

# LA REPRÉSENTATION DU FRANÇAIS PARLÉ DANS LES ŒUVRES DRAMATIQUES DE XAVIER DURRINGER ET JOËL POMMERAT : ANALYSE DE QUELQUES TRADUCTIONS ITALIENNES

ELISA RAVAZZOLO  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO

elisa.ravazzolo@unitn.it

Citation: Ravazzolo, Elisa (2022) “La représentation du français parlé dans les œuvres dramatiques de Xavier Durringer et Joël Pommerat : analyse de quelques traductions italiennes”, in Jean-Paul Dufiet, Elisa Ravazzolo (éds.) *L'oralité dans la traduction du texte de théâtre*, *mediAzioni* 35: A35-A56, <https://doi.org/10.6092/issn.1974-4382/16024>, ISSN 1974-4382.

**Abstract:** In this contribution, we investigate the translation into Italian of some orality markers that characterize the plays of two contemporary French playwrights: Xavier Durringer and Joël Pommerat. Our study focuses in particular on the strategies used in the translation of some phonetic, morphosyntactic and interactional procedures typical of oral language, as well as on the difficulties encountered in the translation of some mimetic markers of spoken French, taking into account the specificity of the Italian linguistic system and the non-coincidence of the resources and uses related to the variational dimensions.

**Keywords:** theatre; dramatic texts; French-Italian translation; Joël Pommerat; Xavier Durringer; represented spoken French; discourse markers; linguistic variation.

## 1. Introduction

Loin d'être propre à la littérature dramatique, la transposition par écrit de certains phénomènes typiques de la langue parlée, qui apparaît déjà dans le théâtre classique, devient récurrente dans de nombreux textes de théâtre contemporains, où le recours à des procédés mimétiques du discours oral est le résultat d'une opération de stylisation littéraire parfois très complexe et susceptible de poser de nombreuses difficultés sur le plan traductif. Dans cette contribution, nous nous interrogerons notamment sur la traduction en langue italienne de certaines marques d'oralité qui caractérisent les pièces de deux dramaturges français contemporains : Joël Pommerat et Xavier Durringer. Si ce dernier est considéré comme assez représentatif d'un courant théâtral ayant systématisé « les effets de langue parlée et/ou populaire dans les fictions dramatiques de la production 'restreinte', c'est-à-dire à visée esthétique » (Dufiet et Petitjean 2013 : 472), Joël Pommerat a développé, quant à lui, un processus de création « où l'écriture et la mise en scène s'inventent en même temps, pendant les répétitions » (Boudier 2015 : 13). Dans les deux cas, il ne s'agit certes pas de la transcription d'une interaction naturelle, mais de la « reconstitution du réel » [...] où l'acte poétique peut prendre place »<sup>1</sup>, voire d'un théâtre qui s'efforce de représenter la complexité du réel, sans toutefois pratiquer une « reconstitution naturaliste et exhaustive » (*ibid.* : 106). Et, si dans les pièces de Durringer certains phénomènes phonétiques, morphosyntaxiques ou lexicaux sont utilisés pour manifester l'ethos populaire des personnages (Dufiet et Petitjean 2013 : 500), il faut admettre que dans les dialogues de Pommerat « le langage est oral, spécifique, vrai, sans jamais faire sociolecte » (Boudier 2015 : 106).

Notre étude se concentre plus précisément sur les stratégies mises en place dans la traduction de quelques procédés phonétiques, morphologiques, syntaxiques et interactionnels typiques de l'oral. Nous nous sommes penchée notamment sur les difficultés rencontrées dans la restitution en langue italienne des effets de langue parlée et sur les stratégies mobilisées par les traductrices pour reproduire, entre autres, les indices d'une variation diaphasique ou diastratique.

L'analyse porte notamment sur la traduction d'une pièce de Xavier Durringer, *Bal-trap*, publiée pour la première fois aux Éditions Théâtrales en 1994, et sur la traduction de deux pièces de Joël Pommerat : *Ma chambre froide* et *La grande et fabuleuse histoire du commerce* publiées pour la première fois aux Éditions Actes Sud-Papiers respectivement en 2011<sup>2</sup> et en 2012<sup>3</sup>. Pour la pièce de Durringer, nous avons analysé la traduction réalisée par Giulia Serafini et présentée sous forme de scénario en 2010 par une agence d'œuvres dramatiques

<sup>1</sup> Durringer X., Entretien avec Xavier Durringer, <https://www.editionstheatrales.fr/livres/bal-trap-une-envie-de-tuer-sur-le-bout-de-la-langue-49.html> (consulté le 1 novembre 2021).

<sup>2</sup> Spectacle créé à l'Odéon-Théâtre de l'Europe (Ateliers Berthier) en 2011 (première représentation du 13 janvier 2011).

<sup>3</sup> Spectacle créé à la Comédie de Béthune en 2011 (première représentation du 12 décembre 2011) suite à une commande de Thierry Roisin dans le cadre de la manifestation « 2011 Béthune capitale régionale de la culture ».

de Rome (D'Arborio Sirovic)<sup>4</sup> en vue d'une représentation théâtrale<sup>5</sup>. Pour les pièces de Pommerat, l'analyse se fonde, en revanche, sur les traductions réalisées par Caterina Gozzi et publiées dans un volume édité en 2016 par l'éditeur spécialisé « Editoria e Spettacolo » (dans la collection *Percorsi*).

Il est évident que les traductions composant notre corpus diffèrent quant à leur *Skopos* (Vermeer 1996 : 13), compte tenu des besoins et des fonctions qu'elles remplissent par rapport au texte-source. Si dans un cas, la traduction vers l'italien est réalisée en vue d'une mise en scène spécifique, dans l'autre les traductions ont été publiées indépendamment de leur(s) représentation(s). La prise en compte du *Skopos* peut d'ailleurs s'avérer utile pour justifier ou expliquer certains choix traductifs, si l'on admet avec Regattin (2014) qu'à des fonctions différentes correspondent des stratégies variées.

## **2. La représentation des phénomènes typiques de la langue parlée dans les dialogues dramatiques : de l'analyse à la traduction**

La réflexion sur la transposition des procédés de mimésis du français parlé conduit à s'interroger, plus précisément, sur la distinction entre les phénomènes qui caractérisent très généralement la langue parlée au-delà de la variété situationnelle, et ceux qui connotent la parole plus spécifiquement du point de vue diaphasique ou diastratique, et dont l'interprétation est compliquée par l'usage qu'en fait le dramaturge dans l'écriture de sa pièce. En effet, si certains traits phoniques ou morphosyntaxiques attestés à l'oral et généralisés dans une grande variété de contextes ne sauraient être systématiquement reconduits au statut social et populaire du locuteur, il en va souvent autrement dans la tradition littéraire, où, comme le soulignent Dufiet et Petitjean « certaines réductions que l'on admet dans la prononciation du français standard contribuent à la connotation de populaire dès l'instant où elles passent à l'écrit » (2013 : 493). Comme l'ont montré de nombreux travaux sur l'oral, des phénomènes tels que l'absence du « ne » de négation, la chute de « e caduc », la réalisation de la tournure « il y a » en une seule syllabe [ja] ou encore la prononciation [kɛ] pour « qui est » se trouvent aussi bien « dans un contexte familier que dans un discours soigné » (Blanche-Benveniste 2000 : 38) et ne coïncident ni avec un statut social ni avec un type de situation particulier (*ibid.* : 39). Gadet précise d'ailleurs que « les variétés définies linguistiquement sont d'autant plus fragiles qu'il s'avère difficile d'établir des correspondances entre traits et variété » (2017 : 82), car beaucoup de traits ne peuvent pas être attribués à une variété spécifique, et c'est surtout le cas de ceux qui sont liés à l'oralité (*ibid.*). C'est donc plutôt la présence d'un faisceau de traits qui rend possible l'interprétation des faits linguistiques relevés et permet de les associer au français familier ou populaire. Dans la pièce de Durringer, par exemple, ces aspects de prononciation, qui s'associent à d'autres procédés de nature lexicale ou morphosyntaxique, semblent s'intégrer

<sup>4</sup> Nous remercions très chaleureusement les Éditions Théâtrales pour nous avoir fourni le texte de cette traduction.

<sup>5</sup> En effet, aucune traduction éditoriale de cette pièce n'existe à l'heure actuelle.

dans un système de « signes congruents » (Dufiet et Petitjean 2013 : 500) par lesquels les personnages « manifestent leur ethos populaire » (*ibid.*). La coloration diaphasique ou diastratique de ces procédés apparaîtra donc à la lumière d'un processus réflexif qui tient compte de l'interaction entre les différentes marques d'oralité. Or, ces considérations ne sont pas sans produire un effet dans le processus traductif vers la langue italienne.

Au-delà de la complexité du travail analytique et interprétatif qui précède toute entreprise de traduction, la tâche de celui ou de celle qui traduit est compliquée par les difficultés liées à l'absence d'un italien standard parlé (D'Achille 2019 : 23). En effet, comme le signale D'Achille, il n'existe pas en italien une véritable grammaire de l'oral, comme c'est le cas dans d'autres langues telles que le français (*ibid.* :187). Ainsi la distinction entre l'italien écrit et l'italien oral reposerait-elle sur la fréquence ou la rareté de certains traits plutôt que sur l'existence de règles vraiment différentes. En outre, il ne faut pas oublier qu'en italien c'est la variation diatopique qui domine. Dans la langue italienne, la différenciation géographique prime sur toute autre différenciation et s'associe toujours, de quelque manière, aux manifestations des autres dimensions de la variation. L'italien contemporain est donc le résultat d'un équilibre précaire entre différentes variétés qui interagissent et alimentent des dynamiques de « restandardisation » susceptibles d'injecter dans l'italien standard (d'inspiration littéraire) des traits linguistiques sub-standard, par l'intermédiaire d'une variété « néo-standard »<sup>6</sup>. Dans l'architecture complexe du modèle variationnel décrit par Berruto (1987/2020), nous soulignons en particulier l'existence d'une variété nommée « italiano parlato colloquiale » (1987/2020 : 27-28), c'est-à-dire d'une langue parlée informelle utilisée dans la conversation ordinaire et dans les usages communicatifs quotidiens, qui ne saurait être confondue avec le registre familier plus relâché<sup>7</sup>. Or cette langue parlée spontanée, a priori marquée en diatopie, présente quelques traits phonétiques et morphosyntaxiques spécifiques, mais semble se définir plus proprement par son lexique et sa phraséologie (*ibid.* : 164).

Aussi, certaines structures et certains phénomènes typiques du français parlé seront susceptibles d'être traduits tantôt par des traits caractéristiques de l'italien néo-standard et de l'italien parlé « colloquiale », tantôt par des phénomènes typiques de l'italien sub-standard, familier ou populaire, en fonction de la disponibilité de ces traits dans la langue cible et des effets produits par la langue parlée dans la pièce.

Du point de vue méthodologique, parmi les spécificités de la langue parlée représentées dans les œuvres dramatiques de notre corpus, nous avons sélectionné celles qui semblent poser le plus de difficultés dans leur transposition en italien.

<sup>6</sup> Variété associée à l'italien standard mais sensible à la variation diatopique et plus proche de l'oral (Berruto 1987/2020 : 73). L'italien néo-standard correspond approximativement à l'« italiano dell'uso medio » (Sabatini 1985 : 172-173) dont il se différencie surtout par l'inclusion de traits linguistiques marqués du point de vue diatopique.

<sup>7</sup> Nous préférons donc ne pas traduire *colloquiale* par l'adjectif français *familier* puisque cette variété d'italien parlé est moins informelle que l'italien familier (cf. Berruto 1987/2020 : 28-29).

### 3. Analyse de la traduction de *Bal-trap* de X. Durringer

#### 3.1. Textualité et énonciation dans le texte dramatique

Dans cette pièce, l'auteur met en scène les échanges entre deux couples, dont l'un est en crise (Gino et Lulu) et l'autre se constitue sous les yeux du lecteur-spectateur (Bulle et Muso), avec une sorte de passation de pouvoir entre les deux hommes qui vont se parler et qui, par moments, se confient leurs chagrins.

Du point de vue discursif, ce texte dramatique de Durringer se caractérise par la vitesse et la rythmique des dialogues, où le jeu incessant de questions-réponses et la répétition rituelle de certains marqueurs produit « l'effet d'un ballet sonore très bien réglé » (Pavis 2016 : 132). On perçoit dans cette parole l'effort d'une reconstitution du réel, mais l'accumulation d'expressions argotiques, l'exagération de certains tics langagiers, la stylisation des formulations « produisent un effet d'artificialité, et, partant, de poéticité et de littérarité » (*ibid.* : 133-134). Ainsi les personnages-locuteurs s'expriment-ils, de manière privilégiée, par des interjections, des exclamations, des réparties ou des questions provocantes qui semblent, le plus souvent, vouloir frapper ou blesser l'autre sans attendre de véritable réponse (*ibid.* : 132). Cela est particulièrement évident dans l'extrait suivant, par exemple, où Lulu sollicite par la répétition du morphème interrogatif *quoi ?* l'explicitation d'une assertion inachevée, référentiellement indéterminée, finalement jetée en face de l'autre, comme si c'était vraiment *un bout de gras*.

#### Extrait 1

GINO.– Lulu ?
LULU.– Quoi ?
GINO.– Je voudrais te dire que ...
LULU.– Que quoi ?
GINO.– Jamais j'ai senti ça ...
LULU.– Quoi ?
GINO.– Aussi fort.
LULU.– Quoi ?
GINO.– Je voulais te dire que ...
LULU.– <b>Que quoi, merde ! ... tu le craches, ton bout de gras ?</b> <sup>8</sup>
GINO.– Que je... je... je pourrais te tuer.
(p. 34)

Cette dynamique dialogale est d'ailleurs représentée métaphoriquement dans le titre de la pièce, *Bal-trap* (de l'anglais *ball-trap*), où l'anglicisme désignant l'appareil à ressort qui lance en l'air des disques d'argile servant de cible semble renvoyer à l'enchaînement rapide des répliques et à leur capacité de générer ou de cristalliser le conflit.

L'orchestration de ces échanges, placés sous l'autorité de l'auteur-dramaturge, semblerait donc les éloigner du dialogue authentique qui s'élabore collectivement et de façon plus ou moins imprévisible. Toutefois, la présence de phénomènes spécifiques de la langue parlée, certes sciemment planifiés et

<sup>8</sup> Dans tous les extraits, c'est nous qui soulignons.

sélectionnés par leur créateur, est indéniable. Or, la question est de savoir comment ces marques d'oralité qui miment le fonctionnement des usages conversationnels authentiques du français parlé peuvent être traduits en italien.

### 3.2. La traduction des opérateurs mimétiques de la langue parlée

#### 3.2.1. La traduction des phénomènes d'ordre phonique

Nous commencerons par examiner comment les principaux phénomènes de prononciation typiques de l'oral et représentés dans *Bal-trap* ont été traduits dans la version italienne de la pièce.

Nous observerons tout d'abord l'élision de la voyelle [y] du pronom *tu* devant des verbes commençant par voyelle, comme dans l'exemple suivant, où Lulu adresse à Gino des reproches qui lui attribuent une image dévalorisante :

#### Exemple 1

<p>LULU.– [...] T'es plus que moins que rien. T'arrives même plus à jouer et à gagner. Tu paumes tout. Même moi, et pourtant je suis pas difficile ! (p. 22)</p>	<p>LULU.– [...] Ormai sei meno di niente. Non riesci neanche più a giocare e vincere. Mandi tutto a puttane. Anche me, eppure non sono difficile! (p. 23)</p>
--	---

Dans la traduction italienne, cette marque d'oralité ne peut pas être rendue par un trait similaire, d'ailleurs le pronom sujet en italien n'est pas obligatoire et son omission, comme dans ce cas, est la seule solution possible.

Nous avons observé également, dans le texte source, la chute de la consonne liquide « l » du pronom personnel *il* au singulier ou au pluriel<sup>9</sup>, comme dans l'exemple (2), où Bulle relate le viol subi. La prononciation simplifiée du pronom personnel sujet de troisième personne du singulier, graphiée « i' », est ici précédée de l'ellipse du sujet, phénomène marqué en français mais encore une fois neutralisé en italien, langue dans laquelle l'omission du pronom sujet est absolument conventionnelle :

#### Exemple 2

<p>BULLE.– M'a ramenée à la maison. Peu de temps après, je suis tombée enceinte et il a fallu que je perde le fœtus de 5 millimètres. [...] I' me connaissait plus. I' m'envoyait chier. I' voulait plus me voir. (p. 35 )</p>	<p>BULLE.– <b>Mi ha</b> riportato a casa. Poco dopo, sono rimasta incinta e l'ho pure perso, un feto di cinque millimetri. [...] Non mi conosceva più. Mi mandava a quel paese. Non mi voleva più vedere. (p. 40)</p>
--	---

La difficulté, voire impossibilité, de reproduire les opérateurs phonétiques de mimésis du français parlé dans le texte-cible se manifeste également dans la transposition des simplifications consonantiques (ex. 3), la prononciation de la

<sup>9</sup> Parfois on trouve la consonne de liaison : « Z'ont pas le droit de rendre les gens aussi malheureux » (p. 13).

tournure « il y a » en une seule syllabe [ja] (ex. 4), l'élision de la voyelle du pronom relatif « qui » devant un mot commençant par voyelle (ex. 4) ou les amalgames de sons (ex. 5) :

### Exemple 3

GINO.– C'est ma femme. MUSO.– Ha, s' <b>cuse-moi</b> <sup>10</sup> . Je pouvais pas savoir. (p. 30)	GINO.– È mia moglie. MUSO.– Ah, <b>scusa</b> . Come facevo a saperlo? (p. 33)
---	---

### Exemple 4

GINO.– Pourquoi pas pareil ? LULU.– Y a quelque chose <b>qu'était</b> pas pareil. GINO.– Ben, dis ! (p. 11)	GINO.– Perché non è lo stesso? LULU.– C'era <b>qualcosa di diverso</b> . GINO.– Beh, parla! (p. 12)
--	--

### Exemple 5

MUSO.– Qu'est-ce que vous faites là, à <b>c't'heure</b> , toute seule ici, vous attendez quelqu'un ? (p. 13)	MUSO.– Che ci fa qui, a <b>quest'ora</b> , tutta sola? Aspetta qualcuno? (p. 12)
---	---

Comme on peut le constater, la traduction en italien ne parvient pas à reproduire les indices d'oralité qui résonnent dans le texte-source et finit donc par neutraliser, du moins au niveau phonique, le réseau de signifiants, le rythme et les effets d'oralité qui émanent du texte français.

Nous n'avons repéré, par ailleurs, aucune occurrence de la chute du schwa, phénomène bien connu dans le domaine de la variation phonologique (Racine *et al.* 2016), très fréquent dans les conversations spontanées et massivement attesté dans les interactions orales authentiques de tout genre<sup>11</sup>. En fait, comme le suggèrent Dufiet et Petitjean, ce phénomène, considéré comme « un procédé classique de représentation d'une parole populaire dans les fictions » (2013 : 490) semble connaître « une forte régression [...] dans l'écriture théâtrale contemporaine » (*ibid.*).

### 3.2.2. La traduction des phénomènes d'ordre morphosyntaxique

Parmi les phénomènes d'ordre morphosyntaxique typiques de la langue parlée nous signalerons premièrement l'absence du « ne » de négation, cette « faute qui n'en est plus » une (Blanche-Benveniste 2000 : 39), dont le taux de fréquence s'élèverait à environ 95% « dans les conversations, quels que soient les

<sup>10</sup> Dans ce cas, la réduction du groupe [ks] s'associe à la suppression de la voyelle initiale du mot.

<sup>11</sup> Il suffit d'ailleurs de consulter des bases de données orales naturelles telles que CLAPI (<http://clapi.ish-lyon.cnrs.fr/>) pour s'en rendre compte.

locuteurs » (*ibid.*). Comme le souligne Gadet, ce mode d'expression de la négation est « souvent donné comme trait moderne où *V pas* serait en passe de se généraliser – sans être obligatoire, compte tenu du rôle de l'écrit et de la norme pour ralentir le processus. » (Gadet 2017 : 82).

Or, dans la traduction italienne, ce trait de langue parlée est forcément neutralisé, bien qu'il soit parfois en quelque sorte « compensé » par l'emploi de « *mica*<sup>12</sup>», forclusif typique de l'italien parlé informel, qui viendrait renforcer ou remplacer une négation. Du point de vue syntaxique, dans les énoncés déclaratifs, *mica* peut être employé dans une construction discontinuée (*non V mica*) ou en position préverbale (*mica V*) avec ellipse de la particule négative (*non*)<sup>13</sup>, comme dans les exemples ci-dessous :

#### Exemple 6

<p>GINO.– C'est ma femme. MUSO.– Ha, s'cuse-moi. Je pouvais pas savoir. Je me disais seulement ça comme ça. On peut jamais savoir. <b>C'est pas marqué dessus.</b> (p. 30)</p>	<p>GINO.– È mia moglie. MUSO.– Ah, scusa. Come facevo a saperlo? Lo dicevo solo così. Non si può mai sapere. <b>Mica ce l'ha scritto in faccia.</b> (p. 33)</p>
--	---

#### Exemple 7

<p>BULLE.– J'ai cru que j'allais tomber dans les pommes, tellement j'avais mal. <b>Il a pas sauté du train, ce salaud !</b> (p. 35)</p>	<p>BULLE.– Ho creduto di svenire, per quanto mi faceva male. <b>Ma mica ha smesso il bastardo!</b> (p. 33)</p>
---	--

Du point de vue pragmatique, ces usages du forclusif, très généralement associés à une valeur d'emphase (Rohlf's 1967 : 968 ; Serianni 1989 : 507-508), semblent se charger en plus d'une valeur dialogique et dialogale : le locuteur exprime le besoin de parler avec force, se situe par rapport à un dire antérieur<sup>14</sup> (ou à une attente présupposée) et renforce en même temps le lien interlocutif.

On peut observer également l'ellipse du pronom *il*, impersonnel (*Faut sortir toutes les choses*), ou personnel :

<sup>12</sup> Le forclusif apparaît 5 fois dans le texte-cible : 3 fois en position préverbale, 2 fois en position postverbale.

<sup>13</sup> Si les constructions caractérisées par la suppression de *non* sont traditionnellement reconduites à des variétés d'italien septentrional, leur valeur diatopique semblerait désormais s'estomper (Ballarè 2019 : 51).

<sup>14</sup> En effet, des études plus récentes (Visconti 2007 ; Ballarè 2019), qui analysent la fonction du forclusif *mica* par rapport à l'organisation informationnelle de l'énoncé, observent que cette forme de négation non conventionnelle est utilisée principalement pour nier un contenu inférentiel ancré dans le cotexte antérieur et/ou lié à des connaissances encyclopédiques partagées.



## Exemple 8

<p>BULLE.– Certe sere devi proprio sbatterci il muso... <b>ormai non verrà più. Eppure me l'aveva promesso.</b> (p. 32)</p>	<p>BULLE.– Certe sere devi proprio sbatterci il muso... <b>ormai non verrà più. Eppure me l'aveva promesso.</b> (p. 33)</p>
---	---

L'omission du sujet personnel neutralise ici le choix morphosyntaxique marqué du texte français et s'accompagne par ailleurs d'une perte de musicalité due à l'antéposition de l'adverbe et de la conjonction ainsi qu'à l'impossibilité de reproduire la rime dans le texte-cible.

Un autre trait typique de l'oral caractérisant la parole des personnages de *Bal-trap* est le dispositif auxiliaire de présentation du sujet *il y a un N qui*, dont on trouve en effet plusieurs exemples dans la pièce. Bien que ce dispositif existe aussi en italien<sup>15</sup>, il n'est généralement pas reproduit dans le texte-cible :

## Exemple 9

<p>GINO.– Bon, ça va. C'est pas de ma faute. <b>Y a un mec qu'est venu</b> me trouver juste cinq minutes avant la fermeture, <b>i' me dit</b> : tu veux un tuyau pas <b>bidon</b> ? Altamira, gagnant dans la septième, j'ai mis mon pauvre <b>bifton</b> dessus... LULU.– Mon ! (p. 23)</p>	<p>GINO.– E dai, basta... Non è colpa mia. È <b>venuto un tizio</b> cinque minuti prima della chiusura <b>e mi fa: lo vuoi un cavallo sicuro?</b> Altamira, vincente alla settimana. Io ci ho messo quel poco che avevo... LULU.– Che avevo IO! (p. 24)</p>
--	---

Nous observerons en outre dans la traduction de ce passage la neutralisation du registre argotique de *bifton*, rendu par une expression verbale partiellement reprise dans la réplique rectificative de Lulu. Aussi la formulation focalisée du sujet de première personne (*IO*) remplace-t-elle l'adjectif possessif du français et renforce la portée contre-discursive de l'énoncé grâce à la représentation prosodique de l'intensité articulatoire (signalée graphiquement par des capitales). L'effet d'aplatissement lexical émane également de la transposition de *mec* et *bidon*, mots du français familier<sup>16</sup> qui ne trouvent pas d'équivalents du même registre dans le texte-cible<sup>17</sup>. Toutefois, l'inévitable affaiblissement de la dimension connotative de ces unités lexicales s'accompagne ici d'un côté de l'usage familier du verbe *fare* en tant que verbe introducteur du discours direct, et de l'autre de la dislocation à droite (*lo vuoi un cavallo sicuro ?*), trait typique de l'italien néo-standard susceptible de réactiver une dimension d'oralité et de compenser par conséquent l'entropie qui se produit à d'autres niveaux.

<sup>15</sup> La construction italienne *c'è/ci sono* introduisant un syntagme nominal suivi d'une pseudo relative explicative est en effet considérée comme un trait syntaxique de l'italien parlé (Berruto 1987/2020 : 77 ; D'Achille 2019 : 160).

<sup>16</sup> En réalité, les marques d'usage attribuées à ces unités lexicales divergent selon les dictionnaires. Catégorisés comme relevant du registre familier dans le *Petit Robert*, ces mots reçoivent dans le *TLFi* une connotation populaire, voire argotique.

<sup>17</sup> Le traduisant de *bidon* opère par ailleurs un changement de point de vue signalé par l'élimination de la litote du texte source.

Parmi les autres stratégies de nature morphosyntaxique mises en place par la traductrice de *Bal-trap* afin de reconstruire une « poétique » de l'oralité dans la version italienne de la pièce, nous citerons l'emploi du mode indicatif à la place du subjonctif (ex. 10), et l'introduction de la particule *ci*<sup>18</sup> (ou de sa variante *ce*, ex. 11), morphème susceptible de renforcer du point de vue sémantique et phonique toute une série de verbes comme le verbe *avere*, par exemple.

#### Exemple 10

MUSO.– Moi, tu sais, on m'explique et je comprends tout de suite. GINO.– Faut seulement t'expliquer. (p. 51)	MUSO.– Io, sai, se mi spieghi capisco subito. GINO.– Basta <b>che</b> te lo <b>spiegano</b> . (p. 60)
--	---

#### Exemple 11

GINO.– Pourquoi tu gardes les yeux ouverts ? LULU.– Si tu le vois, c'est que les tiens aussi sont ouverts. (p. 12)	GINO.– Perché tieni gli occhi aperti? LULU.– Se lo vedi significa che <b>ce l'hai</b> aperti anche tu. (p. 10)
--	--

### 3.2.3. La transposition des marques de variation lexicale

Comme nous l'avons déjà précisé *supra* la traduction de la pièce de Durringer pose de nombreuses difficultés aussi sur le plan lexical.

En effet, les personnages de Durringer utilisent des mots appartenant au français familier, populaire et argotique qui n'ont souvent pas d'équivalents dans la langue italienne<sup>19</sup>. À cela s'ajoutent des procédés tels que les troncations, les compositions lexicales et la translation de catégories grammaticales<sup>20</sup> qui toutes contribuent à connoter le caractère populaire de la langue parlée dans la pièce, une langue d'ailleurs « entièrement recomposée » (Pavis 2016 : 132) par Durringer qui « mélange des types et des époques d'argots » (*ibid.* : 133), mais qui somme toute « se démarque peu de la langue courante correcte » (*ibid.* : 132) puisqu'elle doit rester compréhensible pour ses lecteurs.

Or la transposition en italien de ces marques lexicales de la variation – dont les frontières sont déjà peu claires en français – s'avère d'autant plus complexe qu'il n'existe pas en Italie une « tradition argotique comparable à la tradition française » (Elefante 2004 : 202) et que dans le répertoire verbal italien la dimension diatopique joue un rôle de premier plan (le lexique italien familier est souvent régional). Il s'ensuit que la plupart des variations lexicales du texte

<sup>18</sup> Particule issue du latin (*ecce hic*) ayant une valeur locative à l'origine (*qui = ici*) (Sabatini 1985 : 160).

<sup>19</sup> Les expressions argotiques sont employées en particulier par les personnages de sexe masculin dont le sociolecte se caractérise, entre autres, par la prolifération de grossièretés. Ces termes ont été souvent traduits en italien par des expressions lexicales issues de la sphère sexuelle et détabouisées (par exemple : *cazzo*, *casino*).

<sup>20</sup> Par exemple, l'adjectif utilisé comme un adverbe : « Tu commences à me gonfler sévère, toi ! » (p. 43).

français sont le plus souvent neutralisées dans la version italienne de la pièce<sup>21</sup>. Ainsi les parasyonymes *clope* et *tige* sont-ils de préférence traduits par *sigaretta*, mot de l'italien standard dépourvu de toute connotation diaphasique ou diastratique :

## Exemple 12

LULU.– Tu m'as demandé du feu pour <b>ta clope</b> ou <b>une clope</b> pour ton feu. (p. 10)	LULU.– Mi hai chiesto di accendere <b>la sigaretta</b> , o <b>una sigaretta</b> da accendere. (p. 7)
---	---

Plus rarement (2 fois sur 10), nous avons observé l'apparition du traduisant *paglia*, mot attribué à la langue des jeunes, variété connotée du point de vue diastratique, diaphasique, et parfois diatopique (Sobrero 1990 : 98), dont le recours semblerait réduire l'aplatissement et la normalisation de la dimension variationnelle associée au lexique français<sup>22</sup>. Dans cette perspective, Serafini met en œuvre parfois un processus de compensation qui l'amène à réactiver le réseau connotatif du texte source en traduisant des mots du français standard par des mots de l'italien familier :

## Exemple 13

LULU.– Je vais te <b>quitter</b> , Alonso. (p. 25)	LULU.– Io ti <b>mollo</b> , Alonso. (p. 27)
---	--

ou en mobilisant des expressions informelles connotées diatopiquement, comme dans les exemples suivants, où *ai mezzi*<sup>23</sup> et *s'è dato*<sup>24</sup> constituent des tournures du parler de Rome<sup>25</sup> utilisées dans des usages conversationnels quotidiens.

## Exemple 14

MUSO.– [...] Qu'est-ce que j'ai gagné ? GINO.– Je sais pas... <b>ma dernière cigarette à deux</b> . (p. 30)	MUSO.– [...] Che ho vinto? GINO.– Non lo so... <b>la mia ultima sigaretta ai mezzi</b> . (p. 33)
---	--

<sup>21</sup> Dans son analyse de la traduction filmique, Elefante relève la même tendance à la neutralisation des variations liées au lexique (2004 : 202).

<sup>22</sup> Cf. dans le texte cible la récurrence de mots tels que *tipo*, *casino*, *fottuto/a*, typiques de la langue des jeunes.

<sup>23</sup> Cf. l'Accademia della Crusca : « A Roma, infatti, è diffusa da anni l'espressione (peraltro sfuggita anch'essa alla lessicografia locale) *fà(re) a/ai mezzi* con qlcu., nel senso di 'dividere a metà. » <https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/se-stiamo-ai-mezzi-allora-stiamo-a-roma/1446> (consulté le 19 septembre 2022).

<sup>24</sup> Expression signifiant « il n'est pas venu ». Cf. « *darsi, fuggire* » (D'Achille 2017 : 68).

<sup>25</sup> Nous n'oublierons pas que la traduction de Serafini est pensée et réalisée pour une mise en scène spécifique ayant eu lieu fort probablement à Rome.

## Exemple 15

BULLE.– Ouais, ce salaud, <b>il s'est barré</b> tout seul. Alors qu'il avait promis ! (p. 33)	BULLE.– Sì, quel mascalzone <b>s'è dato</b> , da solo. E aveva pure promesso! (p. 33)
--	--

Toutefois, malgré les efforts entrepris pour réduire la sous-représentation des phénomènes variationnels, nous constatons globalement dans le texte cible une perte d'expressivité et une réduction des « effets de langue populaire » (Dufiet et Petitjean 2013 : 501) du texte source, obtenus aussi à travers des procédés de récréation verbale (usage de locutions (dé)figées, stéréotypées, etc.) essentiellement anéantis, dans la traduction italienne, par la tendance à la dé-métaphorisation et à la normalisation<sup>26</sup>.

### 3.2.4. La traduction des marqueurs discursifs

L'un des phénomènes les plus caractéristiques de la textualité de la langue parlée, en français comme en italien, est l'emploi des marqueurs discursifs, ou « petits mots de l'oral » (Traverso 1999), massivement présents dans les conversations spontanées, en position initiale, médiane ou finale de tour, et susceptibles d'accomplir diverses fonctions interactionnelles<sup>27</sup>. Or, dans les textes dramatiques de notre corpus, ces unités de discours apparaissent principalement en début de réplique, et sous des formes spécifiques d'ailleurs. Sans vouloir proposer ici une analyse détaillée des différentes formes et usages, ce qui mériterait une étude à part, nous nous limiterons à observer que certains marqueurs tels que *bon*, *ben*, seuls ou en combinaison avec d'autres marqueurs ou interjections<sup>28</sup>, jouent un rôle crucial dans la vitesse et la rythmique des dialogues, ainsi qu'au niveau énonciatif, car ils marquent souvent un décrochage, un positionnement par rapport au dire de l'autre et qu'ils contribuent à l'expression ou à la cristallisation du désaccord. Si, en général, la traduction des marqueurs employés seuls ne semble pas créer trop de difficultés dans le passage du français vers l'italien, il en est autrement lorsqu'il s'agit de transposer des marqueurs discursifs « complexes » (Waltereit 2007 : 94). Ainsi le marqueur *bon*, le plus fréquent dans la pièce<sup>29</sup>, est habituellement traduit par les particules familières *beh* ou *va beh*<sup>30</sup> lorsqu'il apparaît seul, mais reçoit des traductions spécifiques et variées lorsqu'il est accompagné, par exemple, de l'interjection *ha !* (*Ma va ? Ah si ?*) ou de l'expression *ça va* (*Insomma basta! E dai basta!*). Le traduisant *beh* constitue également une solution privilégiée dans la transposition

<sup>26</sup> Cf. par exemple l'aplatissement de l'expression « Vous arrivez toujours comme un poil sur le beurre » (p. 43), rendue par une reformulation paraphrastique : « Capita sempre a proposito, lei » (p. 50).

<sup>27</sup> Ces unités linguistiques, qui ne sont pas rattachées au verbe recteur et qui ne rentrent pas dans des relations de dépendance, ne peuvent pas être traitées en termes micro-syntaxiques (Teston-Bonnard 2010 : 813). Elles sont donc essentiellement analysées du point de vue pragmatique et interactionnel.

<sup>28</sup> Tout comme l'adverbe *si*, employé pour répondre affirmativement à une question négative.

<sup>29</sup> Nous avons enregistré 25 occurrences de *bon* et 18 occurrences de *ben*, seuls ou en combinaison avec d'autres particules.

<sup>30</sup> Plus rarement, *bon* est rendu par les formes « standard » *bene* ou *va bene*.

de *ben* (employé seul, surtout pour introduire une requête ou un ordre), à côté d'autres formes moins récurrentes telles que *sì*<sup>31</sup>, *bene* ou *perfetto*. Il est évident que les solutions proposées à chaque fois dans le texte cible sont le résultat d'un travail interprétatif fondé sur la prise en compte des valeurs sémantiques, énonciatives et interactionnelles des items français, dont la plurivocité et la musicalité ne sont pas toujours transposables en italien.

### 3.2.5. Bilan

L'analyse de la traduction italienne de *Bal-trap* présente très globalement une tendance à la réduction des phénomènes spécifiques de la langue parlée et à la neutralisation de nombreuses unités lexicales connotées diaphasiquement et/ou diastratiquement, ce qui n'est pas sans produire un effet sur la reconstruction de l'ethos des personnages qui s'expriment en italien. Certes, la perte d'expressivité est sûrement liée aux caractéristiques propres au système linguistique de l'italien et à la non-coïncidence des ressources et des usages liés aux dimensions variationnelles<sup>32</sup>. Toutefois, on pourrait se demander si cet aplatissement est vraiment inévitable ou s'il existe des stratégies susceptibles de réduire cette forme d'entropie traductionnelle. L'analyse de la traduction des textes dramatiques de J. Pommerat fournira des éléments de réponse à notre question.

## 4. Analyse de la traduction des pièces de J. Pommerat

L'œuvre de J. Pommerat repose sur une démarche complexe fondée sur l'interaction permanente entre texte et représentation, c'est-à-dire que l'écriture et la mise en scène se construisent en même temps, pendant les répétitions. Aussi l'écriture prend-elle forme « en lien avec ce qui se passe sur scène » (Boudier 2015 : 21). S'interrogeant sur le sens de l'existence, le dramaturge choisit des situations ordinaires et essaie de replacer le spectateur dans un temps précis, concret : c'est dans ce sens qu'il déclare rechercher le réel. Toutefois, à l'intérieur de ce cadre ordinaire, il cherche « la tension la plus forte, l'intensité la plus grande » (Pommerat 2016/2007 : 28). Ainsi ses histoires sont-elles en même temps « improbables et tordues » (*ibid.* : 29), car, comme il le précise dans *Théâtre en présence*<sup>33</sup> (*ibid.*) :

Rien n'est plus beau selon moi que l'équilibre précaire [...] J'aime que ça ne soit pas gagné d'avance [...] Que tout ne soit pas joué d'avance. Parce que, dans le fond, mes histoires sont aussi des prétextes à révéler des instants, révéler de la présence, la présence qui est tout à la fois mystère et concret.

Pommerat s'intéresse donc à la complexité du réel, et pour montrer cette complexité il y associe ce qu'il appelle « le trouble », cette « tentative d'effacement de l'auteur et de suspension du jugement au profit d'une expérience

<sup>31</sup> Par exemple : « Ben voyons ! » (p. 14) est traduit par « Sì, figuriamoci ! » (p. 12).

<sup>32</sup> Le Skopos de la traduction de Serafini a sans doute orienté aussi certains choix traductifs.

<sup>33</sup> Essai dans lequel il explique la philosophie qui sous-tend sa pratique théâtrale.

théâtrale dont le sens incombe *in fine* au spectateur » (Boudier 2015 : 12). Cela se traduit plus concrètement sous forme de failles narratives ou logiques entre les séquences ou dans la coexistence d'une pluralité de points de vue. Loin de vouloir reproduire la réalité selon des représentations préétablies, Pommerat s'efforce plutôt « d'écrire avec et à partir du réel » (*ibid.* : 91) afin « d'en exposer les énigmes sans en réduire la complexité » (*ibid.*). On assiste en particulier à la représentation de la réalité sociale contemporaine (rapport au travail, commerce, relations familiales, etc.), parfois très documentée, mais aussi de la réalité telle qu'elle est perçue ou imaginée par les individus.

Ainsi, dans *Ma chambre froide* (dorénavant *MCF*), la représentation du réel se mêle-t-elle avec une dimension onirique qui fait appel à l'imaginaire des spectateurs. Dans cette pièce, qui se fonde sur les interactions entre le patron odieux d'un supermarché (Blocq) et ses employés, le caractère apparemment ordinaire de la réalité sociale est mis en question par un événement surprenant, à savoir la décision de Blocq (atteint d'une maladie incurable) de léguer son magasin et sa fortune à ses employés, à condition qu'ils honorent sa mémoire une fois par an. Estelle, l'une de ses employées, propose alors de monter une pièce de théâtre qui permettra au patron de comprendre ses erreurs et de se réhabiliter.

La deuxième pièce de Pommerat faisant partie de notre corpus, *La grande et fabuleuse histoire du commerce* (dorénavant *LGFHC*), met en scène des vendeurs dans deux périodes différentes, les années 60 d'abord, les années 2000 ensuite. Dans le premier cas, un jeune représentant de commerce (Franck), incapable de vendre, interagit avec ses formateurs plus âgés que lui, alors que la situation s'inverse dans la deuxième histoire, où des représentants d'âge mûr sont formés par un jeune.

#### 4.1. La langue parlée dans les textes dramatiques de Pommerat

La langue parlée par les personnages des deux pièces de Pommerat présente de nombreuses marques d'oralité, des phénomènes typiques du français parlé, de nature phonétique, morphosyntaxique et interactionnelle, ainsi qu'un lexique familier et parfois populaire qui connote les échanges du point de vue diaphasique, sans toutefois produire un effet de parlure populaire. La dimension variationnelle se manifeste, entre autres, dans le statut stylistique de chaque personnage dont la manière de s'adresser aux autres porte l'empreinte de sa personnalité. Du point de vue lexical, par exemple, l'utilisation d'une parole riche en grossièretés caractérise en particulier les personnages de sexe masculin, alors que les femmes (qui apparaissent uniquement dans *MCF*) semblent souvent privilégier une expression moins « franche ». Cette forme de variation linguistique inter-locuteurs est admirablement condensée dans le personnage d'Estelle, fille naïve et innocente, souffrant d'un trouble dissociatif de la personnalité qui la conduit à se transformer en un jeune frère brutal et inquiétant dont le tempérament se matérialise dans la surexpression verbale.

Dans *LGFHC*, la représentation de la réalité sociale devient prépondérante<sup>34</sup> jusqu'à exprimer une sorte d'« hyperréalisme pseudo-documentaire » (Boudier 2015 : 89) qui laisse des traces dans la manière de s'exprimer des personnages. Ainsi, pour la scène 4. *Formation de Franck*, dans la première partie de la pièce, Pommerat s'inspire et reprend presque intégralement la transcription de l'interaction n. 17 du corpus collecté par Marie-Cécile Lorenzo pour sa thèse de doctorat en analyse des interactions<sup>35</sup>. Dans cette séquence, Michel et Maurice montrent à Franck comment il faut interagir avec une cliente potentielle pour se faire admettre à l'intérieur de l'appartement. Du point de vue de la reproduction des phénomènes du français parlé, on remarquera dans cette partie l'intensification de certaines particularités phonologiques telles que la suppression de nombreux « e » caducs. Ainsi dans les deux pages dédiées à la formation de Franck peut-on dénombrer 16 cas de chute du schwa, notamment dans des pronoms personnels (*j'suis vraiment fatiguée* ; *y m'salissent de partout*), des déterminants (*regardez pas l'bordel*, en c'moment), la préposition *de* (*ça nous permet d'justifier notre travail*), des formes verbales (*je v'nais, vous voir* ; *ça s'ra*) et l'adjectif *petit* (*c'est un p'tit questionnaire*). Ce phénomène, noté graphiquement au moyen d'une apostrophe, n'est quasiment jamais reproduit ailleurs dans le texte dramatique : nous en avons repéré une seule occurrence (*Moi c'est Bertrand... Oui, on s'tutoie on s'est dit, LGFHC*, p. 49).

On remarquera, par ailleurs, dans les deux pièces, la coexistence chez un même personnage de formes mimétiques du français parlé et de leurs variantes plus « standard », comme c'est le cas pour Alain qui, dans la même scène, alterne la prononciation conventionnelle du présentatif existentiel (*Il y a un gros problème*, MCF : 60) avec sa variante simplifiée (*Mais y a vraiment un malentendu là*, MCF : 63). Cette alternance de formes est certainement le résultat d'un projet d'écriture placé sous l'autorité du dramaturge (et probablement élaborée en termes de représentativité), mais elle reproduit en même temps les phénomènes de variation intra-locuteur observables dans les échanges de la vie quotidienne que seule l'interaction de plusieurs facteurs peut justifier<sup>36</sup>.

#### 4.2. La traduction des opérateurs mimétiques du français parlé dans *MCF* et *LGFHC*

L'analyse des traductions des deux pièces de Pommerat que nous avons sélectionnées, a permis de relever un certain nombre de stratégies susceptibles de compenser l'inévitable réduction ou normalisation de certains traits d'oralité présents dans le texte source.

<sup>34</sup> Bien que la pièce soit très documentée, elle présente néanmoins cette suspension du jugement et cette recherche du neutre si chères à Pommerat. Ainsi les vendeurs apparaissent-ils, selon les scènes, comme « de machiavéliques agents du capitalisme, comme de braves pères de famille inconscients du système qu'ils subissent, ou encore tout simplement comme des victimes » (Boudier 2015 : 164).

<sup>35</sup> *La vente à domicile : stratégies discursives en interaction*, Département de Sciences du langage, Université Lumière Lyon 2, 2004.

<sup>36</sup> Nous citerons, à titre d'exemple, l'influence exercée par l'environnement phonétique ou lexical, le degré d'implication énonciative ou la nature de la relation interpersonnelle et les effets pragmatiques visés par l'énonciateur.

#### 4.2.1. La traduction des phénomènes d'ordre phonique

Si comme on le sait, l'italien parlé ne connaît pas vraiment de phénomènes phonologiques spécifiques, il existe néanmoins quelques particularités susceptibles de renforcer la mimésis de l'oral et de recréer la sonorité et le tempo des échanges conversationnels. Ainsi la traductrice de Pommerat exploite-t-elle des ressources morphologiques susceptibles de produire des effets sur l'organisation rythmique des énoncés. Il s'agit de l'aphérèse, chute d'une voyelle en début de mot (*'nsomma, n'altra volta*), ou d'une syllabe, comme dans le cas de l'adjectif *questo*. Dans l'extrait suivant, par exemple, l'aphérèse du démonstratif semblerait pouvoir compenser la suppression du « e caduc » dans le texte source :

##### Exemple 16

<p>MAURICE. J'ai la grippe et ... MICHEL. Ça, ça s'arrête pas c'est ... c'est la grippe de partout <b>en c'moment</b> ! (LGFHC, p. 21)</p>	<p>MAURICE. Ho l'influenza e ... MICHEL. Ah, è un continuo, vero? C'è dell'influenza dappertutto <b>in sto' momento.</b> (p. 128)</p>
--	---

La version réduite de l'adjectif démonstratif, sous ses diverses formes (*sto, sta, ste, sti* + substantif), représente d'ailleurs une ressource récurrente<sup>37</sup> dans les traductions de C. Gozzi alors que cette stratégie de reconstitution sonore de l'oralité, typique de l'italien parlé informel, n'est jamais utilisée dans la traduction de *Bal-trap*.

Un autre phénomène morphologique pouvant fonctionner comme une stratégie de compensation dans le passage du français vers l'italien réside dans la réalisation de l'apocope vocalique, chute d'une voyelle en fin de mot que l'on retrouve tout spécialement dans des formes verbales (*andiam via, son partito*). Ce phénomène de l'italien parlé, plutôt marqué du point de vue diatopique<sup>38</sup> (D'Achille 2019 : 188), réduit le nombre de syllabes inaccentuées et produit donc des effets sur le rythme. Dans l'exemple ci-dessous, on remarquera l'apocope vocalique de la copule reproduisant en quelque sorte un effet d'oralité qui, dans le texte français, émane de la prononciation simplifiée du pronom sujet *ils*.

##### Exemple 17

<p>MICHEL. [...] <b>Y sont tout mignons.</b> Oh, j'veux les caresser encore un peu parce que j'adore les animaux. (LGFHC, pp. 21-22)</p>	<p>MICHEL. [...] <b>Come son carini.</b> Oh, li voglio accarezzare ancora un pò, adoro gli animali. (p. 128)</p>
--	--

<sup>37</sup> Dans les traductions de Pommerat nous avons relevé au total 44 occurrences de la forme réduite de l'adjectif démonstratif (25 dans *MCF* et 19 dans *LGFHC*), avec une nette prédominance des formes du singulier (*sto, sta*).

<sup>38</sup> L'apocope vocalique serait en effet réalisée plus fréquemment dans les régions du nord de l'Italie et en Toscane.



#### 4.2.2. La traduction des phénomènes d'ordre morphosyntaxique

Du point de vue morphosyntaxique, la traductrice de Pommerat utilise deux stratégies de compensation que nous avons déjà rencontrées dans la traduction de *Bal-trap*, à savoir l'utilisation du *ci* précédant le verbe avoir dont l'effet d'oralité est ici renforcé par la fusion dans la prononciation (ex. 18 et 19) ainsi que l'utilisation de la particule forclusive *mica*, qui apparaît cette fois exclusivement dans des constructions discontinues (*non V mica*)<sup>39</sup> et qui ne correspond pas systématiquement à une absence du « ne » de négation dans le texte source (cf. ex. 20) :

##### Exemple 18

MICHEL. [...] Hou là là, y a un petit dernier, on dirait ? (LGFHC, p. 21)	MICHEL. [...] Oh guarda, guarda, <b>c'ha</b> un cucciolo dietro, dico bene? (p. 126)
--	---

##### Exemple 19

ALAIN. Mais arrête ! Toi t'as la haine dans le corps... Y a que toi qui dis du mal d'Estelle. (MCF, p. 21)	ALAIN. Ma piantala! <b>C'hai</b> la rabbia in corpo... Solo tu parli male d'Estelle. (p. 126)
---	--

##### Exemple 20

ALAIN. On n'est peut-être <b>pas</b> obligés de faire couler ces boîtes, non ?! (MCF, pp. 29-30)	ALAIN. <b>Non</b> siamo <b>mica</b> obbligati a farle tutte fallire queste ditte, no? (p. 44)
---	--

À ces deux procédés s'en ajoutent d'autres, comme par exemple l'emploi du clitique datif *gli*, forme pronominale syncrétique neutralisant les oppositions féminin (*le*) vs masculin (*gli*) et singulier (*gli/le*) vs pluriel (*loro*). Ce phénomène morphosyntaxique typique de l'italien néo-standard, très fréquent à l'oral (Sabatini 1985 : 158), permet de transposer dans le texte cible certains opérateurs mimétiques du français parlé :

##### Exemple 21

MICHEL. [...] Tu sais quoi ? Tu vas retourner <b>les voir, ces gens</b> , et tu vas parler avec eux, et tu vas <b>les</b> faire signer le contrat que je t'avais refile ... (LGFHC, p. 31)	MICHEL. [...] Sai una cosa? Torni a vedere <b>sta'</b> gente, vai a parlare con loro e <b>gli</b> fai firmare il contratto che ti avevo rifilato... (p. 136)
---	---

<sup>39</sup> Le forcusif est utilisé 4 fois au total dans les traductions des deux pièces de Pommerat.

## Exemple 22

ANDRÉ. Ça c'est sûr... Vaudrait mieux leur vendre des trucs à bouffer, aux gens. (LGFHC, p. 39)	ANDRÉ. Questo è certo... A questa gente sarebbe meglio vendergli della roba da mangiare. (p. 144)
--	--

Dans le texte source de l'extrait (21), on peut observer, en plus de l'emploi du pronom *les*, forme populaire d'expression du COI, une dislocation à droite du COD. Dans la traduction italienne, l'effet d'oralité et de familiarité est recréé, au niveau morphosyntaxique à travers l'emploi du pronom *gli* à la place de *loro* et au niveau phonique par l'aphérèse du démonstratif. En (22), l'emploi du clitique datif *gli* intervient en revanche dans la réalisation d'une dislocation à gauche susceptible de transposer la dislocation à droite du texte source.

Dans ses traductions des textes dramatiques de Pommerat, C. Gozzi exploite une autre ressource recensée parmi les traits morphosyntaxiques typiques de l'italien néo-standard, à savoir le non-accord au pluriel de l'expression existentielle *c'è/ci sono*. Ce dispositif, auquel on attribue parfois une connotation populaire, est en réalité envisagé, d'après des recherches plus récentes, comme un trait de l'italien parlé informel (Cerruti 2014 : 58). Voici un exemple tiré de la scène de simulation d'une vente à domicile, où Maurice joue le rôle d'une cliente ayant des chiens que Michel, le vendeur, ne cesse de louer :

## Exemple 23

MICHEL. Oh, mais y en a un troisième. MAURICE. Y en a quatre. MICHEL. Oh ! C'est mimi ! (LGFHC, p. 21)	MICHEL. Oh, ma ce n'è un terzo. MAURICE. Ce n'è quattro. MICHEL. Oh! Che carino! (p. 127)
---	--

Plus globalement, on remarquera la tendance à l'emploi de dispositifs syntaxiques typiques de l'italien parlé tels que les dislocations, à des endroits stratégiques, comme dans l'exemple ci-dessous :

## Exemple 24

CLAUDIE. J'aime pas ! NATHALIE. <b>Personne n'aime ça</b> , Claudie, mais il faut le faire puisque Estelle te le demande. (MCF, p. 57-58)	CLAUDIE. Non mi va! NATHALIE. <b>A nessuno gli va</b> , Claudie, ma lo devi fare perché Estelle te lo chiede. (p. 71)
---	---

## 4.2.3. La traduction des marqueurs discursifs

Les pièces de Pommerat se caractérisent par une grande concentration de marqueurs discursifs. Parmi les formes les plus récurrentes dans *MCF* et *LGFHC* nous retrouvons les marqueurs *bon* et *ben*, pouvant apparaître seuls ou en combinaison avec d'autres particules ou interjections. La traduction italienne de

ces éléments varie encore une fois en fonction du contexte et des valeurs interactionnelles attribuées aux items. En tout cas, les équivalents italiens choisis pour rendre les nombreuses occurrences de *bon* et de *ben* employés isolément<sup>40</sup> vont de la forme « standard » (*va bene* aux variantes familières et typiques de la langue parlée *beh* et *vabbè*<sup>41</sup>). Parmi les marqueurs discursifs complexes identifiés dans les pièces de Pommerat, nous signalerons la fréquence (35 occurrences) de la combinaison *ah bon ?*, employée pour signaler la surprise (parfois associée au mécontentement) et traduite par *ah si ?* ou *ah davvero ?* dans le texte cible. On remarquera en particulier la récurrence de l'interjection *oh là là* et de sa variante *hou là là* dans lesquelles la particule *là* est parfois soumise à un processus de reduplication supplémentaire. Cette stratégie de cumulation morphologique, qui semblerait compenser, du moins partiellement, l'impossibilité de transcrire la couche paraverbale associée à l'oralisation de ces formes, représente un véritable défi pour la traductrice, d'autant plus que l'interjection française constitue un stylème privilégié de l'expression émotionnelle<sup>42</sup> dans l'écriture dramatique de Pommerat :

## Exemple 25

ALAIN. ( <i>accablé</i> ). <b>Oh là là</b> , Estelle ! (MCF, p. 51)	ALAIN. ( <i>esausto</i> ) <b>Oh dio mio</b> , Estelle! (p. 65)
ESTELLE. [...] C'est ce que j'ai vu l'autre nuit en rêve. ALAIN. <b>Oh là là là là là là...</b> (MCF, p. 50)	ESTELLE. [...] È quello che ho visto in sogno l'altra notte. ALAIN. <b>Oh, mamma mia...</b> (p. 64)
NATHALIE. [...] J'ai plus envie de discuter, je me barre, je rentre chez moi. Faites vraiment bien attention à vous... <i>Elle sort.</i> ALAIN. <b>Oh là là là là là là là là</b> , Nathalie. <b>Oh là là là là là là là là...</b> (MCF, p. 65)	NATHALIE. [...] Non voglio più discutere, me ne vado, torno a casa. Vi consiglio di stare attenti... ( <i>Esce</i> ) ALAIN. <b>Oh Madonna</b> , Nathalie. <b>Cristo santo...</b> (p. 78)
MICHEL. [...] <b>Hou là là</b> , y a un petit dernier, on dirait ? (LGFHC, p. 20)	MICHEL. [...] <b>Oh guarda, guarda</b> , c'ha un cucciolo dietro, dico bene? (p. 126)

Or les solutions adoptées par C. Gozzi se fondent sur l'emploi de locutions exclamatives, plus ou moins stéréotypées, qui parviennent à recréer l'expressivité et l'effet pragmatique produit dans le texte source tout en révélant des usages discursifs culturellement marqués.

<sup>40</sup> Dans les deux pièces de Pommerat, nous avons repéré au total 29 occurrences de *bon* et 32 occurrences de *ben* (non accompagnés d'autres marqueurs).

<sup>41</sup> Variante utilisée exclusivement pour traduire le marqueur *bon*. Par ailleurs, nous avons observé parfois des solutions traductionnelles spécifiques, comme par exemple *ehi* pour *bon* : « Bon faut aller bosser maintenant. » (MCF : 31) ; « Ehi, bisogna andare a sgobbare adesso. » (p. 46).

<sup>42</sup> Dans notre corpus, le marqueur complexe *oh là là* est le plus souvent associé à l'agacement, mais il peut se charger aussi d'autres valeurs : la surprise, l'admiration, la déception, la compassion, etc.

Face aux difficultés posées par la traduction en italien de ces marqueurs polyfonctionnels et aux multiples possibilités combinatoires, la stratégie la plus efficace consiste donc à sélectionner parmi les diverses ressources disponibles dans la langue cible le traduisant qui mieux correspond à la valeur énonciative et à la fonction interactionnelle de l’item de départ, compte tenu de sa connotation et du rôle joué par son image sonore.

## 5. Conclusion

La transposition en italien des opérateurs de mimésis de l’oral montre une tendance générale à la réduction des phénomènes spécifiques de la langue parlée, surtout au niveau phonético-phonologique, et à la neutralisation d’autres procédés de nature morphosyntaxique ou lexicale, à des degrés variables selon les traductions et le sujet traduisant. Cela s’explique d’un côté par les différences déjà mises en évidence entre les deux systèmes linguistiques et l’existence donc de « plages d’intraduisibilité » (Ricoeur 2018 : 4), de l’autre par la prise en compte du *Skopos* de chaque traduction et du style des traductrices. Si l’impossibilité de traduire certaines spécificités du français parlé semble donc conduire inévitablement à une sorte d’entropie, nous avons pu constater que la perte de certains effets d’oralité est en partie compensée par la mise en place de stratégies spécifiques. Ainsi les traductrices introduisent-elles dans le texte-cible des phénomènes typiques de l’italien parlé, à des endroits qui l’autorisent, grâce au déplacement des phénomènes d’oralité du niveau phonético-phonologique au niveau morphosyntaxique (et parfois lexical).

Enfin, nous n’oublierons pas de souligner la nécessité d’étendre l’analyse à un corpus de textes de théâtre plus large afin d’approfondir certains aspects d’un processus traductionnel compliqué par la plurivocité du texte dramatique et le rapport dialectique qu’il entretient avec sa représentation (qu’elle soit réelle ou présupposée).

## BIBLIOGRAPHIE

### *Oeuvres*

- Durringer, X. (2010/1994) *Bal-trap. Une envie de tuer sur le bout de la langue*, Montreuil-sous-Bois : Éditions Théâtrales [Trad. it. Serafini, G. (2010) *Tiro al piattello*, Roma : D’Arborio].
- Pommerat, J. (2011) *Ma chambre froide*, Arles : Actes Sud – Papiers, 2011. [Trad. it. Gozzi, C. (2016) *La mia cella frigorifera*, Spoleto : Editoria & Spettacolo, coll. Percorsi].
- Pommerat, J. (2017/2012) *La grande et fabuleuse histoire du commerce*, Arles : Actes Sud – Papiers, [Trad. it. Gozzi, C. (2016) *La grande e favolosa storia del commercio*, Spoleto : Editoria & Spettacolo, coll. Percorsi].

*Études critiques*

- Ballarè, S. (2019) *La negazione di frase : forme e funzioni*, Tesi di Dottorato in Scienze Linguistiche XXXI ciclo, Università di Bergamo e Università di Pavia.
- Berruto, G. (1987/2020) *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Roma : Carocci Editore.
- Blanche-Benveniste, C. (2000) *Approches de la langue parlée en français*, Paris : Ophrys.
- Boudier, M. (2015) *Avec Joël Pommerat. Un monde complexe*, Arles : Actes Sud – Papiers.
- Cerruti, M. (2014) « C'è con soggetto plurale. La realizzazione variabile di un tratto sub-standard dell'italiano contemporaneo », in M. Cerruti, E. Corino e C. Onesti (a cura di) *Lingue in contesto. Studi di linguistica e glottodidattica sulla variazione diafasica*, Alessandria : Dell'Orso, 53-76.
- D'Achille, P. (2017) « L'italiano per Pasolini, Pasolini per l'italiano », in F. Tomassini e M. Venturini (a cura di) « *L'ora è confusa e noi come perduti la viviamo* ». *Leggere Pier Paolo Pasolini quarant'anni dopo*, Roma Tre-Press, 53-72.
- D'Achille, P. (2019), *L'italiano contemporaneo*, Bologna : Il Mulino.
- Dufiet, J.-P. et A. Petitjean (2013) *Approches linguistiques des textes dramatiques*, Paris : Classiques Garnier.
- Elefante, C. (2004) « Arg. et pop., ces abréviations qui donnent les jetons aux traducteurs dialoguistes », *Meta* 49(1) : 193-207.
- Gadet, F. (2017) « Variatio Delectat : variation et dialinguistique », *Langage et Société* 2017/2 n.160-161 : 75-91.
- Pavis, P. (2016) *L'analyse des textes dramatiques*, Paris : A. Colin.
- Pommerat, J. (2007/2016), *Théâtres en présence*, Coll. Apprendre, Arles : Actes Sud – Papiers.
- Racine, I., J. Durand et H. N. Andreassen (2016) « PFC, codages et représentations : la question du schwa », *Corpus* [Online] 15/2016 <http://journals.openedition.org/corpus/3014> (consulté le 13 juin 2022).
- Regattin, F. (2014) « Traduire des théâtres : stratégies, formes, Skopos », *Repères DoRiF Traduction, médiation, interprétation* n.2/2014 [http://www.dorif.it/ezine/ezine\\_printarticle.php?id=164](http://www.dorif.it/ezine/ezine_printarticle.php?id=164)
- Ricoeur, P. (2018) *Sur la traduction*, Paris : Les Belles Lettres.
- Rohlf, G. (1967) *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Torino : Einaudi.
- Sabatini, F. (1985) « L'italiano dell'uso medio' : una realtà tra le varietà linguistiche italiane », in G. Holtus et E. Radtke (éd.) *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*, Tübingen : Gunter Narr Verlag, 154-184.
- Serianni, L. (1989) *Grammatica italiana : grammatica comune e lingua letteraria. Suoni, forme, costrutti*, Torino : UTET.
- Sobrero, A. (1990) « Varietà linguistiche giovanili fra passato e futuro », in G. Martignoni (a cura di) *Seduzioni di normalità. Linguaggi giovanili e anni Ottanta*, Comano : Alice, 97-109.

- Teston-Bonnard, S. (2010) « Étude des particules discursives dans des situations de parole particulière : les scénarios et leurs oralisations par les acteurs », in F. Neveu, V. Muni Toke, J. Durand, T. Klingler, L. Mondada, S. Prévost (éd.) *Congrès Mondial de Linguistique Française*, CMLF 2010, 811-823.
- Traverso, V. (1999) *L'analyse des conversations*, Paris : Nathan.
- Vermeer, H. J. (1996) *A Skopos Theory of Translation*, Heidelberg : TEXTconTEXT Verlag.
- Visconti, J. (2007) « Lessico e contesto : sulla diacronia di *mica* », in A.-M. De Cesare, A. Ferrari (a cura di) *Lessico, grammatica, testualità, Acta Romanica Basiliensia*, Università di Basilea, 203-221.
- Waltereit, R. (2007) « À propos de la genèse diachronique des combinaisons de marqueurs. L'exemple de *bon ben* et *enfin bref* », *Langue française* 154 : 94-109.