sorte de réajustement entre la première traduction (celle faite pour la bande-annonce) et la traduction définitive qui visait à atténuer la caricature, il n'en demeure pas moins que les dialogues de la version française reposent essentiellement sur des *a priori* dans leur conception des cultures urbaines aussi bien américaine que française. Comme nous l'avons déjà dit, l'amalgame présenté par la traduction du documentaire teinte la perception des personnages. En outre la simplification se fait également par effet boomerang sur la société française, à une époque post-onze septembre où l'on a tendance à voir dans les problèmes des banlieues des origines ethniques et religieuses. Fagyal (2004 : 45) voit l'origine de ce phénomène plus tôt : « *Vers le milieu des années 90, une troisième dimension, celle de l'ethnicité, fait son apparition dans les discours médiatiques sur le français des banlieues.* » En outre, le parler des banlieues a souvent été assimilé à une jeunesse pauvre, multiethnique, ayant une tendance à la violence, mais également créative et artistique. On retrouve ces mêmes clichés dans le film et sa traduction. Dans son article sur les accents choisis pour les personnages des films de Walt Disney, Lippi-Green (1997a) montre comment le cinéma participe à la construction des préjugés sur les groupes sociaux. Il semble désormais nécessaire de reconnaître ces choix de traduction comme des exercices démagogiques. La version française du film *Rize* est finalement très rassurante pour le spectateur français qui, se trouvant en terrain familier, apprécie sans doute le fait que sa conception de la jeunesse urbaine défavorisée ne soit en aucun cas déstabilisée.

personnel et un engagement qui donne une voix authentique à ces gamins et à leur style de danse avant-garde. Cela a aussi créé des amitiés uniques et sincères en abolissant stéréotypes et différences culturelles. »

Bibliographie

- ARMSTRONG N., JAMIN M., 2002, « Le français des banlieues : uniformity and discontinuity in the French of the Hexagon », dans Salhi K. (dir.), *French in and out of France : language policies, intercultural antagonisms and dialogues*, Bern, Peter Lang, pp. 107-136.
- BANERJEE T., VERMA N., 2005, « Sprawl and Segregation », dans Varady D. P. (dir.), *Desegregating the City : Ghettos, enclaves and Inequality*, Albany, State University of New York Press.
- BONELLI L., 2005, « Révolte des banlieues : Les raisons d'une colère », *Le Monde diplomatique*, archives. <http://www.monde-diplomatique.fr/2005/12/BONELLI/12993> (consulté le 11 avril 2007).
- CONEIN B., GADET F., 1998, « Le "français populaire" de jeunes de la banlieue parisienne, entre permanence et innovation », dans Androutsopoulos K et Schotz A. (dirs.), *Jugendsprache, Langue des jeunes, Youth Language*, Frankfurt, Peter Lang, pp. 106-123.
- DENZIN N. K., 2002, *Reading Race : Hollywood and the Cinema of Racial Violence*, Thousand Oaks, Calif., SAGE.
- ENTMAN R. M., ROJECKI A., 2000, *The Black Image in the White Mind : Media and Race in America*, Chicago, University of Chicago Press.
- FAGYAL Z., 2003, « La prosodie du français populaire des jeunes à Paris : traits héréditaires et novateurs », *Le Français aujourd'hui, Français de l'école et langues des élèves : quel statut, quelles pratiques ?*, n° 143, pp. 47-55.
- FAGYAL Z., 2004, « Action des médias et interactions entre jeunes dans une banlieue ouvrière de Paris : Remarques sur l'innovation lexicale », *Cahier de Sociolinguistique*, 9, Presses universitaires de Rennes, pp. 41-60.
- GADET F., 2003, *La variation sociale en français*, Paris, Ophrys.
- GEORGE K., 1993, « Alternative French », dans Sanders C. (dir.), *French today : Language in its social context*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 155-169.
- GOUDAILLER J.-P., 1999, « La langue des jeunes des cités : Comment tu tchatches ! », Conférence du Casnav de l'académie de Paris.
- HALL S., 1996, « What is this "black" in black popular culture ? », dans Morley D. & Chen K.-H. (dirs.), *Stuart Hall : Critical Dialogues in Cultural Studies*, London, Routledge, pp. 465-475.
- KRAMSCH C., 1998, *Language and Culture*, Oxford, Oxford University Press.
- LABOV W., 1972, *Language in the Inner City : Studies in the Black English Vernacular*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- LIPPI-GREEN R., 1997a, « Teaching children how to discriminate : What we learn from the Big Bad Wolf », dans *English with accent*, London, Routledge, pp. 79-103.
- LIPPI-GREEN R., 1997b, « The real trouble with Black English », dans *English with accent*, London, Routledge, pp. 176-201.
- LODGE R. A., 1993, *French : From dialect to standard*, London, Routledge.
- RICKFORD R. J., 1999, *African American Vernacular English. Language in Society*, 26, Malden, Mass., Oxford, Blackwell Publishers.
- SANDERS C., 1993, « Sociosituational variation », dans Sanders C. (dir.), *French today : Language in its social context*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 27-53.
- SEARS D. O., 1994, « Comparison of 1965 with 1992 », dans Baldassare M. (dir.), *The Los Angeles Riots*, Boulder, Westview Press, pp. 237-254.
- SMITHERMAN, G., 1977, *Talkin and Testifyin : The Language of Black America*, Boston, Houghton Mifflin.

- SOURDOT M., 1997, « La dynamique du français des jeunes : 7 ans de mouvement à travers deux enquêtes », *Langue française*, 114, pp. 56-81.
- VALDMAN A., 2000, « La langue des faubourgs et des banlieues : de l'argot au français populaire », *The French Review*, vol.73, 6, pp. 1179-92.
- WACQUANT L., 2002, « Gutting the Ghetto : Political Censorship and Conceptual Retrenchment in the American Debate on Urban Destitution », dans Cross M. & Moore R. (dirs.), *Globalization and the New City*, New York, Palgrave, pp. 32-49.
- WACQUANT L., CHAUVIN S., 2006, *Parias urbains : Ghetto, banlieues, Etat*, Paris, Editions La Découverte.
- WILD M., 2005, *Street Meeting : Multiethnic Neighborhoods in Early Twentieth-Century Los Angeles*, Berkeley, University of California Press.
- ZARATE, G., 1983, « Objectiver le rapport culture maternelle / culture étrangère », *Le français dans le monde*, 181, pp. 34-39.

Sites web consultés

- www.ecranlarge.com/movie_review-list-809.php (consulté le 11 avril 2007, lien actif en avril 2008).
- <http://krump.forumculture.net/> (consulté le 17 décembre 2006, lien inactif en avril 2008).
- www.rizemovie.com/main_site (consulté le 17 décembre 2006, inactif en avril 2008).

GLOTTOPOL

Revue de sociolinguistique en ligne

Comité de rédaction : Mehmet Akinci, Sophie Babault, André Batiana, Claude Caitucoli, Robert Fournier, François Gaudin, Normand Labrie, Philippe Lane, Foued Laroussi, Benoit Leblanc, Fabienne Leconte, Dalila Morsly, Clara Mortamet, Danièle Moore, Alioune Ndao, Gisèle Prignitz, Richard Sabria, Georges-Elia Sarfati, Bernard Zongo.

Conseiller scientifique : Jean-Baptiste Marcellesi.

Rédacteur en chef : Claude Caitucoli.

Comité scientifique : Claudine Bavoux, Michel Beniamino, Jacqueline Billiez, Philippe Blanchet, Pierre Bouchard, Ahmed Boukous, Louise Dabène, Pierre Dumont, Jean-Michel Eloy, Françoise Gadet, Marie-Christine Hazaël-Massieux, Monica Heller, Caroline Juilliard, Jean-Marie Klinkenberg, Suzanne Lafage (†), Jean Le Du, Jacques Maurais, Marie-Louise Moreau, Robert Nicolai, Lambert Félix Prudent, Ambroise Queffelec, Didier de Robillard, Paul Siblot, Claude Truchot, Daniel Véronique.

Comité de lecture pour ce numéro : Jacqueline Billiez (Grenoble), Philippe Blanchet (Rennes 2), Sarah Cooper (King's College, London), Reidar Due (Oxford), Pierre-Philippe Fraiture (Warwick), Emmanuelle Labeau (Aston), Gudrun Ledegen (La Réunion), Martin O'Shaughnessy (Nottingham Trent).

Laboratoire LIDIFra – Université de Rouen
<http://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol>

ISSN : 1769-7425