

**TRADUIRE L'ORALITÉ DU VAUDEVILLE :  
LA PUCE A L'OREILLE / LA PULCE NELL'ORECCHIO  
DE GEORGES FEYDEAU**

JEAN-PAUL DUFJET  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO

jeanpaul.dufjet@unitn.it

Citation: Dufiet, Jean-Paul (2022) "Traduire l'oralité du vaudeville : *La puce à l'oreille / La pulce nell'orecchio* de Georges Feydeau", in Jean-Paul Dufiet, Elisa Ravazzolo (éds.) *L'oralité dans la traduction du texte de théâtre*, *mediAzioni* 35: A1-A16, <https://doi.org/10.6092/issn.1974-4382/16022>, ISSN 1974-4382.

**Abstract:** This article examines, in the Italian version of a vaudeville by G. Feydeau, several problems of restitution and translation of orality effects. The analysis distinguishes between orality, as the representation of speech in the written line, and oralisation, as the vocal realisation of this line on stage, both in French and in Italian. Orality is evaluated in the written code, whereas oralisation is judged in relation to the oral norm; it will be seen that strong infringements of the written code do not automatically imply a significant variation in oralisation in relation to standard speech. We will therefore study how the Italian version renders the numerous exclamation marks, how it translates certain phonospoken markers, whether it transposes the characters' articulatory failures and how discourse markers are treated. In the face of these different points, a general tendency emerges: the translation significantly attenuates the characters' enunciation and reduces the presence of affects. In the Italian version, the immediate pathos is less prominent in the characters' speech, while Feydeau's orality serves to dynamise the model of worldly conversation while reproducing it.

**Keywords:** theatre; dramatic texts; French-Italian translation; vaudeville; orality; oralisation; discourse markers; Georges Feydeau.

## 1. Introduction

Rey, Duval et Siouffi (2007 : 1051) rappellent que le discours littéraire « de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle constitue [...] un remarquable champ d'observation pour l'analyse des variantes d'usage du français ». Ils ajoutent que les variantes orales sont une des « caractéristiques majeures » de l'écriture de cette période (*ibid.*). Ce jugement concerne très directement le vaudeville qui rayonne au XIX<sup>e</sup> siècle (Pavis 1980 : 437)<sup>1</sup>. Ce genre se caractérise par une indéniable richesse de variations de représentation de l'oral.

Comme on le sait, le vaudeville est composé de dialogues très souvent télégraphiques, nerveux, qui nourrissent une mimésis d'affaires domestiques, de relations conjugales plus ou moins adultérines, de désirs sexuels intempestifs et de rivalités sociales nourries par l'orgueil petit bourgeois. Les enjeux de cette dramaturgie s'inscrivent dans l'idéologie et les comportements du groupe social des professions libérales et des commerçants, qui est alors en pleine expansion. On y montre tout à la fois son ordre et ses dérèglements, y compris au plan du langage. Le vaudeville est avant tout un genre scénique qui dépend de son oralisation par les acteurs. Les répliques, selon des formes diverses, transposent le langage parlé (Chénetier-Alev 2010 : 174) pour produire des effets de parole authentique. Dans ce théâtre, l'oralité, avec ses variations, est « coulée » (Dufter, Hornsby et Pustka 2020 : 2) dans l'écrit. L'écriture de Feydeau est à cet égard exemplaire. Elle mime, presque systématiquement, une communication orale immédiate et spontanée (Koch et Oesterreicher 2001 : 586) même si les productions théâtrales reposent aussi, pour beaucoup, sur « une feintise de dialogie » (Petitjean 2009 : 36) imposée par le code écrit et les usages du genre dramatique. La représentation de l'oralité chez Feydeau, constitue le fondement des dialogues, au point de devenir un véritable stylème d'auteur. Elle est donc un enjeu essentiel de la traduction de ses pièces. Nous examinerons la version italienne de *La Puce à l'oreille* (1907) de Georges Feydeau. Elle a été établie par Ivo Chiesa (1967) ; comme ce traducteur est alors également directeur du Teatro Stabile di Genova, le skopos (Vermeer 1996) de sa traduction devrait donc être principalement la représentation.

Cette version italienne n'est pas une adaptation du texte original. Elle répond à la conception contemporaine de la traduction, en respectant les structures et la lettre du texte. Elle est en italien standard, alors que l'italien néo-standard (Berruto 1986) ne s'est pas encore imposé. Pour analyser cette traduction du point de vue de l'oralité, nous prenons en considération trois grandes catégories de marqueurs du texte original.

Dans la première catégorie, on s'attachera à la typographie du texte imprimé, en considérant les points d'exclamation qui ne sont pas sans influence sur l'oralité et l'oralisation du texte.

La deuxième catégorie de marqueurs est plus dramaturgique, car elle met directement en cause, et en crise, l'acte locutoire du personnage. La manière de parler du locuteur fictionnel devient l'objet d'une différenciation par rapport à

<sup>1</sup> Le vaudeville est antérieur au XIX<sup>e</sup>. C'est à l'origine une « comédie contenant des chansons et des ballets à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle ».

la norme phonologique en cours dans la pièce. Grâce à des marqueurs phonoscripturaux qui ont au XIX<sup>e</sup> siècle une fonction diastratique et/ou diatopique (Gadet 2003), Feydeau attribue à plusieurs locuteurs, francophones ou étrangers, une manière singulière de parler. Dans d'autres cas, des marqueurs d'oralité imitent un défaut de prononciation du personnage. Ces marqueurs phonoscripturaux, par nature, dérogent aux règles de l'orthographe. Mais, pour certains d'entre eux, les conséquences effectives sur l'oralisation du texte sont loin d'être avérées. On examinera donc le sort que la traduction réserve à tous ces signaux d'oralité, en relation avec l'oralisation des deux versions de la pièce.

La troisième catégorie produit des effets d'oral authentique, grâce à des marqueurs ou ponctuants, qui sont spécifiques de la langue parlée. Ces marqueurs peuvent d'ailleurs être reliés à d'autres signaux de l'oral authentique, tels que les tours de parole hachés, les énoncés très brefs, les syntagmes nominaux sans verbe, les liens syntaxiques faibles, les relations sémantiques fondées sur des déductions co-textuelles et contextuelles etc. Là encore, on examinera les choix du traducteur pour transposer les marqueurs discursifs présents dans *La Puce à l'oreille*<sup>2</sup>.

L'analyse articulera constamment deux grandes perspectives : une perspective linguistique et conversationnelle d'une part, et d'autre part une perspective dramaturgique qui relie l'oralité représentée dans le texte avec son oralisation scénique et ses effets potentiels sur le spectateur. On ne manquera donc pas de distinguer, l'oralité, en tant que représentation de la parole dans la réplique écrite, et l'oralisation, comme réalisation vocale de cette réplique en scène, tant en français qu'en italien. L'oralité s'évalue dans le code écrit alors que l'oralisation se juge par rapport à la norme orale ; on verra que de fortes infractions au code écrit n'impliquent pas automatiquement dans l'oralisation une variation significative par rapport à la parole standard.

De cette analyse, on tentera de déduire une attitude générale de la traduction vis-à-vis de l'oralité.

## **2. Un marqueur typographique de l'oralité : le point d'exclamation**

Dans le texte dramatique, le point d'exclamation fait signe en direction de l'oralité ; il souligne la présence effective de la voix ; c'est une forme non verbale attribuée au plan suprasegmental de la parole du personnage. Dans le vaudeville, il se positionne après un syntagme plus ou moins autonome, bref ou très bref. Il indique à l'acteur – ou au lecteur – que le personnage exprime intensément un affect qui n'est pas seulement dans ses mots. D'ailleurs jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, le point d'exclamation était appelé « le point d'admiration ».

Le point d'exclamation suggère, ou même impose, un ton, une courbe montante de l'intonation qui renforce le pathos de l'énonciation. En ce sens, le point d'exclamation renforce l'énonciation du personnage et lui donne de la voix dans le dialogue. À travers des affects variés, il impose un point de vue sans développer un raisonnement. Dans ses vaudevilles, Feydeau introduit une

<sup>2</sup> Dorénavant LPO dans la suite de l'article.

quantité considérable de points d'exclamation eu égard à l'oral authentique : on ne s'exclame pas en français standard à chaque prise de parole. Il est évident qu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le point d'exclamation fait partie de ces « dénoteurs littéraires qui semblent jouir d'une plus grande vitalité dans l'oralité mise en scène par les écrivains [...] que dans l'oral » authentique (Dufter, Hornsby et Pustka 2020 : 12). Chez Feydeau, le point d'exclamation ne distingue pas les énoncés les uns des autres, mais tout au contraire, il les unit. On en rencontre d'ailleurs très fréquemment plusieurs dans une seule réplique, bien qu'elle soit courte : « Ah ! mais avec la même ! avec la même ! » (Feydeau 1994 : 806). Nous verrons par ailleurs que le point d'exclamation, comme l'indique cet exemple, fait souvent couple avec les marqueurs discursifs.

Bien évidemment, le point d'exclamation ne se traduit pas. Trois solutions s'offrent au traducteur : une conservation complète ou partielle des points d'exclamation, ou leur élimination systématique. La traduction de Chiesa adopte la conservation très partielle. Elle restitue certains points d'exclamation, sans en ajouter. Si on prend l'exemple de la première scène de LPO, très semblable à toutes les autres de la pièce sur ce point, on constate qu'en 54 tours de parole, le texte français contient 62 points d'exclamation, alors que la traduction n'en présente plus que 15. La réduction atteint donc 75 pour cent. La traduction, en diminuant fortement la présence du point d'exclamation, affaiblit l'intensité de l'acte énonciatif des personnages. En outre, il est tout à fait impossible de trouver une logique à cette conservation. Pourtant, le point d'exclamation est bien une marque d'oralité qui fait sortir le dialogue de la simple conversation de salon et qui emporte la parole banale et quotidienne vers l'absence de contrôle du personnage, vers l'excès d'affect, voire jusqu'à la crise de nerfs ou l'absurde. Le dialogue vaudevillesque, toujours au bord de la surchauffe, est assagi dans la traduction par la disparition de très nombreux points d'exclamation.

### 3. *Les marqueurs phono-scripturaux (pseudo) diastratiques*

Pour représenter des variations orales, Feydeau introduit dans ses dialogues des marques phono-scripturales qui enfreignent le code écrit : « parce que si *ç'avait* été pour monsieur... » (Feydeau 1994 : 761). Le « ça » prend la place du « cela » de la forme écrite régulière. « Ça » se rencontre dans l'oral authentique, même s'il est moins fréquent qu'on le croit, car il fait partie des cas de surreprésentation de l'oralité fictive (Dufter, Hornsby et Pustka 2020 : 11-12) par rapport à l'oralité authentique. À l'emploi du « ça », s'ajoute le phénomène phonologique de l'élision du « a » devant le « a » de « avait ». D'où cette forme écrite « *ç'avait* », avec apostrophe, qui défie la forme écrite normée « si *cela* avait été\*... ». Si on se réfère au personnage et à la situation fictionnelle<sup>3</sup>, ces marques phono-scripturales devraient constituer une variation diastratique d'oralité populaire (Favart et Petitjean 2012). De plus, l'appellatif « monsieur » souligne le rapport hiérarchique entre les personnages et par conséquent « *ç'avait* » insinue un manque de respect. En réalité, le dialogue de Feydeau est contestable au plan

<sup>3</sup> Un domestique parle à son maître.

sociolinguistique, car si le pronom « ça » renvoie bien à une pratique orale de la langue, cette pratique est standard et ne spécifie en rien un registre populaire. L'infraction orthographique ne représente pas une variation orale signifiante ; d'ailleurs cette forme « *ç'avait* » est surtout perceptible à la lecture. Lors de son oralisation en scène, elle est certainement entendue par le spectateur français comme une forme standard de la langue parlée. Ces marqueurs introduisent des faits d'oralité qui sont incontestables mais qui n'ont pas la signification sociale que leur attribue le dramaturge (Favart 2020). La traduction de Chiesa ne contient pas de marque phono-scripturale italienne : « *perché se fosse stato per il signore...* » (Feydeau trad. Chiesa 1967 : 4). On peut certes faire remarquer que le système linguistique italien n'offre pas une possibilité morpho-phonétique équivalente à celle du français, et que le traducteur ne pouvait donc guère conserver ce « *ç'avait* ». Mais pour autant, cette impossibilité n'entraîne pas une perte d'oralité dans la traduction.

Un autre exemple confirme la nécessité d'évaluer le texte et sa traduction en relation avec l'oralisation potentielle. Une domestique s'adresse à son maître en ces termes : « *j'finis la chambre, monsieur !* » (Feydeau 1994 : 800). Dans la langue parlée réelle, la chute du /e/ de « je » devant un verbe commençant par une consonne est absolument courante et ne peut être considérée comme une marque d'oralité spécifiquement populaire. Pourtant, Feydeau l'attribue à une femme de chambre avec l'intention évidente de signifier une autre variation diastratique. Par nature, la traduction ne peut en tenir compte parce que l'effacement du pronom sujet de la première personne est la norme en italien : « *Finisco la camera signore* » (Feydeau trad. Chiesa 1967 : 17). Cette disparition du marqueur phono-scriptural dans la traduction ne peut être considérée comme une perte par rapport à l'original, dans la mesure où l'oralisation en français ne permet pas, de toute façon, au spectateur français de percevoir véritablement une variation diastratique. La même question se pose, dans un dernier exemple, avec la réplique : « *Y peut pas me le dire* » (Feydeau 1994 : 787). Elle est traduite par : « *non può dirmelo* » (Feydeau trad. Chiesa 1967 :12). Feydeau choisit un marqueur phono-scriptural du français (/Y/ pour le /i/ de « il » avec chute du phonème /l/ devant consonne), auquel s'ajoute la troncation de la négation (chute du « ne »), pour indiquer encore une fois une parlure populaire. La double « faute » de l'écrit devrait représenter une entorse à la langue orale standard. En réalité, cette variation est perceptible uniquement parce que la forme écrite ne respecte pas le système orthographique que la pièce publiée suit intégralement. Mais, lors de l'oralisation de la réplique, cette infraction écrite n'en est plus une et la phrase oralisée s'affirme comme non marquée. Feydeau a donc aussi une conception écrite de l'oralité. Il est sensible aux variations orales, mais certains de ses marqueurs phono-scripturaux sont visibles à la lecture sans avoir d'effets significatifs sur l'oralisation du texte. Il ne nous semble donc pas important que la traduction n'offre pas un équivalent italien de ces représentations phono-scripturales de l'oral qui n'ont pas d'influence perceptible sur l'oralisation. Analyser des marques phono-scripturales en relation avec l'oralisation, nous permet de reconnaître celles qui n'ont pas d'effets réels sur l'oralité. Mais il est bien évident que d'autres types de formes phono-scripturales diastratiques devraient être pris en compte par une traduction (Favart et Petitjean : 2012). Les

marqueurs diatopiques que nous allons analyser maintenant ont tous une influence directe sur l'oralisation.

#### 4. Les marqueurs diatopiques

Comme beaucoup de vaudevilles de Feydeau, LPO contient des personnages d'étranger qui prononcent la langue française de manière très déformée. Ces étrangers parlent un français qui reste compréhensible mais qui, du point de vue des autres personnages et du spectateur, est truffé de fautes de phonétique, de lexicale, de morphologie et de syntaxe. Ces fautes fonctionnent comme des variations diatopiques : elles dénotent une origine étrangère. Ce sont des formes écrites stéréotypées, hors de toute rigueur linguistique, qui appartiennent aux codes de la comédie et qui s'appuient sur un sentiment épilinguistique partagé par le spectateur.

Dans LPO, on rencontre un Sudaméricain hispanophone qui baragouine le français. On trouve également un Anglais qui ne s'exprime jamais en français et qui, en attendant ses conquêtes galantes dans un hôtel de rencontres, répète quelques phrases anglaises élémentaires qui sont ensuite reprises par les employés français de l'établissement. Dans ce cas, la langue étrangère subit une prononciation « francisée » qui la fait passer pour un sabir incompréhensible.

En premier lieu, on étudiera ici un exemple typique et significatif de la représentation de l'hispanité dans le dialogue originel : « Oh ! Yo vous prie » ; « Et dites ? Mon épouse, il est là ? » (Feydeau 1994 : 789). Dans le premier segment de l'énoncé, Feydeau introduit le pronom sujet espagnol « Yo ». Il ne conserve pas le pronom français « Je » qui serait prononcé à l'espagnole<sup>4</sup>. Le reste de l'énoncé n'est pas altéré, à l'écrit<sup>5</sup>. Le premier syntagme est donc franco-espagnol, marqué par une interférence bien connue en linguistique entre deux langues. Notons que Feydeau n'indique pas une prononciation apicale du groupe consonantique /pr/ pour connoter l'hispanité. Dans le deuxième syntagme de la réplique, la morphologie phono-scripturale « épouse » transcrit une prononciation fautive (le /z/ devient /ss/ allongé) qui connote, de manière très stéréotypée, l'hispanité. En revanche, toujours au plan phono-scriptural, Feydeau n'introduit pas la prononciation /b/ pour /v/ dans « vous ». Quant au « il » de « il est là ? », il indique une faute de grammaire puisqu'il représente le mot féminin « épouse ». Il s'agit d'une faute classique de l'apprentissage du français langue étrangère qui ne connote pas particulièrement l'hispanité. En tant qu'oralité écrite, l'hispanité dépend donc de deux marqueurs spécifiques qui sont renforcés par un marqueur de locuteur étranger. Feydeau varie, mais limite, le nombre et l'identité des marqueurs diatopiques. On note d'ailleurs que la phrase reste très française par sa syntaxe orale : un marqueur phatique comme forme d'appui en tête d'énoncé (« Et dites »), le détachement du sujet à gauche (« Mon épouse »), la reprise du sujet par un pronom - même s'il est erroné - et la structure intonative de l'interrogation avec l'ordre des mots de l'assertion. Les

<sup>4</sup> C'est ce qu'il fait dans *Un fil à la patte*.

<sup>5</sup> L'acteur pourrait prononcer *vousss*.

marqueurs d'hispanité sont indifférents à l'exactitude linguistique mais ils sont identifiables et précis et ils interviennent tous très directement lors de l'oralisation du texte. Ils devraient, par conséquent, être pris en considération par la version italienne.

Pour conserver la cohérence de la pièce, la traduction se doit de restituer l'effet de représentation orale de l'hispanité. Mais, du fait que les proximités phonétiques et morphologiques sont plus fortes entre l'espagnol et l'italien qu'entre le français et l'espagnol, la traduction italienne, même pour obtenir un effet équivalent, n'est en rien tenue de respecter la lettre de l'hispanité écrite du texte français. Dans notre exemple, le premier syntagme « Oh ! Yo vous prie » (Feydeau 1994 : 789) est traduit par : « Ma yo ve prego » (Feydeau trad. Chiesa 1967 : 13). Dans les deux versions, le premier marqueur audible à caractère diatopique est « Yo ». Toutefois, ce pronom espagnol est plus proche de l'italien « Io » que du français « Je ». On pourrait même y entendre le pronom italien prononcé de manière espagnole. La forme régulière du pronom complément « vi » est remplacée par « ve », qui semble suggérer une déformation vocalique de l'italien. En outre, on peut souligner que, à l'instar du texte original français, la traduction italienne ne contient pas de marque phono-scripturale pour indiquer la prononciation espagnole du /v/ en /b/<sup>6</sup>. Dans ce premier segment, l'hispanité de la traduction italienne équivaut à celle de la version française.

Le second syntagme « Et dites ? Mon épouse, il est là ? » (Feydeau 1994 : 789) est traduit par : « Por favore, la mia sposa è aqui ? » (Feydeau trad. Chiesa 1967 : 13). Une partie de la traduction italienne est calquée sur la phrase française puisque le système linguistique italien offre lui aussi la possibilité, dans le substantif « sposa », de transformer le /z/ en /s/, tout en l'allongeant ou en le redoublant. Mais la traduction italienne se détache aussi de la phrase française. Le traducteur renforce l'hispanité par « Por » (à la place du « per » italien) et par « aqui » (à la place d'un des adverbes de lieu italiens). On peut considérer que le traducteur emploie une stratégie compensatoire et qu'il substitue l'hispanité contenue dans la faute en français (le pronom « il » pour « épouse »), par un lexique espagnol simple et authentique que tout italoophone comprend. La version italienne renforce donc l'hispanité, en modifiant un des procédés discursifs importants du texte originel français. Et dès lors que le lexique espagnol exact remplace la faute de français (« il » pour « épouse ») dans la représentation de l'oralité et dans l'acte d'oralisation, le ridicule du personnage s'en trouve sensiblement diminué. Au plan verbal, le personnage n'accumule pas les fautes d'italien comme il accumule les fautes de français.

La traduction de LPO ne fait pas preuve de la même liberté à l'égard de la représentation de l'oralité anglaise. Le personnage anglais, au nom symbolique de Rugby, attend une visite galante dans un hôtel de rencontres. Il questionne, en anglais, le personnel, fort peu polyglotte, de l'établissement : « Nobody called ? I said ! » (Feydeau 1994 : 801). La réponse d'un des employés donne lieu à une variante phono-scripturale qui déforme l'oralité anglaise : « Non, nobodé, nobodé monsieur » (*ibid.*). La prononciation à la française de la voyelle /i/ en /e/ dans le « nobody » anglais, avec très certainement un déplacement de

<sup>6</sup> Mais rien n'empêche de réaliser cette marque orale d'hispanité dans la représentation orale.

l'accent tonique de la deuxième sur la dernière voyelle, est transcrite par la variante phono-scripturale « nobodé ». Mais l'incompétence de l'employé n'est pas complète, puisque sa réponse « nobodé », répétée deux fois de manière défectueuse, montre qu'il a compris la question.

Il est assez surprenant que la traduction italienne soit totalement calquée sur le texte français : « Non, no bodé, no bodé, signore ! » (Feydeau trad. Chiesa 1967 : 18). Le mot « signore », à lui seul, souligne le changement de langue. La prononciation italienne défectueuse de l'anglais est transcrite de la même manière (« no bodé ») que la prononciation française erronée (« nobodé »). La phonétique et la prosodie de la langue maternelle conditionnent pourtant l'oralisation des mots étrangers. Dans ce cas, la traduction nie quelque peu l'oralisation italienne. Seule la graphie en deux morphèmes séparés (« no bodé »), au lieu du morphème unique de la version française (« nobodé »), distingue les deux textes. L'oralisation est présente pour traduire l'hispanité, mais elle est ignorée pour signifier la prononciation de l'anglais. Paradoxalement, la fidélité au texte fait perdre au spectateur italien un effet de variation linguistique qui enrichit l'espace langagier de la pièce.

### ***5. Les marqueurs de prononciation défaillante***

Il existe une condition préalable partagée par les professionnels du théâtre et par le public : les répliques d'une pièce sont prononcées selon les normes phonétiques en cours dans la communauté linguistique. Il en va bien évidemment de la compréhension du texte par le public. Feydeau joue dans beaucoup de ses pièces avec ce présupposé qui est au fondement de l'oralité et de l'oralisation, et qui conditionne la représentation théâtrale elle-même. À des fins de comique, dans LPO, il attribue à un personnage de serviteur, nommé Camille, une prononciation incompréhensible du français. En effet, à cause d'une imperfection de la bouche, Camille est incapable de prononcer les consonnes. Il n'articule que les voyelles. On peut considérer qu'il s'agit là d'une variation diamésique (Gadet 2003). Bien évidemment, pour ses interlocuteurs inavertis et impréparés, beaucoup de ses répliques sont une source d'incompréhension. Cette particularité du personnage appartient à l'invention dramaturgique ; elle est totalement invraisemblable, mais elle montre que Feydeau ne décline pas seulement les variations linguistiques, mais invente également des manières exceptionnelles d'articuler. Dans le cas précis de Camille, la représentation écrite de l'oral et l'oralisation conduisent à la disparition de la langue française et du texte ; il ne reste qu'une pure musique vocalique. Même si c'est de manière comique et limitée, Feydeau met en scène une impossibilité de la communication orale humaine. La rédaction des répliques sans consonnes va elle aussi reposer sur des formes phono-scripturales, qui ont un effet direct et important sur l'oralisation. Leur objectif est de produire des effets comiques et non pas de respecter systématiquement un principe d'écriture. L'exemple suivant repose sur une transcription phono-scripturale à la fois très significative et très incohérente : « Allons voyons ! » /*on doit entendre : A-on ! O-on/* (Feydeau 1994 : 756). Feydeau, par l'intermédiaire de la didascalie explicative « *on doit entendre* »

distingue la réplique écrite de son oralisation en public. Toutefois, la conception qu'il a des voyelles, le conduit à une incohérence linguistique puisqu'il transcrit « voyons » avec un /o/ alors que la première voyelle entendue est un /a/, précédé de la semi-consonne /w/. Notons que Feydeau élimine les semi-consonnes puisque le yod de /jõ/ est lui aussi écarté. Pour « voyons », on devrait donc avoir en toute rigueur linguistique une transcription : /a-õ/. La traduction italienne conserve le principe de l'élimination des consonnes, selon un simple calque du procédé de Feydeau : « Ma no, andiamo » /*Si deve capire: A-o! A.i.a.o/* (Feydeau trad. Chiesa 1967 : 2). Cette transcription est en italien très imparfaite, puisque l'on retrouve la confusion entre le /i/ et le yod, /j/, pour « andiamo ». Les deux versions ignorent certaines différences entre les lettres et les sons, bien qu'elles aient une authentique attention envers l'oralisation. Lorsque la réplique s'entend, le spectateur, qui ne dispose pas du texte écrit, perçoit une sorte de bouillie vocalique dans les deux versions : « “C'est sans doute le directeur de la Boston Life company que madame attend ?” *On entend à peu près ceci : /é-an-oue, on en e i een a o-ou eie on-a-i, e a-a- a-en/* » (Feydeau 1994 : 761). La traduction restitue ceci : « “Naturalmente la signora aspetta il direttore della Boston Life Company ?” *Quel che giunge allo spettatore è più o meno questo: /u-a-en-e a i -o-a a-e-a i i-e-o-e e-a o-on i-e om-a-i?/* » (Feydeau trad. Chiesa 1967 : 3).

Le traducteur opère les mêmes confusions linguistiques que Feydeau. On peut s'en étonner, puisque soixante années de réflexion linguistique séparent la traduction de l'original. Il serait d'ailleurs fastidieux d'examiner systématiquement l'inexactitude de la transcription des voyelles dans les deux versions. Car non seulement les lettres ne sont pas des phonèmes, mais les mêmes lettres représentent souvent des phonèmes vocaliques différents, surtout quand on prend en considération plusieurs langues. Les lettres vocaliques des mots anglais (« Boston Life Company ») n'ont bien évidemment pas une prononciation équivalente aux voyelles écrites de l'italien et du français, qui déjà entre elles ont de très fortes différences. Mais, en dépit de toutes ces incohérences, la traduction restitue de manière tout à fait équivalente la forme défailante de la langue orale à l'intérieur de LPO.

## 6. Les marqueurs discursifs dans LPO

La traduction affronte encore une autre catégorie importante de signes linguistiques d'oralité : les marqueurs discursifs, ou ponctuants (Dufiet et Petitjean 2013). Pour comprendre leur rôle potentiel dans la version italienne, il convient de s'arrêter sur leur statut discursif et leur valeur sémantique dans la version originelle de LPO. Ils sont très nombreux dans les vaudevilles, en particulier ceux de Feydeau, parce que ce genre dramatique mime l'échange verbal authentique dont ils sont un des signes spécifiques. On peut citer ici les principaux d'entre eux. Des interjections et des adverbes : « Eh ! Bien » ou « Eh bien » en concurrence avec « Ah bien », « Ah », « Oh » ; moins fréquemment : « Bon », « Hein », « Quoi » ou plus rarement, « Houste ». On pourrait ajouter, en fonction de leurs emplois, des conjonctions comme : « Mais », « Donc » ; des

formes verbales également : « Allons », « Allez », « Tiens », « Voyez », « Soit » ; et des substantifs : « Diable », « Mon Dieu ».

Le marqueur est le plus souvent en tête de phrase, de proposition ou de syntagme. Dans le fonctionnement du dialogue, grâce à sa position, il capte l'attention de l'interlocuteur et du public. Mais il peut aussi constituer une réplique complète. Il est également fréquent que plusieurs marqueurs se trouvent dans la même réplique, tout comme cela se produit pour le point d'exclamation avec lequel le marqueur discursif constitue très souvent un couple. Car le marqueur discursif, comme le point d'exclamation, concerne tous les types d'énoncés et tous les locuteurs personnages, indépendamment de leur rang social, de leur sexe et même de la situation dramatique. Sa présence dans la version italienne est donc un enjeu dramaturgique fort pour l'oralisation des répliques. C'est un mot syntaxiquement autonome qui semble peu utile au plan sémantique et qui pourrait par conséquent être considéré comme effaçable dans la traduction alors qu'il a un rôle éminent dans le dialogue et la prise de parole. Le marqueur discursif peut avoir, dans quelques cas, une fonction argumentative, mais le plus souvent, il agit, encore une fois comme le point d'exclamation, sur l'acte d'énonciation fictionnelle du personnage locuteur. Il lui attribue un pathos intense et immédiat : une émotion, un sentiment ou une passion. Feydeau lui-même, dans une didascalie de LPO, expose son exégèse d'un marqueur discursif : « *La voix de Camille accueillant l'entrée de Chandebise* « Ah ! ». *Vexé de cette exclamation dont le ton équivaut à quelque chose comme* « toi ! Oh ! C'est pas trop tôt » Chandebise répond : « Ah ! bien, oui, quoi ! Ah ! Tu es bon ! J'ai eu à faire » (Feydeau 1994 : 775). Feydeau clarifie la valeur sémantique du « Ah » par des affects d'impatience, d'irritation et de reproche. La réponse défensive de Chandebise s'explique. Dans d'autres cas, Feydeau accompagne le marqueur d'une didascalie de réaction émotionnelle : « Etienne, *se méprenant, scandalisé* : Oh ! » (*ibid* : 757). Mais c'est loin d'être la règle. Quel que soit le procédé textuel, le marqueur introduit de l'affect en évitant une réplique longue qui expliciterait sa valeur sémantique, peut-être avec lourdeur, et qui certainement ralentirait le dialogue. Mais plus important encore : le marqueur discursif détermine une partie essentielle du rapport du personnage avec la langue. En effet, l'omniprésence et la surabondance de ces marqueurs affectent profondément les dialogues de la pièce, au point que les échanges en scène vont au-delà de l'effet d'imitation de la parole authentique. Pour preuve, cet autre exemple qui confirme le précédent : « Oui ! je me disais bien : Eh ! ben, quoi donc ? Mais alors, ça ! ça ! ah ! non ! ça m'a mis la puce à l'oreille » (*ibid* : 766). La quantité de marqueurs présents dans cette réplique est tout à fait irréaliste eu égard à la parole authentique. En d'autres termes, l'imitation de la parole réelle, grâce la présence des marqueurs discursifs, métamorphose le dialogue dramatique en raison de la surabondance de ces marqueurs. Leur répétition et leur accumulation signifient que les personnages de LPO, et de toutes les pièces importantes de Feydeau, sont saisis en permanence par des émotions, ou des pulsions intenses et peu contrôlées. Au plan stylistique, les marqueurs discursifs sont principalement des unités de réaction qui n'apportent pas une construction verbale élaborée, mais tout au contraire, qui engendrent une simplification de l'expression orale. Celle-ci est réduite à des morphèmes, isolés ou enchaînés,

comme si la capacité langagière des personnages était dépassée par leurs émotions quotidiennes et domestiques. Les personnages ont des affects d'une telle intensité qu'il leur est impossible de raisonner avant de réagir. Ces marques d'oralité montrent l'effraction de l'énonciation brute du personnage locuteur dans l'ordre de la langue maîtrisée et surveillée. Les marqueurs sont comme la remontée, jusqu'au bord de l'expression verbale véritable, des pulsions transgressives capables de chambouler le dialogue policé de salon et d'enfreindre ses règles de bienséance. Le marqueur discursif est en quelque sorte une frontière du discours qui possède une double face : il est la manifestation de l'émotion, de la pulsion, et en même temps il est l'arraisonnement expressif de cette pulsion. Il constitue une transition orale pour entrer dans le dialogue mondain et respectable. Le marqueur discursif est le signe que le locuteur personnage pourrait perdre le contrôle émotionnel et social de sa parole. La traduction peut donc très difficilement l'ignorer, parce qu'au-delà de représenter la parole authentique, il est fait pour agir intensément sur le plan suprasegmental de l'oralisation pendant la représentation. Ne pas en tenir compte ou l'amoinrir dans la traduction, c'est amputer le dialogue. Face aux marqueurs discursifs la version italienne adopte trois stratégies : la traduction et la conservation du marqueur, l'élimination du marqueur, ou bien sa transformation par sémantisation.

## **7. Stratégies de traduction des marqueurs discursifs**

### **7.1. Conservation textuelle**

On peut considérer qu'il y a une équivalence quasi parfaite entre certains marqueurs des deux langues-cultures, en particulier pour les deux interjections très fréquentes que sont « Oh ! » et « Ah ! ». On les retrouve dans la version italienne : « Etienne, *se méprenant, scandalisé* : Oh ! » (Feydeau 1994 : 757) > « Etienne, *scandalizzato*: Oh! » (Feydeau trad. Chiesa 1967 : 2)

Dans ce cas, on ne parlera pas, bien évidemment, de traduction mais de conservation, comme pour les points d'exclamation. Toutefois, la notion de conservation textuelle n'est acceptable qu'à deux conditions. La première est que l'interjection « Oh » soit une unité dont les valeurs sémantiques sont identiques dans les deux langues romanes. La seconde condition est que les éventuelles modifications du cotexte en italien n'affectent pas le sens du marqueur « Oh ». Cette question ne se pose pas dans notre exemple, puisque le « Oh » constitue la réplique entière.

Mais elle se pose quand la conservation du marqueur s'effectue avec l'ajout d'un syntagme qui justifie la présence du marqueur : « Oh » (Feydeau 1994 : 756) > « Oh! mio marito » (Feydeau trad. Chiesa 1967 : 2). La traduction ajoute « mio marito », cette formule stéréotypée symbolise les intrigues adultérines du vaudeville. Le motif de la réaction du personnage est ainsi lexicalisé. Il en résulte que la cause de la réaction tend à dominer la réaction elle-même. L'oralité et l'oralisation du texte originel posent une énonciation de réaction alors que la

traduction met au premier plan une énonciation de commentaire du marqueur. Il arrive même que le syntagme n'accompagne pas le marqueur mais le remplace.

## 7.2. Effacement du marqueur

Le « Oh », souvent conservé comme on vient de le voir, est aussi parfois ignoré. Il en va de même pour le « Ah ». Et tout comme pour le point d'exclamation, il est impossible d'identifier une cause et une finalité particulières à cette stratégie. On ne peut donc que mesurer la perte sémantico-pragmatique qu'elle engendre dans la représentation de l'oralité et lors de l'oralisation de la version italienne. Dans l'exemple suivant, la disparition du « Oh » n'est pas sans conséquence : « Oh ! pas avant un bon quart d'heure » (Feydeau 1994 : 757) > « Non prima di un buon quarto d'ora » (Feydeau trad. Chiesa 1967 : 2). On peut hésiter sur la valeur émotionnelle du « Oh », mais son effacement dans la traduction transforme la réplique italienne en une simple information. L'énonciation du personnage n'a plus de présence inscrite dans l'énoncé car la traduction affaiblit son pathos. On note que la disparition du marqueur est accompagnée par celle du point d'exclamation.

À de nombreuses reprises, on retrouve cette même stratégie, comme ici : « Oh ! monsieur me flatte ! » (Feydeau 1994 : 757) > « Il signore mi lusinga » (Feydeau trad. Chiesa 1967 : 2). L'absence du marqueur diminue l'affect énonciatif et rend la réplique plus calme. Dans l'exemple qui suit, les marqueurs d'oralité (« Quoi », « Oh ») sont supprimés (ainsi que les quatre points d'exclamation et le second syntagme de la réplique) : du coup, le sens de la réplique est simplifié. Ceci se réalise aussi par la transformation de l'adverbe d'affirmation « Oui » qui devient dans la traduction le connecteur explicatif « Cioè » : « Oui ! le patron, quoi ! Oh ! Entre nous ! » (Feydeau 1994 : 758) > « Cioè il padrone » (Feydeau trad. Chiesa 1967 : 3). La traduction nettoie le texte français de ses marqueurs forts d'oralité. Elle offre un syntagme unique et sans ambiguïtés, beaucoup plus standard, car moins morcelé et plus syntaxique, qui met en évidence la valeur argumentative avec « Cioè ». Elle donne au dialogue une stabilité sémantique. On dira que l'absence du marqueur dans la traduction stabilise le sens de la réplique.

La même stratégie, apparemment immotivée, est appliquée avec « Eh ! bien », qui est également un marqueur très fréquent : « Eh ! bien, mais c'est très flatteur » (Feydeau 1994 : 760) > « Ma è lusinghiero » (Feydeau trad. Chiesa 1967 : 3). Le « Eh bien ! » appartient au style conversationnel du vaudeville qui est ainsi amoindri dans la version italienne. On trouverait la répétition du procédé dans beaucoup d'autres exemples. On se limitera à celui qui suit : (Étienne à Antoinette<sup>7</sup>) : « Eh ! bien, qu'est-ce que tu fais là, toi ? » (Feydeau 1994 : 756) > « Che cosa fai qui ? » (Feydeau trad. Chiesa 1967 : 2). Le traducteur juge probablement que la totalité du sens de la réplique est contenu dans le syntagme verbal qui suit le « Eh ! bien ». Or, l'élimination du marqueur, confortée par la suppression du conatif « toi » détaché à droite, rend la phrase moins orale et surtout plus aimable ; il en résulte que le reproche contenu dans

<sup>7</sup> Antoinette est l'épouse d'Étienne.

la réplique est nettement moins intense dans la version italienne. C'est donc bien le pathos et l'énonciation du personnage qui pâtissent de cet effacement. Dans notre exemple, ce marqueur d'oralité, très employé par Feydeau, a aussi une fonction argumentative d'opposition : « introduce una frase il cui contenuto contraddice le attese dell'interlocutore<sup>8</sup> » (Bramati 2019 : 252). L'absence du « Eh ! bien » aplatit la conception qu'Étienne a de la situation, à savoir que son épouse ne devrait pas se trouver là où elle est. Les mœurs conjugales du vaudeville sont adoucies dans la version italienne. Enfin, un dernier exemple met en évidence une stratégie de traduction peu explicable, puisque la version italienne ne maintient qu'un des deux marqueurs contenus dans la réplique : « Ah ! C'est toi ? Eh bien, tu vois, toi qui m'attrapes toujours ; j'y suis à mon bureau » (Feydeau 1994 : 804) > « Ah, sei tu? Hai visto, tu che mi sgridi sempre? Sono al mio posto di lavoro » (Feydeau trad. Chiesa 1967 : 18). Le « Ah » est conservé alors que le « Eh bien » n'est pas traduit. Ce manque a pour effet d'atténuer la mise en cause du reproche que le personnage avait subi antérieurement et de manière répétée (« toi qui m'attrapes toujours »). L'énoncé traduit sans le marqueur devient moins conflictuel et plus assertif. L'absence des marqueurs dans la version italienne tend à pacifier la pièce.

### 7.3. Lexicalisation et sémantisation du marqueur

Lorsqu'elle élimine des marqueurs discursifs, la traduction leur substitue assez fréquemment un lexème ou un énoncé. Dans l'exemple suivant la lexicalisation et la sémantisation se substituent totalement au marqueur : « Ah » (Feydeau 1994 : 757) > « Dimenticavo » (Feydeau trad. Chiesa 1967 : 2). La traduction insère l'effet sémantico-pragmatique du marqueur « Ah » dans un verbe conjugué qui, grâce à la première personne, formalise l'énonciation du personnage locuteur. Mais l'essentiel de l'oralité est éliminé ; l'acte énonciatif du personnage est raisonné par le verbe et le sens est délimité. Le procédé suivant n'est pas très éloigné : « Eh ! bien, oui, c'est ce qu'elle m'a écrit » (Feydeau 1994 : 759) > « Va bene signora » (Feydeau trad. Chiesa 1967 : 3). On peut considérer que le « Va bene » conserve une marque d'oralité même s'il est moins une interjection que ne l'est « Eh ! bien » ; son sens se limite à une réponse d'approbation. La réplique est fortement transformée par la modification du cotexte puisque « c'est ce qu'elle m'a écrit » est supprimé et que « Signora », un terme d'adresse de politesse et de subordination sociale, est ajouté. L'oralité n'est pas absente de la version italienne, mais elle prend un ton beaucoup plus mondain dans lequel domine la relation hiérarchique. Dans l'oralité de la traduction, le personnage est plus respectueux et sa parole est plus policée. L'énonciation s'oriente vers une énonciation de domestique ou de soumission, alors que la lettre de la réplique française est indifférente à la relation sociale.

Cette stratégie de lexicalisation et de sémantisation est assez souvent exploitée par la traduction, surtout quand plusieurs marqueurs sont accumulés dans la réplique, comme le confirme ce dernier exemple : « Oui ! je me disais

<sup>8</sup> « Il introduit une phrase dont le contenu contredit les attentes de l'interlocuteur » (Notre traduction).

bien : ‘Eh ! ben, quoi donc ?’ Mais alors, ça ! ça ! ah ! non ! ça m’a mis la puce à l’oreille » (Feydeau 1994 : 766) > « Ecco. Mi domandavo, naturalmente: ‘Che cosa avrà? Come mai?’ Ma adesso, adesso ho una pulce nell’orecchio! » (Feydeau trad. Chiesa 1967 : 6). On peut considérer que « Ecco. Mi domandavo » restitue de manière assez équivalente la première partie de la réplique. « Oui ! je me disais bien ». En revanche, l’indignation, due aux marqueurs ‘Eh ! ben’ et ‘quoi donc ?’ et à l’enchaînement « Mais alors, ça ! ça ! ah ! non ! », est rendue en italien par une phrase interrogative complète, un adverbe interrogatif et un adverbe répété : « ‘Che cosa avrà? Come mai?’... ». Au lieu de préserver l’indignation par des marqueurs, la traduction interprète et surtraduit l’effet de sens des différents marqueurs français (interjection, ponctuant, conjonction, adverbes). La version italienne conserve donc un certain degré d’oralité avec ‘Come mai?’ mais elle a une clarté sémantique immédiate qui ne se trouve pas dans la version française originale qui est plutôt dominée par le pathos de l’énonciation fictionnelle. Dans la version française, les marqueurs discursifs expriment aussi, au moment de l’oralisation en scène, que la locutrice peine à former un acte locutoire maîtrisé et cohérent. La traduction élimine ici une certaine incapacité verbale du personnage, comme si elle craignait de proposer au spectateur italien une oralisation trop désarticulée. Cette stratégie de lexicalisation et de sémantisation, qui accompagne l’effacement partiel ou complet du marqueur discursif, modifie l’oralisation du texte en italien. La traduction diminue ce qu’on pourrait appeler la tension locutoire du personnage ; la théâtralité spectaculaire du personnage s’en trouve restreinte, car sa réactivité incontrôlée, qui fait que très souvent il ne trouve pas ses mots, qu’il est à la fois balbutiant, ridicule et paralogique, est moins intense et perceptible.

## 8. Conclusion

L’examen large de la représentation de l’oralité dans la version originale et dans la version italienne de *La Puce à l’oreille* révèle des stratégies traductives contrastées.

La traduction conserve la même forme et la même intensité d’oralité pour le personnage de Camille qui ne sait pas prononcer les consonnes. On pourrait dire qu’elle procède à une sorte de calque sur le texte original. En revanche, elle limite la présence de l’énonciation du personnage lorsqu’elle ajoute un énoncé explicatif au marqueur discursif, car la sémantisation transforme l’effet scénique de l’énonciation et de la voix présentes dans le système linguistique et réinscrit le discours du personnage dans le logos. L’affaiblissement de l’oralité peut aller jusqu’à une perte plus significative encore. En effet, certains signes de représentation de l’oralité, comme des points d’exclamation et des marqueurs discursifs, sont éliminés. Ces manques dans la traduction écrite provoquent des manques dans l’oralisation. Mais la traduction produit aussi ce qu’on pourrait appeler des fausses pertes d’oralité, ou des pertes qui ne valent que pour l’œil, car la disparition de certains phénomènes phono-scripturaux, (pseudo) diastratiques, ne provoque en réalité pas de manques importants dans l’oralisation de la traduction. Il y a, dans la version originale, des marques phono-

scripturales qui sont sans importance pour l'oralisation scénique parce que Feydeau a aussi, pour partie, une conception écrite de l'oralité<sup>9</sup>. Cette conception se note d'ailleurs également dans la transcription des voyelles des répliques de Camille. À l'inverse, d'autres indices d'oralité renforcent la singularité langagière du personnage locuteur ; on l'a vu dans le cas du personnage sudaméricain dont l'hispanité est plus soulignée dans la traduction par un lexique espagnol authentique.

Bien que la traduction ne repose pas sur des choix systématiques, il n'en reste pas moins qu'elle atténue sensiblement l'énonciation des personnages et qu'elle réduit la présence des affects. Dans la version italienne, le pathos immédiat marque sensiblement moins la prise de parole des personnages, alors que l'oralité chez Feydeau sert à dynamiser le modèle de la conversation mondaine tout en le reproduisant.

## BIBLIOGRAPHIE

- Berruto, G. (1987) *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Roma : Carocci Editore.
- Bramati, A. (2019) *Le trappole del francese*, Milano : Raffaello Cortina editore.
- Chénétier-Alev, M. (2010) *L'oralité dans le théâtre contemporain*, Sarrebruck : Éditions universitaires européennes.
- Dufiet, J.-P. (2020) *La représentation de la norme et de la variation linguistiques dans le vaudeville*, in A. Dufter, D. Hornsby et E. Pustka (éd.) *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* Band 130 Heft1 : 41-58.
- Dufiet, J.-P. et A. Petitjean (2013) *Approches linguistiques des textes dramatiques*, Paris : Classiques Garnier.
- Dufter, A., D. Hornsby et E. Pustka (2020) « L'oralité mise en scène dans la littérature : aspects sémiotiques », in Dufter, A., D. Hornsby et E. Pustka (éd.) *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, Band 130 Heft1 : 2-19.
- Favart, F. (2020) « Et si l'oral représenté représentait vraiment l'oral », in M. Saiz-Sánchez, A. Rodríguez Somolinos et S. Gómez-Jordana Ferary (éd.) *Marques d'oralité et représentation de l'oral en français*, Université de Savoie : Presses universitaires Savoie Mont-Blanc, 107-123.
- Favart, F. et A. Petitjean (2012) « Faits de langue et effet de voix populaires dans les fictions romanesques », in C. Despierres et M. Krazem M. (éd.) *Quand les genres de discours provoquent la grammaire... et réciproquement*, Limoges : Lambert-Lucas, 77-87.
- Feydeau, G. (1994) « La Puce à l'oreille » [1907], in *Théâtre*, Paris : Omnibus.
- Feydeau, G. (1967) « *La Pulce nell'orecchio* » [1907], Trad. it. di I. Chiesa in *Cataloghi delle Biblioteche Liguri* – LIG0159930.
- Gadet, F. (2003) *La variation sociale en français*, Paris : Ophrys.

<sup>9</sup> On rappelle que ce qui est vrai pour les marqueurs phono-scripturaux diastématiques de LPO ne le serait pas pour tous ceux de *La Dame de chez Maxim* de Feydeau (Dufiet 2020).

- Koch, P. et W. Oesterreicher (2001) « Langage parlé et langage écrit », in G. Holtus, M. Metzeltin et C. Schmitt (éd.) *Lexikon der Romanistischen Linguistik*, vol.I.2, Tübingen : Niemeyer, 584-627.
- Petitjean, A. (2009) « Texte dramatique et sciences du langage », in C. Despierres, H. Bismuth, M. Krazem et C. Narjoux (éd.), *La lettre et la scène : linguistique du texte de théâtre. Actes du colloque de Dijon*, Éditions universitaires de Dijon, coll. Langages, 27-41.
- Rey, A., F. Duval et G. Siouffi (2007) *Mille ans de langue française : histoire d'une passion*, Paris : Perrin.
- Pavis, P. (1980), *Dictionnaire du théâtre*, Paris : Éditions sociales.
- Vermeer, H. J. (1996) *A Skopos Theory of Translation*, Heidelberg : TEXTconTEXT Verlag.