

# MARQUEURS D'ORALITÉ ET PROXIMITÉ ÉNONCIATIVE DANS LA TRADUCTION ITALIENNE DE *DREYFUS...* DE J.-C. GRUMBERG

FRANÇOISE FAVART  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRIESTE

ffavart@units.it

Citation: Favart, Françoise (2022) "Marqueurs d'oralité et proximité énonciative dans la traduction italienne de *Dreyfus...* de J.-C. Grumberg", in Jean-Paul Dufiet, Elisa Ravazzolo (éds.) *L'oralité dans la traduction du texte de théâtre*, mediAzioni 35: A77-A90, <https://doi.org/10.6092/issn.1974-4382/16027>, ISSN 1974-4382.

**Abstract:** By analysing *Dreyfus...* (1990) by J.-C. Grumberg and its Italian translation, we will show that the markers of orality have a double discursive purpose in this play: constructing individual identities of characters and showing scenic dynamics of enunciative proximity. We will also show that these phenomena are not transposed equivalently in translation, which is even more marked when the discursive procedures present obvious cultural anchors. In fact, like the majority of J.-C. Grumberg's plays, *Dreyfus...*, places Jewish identity at the centre of its dramaturgy. The article first presents the theoretical framework in which our reflection takes place, focusing on orality in the literary text and also on J.-C. Grumberg's dramaturgy from an identity perspective. The second part is based on the analysis of orality markers in the French version of the play and in its translation. These are first studied in their idiolectal function, and then they are studied as intersubjective and situational markers.

**Keywords:** orality; discourse; enunciation; proximity; translation.

## 1. Introduction

Simuler l'oral dans les écrits littéraires renvoie à des finalités diverses qui varient en fonction des genres auxquels on se réfère, des périodes convoquées et des représentations auxquelles sont associés les phénomènes d'oralité. À la différence de l'oral dans le texte romanesque, l'oral représenté dans le texte théâtral peut difficilement se dissocier de sa finalité première : être joué. Dans ce dispositif communicationnel qui implique une double adresse (lecteur et spectateur), simuler l'oral revient à une mimétisation du réel. Celle-ci passe par des phénomènes d'oralité qui participent, à travers leur saillance, à la construction du cadre scénique. Si d'une part les marqueurs d'oralité peuvent construire des figures dramatiques caractérisées dans leur individualité et sont alors révélatrices d'idiolectes ou d'éthos, selon le point de vue que l'on abordera, les stylèmes<sup>1</sup> d'oralité concourent également à la représentation de relations intersubjectives et à la construction de scènes d'énonciation représentées. Ils participent donc pleinement de la dramaturgie.

Dans une étude qui repose sur l'analyse de *Dreyfus...* (1990)<sup>2</sup> de J.-C. Grumberg et de sa traduction, nous montrerons comment les marqueurs d'oralité dessinent à la fois des représentations individuelles et des dynamiques scéniques qui attestent d'une proximité énonciative. Nous montrerons également que la transposition de ces phénomènes dans la traduction ne peut prétendre à une pleine équivalence, plus encore quand ces procédés discursifs présentent d'évidents ancrages culturels. De fait, *Dreyfus...*, comme la majorité des pièces de J.-C. Grumberg, inscrit l'identité juive au cœur de sa dramaturgie. Si l'auteur envisage cette identité dans ses multiples facettes, elle se décrypte toutefois à l'aune d'un contexte socio-historique et culturel franco-français.

Avant de passer à l'analyse qui met en perspective le texte source et sa traduction, nous nous proposons de délimiter brièvement le cadre théorique dans lequel s'inscrit notre réflexion. Nous reviendrons tout d'abord sur l'oralité dans le texte littéraire pour nous intéresser ensuite à la dramaturgie de J.-C. Grumberg dans une optique essentiellement identitaire.

## 2. L'oralité dans les écrits littéraires : de la stigmatisation identitaire à la scène représentée

Pour ne pas être nouvelle, la représentation de l'oral dans les écrits littéraires a toutefois évolué au cours des siècles<sup>3</sup>. Une évolution qui touche peut-être moins sa forme que ses visées illocutoires.

Jusqu'au début du XX<sup>ème</sup> siècle l'écrit littéraire se voit majoritairement associé à une forme noble de la langue et les traits d'oral qui s'y glissent participent avant tout, à travers des stéréotypes de langue, de la construction de stéréotypes de

<sup>1</sup> Pour la théorisation des stylèmes, on pourra se reporter à G. Molinié et A. Viala (1993), à G. Molinié (1998) et, plus récemment, à G. Philippe (2005).

<sup>2</sup> La première édition remonte à 1974.

<sup>3</sup> Pour une réflexion ultérieure sur l'évolution des marqueurs d'oralité dans le texte littéraire, nous renvoyons à F. Favart (2020).

personnages. Nous pourrions prendre pour exemples ceux du paysan, du poilu, du simplet, du domestique, *etc.* Le recours à l'oral, qui va souvent de pair avec une dévalorisation sociale, est alors au service d'une représentation hiérarchisée des acteurs du texte littéraire et ne fonctionne qu'en relation à une norme linguistique détenue par d'autres personnages.

Par ailleurs, ces stylèmes d'oralité pénètrent tout d'abord les écrits littéraires par des formes considérées comme les moins prestigieuses de la littérature. Il faudra ainsi attendre la fin de l'ère classique pour que le peuple soit aussi l'acteur nécessaire du drame social et non plus seulement de la farce sociale (Wolf 1990 : 11). Ce ne sera toutefois qu'au début du XX<sup>ème</sup> siècle, alors que se fait sentir un besoin de transformation de l'écriture romanesque que l'oralité représentée prendra véritablement de l'ampleur et sera marquée du sceau de *français populaire*.

En ce qui concerne le théâtre, dire *l'autre* à travers des marques d'oralité est déjà présent chez Molière. Les stylèmes d'oralité abondent également chez Marivaux et, un peu plus tard, chez G. Courteline, G. Feydeau et E. Labiche<sup>4</sup>. On remarque toutefois qu'ils se sont depuis une trentaine d'années, progressivement intensifiés, sans distinction de genre (Petitjean 2020 : 39). Cette évolution, qui trouve ses origines dans une volonté de plus en plus marquée de mettre en scène une langue aussi proche que possible de la langue "authentique", touche également les sphères discursive et énonciative et par conséquent les finalités dramaturgiques recherchées par les écrivains contemporains. La capacité à rapprocher la langue littéraire de la langue du « quotidien » peut s'expliquer par un arrière-plan linguistique, social et historique où, pour de multiples raisons que nous ne développerons pas ici<sup>5</sup>, la distance entre le réel et le fictionnel s'est considérablement raccourcie. Au plan scénique, cela implique que les marqueurs d'oralité ne sont plus seulement des éléments de stigmatisation d'un locuteur personnage mais concourent à la représentation de dynamiques scéniques à travers la représentation d'un parler aussi *vrai* que possible.

### 3. La dramaturgie de J.-C. Grumberg et l'identité juive

Dans ses pièces, l'auteur qui se définit comme juif athée, met en scène une identité de personnages et une identité de communauté qui se nourrissent essentiellement des aléas de l'histoire et de la vie (sociale ou familiale) qui semblent façonner la question identitaire.

#### 3.1. De l'identité juive et de l'anti-Juif

Depuis *Amorphe d'Ottenburg* (1971) J.-C. Grumberg utilise l'identité juive comme un fil conducteur de ses pièces. De fait les questions qu'il y aborde touchent

<sup>4</sup> Pour un approfondissement sur les marqueurs d'oralité dans le vaudeville nous renvoyons à J.-P. Dufiet, dans ce même volume.

<sup>5</sup> Nous pensons notamment à l'accès aux médias et la facilité avec laquelle quiconque est de nos jours exposé à l'oral authentique (tout d'abord conséquence de l'arrivée du magnétophone et des micros). Ce qui a pour effet que les auteurs d'aujourd'hui ont une image, même si imparfaite, des français parlés, certainement plus proche de la réalité que dans les siècles précédents où l'oral représenté rimait souvent avec un imaginaire linguistique et avec des stéréotypes de parloirs populaires.

souvent les judéophobes, les anti-juifs (Ory 2021 : 18) ou les non-Juifs. C'est notamment le cas dans les pièces qui montrent la déportation comme *L'Atelier* (1979), *Zone libre* (1990) et *Vers toi Terre promise* (2006) ou qui, comme *Dreyfus...* (1974), incitent à une réflexion sur la persécution des Juifs. Première pièce d'une trilogie, *Dreyfus...* évoque le mythe de la France et la situation des Juifs dans la société française de l'époque et dans l'Europe centrale. *L'Atelier* aborde pour sa part la question identitaire à travers le non-Juif voire l'antisémite<sup>6</sup>. Ce ne sera qu'à partir de *Pour en finir avec la question juive* (2013) que J.-C. Grumberg abordera de manière directe, à travers un dialogue entre voisins, l'identité des Juifs dans la société française contemporaine. On peut considérer que l'unité du théâtre de J.-C. Grumberg réside dans le portrait comico-dramatique des Juifs qui continuent de vivre, tant bien que mal, avec les stigmates de la récente tentative d'extermination qu'ils ont subie (Dufiet 2017 : 129). J.-C. Grumberg est de fait le porteur des voix collectives d'une communauté qui se décline à la fois comme unie et composite.

### 3.2. *Dreyfus...*

La trame de *Dreyfus...* met en scène des Juifs polonais et comédiens amateurs qui tentent de répéter, en 1930, une pièce de théâtre que l'un d'entre eux (Maurice) a écrite sur l'Affaire Dreyfus<sup>7</sup>. L'information historique y tient moins de place que les discussions autour du militaire et de la manière de mettre la pièce en scène. Le cadre scénique représente une Pologne de théâtre, absolument imaginaire qui se dessine dans un regard exclusivement français (Dufiet 2016 : 173) et où pour la plupart des personnages, A. Dreyfus est un illustre inconnu. Si ceux-ci ignorent pratiquement tout de la France [...] ; le visage de ce pays prend d'emblée l'aspect d'une représentation mythique abordée avec passion par les uns et avec incompréhension par les autres (Douzou 2011 : 267). Par ailleurs, quand *Dreyfus...* voit le jour, le sujet de l'Occupation connaît en France une forte résurgence, mais parallèlement la représentation que l'on se fait de la déportation reste assez floue. On distingue alors mal les camps de déportés résistants, des camps de déportés juifs<sup>8</sup>. Ces derniers, quel que soit leur âge, sont affublés de l'étiquette de déportés politiques.

À travers la dégradation du capitaine juif en 1895, l'enjeu principal de la pièce incite à une réflexion sur la place des Juifs dans la société française de l'époque ainsi que dans la Pologne de l'entre-deux-guerres. Par le biais de certaines répliques l'auteur met également en lumière l'impasse qui affecte la condition des Juifs et leur impuissance face à la réalité qui les entoure :

Je veux montrer comment dans un pays hautement civilisé, où les Juifs se sentaient en sécurité, comment du jour au lendemain, à la faveur d'une modeste erreur judiciaire, une campagne antisémite a pu s'étendre, se

<sup>6</sup> Une approche que l'on retrouve chez d'autres auteurs juifs tels A. Langfus, dans sa pièce *Les Lépreux* mais aussi dans le roman *Le Sel et le soufre* (1983).

<sup>7</sup> La métathéâtralité est une caractéristique de l'œuvre de J.-C. Grumberg que nous ne pouvons développer ici. Nous renvoyons entre autres à J.-P. Dufiet (2016 : 178-182), à T. Kowzan (1994 : 159).

<sup>8</sup> Nous renvoyons par exemple à C. Lanzmann (1997).

développer au point de diviser le pays en deux camps, balayant et submergeant tout bon sens et toute justice (1990 : 23)<sup>9</sup>.

Tu es juif, juif, tu comprends ?... Pourquoi tu deviendrais pas tailleur comme ton père ? Tu apprendrais le métier, tu travaillerais un peu avec lui et après, après...tu travaillerais pour toi. [...] tu serais ton propre maître ! ...Dans l'armée, jamais mon fils, jamais tu ne seras à ton compte, si grand que tu sois, il y aura toujours un plus grand que toi et ce sera toujours, justement, un antisémite (*ibid.* : 20)<sup>10</sup>.

#### 4. Approche méthodologique et analyse

Dans une analyse dont la première partie repose sur des exemples tirés de la version originale de la pièce et la seconde sur sa traduction en italien, nous étudierons les principaux marqueurs d'oralité dans deux visées discursives. Parmi ces marqueurs, nous avons retenu :

- des interventions sur les pronoms sujets : troncation du pronom sujet de la 2<sup>ème</sup> personne du singulier, recours au graphème y pour les pronoms de troisièmes personnes du masculin singulier ou pluriel, effacement du pronom sujet dans des constructions impersonnelles ou non,
- des particularités phoniques pouvant être considérées comme des marqueurs identitaires. Nous signalons, dans le cas qui nous occupe, le phonème [ʃ], qui s'apparente à un trait caractéristique du yiddish,
- l'absence du *ne* de négation,
- des marqueurs d'ordre lexical.

Notre réflexion portera tout d'abord sur les marqueurs d'oralité en tant que constituants idiolectaux :

Ce qui fait idiolecte a pour fonction de rendre intelligible toute parole singulière en la stabilisant par le biais de la re-présentation, selon un usage singularisant ou typifiant de son langage, à travers des traits phonologiques segmentaux ou suprasegmentaux (proso-diques), des variations morphologiques, lexicales, syntaxiques, ou discursives (Rabatel 2005 : 103).

Nous nous intéresserons ensuite aux marqueurs intersubjectifs et situationnels. Deux visées discursives qui ne s'excluent pas et où la construction des personnages à travers les marqueurs idiolectaux concourt pleinement à la construction des dynamiques scéniques. Plus encore dans un corpus où les appartenances identitaires sont des tenants de la fable elle-même. De fait, à l'exception de deux Polonais judéophobes, les personnages mis en scène par J.-C. Grumberg sont tous juifs, dans les multiples spécificités que cela comporte.

<sup>9</sup> Tous les exemples sont tirés de l'édition de 1990 : J.-C. Grumberg (1990), *Dreyfus...*, *L'Atelier, Zone libre*, Arles, Actes sud, coll. Babel.

<sup>10</sup> On retrouve dans *Le Livre de ma mère* (1954) d'A. Cohen cette même image d'A. Dreyfus trop ambitieux pour la condition qui est la sienne. Elle atteste non pas du point de vue des auteurs mais d'une opinion largement répandue dans la société de l'époque.

## 4.1. Analyse

### 4.1.1. Les marqueurs d'oralité comme marques idiolectales

Nous parlons de marques idiolectales quand les traits linguistiques ne peuvent être mis en relation à une attitude du locuteur personnage à l'égard de son allocataire ou à une modification de registre liée essentiellement à la situation représentée. Nous considérons partant que les traits d'oralité proposés dans les exemples ci-après peuvent être rattachés à des identités scéniques de personnages. Pour illustrer notre propos, nous avons retenu trois locuteurs personnages juifs (Motel, Zalman et Zina) et deux Polonais judéophobes, identifiés par l'auteur sous les appellatifs de *le premier* et *le second*.

#### Motel

- (1) Enfin...disons grenat, mais attention, un beau grenat, pas un **grenat pissieux**<sup>11</sup> (p. 49<sup>12</sup>)
- (2) **C'est pas** pour dire mais le chic français, c'est vraiment quelque chose, **des troufions** en grenat, quelle élégance ! (49-50)
- (3) Ce qui était assez bon pour un curé gradé n'est peut-être pas assez bien pour ton **merdeux** d'espion capitaine **yidlak** (p. 51)
- (4) **J'ai pas** voulu t'embêter, **t'as** déjà tellement d'ennuis (p. 55)
- (5) *Oï, oï, oï*, malheur sur nous, si c'est un sioniste, un vrai, **on aura plus** jamais la salle (p. 69)
- (6) Il y a une chose que **je comprends pas**... [...]. Si **tu veux pas** que je dise *oï, oï*, pourquoi au lieu de me dire : Ne le dis pas, tu me dis de dire *oï, oï, oï*, ? (p. 113)

#### Zalman

- (7) Et puis il y en avait tellement qui **crevaient** jeunes... (p. 28)
- (8) J'ai cru que leurs **bouffeurs de juifs** me sautaient à la gorge (p. 30)
- (9) Pardon, je suis un peu dur d'oreille, **je comprends pas** tout ce que vous dites... En tout cas, tout le monde est parti [...], **faudra** revenir demain, **y a plus** personne... (p. 104)
- (10) Bon, ben, maintenant, **faut** rentrer chez vous (p. 105)

#### Zina

- (11) Maurice, pourquoi, pourquoi, **je joue pas** un rôle dans cette pièce, hein ? (p. 20)
- (12) Très bien ! comme ça, **il prendra pas** froid... (p. 69)
- (13) Mais qu'est-ce que tu nous **bassines** alors avec ton **putain de boucher**, sa **putain de femme** et son **putain de commis** ! (p. 96)

#### Le premier

- (14) Ah, Yanek, Yanek, **t'as** toujours de bonnes idées (p. 105)
- (15) **Y a rien** à voir pour toi dans ce pays (p. 108)
- (16) **Capitaine mes fesses**, **y a pas** d'armée **youpine**, **ont tous les foies**, tous... (p. 109)

<sup>11</sup> Pour tous les exemples, c'est nous qui soulignons.

<sup>12</sup> Pour tous les exemples du texte français, les numéros de page renvoient à l'édition de 1990.

**Le second**

- (17) Alors le vieux, on avait un peu oublié ton **balai à chiottes**, y te démange, hein ? Je vais te couper ça (p. 108)  
 (18) **Manquerait** plus que tu les connais, **raclure**.... Prends ça dans ta **salle gueule de taupe** ! (*ibid.*)  
 (19) **Merde alors**, les **youpins** ont une armée maintenant (p. 109)  
 (20) T'es pas fou, un capitaine ? (*ibid.*)

Pour les trois personnages juifs, la parlure représentée renvoie à des individualités et aux représentations idiolectales qu'elles connotent. Il n'en est pas tout à fait de même pour les deux personnages de l'avant-dernière scène. Si les traits d'oralité sont des éléments constitutifs d'une parlure *mal dégrossie* et de l'image qu'ils donnent à voir d'eux-mêmes, ces marqueurs fonctionnent également par opposition aux personnages juifs, comme des signes d'appartenance à une catégorie spécifique, celle des Polonais antisémites. En outre, le recours massif au y en fonction pronominale, rarement utilisé par J.-C. Grumberg ailleurs dans la pièce, l'absence du pronom sujet dans une construction personnelle<sup>13</sup> (exemple 16) et une surabondance de marqueurs d'oralité constituent des saillances au sein des répliques peu nombreuses des deux judéophobes. De fait, le critère quantitatif n'est pas à négliger puisque « c'est davantage la surreprésentation d'un trait de langue qui fait écart, plus que sa nature syntaxique, lexicale ou figurale en tant que telle » (G. Philippe 2005 : 77). Ainsi, tout en partageant des traits d'oralité communs, ces saillances opèrent une partition entre les deux communautés antagonistes et font émerger une représentation idiolectale différente, en fonction de l'identité des personnages. Celle-ci accentuée par ailleurs un cadre scénique d'hostilité où abonde la violence verbale à l'égard de la communauté juive, renforcée par la légèreté de l'attitude du *premier* et du *second*.

**4.1.2. Les marqueurs d'oralité comme marques intersubjectives et situationnelles**

Les traits d'oralité que nous présentons ci-après s'inscrivent aussi bien dans des rapports d'intersubjectivité que dans la représentation de scènes d'énonciation. Ils contribuent davantage à la construction du cadre scénique qu'à une représentation identitaire individuelle. Nous verrons ainsi que dans le cas de Maurice et d'Arnold, ces stylèmes alternent en fonction de l'allocutaire et du degré de pathos auquel est associée la scène représentée.

**Arnold**

- (21) **Il ne riait pas**, monsieur, non il cachait son émotion.... (p. 14)  
 (22) [...] **Ne plaisante pas** avec ça...Je suis un artiste, moi, un vrai [...]. **Ne touche pas** à mon art, sinon... (p. 14-15)  
 (23) Qui oserait réveiller une pauvre vieille dame qui a tant besoin de sommeil ? Pas moi, **je ne suis pas un monstre**. (p. 117)  
 (24) Zina, si **tu n'es pas gentille**... (p. 120)

<sup>13</sup> Si, de manière générale, l'absence du pronom sujet dans des constructions impersonnelles est un phénomène courant dans la représentation de l'oral, elle est rare dans les constructions personnelles.

Chez Arnold, la négation est un marqueur syntaxique qui dessine une frontière entre un personnage habité par une illusion d'acteur de haut niveau (exemples 21 et 22) ou par son rôle de chef de famille (exemples 23 et 24) et le Juif terrorisé par l'hostilité ambiante. Dans les deux premiers cas la négation standard est maintenue. L'absence du *ne* de négation, associée à d'autres marqueurs d'oralité, se veut en revanche le reflet des états d'âme de ce locuteur personnage, indépendamment du destinataire auquel il s'adresse : Maurice (exemples 25, 26, 28, ), Wasselbaum (exemple 31), un conférencier sioniste qu'il n'a jamais rencontré, Zina, sa compagne (exemples 27, 32), ou encore Motel (exemples 29, 30).

- (25) Bon...tu m'as collé Emile Zola, **Chmola**<sup>14</sup>, bon, c'est pas grave (p. 17)  
 (26) C'est trop long, c'est bavard, oui, bien sûr, **t'en** as déjà coupé un bout mais c'est encore trop long [...] (p. 18)  
 (27) Zina, **on interrompt pas** les gens, **c'est pas** correct (p. 19)  
 (28) [...] avec des lettres, des **chmordereaux**, des borderaux [...], des procès, des reprocès, des Zola, des **Chmola**...(p. 24)  
 (29) Mais il est fou, il **perd la boule** ton Nathan [...] il **est pas** normal, c'est un danger public, il va nous faire avoir des histoires ! Oi, oi, oi, oi...Ça sent le pogrom ? (p. 53)  
 (30) Mais **ils peuvent pas** rester tranquilles ? Et on s'étonne après de **prendre des coups sur la gueule** (p. 54)  
 (31) Allez, dites-nous **votre machin** une fois en entier [...] **Filez-nous** une fois le tout... (p. 71-72)  
 (32) D'ailleurs, il a raison quand on est vraiment pas né pour ça vaut mieux s'occuper de la **chmévolution** (p. 120)

### Maurice

Quand Maurice revêt un éthos de guide (Charaudeau 2014 : 85-142), c'est-à-dire quand il s'inscrit dans sa position de metteur en scène ou d'intellectuel, le français normé est dominant.

- (33) Il **n'est plus** capitaine, il **n'est plus** soldat, il **n'est plus** français, il **n'est plus** rien, son armée vient de l'exclure, [...]. Il est comme toi, comme moi, un homme, rien qu'un homme qui **ne sait ni** par qui ni par quoi il est accusé (p. 31)  
 (34) Motel, [...] **ne lis pas** ça mécaniquement, oublie le côté litanie, cérémonieux, essaie au contraire de bien exposer les faits...(p. 101).  
 (35) Messieurs, je **n'avais nullement** l'intention de vous insulter, mais **pourquoi maltraitez-vous** ce vieillard, **ne sommes-nous pas** tous frères ? (p. 107)

Le recours à une syntaxe standard (négation standard et interrogation par inversion) tendant parfois vers un registre soutenu (exemple 35) semble alors placer Maurice à l'extérieur de la collectivité pour le maintenir dans une position de supériorité : celle du metteur en scène ou du guide de la communauté qui ne

<sup>14</sup> La répétition du phonème [ʃ] est le reflet d'une appartenance identitaire puisqu'il renvoie à une particularité phonique du yiddish. Un idiome qui émerge aux alentours du XIII<sup>ème</sup> siècle, avec l'arrivée d'une diaspora juive au nord de l'Europe, avant de connaître ses formes modernes au milieu du XVIII<sup>ème</sup> siècle. Nous renvoyons à J. Baumgarten, 2002.

peut se laisser emporter par l'émotion. À d'autres moments, sa colère ou son agacement se signalent par des marques d'oralité.

(36) **T'es** en bois ou quoi ? (p. 37)

(37) **Y** a pas le feu ! (p. 34)

(38) Tu entends ? Si tu me les apportes grenat, je te les fais **bouffer** !

**Bouffer** ! (p. 50)

(39) Il **pourra pas** jouer alors ? (p. 54)

Les extraits du point 4.1.2. illustrent les fonctions des marqueurs d'oralité au plan des dynamiques relationnelles qui donnent à voir une proximité énonciative et/ou des dynamiques scéniques de tension. La langue normée reprend en revanche sa place pour souligner des positionnements hiérarchiques ou de verticalité.

## 4.2. Traduction

Il n'est plus à démontrer qu'en raison de systèmes linguistiques naturels différents, du rapport aux registres de langue et de la composante culturelle, la traduction des marqueurs d'oralité ne répond pas nécessairement à un système d'équivalences. En nous appuyant sur des énoncés où ces phénomènes constituent soit des traits idiolectaux, soit des traits relationnels de proximité, nous réfléchissons au maintien des deux finalités discursives dans le texte italien. Nous précisons qu'il n'existe à notre connaissance qu'une traduction de L. C. Ferri, publiée dans le numéro 2 du mensuel théâtral *Il Dramma* (1975 : 25-53).

### 4.2.1. Traits idiolectaux

#### Motel

(40) Bon, bon... <b>je le dis pas</b> ... quand même, le costume, ça joue (p. 46)	Bene, bene... <b>Non lo dico</b> ., tuttavia, la divisa è importante. (p. 21)
(41) <b>C'est pas</b> pour dire mais le chic français, c'est vraiment quelque chose, <b>des troufions</b> en grenat, quelle élégance ! (pp. 49-50)	<b>Guarda, i soldati e gli ufficiali francesi</b> portavano uniformi granata, che eleganza!... (p. 23)
(42) Même donner son avis sur ce qu'on connaît mieux que lui, <b>on peut pas</b> ! (p. 50)	Neanche dare un parere su quello che conosciamo meglio di lui ! <b>Non si può, no!</b> (p. 24)
(43) Ce qui était assez bon pour un curé gradé n'est peut-être pas assez bien pour ton <b>merdeux d'espion capitaine yidlak</b> (p. 51)	Quello che andava bene a un curato graduato non va mica bene per quel <b>merdoso di capitano giudio!!!</b> (p. 21)
(44) Michel, <b>le costume te va pas</b> ? (p. 92)	Michele, <b>la divisa non ti va?</b> (p. 44)

#### Zalman

(45) Et puis il y en avait tellement qui <b>crevaient</b> jeunes... (p. 28)	Eppoi, alcuni <b>crepavano</b> da piccoli... (p. 12)
(46) J'ai cru que les <b>bouffeurs de Juifs</b> me sautaient à la gorge (p. 30)	Ho creduto che i <b>mangia-ebrei</b> mi saltavano alla gola (p. 12)
(47) Pardon, je suis un peu dur d'oreille, <b>je comprends pas</b> tout ce que vous dites...En tout cas, tout le monde est parti [...], <b>faudra</b> revenir demain, <b>y a plus</b> personne... (p. 104)	Scusate, sono un pò duro d'orecchio... <b>Non capisco</b> tutto quello che dite...Comunque, sono andati tutti via [...], <b>dovete</b> tornare domani, <b>non c'è più</b> nessuno...(p. 50)
(48) Bon, ben, maintenant, <b>faut</b> rentrer chez vous (p. 105)	Ecco, ora <b>dovete</b> tornare a casa.... (p. 51)

### Zina

(49) Oui, je passe deux fois en <b>gueulant</b> « Mort aux Juifs », un bon rôle, <b>ouais</b> , je vais être bien vue après ça dans le quartier, je vois déjà ce que madame Fanny va dire et madame... <b>bon, ça fait rien...</b> mais moi personnellement, <b>j'appelle pas</b> ça un rôle : la foule ! (p. 20)	Sì, passo due volte <b>urlando</b> : «Morte ai giudii!». Una bella parte, <b>uuhh</b> , sarò ben vista nel quartiere, mi par già di sentire quello che dirà la signora Fanny e la signora... <b>Uuhh. Non fa nulla...</b> ma io, personalmente, <b>non la chiamo</b> una parte: faccio la folla! (p. 8)
(50) Très bien ! comme ça, <b>il prendra pas</b> froid... (p. 69)	Ah, bene! Molto bene... Così, almeno, <b>non prenderà freddo ...</b> (p. 32)
(51) Mais qu'est-ce que tu nous <b>bassines</b> alors avec ton <b>putain de</b> boucher, sa <b>putain de</b> femme et son <b>putain de</b> commis ! (p. 96)	Ma allora perché ci vieni a <b>scocciare</b> con quel tuo <b>frescone</b> di macellaio, quella <b>puttana</b> di sua moglie e quel <b>puttaniere</b> di commesso? (p. 40)

On observe, à travers les différents exemples ci-dessus que la transposition des effets discursifs produits par la syntaxe (absence de pronom sujet dans les constructions impersonnelles et négation sans *ne*) est fortement affaiblie. Ainsi, la négation sans *ne* qui participe dans le texte français à la construction énonciative du personnage disparaît-elle presque intégralement. Une volonté du traducteur de souligner l'écart par rapport à la forme standard, soit en adoptant une forme affirmative soit un renforcement de la négation par l'ajout de l'adverbe de négation *no* en fin d'énoncé, a toutefois été observée chez Motel (exemples 41 et 42). Une stratégie qui peut comporter un décalage au plan discursif et sémantique : la traduction de *c'est pas pour dire* par *guarda* (exemple 41) efface la non adhésion à une réplique précédente que souligne l'énoncé français. Le lexique se prête probablement à une plus large réciprocité. Il est parfois accompagné de l'accentuation de traits phoniques comme *uuhh* qui semblent chercher une équivalence au relâchement de la prononciation de *ouais* ou une symétrie rythmique dans le cas du marqueur discursif *bon*. Ailleurs, comme à l'exemple 43, cette correspondance rythmique n'est cependant pas prise

en compte. Un choix traductif qui affecte le plan sémantique en privant Dreyfus de sa condition d'espion.

### Les Polonais judéophobes

(52) <b>Y a</b> quelqu'un ? [...] Alors <b>les youtres</b> , on répond <b>oui ou merde</b> ? Eh ! les <b>youdis</b> , si <b>vous ouvrez pas</b> , y a mon copain qui va faire <b>péter</b> la porte et après y vous <b>pétera la gueule</b> ! (p. 102)	<b>C'è qualcuno?</b> [...] <b>Ehi, giudii</b> , rispondete, <b>si o no?</b> Allora, <b>giudiacci</b> , se <b>non aprite</b> , il mio amico prima <b>sfascia</b> la porta e dopo vi <b>sfascia il grugno!</b> (p. 49)
(53) <b>Manquerait</b> plus que tu les connais, <b>raclure....</b> Prends ça dans ta <b>salle gueule de taupe</b> ! (p. 108)	Ci mancherebbe che tu li conoscessi, <b>letamaio!</b> ... Prendi questo su <b>quel muso di talpa!</b> (p. 52)
(54) <b>Merde alors</b> , les <b>youpins</b> ont une armée maintenant (p. 109)	<b>Merda!</b> Gli <b>ebrei</b> hanno un esercito, ora? (p. 53)
(55) <b>Capitaine mes fesses</b> , y a pas d'armée <b>youpine</b> , <b>ont tous les foies</b> , tous... (p. 109)	<b>Capitano dei miei stivali!</b> Gli <b>ebrei non hanno esercito</b> , son tutti vigliacchi, tutti! (p. 53)

Si les marqueurs de type lexical offrent davantage de possibilités au traducteur, ils ne permettent pas une symétrie complète de registre. Nous signalons notamment des termes tels que *gueule* (traduit par *grugno* ou *muso*), tout comme les substantifs ou adjectifs désignant les Juifs (*yidlak*, *youdis*, *youpins*, etc.). Dans le meilleur des cas, ceux-ci ne trouvent, dans la traduction qu'une équivalence sous une forme péjorative du terme standard (*giudiacci*). Des phénomènes tels que le recours au *y* en tant que pronom sujet, qui constitue pourtant un marqueur identitaire des deux antisémites, la négation sans *ne* ou encore l'absence de pronom sujet ne se signalent d'aucune manière dans la traduction.

#### 4.2.2. Marqueurs intersubjectifs et situationnels

Comme nous l'avons montré précédemment, chez des personnages tels qu'Arnold ou Maurice, la présence vs absence de marqueurs d'oralité inscrit ces locuteurs personnages dans des positionnements hiérarchiques et des scènes représentées différents. Les extraits ci-dessous interrogent sur la possibilité de reproduction, dans la traduction, de ces démarcations discursive et énonciative.

### Arnold

(56) J'aurais préféré jouer Dreyfus, bon, ... tu <b>m'as collé</b> Emile Zola, <b>Chmola</b> , bon, <b>c'est pas grave</b> [...] (p. 17)	Avrei preferito il ruolo di Dreyfus... bene, <b>mi hai appioppato</b> quello di Emilio Zola. <b>Bene, bene, non è grave</b> [...] (p. 5)
(57) <b>Pardon, j'ai rien interrompu</b> , j'ai demandé la parole dans un silence !... (p. 39)	<b>Scusa se ti ho interrotto</b> , ho chiesto la parola durante una pausa... (p. 18)

(58) Mais il est fou, il <b>perd la boule</b> ton Nathan. Il <b>est pas</b> normal, c'est un danger public, il va nous faire avoir des histoires ! Oi, oi, oi, oi...Ça sent le <b>pogrom</b> (p. 53)	Ma è matto! <b>Ha perso la testa</b> , il tuo Nathan! <b>Non è normale</b> , è un pericolo pubblico, ci metterà nei pasticci! Oi, oi, oi...sento puzza di <b>galera</b> (p. 25)
(59) Mais <b>ils peuvent pas</b> rester tranquilles ? Et on s'étonne après de <b>prendre des coups sur la gueule</b> (pp. 53-54)	Ma <b>non possono</b> starsene tranquilli? Eppoi ci stupiamo <b>se ci prendiamo dei bei calci sul grugno...</b> (p. 25)
(60) [...] mais s'il était juif, <b>bougre d'animal</b> , je serais déjà dans le train, moi... (p. 96)	Ma se fosse ebreo, <b>pezzo d'asino</b> , io sarei già in treno... (p. 47)

### Maurice

(61) Moins vite, bon Dieu ! Moins vite ! Y pas le feu ! (p. 34)	Non così svelto, buon Dio! Non correre! <b>Non andiamo mica a fuoco!</b> (p. 15)
(62) T'es en bois ou quoi ? (p. 37)	Ma che hai? <b>Di legno sei, di legno!</b> (p. 17)
(63) Tu entends ? Si tu me les apportes grenat, je te les fais <b>bouffer ! Bouffer</b> (p. 50)	Capisci? Se mi porti divise granata te le faccio <b>mangiare! Mangiare, hai capito?</b> (p. 24)

On remarque que les stratégies traductives mises en place dans la tentative de reproduire les effets scéniques voulus par J.-C. Grumberg, peinent ici aussi à trouver une équivalence quand ils touchent la syntaxe, la morphologie voire le plan phonique. De rares réorganisations syntaxiques semblent toutefois contourner l'absence du premier élément de la négation. C'est notamment le cas lors de l'abandon de la structure négative au profit de l'affirmative (exemple 57). On relève également des mécanismes visant à produire une forme d'insistance notamment par le biais de la répétition (exemple 62) ou du recours à l'adverbe *mica* (exemple 61). Comme nous l'avons souligné pour les traits idiolectaux, les choix lexicaux opérés par J.-C. Grumberg offrent davantage de possibilités à la traduction mais ne garantissent pas une équivalence de registre systématique (*il perd la boule/ha perso la testa, bouffer/mangiare, etc.*).

### 5. Conclusion

Après avoir montré que les marques d'oralité sont des traits de langue qui ont un rôle fondamental au plan énonciatif et discursif, tout comme au plan scénique, nous avons souligné les difficultés que comporte leur transposition dans une autre langue.

De fait, la traduction de *Dreyfus...* livre-t-elle au destinataire un degré de lecture qui s'apparente à la couche d'une fable mais qui ne peut reproduire l'intégralité des strates. En particulier, les plus profondes, celles qui convoquent

la diversité des identités juives tout comme l'appartenance à cette communauté qui est donnée à voir à travers une proximité énonciative qui s'inscrit dans un contexte socio-historique et culturel aux indéniables racines franco-françaises. Il est ainsi question de la culture dans ses deux dimensions classiques : la culture légitime ou cultivée et la culture anthropologique. Cette dernière étant liée aux pratiques sociales et à la manière de vivre d'une société définie (Bourdieu 1979, Grignon et Passeron 1989). Nous remarquons ainsi que l'épaisseur discursive et scénique que nourrissent certains marqueurs d'oralité comporte, dans sa transposition italienne, une forme d'aplatissement liée à l'atténuation des procédés utilisés par J.-C. Grumberg. Une transposition qui modifie l'effet de proximité énonciative et de cadre scénique représentés. Non seulement dans les relations entre les personnages mais aussi dans celle qui rapproche l'auteur de son lecteur et de son public.

## BIBLIOGRAPHIE

- Baumgarten, J. (2002) *Le yiddish. Histoire d'une langue errante*, Paris : Albin Michel.
- Bourdieu, P. (1979) *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris : Éd. de Minuit.
- Charaudeau, P. (2014) *Le discours politique. Les masques du pouvoir*, Limoges : Lambert-Lucas.
- Cohen, A. (1954) *Le livre de ma mère*, Paris : Gallimard.
- Douzou, C. (2011) « La trilogie juive de Jean-Claude Grumberg », in M. Dambre et al. (éd.) *La France des écrivains. Éclats d'un mythe (1945-2005)*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 265-274.
- Dufiet, J.-P. (2016) « Le traumatisme du génocide des Juifs dans le théâtre de Jean-Claude Grumberg », *Recherches textuelles* 12 : 169-200.
- Dufiet, J.-P. (2017) « L'éternelle différence juive. Pour en finir avec la question juive de J.-C. Grumberg », *Littératures* 77 : 127-140.
- Favart, F. (2020) « Et si l'oral représenté, représentait vraiment l'oral ? », in Saiz-Sánchez, Rodríguez Somolinos et Gómez-Jordana (éd.) *Marques d'oralité et représentation de l'oral en français*, Chambéry : Presses universitaires Savoie Mont Blanc, 107-126.
- Ferri, Liana C. (1975) « Dreyfus. Commedia in otto atti », *Il Dramma* 2 : 25-53.
- Ferri, Liana C. (1975) « Dreyfus. Commedia in otto atti », [https://www.gtempo.it/Copioni\\_G.htm](https://www.gtempo.it/Copioni_G.htm) (dernière consultation : 27 avril 2020).
- Grignon, J.-C. et C. Passeron (1989) *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris : Éditions Seuil.
- Grumberg, J.-C. (1990) *Dreyfus...*, *L'Atelier, Zone libre*, Paris : Actes Sud.
- Kowzan, T. (1994) « Théâtre dans le théâtre : signe des temps ? », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 46 : 155-168.
- Lanzmann, C. (1997) *Un vivant qui passe. Auschwitz 1943 – Theresienstadt 1944*, Paris : Gallimard.

- Langfus, A. (2012) « Les Lépreux », in J.-P. Dufiet (éd.) *Le premier théâtre de la Shoah*, Udine : Forum, 64-136.
- Langfus, A (1983) *Le sel et le soufre*, Paris : Gallimard.
- Molinié, G. (1998) *Sémiostylistique*, Paris : P.U.F.
- Molinié, G. et A. Viala (1993) *Approches de la réception*, Paris : P.U.F.
- Ory, P. (2021) *De la haine du Juif. Essai historique*, Paris : Bouquins.
- Petitjean, A. (2020) « La représentation de l'oral dans les textes dramatiques contemporains », *Langages* 217 : 39-54.
- Philippe, G. (2005) « Traitement stylistique et traitement idiolectal des singularités langagières », *Cahiers de praxématique* 44 : 77-92.
- Rabatel, A. (2005) « Idiolecte et re-présentation du discours de l'autre », *Cahiers de praxématique* 44 : 93-116.