

REPRÉSENTATION ET TRADUCTION DE L'ORAL SPONTANÉ : *CENDRILLON* DE JOËL POMMERAT

MIRELLA PIACENTINI
UNIVERSITÀ DI PADOVA

mirella.piacentini@unipd.it

Citation: Piacentini, Mirella (2022) “Représentation et traduction de l’oral spontané : *Cendrillon* de Joël Pommerat”, in Jean-Paul Dufiet, Elisa Ravazzolo (éds.) *L’oralité dans la traduction du texte de théâtre*, *mediAzioni* 35: A57-A76, <https://doi.org/10.6092/issn.1974-4382/16026>, ISSN 1974-4382.

Abstract: In this article, a comparative analysis of the play *Cendrillon*, by Joël Pommerat, and its Italian translation, *Cenerentola*, is carried out to study the rendering in the target language of some typical features of spontaneous oral which are characteristic of the play. The transfer of these traits from French to Italian comes up against the asymmetries inherent to the two languages, as the diaphasic variation is less clearly marked in Italian.

Keywords: orality; represented oral discourse; Joël Pommerat; theatrical patrimonial tales; theatre translation; discourse markers; phraseology.

1. Introduction

Dans les lignes qui suivent, nous nous proposons d'analyser la traduction vers l'italien de la pièce *Cendrillon* de Joël Pommerat. Après une brève présentation de la pièce, nous nous pencherons sur les défis traductionnels posés par le transfert de certains traits mimétiques de l'oral présents dans *Cendrillon*. En dernière analyse, nous examinerons le léger décalage diaphasique qui semble se produire entre texte source et texte cible.

2. *Cendrillon* de Joël Pommerat

Créée en octobre 2011 au Théâtre National de Bruxelles, *Cendrillon* est écrite et mise en scène quelques semaines après *La Grande et Fabuleuse Histoire du commerce*. C'est le dramaturge lui-même qui relie ces deux pièces lorsqu'il les définit comme étant l'expression des deux pôles de sa recherche, respectivement le fictionnel et le documentaire¹. Troisième adaptation d'un conte, après *Le Petit Chaperon rouge* (en 2004) et *Pinocchio* (en 2008), *Cendrillon* met en scène l'histoire de Sandra², une « très jeune fille » victime de la méchanceté de sa future belle-mère et de ses deux filles mais aussi des mots : comme nous l'explique la Narratrice en début de pièce « les mots sont très utiles, mais ils peuvent être aussi dangereux. Surtout si on les comprend de travers » (Pommerat 2013 : 9). Se rapprochant de la version du conte des frères Grimm³, qui s'ouvre sur les dernières paroles de la mère de Cendrillon, Pommerat fait démarrer l'action sur un malentendu : au chevet de sa mère, Sandra se méprend sur le sens des mots de la mourante et en arrive à croire que tant qu'elle n'oubliera pas de penser à sa mère, celle-ci ne « mourra[s] pas en vrai et

¹ <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/changement-de-decor/joel-pommerat-4273690>. Selon Boudier, ces deux pôles ne seraient pas strictement opposés « tant Pommerat sait à la fois donner à la fiction la force de la vérité du réel et révéler la part de fiction et d'imagination constitutive de notre rapport au monde » (2013 : 117).

² Un défi traductionnel important est posé par le réseau onomastique qui se tisse autour du personnage principal : nommée « La très jeune fille » dans la liste des personnages, ainsi que dans la nomination didascalique, elle a un prénom, Sandra, mais est rebaptisée Cendrier par la belle-mère et ses deux filles et ne devient Cendrillon qu'à la fin de la pièce, « dans la bouche du prince, quand la pièce rejoint le conte plutôt que d'en partir, pourrait-on dire » (Bernanoce 2014 : en ligne) : le jeu allitératif qui cache et dévoile une racine commune est oblitéré dans la version italienne, où le prénom Sandra est reporté tel quel, le sobriquet Cendrier traduit littéralement (Posacenera) et l'éponyme Cendrillon adapté le par recours à la traduction italienne attestée, Cenerentola.

³ La version des frères Grimm est révélatrice de l'importance du deuil, chez Pommerat dans l'histoire de Cendrillon. Les raisons qui le poussent à creuser cette perspective tout en s'adressant à un public de jeunes lecteurs/spectateurs recoupent le point de vue qu'expriment beaucoup d'auteurs pour la jeunesse, désireux de mettre des mots sur des thèmes traditionnellement tabous en littérature pour jeunes : « C'est la question de la mort qui m'a donné envie de raconter cette histoire, non pas pour effaroucher les enfants, mais parce que je trouvais que cet angle de vue éclairait les choses d'une nouvelle lumière. Pas seulement une histoire d'ascension sociale conditionnée par une bonne moralité qui fait triompher de toutes les épreuves ou une histoire d'amour idéalisée. Mais plutôt une histoire qui parle du désir au sens large : le désir de vie, opposé à son absence. C'est peut-être aussi parce que comme enfant j'aurais aimé qu'on me parle de la mort qu'aujourd'hui je trouve intéressant d'essayer d'en parler aux enfants » (<https://www.portestmartin.com/page/cendrillon-entretien-joel-pommerat>). Pour une analyse de la présence des deux hypotextes, français et allemand, dans la pièce de Pommerat, nous renvoyons à Connan-Pintado (2014 : en ligne).

[que tu] restera[s] en vie dans un endroit secret invisible tenu par des oiseaux » (Pommerat 2013 : 12). Le deuil impossible de Sandra est symbolisé par la grosse montre que la jeune fille porte sur elle et dont la sonnerie est là pour l'empêcher d'oublier de penser à sa mère. Les châtiments qu'elle s'inflige et qu'elle croit mériter risquent d'avoir des conséquences néfastes⁴, évitées par l'arrivée d'une fée extravagante, âgée de « huit cent septante-quatre » ans, lassée de son immortalité et décidée à ne plus se servir de ses pouvoirs pour ses tours de magie, inévitablement voués à l'échec. Les clins d'œil au conte de la tradition populaire n'empêchent pas Pommerat de broser un portrait à la fois moderne et complexe du personnage de Cendrillon. Le retournement du destin de Sandra est certes dû à l'intervention de la fée – qui résout par ailleurs le malentendu, en permettant à Sandra de réentendre les mots de sa mère mourante – mais il est également dû à l'évolution intérieure de Sandra et à sa rencontre avec le jeune prince. Dans une sorte de renversement des rôles⁵, Sandra libère le jeune prince des chaînes du mensonge, déclenchant en même temps sa propre libération. Fonctionnant en miroir de celle de Sandra, l'histoire du prince entérine le retour de la jeune fille à la réalité et à la vérité, agissant comme une sorte d'« d'objet transitionnel » (Boudier 2013 : 146) vers la réalisation de Sandra, une réalisation que n'incarnent ni le mariage, ni les promesses d'amour éternel, s'il est vrai, comme l'annonce la Narratrice lorsqu'elle prend la parole pour clore la pièce, que la vie va séparer les deux jeunes gens, sans pour autant abîmer le sentiment d'affection mutuelle qui les lie⁶.

3. Joël Pommerat et la théâtralisation des contes : du jeune public au tout public

Dans le deuxième volume qu'elle consacre à l'étude du répertoire de théâtre jeunesse contemporain, Marie Bernanoce définit *Le Petit Chaperon rouge* de Pommerat comme l'un des trois spectacles jeune public qui « sont venus s'immiscer dans son parcours » (2012a : 415). Bernanoce compare Pommerat à Olivier Py, les deux dramaturges partageant, selon l'universitaire, une même approche du théâtre pour la jeunesse, facilitée par la réécriture de récits patrimoniaux et fondée sur « une envie personnelle d'ordre familial » (*Ibid.*)⁷. Dans la notice biographique jointe au *Petit Chaperon rouge* (2005), Pommerat explique sa décision de théâtraliser ce conte par le double désir d'intéresser sa

⁴ « Jusqu'où ça irait comme ça ? », se demande la Narratrice lorsqu'elle nous informe que Sandra oublie de manger et maigrit, sans jamais se plaindre (Pommerat 2013 : 48).

⁵ Ironiquement symbolisé par le geste du prince, qui insiste pour faire cadeau à Sandra d'une de ses chaussures.

⁶ Un lien indissoluble s'instaure entre la très jeune fille et le très jeune prince : « Même après que la vie les a éloignés l'un de l'autre [...] ils s'envoyèrent des mots même de l'autre bout du monde, et ça jusqu'à la fin de leur existence » (Pommerat 2013 : 112).

⁷ Il faudra rappeler au passage que Pommerat prend ses distances d'Olivier Py, jugeant « réductrice » toute conception du théâtre fondée sur la primauté du « verbe », au détriment des autres dimensions, centrales dans la démarche de création de Pommerat (<https://www.youtube.com/watch?v=KHOa6n6OPQc>).

filles à son travail et de rendre hommage à sa mère⁸. La pièce marque un tournant dans la production de Pommerat : écrit pour les enfants, mais rapidement devenu un spectacle tout public, *Le Petit Chaperon rouge* fait basculer Pommerat dans un autre réseau de diffusion et de visibilité. Adaptation-recréation⁹ du conte de la tradition, *Cendrillon* est d'abord publié en France aux éditions Actes Sud, dans la collection « Heyoka Jeunesse », qui avait déjà accueilli *Le Petit Chaperon rouge* et *Pinocchio*¹⁰. Appréciées par un public plus large, ces pièces jeune public entrent bientôt dans la catégorie tout public et sont rééditées chez Actes Sud dans la collection « Babel ». Dans le catalogue de l'éditeur Actes Sud, *Le Petit Chaperon rouge* est actuellement disponible dans la collection « Heyoka Jeunesse » et dans la collection « Babel » ; quant aux pièces *Pinocchio* et *Cendrillon*, on constate qu'elles sont actuellement présentes dans trois collections de chez Actes Sud : « Heyoka Jeunesse », « Babel » et « Les Ateliers d'Actes Sud ». L'absence d'images et la présence de postfaces (signées par Marion Boudier) caractérisent les éditions publiées dans la collection « Babel », les connotant comme destinées à un public adulte, voire à des spécialistes. La récente collection « Les Ateliers d'Actes Sud » présente un riche péri-texte, à vocation pédagogique : tous les titres sont assortis d'un dossier pour enseignants¹¹, tandis que les illustrations prennent la forme de planches de bandes dessinées. Cette fragmentation éditoriale, ainsi que la genèse jeune public des adaptations de Pommerat, est neutralisée dans le transfert vers l'italien de *Cendrillon* et de *Pinocchio*, les deux pièces étant publiées aux éditions Editoria & Spettacolo, à partir des versions françaises de la collection « Babel »¹².

4. Traits d'oralité dans Cendrillon

À plusieurs occasions, Joël Pommerat s'est penché sur la relation entre texte et spectacle, en précisant que sa démarche ne consiste pas à écrire des pièces, mais des spectacles¹³, le texte étant conçu comme « ce qui vient après, [...] ce qui reste après le spectacle » (Pommerat 2009 : 19-21).

⁸ Revenant sur la réécriture des trois contes, Pommerat reconnaît le plaisir de se ressourcer dans un univers familier, nourri des lectures qui l'ont accompagné jusqu'à l'adolescence et qu'il définit comme « la couche géologique la plus profonde » de son écriture (<https://www.youtube.com/watch?v=KHOa6n6OPQc>).

⁹ Nous empruntons à Bernanoce (2012b) la distinction qu'elle opère entre « adaptations-recréations » et « adaptations-recréations ». Suivant la terminologie de Connan-Pintado (2009 : en ligne) *Cendrillon* pourrait également être définie comme une « transposition réappropriation ».

¹⁰ L'accompagnement graphique typique de cette collection fait de ces titres, selon Bernanoce (2014 : en ligne), autant d'exemples d'« albums-théâtre ».

¹¹ Des « prolongements » sous forme de « séquences pédagogiques, fiches élèves, tableaux synoptiques mais aussi extraits de vidéos, captations intégrales, enregistrements sonores » sont disponibles sur le site afin d'offrir aux enseignants « tous les enrichissements utiles pour accompagner et nourrir l'étude en classe » (<https://lesateliersactessud.fr/a-propos/>).

¹² La traduction italienne du *Petit Chaperon rouge* de Pommerat est publiée en 2006 aux éditions Emmebi, à partir de la version de la collection « Heyoka Jeunesse ». *Cappuccetto rosso*, dans la traduction de Federica Iacobelli, est publié dans la collection de théâtre jeunesse « Il cigno nero », assorti d'un riche dossier d'activités « pour jouer avec le texte » (Pommerat, 2006 : 96).

¹³ Pommerat se définit d'ailleurs comme « écrivain de spectacles » ou « auteur de spectacles ».

Pour *Cendrillon*, comme pour tous ses spectacles, le texte n'existe que sous forme de notes avant les répétitions. L'entrée en écriture se fait à partir de l'interaction avec les comédiens, les techniciens du son et de la lumière et les costumiers. Cette interaction permet à Pommerat de développer le processus d'écriture qui, après le spectacle, aboutit au texte qui sera publié.

Dans *Cendrillon*, il y a lieu de relever les traces d'une démarche scripturale visant à transférer dans le texte écrit des traits typiques de la langue parlée, notamment de la langue orale familière¹⁴. Ainsi, les opérateurs qui sont habituellement conçus comme ayant une fonction mimétique de la langue orale familière et/ou populaire sont aisément repérables dans la pièce. Compte tenu de la démarche de Pommerat, l'oral représenté dans *Cendrillon* nous semble être avant tout mimétique de l'acte qui a engendré son écriture. L'écriture de Pommerat dans *Cendrillon* nous semble surtout porter les traces de la démarche intrinsèquement interactionnelle dont elle est issue¹⁵. Cette écriture fonctionnerait ainsi comme une sorte de partition, de transcription de dialogues fictionnels, qui, de par leur oralité primordiale, laissent dans le tissu scriptural les marques du « parlé ».

Avant d'examiner les défis traductionnels que posent ces dialogues, nous passerons rapidement en revue les principaux opérateurs mimétiques de la langue parlée familière que l'on peut trouver dans le métatexte *Cendrillon*. L'identification de ces éléments est un défi pour le traducteur, en raison de la connotation diaphasique qu'ils confèrent à l'interaction fictionnelle.

4.1. Transfert traductionnel des opérateurs de mimesis de l'oral : aspects phonologiques et morphosyntaxiques

Dans la chaîne parlée, le relâchement articulo-phonatoire produit des phénomènes de nature phonologique (assimilations, troncations, chute de sons, réductions, simplifications) et morphosyntaxique. À l'écrit, ces phénomènes sont signalés par des opérations phonographiques, la suppression d'éléments phonétiquement nuls ou la réduction du corps graphique des mots à une notation des seuls éléments phonétiquement saillants.

Nous examinerons un extrait tiré de la scène 4 de la première partie du texte, afin d'illustrer la présence de ces opérateurs mimétiques de l'oral et les défis que peut poser la restitution de ces traits d'oralité en italien¹⁶.

¹⁴ Comparant les créations de Castan et de Pommerat, Bernanoce (2014 : en ligne) constate l'opposition entre « l'écriture baroque » de Castan et « le minimalisme des structures langagières du quotidien » qui caractérise l'écriture de Pommerat.

¹⁵ La démarche de Pommerat rend son écriture intrinsèquement interactionnelle, puisqu'elle surgit au gré des répétitions et des interactions entre les différentes figures que Pommerat met en dialogue. La spontanéité de ces interactions demeure, bien sûr, mitigée par son encadrement dans un projet esthétique, mené par l'auteur.

¹⁶ La pièce a été interrogée à l'aide du logiciel Hyperbase.

Extrait 1

	<i>Cendrillon</i> (2013), pp. 14-15	<i>Cenerentola</i> (2015), pp. 10-12
(1)	SŒUR LA GRANDE. Pourquoi i'z'arrivent pas ?	LA SORELLA GRANDE Perché non sono ancora arrivati?
(2)	LA BELLE-MÈRE. J'en sais rien !	LA MATRIGNA Non lo so!
(3)	SŒUR LA PETITE. Peut pas s'asseoir ?	LA SORELLA PICCOLA Possiamo sederci?
(4)	LA BELLE-MÈRE. Non ! Ça fait grandir !	LA MATRIGNA No! Aiuta a crescere!
(5)	SŒUR LA GRANDE. Elle te va bien cette robe !	LA SORELLA GRANDE Ti sta bene questo vestito!
(6)	LA BELLE-MÈRE. Merci.	LA MATRIGNA Grazie.
(7)	SŒUR LA PETITE. T'as de la chance toi, tout te va !	LA SORELLA PICCOLA Sei fortunata tu, ti sta tutto bene!
(8)	LA BELLE-MÈRE. Oui, je sais ! Hier encore, on m'a dit la même chose dans un magasin ! "C'est fou, à vous tout vous va ! Et puis vous faites si jeune ! Vos filles, si on savait pas que c'était vos filles, on les prendrait pour vos sœurs !"	LA MATRIGNA Sì, lo so! Me l'hanno detto anche ieri in un negozio! «È incredibile come le stia bene tutto! E poi sembra così giovane! Le sue figlie, se uno non sapesse che sono le sue figlie, penserebbe che sono sue sorelle!»
(9)	LES DEUX SŒURS. On sait, tu nous l'as dit déjà.	LE DUE SORELLE Lo sappiamo, ce l'hai già detto.
(10)	LA BELLE-MÈRE. On me le dit tous les jours ! C'est pour ça ! C'est fatigant à la longue... Des fois même je me demande si j'aimerais pas mieux faire mon âge comme les autres ! (À travers les parois en verre de la maison, on voit arriver la très jeune fille et son père.) Ah ben tiens les voilà, ça y est, c'est eux !	LA MATRIGNA Me lo dicono sempre! Per forza! È stancante alla lunga... alle volte mi chiedo se non preferirei dimostrare, come tutti, la mia età! (Attraverso i vetri della casa si vedono arrivare il padre e la ragazzina.) Ah eccoli, ci siamo, sono loro!
(11)	SŒUR LA GRANDE (à la belle-mère). Mais pourquoi ils arrivent par là ?	LA SORELLA GRANDE (alla madre) Ma perché arrivano da lì ?
(12)	LA BELLE-MÈRE. Pas trop tôt !	LA MATRIGNA Meglio tardi che mai!

(13)	SŒUR LA GRANDE. C'est le fond du jardin ?! I'z'ont enjambé la clôture ou quoi ?	LA SORELLA GRANDE Da dietro il giardino?!! Cos'hanno scavalcato il recinto?
(14)	SŒUR LA PETITE. C'est eux ? I'sont comme ça ?	LA SORELLA PICCOLA Sono loro? Sono quelli li???
(15)	SŒUR LA GRANDE. Pourquoi i'z'ont pas pris l'entrée normale ? Sont abrutis ?	LA SORELLA GRANDE Perché non sono passati dall'entrata normale? Sono stupidi?
(16)	SŒUR LA PETITE. C'est pas possible, c'est eux ?!	LA SORELLA PICCOLA Non ci credo, sono loro?!!
(17)	SŒUR LA GRANDE (<i>à la belle-mère</i>). Et lui, il est comme ça maman ? Mais il est vieux, il a cinquante ans de plus que toi on dirait !	LA SORELLA GRANDE (<i>alla matrigna</i>) E quello è lui, mamma? Ma è vecchio, sembra che abbia cinquant'anni più di te!
(18)	LA BELLE-MÈRE. N'exagère pas ! Il est pas vieux, il fait son âge c'est tout !	LA MATRIGNA Non esagerare! Non è vecchio, dimostra solo la sua età!
(19)	SŒUR LA PETITE. I'nous voient pas !	LA SORELLA PICCOLA Non ci vedono!
(20)	LA BELLE-MÈRE. Oui, on voit mal à l'intérieur, de l'extérieur.	LA MATRIGNA Sì, dentro si vede male da fuori.
(21)	SŒUR LA GRANDE (<i>au téléphone</i>). Allô oui, c'est moi, je t'appelle comme convenu, ça y est, i'sont là ! Manque de pot, le type c'est le genre très moche.	LA SORELLA GRANDE (<i>al telefono</i>) Pronto, sì sono io, ti avevo promesso di chiamarti, sono arrivati! È una sfiga, il tipo è genere parecchio brutto.
(22)	SŒUR LA PETITE. La gosse, on dirait qu'elle est débile.	LA SORELLA PICCOLA La figlia sembra scema.
(23)	SŒUR LA GRANDE (<i>au téléphone</i>) Il a pas l'air non plus d'avoir inventé le bocal à cornichons !	LA SORELLA GRANDE (<i>al telefono</i>) E lui non sembra essere da meno!
(24)	SŒUR LA PETITE. Qu'est-ce qui lui arrive à elle ? Elle est bizarre !	LA SORELLA PICCOLA Cosa combina quella? È fuori di testa!??
(25)	SŒUR LA GRANDE (<i>au téléphone</i>). Ils ont l'air vraiment étranges, ça fait très peur !	LA SORELLA GRANDE (<i>al telefono</i>) Hanno veramente l'aria strana, fa paura!

On remarquera, dans l'extrait proposé, la suppression des éléments consonantiques des pronoms de la troisième personne du pluriel – (1), (13) (14)

(15), (19), (21)¹⁷ –, et même l'élision des pronoms sujets – (3), (15). Lorsque les conditions de réalisation du phénomène sont réunies, la fricative alvéolaire voisée (dont le graphème 'z' est aussi le symbole phonétique) apparaît, explicitant le son de liaison et remplaçant la consonne phonologiquement latente 's' – (1), (13), (15)¹⁸. Le relâchement typique de l'oral affecte le pronom personnel faible de la deuxième personne du singulier, provoquant l'oblitération du son vocalique, signalée par la chute du graphème, que remplace le signe diacritique d'élision – (7)¹⁹.

Le relâchement articuloire typique de l'expression orale dans des contextes informels et familiers a des conséquences sur la morphosyntaxe, un des cas typiques étant la négation, indiquée uniquement par le forclusif. Comme le montre l'extrait choisi, recoupant l'usage typique des conversations ordinaires, le *ne* est souvent omis, sans que l'on puisse toutefois enregistrer, dans la pièce, le recours systématique au mot forclusif employé seul. Si l'on essaie de mettre en relation l'occurrence des deux formes avec la parole des personnages de la pièce, les formes élidées du premier élément de la négation confirment leur valeur de connotateurs diaphasiques plutôt que diastratiques : s'il est vrai que les deux éléments de la négation sont presque systématiquement présents dans la parole de la Narratrice et assez régulièrement dans la parole des adultes²⁰, l'effacement du premier élément de négation signale en dernière analyse le glissement vers une parole qui se relâche à mesure que l'échange devient plus informel.

La reproduction des traits typiques de l'oral est également manifeste dans les altérations de l'ordre thème/rhème, illustrées dans l'extrait par la disjonction prédicative, avec anticipation du sujet par un clitique en (5).

Ces exemples nous parlent d'une écriture qui mime la langue parlée, connotant diaphasiquement les échanges dialogaux. Or, dans la mesure où l'on enregistre la présence de ces éléments dans toute la pièce, le traducteur est confronté au problème de la restitution de ces traits, et notamment de la connotation dans le sens d'un oral fictionnel familier/populaire que ces mêmes traits confèrent aux échanges dialogaux. Cette restitution s'avère complexe dans le passage du français à l'italien.

En français, les opérateurs mimétiques de l'oral condensent finalement deux phénomènes imbriqués : certains traits morphosyntaxiques de l'oral représenté (la chute de la particule négative *ne*, par exemple) simulent les rebondissements morphosyntaxiques du relâchement articuloire typique de l'oral spontané en

¹⁷ Cet extrait montre, par ailleurs, que ces formes mimétiques de l'oral alternent avec leur contrepartie standard – (11), (25).

¹⁸ Signalons au passage la réduction presque systématique de la construction présentative *il y a*, par suppression du premier élément (21 occurrences de la forme réduite, contre 5 occurrences de la forme complète).

¹⁹ L'élision se fait préférentiellement lorsque la forme pronomiale de la deuxième personne du singulier est suivie du verbe avoir à l'indicatif présent (25 occurrences au total dans la pièce, contre 3 occurrences de « tu as »), mais elle est également très productive lorsque le pronom est suivi du verbe être à l'indicatif présent (19 occurrences de « t'es » contre 5 occurrences de la forme pleine « tu es »). En passant au plan de la morphosyntaxe, on remarquera dans ces exemples que la transposition du mode oral par intonation entraîne, pour ce qui est de l'interrogation totale, le maintien de l'ordre de la phrase assertive, laissant au seul point d'interrogation final la tâche de signaler le caractère interrogatif de l'énoncé.

²⁰ On n'enregistre que deux occurrences de suppression du *ne* de négation dans la voix de la Narratrice, une seule dans les répliques du roi.

français. Comme ce relâchement marque l'opposition avec l'articulation « tendue et nette » (Gadet 1992 : 56) du français standard, les traits qui le signalent opèrent comme autant de connotateurs socio-culturels, autorisant une indexation familière-populaire de l'oral représenté.

Dans le passage du français à l'italien, la recherche de solutions traductionnelles susceptibles d'assurer l'équivalence des deux textes sur le plan de la variation, diaphasique en l'occurrence, représente un défi majeur.

Les bouleversements apportés à la séquence progressive thème/rhème peuvent être reproduits assez facilement en italien, garantissant ainsi un haut degré d'équivalence formelle. En guise d'exemple, la disjonction opérée en (5) se résout en italien par la dislocation du sujet à droite. Toutefois, cette différence de séquenciation, en italien, ne peut pas être strictement perçue comme diaphasiquement marquée au sens de familier-populaire, les différences de structuration étant rangées parmi les traits typiques de l'italien néo-standard. S'il est vrai que le processus de renormalisation de l'italien, qui aboutit à la variété dite néo-standard (Berruto 1987/2022 : 73-75), est globalement fondé sur le rapprochement progressif entre langue écrite et langue parlée, avec attraction de traits typiques du parler dans la sphère de l'écrit, la matrice orale de cette construction ne laisse que de faibles traces dans la conscience des locuteurs italiens, qui perçoivent la structure comme standard. Ajoutons à cela que l'italien familier, bien que reconnu comme constituant, avec l'italien populaire, le noyau de l'italien sub-standard, est en même temps défini comme une sorte de macro-registre, couvrant un large éventail de registres, allant du faiblement au nettement informel. À mesure que des traits typiques de l'italien familier glissent vers le néo-standard, ces deux variétés convergent, surtout au niveau morphosyntaxique : il s'ensuit que certains traits perdent désormais leur connotation intrinsèquement familière, car leur indexation dans le sens du néo-standard, ou au contraire du populaire, dépend principalement, voire exclusivement, de leur fréquence d'apparition.

L'extrait proposé montre que le transfert en italien de la plupart des traits qui, dans le texte source, exercent une fonction mimétique de l'oral et autorisent une indexation familière-populaire de l'énonciation des personnages et des échanges fictionnels, les caractérisant en diaphasie plutôt qu'en diastratie²¹, se heurte à des obstacles majeurs, pour les raisons que nous avons exposées. Alors que la source exhibe des marqueurs que nous identifions nettement comme autant de signes mimétiques de l'oral familier/populaire, les solutions traductionnelles dans le texte cible sont diaphasiquement moins marquées, voire non-marquées. L'entropie qui fait basculer les échanges vers une standardisation énonciative et interactionnelle est également due au vide mimétique que l'italien entretient lorsqu'il s'agit de rendre compte, à l'écrit, de variations phonologiques typiques de l'oral. Celles-ci s'étalent, à la différence du français, sur les divers niveaux de l'échelle diaphasique, y compris le niveau standard. Ainsi, l'impression de léger décalage diaphasique entre la source et la cible s'explique

²¹ S'il est vrai que, dans l'ensemble de la pièce, la fréquence de ces opérateurs est spécialement élevée dans les répliques des jeunes protagonistes et que l'opposition entre la parole du roi et celle de la fée paraît plutôt connotée en diastratie, la connotation familière, informelle, demeure prééminente.

pour au moins deux raisons, idiosyncrasiques puisque inhérentes aux dynamiques variationnelles propres aux deux langues, et aux asymétries qu'elles produisent : d'un côté, en italien on ne relève pas la présence de traits phonologiques susceptibles d'indexation strictement populaire-familière²² ; de l'autre, on constate l'absence en italien d'opérateurs mimétiques des phénomènes typiques de l'italien populaire et familier de dérivation articulatoire, si bien que la connotation diaphasique se déclare sous forme d'opérateurs mimant des faits de nature préférentiellement lexicale et phraséologique (Berruto 1987/2022 : 163-164). On perçoit ainsi la complexité du défi auquel la traductrice a dû faire face, se retrouvant coincée entre deux systèmes qui fonctionnent sur des principes de reproduction de la variation diaphasique difficilement superposables.

Si le transfert des traits phonétiques et morphosyntaxiques mimétiques de l'oral a constitué un défi majeur de la traduction, la restitution des nombreux traits représentatifs de l'expressivité typique de l'oral s'avère être une tâche non moins ardue, bien que certainement stimulante.

4.2. La représentation des marques d'expressivité au crible de la traduction

La parole orale spontanée est assez naturellement émaillée de tournures expressives polyfonctionnelles, à valeur métadiscursive ou réactive, remplissant également une fonction dans la segmentation du discours. Le degré d'expressivité de l'oral représenté se trouve sans aucun doute accentué par l'inscription de ces éléments dans le tissu dialogal.

Outre les marqueurs discursifs, la pièce contient des éléments du vaste ensemble des unités phraséologiques. Dostie (2012), étudiant en particulier le marqueur discursif *ben*, passait déjà au crible de la lexicologie explicative et combinatoire les associations des marqueurs discursifs, repérant trois types possibles de combinaisons, dans un gradient allant du non-figement (cooccurrence discursive libre) au figement complet (locution discursive). Mais avec Tutin (Dostie et Tutin 2019), elle mobilise la notion de préfabrication, inscrivant dans la catégorie des phrasèmes les phrases préfabriquées des interactions, dont les autrices relèvent la fréquence dans le discours oral. Les différences entre marqueurs discursifs et phrases préfabriquées se neutralisent au niveau pragmatique, leur usage étant soumis à des contraintes qui se manifestent pleinement dans le transfert traductionnel. Cela justifie l'intérêt que suscite, dans une perspective traductologique, la présence de ces éléments discursifs, typiques de l'oral parlé et spontané, dans des textes fictionnels, où ils s'affichent comme des signaux mimétiques du « parlé ». En situation fictionnelle, le transfert traductionnel de ces éléments ne peut faire abstraction de la double fonction qu'ils remplissent : le traducteur doit, bien évidemment, prendre en charge la variété

²² Les traits phonologiques pertinents sont fondamentalement liés à une plus grande vitesse d'élocution, qui les rend certainement typiques des registres informels, mais qu'il n'est pas impossible de retrouver plus haut dans l'échelle diaphasique, en cooccurrence avec des configurations lexicales et morphosyntaxiques de niveau standard (Berruto 1987/2022 : 171). L'originalité de l'Italien par rapport à d'autres langues, tel que le français, l'allemand et l'anglais est soulignée par Berruto, lorsqu'il constate, pour ce qui est de la prononciation, une variation de registre moins ample et moins marquée en italien (*ibid.* : 173).

des fonctions pragmatiques de ces signaux discursifs pour pouvoir puiser dans le réservoir de la langue d'arrivée, par une opération de désambiguïsation sémasiologique²³ ; il lui appartient également de rendre compte de la fonction stylistique qu'ils remplissent, et notamment de la marque variationnelle qu'ils impriment à la parole au sein de laquelle ils s'inscrivent.

4.2.1. Marqueurs discursifs et phrases préfabriquées au service de l'oral représenté

Les nombreuses études menées sur les marqueurs discursifs reposent sur une définition largement acceptée et reprise (Dostie 2004), qui les distingue des phrases préfabriquées des interactions, ne fût-ce que pour la première propriété générale qui doit caractériser la phrase préfabriquée prototypique, à savoir la polylexicalité (Dostie et Tutin 2019 : 14). Nous avons d'abord interrogé *Cendrillon* à la recherche de marqueurs discursifs récurrents. En nous appuyant sur la première ébauche de typologie proposée par Tutin (2019)²⁴, nous avons ensuite procédé à l'identification des quatre typologies envisagées (phrases métadiscursives, phrases réactives, pragmatèmes et phrases situationnelles). Cette double interrogation a mis en évidence, d'un point de vue quantitatif, l'utilisation récurrente de certains marqueurs (*dis donc*, *bon*, *ben* apparaissent avec une fréquence élevée), ainsi que la présence des quatre typologies de phrases préfabriquées. Nous verrons ci-dessous la restitution en traduction de certains de ces éléments.

4.2.1.1. Les marqueurs discursifs : *bon ben*

Les occurrences des marqueurs *bon* et *ben* sont nombreuses dans la pièce : les deux marqueurs peuvent apparaître seuls ou entrer dans des combinaisons donnant lieu à des collocations discursives, ou bien préfigurant des cas de cooccurrence discursive libre²⁵. Nous nous bornons ici à observer le comportement des deux marqueurs lorsqu'ils solidarisent et donnent lieu à la locution discursive *bon ben*²⁶.

²³ La démarche traductionnelle pourrait ainsi se résumer à un processus comportant d'abord une étape que l'on pourrait définir sémasiologique (les différentes fonctions remplies par la phrase préfabriquée en question sont passées en revue et mises en relation avec la situation de communication spécifique où elle apparaît) ; suit une étape que l'on pourrait qualifier d'onomasiologique, en ce sens qu'une fois la fonction repérée, le traducteur se met à la recherche de l'équivalent fonctionnel en langue cible.

²⁴ Tutin s'appuie sur un corpus d'interactions authentiques, le corpus CLAPI, en précisant le caractère exploratoire de l'investigation menée. La délimitation de la catégorie « phrase préfabriquée (ou préformée) des interactions » est d'ailleurs reconnue comme délicate par Dostie et Tutin, en raison des études encore peu poussées et du « nombre considérable des sous-types, relativement variés (et à nouveau divisibles), dont l'inventaire demeure programmatique » (2019 : 15). Il faudra encore préciser que Tutin limite son objet d'étude aux « phrases préfabriquées complètes à fonction pragmatique intégrant un verbe conjugué », en précisant que l'examen des phrases averbales sera mené dans un deuxième temps (2019 : 65).

²⁵ Nous songeons à *ben* qui, dans la pièce, donne lieu à des collocations discursives (ex. *Ben oui*, *Ben si*, *Ben alors*, *Ben ouais*), forme une locution discursive en association avec *bon*, et se trouve juxtaposé à d'autres marqueurs, de manière plus ou moins libre (ex. *Ah ben tiens* ; *hé ben dis donc*).

²⁶ Dostie (2012 : 109) considère que l'association des marqueurs *bon* et *ben* peut former une locution discursive, qu'elle définit comme « une expression dont les unités forment un tout sur le plan sémantique ». Les 14 occurrences de *bon ben* dans la pièce constituent autant de cas de

Extrait 2

	<i>Cendrillon</i> (2013)	<i>Cenerentola</i> (2015)
(1)	LA BELLE-MÈRE (<i>explosant</i>). Bon ben , tais-toi alors. (p. 25)	LA MATRIGNA (<i>esplodendo</i>) Va bene , sta' zitto allora. (p. 18)
(2)	SŒUR LA GRANDE (<i>sortant</i>). Bon ben moi j'y vais. (p. 26)	LA SORELLA GRANDE (<i>uscendo</i>) Va bene , io me ne vado. (p. 19)
(3)	LE PÈRE. Bon ben tu laisses, on va appeler quelqu'un. (p. 47)	IL PADRE Lascia stare, chiameremo qualcuno. (p. 35)
(4)	LA TRÈS JEUNE FILLE. [...] Bon ben , je dois me reconcentrer moi. (p. 53)	LA RAGAZZINA [...] Va bene , devo riconcentrarmi, io. (p. 39)
(5)	LE PÈRE. Bon, ben moi j'y vais. (p. 68)	IL PADRE Va bene , io vado... (p. 49)
(6)	LA TRÈS JEUNE FILLE. Bon, ben salut. (p. 68)	LA RAGAZZINA Va bene , ciao. (p. 49)
(7)	LE PÈRE (<i>ayant mauvaise conscience de laisser sa fille</i>). Bon ben salut. (p. 68)	IL PADRE (<i>sentendosi in colpa di lasciare la figlia</i>) Va bene , ciao... (p. 49)
(8)	LE TRÈS JEUNE PRINCE. Euh non ! Bon ben , c'est bien... (p. 82)	IL GIOVANE PRINCIPE Euh no! Beh , sì... (p. 58)
(9)	LE TRÈS JEUNE PRINCE. Oui c'est vrai ! Absolument. Bon ben , je vais rentrer... (p. 82)	IL GIOVANE PRINCIPE Sì, è vero! Assolutamente. Va bene , vado... (p. 58)
(10)	LA TRÈS JEUNE FILLE. Bon ben salut. (p. 82)	LA RAGAZZINA Va bene ciao. (p. 58)
(11)	LA TRÈS JEUNE FILLE. Bon ben , j'attends. (p. 87)	LA RAGAZZINA Va bene , aspetto. (p. 61)
(12)	LA FÉE Bon ben ça, c'est sympa. Voilà. Pour me faire plaisir. (p. 92)	LA FATA Beh , lo trovo gentile. Ecco. Per farmi piacere. (p. 65)
(13)	LA TRÈS JEUNE FILLE. Bon ben , merci. (p. 104)	LA RAGAZZINA Va bene , grazie. (p. 73)

ocution discursive. L'unité sur le plan sémantique ne nous semble pas compromise en (5) et (6) par la présence de la virgule qui sépare les deux marqueurs. La virgule nous paraît fonctionner comme signal prosodique, en résonance avec la fonction phatique que nous avons attribuée à la locution dans ces deux occurrences.

(14)	<p>LE ROI. Ça c'est formidable. J'adore m'amuser moi. (Aux sœurs) Évidemment vous êtes invitées vous aussi. Bon ben, c'est une belle journée qui commence tout ça. (p. 109)</p>	<p>IL RE È fantastico. Adoro divertirmi. (Alle sorelle) Ovviamente anche voi siete invitate. Bene, tutto ciò è un buon inizio per la giornata di oggi. (p. 76)</p>
------	--	--

Les occurrences de *bon ben* dans la pièce remplissent différentes fonctions discursives. La valeur de clôture (2) et de signal marquant l'accord (11) se nuance, dans les autres occurrences de la locution, des valeurs pragmatiques que lui confère la situation d'énonciation spécifique. Dans (1), placés en tête d'énoncé, les deux marqueurs s'unissent pour signaler l'intention du locuteur de clore le discours. Plus précisément, dans la réplique, la locution fonctionne en synergie avec la valeur conséquentielle de l'adverbe pour exprimer l'accord avec l'interlocuteur, et ainsi rejeter sur ce dernier (le père) la responsabilité de l'injonction (« tais-toi »). En (3) *bon ben* clôt le discours en marquant plus nettement l'opposition : la valeur résomptive du marqueur signale la volonté du locuteur de mettre fin au discours de l'interlocuteur, en imposant son propre point de vue (exprimé par l'indicatif présent à valeur injonctive « tu laisses »). *Bon ben* apparaît en cooccurrence avec des pragmatèmes : antéposé à *salut* – (6) (7) (10) – il prépare le départ du locuteur, mais remplit également une fonction phatique, de prolongement de contact avec l'interlocuteur. Les cooccurrences de la locution discursive et des pragmatèmes marquent l'hésitation du locuteur et sa gêne face à une situation communicative inconfortable (timidité chez le jeune prince, culpabilité chez le père). Cette même fonction phatique est réalisée en (5) et (9), où, antéposée à des énoncés prédicatifs, la locution maintient et prolonge le contact, sollicitant la réaction de l'interlocuteur à l'action annoncée.

En (4) et (14), la locution clôt le discours dans deux sens opposés : en (4), *bon ben* clôt le discours pour passer à un nouveau thème, alors que la clôture annoncée en (14) présente une nuance résomptive, en résonance avec le sens de l'énoncé que la locution introduit.

Le tableau comparatif montre qu'à la locution *bon ben* correspondent en italien trois solutions traductionnelles, *bene* ou *va bene* – exprimant le consentement, la satisfaction²⁷ – et l'interjection *beh*, troncation de *bene*, qui peut ouvrir un énoncé et avoir une valeur conclusive²⁸. On remarquera un cas d'éliision de la locution, omise en (3).

4.2.1.2. Polyfonctionnalité et restitution traductionnelle de *dis donc*

Marqueur discursif pouvant aussi prendre la forme de phrase préfabriquée, *dis donc* confirme sa polyfonctionnalité lorsqu'on observe son fonctionnement dans la pièce. L'analyse que Dostie (1998 ; 2004) fait de *dis donc* en français québécois

²⁷ *Va bene* peut aussi exprimer la résignation forcée.

²⁸ *Beh* peut aussi être placé au début d'un énoncé interrogatif pour solliciter une réponse.

révèle quatre valeurs du marqueur, ayant toutes en commun « l'idée d'un fait nouveau que le destinataire est invité à prendre en considération » (1998 : 78).

Les dix occurrences de *dis donc* dans la pièce de Pommerat confirment sa fonction conative ou phatique, d'appel à l'attention. Face à cette fonction récurrente et générale, qui constituerait une sorte d'invariant pragmatique de *dis donc*, des nuances viennent préciser sa valeur. Ces nuances ne se définissent que dans et par le contexte interactionnel, en l'occurrence fictionnel. Il arrive ainsi que *dis donc* se fasse porteur d'une fonction réactive, expressive et interactionnelle, marquant l'impatience et la surprise (qui pourra prendre la forme de l'admiration – même feinte – ou de l'indignation). L'appel à l'attention peut également véhiculer une requête implicite d'adhésion à la réaction du locuteur – (4), (5). Lorsque *dis donc* se charge d'une valeur expressive signalant l'indignation, il peut entrer dans des configurations qui le voient en contiguïté avec d'autres unités discursives, toutes antéposées, ici. Alors qu'en (10) l'antéposition de *hé ben* renforce l'irritation exprimée par le locuteur, en (6) et (8), l'antéposition de la locution interjective *non mais* intensifie l'irritation en la nuancant dans le sens de l'indignation face à des mots ou à des actions que le locuteur juge inacceptables. La volonté de mettre fin à un comportement aussi surprenant qu'intolérable est transmise en (7) par l'antéposition du couple interjectif *hé ho*²⁹, qui greffe sur la valeur pragmatique de base (appel à l'attention) du marqueur³⁰ l'injonction à modérer ou arrêter le comportement stigmatisé.

De toute évidence, la valeur pragmatique du marqueur guide les choix traductionnels. Dans le passage vers l'italien, on constate l'anisomorphie pragmatique entre les deux langues, les différentes tâches assignées au marqueur français s'étalant en italien sur divers signaux démarcatifs, ainsi que sur des particules atténuatives ou modalisantes. Il s'ensuit qu'aux diverses occurrences du marqueur discursif *dis donc* correspondent des solutions traductionnelles différentes, pragmatiquement contraintes, comprenant *insomma* (pour exprimer l'impatience), *vero* (clôturant des phrases interrogatives pour solliciter l'adhésion de l'interlocuteur), *accipicchia* (pour marquer la surprise), *sentì un po'* (pour attirer l'attention de l'interlocuteur), *come si permette* (pour exprimer l'indignation). On remarquera qu'en cooccurrence avec *non mais*, il aboutit à deux solutions traductionnelles différentes – (6) et (8). En cooccurrence avec *hé ben*, il provoque l'élimination traductionnelle des deux éléments qui le précèdent ((10)).

Extrait 3

	<i>Cendrillon</i> (2013)	<i>Cenerentola</i> (2015)
(1)	LA TRÈS JEUNE FILLE. Dis donc , tu veux pas te lever aujourd'hui ! (p. 10)	LA RAGAZZINA Insomma , oggi non vuoi ancora alzarti! (p. 8)

²⁹ L'interjection *Ho*, utilisée pour attirer l'attention, ainsi que pour exprimer l'étonnement et l'indignation, signifie à l'origine (XIII^e siècle) « halte » au sens d'« arrêter », de « modérer », selon le *Dictionnaire Historique de la langue française*, Le Robert.

³⁰ En même temps qu'elle renforce l'effort mimétique de représentation de l'oral familial.

(2)	SŒUR LA PETITE (<i>se retenant de rire</i>). T'as une grosse montre toi dis donc ! (p. 18)	LA SORELLA PICCOLA (<i>trattenendo una risata</i>) Hai un orologio enorme, accipicchia! (p. 13)
(3)	LA BELLE-MÈRE (<i>outrée</i>). Dis donc c'est comme ça que tu parles à ton père ?! (p. 18)	LA MATRIGNA (<i>scandalizzata</i>) Senti un po' , è così che parli a tuo padre? (p. 14)
(4)	SŒUR LA GRANDE. Elle est spéciale cette gamine, dis donc ? (p. 21)	LA SORELLA GRANDE È strana sta' [sic] ragazzina, vero? (p. 16)
(5)	LA BELLE-MÈRE (<i>à la très jeune fille</i>) Ben nous aussi, on va te laisser alors, tu dois être bien fatiguée, c'était une grande journée dis donc pour toi ! (p. 26)	LA MATRIGNA (<i>alla ragazzina</i>) Beh, andiamo anche noi, allora ti lasciamo, devi essere stanca, è stata una lunga giornata per te, vero! (p. 19)
(6)	LA TRÈS JEUNE FILLE (<i>vexée, explosant</i>) Je chiale pas, qu'est-ce que vous racontez ! Non mais dis donc vous ! (p. 51)	LA RAGAZZINA (<i>offesa, esplodendo</i>) Non sto frignando, cosa dice! Come si permette! (p. 38)
(7)	LA FÉE. Hé ho dis donc , tu me connais pas encore ! (p. 52)	LA FATA Eh, oh, senti un po' , ancora non mi conosci! (p. 38)
(8)	LA BELLE-MÈRE (<i>très agacée, à la très jeune fille</i>) Non mais dis donc , vous voyez pas qu'on est occupés. (p. 87)	LA MATRIGNA (<i>molto infastidita, alla ragazzina</i>) No, ma insomma , lei non vede che siamo occupati. (p. 61)
(9)	LE TRÈS JEUNE PRINCE. C'est pas très sympa de me dire ça dis donc . (p. 100)	IL GIOVANE PRINCIPE Ma insomma , non è molto simpatico dirmi queste cose. (p. 71)
(10)	LE TRÈS JEUNE PRINCE. Hé ben dis donc , c'est pas très aimable de me dire une chose pareille ! (p. 101)	IL GIOVANE PRINCIPE Insomma , non è molto gentile dirmi una cosa simile! (p. 71)

4.2.1.3. Les phrases réactives interactionnelles

Les quatre typologies de phrases préfabriquées envisagées par Tutin se retrouvent dans la pièce. Nous nous concentrerons ici sur la restitution de quelques exemples de phrases préfabriquées que nous rangeons parmi les phrases réactives. Les phrases dont nous analysons le traitement traductionnel ont en commun la présence du démonstratif à connotation familière *ça* et nous intéressent en ce qu'elles exemplifient des attitudes traductionnelles que nous avons relevées tout au long de la pièce, face à ces marqueurs discursifs et interactionnels.

La phrase réactive *Ça va*, à la forme affirmative, peut marquer l'indignation ou l'énervement. Suivie du verbe *aller*, elle formule une requête de mettre fin à un comportement jugé inconvenant et tenu pendant un temps suffisamment long, selon le locuteur, pour que celui-ci en demande l'interruption immédiate. En ce sens, *Ça va aller* et *Ça commence à bien faire* se recoupent, les deux phrases marquant l'énervement face à une situation jugée insoutenable. Les solutions traductionnelles soulignent ce recoupement : l'expression *averne abbastanza* (7) fait écho aux deux solutions *Potrà bastare* (4) et *Può bastare* (5).

La phrase réactive *Ça va pas* est généralement associée à l'expression de la surprise (indignée), du refus et du mécontentement ; elle implique une dimension évaluative en ce que le locuteur qui choisit cette expression laisse entendre que son refus est motivé par un évident égarement de la part de l'interlocuteur, dont le comportement ne peut être motivé – de l'avis du locuteur – que par une forme de déraison. Cette dimension est manifeste et propre à la variante *Ça va pas (bien) la tête*, qui donne lieu à des solutions différentes, allant de l'expression figée (« dare di matto ») à la condensation verbale (« delirate? ») – (9) – ou adjectivale (« sei impazzita? ») – (12), en passant par la paraphrase antiphastique (« mi raccomando, non si faccia degli scrupoli ») – (6).

Ça y est est une phrase généralement utilisée pour exprimer l'accomplissement ou l'achèvement d'un fait ou d'un évènement. En (8), elle signale l'accomplissement d'un fait supposé ou prévu. Le traduisant italien *Ci siamo* couvre cette dernière nuance et est utilisé en (1) et (8). On remarquera la suppression de *Ça y est* en (2).

La valeur antiphastique de la phrase *ça va la vie* (6) est parfaitement saisie et restituée en italien.

Extrait 4

	<i>Cendrillon</i> (2013)	<i>Generentola</i> (2015)
(1)	LA BELLE-MÈRE. [...] Ah ben tiens les voilà, ça y est , c'est eux ! (p. 14)	LA MATRIGNA Ah eccoli, ci siamo , sono loro! (p. 11)
(2)	SŒUR LA GRANDE (<i>au téléphone</i>) Allô oui, c'est moi, je t'appelle comme convenu, ça y est , i'sont là ! (p. 15)	LA SORELLA GRANDE (<i>al telefono</i>) Pronto, sì sono io, ti avevo promesso di chiamarti, sono arrivati! (p. 11)
(3)	LES DEUX SŒURS Non mais ça va pas ! (p. 23)	LE DUE SORELLE Ma cosa dici! (p. 17)
(4)	LE PÈRE (<i>à la belle-mère</i>) Ça va peut-être aller comme ça ! (p. 37)	IL PADRE (<i>alla matrigna</i>) Potrà bastare , credo?! (p. 27)
(5)	LE PÈRE (<i>à la belle-mère</i>) Ça va aller ! (p. 37)	IL PADRE (<i>alla matrigna</i>) Può bastare! (p. 28)

(6)	LA TRÈS JEUNE FILLE Oh oh oh oh ça va la vie pour vous comme ça ? (p. 49)	LA RAGAZZINA Oh oh oh oh mi raccomando, non si faccia degli scrupoli! (p. 36)
(7)	LA TRÈS JEUNE FILLE (<i>vexée, explosant</i>) [...] Ça commence à bien faire de me faire insulter comme ça, ça va suffire oui [...] (p. 51)	LA RAGAZZINA (<i>offesa, esplodendo</i>) Ne ho abbastanza di farmi insultare in questo modo, può bastare [...] (p. 38)
(8)	LE PÈRE Ça y est , elle rêve au prince ! (p. 63)	IL PADRE Ci siamo , già sogna il principe! (p. 45)
(9)	LA BELLE-MÈRE (<i>remarquant l'attitude de ses filles</i>) Mais arrêtez avec ce mannequin, mais qu'est-ce que vous faites, ça va pas ?! Ça va pas la tête , mes pauvres filles... (pp. 64-65)	LA MATRIGNA (<i>notando l'attitudine delle figlie</i>) Ma smettetela con quel manichino, ma cosa fate, delirate?!! Date di matto povere bambocce...(p. 46)
(10)	LA TRÈS JEUNE FILLE Ça va pas , vous partez ? (p. 98)	LA RAGAZZINA Non esiste , lei se ne sta andando? (p. 69)
(11)	LE TRÈS JEUNE PRINCE Euh, en fait, on s'est toujours ratés ! Depuis qu'elle est partie, on n'est jamais arrivés à se parler au téléphone. Ça commence à bien faire , j'en ai marre ! Ça fait bientôt dix ans ! (p. 99)	IL GIOVANE PRINCIPE Ehm, in effetti, non ci siamo mai riusciti! Da quando è partita, non siamo mai riusciti a parlarci al telefono. È già da un bel po' di tempo, comincio a scocciarmi! Sono quasi dieci anni! (p. 70)
(12)	SŒUR LA GRANDE Mais ça va pas bien la tête ! Déjà que notre mère est tombée malade ce matin. T'es complètement irresponsable ou quoi ? (p. 105)	LA SORELLA GRANDE Ma sei impazzita? Non ci basta che nostra madre sia malata stamattina. Cosa sei, completamente irresponsabile? (p. 74)

La restitution en traduction de ces expressions, et une fois encore la recherche de solutions assurant l'équivalence fonctionnelle sur le plan de la représentation fictionnelle de l'oral familial, est loin d'être simple.

On remarquera que, dans la langue source, la même structure peut être répétée, tout en revêtant des fonctions pragmatiques différentes ; or, ces diverses fonctions ne peuvent être assurées, dans le passage vers la langue cible, qu'en multipliant les solutions traductionnelles. La recherche d'un équivalent pragmatique, dans la traduction de ces éléments, est par ailleurs compliquée par l'impossibilité d'assurer, dans le passage d'une langue à une autre, la préservation de toutes les nuances sémantiques et fonctionnelles dont ils sont porteurs (Bazzanella *et al*, 2007 : 11).

De façon générale, dans la traduction que nous avons étudiée, les marqueurs discursifs et les phrases interactionnelles ne sont que rarement omis³¹.

Dans la pièce, nous avons relevé des cas de juxtaposition des catégories examinées, sous la forme de cooccurrences libres de marqueurs et de phrases interactionnelles (*Ah ben tiens les voilà ça y est c'est eux ; Ah ben non ; Ah ben c'est bien ; hé ben si ; hé ben dis donc*). Dans la traduction, il semble possible de déceler une tendance à alléger (par soustraction, à savoir par suppression d'un élément) ces séquences qui s'enchaînent en contiguïté sur l'axe syntagmatique, parfois par solidarité pragmatique : alors que ces cumuls fonctionnent en français et bien qu'il ne soit pas étrange en italien d'entasser des signaux discursifs dans le parler, la conservation dans la traduction de ces successions, qui se tiennent parfaitement en langue source, finirait par paraître abusive en italien, ce qui justifie le choix de la traductrice d'opter parfois pour des réductions en cas de cooccurrences de marqueurs interactionnels³².

Sur le plan variationnel, la connotation que ces éléments confèrent à l'interaction fictionnelle source reste un défi majeur en traduction vers l'italien, pour les raisons que nous avons déjà partiellement évoquées. En italien, comme en français, l'oral spontané, s'inscrivant dans une situation énonciative concrète, se nourrit d'un ample éventail de signaux pragmatiques, à valeur démarcative ou expressive. Pourtant, on constate qu'en italien seule une haute densité de ces signaux dans l'interaction leur confère une indexation foncièrement familière.

Pour ce qui est des phrases préfabriquées typiques des interactions, les défis qu'elles posent en traduction italienne, et qui peuvent entraîner des choix qui font basculer la cible vers une solution plus standardisée, nous paraissent dépendre des multiples connotations – en diaphasie, en diastratie, mais aussi en diatopie – du répertoire italien des phrases interactionnelles préfabriquées.

5. Conclusion

L'analyse comparative de *Cendrillon* et de *Cenerentola* de Joël Pommerat nous montre l'ampleur des défis que Caterina Gozzi a dû relever pour assurer le transfert de ce conte théâtralisé vers l'italien. En particulier, le transfert des traits typiques de l'oral spontané semble faire pencher la cible vers un registre globalement plus standard, pour des raisons dues essentiellement au marquage diaphasique moins net qui caractérise l'italien. L'analyse contrastive, circonscrite ici aux traits mimétiques de l'oral spontané identifiés dans la pièce, appelle de ses vœux une recherche plus approfondie, qui élargisse l'horizon à l'ensemble des contes théâtralisés de l'auteur. Notre étude montre aussi la

³¹ Bazzanella (1999) relève l'omission d'un tiers des occurrences du marqueur *well* dans la traduction italienne *Fratelli e Sorelle* (traduction de A. Micchettoni, Garzanti, 1982) du roman *Brothers and Sisters* de la romancière britannique Ivy Compton-Burnett. Cette tendance traductionnelle est mise en relation avec le manque d'intérêt pour les marqueurs discursifs, longtemps négligés par la grammaire traditionnelle (Bazzanella *et al.* 2007 : 11).

³² En guise d'exemple, dans la réplique de la belle-mère « Ah ben tiens les voilà, ça y est, c'est eux ! » (Pommerat 2013 : 14), la conservation de tous les éléments composant cette suite alourdirait la réplique italienne. On ne peut qu'apprécier l'efficacité du choix de Gozzi (« Ah eccoli, ci siamo, sono loro! », Pommerat 2015 : 11).

nécessité de creuser davantage tout le tissu préfabriqué qui colore et connote l'oral représenté dans l'écriture dramaturgique contemporaine, notamment dans le répertoire théâtral destiné à la jeunesse.

BIBLIOGRAPHIE

- Bazzanella, C. (1999) « Corrispondenze funzionali di *well* in italiano: analisi di un testo letterario e problemi generali », in G. Skytte et F. Sabatini (éd.) *Linguistica testuale comparativa. In memoriam Maria-Elisabeth Conte*, Copenhagen : Museum Tusulanum Press, 99-110.
- Bazzanella, C. *et al.* (2007) « Italian *allora*, French *alors* : Functions, convergences and divergences », *Catalan Journal of Linguistics* 6 : 9-30.
- Bernanoce, M. (2012a) *Vers un théâtre contagieux, Répertoire critique du théâtre contemporain pour la jeunesse*, vol. 2, Paris : Éditions Théâtrales.
- Bernanoce, M. (2012b) « Place et nature des adaptations de contes dans le répertoire de théâtre pour la jeunesse : questions posées aux esthétiques théâtrales contemporaines », *Revue d'Histoire du Théâtre* 1/2 : 171-180.
- Bernanoce, M. (2014) « Conte et théâtre : quand le récit hante les dramaturgies jeunesse », *Agôn* [En ligne], <http://journals.openedition.org/agon/3109> (dernière consultation : 23 juin 2022).
- Berruto, G. (1987/2022) *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Roma : Carocci.
- Boudier, M. (2013) « Postface », in J. Pommerat, *Cendrillon*, Arles : Actes Sud, 113-163.
- Connan-Pintado, C. (2009) « Des personnages de contes en quête de représentation », in A. Brillant-Annequin et M. Bernanoce (éd.) *Enseigner le théâtre contemporain*, Scéren/CRDP Grenoble, 93-104.
- Connan-Pintado, C. (2014) « *Cendrillon* de Joël Pommerat : Le conte sous le palimpseste », *Agôn* [En ligne], <http://journals.openedition.org/agon/3146> (dernière consultation : 23 juin 2022).
- Dostie, G. (1998) « Deux marqueurs discursifs issus de verbes de perception » de *écouter/regarder* à *écoute/regarde* », *Cahiers de lexicologie* 73 (2) : 125-146.
- Dostie, G. (2004) *Pragmaticalisation et marqueurs discursifs. Analyse sémantique et traitement lexicographique*, Bruxelles : De Boeck/Duculot.
- Dostie, G. (2012) « *Ben* en tant que collocatif discursif », *Travaux de linguistique* 65 : 102-22.
- Dostie, G. et A. Tutin (éd.) (2019) *Les phrases préfabriquées : sens, fonctions, usages*, Paris : Classiques Garnier.
- Gadet, F. (1992) *Le Français populaire*, Paris : Presses Universitaires de France.
- Pommerat, J. (2005) *Le Petit Chaperon rouge*, Arles : Actes Sud.
- Pommerat, J. (2006) *Cappuccetto rosso*, Firenze : Emmebi. Tr. it. de Federica Iacobelli.
- Pommerat, J. (2009) *Joël Pommerat, troubles*, Arles : Actes Sud.
- Pommerat, J. (2013) *Cendrillon*, Arles : Actes Sud.
- Pommerat, J. (2015) *Cenerentola. Pinocchio*, Spoleto : Editoria & Spettacolo. Traduction italienne de Caterina Gozzi.

Tutin, A. (2019) « Phrases préfabriquées des interactions : quelques observations sur le corpus CLAPI », in G. Dostie et A. Tutin (éd.) *Les phrases préfabriquées : sens, fonctions, usages*, Paris : Classiques Garnier, 63-91.

Sitographie

<https://lesateliersactessud.fr/a-propos/>.

Entretien avec J. Pommerat - Radio France - France Culture (Changement de décor, épisode du dimanche 18 décembre 2011 par Joëlle Gayot (dernière consultation : 23 juin 2022), <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/changement-de-decor/joel-pommerat-4273690>.

Entretien avec J. Pommerat - Propos recueillis par Christian Longchamp pour le Théâtre de la Monnaie à Bruxelles (2011) (dernière consultation : 23 juin 2022), <https://www.portestmartin.com/page/cendrillon-entretien-joel-pommerat>.

Rencontre avec Joël Pommerat - La Comédie de Saint-Etienne (dernière consultation : 23 juin 2022), <https://www.youtube.com/watch?v=KHOa6n6OPQc>.