

Traduire en italien le français oral familier d'une pièce de théâtre : le cas *Tout mon amour* de Laurent Mauvignier

Alberto Bramati - Università degli Studi di Milano

Citation: Bramati, Alberto (2021) "Traduire en italien le français oral familier d'une pièce de théâtre : le cas *Tout mon amour* de Laurent Mauvignier", in Giuliana Elena Garzone, Elena Liverani (eds) *Tradurre l'oralità. Aspetti pragmatici e culturali, mediAzioni* 31: A11-A32, <http://www.mediazioni.sitlec.unibo.it>, ISSN 1974-4382.

1. Les quatre problèmes du traducteur de la lettre

Dès ses débuts, la réflexion sur la traduction en Occident se caractérise par l'opposition entre le sens et la lettre¹. Traduire le sens signifie faire abstraction du « corps » des mots qui composent le texte source – c'est ce que font normalement les interprètes. Ce faisant, la structure lexico-syntaxique de la phrase traduite n'aura plus une relation directe avec la structure de la phrase originale, mais elle ne sera que la structure considérée comme la plus « normale » dans la langue cible pour exprimer le sens de la phrase originale. Par conséquent, d'un côté le sens du texte source sera nécessairement influencé, modifié, voire parfois déformé par la structure lexico-syntaxique de la langue cible, de l'autre toute forme d'influence de la langue source sur la langue cible est exclue.

Au contraire, traduire la lettre signifie s'efforcer de reproduire dans le texte cible l'ensemble des caractéristiques linguistiques du texte source (lexique, syntaxe, figures de style, mélodie et rythme). En d'autres termes, traduire la lettre signifie s'efforcer d'adapter la langue cible à l'expression de la complexité du sens du texte source, un sens qui passe d'abord par l'emploi de certains mots (ayant aussi bien un signifié qu'un signifiant, à savoir une forme et un son spécifiques),

¹ L'opposition entre le sens et la lettre est déjà postulée par Cicéron dans son *De optimo genere oratorum* (46 av. J.-C.), le premier texte théorique connu sur la traduction interlinguistique ; elle est ensuite repropagée par Jérôme dans sa *Lettre 57 Ad Pammachium* (395-6 ap. J.-C.).

ensuite par le choix de certaines structures syntaxiques (exprimant une certaine représentation de la réalité, une certaine conception du monde), par le recours à certaines figures de style (figures de paroles ainsi que figures de pensée), et enfin par la création d'une certaine mélodie et d'un certain rythme. De cette manière, la langue cible s'ouvre, au moins partiellement, à l'influence de la langue source.

Le traducteur qui se range du côté de la « traduction de la lettre », c'est-à-dire de la traduction « du texte en tant qu'il est *lettre* » (Berman 1999: 25), va forcément rencontrer quatre types de problèmes : des problèmes lexicaux ; des problèmes grammaticaux ; des problèmes rhétoriques et, enfin, des problèmes mélodico-rythmiques². La solution de chacun de ces quatre problèmes dépend de trois paramètres :

1. le genre textuel, auquel appartient le texte source (roman, pièce de théâtre, essai, etc.) ;
2. les caractéristiques linguistiques générales du texte source, qui peuvent différer sensiblement d'un texte à l'autre, à l'intérieur d'un même genre ;
3. le contexte spécifique, où se manifeste le problème de traduction.

C'est en tenant compte de ces trois paramètres que le traducteur choisira, parmi les différentes solutions existantes pour résoudre un problème donné, celle qui lui paraîtra comme la plus appropriée pour les caractéristiques du texte source³. C'est bien ce que nous allons montrer à partir de notre expérience de traduction en italien de la première pièce de théâtre publiée par Laurent Mauvignier : *Tout mon amour* (2012).

² Sur les quatre problèmes du traducteur de la lettre, voir Bramati 2014 et 2018.

³ Ce qui renvoie au double critère énoncé par Antoine Berman dans son essai *Pour une critique des traductions : John Donne : la poéticité*, c'est-à-dire la nécessité que « le traducteur [réalise] un véritable travail textuel » et l'*éthicité*, c'est-à-dire « ce respect qui sait "faire face" au texte, lui "tenir tête" et ainsi se poser comme une "offrande" » (1995 : 92). Je remercie l'un des relecteurs anonymes pour cette suggestion.

2.1. Laurent Mauvignier : de l'écriture romanesque à l'écriture théâtrale

Dès son premier roman, *Loin d'eux*, paru en 1999 chez Les Éditions de Minuit, Laurent Mauvignier se caractérise par une écriture éminemment théâtrale : ses personnages s'expriment dans des monologues intérieurs où le recours systématique à des déformations syntaxiques telles que l'anacoluthie et l'ellipse ainsi qu'à des figures de parole telles que la paronymie et la répétition transforme les expressions les plus banales du français oral familier en une langue savamment construite qui appelle à la mise en scène.

La mention *roman* disparaît pour la première fois de la couverture d'un livre de Mauvignier avec *Le lien* (2005), un dialogue « quasiment dépourvu de didascalies » entre « les voix d'une femme et d'un homme » (Bernard 2018 : 117-118). La même absence de mention générique caractérise le quasi-monologue *Ce que j'appelle oubli* (2011) où, selon Michel Bertrand, Mauvignier semble vouloir « éprouver la théâtralité inhérente au monologue, dont il n'avait jusqu'à présent mis à l'épreuve la dramaturgie qu'au travers des monologues intérieurs de ses romans » (Bertrand, Bramati 2018 : 10).

C'est bien l'année suivante que Mauvignier publie sa première pièce de théâtre : *Tout mon amour* (2012). La mention *théâtre* apparaîtra ensuite sur la couverture de deux autres livres : le drame épique *Retour à Berratham* (2015) et le quasi-monologue *Une légère blessure* (2016). Commandée par le chorégraphe Angelin Preljocaj pour une mise en scène mélangeant théâtre et danse, *Retour à Berratham* est une pièce tout à fait différente des deux autres : une histoire d'amour dans un pays ravagé par la guerre remplace ici les conflits familiaux qui caractérisent *Tout mon amour* et *Une légère blessure*. C'est la raison qui nous a poussé à publier dans un volume dirigé par Jean-Paul Dufiet, récemment paru dans la collection *Labirinti* de l'Università degli Studi di Trento, la traduction en italien de la première et de la troisième pièce de Mauvignier. Et c'est plus particulièrement sur les problèmes linguistiques qu'a posé la traduction du français oral familier utilisé dans les dialogues de *Tout mon amour* qu'est consacrée l'étude qui va suivre. Mais d'abord quelques mots sur cette pièce.

2.2. *Tout mon amour*

La pièce se déroule le jour de l'enterrement du Grand-Père. Après les obsèques, son fils (le Père) et sa femme (la Mère) se retrouvent dans la maison du mort, là où dix ans auparavant Élisabeth, leur fille de six ans, avait disparu. Pendant que le Père et la Mère discutent des affaires à régler avant de rentrer chez eux, une jeune fille de 16 ans se présente, affirmant être Élisabeth. Au lieu de susciter une réaction de joie, l'apparition de cette jeune fille provoque des réactions très diverses chez le Père, la Mère et le Fils, le frère cadet d'Élisabeth, appelé en urgence pour prendre connaissance de la situation.

Au fil des quatorze séquences qui composent la pièce, le retour d'Élisabeth fait éclater non seulement l'équilibre fragile entre les trois autres membres de la famille, mais surtout la construction du Moi du personnage de la Mère, qui va refuser avec une extrême violence toute forme d'amour aussi bien pour sa fille retrouvée que pour son Fils. *Tout mon amour* renverse donc complètement « le schème narratif de l'enfant qui après bien des années revient dans la demeure des parents et qui provoque la recomposition de l'unité perdue entre les parents et les enfants » (Dufiet 2018 : 200), un topos qui trouve sa forme la plus connue dans la parabole évangélique du fils prodigue (Luc 15, 11-32).

Tout le long de la pièce, les cinq personnages sur scène (le Père, la Mère, le Grand-Père⁴, le Fils et Élisabeth) s'expriment par deux formes de parole : dans les dialogues, ils utilisent un français parlé standard (seul le Grand-Père adopte un registre plus familier) alors que dans les monologues où les personnages révèlent leur vérité existentielle, la langue perd les caractéristiques du français oral familier et retrouve la musique obsessionnelle qui caractérisait les monologues intérieurs des premiers romans de Mauvignier⁵.

⁴ Tout en étant mort, le Grand-Père est présent sur scène : sur le « double régime fictionnel » (réaliste et « surréel ou onirique »), voir Dufiet 2018 : 196 ss.

⁵ Dans *Tout mon amour*, les monologues « existentiels » sont au nombre de six (les chiffres entre parenthèses renvoient aux pages de l'édition Minuit) : 1) Mère (40-41) ; 2) Élisabeth (48-49) ; Fils (59-61) ; Élisabeth (81-85) ; Fils (99-101) ; Mère (110-112).

Dans cette étude, nous allons présenter exclusivement quelques-uns des problèmes posés par la traduction en italien du français oral spontané que les cinq personnages de la pièce utilisent dans leurs dialogues. Pour chacun des quatre problèmes (lexicaux, grammaticaux, rhétoriques et mélodico-rythmiques) qu'un traducteur de la lettre se doit de résoudre, nous avons essayé de trouver un équilibre entre l'exigence de reproduire en italien les choix lexico-syntaxiques du texte source, c'est-à-dire l'écriture dialoguée de Mauvignier, et la nécessité pragmatique de créer une langue parlée qui puisse paraître vraisemblable au public italoophone.

3. Problèmes lexicaux

La traduction en italien des dialogues entre les cinq personnages de la pièce a rencontré un certain nombre de problèmes d'ordre lexical. Nous allons en présenter quatre : 1) les lacunes dans le vocabulaire de la langue cible ; 2) la traduction du français familier « non-conventionnel » ; 3) la traduction des interjections ; 4) la traduction du marqueur discursif *là* (dit « *là* de clôture »).

3.1. Les lacunes lexicales

Puisque toute langue sélectionne de façon arbitraire aussi bien les sons qui composent ses mots que les signifiés que ses mots codifient, il n'est pas rare pour un traducteur de rencontrer un mot du texte source qui n'a pas de correspondant dans le vocabulaire de la langue cible : c'est le problème bien connu des lacunes lexicales. Pour résoudre ce problème, il existe plusieurs stratégies⁶, qui dépendent aussi bien du type de texte à traduire que de la

⁶ Dans son étude classique sur les *Aspects linguistiques de la traduction* (1959), Roman Jakobson en indique cinq : 1) l'emprunt ; 2) le calque ; 3) le néologisme ; 4) le déplacement sémantique ; 5) la circonlocution (Jakobson 1963 : 81-82). Notre expérience de traducteur nous a montré qu'une sixième stratégie est souvent utilisée pour résoudre un problème de lacune lexicale : la « traduction approximative » (Bramati 2014 : 136-137).

fonction du mot dans la construction du sens du texte. Nous allons en donner trois exemples.

Dans l'une de ses répliques, le Grand-Père manifeste le désir de faire une partie de *belote*, un jeu de cartes qui n'a pas de correspondant en italien. Pour traduire ce nom, nous avons à notre disposition au moins trois solutions : 1) reproduire le nom français (emprunt) ; 2) choisir le nom d'un jeu de cartes, plus ou moins similaire, connu en Italie (traduction ethnocentrique) ; 3) choisir un hyperonyme (traduction approximative). Compte tenu que le jeu de la belote a un rôle tout à fait négligeable dans la construction du sens de la pièce, voulant éviter aussi bien un terme français qui serait incompréhensible à la plupart des spectateurs que la référence à un jeu de cartes italien, nous avons opté pour l'hyperonyme *partita a carte*.

Ex. 1

GP	N
Tiens, je ferais bien une belote , moi. Enfin, je dis ça, histoire de passer le temps... [...] Une belote , oui, ce serait bien. Surtout que le grand-père, ça ! Lui, il était fort à la belote . (67-68)	To', mi farei volentieri una partita a carte . Lo dico così, tanto per passare il tempo... [...] Una partita a carte , sì, sarebbe bello. Soprattutto che il nonno, questo sì! Lui a carte era forte. (95)

Le même problème s'est posé avec la traduction d'un nom de marque commerciale. Dans sa description du village où se trouve la maison du Grand-Père, le Père désigne le supermarché où tous les habitants font leurs courses par le nom propre *Champion*, qui désigne une chaîne de distribution présente dans la campagne française. Là aussi, nous avons plusieurs solutions : 1) reproduire le nom français (emprunt) ; 2) choisir le nom d'une chaîne de supermarché française, connue en Italie (p. ex. Auchan ou Carrefour) ; 3) choisir le nom d'une chaîne de supermarché italienne, présente dans les campagnes italiennes (p. ex., Conad) ; 4) choisir un hyperonyme. Pour les mêmes raisons qu'on vient d'évoquer à propos de la traduction du nom *belote*, nous avons écarté aussi bien le nom *Champion* (source possible d'incompréhension) que les noms de supermarchés italiens (traduction ethnocentrique). Nous avons également écarté les noms de supermarchés français connus en Italie, car Auchan et Carrefour sont essentiellement présents dans les grandes villes. Notre choix est tombé alors sur le nom *Iper*, qui peut être interprété aussi bien comme un nom

propre que comme un nom commun désignant un grand supermarché (hyperonyme). La perte de tout ce qu'implique pour un spectateur français moyen le nom propre *Champion* est compensée – nous semble-t-il – par la compréhension immédiate par le spectateur italoophone du sens fondamental du discours du Père (les magasins du village ont tous fermé car les gens font leurs courses au supermarché).

Ex. 2

<p>P</p> <p>Maintenant, tout le monde va faire ses courses au Champion, après le rond-point. Plus personne ne va au village, ça, c'est fini. (51)</p>	<p>P</p> <p>Adesso vanno tutti a fare la spesa all'lper, dopo la rotonda. In paese non va più nessuno, è finita. (73, 75)</p>
--	--

Le troisième exemple concerne des noms d'institutions. Tout au long de la pièce, pour se débarrasser de la jeune fille qui affirme être Éliisa, le Père et la Mère pensent faire appel aux forces de l'ordre, désignées par les deux termes de *gendarmes* et de *flics*⁷. Si les gendarmes sont en France un corps militaire comparable aux *carabinieri* italiens, le terme *flic* n'est qu'un synonyme familier de *policier*. Souhaitant éviter toute solution « italianisante », nous avons décidé de traduire le nom *gendarme* par son calque *gendarme* et le nom *flic* par son correspondant standard *poliziotto*.

Ex. 3

<p>M</p> <p>Tu devais l'emmener chez les gendarmes, oui ? [...] Tu avais promis que tu l'emmènerais chez les gendarmes. (30)</p>	<p>M</p> <p>Dovevi portarla dai gendarmi, mi sbaglio? [...] Avevi promesso che l'avresti portata dai gendarmi. (47)</p>
<p>M</p> <p>Ils ont dit quoi, les flics ? Tu les as vus, au moins ? Tu es allé les voir quand même ? (31)</p>	<p>M</p> <p>Cosa hanno detto i poliziotti? Li hai visti, almeno? Sei andato lo stesso a parlarci? (47)</p>

⁷ Le terme *gendarme* (12 occurrences) est bien plus fréquent que le terme *flic* (3 occurrences).

3.2. Le français familier « non conventionnel »

Le terme de *flic* nous renvoie au deuxième problème de type lexical que nous avons rencontré dans la traduction de la pièce de Mauvignier : il s'agit des mots appartenant au français familier « non conventionnel ». Pour désigner les objets et les actions de la vie quotidienne, les locuteurs francophones utilisent souvent, comme signe de connivence avec leurs interlocuteurs, des mots familiers qui ont le même sens que les mots corrects appartenant à la langue standard. Le linguiste anglais R. A. Lodge décrit ainsi ce phénomène de « dédoublement » du lexique (Blanche-Benveniste 2000 : 54) ou même de « diglossie » (Gadet 2007 : 119) :

J'ai toujours été frappé par l'existence au sein du lexique français d'une sorte de vocabulaire parallèle – de paires de mots quasi-synonymes (type *eau / flotte*, *argent / fric*) qui désignent des objets fréquemment évoqués et dont un des membres de la paire appartient au français "correct", l'autre à un français moins formel (étiqueté dans les dictionnaires fam., pop., vulg. et arg.). (Lodge cit. in Blanche-Benveniste 2000 : 54)

Comme le précise Claire Blanche-Benveniste, « ce ne sont pas les couches sociales les plus basses qui utilisent le plus ce vocabulaire, mais bien les professions libérales et les cadres supérieurs » (Blanche-Benveniste 2000 : 54), autrement dit la bourgeoisie aisée à laquelle appartiennent les personnages de *Tout mon amour*. Le tableau I montre quelques exemples de noms, d'adjectifs, de verbes et de locutions verbales appartenant au français « non conventionnel », qu'utilisent dans leurs échanges les cinq personnages de la pièce.

Tableau I

Français non conventionnel	Français standard
Noms	
bedon	ventre
clope	cigarette
fiston	fil
flic	policier
frousse	peur
gosse	enfant
môme	garçon
Adjectifs	
cinglé	fou
dingue	fou / absurde
malin	rusé

Verbes	
bousiller	abîmer
chialer	pleurer
se dandiner	se balancer
dégager	partir
Locutions verbales	
avoir du sang de navet	être lâche
foutre qqch en l'air	faire échouer qqch
foutre le camp	s'en aller

Puisqu'une telle diglossie n'existe pas en italien⁸, ces lexèmes ont été, dans la plupart des cas, traduits par leur correspondant standard : *clope* → *sigaretta* ; *cinglé* → *matto* ; *bousiller* → *rovinare*. Avec certains noms, il a été, toutefois, possible d'obtenir un effet comparable en italien par l'ajout d'un suffixe : *bedon* → *pancetta* ; *fiston* → *figliolo* ; *môme* → *ragazzino*. Malgré le recours à cette ressource morphologique, la traduction en italien du français non conventionnel a globalement donné lieu à ce qu'Antoine Berman appelle un « appauvrissement qualitatif » (Berman 1999 : 58-59), comme le montrent les exemples 4 et 5.

Ex. 4

M	M
Non ! Dégage ! { Dégage ! Fous le camp ! Mais fous le camp ! Espèce de folle ! Espèce de cinglée ! Dégage ! Dégage d'ici je te dis ! Disparais ! Disparais ! (15)	No! Vai via! { Vai via! Vattene! Vattene, ti dico! Sei pazza! Sei matta! Via! Via di qui, ti dico! Sparisci! Sparisci! (25)

Ex. 5

GP	N
Tout petit, ça a commencé. Tout petit, oui. Et tu crois qu'il fallait que je m'étonne après de te voir en train de trembler comme une mauviette avec ton sang de navet sur les marches, là, devant la maison, la tête dans les mains à chialer	È cominciato che eri piccolissimo. Sì, piccolissimo. E credi che avrei dovuto stupirmi dopo, vedendoti tremare come un uccellino sui gradini, lì, davanti a casa, con la testa tra le mani a piagnucolare come un ragazzino invece

⁸ Le lexique familier de l'italien est caractérisé par l'emploi de mots appartenant aux langues régionales (*paglia* pour *sigaretta*) ou aux jargons propres à certains groupes sociaux (*sbirro* pour *poliziotto*), deux catégories lexicales qui ne correspondent pas à la diglossie des personnages de *Tout mon amour*.

comme un môme au lieu de remuer ciel et terre... (94)	di smuovere cielo e terra... Sei uno smidollato . (131)
--	--

3.3. Les interjections

Le troisième problème de type lexical que nous avons rencontré dans notre travail sur *Tout mon amour* a été la traduction des interjections. Les dialogues entre les cinq personnages de la pièce sont, en effet, ponctués par de nombreuses interjections, appartenant aussi bien à la série des onomatopées – « formes simples représentant des cris codifiés » – qu'à celle des unités lexicales – « mots ou groupes de mots spécialisés dans cet emploi, appartenant par ailleurs à différentes classes grammaticales » (Riegel, Pellat, Rioul 2004 : 462-463)⁹.

Le tableau II montre les seize interjections simples que nous avons repérées dans le texte de la pièce, chacune suivie du nombre d'occurrences et de ses différentes traductions en italien.

Tableau II

Interjection	N	Traductions en italien				
Ah.	1	Ah.				
Bon...	9	Be',...	Senti,...	Insomma,...	Si,...	Allora,...
Ah bon ?	1	Ah sì?				
...bon, ben...	1	...be' allora...				
..., çà !	1	...questo sì!				
Ah çà !	1	Ah sì!				
Euh,...	1	Ehm,...				
Eh, mais,...	1	Eh ma,...				
Eh!	1	Ehi!				
Hé, ... ?	1	Ehi, ... ?				
Hein ?	5	Eh?				
..., hein?	4	..., eh?	..., no?	..., non è vero?		
Hein, ... !	1	Eh, ... !				
..., hein !	1	..., eh!				
...oh là là,	1	così				
...pfft,...	1	... pfui,				

⁹ En linguistique italienne, on distingue les deux types d'interjections par les termes de *proprie* e *improprie*.

Les données présentées dans ce tableau permettent quelques remarques : 1) la plupart des interjections n'apparaissent qu'une seule fois dans la pièce ; 2) certaines interjections, notamment *bon* et *hein*, sont employées dans des positions syntaxiques différentes, ce qui implique un sens différent et par conséquent une traduction différente ; 3) les interjections *Bon...* et *..., hein ?*, utilisées plusieurs fois dans la même position syntaxique, ont donné lieu à des traductions différentes en italien, signe que leur sens dépend non seulement de leur position dans la phrase, mais aussi du contexte particulier dans lequel elles sont employées ; 4) pour la même raison, la traduction d'une interjection peut être tout à fait imprévisible (c'est le cas de *oh là là* traduit par *così*).

En plus des onomatopées, *Tout mon amour* contient un certain nombre de formes nominales, verbales et adverbiales, employées comme des interjections : dans le tableau III, chaque unité lexicale est suivie du nombre d'occurrences et de ses différentes traductions en italien.

Tableau III

Formes nominales					
Bon Dieu	1	Santo Dio			
bordel	1	dannazione			
merde	2	cazzo			
putain	4	cazzo			
salut	1	ciao			
Formes verbales à l'impératif					
Allez	7	su	dài	avant	
Stop	1	basta			
Tiens	3	to'	dài	guarda	
Vas-y	3	forza	dillo	∅	
Voyons	2	vero?	dài		
Formes adverbiales					
Eh bien	2	be'	ebbene		
Enfin...	9	insomma	però / invece / in realtà	dài	davvero
Enfin, bon...	2	(si) insomma			
Ouais	1	sì			

Dans l'exemple 6, le Père parle au téléphone avec le Fils après l'enterrement du Grand-Père. Outre cinq interjections, on peut remarquer dans cette réplique la présence de quelques phrases idiomatiques, typiques de la communication orale (*ça va ? ; ça va ; ça va, c'est bon*), qui ont été traduites par leurs correspondants en italien (*come stai? ; sto bene ; d'accordo, ho capito*).

Ex. 6

<p>P</p> <p>Salut. Ça va ? Oui, ça va. Non, je ne suis pas triste. Mais non, je te dis, ça va. Ou alors un peu, mais c'est normal, non ? [...]</p> <p>Attends, c'était mon père, tout de même !</p> <p>Ok, ça va, c'est bon, je sais ce que j'ai dit de lui... Tu appelais pour quoi au juste ? <i>(Une pause.)</i> Pourquoi ? <i>(Une pause.)</i> C'est en bas, dans le cellier. Non ?</p> <p>Ah bon ? Tu m'étonnes. Tu as regardé dans la cave ? Il y en avait, il me semble... <i>(Une pause.)</i> On avait fini ? Ah. (13-14)</p>	<p>P</p> <p>Ciao. Come stai? Sì, sto bene. No, non sono triste. Ma no, ti dico, sto bene. O forse, un po', ma è normale, no? [...]</p> <p>Aspetta, era comunque mio padre! Ok, d'accordo, ho capito, lo so quello che ho detto di lui. Per cosa chiamavi, di preciso? <i>(Una pausa.)</i> Perché? <i>(Una pausa.)</i> È sotto, nella dispensa. No? Ah sì? Strano. Hai guardato in cantina? Ce n'era ancora, mi sembra. <i>(Una pausa.)</i> L'avevamo finito? Ah. (23, 25)</p>
--	--

3.4. Le « là de clôture »

Le dernier problème de type lexical que nous avons rencontré a été la traduction de l'adverbe *là*, dans sa fonction de marqueur discursif (« *là* de clôture »). D'après Barberis, qui a forgé ce terme, ce type de *là*, qui est employé à la fin d'une séquence plus ou moins longue, aurait une double fonction au niveau discursif : d'un côté, « il opère un soulignement et une reprise du dit, favorisant son stockage en mémoire » (Barberis 1992 : 572) ; de l'autre, il permet « la programmation de l'à-dire qui rebondit sur cette ponctuation » (Barberis 1992 : 574-575)¹⁰. Considéré par d'autres spécialistes comme un simple « tic de discours » dépourvu de toute signification propre¹¹, ce marqueur discursif, qui n'a pas d'équivalent en italien, a été tout simplement supprimé dans notre traduction, comme le montre l'exemple 7.

¹⁰ Pour une analyse plus détaillée, bien que toujours provisoire, nous renvoyons à notre article consacré à la traduction en italien de l'adverbe *là* (Bramati, à paraître).

¹¹ Le « *là* de clôture » a été aussi décrit comme un « simple appui au discours » (TLF, article *là*), d'où le terme de *là phatique* par lequel il est désigné dans certaines études.

Ex. 7

<p>F</p> <p>Ce remue-ménage comme si la maison était en feu, avec le grand-père qui voulait enfouir ma tête dans sa veste marron et rêche et ses doigts secs et ses ongles, là, des griffes de vieux qu'il m'enfonçait dans la tête pour que je reste les yeux fermés [...] (59)</p>	<p>F</p> <p>Quell'agitazione, come se la casa fosse in fiamme, con il nonno che voleva nascondermi la testa nella sua giacca marrone, ruvida, e le sue dita secche e le sue unghie, artigli da vecchio che mi conficcava nella testa perché restassi con gli occhi chiusi [...] (85)</p>
--	--

4. Problèmes grammaticaux

Sur le plan grammatical, le français parlé des personnages de la pièce se caractérise aussi bien par l'élision d'un ou plusieurs phonèmes dans la prononciation de certains mots grammaticaux que par l'emploi fréquent de dispositifs de focalisation. Pour ce qui concerne les élisions de phonèmes, dans les dialogues de *Tout mon amour* on trouve trois types de prononciations typiques de l'oral familier : 1) l'élision de la voyelle *u* du pronom clitique sujet de la 2^e personne du singulier *tu* ; 2) l'élision de la marque de l'impersonnel *il* ; 3) l'élision de la particule *ne* de la forme négative. Pour ce qui concerne, en revanche, les dispositifs de focalisation, ce sont les dislocations et les phrases clivées que les personnages de la pièce utilisent le plus fréquemment. Ces deux phénomènes typiques de l'oral familier posent des problèmes différents au niveau de la traduction vers l'italien : s'il est tout simplement impossible de reproduire en italien les élisions de phonèmes propres au français parlé, les dispositifs de focalisation, eux, ne devraient poser, en principe, aucun problème, l'italien possédant les mêmes structures pour focaliser les éléments de la phrase. En fait, bien qu'il existe en italien des dispositifs correspondants (la *dislocazione* et la *frase scissa*), les règles qui président à leur emploi ne sont pas exactement les mêmes qu'en français, d'où parfois l'impossibilité de traduire un dispositif français par son correspondant italien¹². C'est le cas, notamment, de la dislocation à gauche du sujet, très fréquente dans les dialogues de *Tout mon amour* : comme en italien ce type de dislocation est agrammaticale, la focalisation

¹² Sur les différentes solutions existantes pour traduire en italien les dispositifs français de la dislocation et de la phrase clivée, voir Bramati 2019.

du thème, obtenue en français par l'emploi de ce dispositif, disparaît nécessairement en italien. Comme pour la reproduction du français « non conventionnel », là aussi on ne peut que constater l'effacement de la plupart des traits grammaticaux typiques de l'oral familier français dans notre traduction en italien.

Parmi les personnages de la pièce, c'est surtout le Grand-Père qui s'exprime dans un français familier caractérisé par la suppression de certains phonèmes. Dans l'exemple 8, on trouve les trois types d'élision que nous venons de décrire : la suppression de la voyelle *u* du pronom sujet *tu* (*t'as* ; *t'es*) ; la suppression de la marque de l'impersonnel (*Faut pas*) ; la suppression de la particule négative *ne* (*elle sait pas* ; *tu manges pas* ; *C'est pas* ; *je t'aimais pas*). Pour focaliser certains éléments, le Grand-Père utilise aussi trois dislocations du sujet, dont deux à gauche (*Ta mère, elle* ; *moi, je*) et une à droite (*Je suis fier, moi*), et une phrase clivée (*C'est pas... que ...*). Tous ces traits disparaissent inévitablement en italien, sauf la phrase clivée, le dispositif français étant traduit en italien par une *frase scissa* (*Non è... che...*).

Ex. 8

GP	N
<p>Vraiment, ce que t'as grandi, c'est incroyable. T'es un homme, maintenant ! Tu manges bien, dis ? Qu'est-ce que tu manges ? Ta mère, elle te fait quoi à manger ? Ouais, j'imagine qu'elle sait pas cuisiner ? Tu manges pas trop de légumes, j'espère ? Il faut de la viande, à ton âge. Et... entre nous... dis, comment ça se passe avec les filles ? Tu as déjà... ? (<i>Une pause.</i>) Hé ? Tu m'entends ? Tu peux me regarder, tu sais, je suis là. Faut pas avoir peur de moi. C'est pas parce qu'on s'est fâchés avec ton père et ta mère que moi je t'aimais pas. Je suis fier, moi, de te voir, là, aussi beau. (68-69)</p>	<p>Davvero, come sei diventato grande, è incredibile. Sei un uomo, adesso! Dimmi, mangi bene? Cosa mangi? Tua madre, cosa ti fa da mangiare? Sì, immagino che non sa cucinare. Non mangi troppa verdura, spero. Alla tua età ci vuole la carne. E...tra di noi... dimmi, come va con le ragazze? Hai già...? (<i>Una pausa.</i>) Ehi, mi senti? Puoi guardarmi, sai, sono qui. Non devi aver paura di me. Non è perché abbiamo litigato con tuo padre e tua madre che io non ti amavo. Sono orgoglioso, io, di vederti qui così bello. (97)</p>

La perte des traits grammaticaux typiques du français familier a pu être quelquefois compensée par l'emploi de quelques traits typiques de l'italien familier, comme, par exemple, l'adverbe de négation *mica*¹³.

Ex. 9

<p>P</p> <p>Papa, ça suffit. Tu arrêtes. Ça ne va pas durer toute ma vie, tes reproches à la con ? (93)</p>	<p>P</p> <p>Papà, basta. Smettila. Non andranno mica avanti tutta la vita i tuoi rimproveri alla cazzo? (129)</p>
---	--

5. Problèmes rhétoriques

La figure de style la plus fréquente dans les dialogues de *Tout mon amour* est sans aucun doute la répétition : dans leurs échanges verbaux, les personnages de la pièce sont en effet amenés à reprendre les mots clés utilisés par leurs interlocuteurs, soit sous la même forme (répétition proprement dite) soit sous une forme morphologiquement dérivée (polyptote ou dérivation, selon les cas).

Dans son essai *Une phrase* (1993), Milan Kundera critique vivement la tendance des traducteurs à ne pas reproduire dans le texte cible les répétitions présentes dans le texte source. D'après Kundera, les répétitions ont non seulement une fonction sémantique – lorsque le mot répété exprime un concept-clé du texte –, mais aussi une fonction mélodique – lorsque le mot répété participe de façon décisive à la création de la musique du texte.

La règle : si on répète un mot c'est parce que celui-ci est important, parce qu'on veut faire retentir, dans l'espace d'un paragraphe, d'une page, sa sonorité ainsi que sa signification. (Kundera 1993 : 139)

Tout en adhérant pleinement à cette règle de Kundera, le traducteur peut néanmoins se trouver dans l'impossibilité de reproduire les répétitions présentes dans le texte source à cause de trois types de problèmes : 1) un problème de type lexical (notamment lorsque la répétition joue sur la polysémie du mot répété) ; 2) un problème de type grammatical (lorsque la grammaire de la langue

¹³ Dans notre traduction, nous avons eu recours six fois à l'adverbe *mica*.

cible ne permet pas de répéter un mot ou une expression grammaticale) ; 3) un problème stylistique (lorsque la position des mots répétés produit dans le texte cible un effet de lourdeur, de dissonance, de déséquilibre mélodico-rythmique)¹⁴. Ces trois types de problèmes, nous les avons rencontrés dans notre travail de traduction des différentes formes de répétitions (répétition proprement dite, polyptotes et dérivations) présentes dans les dialogues de *Tout mon amour*. Nous allons en donner deux exemples.

Dans l'exemple 10, le mot *partage* est utilisé une première fois comme nom dans la construction à verbe support « *avoir qqch en partage avec qqn* », et une deuxième fois comme verbe (*on partage*). Cette répétition ne peut pas être reproduite en italien non seulement parce que le verbe *condividere* à la première personne du pluriel du présent de l'indicatif (*condividiamo*) n'a pas la même forme que le nom dérivé *condivisione*, mais aussi parce que la construction « avoir en partage », qui se réfère ici aux souvenirs communs du Père et du Fils, doit se traduire « *avere in comune* ». C'est un double problème lexical qui nous a donc obligé à effacer la répétition.

Ex. 10

<p>P</p> <p>Je sais, un enfant, ça n'a pas la même mémoire qu'un adulte. Mais... fais un effort. Je veux juste savoir ce qu'on a en partage tous les deux, ce qu'on partage, là, toi et moi. (75)</p>	<p>P</p> <p>Lo so, un bambino non ha la stessa memoria di un adulto. Ma... fai uno sforzo. Voglio solo sapere cosa abbiamo in comune noi due, cosa condividiamo, adesso, tu e io. (105)</p>
---	---

En revanche, c'est un problème mélodico-rythmique qui nous a amené à renoncer à la triple répétition du nom *temps* dans l'exemple 11. Dans ce cas, il aurait été, en effet, théoriquement possible d'avoir, même en italien, une triple répétition du nom *tempo*, la locution verbale « prendre son temps » pouvant être traduite par l'expression « *prendere tutto il tempo che serve* ». La répétition du nom *tempo* dans la réplique du Fils nous a pourtant semblé non seulement lourde (à cause de la longueur de l'expression italienne) mais aussi peu idiomatique : dans ce dialogue de la séquence 5, le Père doit apprendre au Fils l'existence

¹⁴ Voir Bramati 2013 et 2017.

d'Élisa, mais la communication passe mal, il y a une tension palpable entre eux, et dans une telle situation la concision du texte joue un rôle essentiel. Ce n'est donc pas une règle objective qui justifie notre choix – nous en sommes tout à fait conscients –, mais seulement notre sensibilité linguistique, d'après notre interprétation du texte.

Ex. 11

<p>P</p> <p>Bon Dieu, laisse-moi le temps...</p>	<p>P</p> <p>Santo Dio, lasciami il tempo...</p>	<p>P</p> <p>Santo Dio, lasciami il tempo...</p>
<p>F</p> <p>Ok, ok, vas-y, prends ton temps. On a tout notre temps, il n'y a pas de problème... (58)</p>	<p>F</p> <p>Ok, ok, prendi tutto il tempo che ti serve. Abbiamo tempo, non c'è problema.</p>	<p>F</p> <p>Ok, ok, fai pure con calma. Abbiamo tutto il tempo, non c'è problema. (83)</p>

Dans d'autres cas, c'est, au contraire, l'ajout d'une répétition qui n'existait pas dans le texte source qui nous a permis d'obtenir une phrase équilibrée du point de vue mélodico-rythmique. Dans l'exemple 12, pour éviter la triple répétition en italien de l'adverbe *talmente* (plutôt lent, car il est composé de trois syllabes contre les deux seules de l'adverbe *tellement* en français), nous avons traduit sa première occurrence par l'adverbe synonyme *così*, créant ainsi une répétition qui n'existait pas dans le texte source. La création de cette répétition permet, par ailleurs, de compenser l'effacement d'une des trois occurrences de l'adverbe *talmente*.

Ex. 12

<p>P</p> <p>Enfin, tu te souviens ! Ce jeu, tu trouvais ça tellement magique ! C'était tellement beau de te voir avec elle. Vous étiez si heureux tous les deux, vous étiez tellement heureux, tu sais bien, voyons ? (73)</p>	<p>P</p> <p>Dài, te lo ricordi! Quel gioco, lo trovavi così magico! Era talmente bello vederti con lei. Eravate così felici tutti e due, talmente felici, lo sai, vero? (103)</p>
--	---

6. Problèmes mélodico-rythmiques

Après avoir traité les problèmes lexicaux, grammaticaux et rhétoriques que pose le texte source, un traducteur doit aborder les problèmes concernant le niveau mélodico-rythmique. C'est toujours sur ce type de problèmes, très difficiles à décrire et à théoriser, qu'un traducteur travaille, souvent avec l'aide d'un réviseur expert, pour que son texte atteigne une forme à la fois équilibrée et efficace. Pour résoudre les problèmes d'ordre mélodico-rythmique, il existe plusieurs solutions, dont notamment le déplacement d'un syntagme à l'intérieur de la phrase, l'ajout d'un élément ou, au contraire, son omission.

L'exemple 13 montre un exemple d'ajout : alors qu'en français la frontière entre les deux phrases qui composent la réplique de la Mère est marquée à l'oral par le pronom clitique sujet *il*, en italien ce pronom, coréférent du sujet de la complétive qui précède (*ton fils*), disparaît, d'où une sorte de fracture qui obligerait le locuteur italoophone à faire une pause qui n'existe pas dans le texte source et qui serait, de surcroît, contraire au sens de la réplique. C'est pourquoi nous avons senti la nécessité d'ajouter l'adverbe de temps *adesso*, qui, au niveau prosodique, remplit en italien la même fonction de césure que le pronom *il* en français.

Ex. 13

M (<i>Au Père.</i>)	M (<i>Al Padre.</i>)	M (<i>Al Padre.</i>)
Tu voulais que ton fils vienne, il est là. (53)	Volevi che tuo figlio venisse, è qui.	Volevi che tuo figlio venisse, adesso è qui. (77)

Dans d'autres cas, c'est l'omission d'un mot ou d'un syntagme qui nous a permis d'obtenir une phrase équilibrée, C'est ce que montre l'exemple 14 : dans la dernière partie de cette réplique du Grand-Père, Élisabeth est désignée deux fois par le nom *filie* et une fois par le pronom démonstratif à valeur péjorative *ça*. Rien n'empêchait, sur le plan lexical ou grammatical, de reproduire en italien les mêmes choix, en traduisant le nom *filie* par le nom *ragazza* et le pronom *ça* par le pronom démonstratif à valeur péjorative *quella*. À une lecture à haute voix, cette solution nous a pourtant paru inefficace, les deux phrases interrogatives

étant trop longues¹⁵ et l'élocution, par conséquent, trop lente. Nous avons donc opté par l'effacement de la répétition du nom *ragazza*, en traduisant la deuxième occurrence de *fille* par le démonstratif *quella*, qui est ainsi déplacé de la dernière à l'avant-dernière interrogative. La version définitive se caractérise donc par un texte plus court et plus rapide.

Ex. 14

GP	N	N
[...] Mon fils avec son sang de navet qui regardait la jeune fille entre les tombes et devait bien se demander, mais qu'est-ce que c'est que cette fille , hein ? Qu'est-ce que c'est que ça ? (25)	[...] Lo smidollato di mio figlio che guardava la ragazza tra le tombe e doveva pur chiedersi, ma chi diavolo è quella ragazza , eh? Chi diavolo è quella ?	[...] Lo smidollato di mio figlio che guardava la ragazza tra le tombe e doveva pur chiedersi, ma chi diavolo è quella , eh? Chi diavolo è? (39)

Il va de soi qu'une réelle compréhension de nos choix mélodico-rythmiques n'est possible que si l'on connaît le texte entier de la pièce et si l'on s'essaie, comme un vrai traducteur, à repérer, par une lecture à haute voix, une structure de phrase à la fois équilibrée et efficace, en fonction de l'interprétation de la séquence.

7. Conclusion

L'analyse des problèmes majeurs que nous avons rencontrés dans la traduction en italien des dialogues de *Tout mon amour* nous permet de dresser un premier bilan de cette expérience. Il est bien connu que toute traduction comporte une déperdition. Dans le cas du français familier employé par les cinq personnages de la pièce, les pertes concernent notamment les niveaux lexical et grammatical, comme le montre le tableau IV :

¹⁵ Les termes français *fille* et *ça* se composent d'une seule syllabe, alors que les correspondants italiens *ragazza* et *quella* se composent, respectivement, de trois et de deux syllabes.

Tableau IV

Type de problème		Solutions adoptées	
Lexique			
Lacunes lexicales			
1	Noms de jeux	Hyperonyme	
2	Noms de marques commerciales	Hyperonyme	
3	Noms d'institutions	Calque	
Français familier « non conventionnel »		Italien oral standard	Suffixes
Interjections		Interjections	
Là de clôture		∅	
Grammaire			
Élisions de phonèmes propres à l'oral familier		Italien oral standard	Compensations
Dispositifs de focalisation			
1.1	Dislocations du sujet	∅	
1.2	Autres dislocations	<i>Dislocazione</i>	
2	phrases clivées	<i>Frase scissa</i>	
Figures de style			
Répétitions		Répétitions	Omissions
Mélodie et rythme		Ajouts	Omissions

Si la richesse linguistique du texte source subit des pertes incontestables, il ne faut pas non plus oublier que *Tout mon amour* est une pièce qui prend tout son sens dans l'analyse des relations familiales, et notamment de la relation conflictuelle que le personnage de la Mère entretient aussi bien avec sa fille disparue qu'avec son fils survivant. C'est pourquoi les pertes linguistiques dans la traduction en italien du français oral familier ne nous semblent pas affecter le sens profond de la pièce.

Bibliographie

Corpus

Mauvignier, L. (2012) *Tout mon amour*, Paris : Les Éditions de Minuit.

----- (2021) « Tutto il mio amore », trad. A. Bramati, in J.-P. Dufiet (dir.), *Laurent Mauvignier, Théâtre – Teatro, Tout mon amour – Tutto il mio amore, Une légère blessure – Una ferita leggera*, Trento : Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Lettere e Filosofia, *Labirinti* 188, 16-173.

Études critiques

Barberis, J.-M. (1992) « Un emploi déictique propre à l'oral : le "là" de clôture », in M.-A. Morel, L. Danon-Boileau (dir.) *La Deixis : colloque en Sorbonne (8-9 juin 1990)*, Paris : PUF, 567-578.

Berman, A. (1995) *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris : Gallimard.

----- (1999) *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris : Le Seuil.

Bernard, F. (2018) « *Le Lien*, entre roman et théâtre, Duras et Mauvignier », in M. Bertrand, A. Bramati (dir.) *Écrire le contemporain. Sur l'œuvre de Laurent Mauvignier*, Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 117-126.

Bertrand, M. et A. Bramati (2018) « Avant-propos », in M. Bertrand, A. Bramati (dir.) *Écrire le contemporain. Sur l'œuvre de Laurent Mauvignier*, Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 5-12.

Blanche-Benveniste, C. (2000) *Approches de la langue parlée en français*, Paris : Ophrys.

Bramati, A. (2013) « Les répétitions entre lexique, grammaire et stylistique. La traduction en italien d'*Apprendre à finir* de Laurent Mauvignier », *Septet, Des mots aux actes* 5 : 495-513.

----- (2014) « Arbitraire du langage et traduction: de l'interprétation du texte à la médiation de l'Autre », *Lingue Culture Mediazioni - Languages Cultures Mediation (LCM)* 1(1-2). En Ligne : <http://www.ledonline.it/index.php/LCM-Journal/article/view/727>

----- (2017) « "Structure" et "distance" des éléments répétés : deux critères qui influencent l'acceptabilité des répétitions dans les traductions du français à l'italien », *Repères DoRiF* 13, *La Répétition en langue*, DoRiF Università, Roma, octobre 2017. En ligne : http://dorif.it/ezone/ezone_articles.php?id=356

----- (2018) « La traduction de la lettre comme traduction d'un style. *Apprendre à finir* de Laurent Mauvignier en italien », in J. Ducos et J. Gardes Tamine (dir.), *La Traduction : pratiques d'hier et d'aujourd'hui*, Paris : Champion, 237-252.

----- (2019) *Le trappole del francese. Una grammatica per i traduttori dal francese all'italiano*, Milano : Libreria Cortina.

----- (2021) « Nota del traduttore », in J.-P. Dufiet (dir.) *Laurent Mauvignier, Théâtre – Teatro, Tout mon amour – Tutto il mio amore, Une légère blessure – Una ferita leggera*, Trento : Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Lettere e Filosofia, *Labirinti* 188, 221-224.

----- (à paraître) « Il vocabolo *là* in testi francesi contemporanei che riproducono l'orale: analisi semantico-sintattica e traduzione in italiano », *Testo a fronte*.

Cignetti, L. (2010) « Interiezione », *Enciclopedia dell'italiano*, Roma : Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 671-674.

Dufiet, J.-P. (2018) « La dramaturgie de *Tout mon amour*. L'élimination d'Élisa », in M. Bertrand et A. Bramati (dir.) *Écrire le contemporain. Sur l'œuvre de Laurent Mauvignier*, Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 195-208.

Gadet, F. (2007) *La variation sociale en français*, Paris : Ophrys.

Jakobson, R. (1963) « Aspects linguistiques de la traduction » [1959], in *Essais de linguistique générale*, Paris : Les Éditions de Minuit, 78-86.

Kundera, M. (1993) « Une phrase », *Les testaments trahis*, Paris : Gallimard, 123-145.

Riegel, M., J.-C. Pellat et R. Rioul (2004) [1994], *Grammaire méthodique du français*, Paris : PUF.