

***Arg. et pop.*, ces abréviations qui donnent les jetons aux traducteurs-dialoguistes**

Chiara Elefante

Volume 49, Number 1, April 2004

Traduction audiovisuelle
Audiovisual Translation

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/009034ar>
DOI: <https://doi.org/10.7202/009034ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0026-0452 (print)
1492-1421 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Elefante, C. (2004). *Arg. et pop.*, ces abréviations qui donnent les jetons aux traducteurs-dialoguistes. *Meta*, 49(1), 193–207. <https://doi.org/10.7202/009034ar>

Article abstract

This study is concerned with the translation for dubbing fiction films from French into Italian. The first part of the study focuses on the need to take into consideration the continual interaction of diatopic, diaphasic, and diastratic variations which occur in contemporary French. Once this point has been established, which demonstrates how, as far as translation is concerned, such notions as “register” and “level” are inadequate and confusing since they tend to separate diaphasic and diastratic variations, this study goes on to analyze, in a corpus of seven French films made between 1995 and 2001, how linguistic variations of popular and argotic French get translated or, at times, neutralized into Italian. In the last part of the study, the concept of “langage des cités” is taken into consideration. It is an increasingly frequent feature in a certain kind of French cinema and, aside from showing diaphasic, diastratic, and diatopic variations, it is also characterized by a strong desire to attribute an identitarian function to language.

Arg. et pop., ces abréviations qui donnent les jetons aux traducteurs-dialoguistes

CHIARA ELEFANTE

Université de Bologne, Forlì, Italie
elefante@sslmit.unibo.it

RÉSUMÉ

L'étude, qui se concentre sur la traduction pour le doublage de films de fiction français en italien, essaie de mettre en évidence, dans la première partie, la nécessité de prendre en compte les variations diatopiques, diaphasiques et diastratiques dans leur interaction constante à l'intérieur des tendances linguistiques du français contemporain. Après avoir reconnu cette exigence, et démontré que les notions de *registre* ou de *niveau* se révèlent insuffisantes pour l'opération de la traduction filmique, car elles proposent en français un système de classement confus et elles considèrent séparément tantôt les variations diaphasiques, tantôt celles diastratiques, l'étude analyse, dans la deuxième partie, les variations populaires et argotiques dans un corpus de sept films français réalisés entre 1995 et 2001, et la transposition ou la neutralisation de ces mêmes variations dans les versions italiennes des films. Dans la partie finale est présenté le cas particulier du « langage des cités », de plus en plus présent dans certains films français, et qui est caractérisé non seulement par des variations en même temps diaphasiques, diastratiques et diatopiques, mais aussi par une volonté, marquée, d'attribuer au langage une fonction identitaire.

ABSTRACT

This study is concerned with the translation for dubbing fiction films from French into Italian. The first part of the study focuses on the need to take into consideration the continual interaction of diatopic, diaphasic, and diastratic variations which occur in contemporary French. Once this point has been established, which demonstrates how, as far as translation is concerned, such notions as "register" and "level" are inadequate and confusing since they tend to separate diaphasic and diastratic variations, this study goes on to analyze, in a corpus of seven French films made between 1995 and 2001, how linguistic variations of popular and argotic French get translated or, at times, neutralized into Italian. In the last part of the study, the concept of "langage des cités" is taken into consideration. It is an increasingly frequent feature in a certain kind of French cinema and, aside from showing diaphasic, diastratic, and diatopic variations, it is also characterized by a strong desire to attribute an identitarian function to language.

MOTS-CLÉS/KEYWORDS

doublage, français contemporain, langage des cités, neutralisation, variations argotiques et populaires

Le développement des études sur la traduction audiovisuelle, notamment sur la traduction pour le cinéma, a révélé la coexistence nécessaire, pour ce genre textuel, de plusieurs approches théoriques, coexistence qui est de quelque manière le reflet de la variété d'un univers traductif en évolution constante (Agorni 2000: 405). Presque tous les théoriciens, et encore davantage les praticiens, sont cependant d'accord sur la

nécessité d'une juste pragmatique de la traduction par rapport à la situation filmique, au contexte d'énonciation, et surtout aux variations linguistiques des locuteurs. On reconnaît effectivement l'importance de l'attention aux différentes variations de la langue des dialogues par rapport à la norme standard, variations qui peuvent être diatopiques, diastratiques ou diaphasiques. Ces variations, qui doivent être prises en considération et pour le sous-titrage et pour le doublage, me semblent mériter réflexion, notamment en ce qui concerne le doublage et la diffusion du cinéma français contemporain en Italie.

1. Variations vs registres ou niveaux de langue

L'apparent retard existant vis-à-vis de l'approche traductive des variations, par rapport à d'autres aspects de la traduction filmique, par exemple le traitement traductif des allocutifs dans le doublage de films français en italien est dû en partie aux caractéristiques du « doppiaggese » (Giuliano 1996: 103), cet italien du doublage qui trahit, selon certains, le naturel des dialogues oraux, mais aussi et surtout dû, à mon avis, à la complexité de l'identification et de la classification en français de ces variations, avant même que de les rendre dans une autre langue.

La tradition linguistique française introduit à l'intérieur des manifestations des variations, deux termes souvent employés indifféremment, à savoir *registre* et *niveau* qui paraissent « saturés de langage, et donc peu susceptibles de livrer des enseignements valables pour la traduction » (Martin 1996: 115). Ces notions de registre et de niveau de langue, dont l'application la plus courante concerne le traitement du lexique dans les dictionnaires, ont été contestées et jugées insatisfaisantes, « car elles ne distinguent pas entre classification diastratique (ex. populaire) et classification diaphasique (ex. soutenu) » (Gadet 1989: 11). Si l'on analyse par exemple les marques d'usage employées dans les principaux dictionnaires français, on s'aperçoit vite, en faisant une comparaison entre les différents renvois synonymiques et les différentes entrées, qu'à l'intérieur de la variable « société » les limites entre registre familier et registre populaire sont souvent peu claires, et que les choses se compliquent en ce qui concerne les rapports entre le niveau argotique et le niveau populaire. On peut deviner en effet un cheminement qui, s'il n'est pas impossible, n'a rien non plus d'escompté, de l'abréviation arg., pour argotique, à l'abréviation fam., pour familier, si bien que l'on a pu affirmer qu'à l'intérieur de la plupart des dictionnaires « la variable société constitue une source d'incohérence importante et irréductible: relation peu claire entre arg. et pop., incompatibilité des définitions entre arg. et fam., vulg. et pop., vulg. et fam. » (Corbin 1980: 248). Si ces distinctions apparaissent difficiles, s'il paraît impossible d'identifier des catégories mutuellement exclusives, qui permettent de déterminer si un phénomène linguistique appartient au domaine des variations diaphasiques ou bien diastratiques, ce n'est pas seulement à cause des modalités de classement apparemment insuffisantes, mais aussi parce que

ce sont bien en grande partie les mêmes phénomènes linguistiques, et obéissant à une même hiérarchie, qui sont en cause dans le diastratique et dans le diaphasique [...] Il n'y a ni étanchéité, ni spécialisation des traits linguistiques [...] L'inanité d'une partition de nature entre diastratique et diaphasique peut aussi être constatée par le fait que cette distinction ne s'impose pas au même titre dans les répertoires verbaux de toutes les sociétés comparables à la nôtre: dans certaines situations nationales, elle n'est pas

distribuée de la même manière. Ainsi de l'Italie, où le jeu est modifié par le rôle des dialectes. (Gadet 1996 : 23-24).

S'il est donc vrai que la frontière entre l'argot et la langue populaire est devenue aujourd'hui assez floue, et qu'on n'a pas en français « la distinction que font les Anglais entre le cant-argot dit des voleurs et le slang-argot du peuple » (Merle 1987 : 4), il est également vrai que, surtout dans le domaine de la traduction de films français, on a souvent tendance à opérer au seul niveau lexical, et à essayer donc d'identifier des mots équivalents, dans la langue d'arrivée, qui portent la même étiquette de registre ou de niveau de langue. Or cela signifie souvent occulter l'acte de la traduction en tant que médiation culturelle et gommer la situation de ré-énonciation dans laquelle un certain dialogue oral va être produit, en oubliant ainsi que les aspects diastratiques, diaphasiques et parfois diatopiques agissent en français en étroite relation les uns avec les autres.

Par l'analyse de certains dialogues d'un corpus de films français doublés en italien, nous allons voir si et comment les différentes variations populaires et argotiques, présentes dans la version originale, ont été rendues en italien. Nous parlerons donc de variation, et non de registre ou niveau. Au-delà de la différence de dénomination, qui peut paraître subtile et apparemment insignifiante, parler de variations argotiques et populaires, signifie analyser les traits caractéristiques des dialogues en dépassant une vision hiérarchique des emplois linguistiques (du haut, le niveau standard, vers le bas, le niveau populaire et encore plus en bas le niveau argotique), pour une vision plus élargie, qui reconnaît aussi l'importance de la dimension diaphasique. Cela signifie également accepter la réalité d'une langue française à l'intérieur de laquelle les différences dépendent aujourd'hui, bien plus que de la stratification sociale, de la volonté de donner à la langue, en la modifiant dans tous les sens, une fonction identitaire.

Le corpus est constitué de sept films francophones distribués en Italie en version doublée : *La haine* (1995), *Chacun cherche son chat* (1996), *Marius et Jeannette* (1997), *La fille sur le pont* (1999), *Rosetta* (1999), *Le goût des autres* (2000), *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* (2001)¹. La sélection du corpus est due principalement à des raisons de chronologie et de genre. En retenant un axe temporel de sept ans, nous avons cherché à savoir si les variations argotiques et populaires ont évolué en français, si ces mêmes variations ont été prises en compte dans la version doublée en italien, et pour finir quelles sont, éventuellement, les évolutions que l'on peut observer. Quant au genre, le choix a privilégié les films qui, d'une manière plus ou moins explicite, font de ces variations l'un des traits fonctionnels pour caractériser les personnages et les dialogues filmiques.

2. Variations argotiques et populaires

2.1 Variations phonologiques

Le niveau qui est probablement le plus révélateur, pour les spécificités textuelles du film, est celui de la prononciation. En ce qui concerne l'intonation, on peut remarquer une tendance du français populaire à privilégier un rythme « généralement caractérisé par sa rapidité, et par la brièveté de séquences hachées, accompagnées souvent d'une sorte de ponctuation interne ou finale procurée par des éléments que

nous appellerons *appuis du discours*» (Gadet 1992: 31). Cette tendance vers un rythme plus rapide, apparemment liée à une différence diastratique, peut également être relevée dans certains contextes particuliers, où l'implication émotive dans la conversation prime sur l'aspect de transmission d'un message; voilà donc que la caractérisation diastratique se double souvent d'un aspect diaphasique, et d'une caractérisation qui prend en compte également l'âge du locuteur. La brièveté des séquences, leur fragmentation et la présence d'éléments ponctuant le discours, qui vont de pair avec l'intonation et le rythme, même s'ils ne peuvent pas être strictement définis par des traits phonologiques, caractérisent en effet non seulement la langue populaire, mais aussi celle des jeunes. En ce qui concerne la rapidité de la prononciation, aspect pour lequel il m'est impossible ici de donner des exemples, les versions doublées des films en italien respectent, en tenant compte aussi des contraintes techniques du doublage, les mêmes traits des dialogues français; en ce qui concerne le respect des *appuis du discours*, on peut constater une extrême variété dans les choix de traduction, et en tout cas une tendance à garder ces traits, également typiques de l'italien. Voici quelques exemples de signaux ponctuant le dialogue en français, et de la manière dont ils ont été traduits en italien :

Moreno :	GDA ² Café en ville-intérieur soir On était sur un client du genre intouchable, tu vois, le mec puissant que tu te régales à l'avance, parce que tu sais que tu vas le niquer...	Beh, insomma, avevamo per le mani un personaggio intoccabile. Sai il potente per cui ti lecchi i baffi perché sai che lo fregherai?
Adèle :	FSP Studio de télévision-intérieur soir Eh ben, la poisse ça s'explique pas hein, c'est... c'est comme l'oreille musicale, si vous voulez, on l'a ou on l'a pas...	Beh, la sfiga non si spiega, sa... È come l'orecchio per la musica, o ce l'hai o non ce l'hai...
Manie :	GDA Bar de Manie-intérieur nuit C'est pas simple hein tout ça...	Bella situazione, eh ?

En poursuivant dans l'analyse des traits phonologiques typiques de la langue populaire, on remarque que le trait le plus fréquemment souligné est probablement la chute du *e* muet, chute que l'on peut retrouver dans la langue parlée en général, mais qui devient beaucoup plus fréquente dans l'usage populaire et dans des contextes familiers qui ne nécessitent ou ne permettent pas un contrôle de la « voyelle minimale du français » (Gadet 1992: 36). Les sept films choisis présentent tous, avec une fréquence cependant variable, ce trait phonologique, vis-à-vis duquel les dialogues doublés opèrent une neutralisation absolue, due principalement au fait que du point de vue phonologique, l'italien populaire est caractérisé par des variations dialectales et donc diatopiques, plutôt que par des variations diastratiques (Berruto 1993: 66). Étant donné l'impossibilité de traduire ce trait phonologique du français par des traits ou des accents qui appartiennent aux dialectes italiens, sinon au prix d'une connotation souvent cocasse ou grotesque du personnage, les dialoguistes italiens se voient souvent contraints à une opération de déplacement de l'écart du niveau phonologique au niveau syntaxique et lexical, à travers l'élision, par exemple, du subjonctif

dans l'expression de l'hypothèse (Galassi 1994 : 69-70), ou à travers des choix lexicaux plus marqués que dans l'original. Pour notre corpus, ce procédé de compensation est quasi inexistant, et la caractérisation due à la réduction phonologique dans les dialogues français est donc neutralisée au prix d'un aplatissage des variations diastratiques et diaphasiques.

2.2 Variations morphosyntaxiques

En ce qui concerne le domaine morphologique du français, l'une des zones les plus délicates concerne les pronoms personnels, car « ils sont un lieu de confrontation entre la logique synthétique du latin plus ou moins conservée en ancien français, et le passage à une logique analytique dans le français moderne, encore accentuée dans l'usage populaire » (Gadet 1992 : 62). Le lieu principal d'instabilité des formes pronominales est la phonologie, avec un nombre de variantes qui concerne surtout l'élision de *je*, du *tu*, et pour finir du *il* en tant que pronom personnel et impersonnel. Voici quelques exemples de ce type de réduction qui, étant encore une fois phonologiques, sont neutralisées en italien.

Michel :	CCSC Appartement Chloé-intérieur jour Moi j'veux ³ bien que t'habites ici... Mais euh... uniquement si c'est cool, hein, sinon, euh...	Mi sta bene che tu abiti qui però soltanto se fila tutto liscio, sennò... d'accordo?
Hubert :	LH ⁴ Garage Qu'est-ce que tu veux en faire? Vinz Vas-y... On verra si Abdel l'meurt	Che pensi di farci? Aspettiamo a vedere se Abdel crepa o no

Dans ces deux derniers exemples, on peut constater deux autres aspects des variations populaires et argotiques concernant les pronoms personnels : dans le premier exemple, on a le redoublement de la forme sujet qui est rendue en italien par la présence du pronom personnel, présence non obligatoire et qui compense ici, de quelque manière, l'entropie traductive au niveau phonologique ; dans le deuxième exemple, on note la tendance, en français populaire et argotique, à remplacer le pronom personnel *nous* par *on*, tendance qui n'existe pas en italien populaire et dont le signe linguistique disparaît donc en traduction.

Une autre caractéristique morphologique du français populaire est la fréquence de *ça* non seulement en tant qu'équivalent de *cela*, mais aussi et surtout en tant que forme dont l'avantage discursif est de « permettre à des séquences variées de fonctionner comme sujet. Outre la reprise nominale [...] c'est le cas pour les complétives [...] et pour des groupes qui ne devraient pas pouvoir être sujets » (Gadet 1992 : 67). En italien, on rend souvent le *ça* par les pronoms démonstratifs *questo* ou *quello*, ou bien on supprime cette marque diastratique.

Mme Renée:	CCSC Rue Keller-extérieur jour On ne sait plus où qu’c’est qu’on en est quoi...	Non si capisce più neanche dove siamo. Ci siamo persino dimenticati di com’era prima. Eh, parole sante...
Mme Verligodin: Mme Renée:	Oui, c’est vrai ça... Si c’est ça. Enfin moi ça m’fait ça...	È proprio così, almeno a me fa questo effetto...
Moreno:	GDA Café en ville-intérieur soir Et ça, quand tu fais ce boulot-là, ça fait toujours plaisir de faire tomber un mec comme ça, qui se croit toujours au-dessus de tout, même au-dessus des lois...	In questo mestiere fa sempre piacere incastrare uno come lui, che si crede al di sopra delle leggi.

En passant au niveau syntaxique, on constate l’omission, dans les phrases négatives, de *ne*, omission qui, déjà très présente dans le français oral ordinaire, devient pratiquement constante dans le français populaire et dans le parler des jeunes. En italien populaire, on peut constater à propos de la négation la présence de termes originellement régionaux mais qui ont perdu cette marque diatopique et sont désormais devenus des signes diastratiques, c’est-à-dire *mica e manco*. Dans les dialogues de notre corpus, on retrouve assez souvent leur présence, notamment dans les cas où l’absence du *ne* est clairement interprétable, dans le dialogue original, non pas comme le signe d’un discours tout simplement négligé, ou d’un discours entre jeunes gens, mais plutôt comme une marque d’appartenance du locuteur à une classe sociale défavorisée.

Jeannette:	MJ – Cimenterie – extérieur jour Et en plus... tu vas me dénoncer aux flics! Bé, garde tes pots et lâche-moi, elle est pas à toi c’t’usine, tu viens de me le dire! J’ai pas de sous pour la peinture. J’vais pas aller en tôle pour ça! J’suis pas la fille de Jean Valjean, moi. Alors j’t’laisse tes pots et j’m’barre.	E adesso mi vuoi anche denun- ciare? Tieniti i tuoi bidoni e lasciami andare. <i>Mica</i> è tua la fabbrica, me l’hai appena detto... Io non ce l’ho i soldi per la pittura, posso andare in galera per questo? <i>Mica</i> sono così disperata! Quindi ti lascio i bidoni e me ne vado.
------------	---	--

Adèle:	FSP Un pont de Paris – extérieur nuit Mais ça va pas être facile, parce que les trucs marrants c’est pas ma spécialité. C’est même à cause de ça que je suis là, voyez...	<i>Mica</i> facile, le cose divertenti non sono la mia specialità. Anzi, è per questo che sono qui.
Saïd:	LH Cité Un frère? Mais d’où un frère? J’le connais moi c’mec? Eh? Tu m’as déjà vu avec? Non, bon, alors... j’vais pas me faire taper dessus pour une caillera que je connais pas .	Uno dei nostri? Ma, ma do, dove uno dei nostri? Tu lo conosci quello? Mi c’hai mai visto insieme? Eh? No, e allora? Dimmi se mi devo far mettere dentro per un teppistello che manco conosco!

Une autre caractéristique du système syntaxique populaire français concerne, dans une structure réputée complexe comme celle des relatives, le *que* passe-partout, « qui éviterait de noter les marques fonctionnelles de sujet et de complément installées dans *qui, que, dont* » (Blanche-Benveniste 2000 : 102), et la tendance de plus en plus répandue à l'emploi exclusif de *que* non plus comme pronom relatif mais comme marque de subordination, « sorte de conjonction, simple marque de frontière entre la principale et la subordonnée » (Gadet 1992 : 67). Il est évident que le *que* passe-partout n'est pas uniquement le signe d'une variation diastratique, mais aussi d'une marque diaphasique, car « il indique [...] que la construction qu'il introduit ne doit pas être comprise de façon isolée, mais par rapport à quelque chose du contexte » (Deulofeu 1988 : 101). Le même affaiblissement par rapport au système des relatifs et la même fréquence d'un *que* polyvalent (Berruto 1987 : 128), également défini *que* faible (Simone 1993 : 93), peuvent être retrouvés dans l'italien populaire, mais le recours à ces formes ne semble pourtant pas, en traduction, si fréquent que dans la production parlée spontanée. Dans notre corpus, on peut dire que la présence du *que* polyvalent est assez remarquable, alors que, en ce qui concerne le système des relatifs, on a plutôt, en traduction, normalisation.

Adèle :	FSP Studio de télévision-intérieur soir Vous savez les papiers collants qu' attirent les mouches, en spirale, ben c'est moi craché	Sa la carta adesiva che attirà le mosche, quella a forma di spirale? Beh, io sono così.
Odile :	CCSC Rue-extérieur jour Ah oui, mais moi y'a pas longtemps que j'suis là	Sì, ma io non è da tanto tempo che sto qua
Moreno :	GDA Studio de télévision-intérieur soir On était sur un client du genre intouchable, tu vois, le mec puissant que tu te régales à l'avance, parce que tu sais que tu vas le niquer...	Beh, insomma, avevamo per le mani un personaggio intoccabile. Sai il potente per cui ti lecchi i baffi perché sai che lo fregherai?
Amélie :	AP Immeuble – intérieur soir Euuh... Depuis cinq ans que j'habite ici, c'est la première fois que je vous croise...	Sono cinque anni che abito qui. È la prima volta che la incontro...

Toujours dans le cadre syntaxique, il faut parler des phénomènes de dislocation à gauche et à droite, et des structures à présentatif, qui caractérisent indifféremment le français populaire, argotique, et plus en général toutes ces situations de la langue où l'ordre de la parole subvertit l'ordre des structures syntaxiques. Ces types de manipulation de la structure considérée comme standard, les dislocations, la topicalisation et les phénomènes de clivage existent naturellement en italien aussi, et elles interviennent, de même qu'en français, pour donner lieu à un ordre marqué et du point de vue diastratique et du point de vue diaphasique (Simone 1993 : 88). Dans le corpus analysé on peut constater un effort, de la part des traducteurs et des dialoguistes,

pour reproduire en italien les variations de ce genre, même si, statistiquement, les solutions adoptées pour la dislocation à gauche sont plus efficaces que les solutions adoptées pour les structures à présentatif :

Adèle :	FSP Studio de télévision-intérieur soir Les histoires moches, y en a pas une qui me passe à côté.	Le storie sfigate le attiro come mosche
Adèle :	FSP Un pont de Paris – extérieur nuit Mais personne , j'ai jamais épaté qui que ce soit, c'est pas aujourd'hui que j'veais commencer...	Su nessuno , non ho mai fatto colpo su nessuno, che vuole che cominci proprio oggi?
La concierge :	AP Rez de chaussée immeuble d'Amélie – intérieur jour Tiens, la petite demoiselle du cinquième, c'est pas souvent qu'on vous voit. [...] Moi je m'appelle Madeleine Wallace. On dit pleurer « comme une madeleine », Ah ? C'est ça qu'on dit ? Et « Wallace »... les fontaines Wallace... C'est vous dire si j'étais prédestinée aux larmes !	Toh, la signorina del quinto piano. Qui non la vediamo molto spesso. Io mi chiamo Madeleine Wallace. Si dice... “Piangere come una Maddalena” Eh?... Non si dice così ? E a Parigi ci sono le fontane Wallace. Questo significa che io ero predestinata alle lacrime.

2.3 Variations lexicales

Le domaine lexical est, évidemment, très important dans le cas de la traduction filmique, même si on risque parfois de concentrer toute l'attention sur les différents choix lexicaux qui ne fournissent pas, à eux seuls, une caractérisation optimale des situations et des personnages. Pour la traduction du français, comme déjà dit, le travail du traducteur est compliqué par l'impossibilité de distinguer clairement le lexique populaire et le lexique argotique. Si cette distinction avait en effet encore un sens jusqu'au milieu du XIX^e siècle, « après la fusion du jargon dans la langue populaire parisienne [...] il n'y a plus grand sens à distinguer les origines. Et si des dictionnaires conservent les mentions *populaire*, *argotique*, *vulgaire*, voire *trivial*, termes qui permettent de garder les mots dans une zone dépréciée, c'est pour des raisons idéologiques⁵ » (Gadet 1997 : 103).

Parmi les procédés formels de création argotique et populaire, il faut sans doute citer deux modalités importantes qui ne sont pas les seules mais qui interviennent sûrement plus fréquemment que d'autres – à savoir la troncation et la suffixation ; elles alimentent également le langage des jeunes. L'italien connaît les phénomènes de l'apocope et de l'abréviation : ceux-ci ne sont cependant pas aussi fréquents qu'en français et privilégient la terminaison vocalique. S'il est donc très difficile, pour le traducteur filmique, de rendre le phénomène de troncation en français par une apocope en italien dans la même séquence, la règle de la compensation, c'est-à-dire de l'introduction de l'apocope dans une autre situation dialogique, est toujours possible ; pourtant, d'après l'analyse de notre corpus, cette possibilité est quasiment ignorée. Les traits diaphasiques et diastratiques témoignés par la troncation sont donc, très souvent, éliminés dans la traduction italienne.

Manie :	GDA – Bar de Manie-intérieur nuit Je lui saute dessus sans arrêt, elle a raison, il faudrait que je passe sur certaines choses... J'suis pas obligé de tout relever non plus... En même temps il est tellement réac, des fois, je peux pas m'en empêcher...	No, è che gli do sempre addosso, ha ragione lei. Dovrei passare su certe cose e invece sottolineo tutto! Però è così reazionario a volte che non ne posso fare a meno...
---------	--	---

Quant à la suffixation, les suffixes utilisés en français populaire et argotique changent d'un point de vue diachronique (comme *-ard*, *-aque*, *-oche*, *-iche*, *-os*, *-asse*). Si le procédé de suffixation en italien populaire, et notamment dans la langue des jeunes, existe, il présente cependant des traits différents: il s'agit souvent en effet ou bien de suffixes qui ont une marque clairement péjorative, tels que *-accio*, *-ardo*, ou bien de suffixes qui ont une origine dialectale, portant donc la marque d'un dialecte, comme c'est le cas de *-aro* d'origine romaine. Les suffixes qui témoignent d'une variation diaphasique sont surtout *-oso* et *-ata*; ce dernier peut également avoir une fonction grammaticale (Radtke 1993 : 224), car il permet la substantivation de certains adjectifs (ex. *figata*). La non-coïncidence des marques implicites dans les suffixes français et dans les suffixes italiens, ainsi que les contraintes techniques du doublage déterminent donc souvent, dans les dialogues traduits, une entropie en ce qui concerne la fonction du procédé de suffixation.

Chloé :	CCSC Appartement Chloé-intérieur jour Non attends, Michel, j'ai pas le temps, je veux dire, tu peux les faire aussi les courses... J'suis pas... j'suis pas ta boniche , moi...	Senti, Michel, non ho avuto tempo, te la potresti anche fare da solo... Oh, non sono mica la tua serva ...
Voix off :	AP Café les Deux Moulins-intérieur jour Quand il a repris conscience, il ne se souvenait de rien. Un routier extaulard l'a pris en stop et, le croyant en cavale, l'a planqué dans un container en partance pour Istanbul.	Quando ha ripreso conoscenza... non ricordava nulla. Un camionista, ex detenuto , l'ha raccolto e credendolo in fuga l'ha messo in un container in partenza per Istanbul

Si la langue populaire et notamment l'argot se caractérisent par des procédés formels de manipulation de la langue, ils impliquent aussi un vocabulaire particulier, au point que l'on peut affirmer que « cet ensemble lexical que constituent les argots successifs a sans cesse alimenté le lexique général » (Calvet 1999 : 75). Il y a de ce point de vue là une grande liberté et inventivité: le lexique argotique suit des chemins qui peuvent être les plus variés – de la création lexicale sur la base de jeux de mots à l'emprunt à d'autres langues, de l'emploi métaphorique à la dérivation lexicale à partir de formes verbales... En analysant notre corpus de films, on peut dire que le respect des variations lexicales (diastratiques et diaphasiques) – l'argot, né comme

jargon des métiers, est restant lié à certains domaines thématiques, à certaines situations particulières – est un des aspects les plus complexes pour les traducteurs et dialoguistes. L'absence en Italie d'une tradition argotique comparable à la tradition française et la présence des dialectes qui ont parfois le démérite de cacher les possibilités de productivité lexicale et néologique de l'italien, sont probablement les raisons pour lesquelles les variations liées au lexique sont le plus souvent aplaties et neutralisées dans la traduction filmique. Si l'on ajoute à ces raisons la confusion créée par le classement chaotique du lexique offert par les dictionnaires, on peut mieux comprendre l'entropie traductive qui caractérise les dialogues qui suivent. Les quelques exemples donnés sont représentatifs de certains aspects de l'inventivité lexicale argotique et populaire.

Touchant la possibilité de créer des néologismes en partant de jeux de mots, on ne citera ici le terme *cloporte*, désignant le ou la concierge, et dont l'étymologie dérive « d'un jeu de mots (qui existe probablement déjà pour le nom de l'insecte, qui s'enroule quand on le touche) » [Colin, Mével, Leclère 1994: 151]. Dans le dialogue du *Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, le terme renvoie aux insectes, et probablement, par glissement métaphorique, à des gens qui se cloîtent chez eux mais on y trouve aussi une allusion ironique à la présence constante de la concierge dans la vie des personnages qui habitent l'immeuble d'Amélie.

Dufayel :	AP Immeuble d'Amélie-intérieur soir Ah, bah...je ne sors jamais sur le palier. Je n'ai pas envie de rencontrer n'importe qui. Il y a rien que des cloportes.	Ah ma..io non esco mai sul pianerottolo. Non ho voglia di incontrare chissà chi. Tutta gente che corre a rintanarsi in casa.
-----------	---	---

Pour ce qui est de l'emploi métaphorique, donnons ici l'adjectif argotique *givré*, qui passe, à travers un glissement métaphorique, du premier sens de *ivre* à celui de *fou*.

Gabor :	FSP Hôtel Dieu-intérieur nuit Faites-vous transférer. Y'a que des givrés ici.	Se ne vada. Qui sono tutti matti.
---------	--	-----------------------------------

L'emprunt à d'autres langues marque fortement l'argot, étant moins fréquent dans la langue populaire. Les emprunts plus récents se font principalement à l'anglais, mais aussi à l'arabe, comme en témoigne la forme verbale argotique *se barrer*, qui dérive de l'arabe *barrā*.

Jeannette :	MJ Cimenterie-extérieur jour J'ai pas de sous pour la peinture. J'vais pas aller en tôle pour ça! J'suis pas la fille de Jean Valjean, moi. Alors j'laisse tes pots et j'm'barre.	Io non ce l'ho i soldi per la pittura, posso andare in galera per questo? Mica sono così disperata! Quindi ti lascio i bidoni e me ne vado.
-------------	--	---

Le dernier procédé de création lexicale dont on voudrait parler, procédé cette fois-ci typique et de la langue populaire et de l'argot, est la dérivation d'expressions d'une forme verbale, comme dans le cas par exemple de *ça fait un bail que*, qui dérive du verbe *bailler*.

Jeannette :	MJ Cimenterie-extérieur jour Pardon pour tout à l'heure. J'ai perdu l'habitude d'avoir un homme à la maison. Ça fait un bail qu'on s'occupe plus de moi!...	Scusa per stamattina. Non sono più abituata ad avere un uomo per casa. È un secolo che nessuno si occupa di me!...
-------------	--	--

La plupart des locuteurs qui utilisent un lexique comme celui qu'on vient d'analyser ne sont certainement plus conscient de l'étymologie ni de la dérivation, procédés cités ici pour démontrer la variété des créations lexicales présentes en français populaire et/ou argotique. Ce sont les locuteurs, ou du moins les spectateurs qui entendent ces dialogues, sont cependant conscients, c'est la volonté ou la nécessité du scénariste de se démarquer, pour des raisons qui peuvent être des plus variées, des choix lexicaux du français standard, volonté ou nécessité qui ne sont plus perceptibles dans la plupart des dialogues italiens cités.

3. Le cas particulier du langage des cités

Les variations diastratiques et diaphasiques du lexique français populaire et argotique sont parfois dictées par une finalité ludique et éventuellement cryptique; on peut y ajouter, en observant dans la langue que l'on entend aujourd'hui dans les cités, une fonction qui « intronise les initiés dans leur différence » (Goudailler 1997: 3) et acquiert donc une fonction d'affirmation identitaire. Le français contemporain des cités ne présente pas que des variations diastratiques et diaphasiques, comme l'argot et la langue populaire, mais aussi des variations diatopiques, dues à la coexistence, dans les cités mêmes, de communautés de langue et monde culturel très différents. La « mosaïque linguistique des cités » (*id.*: 6) est composée de traits qui peuvent appartenir aux communautés maghrébines, berbères, africaines, asiatiques, tsiganes... La différence fondamentale par rapport au passé et aux caractéristiques de la langue argotique et populaire dépend d'une modification du rapport individuel et collectif à la langue :

Autant l'argotier traditionnel se sentait-il lié à son quartier et à la langue populaire qui y était parlée, autant les locuteurs des cités, banlieues et quartiers d'aujourd'hui ne peuvent-ils trouver de refuge linguistique identitaire que dans leurs propres productions linguistiques, qui sont coupées de toute référence à une langue populaire française « nationale » qui vaudrait pour l'ensemble du territoire. (*id.*: 15)

La fracture linguistique, due au façonnement opéré sur la langue française par les habitants des cités, maintient alors une fonction de révolte, révèle une volonté de détruire, à travers la langue, une réalité perçue comme injuste et souvent contradictoire, mais elle ajoute à ce côté « destructif » une volonté d'inventer une nouvelle langue, qui puisse « dire les maux » (*id.*: 8), qui soit également à même de dire la différence, et d'affirmer positivement une identité autre par rapport à l'identité nationale française. Ce nouveau langage des cités constitue probablement l'aspect le plus important d'un film comme celui de Kassovitz *La haine*.

On peut constater dans le cinéma français contemporain la présence grandissante d'un lexique qui révèle l'influence de langues liées à l'immigration en France, influence qu'il est assez difficile, du moins pour l'instant, de rendre en italien étant donné la différence historique et sociale vis-à-vis du phénomène de l'immigration.

Les dialoguistes italiens peuvent essayer de rendre des traits typiques du français populaire à travers des traits de l'italien populaire ; ils peuvent essayer de compenser les pertes dans le domaine phonologique ou lexical à travers le déplacement des marques diaphasiques et diastratiques sur d'autres éléments textuels, mais par rapport à la traduction du langage des cités, le chemin à faire est encore très long et demandera sans doute une exploration de nouveaux terrains de l'italien qui ne soient pas nécessairement les terrains du langage vulgaire. Dans le cas de *Rosetta*, par exemple, on retrouve le respect des traits linguistiques qui dénotent des excès vulgaires de la part des personnages, mais on peut remarquer en même temps l'aplatissement du lexique argotique auquel Rosetta fait appel pour exprimer toute sa révolte et sa quête d'une nouvelle vie ; ainsi dans le même passage on a, en italien, l'uniformisation des deux formes verbales *picoler* et *boire*, la première étant marquée et du point de vue diastratique et diaphasique, la deuxième étant neutre.

Rosetta :	R Caravane-intérieur jour J'suis là parce que j'suis virée, pas pour que tu picoles ! Rends-le moi, rends-le moi. Donne-le ! Tu penses qu'à boire et à baiser!	Sono qui perché mi hanno licenziata, non per farti bere ! Ridammelo, ridammelo! Dammelo! Pensi solo a bere e a scopare!
-----------	---	---

Le même aplatissement concerne par exemple l'adjectif *naze*, mot argotique qui appartient à l'origine au langage des cités, mais est actuellement adopté par tous ces jeunes qui n'habitent pas nécessairement la cité tout en aimant bien en utiliser la langue pour se différencier et jouer avec les variations linguistiques.

Gabor :	FSP Un pont de Paris-extérieur nuit Vous savez ce que je vois surtout? Je vois qu'il va y avoir un gaspillage... Et ça je supporte pas	Sa che cosa vedo? Vedo che ci sarà uno spreco, e questo non lo sopporto.
Adèle :	Mais quel gaspillage?	Quale spreco?
Gabor :	Mais vous : on jette pas une ampoule quand elle éclaire encore	Lei! Non si butta una lampadina quando funziona ancora.
Adèle :	Oui ben l'ampoule, ça fait un moment qu'elle est naze, figurez vous	Beh, la mia lampadina è un bel po' che è fulminata.
Magali Marius	MJ Chez Jeannette-intérieur jour Pas trop naze ? Ouais... Tu sais, j'ai dormi toute la nuit.	Sei stanco ? No... ho dormito tutta la notte.

La version doublée du film *La haine* présente une traduction qui exploite largement les possibilités de l'italien populaire et de l'italien des jeunes, afin de rendre la force et l'intensité du français de l'original. Les dialoguistes ont essayé de compenser, par tous les moyens possibles, l'entropie due aux traits phonologiques des dialogues et à l'impossibilité de trouver, en italien, un lexique argotique qui puisse convenir aux différentes situations ; ces procédés de compensation, qui suivent toutes les directions possibles d'éloignement de l'italien standard, se sont sans aucun doute révélés efficaces afin de créer une langue éloignée des artifices du « doppiaggese » que nous

citions au début de cette étude. La perte la plus importante concerne cependant la mise en forme verlanesque qui est, en vertu de son renversement matériel des lettres, l'un des signes les plus marqués de la volonté, implicite dans la langue des cités, de choisir des modes de fonctionnement « en miroir » (Goudailler 1997 : 32), de s'approprier la langue française pour en faire, comme l'image qui se reflète dans le miroir, une tout autre langue.

L'emploi du verlan, qui se retrouve, avec une fréquence cependant réduite, dans d'autres films de notre corpus, est tout à fait neutralisé dans les dialogues italiens par rapport à son pouvoir « subversif ». Dans les deux exemples de dialogues italiens qui suivent, on peut observer un phénomène d'aplatissement par rapport à deux formes qui témoignent de transformations lexicales créatives : le premier cas présente la forme de l'impératif *téma*, dont l'origine est l'inversion verlanesque du verbe argotique *mater* ; le deuxième cas *barjo* dérive de l'inversion des syllabes de jobard, inversion qui entraîne un glissement (de crédule, naïf à farfelu, fou).

Vinz	LH Hôpital-intérieur jour Téma toi, téma toi ! Tu veux que je bouge d'où là ? Tu veux me faire bouger toi ? Tu vas me mettre une balle ? Vas-y, vas-y, sors ton flingue de merde là ! Vas-y sors ton flingue de bouffon là ! Qu'est-ce que tu fous ?	Toglimi le mani di dosso ! Ma guarda come tocca 'sto stronzo ! Guarda, io ti faccio un culo così ! Hai capito ? Io ti faccio un culo così ! Beh, dai, avanti, muoviti, testa di cazzo !
Marius	MJ Cimenterie-extérieur jour Mais elle est barjo ! T'es barjo ou quoi ?	Dico ma sei matta ?

4. Conclusions

À la fin de cette étude sur la transposition des variations diastratiques, diatopiques et parfois diatopiques des dialogues d'un corpus de sept films français en italien, on peut dire que ces variations constituent l'une des difficultés pour le traducteur-dialoguiste, notamment à cause de leur interaction constante en français, à tel point que le classement en niveaux ou registres de langue proposé par les dictionnaires apparaît embrouillé et parfois déroutant. Les variations diastratiques et diaphasiques italiennes, auxquelles s'ajoute la présence, importante, des variations diatopiques des dialectes, suivent en effet des chemins d'éloignement de la langue standard qui ne coïncident pas nécessairement avec les procédés de différenciation en français. L'absence en italien d'un argot qui ne soit pas nécessairement un argot des jeunes vient compliquer la tâche de ceux qui acceptent le défi du doublage. Les traductions analysées ne font que mettre en évidence la nécessité de progresser dans la recherche de possibilités de compensation pour des pertes inhérentes aux deux différents systèmes linguistiques du français et de l'italien.

La quête reste ouverte également dans le domaine des difficultés de doublage en italien du langage des cités françaises : il s'agit d'un défi traductif qui fait appel à la capacité de nous différencier, d'essayer de rencontrer et de dire, à travers une recherche constante, la langue de l'Autre.

NOTES

1. Pour les données principales concernant les films du corpus, je renvoie à la filmographie citée après les références bibliographiques.
2. Pour simplifier la présentation des exemples, j'adopterai ici des sigles renvoyant aux différents films : LH pour *La haine*, CCSC pour *Chacun cherche son chat*, MJ pour *Marius et Jeannette*, FSP pour *La fille sur le pont*, R pour *Rosetta*, GDA pour *Le goût des autres*, AP pour *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*.
3. Pour la transcription des dialogues, j'adopterai le système adopté par le G.A.R.S. (Groupe aixois de recherches en syntaxe), selon lequel « la forme graphique des mots est celle des dictionnaires, [...] Les « non-mots » (claquement de langue, rire, toux) ne figurent pas dans la transcription [...] Les passages inaudibles sont notés par des X » (Blanche-Benveniste 2000 : 29) ; je m'éloignerai de ce système, par contre, en mettant une apostrophe pour signaler qu'une voyelle ou une consonne graphique, habituellement prononcée, est absente.
4. Une transcription complète des dialogues français et des dialogues doublés en italien du film *La haine* a été effectuée par Giulia Bernini, pour son mémoire de maîtrise, dirigé par Daniela Zorzi et Laurence Kamoun (Bernini 2000).
5. L'idée d'une origine idéologique cachée derrière les notions de registre et de niveau de langue est affirmée aussi par Sévry, qui se demande si ces distinguos ne correspondraient pas à « autant de préjugés ethno-linguistiques élaborés par ce groupe social dont nous faisons partie et qui a pour tâche de veiller au respect d'une certaine normativité » (Sévry 1996 : 149).

RÉFÉRENCES

- AGORNI, M. (2000) : « Quale teoria per la pratica della traduzione multimediale? », R.M. BOLLETTIERI BOSINELLI *et al.* (eds), pp. 395-406.
- BACCOLINI, R., BOLLETTIERI BOSINELLI, R. M. et L. GAVIOLI (a cura di) (1994) : *Trasposizioni linguistiche e culturali*, Bologna, CLUEB.
- BERNINI, G. (2000) : *Quando l'odio si fa parola Analisi linguistica del doppiaggio del film « La haine » di M. Kassovitz*, mémoire de maîtrise, Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori, Forlì, Université de Bologne.
- BERRUTO, G. (1987) : *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Roma, La Nuova Italia Scientifica.
- BERRUTO, G. (1993) : « Varietà diamesiche, diastratiche, diafasiche », SOBRERO, Alberto, pp. 37-92.
- BLANCHE-BENVENISTE, C. (2000) : *Approches de la langue parlée en français*, Paris, Ophrys.
- BOLLETTIERI BOSINELLI, R. M., HEISS, C., SOFFRITTI, M. et S. BERNARDINI (a cura di) (2000) : *La traduzione multimediale : quale traduzione per quale testo?*, Bologna, CLUEB.
- CALVIN, L.-J. (1999) : *L'argot*, Paris, P.U.F. (Coll. *Que sais-je?*).
- COLIN, J.-P., MEVEL, J.-P. et C. LECLERE (1994) : *Dictionnaire de l'argot*, Paris, Larousse.
- CORBIN, D. et P. CORBIN (1980) : « Le monde étrange des dictionnaires : les « marques d'usage » dans le *Micro Robert* », *Bulletin du centre d'analyse du discours*, 4, pp. 237-324.
- DEULOFEU, J. (1988) : « Syntaxe de *que* en français parlé et le problème de la subordination », *Recherches sur le français parlé*, 8, pp. 79-104.
- DI FORTUNATO, E. et M. PAOLINELLI (a cura di) (1996) : *Barriere linguistiche e circolazione delle opere audiovisive : la questione doppiaggio*, Roma, AIDAC.
- GADET, F. (1989) : *Le français ordinaire*, Paris, Armand Colin.
- GADET, F. (1992) : *Le français populaire*, Paris, P.U.F. (Coll. *Que sais-je?*).
- GADET, F. (1996) : « Niveaux de langue et variation intrinsèque », *Palimpsestes* 10, pp. 17-35.
- GALASSI, G. (1994) : « La norma traviata », R. BACCOLINI *et al.*, pp. 61-70.
- GIULANO, G. (1996) : « La situazione degli attori doppiatori », E. DI FORTUNATO, M. PAOLINELLI, pp. 103-106.
- GOUDAILLER, J.-P. (1997) : *Comment tu t'achates ! Dictionnaire du français contemporain des cités*, Paris, Maisonneuve et Larose.
- MARTIN, J. (1996) : « La spécification en traduction : le cas (particulier) des situatiolectes », *Palimpsestes* 10, pp. 115-121.

- MERLE, P. (1987) : *Verlan et tchatches*, Toulouse, Éditions Milan.
- RADTKE, E. (1993) : « Varietà giovanili », SOBRERO, Alberto, pp.191-235.
- SÉVRY, J. (1989) : « Registres, niveaux de langue et manipulations idéologiques : à propos des traductions de Chaka, une épopée bantoue de Thomas Mofolo », *Palimpsestes* 10, pp. 149-155.
- SIMONE, R. (1993) : « Stabilità e instabilità nei caratteri originali dell'italiano », SOBRERO, Alberto, pp. 37-92.
- SOBRERO, A. (a cura di) (1993) : *Introduzione all'italiano contemporaneo. Le strutture*, Bari, Laterza.
- SOBRERO, A. (a di cura di) (1993a) : *Introduzione all'italiano contemporaneo La variazione e gli usi*, Bari, Laterza.

FILMOGRAPHIE

- La haine* (1995). Réalisation : Mathieu Kassovitz ; scénario Mathieu Kassovitz.
- Chacun cherche son chat* (1996). Réalisation : Cédric Klapisch ; scénario Cédric Klapisch. Dialogues italiens de Paola Piccinato et Ilaria Carbonali ; directeur du doublage Daniela Nobili.
- Marius et Jeannette* (1997). Réalisation : Robert Guédiguian ; scénario : Robert Guédiguian et Jean-Louis Milési. Dialogues italiens de Giorgio Tausani ; directeur du doublage Rosy Rocchi.
- La fille sur le pont* (1999). Réalisation : Patrice Leconte ; scénario : Serge Frydman. Dialogues italiens de Manlio De Angelis ; directeur du doublage Manlio De Angelis.
- Rosetta* (1999). Réalisation : Luc et Jean-Pierre Dardenne ; scénario : Luc et Jean-Pierre Dardenne. Dialogues italiens de Paolo Modugno ; directeur du doublage Paolo Modugno
- Le goût des autres* (2000). Réalisation : Agnès Jaoui ; scénario : Agnès Jaouiet Jean-Pierre Bacri. Dialogues italiens de Elettra Caporello ; directeur du doublage Ludovica Modugno.
- Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* (2001). Réalisation : Jean-Pierre Jeunet ; scénario : Jean-Pierre Jeunet. Dialogues italiens de Francesco Vairano.