



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO



Scuola di Scienze della Mediazione  
linguistica e culturale

Faculté des Lettres, des Arts et des Humanités

Dipartimento di Scienze della Mediazione  
linguistica e di Studi interculturali

Département de Français  
UR11 ES40

Corso di Dottorato in Studi linguistici,  
letterari e interculturali in ambito europeo ed  
extra-europeo, XXIX ciclo, Settore  
Disciplinare L-LIN/04, L-OR/12

École doctorale Communication, culture,  
patrimoine  
Doctorat en Langue et littérature françaises

Coordinatore del dottorato: Prof.ssa Giuliana  
Garzone

Directeur de l'école doctorale: Prof. Samir  
Marzouki

Anno Accademico 2015-2016

Année Académique 2015-2016.

## **HÉTÉROLINGUISME ET AUTOTRADUCTION DANS LE MAGHREB CONTEMPORAIN: LE CAS DE JALILA BACCAR ET SLIMANE BENAÏSSA**

Thèse de doctorat présentée par Chiara LUSETTI

sous la direction de Mme le Professeur Marie-Christine JULLION

et de M. le Professeur Samir MARZOUKI



**Hétérolinguisme et autotraduction dans le Maghreb contemporain : le cas de Jalila  
Baccar et Slimane Benaïssa.**

Table des matières	3
<b>Introduction</b>	<b>9</b>
<b>PARTIE 1. PRÉMISSSES THÉORIQUES</b>	<b>19</b>
<b>Chapitre 1 : L'autotraduction : questions problématiques et état de l'art</b>	<b>19</b>
<b>1.1 Naissance d'une discipline</b>	20
1.1.1 L'autotraduction dans l'histoire	20
1.1.2 L'autotraduction comme discipline	24
<b>1.2 Problématiques définitives</b>	25
1.2.1 De l'original ou de l'aporie de localisation de l'œuvre	26
1.2.2 L'autotraduction : traduction ou réécriture ?	29
<b>1.3 L'autotraduction et la relation entre les langues</b>	34
1.3.1 Pascale Casanova : la (auto)traduction comme échange inégal	34
1.3.2 Rainier Grutman : l'autotraduction dans la galaxie des langues.	37
<b>1.4 Développement d'une discipline : perspectives ouvertes</b>	39
1.4.1 Les études sur l'autotraduction jusqu'à 2012	39
1.4.2 Les études sur l'autotraduction de 2013 à 2015	41
1.4.3 Définition du corpus	45
<b>Chapitre 2 : Les contexte sociolinguistique maghrébin</b>	<b>48</b>
<b>2.1 Considérations générales</b>	48
2.1.1 Langue arabe, langues arabes	48
2.1.1.1 al-‘arabiya al-fusha	49
2.1.1.2 al-‘arabiya al-‘ammiya	50
2.1.1.3 Al-‘arabiya al-wusta	52
2.1.2 Spécificités du contexte maghrébin	52
2.1.2.1 Le français au Maghreb	53
2.1.2.2 Décolonisation et arabisation	54
2.1.2.3 Les langues berbères	56
2.1.3 La pratique des langues	56
2.1.3.1 Diglossie, continuum, <i>code switching</i>	57
2.1.3.2 Typologies de plurilinguisme	59
2.1.3.3 Le théâtre et les langues nationales	60
<b>2.2 La constellation tunisienne</b>	61
2.2.1 Les langues écrites : le français et l'arabe littéraire	61
2.2.1.1 Les politiques linguistiques entre colonisation et	61

indépendance	
2.2.1.2 Arabe et français : quelles représentations et quels enjeux identitaires ?	64
2.2.2 L'arabe tunisien	66
2.2.3 D'autres langues	68
2.2.4 La constellation linguistique tunisienne	69
<b>2.3 La constellation algérienne</b>	<b>71</b>
2.3.1 Les langues écrites : le français et l'arabe littéraire	72
2.3.1.1 Les langues de la colonisation aux indépendances	72
2.3.1.2 Arabe et français aujourd'hui	75
2.3.2 Les langues algériennes	76
2.3.2.1 Les langues berbères	77
2.3.2.2 L'arabe algérien	79
2.3.3 D'autres langues	80
2.3.4 La constellation linguistique algérienne	81
<b>Chapitre 3 : Analyser un corpus autotraduit : quelle méthode ?</b>	<b>83</b>
<b>3.1 Analyser un texte hétérolingue</b>	<b>84</b>
3.1.1 Le bilinguisme : ambiguïté d'un mot	86
3.1.2 Plurilinguisme et littérature : de Bakhtine à Grutman	86
3.1.3 Analyser les stratégies de textualisation des langues : les trois motivations de l'hétérolinguisme	88
<b>3.2 Pour une approche contextuelle</b>	<b>90</b>
3.2.1 Une catégorisation des autotraducteurs	91
3.2.2 Pourquoi s'autotraduire ? Causes et conséquences possibles de l'autotraduction	92
<b>3.3 Pour une approche textuelle : étudier une autotraduction en tant que traduction</b>	<b>95</b>
3.3.1 Quel degré de créativité ? Pour une catégorisation des autotraductions	96
3.3.2 L'autotraducteur et ses publics	199
3.3.3 Traduire le théâtre	103
3.3.3.1 Le genre dramatique et ses caractéristiques	103
3.3.3.2 Rythme et théâtre	107
3.3.4 Traduire l'hétérolinguisme	110
<b>3.4 Notre méthode de travail</b>	<b>113</b>
<b>PARTIE 2. JALILA BACCAR</b>	<b>115</b>
<b>Chapitre 1 : Le théâtre de Jalila Baccar</b>	<b>115</b>
<b>1.1 Jalila Baccar et Fadhel Jaïbi</b>	<b>115</b>
<b>1.2 Un théâtre politique ?</b>	<b>118</b>
<b>1.3 Écrire en Arabe Tunisien : contre la politique linguistique dominante</b>	<b>121</b>

1.4 Bilinguisme et autotraduction chez Jalila Baccar	122
<b>Capitre 2 : <i>Al-baḥt ‘an ‘A’ida</i> - À la recherche de Aïda</b>	<b>126</b>
2.1 La pièce : analyse des thèmes	126
2.2 Le contexte de l’autotraduction	133
2.3 L’hétérolinguisme de la pièce	137
2.3.1 L’arabe littéraire et l’arabe tunisien : une motivation compositionnelle	138
2.3.2 Pour chaque citation, sa langue : hétérolinguisme et motivation esthétique	145
2.3.3 Arabes et réalisme	149
2.3.4 Le français, la présence d’une absence	151
2.3.5 La textualisation des langues, entre diglossie et art	152
2.4 Pour une analyse des variantes	153
2.4.1 Structure	154
2.4.2 Contenu	154
2.4.2.1 Clarification	155
2.4.2.2 Clins d’œil au public français	162
2.4.2.3 Politique	166
2.4.2.4 Omissions	172
2.4.3 Style	174
2.4.3.1 Ennoblement	174
2.4.3.2 Appauvrissement et destruction des rythmes	180
2.4.4 Envie de se redire	187
2.4.5 À la recherche de Aïda entre traduction et réécriture	192
<b>Chapitre 3 : <i>Junūn</i></b>	<b>195</b>
3.1 Analyse des thèmes	195
3.1.1 « La voix de mon père »: Œdipe et l'autorité du père	198
3.1.2 Famille, autorité et l'invention de la folie	202
3.1.3 Schizophrénie et dimension victimaire	208
3.2 Le contexte de l’autotraduction	212
3.3 Les langues de <i>Junūn</i> : entre arabe et français, un échange enrichissant	214
3.3.1 L’arabe tunisien dans <i>Junūn</i>	215
3.3.2 Français et arabe littéraire dans la version tunisienne : une reproduction du contexte ?	217
3.3.3 Pour une motivation compositionnelle	220
3.3.4 Arabe littéraire et motivation esthétique	223
3.3.5 Interférences entre les langues	224
3.3.6 Les langues de <i>Junūn</i>	228
3.4 Quelles stratégies pour la traduction de soi ?	230
3.4.1 Structure	230
3.4.2 La traduction d'éléments culturels	231

3.4.2.1 Religion	231
3.4.2.2 Vie quotidienne	236
3.4.2.3 Intertextualité : littérature et cinéma	239
3.4.2.4 D'autres locutions	242
3.4.3. La traduction du rythme	243
3.4.3.1 Problèmes phoniques	244
3.4.3.2 Rythme et accents	247
3.4.3.3 Répétitions	249
3.4.3.4 Jeux de mots	252
3.4.4 D'autres variantes	254
3.4.4.1 Lexique	255
3.4.4.2 Grammaire et syntaxe	257
3.4.5 Tendances générales	260
3.4.6 <i>Junūn</i> entre traduction et réécriture	267
<b>PARTIE 3. SLIMANE BENAÏSSA</b>	<b>271</b>
<b>Chapitre 1 Le théâtre de Slimane Benaïssa</b>	<b>271</b>
1.1 Slimane Benaïssa entre Algérie et France	271
1.2 Les caractéristiques du théâtre de Slimane Benaïssa	274
1.2.1. Un théâtre politique ?	275
1.2.2 Écrire entre les langues	277
1.3 Traduction et autotraduction pour Slimane Benaïssa	280
<b>Chapitre 2 : <i>Rāk khūya w ānā škūn - Au-delà du voile</i></b>	<b>283</b>
2.1 La pièce : analyse des thématiques	283
2.2 Le contexte de l'autotraduction	290
2.3 L'hétérolinguisme de la pièce	293
2.3.1 Le français dans la version arabe	293
2.3.1.1 La textualisation des langues entre alphabet arabe et alphabet latin	294
2.3.1.2 Quels champs sémantiques pour l'usage du français	297
2.3.1.3 <i>Code mixing</i> et <i>code switching</i>	303
2.3.2 L'arabe littéraire entre esthétique et composition	305
2.3.3 L'hétérolinguisme de la version française	307
2.3.3.1 L'arabe littéraire entre composition et réalisme	307
2.3.3.2 Traduire le français en français	312
2.3.4 Un plurilinguisme existentiel : les langues de <i>Au-delà du voile</i>	313
2.4 Stratégies d'autotraduction	315
2.4.1 Structure	315
2.4.2 Contenu	315
2.4.2.1 Politique	316

2.4.2.2 Le conflit homme-femme	321
2.4.2.3 Représentations de l'Algérie	324
2.4.2.4 Clins d'œil au public français et adaptation à son horizon d'attente	327
2.4.3 Style	330
2.4.3.1 La (non)traduction de l'expressivité	330
2.4.3.2 L'apparente cohérence d'un « faux dialogue »	335
2.4.3.3 Tendances générales	339
2.4.3.4 <i>Au-delà du voile</i> , une autotraduction cachée	346
<b>Conclusions</b>	<b>349</b>
Tableau de translittération de l'arabe	359
Bibliographie	361
Remerciements	375
<b>Annexes</b>	<b>377</b>
A) Tableaux d'analyse	379
1. <i>Al-baḥt 'an 'A'ida</i>	381
2. <i>Junūn</i>	431
3. <i>Rak Khuya, w ana shkun ?</i>	509
B) Entretiens et interventions publiques des auteurs	595
1. Milan, 2 septembre 2015 : Intervention publique de Fadhel Jaïbi à la Fondazione Corriere della Sera, en occasion de la première mondiale de la pièce <i>عنف – Violence(s)</i>	597
2. Paris, le 2 décembre 2015 : Intervention publique de Slimane Benaïssa au café bilingue	603
3. Paris, le 23 mars 2016. Entretien à Slimane Benaïssa.	607





## Introduction

L'autotraduction est un objet de recherche assez récent qui suscite l'intérêt d'un nombre croissant de chercheurs. Pourtant, c'est un phénomène qui a toujours existé dans l'histoire de la littérature<sup>1</sup>. Son étude a été longtemps négligée, notamment parce que toute pratique bilingue conteste l'équation nationaliste « une nation, un peuple, une langue », qui a dominé depuis le Romantisme. Les nouveaux contextes postcoloniaux et migratoires ont rendu possible cette ouverture vers une prise en considération de l'autotraduction dans le milieu scientifique à partir de la dernière décennie du XX<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>. Dans le monde actuel, où l'on risque de recommencer à bâtir des murs et de s'enfermer de nouveau dans ses frontières nationales, l'étude de l'autotraduction a une valeur politique remarquable : elle permet de rappeler que la pluralité, l'hybridité et la mixité font partie de la nature humaine, et qu'elles représentent un enrichissement pour les individus et pour les peuples. Le plurilinguisme en littérature n'est qu'une facette de cette pluralité.

Par ailleurs, l'étude de l'autotraduction littéraire présente aussi un intérêt théorique majeur. Tout d'abord, elle remet en cause la distinction entre auteur et traducteur, entre création et traduction. Un auteur qui se traduit lui-même jouit de beaucoup plus de liberté qu'un traducteur allographe, liberté qui découle de son autorité auctoriale sur l'œuvre. De ce point de vue, l'autotraduction est comparable à la création<sup>3</sup>. Toutefois, en réécrivant son œuvre, l'autotraducteur ne produit pas un nouvel ouvrage, mais il respecte l'univers fictionnel de la première version, de sorte que l'autotraduction doit être considérée comme une traduction<sup>4</sup>. Cette aporie théorique montre que les catégories critiques traditionnelles s'adaptent mal à ce phénomène hybride. Outre cette distinction entre traduction et réécriture, l'autotraduction met aussi en crise la catégorie d'original : la deuxième version, encore en raison de sa nature auctoriale, peut fonctionner de manière autonome dans le contexte cible et ne se situe pas dans un rapport de dépendance vis-à-vis de la première version ; ainsi, la notion d'original perd de sa pertinence et doit être remplacée par d'autres notions plus flexibles<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Hokenson et Munson 2007.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 85 et Lagarde 2013, p. 10.

<sup>3</sup> Eco 2014, Bassnett 2014.

<sup>4</sup> Tanqueiro 2009, Autotrad 2007.

<sup>5</sup> Grutman 1998.

Ces considérations sont à la base de notre intérêt pour l'autotraduction et ont donné une première impulsion à notre travail de recherche. Ce travail se propose donc, en premier lieu, de contribuer à la réflexion théorique, en testant le fonctionnement de nouvelles catégories actuellement en cours de définition et de développement, sur des études de cas originaux (objectif 1). Deuxièmement, notre recherche veut contribuer au travail de cartographie du phénomène de l'autotraduction, issue des résultats des différentes études proposées jusqu'à présent au niveau international (objectif 2). Dans ce but, nous avons choisi de nous concentrer sur un cas d'étude concernant des langues et des contextes qui demeurent, pour l'instant, peu étudiés.

Pour cette raison, nous avons sélectionné notre corpus après une analyse approfondie de l'état de l'art des études sur l'autotraduction<sup>6</sup>. Une lecture des recherches existantes dans ce domaine montre, en bref, que les autotraducteurs les plus analysés demeurent des auteurs célèbres, dont le bilinguisme est individuel et qui utilisent deux langues se trouvant dans un rapport horizontal. C'est le cas notamment de Samuel Beckett et de Vladimir Nabokov, deux parmi les auteurs les plus étudiés. Enfin, on assiste à une augmentation des études sur des autotraductions asymétriques<sup>7</sup>, qui ont lieu à partir de ou vers une langue périphérique dans la galaxie des langues mondiales<sup>8</sup>. Cependant, il s'agit toujours de langues régionales européennes, à savoir le basque, le catalan, le breton ou l'occitan. L'autotraduction demeure ainsi une discipline très européocentrique. Ainsi, la langue arabe, notre deuxième langue de spécialisation après le français, n'est que très peu représentée. Le choix d'un corpus franco-arabe, dans notre cas maghrébin, s'est ainsi imposé en raison des lacunes de la discipline et de nos compétences linguistiques personnelles.

Dans la définition des textes à analyser, nous avons décidé d'approfondir l'analyse de l'asymétrie linguistique qui concerne les pays du Maghreb : au lieu de choisir des romans en arabe littéraire, nous avons préféré donner la parole à des écrivains qui ont décidé de s'exprimer dans les arabes nationaux, des langues très périphériques à la fois par rapport à la constellation linguistique de l'arabe littéraire et par rapport à la constellation francophone. C'est pourquoi nous nous sommes tournée vers le théâtre, le

---

<sup>6</sup> Voir partie 1, §1.4.

<sup>7</sup> Voir Lagarde 2015.

<sup>8</sup> Nous faisons référence au modèle gravitationnel proposé par Louis-Jean Calvet dans Calvet 1999, pp. 78-79.

genre littéraire qui a été le plus utilisé pour la mise en scène des langues primaires<sup>9</sup>, se faisant ainsi porteur de revendications linguistiques voire politiques particulièrement novatrices.

Après une analyse attentive des ouvrages qui étudient le théâtre arabe contemporain<sup>10</sup>, notre choix s'est porté sur deux dramaturges maghrébins : Jalila Baccar, tunisienne, et Slimane Benaïssa, algérien. Ces deux artistes ont en commun de nombreuses caractéristiques : tout d'abord, ils ont compté parmi les pionniers du théâtre contemporain de leurs pays, et ils ont fondé la première compagnie privée tunisienne et algérienne ; ensuite, leur travail est désormais consacré et respecté à l'échelle nationale mais aussi, dans une certaine mesure, internationale, de sorte que la qualité de leur production n'est pas mise en question ; en outre, leur théâtre est un théâtre fortement politique, qui a mis en scène les conflits de leur société d'origine ; enfin, ils ont à plusieurs reprises revendiqué la reconnaissance de la valeur artistique des langues nationales, traditionnellement considérées comme des langues orales et reléguées à l'expression de la quotidienneté. Après avoir circonscrit notre intérêt à ces deux auteurs, nous avons individué toutes leurs expériences d'autotraduction et ainsi défini notre corpus, qui se compose de trois pièces : *Al-baḥt 'an 'A'ida / A la recherche de Aïda*<sup>11</sup> et *Junūn / Junun*<sup>12</sup> de Jalila Baccar et *Rāk khūya w ānā škūn / Au-delà du voile*<sup>13</sup> de Slimane Benaïssa.

Les difficultés que nous avons rencontrées pour établir notre corpus ont été nombreuses. Premièrement, repérer les versions arabes des pièces n'a pas été évident. La première pièce de Jalila Baccar, *Al-baḥt 'an 'A'ida*, n'est plus disponible dans les librairies ; nous n'avons pu en trouver qu'une seule copie à la Bibliothèque Nationale de Tunis, qui peut être consultée sous demande. Quant à *Rāk khūya w ānā škūn*, qui n'a jamais été publiée, nous avons pu en lire le scénario, diffusé informellement à l'époque, uniquement grâce à nos réseaux académiques de connaissances<sup>14</sup>. Deuxièmement, les arabes nationaux n'étant pas officiellement codifiés, nous n'avons pas pu compter sur des grammaires, des dictionnaires ou d'autres ouvrages de référence pour aborder l'analyse des textes.

---

<sup>9</sup> Morsly 1991.

<sup>10</sup> Notamment Ruocco 2010.

<sup>11</sup> Voir Baccar 2002, pour la version arabe, et Baccar 1998 pour la version française.

<sup>12</sup> Voir Baccar 2001 pour la version arabe et Baccar 2003 pour la version française.

<sup>13</sup> Voir Benaïssa n.d. pour la version arabe et Benaïssa 1991 pour la version française.

<sup>14</sup> Nous remercions le Professeur M. Jilani Zouaghi de l'Université de Paris 8 pour avoir partagé avec nous sa copie du scénario.

Dans ce cas aussi, la lecture critique de ce corpus a été possible seulement grâce à notre inscription dans une université tunisienne, l'Université de Manouba, et à la collaboration de quelques collègues tunisiens et algériens<sup>15</sup>. Ces facteurs liés à la situation de l'édition dans ces pays, au manque de codification et de reconnaissance officielle des langues nationales, pourraient avoir eu un certain poids dans la marginalisation de la région arabe dans les études sur l'autotraduction, vu qu'un chercheur doit se confronter à des difficultés supplémentaires avant même de commencer son travail sur les textes.

Revenons à présent aux caractéristiques du corpus. Toutes ces pièces ont été mises en scène et/ou publiées entre les années 1990 et le début des années 2000, couvrant une période assez limitée de treize ans. Il s'agit toujours d'autotraductions verticales, c'est à dire qui ont lieu entre des langues se trouvant dans une relation asymétrique, et plus précisément de supra-autotraduction, de la langue périphérique vers la langue centrale<sup>16</sup>. La prise en considération de trois cas de supra-autotraduction nous semble particulièrement importante, car son analyse peut s'insérer dans une étude plus générale sur le contexte sociolinguistique local : elle peut par exemple donner des informations intéressantes sur le rapport entre les langues en présence ou bien offrir un regard original sur les représentations que les locuteurs d'une langue périphérique ont sur une langue centrale. Il faut aussi souligner que le bilinguisme de Baccar et Benaïssa est un bilinguisme social : il ne dérive pas d'un choix individuel, mais il est déjà présent dans la société d'origine. Dans ce sens, l'analyse de la textualisation des langues dans le corpus doit forcément être mise en relation avec le contexte sociolinguistique tunisien et algérien. Rappelons aussi que ces deux contextes s'avèrent être particulièrement complexes du fait de l'interpénétration de deux facteurs : premièrement la diglossie entre arabe littéraire et arabes nationaux ; deuxièmement le rapport conflictuel avec la langue française, en raison du passé colonial qui lie Tunisie et Algérie à l'Hexagone. Pour ces raisons, les rapports entre les langues sont fortement chargés d'aspects symboliques, ce qui ne saurait être oublié dans le travail d'analyse. Une dernière remarque : comme le bilinguisme, ou mieux le plurilinguisme, est très diffusé dans toute la société, et comme ces auteurs se proposent d'utiliser la langue du peuple, les

---

<sup>15</sup> Nous remercions notamment notre cher ami Adlane Hamad.

<sup>16</sup> Grutman 2008, p. 42.

versions arabes de ces trois pièces – dans le cas de Benaïssa aussi la version française – sont fortement hétérolingues<sup>17</sup> et mettent en scène les différentes langues en présence.

À partir de ces caractéristiques du corpus, nous avons fixé trois objectifs spécifiques qui s'ajoutent aux deux précédents. Tout d'abord, nous allons vérifier si, au niveau contextuel, l'autotraducteur périphérique est soumis à des forces et à des contraintes différentes par rapport à un autotraducteur central (Objectif 3). Ensuite, nous nous concentrerons sur l'hétérolinguisme des pièces, et nous étudierons les modalités de textualisation des langues faisant partie du répertoire linguistique des auteurs et leur rapport avec le contexte sociolinguistique de référence. Nous nous proposons notamment d'analyser la coïncidence ou la non-coïncidence entre le discours officiel sur les langues et l'usage que les auteurs en font, avec une attention particulière au rapport de la langue primaire, l'arabe tunisien ou algérien, aux deux langues de prestige, le français et l'arabe littéraire (Objectif 4). Enfin, nous allons vérifier le degré de « transdoxalité »<sup>18</sup> de ces autotraductions, dans le but de répondre à la question « comment les autotraducteurs s'autotraduisent-ils ? »<sup>19</sup> et de vérifier les stratégies de traduction que les auteurs poursuivent. Pour ce faire, il ne faudra pas oublier tous les facteurs idéologiques, politiques, identitaires et commerciaux qui entrent en jeu dans le cas d'une supra-autotraduction postcoloniale (Objectif 5).

Afin de poursuivre ces objectifs, nous avons mis au point une méthode personnelle conjuguant une approche contextuelle et une approche textuelle. En ce qui concerne l'analyse du contexte, nous considérerons, à l'aide de Pascale Casanova<sup>20</sup>, l'autotraduction comme un échange inégal, influencé par plusieurs caractéristiques – politiques, idéologiques, commerciales, etc. – du contexte, et notamment du champ littéraire mondial<sup>21</sup>. En partant de ce constat, nous chercherons à répondre aux questions « qui s'autotraduit ? », « où ? », « quand ? », « entre quelles langues ? », « dans quelles conditions ? » et « pourquoi ? », à l'aide du système des catégories mis en place par Rainier Grutman dans la dernière décennie<sup>22</sup>. L'approche contextuelle a le mérite de nous donner des informations sur les facteurs qui ont rendu l'autotraduction possible, ce

---

<sup>17</sup> Néologisme employé par Rainier Grutman pour indiquer l'emploi d'autres langues ou d'autres variétés de la même langue dans des textes littéraires. Voir Grutman 1997.

<sup>18</sup> Oustinoff 2001.

<sup>19</sup> Autotrad 2007.

<sup>20</sup> Casanova 2002.

<sup>21</sup> Bourdieu 1991.

<sup>22</sup> Voir à ce propos Grutman 1998, Grutman 2008, Grutman 2009, Grutman 2013, Grutman 2014a, Grutman 2015, Grutman 2016.

qui est intéressant en soi. De plus, la connaissance du contexte nous permet de mieux comprendre certaines stratégies textuelles que les auteurs poursuivent : il nous semble impossible d'analyser une autotraduction d'un point de vue textuel sans avoir une connaissance de son contexte, notamment lorsqu'il s'agit d'une autotraduction verticale. Dans un deuxième moment, nous aborderons l'hétérolinguisme des textes. Pour *Junūn* et *Rāk khūya w ānā škūn*, caractérisées par un fort *code mixing* et un fort *code switching*, nous partirons de l'analyse linguistique – morphologique et lexicologique et syntaxique – des modalités par lesquelles l'alternance codique a lieu. Dans le cas de *Al-baḥt 'an 'A'ida*, vu que l'alternance entre les langues concerne des parties beaucoup plus longues du texte, ce type d'analyse n'est pas très pertinent. Nous nous limiterons dans ce cas à la deuxième phase de notre étude de l'hétérolinguisme, qui consiste à envisager l'emploi des langues dans une perspective plus vaste, en cherchant à interpréter leurs fonctions plus profondes dans l'économie d'un texte littéraire, à l'aide des trois motivations de l'hétérolinguisme – réalisme, composition, esthétique – théorisées par Rainier Grutman<sup>23</sup>.

Enfin, nous étudierons le processus autotraductif d'un point de vue textuel, une démarche dont l'intérêt a été fortement souligné par Helena Tanqueiro et son groupe de recherche Autotrad<sup>24</sup>. Nous mènerons donc une analyse contrastive des deux versions des trois pièces, en comparant les deux textes passage après passage et en soulignant toute variante. Nous chercherons notamment à mettre en lumière le niveau de « transdoxalité » de ces autotraductions, en suivant les catégories d' « autotraduction décentrée, autotraduction naturalisante et autotraduction créatrice » proposées par Michaël Oustinoff. Dans cette phase, il faudra prêter une attention particulière aux éventuelles stratégies d'adaptation du texte à l'horizon d'attente du nouveau public. Nous partons en effet de cette question : un écrivain périphérique est-il particulièrement sensible aux instances du centre, de sorte que les stratégies naturalisantes dominent dans son autotraduction ? De plus, nous garderons à l'esprit que les textes dramatiques ont des caractéristiques particulières, et que la traduction des textes de théâtre est soumise à des contraintes propres, comme cela a été souligné entre autres par Susan Bassnett<sup>25</sup>, contraintes dues notamment aux exigences de performativité du texte et à l'absence du périphrase. Dans ce travail de catalogage des variantes, nous ferons souvent référence aux

---

<sup>23</sup> Grutman 2002.

<sup>24</sup> Autotrad 2007, Tanqueiro 1999 et 2009.

<sup>25</sup> Bassnett 1983.

« tendances déformantes » théorisées par Antoine Berman<sup>26</sup>, qui expriment très efficacement les tendances générales que l'on peut repérer aussi bien dans des traductions allographes que dans des autotraductions.

La présentation de notre recherche se divise en trois parties : une partie théorique et deux parties d'analyse du corpus. Dans la première partie, nous résumerons toutes les prémisses théoriques qui ont été indispensables pour notre travail sur les textes. Le premier chapitre décrit le champ de recherche dans lequel nous nous insérons : l'autotraduction. Nous parcourons l'histoire de l'autotraduction littéraire et de l'autotraduction comme discipline ; nous nous arrêterons ensuite sur les problématiques définitoires qui demeurent ouvertes et que nous avons déjà évoquées dans cette introduction ; puis, nous soulignerons les relations entre la sociologie de la littérature et les études sur l'autotraduction, en mettant en lumière l'importance d'une analyse contextuelle prenant en compte les rapports entre les langues et entre les marchés littéraires concernés ; enfin, nous établirons l'état de l'art de cette discipline, en soulignant l'originalité de notre recherche. Le deuxième chapitre sera dédié au contexte sociolinguistique maghrébin. Nous venons de souligner que les rapports entre les langues impliquées dans l'autotraduction doivent absolument être pris en considération dans l'analyse. De plus, les politiques linguistiques des pays arabes en général, et du Maghreb en particulier, sont complexes et riches en implications idéologiques. C'est pourquoi une étude contextes sociolinguistiques tunisiens et algériens nous a paru indispensable pour mieux appréhender notre recherche. Nous partirons de quelques considérations générales sur les langues dans les pays arabes et dans le Maghreb, pour entrer ensuite dans les détails des constellations linguistiques des deux pays concernés. Nous chercherons notamment à interpréter ces contextes à l'aide du modèle gravitationnel proposé par Louis-Jean Calvet, en ayant une attention particulière d'un côté pour les implications idéologiques et politiques liées au discours officiel sur les langues et de l'autre pour les pratiques langagières réelles. Ces prémisses posées, le troisième chapitre présentera toutes les références théoriques et critiques auxquelles nous avons souscrit dans la définition de notre méthode d'analyse. En partant des définitions du bilinguisme, du plurilinguisme, de la diglossie, de l'hétéroglossie et de l'hétérolinguisme, nous verrons d'abord comment analyser la présence de plusieurs langues dans un texte littéraire. Nous présenterons ensuite les nouvelles catégories

---

<sup>26</sup> Berman 1999, pp. 52-68.

critiques, proposées notamment par Rainier Grutman, que nous avons utilisées pour analyser notre corpus d'un point de vue contextuel. Dans un troisième moment, nous nous arrêterons plus longuement sur les ressources qui sont à la base de notre travail d'analyse textuelle de l'autotraduction, en portant une attention particulière à quatre aspects : premièrement deux aspects utiles dans l'analyse de toute autotraduction, à savoir la catégorisation des autotraductions par rapport aux variantes rencontrées et la prise en compte du rapport de l'autotraducteur avec ses publics ; deuxièmement, deux aspects strictement liés à notre corpus, soit la traduction de l'hétérolinguisme dans une autre langue et la traduction des textes théâtraux. Nous présenterons enfin notre méthode de travail personnelle, que nous avons résumée plus tôt dans cette introduction. La deuxième et la troisième partie seront consacrées respectivement à Jalila Baccar et à Slimane Benaïssa et seront organisées de manière symétrique. Dans un premier chapitre, nous présenterons l'auteur concerné, en partant de sa biographie, pour ensuite présenter les caractéristiques de son théâtre et son rapport à ses langues d'écriture et à l'autotraduction. Les autres chapitres seront dédiés chacun à l'analyse d'une pièce. Dans le cas de Jalila Baccar, nous aborderons les pièces en respectant l'ordre chronologique d'écriture, en commençant dans le deuxième chapitre par *Al-baħt 'an 'A'ida*, pour passer à *Junūn* dans le troisième. En revanche, la partie consacrée à Slimane Benaïssa se compose seulement de deux chapitres, l'un sur l'auteur, et l'autre sur *Rāk khūya w ānā škūn*. En ce qui concerne l'étude du corpus, nous commencerons toujours par une présentation générale de la pièce et de ses thématiques. Nous entrerons ensuite dans le vif du processus autotraductif en présentant d'abord le contexte de l'autotraduction puis l'hétérolinguisme des textes et l'analyse textuelle des variantes. Ce dernier aspect sera abordé de manière légèrement différente selon les caractéristiques spécifiques de chaque pièce, cependant, nous partirons toujours des variantes qui concernent le contenu pour nous arrêter ensuite sur le niveau stylistique.

Dans un souci d'exhaustivité, et afin de montrer tout le travail préliminaire qui a été mené dans la première phase de notre recherche, nous ajouterons à notre thèse, en annexe, les tableaux que nous avons préparés dans l'analyse du corpus. En effet, dans les chapitres d'analyse nous ne pourrions citer que les exemples qui nous paraissent le plus significatifs. En revanche, ces tableaux incluent l'analyse complète des trois pièces et permettent d'avoir un aperçu de tous les passages caractérisés par l'hétérolinguisme et de toutes les variantes traductives que nous avons pu repérer. Nous ajouterons aussi



en annexe la transcription de deux interventions publiques des auteurs et d'un entretien que Slimane Benaïssa nous a accordé en mars 2016.



# PARTIE 1

## PRÉMISSES THÉORIQUES

Dans cette première partie, nous nous proposons de poser les prémisses théoriques de notre travail de recherche. Dans un premier chapitre, nous présenterons l'autotraduction, la discipline dans laquelle notre recherche s'insère, en essayant notamment de définir son objet d'étude, de parcourir son histoire et d'en tracer l'état de l'art. Dans un deuxième chapitre, nous décrirons la situation sociolinguistique des pays concernés dans notre corpus, Tunisie et Algérie, dont la connaissance est incontournable pour l'analyse des textes. Enfin, dans un troisième chapitre, nous construirons notre méthode de recherche en présentant tous les instruments utiles pour notre analyse, tout en considérant les caractéristiques spécifiques à notre corpus.

### Chapitre 1

#### **L'autotraduction : questions problématiques et état de l'art**

Ces vingt dernières années, l'autotraduction a été l'objet d'un grand intérêt. Écrivains plurilingues qui à un moment donné choisissent de traduire une ou plusieurs de leurs œuvres, les autotraducteurs constituent un cas d'étude particulièrement attrayant dans le cadre des recherches sur l'hétérolinguisme, défini par Rainier Grutman comme « la présence dans un texte d'idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit, aussi bien que de variétés (sociales, régionales ou chronologiques) de la langue principale »<sup>1</sup>. Avant d'aborder l'analyse de notre corpus, il est nécessaire de faire une brève présentation de ce nouveau champ de recherche et des problématiques définitoires qui le concernent, afin de fixer le point de départ de notre travail de thèse. Nous tracerons d'abord rapidement l'histoire de la discipline pour présenter, ensuite, les problématiques qui en font un domaine d'études autonome, loin d'être examinées de façon univoque. Puis, nous envisagerons l'autotraduction comme phénomène lié aux rapports entre les langues, en mettant en lumière l'importance d'une approche sociolinguistique dans l'analyse contextuelle du processus autotraductif. Enfin, nous chercherons à présenter l'état de l'art de la recherche dans ce domaine, en essayant de résumer les dernières

---

<sup>1</sup> Grutman 1997, p. 34.

lignes d'investigation et les perspectives encore ouvertes et envisageables, que nous mettrons notamment en relation avec notre travail.

## **1.1 Naissance d'une discipline**

### **1.1.1 L'autotraduction dans l'histoire**

L'intérêt pour l'autotraduction dans le milieu académique est assez récent, car il s'est développé surtout à partir des années 2000<sup>2</sup>. La pratique de l'autotraduction, pourtant, a été toujours très vivante : de nombreux chercheurs<sup>3</sup> ont montré que l'histoire de la littérature européenne est très riche en auteurs qui ont choisi d'écrire en plusieurs langues, dès l'époque gréco-romaine.

Au Moyen Age par exemple, le plurilinguisme littéraire était un phénomène assez répandu : le latin et les vulgaires coexistaient dans les mêmes espaces littéraires, et c'était souvent le genre littéraire adopté qui déterminait la langue d'écriture<sup>4</sup>. L'italien Dante Alighieri est un exemple illustre de cette tendance, car il écrivait en latin ses œuvres théoriques et en vulgaire ses œuvres littéraires, et de même Francesco Petrarca. Gianfranco Contini, a toutefois remarqué une différence importante dans le plurilinguisme de ces deux auteurs. D'après ce critique, le plurilinguisme de Dante est plus profond car il concernerait plusieurs niveaux de l'expression linguistique, à savoir « la poliglottia degli stili e [...] dei generi letterari »<sup>5</sup>, ce qui se traduit dans une expérimentation continue. Ainsi, Dante peut être considéré comme un écrivain « mistilingue »<sup>6</sup>. Le bilinguisme de Pétrarque, au contraire, serait en réalité un double monolinguisme qui fait alterner le latin et la langue vulgaire. Contini affirme que son écriture est caractérisée par « in primo luogo, dunque, unilinguismo, se non è dir troppo. Posta quella cultura, il bilinguismo con frontiere ben segnate è la soluzione più rigorosa. È vero che le due varianti tendono, con diverse modalità, a un assoluto stilistico »<sup>7</sup>. Cela montre que le bilinguisme littéraire était quelque chose d'absolument normal à l'époque et que chaque auteur se rapportait à ses langues selon des stratégies

---

<sup>2</sup> Ceccherelli 2014, p. 11.

<sup>3</sup> Par exemple Hokenson et Munson 2007 et Grutman 1998.

<sup>4</sup> Grutman 1998, p. 17.

<sup>5</sup> Contini 1970, p. 171.

<sup>6</sup> Montini 2014a, p. 12.

<sup>7</sup> Contini 1970, p. 173.

personnelles et libres. « Mistilinguismo » et monolinguisme littéraire ne sont que deux manifestations du même phénomène.

C'est peut-être pendant la Renaissance que l'équation « langue = identité » commence à se répandre, dans le but de valoriser les langues vernaculaires au détriment du latin. En France, cette lutte a été notamment menée par les poètes de la Pléiade. En 1565, Ronsard écrit à ce propos :

Mais aujourd'hui, pource que nostre France n'obeist qu'à un seul roy, nous sommes contraincts, si nous voulons parvenir à quelque honneur, de parler son langage ; autrement notre labeur, tant fust-il honorable et parfaict, seroit estimé peu de chose ou (peult estre) totalement mesprisé.<sup>8</sup>

À cette époque, cependant, la conception de la langue et de la culture n'est pas du tout monolithique et la production littéraire bilingue continue à être fortement présente<sup>9</sup>.

Au XVII<sup>e</sup> siècle, le public des lecteurs commence à s'élargir et le choix de la langue d'écriture de la part de l'écrivain implique la désignation d'un public différent. Le français prend la place du latin en tant que lingua franca littéraire et langue de prestige chez les élites culturelles européennes et il est souvent utilisé par des écrivains et des intellectuels bilingues, comme par exemple Carlo Goldoni en Italie<sup>10</sup>.

Ce n'est probablement qu'avec le Romantisme et avec la naissance des États-nations modernes que la langue a été de plus en plus associée à chaque Nation. Hokenson et Munson<sup>11</sup> rappellent que ce processus s'est déroulé en trois étapes : l'émergence d'une langue littéraire, la création des grammaires et la consolidation politique de l'État-nation, sans lequel cette relation entre Nation et langue n'aurait probablement pas existé. Le concept de langue maternelle, en tant que seule langue originelle d'un individu et seule langue digne d'expression littéraire, commence à prendre place à cette époque et la séparation entre ce qui est intérieur à une Nation et à une langue et ce qui lui est étranger, extérieur, commence lentement à devenir une barrière. Sur les approches linguistiques des théoriciens allemands de la traduction entre le XVII<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle, Hokenson et Munson écrivent :

---

<sup>8</sup> Cité en Hokenson et Munson 2007, p. 24.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp. 85-90. Pour une étude du bilinguisme de Goldoni voir pp. 113-131.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 157.

This tenet leads Schleiermacher and his compatriots to formulate the paradigm for translation that comes to dominate the nineteenth as well as the twentieth century, by so radically splitting the linguistic multiculturalism of 1800 into halves : the foreign as one whole, exterior and other, and the domestic as its opposite, internally derived, infinitely supple, and uniquely authentic in subjective expression [...]. Thus the bilingual writer, far from a normative figure, is a kind of freak.<sup>12</sup>

L'opposition entre la langue maternelle et les langues étrangères est plus forte que jamais, au point qu'écrire dans une autre langue devient un scandale, comme c'est le cas de la *Salomé* française de Oscar Wilde<sup>13</sup>.

Au fur et à mesure que se répand l'idée selon laquelle chaque Nation serait caractérisée par un territoire délimité, par une seule langue et par un peuple unique, les États aussi poussent leurs auteurs à écrire dans leur langue nationale, afin d'être des véhicules de l'identité de chaque Pays<sup>14</sup>. Hokenson et Munson soulignent l'irrationalité de certaines de ces politiques, en rappelant par exemple que dans l'Allemagne nazie les hébreux allemands étaient obligés d'écrire en hébreu et que leurs textes allemands étaient considérés comme des traductions. Par conséquent, les autotraducteurs, dans ce contexte, représentaient presque une menace et ne pouvaient pas être pris en considération dans les études littéraires<sup>15</sup>. Effectivement, dans presque tous les derniers textes parus ces dernières années<sup>16</sup>, on souligne un manque étonnant d'études critiques sur une pratique aussi ancienne et généralisée, jusqu'à très récemment. Cette absence d'intérêt peut être reconduite justement au contexte idéologique de l'État-nation, qui est le contexte dans lequel les sciences se sont constituées à partir de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>17</sup>. Comme l'a bien montré Christian Lagarde :

Le modèle politique de l'État-nation européen a ainsi présupposé puis posé l'existence des littératures nationales à l'aune d'un monolinguisme d'État confinant à l'*unilinguisme*, avoué ou allant (plus ou moins faussement) de soi. Il a conduit à penser à la langue et à la

---

<sup>12</sup> Hokenson et Munson 2007, p. 142.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>14</sup> Lagarde 2013, p. 10.

<sup>15</sup> Hokenson et Munson 2007, p. 163.

<sup>16</sup> Par exemple Ceccherelli 2014, Lagarde 2013.

<sup>17</sup> Lagarde 2013, p. 10.

culture selon le principe intangible de l'homogénéité et ainsi à *bannir l'hétérogène*, qui est au principe même de l'autotraduction.<sup>18</sup>

Cependant, le cours de l'histoire a fait en sorte que les pratiques bilingues reviennent sur scène. Le XX<sup>e</sup> siècle est en fait un siècle particulièrement riche en autotraducteurs. Premièrement, des millions de personnes se déplacent en Europe, d'abord à cause des Guerres Mondiales et ensuite à cause de la dictature soviétique en Europe de l'Est. De nombreux écrivains changent ainsi leur langue d'écriture pour des exigences pratiques plutôt qu'esthétiques<sup>19</sup> et beaucoup d'entre eux s'autotraduisent<sup>20</sup>. De plus, les difficultés des États-nations, commencées avec la chute des Empires coloniaux pendant les années 60, mettent en crise l'idée d'unité langue-nation. Comme le soulignent Hokenson et Munson :

As nation, in turn, comes under assault as a cohesive concept in the 1980s, and the layered nature of sociolinguistic conditions comes into view, bilingualism too becomes a more widely recognized phenomenon and a more complex linguistic and cultural category, one no longer dependent on theoretical, monolingual and rather nationalistic concepts of the mother tongue.<sup>21</sup>

Au niveau de la conception de la langue, quelque chose a commencé à changer grâce au structuralisme. En ramenant le langage dans le contexte, dans son usage social, Saussure et les structuralistes excluent la conception « subjectiviste » du langage dominante à l'époque et commencent à mettre en crise la perspective eurocentrique des études linguistiques<sup>22</sup>. Les *postcolonial studies* contribuent aussi beaucoup à l'entrée du bilinguisme dans les recherches académiques, grâce à leur intérêt vis-à-vis des situations diglossiques des Pays colonisés. Dans ce contexte, l'idée même de « langue maternelle » est contestée, en faveur d'un concept nouveau, dynamique et individuel qui, au lieu d'être immuable, peut changer dans le temps<sup>23</sup>. Grâce à la crise actuelle de ce modèle unilingue, causée par les changements sociaux qui sont en train de secouer le monde, la multiplication des études sur l'autotraduction a ainsi été favorisée. Les

---

<sup>18</sup> *Ibidem*. Italique dans l'original.

<sup>19</sup> C'est le cas par exemple de Milan Kundera et Vladimir Nabokov.

<sup>20</sup> Hokenson et Munson 2007, p. 157.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 158.

nouveaux contextes postcoloniaux et migratoires ont tout à fait mis en question l'ancien modèle étatique européen et sont à la base des réflexions et des études actuelles qui se tournent plutôt vers la pluralité, la mixité et la différence, dans tous les domaines scientifiques. L'autotraduction, en tant que pratique plurilingue et interculturelle, a par conséquent trouvé sa place dans le cadre de ces nouveaux enjeux de recherche.

### 1.1.2 L'autotraduction comme discipline

Les premiers textes réfléchissant sur l'autotraduction ont paru pendant les années 80. Dans ces premières recherches, l'autotraduction a été prise en compte notamment dans le cadre d'études sur des grands auteurs déjà bien connus, maîtrisant deux grandes langues prestigieuses et dont le bilinguisme était un facteur individuel. C'est le cas par exemple des recherches sur Samuel Beckett, qui a été longtemps considéré comme l'autotraducteur modèle, mais qui ne constitue finalement qu'un cas parmi d'autres<sup>24</sup>.

En outre, en raison du manque d'un cadre théorique spécifique, pendant cette période l'autotraduction a été surtout envisagée à l'aide des instruments des études littéraires sur le bilinguisme, ce qui ne permettait qu'une approche partielle<sup>25</sup>. Le développement des *translations studies* de la fin du siècle dernier, ainsi que l'avancement des *postcolonial studies*, que nous avons déjà évoqués, ont permis une affirmation de l'autotraduction comme domaine de recherche autonome, consacrée par la parution de l'article « Auto-translation » de Rainier Grutman dans la prestigieuse *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, en 1998. Dès lors, Grutman demeure l'un des chercheurs qui ont le plus approfondi la réflexion théorique dans ce domaine, en contribuant à bâtir un nouveau cadre conceptuel de référence. À ce propos, nous citons aussi le groupe de recherche AUTOTRAD de l'Université Autonome de Barcelone, coordonné par Helena Tanqueiro, qui a développé en particulier les relations entre l'autotraduction et le processus traductif en général<sup>26</sup>.

À partir des années 2000, les recherches sur l'autotraduction se sont multipliées et ont commencé à puiser dans plusieurs disciplines : la critique littéraire, les études sur la

---

<sup>24</sup> Au contraire, l'exemple de Beckett devrait être considéré comme un cas limite, à cause du caractère systématique de sa pratique autotraductive, qui ne concerne que très peu d'autotraducteurs. L'intérêt porté par un grand nombre de chercheurs sur ses autotraductions découle, sans aucun doute, de sa célébrité et de la position centrale qu'il occupe dans le marché littéraire mondial. Voir à ce propos Grutman 2014a, p. 45 et Grutman 2015, p. 15.

<sup>25</sup> Grutman 1998, p. 17.

<sup>26</sup> Lagarde 2013, p. 9.



traduction, la sociolinguistique, l'anthropologie, les études culturelles etc. Les nombreux articles, revues thématiques, colloques et thèses consacrés à l'autotraduction le témoignent clairement<sup>27</sup>.

## 1.2 Problématiques définitives

Après cette brève présentation de la discipline, nous analyserons maintenant les questions définitives les plus intéressantes qui caractérisent ce domaine de recherche qui, malgré le processus de développement en cours, n'est pas encore totalement figé et défini.

Nous partirons de la définition d'autotraduction donnée par Rainier Grutman en 1998 et nous chercherons à en dégager les problématiques majeures qui n'ont cessé d'être objet de discussions. Grutman écrit :

The terms auto-translation or self-translation refer to the act of translating one's own writings or the result of such an undertaking<sup>28</sup>.

On peut tout de suite remarquer la duplicité de référent du terme, qui peut indiquer à la fois le processus – s'autotraduire – et le produit de ce même processus – le texte autotraduit<sup>29</sup>. Cette lacune terminologique et conceptuelle ne concerne pas à vrai dire seulement l'autotraduction : elle relève aussi du mot traduction en général, dont autotraduction dérive. Mais c'est peut-être à cause de cette ambiguïté primordiale que les études sur ce phénomène se sont de plus en plus divisées entre celles qui étudient le processus, et celles qui étudient le résultat, le texte<sup>30</sup>.

De plus, un autre facteur de l'ambiguïté du terme réside dans le référent du préfixe « auto » : il peut renvoyer d'un côté à la dimension traductive de l'autotraduction – un traducteur qui traduit lui-même – et de l'autre à sa dimension auctoriale – un auteur qui réécrit son ouvrage<sup>31</sup>. Par conséquent, d'un point de vue théorique, le phénomène de l'autotraduction a été examiné selon de différentes approches : certains auteurs l'ont considéré comme un cas privilégié de traduction, d'autres plutôt comme un cas privilégié de réécriture auctoriale.

---

<sup>27</sup> Ceccherelli 2014, p. 11.

<sup>28</sup> Grutman 1998, p. 17.

<sup>29</sup> Ceccherelli 2014, p. 13.

<sup>30</sup> Salmon 2014, p. 78.

<sup>31</sup> Mulinacci 2014, p. 106.

Dans les pages qui suivent, nous résumerons les principales questions définitoires encore débattues, qui sont déjà évoquées dans cet extrait tiré du livre *The bilingual text* de Jan Walsh Hokenson et Marcella Munson :

Their practice of self-translation between languages, the specific ways in which they recreate a text in the second language and adapt it to a new sign system laden with its own literary and philosophical traditions, escapes the binary categories of text theory and diverges radically from literary norms : here the translator *is* the author, the translation is an original, the foreign is the domestic and vice versa<sup>32</sup>.

Nous partirons ainsi de l'exposition des difficultés terminologiques auxquelles tout chercheur qui s'intéresse à l'autotraduction doit tout de suite faire face : l'inadéquation des catégories d'original et de traduction dans le cas d'une traduction auctoriale. Nous passerons après à l'analyse des motivations qui pourraient nous pousser à considérer l'autotraduction comme traduction ou bien comme réécriture.

### **1.2.1 De l'original ou de l'aporie de localisation de l'œuvre**

« The translation is an original », écrivent Hokenson et Munson, en dévoilant le paradoxe qui concerne toute autotraduction : la difficulté, voire l'impossibilité, de repérer un original, et un seul original. Dans son article « L'autotraduzione come riscrittura », Susan Bassnett souligne cette caractéristique fondamentale qui rend le terme autotraduction particulièrement problématique :

Il termine "autotraduzione" è problematico per molti motivi, ma soprattutto perchè ci costringe a presupporre l'esistenza di un originale in qualche altro posto, così che quando parliamo di autotraduzione si assume che ci sia un altro testo, composto prima, dal quale il secondo testo può far derivare la sua origine. Tuttavia molti scrittori si considerano bilingui e passano da una lingua all'altra, perciò la nozione binaria di originale-traduzione risulta essere semplicistica e di scarsa utilità.<sup>33</sup>

Bassnett conteste l'idée selon laquelle toute autotraduction, en tant que traduction, présuppose l'existence d'un original. Cette opération risque d'envisager le phénomène

---

<sup>32</sup> Hokenson et Munson 2007, p. 161.

<sup>33</sup> Bassnet 2014, p. 33.

de façon erronée, car les liens entre l'original et l'autotraduction, et en général entre les deux langues d'écriture de l'auteur, sont souvent trop étroits pour pouvoir les séparer nettement.

La mise en question de la notion d'original demeure en effet l'un des sujets les plus débattus, de façon plus ou moins directe, dans ce domaine.

Pour Rainier Grutman, c'est le concept d'autorité qui est central : si habituellement nous considérons le traducteur comme étant au service de l'auteur, et si nous réputons la traduction subordonnée, voire inférieure, à l'original<sup>34</sup>, lorsque le texte est autotraduit, l'original et sa traduction ne sont plus susceptibles d'être isolés, les deux documents ne pouvant être distingués que d'un point de vue temporel<sup>35</sup>. La différenciation n'a par conséquent aucune raison d'exister, et il vaudrait même mieux employer, à son avis, « une terminologie plus flexible » faisant état de deux « versions » ou « variantes » caractérisées par un statut équivalent<sup>36</sup>.

Par ailleurs, Helena Tanqueiro souligne que le second texte, second d'un point de vue temporel, peut être envisagé et lu à l'instar d'une œuvre originale dans le contexte d'arrivée en raison de l'autorité auctoriale de l'auteur-traducteur. À la rigueur, le public du deuxième contexte peut même ignorer qu'il existe dans une autre langue un original antérieur au texte qu'il connaît<sup>37</sup>. On pourrait encore parler, en forçant les propos de Tanqueiro, de deux originaux en mesure de fonctionner de manière autonome et pouvant servir de base à d'autres traductions vers d'autres langues. Quant à Michaël Oustinoff, il a forgé à ce sujet l'expression « aporie de la localisation de l'œuvre », qui nous semble très pertinente : en présence de deux textes autotraduits l'œuvre définitive se trouve, déclare-t-il, « à la fois dans l'original et dans la traduction »<sup>38</sup>. D'après nous, cette constatation pourrait être appliquée également au concept d'original : l'original ne nous paraît pas résider dans l'un des deux textes, mais dans l'ensemble des deux, dans le premier et dans le second à la fois. À ce propos, citons aussi Chiara Montini, qui dans

---

<sup>34</sup> Il faut préciser que l'infériorité de la traduction par rapport à l'original est fortement contestée aussi dans le domaine des études en traductologie. Henri Meschonnic est un exemple célèbre des contestateurs de cette idée, car il affirme que la traduction constitue un passage d'un texte à un autre texte ayant la même dignité. Si la traduction comporte un mouvement, on n'aura jamais d'identité totale entre original et traduction, mais forcément une réénonciation. Voir à ce propos Meschonnic 2007.

<sup>35</sup> Grutman 1998, p. 19.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> Tanqueiro 2009, p. 109.

<sup>38</sup> Oustinoff 2001, p. 244.

son article « Tradurre un testo autotradotto: Mercier et/and/e Camier »<sup>39</sup>, insiste sur l'insuffisance de l'idée d'un original unique dans le domaine de l'autotraduction. Elle reprend d'abord des considérations de Hokenson et Munson à propos des textes bilingues et le concept de Marilyn Gaddis Rose de « spazio interliminare »<sup>40</sup>, défini comme un troisième texte qui ne se situerait pas dans un lieu précis, mais entre les textes, entre les langues et entre les cultures: un troisième texte hybride<sup>41</sup>. Nous ajoutons que c'est ce troisième texte qui n'existe pas physiquement qui, sans doute, pourrait représenter une sorte d'original, ce qui soulignerait le caractère interlinguistique et interculturel des pratiques autotraductives. Nous rappelons en fait, comme l'a fait Rainier Grutman, que l'académie suédoise qui a attribué à Beckett le Prix Nobel pour la littérature, a pris en compte l'ensemble de son œuvre, en anglais et en français, et non seulement la première version de chaque ouvrage, ce qui valide cette hypothèse. À ce propos, Hukenson et Munson écrivent :

Bilingual writers cannot be reduced to a single cultural identity but thrive in the middle region of overlaps. Writing from the midzone, the bilingual self-translator does not just bridge the gaps between cultures but combines them as a single subject living bilingually, and writes both languages with one hand<sup>42</sup>.

Pour résumer, nous ne pouvons pas traiter une autotraduction comme un original suivi d'une traduction : il s'agit au contraire d'une œuvre plurielle, hybride et éminemment hétérolingue, constituée de deux textes. L'hétérolinguisme peut ainsi être considéré comme une caractéristique à la base de toute autotraduction.

---

<sup>39</sup> Montini 2014b.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 145

<sup>41</sup> Le concept d'hybridité a été développé notamment par Homi Bhabha dans *The Location of culture*. À ce propos, Hokenson et Munson résument ainsi sa pensée : « The person now exists solely in the interstices of cultures and languages, and this in-between or third space is also the only possible site of translation : Bhabha adapts Benjamin to emphasize the "irresolution of translation or the untranslability of all hybrid culture, which cannot be known by its languages but only conjectured, through the forms of its absence, as in Benjamin. ». Hokenson et Munson 2007, pp. 154-155. Nous rappelons aussi que Dominique Chancé a souligné que l'hybridité linguistique peut être considérée comme un dépassement de la diglossie, notamment en littérature: « L'auteur peut s'imaginer non plus appauvri, aliéné par la langue de l'Autre et le deuil de ses traditions et langues populaires, il construit, à l'inverse, un langage poétique et vivant, proliférant, grâce à la rencontre stimulante des langues, des discours, de l'oral et de l'écrit, des parlars savants et populaires », Beniamino 2005, p. 95.

<sup>42</sup> Hokenson et Munson 2007, p. 165.

En dernier lieu, nous rappelons une typologie spéciale d'autotraduction, l'« autotraduction mentale », définie par Helena Tanqueiro<sup>43</sup>. Dans le cas particulier des littératures postcoloniales, de nombreux auteurs écrivent directement dans la langue du colonisateur, en traduisant, par conséquent, mentalement la construction de l'univers fictionnel de leurs œuvres à partir de leur culture et de leur langue vers une autre langue. Bien qu'il n'existe aucune trace matérielle du processus de traduction, ce dernier a lieu dans l'esprit de l'auteur et laisse des traces plus ou moins importantes dans le texte publié, qui ne peuvent pas être oubliées dans l'analyse critique<sup>44</sup>.

### 1.2.2 L'autotraduction : traduction ou réécriture ?

En continuant la lecture de l'extrait cité *en exergue* à ce paragraphe, on trouve la phrase : « the translator is the author ». Si l'autotraducteur est à la fois traducteur et auteur, doit-on considérer l'autotraduction comme une traduction ou bien comme une réécriture ? L'autotraduction a été envisagée en tant qu'un cas particulier de traduction notamment par le groupe de recherche AUTOTRAD de l'Université de Barcelone et donc par Helena Tanqueiro, qui dans son article « Un traductor privilegiado : el autotraductor »<sup>45</sup> résume très clairement les raisons qui l'ont poussée vers ce choix méthodologique. Dans ce texte, elle apparente tout traducteur à un lecteur modèle, qui doit être en mesure de se rapprocher à l'auteur pour pouvoir rendre son œuvre dans une autre langue. À son avis, tout traducteur possède certes un pouvoir créateur dans la langue cible, mais ce dernier est pourtant limité par l'univers fictionnel de l'œuvre, strictement établi par l'auteur<sup>46</sup>.

Le cas de l'autotraducteur, dans cette perspective, ne représenterait qu'un cas extrême de cette dialectique auteur/traducteur. La finalité d'une autotraduction reste, en fait, la même que celle de la traduction: « dar a conocer su obra a una comunidad lingüística distante de la original »<sup>47</sup>. L'autotraducteur étant ainsi un traducteur, il peut toutefois être considéré comme un traducteur privilégié :

- por su condición de lector modelo que nunca malinterpretará el autor;

---

<sup>43</sup> Tanqueiro 2009.

<sup>44</sup> Nous pensons, par exemple, à la syntaxe de la langue malinké qui « contamine » le français dans les romans de Ahmadou Kourouma.

<sup>45</sup> Tanqueiro 1999.

<sup>46</sup> *Ibid.*, pp. 20-21.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 22.

- por su doble condición de autor en la lengua de partida y en la lengua de llegada que le permite licencias en el momento de traducir su obra, pero con las limitaciones propias de la traducción que son el universo ficcional preestablecido y las implicaciones del encargo;
- por su bilingüismo y biculturalismo esenciales que anulan las dificultades de comprensión/expresión que pueden influir en cada traductor;
- por su «invisibilidad» real, en el sentido positivo que tiene el concepto.<sup>48</sup>

L'idée que le processus de création de l'univers fictionnel de l'œuvre est déjà terminé et que ses lecteurs modèles sont déjà définis, nous paraît le cœur de ses réflexions. Les limites posées à la création obligerait, selon Tanqueiro, à classer les autotraducteurs parmi les traducteurs plutôt que parmi les auteurs, malgré l'incontestable liberté dont ils jouissent, et à considérer l'autotraduction publiée comme une traduction plutôt que comme une réécriture<sup>49</sup>.

Dans un article publié dix ans plus tard, «L'autotraduction en tant que traduction»<sup>50</sup>, Helena Tanqueiro revient sur ce sujet, en précisant peut-être de façon plus ponctuelle et développée les facteurs qui rendent l'autotraducteur un traducteur privilégié, ce qui témoigne d'une réflexion approfondie et mûre faite à partir de cas d'étude concrets. Tout d'abord, elle affirme que l'autotraducteur a les mêmes compétences linguistiques, culturelles, littéraires et traductologiques que tout traducteur littéraire; elle précise après que sa double qualité d'auteur et de traducteur donne à l'autotraducteur une autorité indiscutable et réduit ainsi à zéro la subjectivité de sa traduction; elle admet enfin que l'autotraducteur a le privilège de pouvoir perfectionner son œuvre grâce à la traduction, utilisant sa liberté d'auteur<sup>51</sup>. Malgré cette dernière remarque, elle continue à traiter l'autotraduction comme une traduction, parce que :

Dans toutes les études de cas que nous avons analysées, les autotraducteurs ne se servent pas de la liberté d'auteur d'une manière aléatoire, ils respectent l'univers diégétique établi, et la plupart des changements constatés dans les autotraductions étudiées par notre groupe de recherche sont dus aux exigences du nouveau processus d'écriture. Celui-ci repose sur des circonstances bien différentes par rapport à celles de la création et de la construction

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>50</sup> Tanqueiro 2009.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 109.

de l'univers diégétique et qui sont implicites dans le processus de traduction, c'est-à-dire, fondamentalement: l'élargissement de l'objectif de communication initial, la modification de la langue et de la culture du public récepteur, les stratégies (souvent créatives) exigées par le processus de traduction.<sup>52</sup>

Tout changement et toute liberté répondraient donc aux mêmes objectifs de toute traduction, et ils seraient seulement intensifiés à cause de l'autorité auctoriale de la traduction. Malgré les nombreuses modifications possibles, l'univers fictionnel de l'œuvre est déjà figé et ne peut pas être réinventé, ce qui rend l'autotraduction plus proche de la traduction que de la création.

Si l'autotraducteur est un traducteur privilégié, l'autotraduction, en tant que produit, peut en effet être envisagée aussi comme une traduction privilégiée, ce que Tanqueiro affirme dans le même article. Une autotraduction est effectivement caractérisée par des qualités qui ne pourraient jamais être attribuées à une traduction allographe: premièrement, elle peut être considérée comme une œuvre originale dans le contexte d'arrivée; deuxièmement son étude peut mettre en lumière de nouveaux aspects des stratégies utilisées par les traducteurs privilégiés, qui pourraient amener à une appropriation ou plutôt à un éloignement du texte de départ; troisièmement, elle nous permet l'accès au processus de création de l'auteur; quatrièmement, elle peut servir de modèle aux traductions dans d'autres langues<sup>53</sup>.

La définition d'Helena Tanqueiro que nous venons de présenter est presque toujours citée et considérée comme valable, comme le rappelle Andrea Ceccherelli dans l'introduction au dernier volume paru sous sa direction<sup>54</sup>. Cependant, il y a plusieurs théoriciens qui, sans contester complètement l'idée de Tanqueiro, en proposent une problématisation différente. C'est le cas par exemple de Roberto Mulinacci qui, dans un article publié dans le même volume<sup>55</sup>, insiste sur la dimension auctoriale, plutôt que traductive, de l'autotraduction. À son avis, dans le cas de l'autotraducteur, l'idée de traduire ou de réécrire son œuvre est, au niveau conceptuel, presque équivalent, car dans le deux cas l'autotraducteur ne peut que réaffirmer son pouvoir absolu sur le prototexte, ce qui lui est garanti par sa condition auctoriale. Qu'il choisisse de traduire selon les critères de la traduction professionnelle allographe ou bien qu'il choisisse de récréer son

---

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> *Ibid.*, pp. 109-110.

<sup>54</sup> Ceccherelli 2014, p. 14.

<sup>55</sup> Mulinacci 2014.

ouvrage, il ne pourra jamais être critiqué pour son manque de fidélité à l'auteur<sup>56</sup>. Cela implique que l'autotraduction ne peut pas à priori être traitée comme une traduction tout court. Au contraire, elle met souvent en question les principes communs de l'*ars vertendi*. Mulinacci se demande donc :

Non sarà, magari, che traduttore e autotraduttore "giocano", in realtà, a due giochi diversi ? Ma allora perché insistere a chiamare con un unico nome chi gioca alla traduzione e chi, al contrario, continua a praticare la scrittura creativa ? (...) Perché rassegnarsi a definire "traduzione" ciò che, non di rado, ne contraddice vistosamente le regole fondamentali ?<sup>57</sup>

L'autotraducteur pourrait en effet être envisagé comme auteur privilégié, car il peut se transposer dans une autre langue sans devoir renoncer à ses prérogatives d'auteur ou bien « usando la traduzione paradossalmente a scopo di autenticazione del proprio preminente statuto letterario, se non di quello identitario »<sup>58</sup>.

C'est une idée partagée par Umberto Eco qui, dans sa contribution au volume de Ceccherelli<sup>59</sup>, arrive presque à nier l'existence de l'autotraduction comme traduction. En se référant à son expérience d'autotraducteur, il la définit plutôt comme une « reinvenzione in lingue diverse »<sup>60</sup>. D'après son point de vue, il est inévitable de donner naissance à des différences, qui peuvent être causées par plusieurs facteurs comme par exemple les changements et la maturation de l'auteur pendant la période écoulée entre la première version et sa traduction. À son avis : « quando ci si ritraduce in un'altra lingua è come se si scrivessero due libri diversi, con molte analogie, con molti sensibili plagi, autoplagi »<sup>61</sup>.

Cette position théorique est confirmée par une autre chercheuse illustre, Susan Bassnett, qui donne un titre très tranchant à sa contribution dans le même volume : « L'autotraduzione come riscrittura »<sup>62</sup>. Tout au long de cet article, elle reprend, à l'aide de plusieurs exemples, l'idée d'André Lefevere<sup>63</sup> selon laquelle il n'existerait pas de frontière entre traduction et réécriture, car toute traduction comporte une réécriture plus

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>59</sup> Eco 2014.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> Bassnett 2014.

<sup>63</sup> In LEFEVERE André (1992), *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Frame*, Routledge, London. Cit. dans Bassnett 2014, p. 32.



ou moins évidente. Les raisons peuvent être pratiques, comme la nécessité d'adapter son texte à un nouveau public, mais aussi identitaires, ou politiques, par exemple dans des contextes postcoloniaux où le statut des langues est très différent<sup>64</sup>. En tout cas, selon Bassnett l'étude des autotraductions ne devrait pas se concentrer trop sur l'analyse des unités de signification, mais devrait plutôt chercher à envisager le texte comme unité de sens, ce qui permettrait de mieux accepter l'idée de traduction comme réécriture<sup>65</sup>.

Comme nous l'avons déjà mentionné, Michaël Oustinoff propose une solution originale au problème de la mise en question par l'autotraduction de la « dichotomie primitive »<sup>66</sup> qui oppose un original à sa traduction, en définissant l'autotraduction comme un « espace propre »<sup>67</sup>. Cette définition résulte utile également dans le débat autour de la nature traductive ou bien créatrice de l'autotraduction. Oustinoff affirme :

La traduction auctoriale est par essence un espace pluriel: par le surcroît de liberté que lui permet son auctorialité, il incorpore dans le même temps de la traduction les divers aspects de la réécriture, potentialisation de l'original qui n'est pas sans rappeler, on le voit, l'époque révolue des Belles infidèles.<sup>68</sup>

Ni traduction ni réécriture, donc, mais les deux à la fois. D'un côté, l'autotraduction donne à l'auteur la possibilité d'améliorer son original, de révéler un autre versant de l'œuvre, de la renforcer. Cet aspect contredirait totalement les conceptions contemporaines de la traduction allographe, mais Oustinoff rappelle qu'une traduction embellissante était tout à fait normale à d'autres époques, notamment pendant le Romantisme<sup>69</sup>. De l'autre, la liberté de l'auteur n'est pas totalement dégagée de contraintes: malgré son autorité, l'auteur n'est pas libre de changer complètement le texte, car les rapports qui lient original et traduction doivent rester visibles, pour que les deux puissent être conçus comme une œuvre<sup>70</sup>. L'autotraduction doit par conséquent être envisagée comme une pratique à part, avec ses propres particularités qui la rapprochent à la fois à l'écriture et à la traduction, sans qu'elle puisse leur être totalement assimilée.

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, pp. 34-38.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>66</sup> Oustinoff 2001, p. 17.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 84. À ce propos, voir aussi Hokenson et Munson 2007.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 89.

En résumant :

L'auto-traduction est un domaine obéissant à une logique propre qui tient à son auctorialité et qui est aussi le lieu privilégié où apparaissent avec le plus d'acuité les problèmes liés au bilinguisme d'écriture. Elle est éminemment à la fois traduction et écriture, si bien qu'il ne faudrait pas la réduire à l'écriture seule.<sup>71</sup>

L'ensemble du débat que nous avons présenté illustre la difficulté définitoire caractérisant le domaine de l'autotraduction. Nous croyons pouvoir le résumer ainsi :

- Toute autotraduction est une œuvre éminemment hétérolingue, composée de plusieurs textes, qui sont imprimés ou bien qui existent dans l'esprit des écrivains, et qui bénéficient d'un statut identique. L'original ne réside pas dans l'un des textes, mais dans les deux textes à la fois ;
- Tout autotraducteur est un traducteur et un écrivain à la fois, réécrivant son propre ouvrage sans aucune limite, en raison de sa liberté auctoriale, sans pouvoir cependant réinventer l'univers fictionnel de l'œuvre, qui est déjà établi.

### **1.3 L'autotraduction et rles elations entre les langues**

Après avoir présenté les principales problématiques définitives liées à l'autotraduction, nous nous concentrerons maintenant sur le côté plutôt sociologique de ce phénomène : l'autotraduction en tant que pratique influencée par le milieu de provenance de l'auteur et notamment par les rapports de pouvoir entre les langues. Nous résumerons en particulier l'analyse que Pascale Casanova offre de la traduction comme échange inégal, ce qui est tout à fait applicable aussi à l'autotraduction. Cette approche sociologique aux études littéraires, avec les théories sociologiques de Louis-Jean Calvet, est à la base des réflexions de Rainier Grutman que nous présenterons par la suite. Ces analyses seront très utiles pour aborder une étude de l'état de l'art de cette discipline, ce que nous ferons dans le paragraphe suivant.

#### **1.3.1 Pascale Casanova : la (auto)traduction comme échange inégal**

---

<sup>71</sup> *Ibid.*, p.57.

Dans son article « Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal », Pascale Casanova conteste tout d'abord la définition de traduction comme simple déplacement symétrique d'un texte d'une langue à une autre. Cela impliquerait un échange entre des langues nationales bien figées, égales et autosuffisantes. Au contraire, le marché littéraire mondial est caractérisé par des hiérarchies entre langues inégales, ce qui rend la traduction « un échange inégal se produisant dans un univers fortement hiérarchisé »<sup>72</sup>, qui représente une forme des relations de domination littéraire. Il est évident que l'on ne traduit pas la même quantité d'ouvrages de et vers l'anglais que de et vers le swahili. En reprenant le modèle de Bourdieu<sup>73</sup>, elle décrit le champ littéraire mondial comme étant organisé autour de deux pôles: le pôle autonome, dont font partie les champs nationaux qui possèdent plus de capital littéraire – c'est-à-dire qui disposent d'une tradition littéraire ancienne, prestigieuse et volumineuse et qui sont autonomes – et le pôle des champs nationaux démunis. Elle remplace d'ailleurs la dichotomie centre/périphérie par l'opposition dominant/dominé qui met d'autant plus l'accent sur les rapports de force et sur les relations de pouvoir qui caractérisent les contacts entre des littératures<sup>74</sup>. D'après son point de vue, nous ne pouvons pas déterminer la centralité d'une langue par le simple nombre de personnes qui l'ont pour langue maternelle, mais plutôt par le nombre des individus bilingues qui la maîtrisent. De même, nous ne pouvons pas mesurer le capital linguistico-littéraire d'une langue en fonction du nombre de ses écrivains, mais en fonction du nombre des écrivains polyglottes qui l'utilisent et du nombre de traductions littéraires. Les langues littéraires dominantes sont par conséquent des langues anciennes, douées d'un prestige international, et qui comptent maints ouvrages littéraires universellement reconnus. Parmi les langues dominées, elle met en évidence quatre catégories :

1) Des langues orales ou celles dont l'écriture a été récemment fixée et qui n'ont pas de littérature écrite ;

---

<sup>72</sup> Casanova 2002, p. 7.

<sup>73</sup> Le concept de « champ » est central chez Bourdieu. Les champs sont définis comme « les espaces sociaux dans lesquels se trouvent situés les agents qui contribuent à produire les œuvres culturelles » (Bourdieu 1991, p. 4). Le champ littéraire, où la production littéraire a lieu, est ainsi « un champ de forces agissant sur tous ceux qui y entrent, et de manière différentielle selon la position qu'ils y occupent [...] en même temps qu'un champ de luttes de concurrence qui tendent à conserver ou à transformer ce champ de forces » (*Ibid.*, pp. 4-5).

<sup>74</sup> Casanova 2002, p.8.

- 2) Des langues de création ou de récréation récente, qui sont récemment devenues nationales ;
- 3) Des langues de tradition ancienne, mais liées à de petits pays et qui ont peu de locuteurs ;
- 4) Des langues de grande diffusion, mais limitées à des zones géographiques relativement petites<sup>75</sup>.

La position occupée par une langue dans le marché mondial et le volume de son capital littéraire influencent amplement les pratiques de traduction :

Pour se donner une chance de comprendre les enjeux véritables (et les plus souvent déniés) de la traduction d'un texte, il est donc nécessaire de décrire au préalable la position qu'occupent et la langue de départ et la langue d'arrivée dans l'univers des langues littéraires; de situer ensuite l'auteur traduit dans le champ littéraire mondial [...] ; d'analyser enfin la position du traducteur et des divers agents consacrant qui participent au processus de consécration de l'œuvre.<sup>76</sup>

Loin d'être un processus neutre, la traduction demeure par conséquent un reflet des rapports de pouvoir entre les littératures et entre les langues. Nous pouvons en effet traduire d'une langue dominée vers une langue dominante, d'une langue dominante vers une langue dominée, d'une langue dominante vers une autre langue dominante ou d'une langue dominée vers une langue dominée. La première et la deuxième option sont les plus intéressantes, car, selon Casanova, elles peuvent contribuer à revaloriser une langue dominée au sein du marché littéraire. Quand les écrivains d'un champ national dominé traduisent de façon massive les textes internationalement reconnus comme des chefs-d'œuvre vers leur langue, ils réalisent une opération de nationalisation du capital littéraire universel, qui aide à gagner de l'ancienneté et de la noblesse. La traduction, dans ce cas, accomplit une fonction d'accumulation de capital. Les traductions envisagées par les romantiques allemands en représentent un exemple illustre<sup>77</sup>. Lorsque, au contraire, des œuvres écrites en une langue dominée sont traduites vers une

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 9. La langue arabe ferait partie de cette dernière catégorie. Bien qu'elle soit ancienne et prestigieuse et qu'elle possède une littérature reconnue, ses locuteurs sont concentrés dans un espace géographique assez limité : le Maghreb et le Moyen Orient. De plus, elle se trouve en conflit avec plusieurs langues coloniales, ce que nous allons montrer par la suite. Ces facteurs la rendent encore une langue assez périphérique et dominée.

<sup>76</sup> *Ibidem.*

<sup>77</sup> *Ibid.*, pp. 10-12.

langue dominante, la traduction a une fonction de consécration : elle permet à l'écrivain d'émerger, de se faire connaître à l'échelle mondiale et de contribuer à l'autonomisation de son champ national :

C'est pourquoi, dans l'univers littéraire mondial, la traduction est à la fois l'une des armes principales dans la lutte pour la légitimité et la grande instance de consécration spécifique. Pour un écrivain dominé, se battre pour l'accès à la traduction, c'est en effet lutter pour son existence même en tant que membre légitime de la république mondiale des lettres, pour l'accès aux centres, aux instances critiques et conservatrices, pour être lu, etc.<sup>78</sup>

C'est à ce moment qu'elle arrive à parler de l'autotraduction : à son avis, l'autotraduction constitue l'une des stratégies de consécration les plus efficaces, car elle permet de se passer de la médiation du traducteur. Par la suite, elle cite aussi parmi les stratégies de consécration, l'adoption de la langue littéraire dominante, ce qui permet de sauter totalement la phase de traduction<sup>79</sup>. Cela nous semble très proche du concept d'autotraduction mentale d'Helena Tanqueiro que nous avons rappelé précédemment. Les réflexions de Casanova sont indispensables pour bien comprendre les relations entre les langues et les conflits à l'intérieur desquels l'autotraduction a lieu. C'est à partir de ces réflexions que Rainier Grutman envisage l'autotraduction, comme on le verra maintenant, et qu'il esquisse ses classifications pour une analyse contextuelle des autotraductions, que nous allons présenter par la suite<sup>80</sup>.

### **1.3.2 Rainier Grutman : l'autotraduction dans la galaxie des langues.**

Rainier Grutman demeure sans aucun doute l'un des théoriciens qui ont le plus contribué à l'effort définitoire dans le domaine de l'autotraduction. Ces dix dernières années, il a surtout essayé d'analyser les contextes dans lesquels les autotraducteurs opèrent, ce qui est à son avis indispensable pour comprendre les implications de leur travail de façon complète. Son approche est sociologique, ce qui l'amène à étudier

---

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>80</sup> Voir partie 1, § 3.2.1.

l'autotraduction d'un point de vue contextuel, ne s'opposant pas, mais demeurant complémentaire à une approche plutôt textuelle – qu'il avait privilégiée auparavant<sup>81</sup>.

En soulignant la nature fortement asymétrique de l'autotraduction, et des rapports entre les langues en général, il se situe en continuité avec les réflexions de Pascale Casanova que nous venons d'évoquer. L'essence asymétrique de l'autotraduction littéraire représente à son avis l'un de ses traits distinctifs, qui est souvent masqué et édulcoré par le terme plus neutre de « verticalité ». Le caractère asymétrique de l'autotraduction ne se réfère pas à un déséquilibre qualitatif ou quantitatif entre les deux versions, mais il réside plutôt dans la différence de prestige entre les deux langues choisies qui empêche une concurrence réelle<sup>82</sup>. Par conséquent, il fait une distinction entre « autotraductions horizontales », ou symétriques, entre deux langues qui ont à peu près la même valeur et le même prestige, et « autotraductions verticales », ou asymétriques, qui constituent la majorité des autotraductions<sup>83</sup>.

Grutman met aussi en évidence qu'aujourd'hui la plupart des autotraductions connues et étudiées ont l'anglais comme langue cible. Si l'on considère par exemple les autotraducteurs qui ont gagné le Prix Nobel pour la littérature, ils se sont effectivement presque tous autotraduits vers l'anglais. Cela signifierait-il que la majorité des autotraducteurs utilisent l'anglais ? Ou pourrions-nous en déduire plutôt que la majorité des chercheurs sur l'autotraduction s'intéressent à des écrivains qui utilisent l'anglais ? Ce qui est certain, c'est que l'autotraduction est, comme toute traduction, caractérisée par une force centripète qui attire les traductions, et l'intérêt des chercheurs, vers les langues qui ont plus de valeur et de prestige et qui occupent une place centrale dans la galaxie des langues – telle que théorisée par Calvet dans son livre *Pour une écologie des langues du monde*<sup>84</sup>. Grutman résume efficacement cette idée en écrivant : « L'asymétrie résulte en effet du rayonnement inégal des langues sur un marché mondial

---

<sup>81</sup> Grutman 2013, p. 37. Voir aussi partie 1, §3.1.3.

<sup>82</sup> Grutman 2008, pp. 33-34.

<sup>83</sup> Grutman 2009, pp 128, 129. Nous reviendrons sur cet aspect plus dans les détails dans les prochains paragraphes, voir partie 1, § 3.2.1.

<sup>84</sup> Louis-Jean Calvet a comparé l'ensemble des langues à une galaxie : comme les étoiles et les planètes tournent autour d'un corps céleste grâce à la force gravitationnelle, de même les langues mondiales sont organisées en « constellation linguistiques », toutes attirées par une « langue hyper-centrale » : l'anglais. Chaque constellation est formée d'une langue « super-centrale » qui attire à son tour, par une force centripète, des autres langues « centrales » et périphériques. Les différentes constellations ne sont pas séparées, mais elles s'entremêlent car une langue peut être centrale dans l'une et super centrale dans l'autre. Ce modèle aide dans la description des rapports, souvent conflictuels, entre les langues. Voir Calvet 1999, pp. 75-99. Nous utiliserons ce modèle dans l'analyse des contextes tunisien et algérien, voir partie 1, §2.

caractérisé par une véritable concentration oligopolistique du capital linguistique »<sup>85</sup>. L'anglais en particulier occupe à partir de l'après-guerre une « position hyper-centrale », ce qui le rend, comme nous l'avons vu, la langue la plus traduite et celle vers laquelle on se traduit le plus<sup>86</sup>. Grutman souligne encore une fois, en renvoyant à Casanova, les conséquences couramment oubliées que le poids d'une langue sur le marché linguistique et sa valeur d'échange entraînent par rapport aux contacts entre les littératures, très souvent intrinsèquement asymétriques, et par conséquent vis-à-vis de la traduction. Les recherches sur l'autotraduction sont aussi victimes de ces rapports de pouvoir : les cas les plus étudiés d'autotraducteurs – notamment Beckett, Green et Huston – demeurent des autotraducteurs horizontaux, qui utilisent des langues centrales et qui jouissent d'un prestige comparable : l'anglais et le français. Sans contester l'importance des enquêtes sur ces écrivains, Grutman souligne en effet le manque d'analyses de cas d'autotraduction asymétriques, qui sont pourtant beaucoup plus nombreux<sup>87</sup>.

#### **1.4 Développement d'une discipline : perspectives ouvertes**

Dans cette dernière partie, nous allons essayer de préciser l'état de l'art des études sur l'autotraduction. Nous partirons des considérations de Trish Van Bolderen<sup>88</sup> et Helena Tanqueiro<sup>89</sup> qui dressent un bilan des thématiques les plus étudiées et de celles qui demeurent les moins explorées. Nous continuerons leur travail en analysant les études sur l'autotraduction publiées entre 2013 et 2015, afin de mettre en évidence les domaines de recherches actuellement prioritaires. Nous essaierons enfin de souligner les éléments d'originalité de notre recherche par rapport aux autres études dont nous disposons.

##### **1.4.1 Les études sur l'autotraduction jusqu'à 2012**

Dans son article « La (in)visibilità dell'autotraduzione : ricognizione critica degli studi sulle traduzioni autoriali », paru en 2014 mais se référant à une recherche effectuée en 2010, Trish Van Bolderen indique les thématiques les plus discutées dans les études sur l'autotraduction et cherche à proposer des domaines d'analyse encore à explorer. Son corpus est constitué des cinq monographies dont on dispose sur l'autotraduction, qui

---

<sup>85</sup> Grutman 2013, p. 39.

<sup>86</sup> Grutman 2009, pp. 125-126.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 129 et 132.

<sup>88</sup> Van Bolderen 2014.

<sup>89</sup> Tanqueiro 2013.

couvrent une période de 20 ans et qui sont devenues désormais des classiques : *Beckett and Babel : An Investigation into the Status of the Bilingual Work* de Brian T. Fitch (1988), *Alien Tongues : Bilingual Russian Writers of the « First » Emigration »* de Elizabeth Klosty Beaujour (1989), *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov* de Michaël Oustinoff (2001), *English-German Self-Translation of Academic Texts and its Relevance for Translation Theory and Practice* de Verena Jung (2002) et *The Bilingual Text : History and Theory of Literary Self-Translation* de Jan Walsh Hokenson et Marcella Munson (2007). Elle cherche d'abord à résumer les problématiques théoriques qui ont été à la base de cette discipline. D'un côté Hokenson et Munson étaient les seuls à considérer la deuxième version comme une recreation originale, car les autres affirmaient que seulement la première pourrait être considérée comme un vrai original. Toutefois, tous les auteurs concordaient sur l'altérité du processus autotraductif par rapport à la traduction standard. Une attention particulière était donnée aussi à l'autotraduction comme phase critique dans l'évolution de l'écriture bilingue et aux retombées psychologiques que cette pratique pourrait avoir sur l'écrivain. En général, tous les auteurs considérés envisageaient l'autotraduction en tant que phénomène interlinguistique et interculturel<sup>90</sup>. En deuxième lieu, Van Bolderen remarque que la quasi-totalité de ces ouvrages (4 sur 5) ne prenait en compte que des autotraductions de textes littéraires, en oubliant totalement les autotraductions dans d'autres domaines<sup>91</sup>. En ce qui concerne les figures d'autotraducteurs envisagées, elle constate que l'on a étudié notamment des écrivains qui ont utilisé l'anglais ou le français, c'est-à-dire des langues centrales, qui appartenaient à l'espace occidental et qui ont vécu au XX<sup>e</sup> siècle. Samuel Beckett demeurait la vedette des études dans ce domaine, car on lui a consacré la majorité des recherches sur l'autotraduction, suivi par Vladimir Nabokov et Julien Green. Par contre, les études sur des femmes étaient très minoritaires. D'après son analyse, il faudrait par conséquent aller au-delà de Beckett et essayer de prendre en considération : « l'autotraduzione al femminile ; l'autotraduzione negli autori che vivono ed operano di fuori dell'Europa occidentale (e degli Stati Uniti) ; l'autotraduzione come fenomeno precedente al Ventesimo secolo o fra lingue diverse dal francese o dall'inglese »<sup>92</sup>. De

<sup>90</sup> Van Bolderen 2014, pp. 154-156.

<sup>91</sup> *Ibid.*, pp. 156-158. Le seul ouvrage qui analyse des textes autotraduits académiques est celui de Jung qui envisage des « non-literary texts, expository writing ».

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 161.



plus, dans ses conclusions, elle invite à se demander comment les autotraducteurs s'autotraduisent. Appliquent-ils les mêmes critères suivi par les autres traducteurs ? Travaillent-ils plutôt à l'aide de stratégies personnelles de récréation et réécriture ? Pour répondre à de telles questions, une approche textuelle est indispensable. De plus, dans ses conclusions, elle invite à se demander comment les autotraducteurs s'autotraduisent, c'est-à-dire à envisager l'autotraduction d'un point de vue textuel afin de vérifier si les autotraducteurs appliquent les mêmes critères suivis par tout traducteur ou bien s'ils travaillent à l'aide de stratégies personnelles de récréation et réécriture<sup>93</sup>.

Pour sa part, Helena Tanqueiro, en qualité de coordinatrice du groupe de recherche AUTOTRAD, dans l'épilogue de l'ouvrage qu'elle a dirigé avec Christian Lagarde, décrit les progrès des études de son équipe et leur approche à l'autotraduction, et résume les problématiques les plus importantes qu'elle invite à approfondir. Elle encourage notamment :

- des études plus approfondies des stratégies de traduction des références culturelles ;
- des analyses plus précises des autotraductions en tant que traductions, en particulier en ce qui concerne leurs côtés de traduisibilité et d'intraduisibilité ;
- des critiques du statut des autotraducteurs, prenant en compte leur fidélité ou infidélité et leur visibilité ou invisibilité ;
- des approfondissements des facteurs d'influence comme le temps d'écriture et le genre littéraire d'appartenance ;
- des examens d'autotraductions qui ont eu lieu dans le cadre des littératures coloniales et post-coloniales<sup>94</sup>.

Dans cet article, l'approche fortement textuelle de ce groupe de recherche est évidente. Ainsi, il nous semble que les réflexions de Tanqueiro demeurent complémentaires aux conclusions de Van Bolderen.

#### **1.4.2 Les études sur l'autotraduction de 2013 à 2015**

Afin d'actualiser les conclusions de Helena Tanqueiro et de Van Bolderen et de vérifier si de nouvelles voies ont été suivies par les chercheurs, nous avons analysé les quatre derniers ouvrages parus, à notre connaissance, au sujet de l'autotraduction, à savoir :

---

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>94</sup> Tanqueiro 2013, p. 278.

*L'Autotraduction, aux frontières de la langue et de la culture* de Christian Lagarde et Helena Tanqueiro (2013); *Autotraduzione e riscrittura* de Andrea Ceccherelli, Gabriella Elina Imposti e Monica Perrotto (2014); *L'autotraduction : une perspective sociolinguistique* de Christian Lagarde (2015); *Regards croisés autour de l'autotraduction* de Paola Puccini (2015).

Contrairement au corpus étudié par Van Bolderen, les quatre ouvrages sont tous des recueils d'articles, rédigés par un grand nombre d'auteurs, et ressemblent en tout 88 contributions. Cela, à notre avis, a le mérite d'offrir de nombreux points de vue sur une large sélection d'auteurs, bien que la fragmentation de ces études ne permette pas le même approfondissement qu'une monographie. Dans l'analyse de ces recueils, nous nous sommes arrêtée sur les aspects suivants : la typologie d'analyse effectuée – étude théorique ou bien étude de cas – ; les auteurs choisis ; le genre des autotraducteurs étudiés ; les langues concernées ; les époques prises en considération ; la typologie textuelle choisie ; la nature de l'approche d'analyse envisagée.

En ce qui concerne l'analyse effectuée, l'effort de théorisation dans ce nouveau domaine de recherche est confirmé par la présence dans chaque recueil de quelques essais théoriques, qui constituent 22% de l'ensemble du corpus<sup>95</sup>. La majorité de ces articles cherchent à mieux détailler les différents genres d'autotraducteurs selon les différents rapports qui peuvent exister entre les langues utilisées. Il y a de nombreuses études aussi sur le processus autotraductif et sur ses aspects psychologiques ainsi que des études qui s'interrogent sur l'usage du terme « autotraduction », en analysant par exemple des « pseudo-autotraductions »<sup>96</sup>. Malgré la permanence d'un besoin de théorisation, la majorité des essais constitue, au contraire, une étude de cas, parmi lesquels nous trouvons : un entretien avec un auteur (1%), dix études concernant une région géographique spécifique (11 %), une étude enquêtant sur une époque donnée (1%) et cinquante-sept études sur un ou plusieurs auteurs (65%).

En ce qui concerne cette dernière catégorie, Beckett reste sans aucun doute l'auteur qui attire le plus de regards critiques, et il est d'ailleurs le sujet de sept articles. Nabokov, cité dans cinq articles, le suit avec la Canadienne Nancy Huston et le Grec Vassilis Alexakis, de plus en plus étudiés ces dernières années. Au contraire, Julien Green, très

---

<sup>95</sup> Cette tendance a été confirmée par la parution de l'ouvrage *L'autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, dirigé par Rainier Grutman et Alessandra Ferraro, paru en 2016 chez Garnier, après la réalisation de notre enquête.

<sup>96</sup> Voir Regattin 2015.

étudié dans les ouvrages des « pionniers », n'est pris en considération que dans un article. Beckett, Nabokov, Huston et Alexakis sont les seuls auteurs étudiés par une pluralité de chercheurs, tandis que les autres auteurs ne sont cités qu'une ou deux fois. Cette donnée confirme d'un côté la centralité des études sur de grands auteurs dont la célébrité littéraire est déjà très importante au niveau international. De l'autre, elle montre une augmentation des enquêtes sur des auteurs moins connus, témoignant d'une extension de l'horizon des recherches dans ce domaine, mais au risque d'une fragmentation croissante et peut-être chaotique des recherches.

Venant à leur genre, même si elles sont toujours numériquement inférieures, les études sur des autotraductrices femmes ont fortement augmenté, et constituent environ 20% de notre corpus, ce qui représente un premier résultat satisfaisant.

Quant aux combinaisons des langues prises en considération, l'anglais et le français continuent à dominer. Contrairement au corpus de Van Bolderen, le français dans ces quatre recueils est même plus important que l'anglais, car il est présent comme langue source ou cible dans quarante-huit cas, contre les trente-cinq de l'anglais. Toutefois, cela semble dériver du fait que la majorité des chercheurs qui ont dirigé ces quatre recueils travaillent dans des milieux francophones (Lagarde 2013 ; Lagarde 2015) ou bien « francisants » (Puccini 2015). La croissance d'analyses sur l'espagnol – seize cas – et l'italien – treize cas – semble aussi dériver du lieu où ces ouvrages ont été écrits, le premier recueil de Lagarde ayant été publié en Espagne et ceux de Puccini et Ceccherelli en Italie. Cependant, malgré leur positionnement plus en périphérie dans la galaxie des langues européennes par rapport à l'anglais et au français, cet intérêt grandissant pour l'espagnol et l'italien n'est pas étonnant, car les deux idiomes demeurent de toute manière des langues centrales, l'espagnol en raison du nombre de ses locuteurs et l'italien en raison de son prestige culturel<sup>97</sup>. L'augmentation des études sur des langues régionales, comme le basque, le catalan et le breton, est au contraire plus intéressante et innovante. De même, il faut signaler que, dans l'appel à contributions pour le numéro de Glottopol qu'il a dirigé, Lagarde avait très clairement invité la communauté scientifique à s'intéresser à des autotraduction produites « dans un contexte où une diglossie largement assumée socialement, favorise le passage

---

<sup>97</sup> N'oublions pas que, bien que le nombre de ses locuteurs soit assez faible, l'italien demeure la quatrième langue la plus étudiée au monde. Sur l'importance de l'italien dans le monde et sur l'augmentation de son enseignement à l'étranger voir DIADORI Pierangela, PALERMO Massimo, TRONCARELLI Donatella (2009), *Manuale di didattica dell'italiano L2*, Guerra Edizioni, Perugia, pp. 14-35.

“naturel” d’une langue à l’autre, d’un champ à l’autre ». Comme la définition de diglossie implique la coexistence dans un même espace géographique de deux langues qui se distinguent par hiérarchisation et fonctionnalisation<sup>98</sup>, il en découle une invitation implicite à considérer des langues périphériques. Si cela témoigne d’un intérêt partagé vis-à-vis de langues différentes par rapport aux langues typiquement étudiées jusqu’en 2013, cette curiosité demeure très eurocentrique : la plupart des contributions analysent des langues régionales appartenant à des espaces à majorité francophone ou hispanophone, et seulement dans quatre cas les études proposées concernent une combinaison linguistique incluant une langue non européenne – à savoir l’afrikaans, l’arabe, le chinois, et le gikuyu. Or, il est très difficile d’en tirer la conclusion que des langues prestigieuses et anciennes comme l’arabe ou le chinois ne sont pas touchées par le phénomène de l’autotraduction. Au contraire, il est fort probable que cette discipline demeure, malgré les efforts, très occidentocentrique. Cette ouverture aux langues périphériques européennes est bien sûr très positive et constitue un progrès important ; toutefois une attention majeure envers des langues extraeuropéennes nous semble envisageable.

L’aspect géographique est directement lié à l’aspect linguistique : vu les données que nous venons de présenter, il n’est pas étonnant de constater que l’Europe Centrale soit l’espace géographique le plus représenté (56 cas) suivie par l’Amérique du Nord (21 cas). L’Europe de l’Est (9 cas) et l’Amérique du Centre-Sud (8 cas) sont assez présentes, bien que périphériques, tandis que l’Afrique Subsaharienne (3 cas), les Pays Arabes (1 cas) et l’Asie (1 cas) restent très minoritaires.

Du côté de la dimension temporelle, notre corpus confirme les tendances décrites par Van Bolderen : seulement huit essais examinent des autotraductions qui ont eu lieu avant le XX<sup>e</sup> siècle, dont l’un concerne le Moyen-Âge, deux le XVII<sup>e</sup> siècle et cinq le XIX<sup>e</sup> siècle. Par conséquent, l’autotraduction continue à être une discipline principalement tournée vers le monde contemporain. Des recherches consacrées à l’antiquité devraient être encouragées afin de confirmer le caractère universel de la pratique autotraductive que nous avons rappelé précédemment<sup>99</sup>. D’autre part, cet intérêt vers l’actualité est le symptôme de la prise de conscience du changement important qui caractérise la société contemporaine, post-coloniale et migratoire.

---

<sup>98</sup> Voir partie 1, §2.1.3.1.

<sup>99</sup> Voir partie 1, § 1.1.1.

Encore plus que dans le corpus de Van Bolderen, la littérature domine. Tous les textes étudiés dans notre corpus sont des textes littéraires, à une seule exception près : l'article où Umberto Eco réfléchit sur les autotraductions de ses essais<sup>100</sup>. Après avoir constaté que les autotraductions dans des domaines techniques demeurent minoritaires, voire inexistantes, nous voudrions mieux détailler les textes littéraires envisagés. Comme nous pouvons facilement l'imaginer, le roman demeure le genre le plus analysé – 49,5% des textes examinés –, tout comme il demeure dominant dans le marché éditorial occidental depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. Il est cependant intéressant de constater que deux autres genres résistent bien : premièrement la poésie (20%) et deuxièmement le théâtre (14,5%). Si l'on considère qu'en Italie, et ce n'est qu'un exemple, la publication de poèmes et de pièces de théâtre ne cesse de diminuer<sup>101</sup>, cette donnée semble indiquer qu'il existe une volonté de continuer à souligner la dignité artistique et littéraire de ces textes, souvent négligés par le marché éditorial. Dans les cas restants, les textes étudiés étaient soit des biographies (8%) soit de brefs récits (8%).

Pour conclure, nous voudrions nous arrêter sur les approches choisies par les auteurs qui ont contribué à ces recueils. En général, la prise en compte du bilinguisme comme facteur individuel demeure prévalente. Cependant, la démarche sociolinguistique proposée par Grutman, qui conseille de mettre en relation le cas de chaque autotraducteur et son contexte sociohistorique, commence à s'affirmer, notamment dans les articles concernant des contextes diglossiques contenus dans le numéro de Glottopol. Une approche textuelle, cherchant à analyser dans les détails les modalités de traduction de soi, tel que l'a encouragée Van Bolderen et qui a été développée notamment par Tanqueiro, reste cependant très peu représentée et devrait être élargie davantage, dans le but d'investiguer les rapports entre autotraduction et traduction tout-court.

### 1.4.3 Définition du corpus

Vu l'état de l'art que nous venons de décrire, nous avons choisi de nous pencher sur des cas d'études peu analysés dans la littérature académique sur l'autotraduction.

La prise en considération de l'autotraduction de et vers l'arabe, d'abord, nous a paru urgente, vu l'absence quasi totale de cette langue prestigieuse dans les études

---

<sup>100</sup> Eco 2014.

<sup>101</sup> Voir le rapport ISTAT 2015, *La produzione e la lettura di libri in Italia*, disponible en ligne <http://www.istat.it/it/files/2015/01/lettura-libri.pdf?title=Produzione+e+lettura+di+libri+-+15%2Fgen%2F2015+-+Testo+integrale.pdf>, consulté le 20 février 2016.

existantes<sup>102</sup>. Or, considéré l'étendue du bilinguisme (voire trilinguisme) dans les Pays que nous étudierons, la Tunisie et l'Algérie, l'inexistence du phénomène de l'autotraduction nous semble fort improbable. Si nous suivons les analyses de Casanova et de Grutman, l'absence de l'arabe dans les études sur l'autotraduction nous semble plus probablement découler du monopole des langues et des littératures centrales européennes dans la « République mondiale des lettres »<sup>103</sup>, où l'arabe se situe dans une position périphérique<sup>104</sup>. Ce déséquilibre ne dérive pas forcément de la qualité des productions artistiques réalisées dans les différents espaces nationaux, mais résulte notamment des rapports de force entre les langues et les littératures à l'échelle mondiale. Selon notre point de vue, la prise en compte au niveau scientifique d'autotraducteurs qui proviennent de régions périphériques et qui écrivent dans des langues minoritaires, impliquerait le questionnement de cet état de choses et contribuerait à la reconnaissance internationale d'écrivains moins connus.

Dans le contexte maghrébin que nous décrivons dans le prochain paragraphe, où les langues primaires sont fortement marginalisées et exclues de tout domaine officiel et reconnu<sup>105</sup>, la prise en considération des productions littéraires dans les arabes nationaux nous a paru d'autant plus urgente. En menant des études sur l'emploi de l'arabe algérien et de l'arabe tunisien en littérature, la communauté scientifique peut contribuer à un effort de consécration de ces langues, en reconnaissant leur capacité de véhiculer des instances artistiques. Nous avons ainsi décidé d'accepter ce défi et de contribuer à cet effort de reconnaissance de leur valeur.

À partir de ces considérations, nous nous sommes tournée vers le théâtre pour deux raisons : d'abord, il est un genre textuel moins étudié et qui pose des problèmes de traduction à part<sup>106</sup> ; puis, il demeure un genre textuel particulièrement intéressant dans le contexte arabe, car il met en scène les langues du peuple, en devenant un lieu de revendications linguistiques et politiques vis-à-vis des arabes nationaux.

Quant au côté temporel, nous avons préféré aborder des ouvrages contemporains pour une raison premièrement politique : dans le contexte sociopolitique contemporain très

---

<sup>102</sup> Le seul article présent dans le corpus qui analyse un cas d'autotraduction de l'arabe est rédigé par nous mêmes et présente le tout premier résultat de cette recherche.

<sup>103</sup> Casanova 2008.

<sup>104</sup> Pour une analyse détaillée des constellations linguistiques tunisienne et algérienne voir partie 1, chapitre 2.

<sup>105</sup> Voir partie 1, §3.

<sup>106</sup> Voir partie 1, §3.3.3.

incertain et contradictoire, la mise en évidence de la positivité et de la richesse dérivant de la mixité et de l'hybridité de nos communautés nous semble très urgente, afin de s'opposer aux conceptions monolithiques et invariables du monde que certains proposent. Les recherches sur l'autotraduction ont contribué à l'intégration de la pluralité dans les études littéraires et linguistiques et peuvent représenter, d'après nous, un instrument important de compréhension de nos sociétés plurielles contemporaines.

Nous avons ainsi consulté les principaux ouvrages sur le théâtre arabe contemporain<sup>107</sup>, en cherchant des traces d'autotraduction, et nous nous sommes enfin décidée pour la tunisienne Jalila Baccar et l'algérien Slimane Benaïssa, deux auteurs dont la reconnaissance, nationale et internationale, ne fait pas de doute. De cette manière, notre corpus a aussi le mérite de donner la parole en égale mesure à un homme et à une femme, sans déséquilibre de genre.

Notre corpus se compose donc de toutes les expériences de supra-autotraduction, à partir de l'arabe national vers le français, vécues par ces deux auteurs, à savoir de ces trois pièces :

BACCAR Jalila (1998), *À la recherche de Aïda*, Les solitaires intempestifs, Besançon.

BACCAR Jalila (2001), *Junūn*, Dār al-janūb, Tunis.

BACCAR Jalila (2002), *Al-baḥt 'an 'A'ida*, Dār al-janūb, Tunis.

BACCAR Jalila (2003), *Junun*, Editions théâtrales, Passages Francophones, Paris.

BENAÏSSA Slimane (n.d.), *Rāk khūya w ānā škūn*, manuscrit inédit.

BENAÏSSA Slimane (1991), *Au-delà du voile*, Lansman, Manage.

Ces pièces ont en commun l'époque de production, des thématiques très politiques et l'emploi majoritaire des arabes nationaux dans la version arabe.

Avant d'aborder l'analyse du corpus, nous décrivons le contexte sociolinguistique maghrébin, afin de mieux comprendre tous les enjeux auxquels ces expériences d'autotraduction ont dû s'affronter.

---

<sup>107</sup> Notamment Ruocco 2010.

## **Chapitre 2**

### **Le contexte sociolinguistique maghrébin**

Quatre langues au moins se côtoient dans l'espace maghrébin : l'arabe classique ou littéraire, l'arabe tunisien, le français et le berbère<sup>1</sup>. Loin de coexister de manière pacifique, ces langues sont fortement chargées en représentations<sup>2</sup>, chacune véhiculant des idéologies et des sentiments très précis. Dans ce paragraphe, nous allons dessiner le contexte sociolinguistique des deux pays concernés par notre recherche, la Tunisie et l'Algérie, non sans avoir auparavant affronté quelques spécificités langagières de tout le monde arabe.

#### **2.1 Considérations générales**

Pour pouvoir comprendre les rapports entre les langues dans l'espace maghrébin, il est indispensable d'examiner le statut de la langue arabe dans le monde et la situation de diglossie qui en découle. Seulement ensuite, nous décrirons les spécificités du contexte maghrébin par rapport aux autres pays arabes. À partir de ces considérations, nous pourrions essayer de définir les frontières entre ces variétés dans l'usage réel de la langue et ainsi tracer les profils des différents individus plurilingues qui habitent l'espace arabophone. Puis, nous réfléchirons très brièvement sur l'écriture littéraire dans les langues nationales.

##### **2.1.1 Langue arabe, langues arabes**

Ferguson, dans son essai sur la notion de diglossie<sup>3</sup>, cite en premier lieu la situation linguistique du monde arabe comme exemple d'un espace où coexistent deux variétés d'une même langue qui diffèrent par fonctions, prestige, tradition littéraire, niveau

---

<sup>1</sup> Rosenhouse 2013, p. 902.

<sup>2</sup> Une représentation en linguistique est formée par l'idée qu'un locuteur a d'une langue sur la base des discours qui circulent dans son contexte et sur la base des valeurs sociales et ethniques que cette langue a dans le marché linguistique en question (Molinari 2005, p. 50). D'après Ibtissem Chachou : « cette notion désigne l'ensemble des images que les locuteurs associent aux langues qu'ils pratiquent ; qu'il s'agisse de valeurs esthétiques, de sentiments normatifs, ou plus largement métalinguistiques. [...] Nées d'une pratique linguistique et orientées et travaillées par du sens véhiculé socialement, ces représentations ne sont pas sans influencer à leur tour les pratiques des locuteurs qu'elles soient linguistiques ou discursives » (Chachou 2013, p. 49). Dans ce sens, nous verrons l'importance énorme des représentations liées à chaque langue dans le contexte maghrébin et les effets qu'elles ont sur les pratiques des locuteurs et leur sécurité ou insécurité linguistique.

<sup>3</sup> Voir partie 1 § 3.1.1.



d'acquisition de la part des locuteurs, niveau de standardisation, degré de stabilité, grammaire, lexique et phonologie<sup>4</sup>. D'après lui : « Arabic diglossia seems to reach as far back as our knowledge of Arabic goes »<sup>5</sup>, puisque la division entre l'arabe et ceux que l'on appelle couramment dialectes est un phénomène qui existe depuis très longtemps et qui concerne tout arabophone. Selon les critiques contre Ferguson, son modèle ne serait pas en mesure de décrire la variation linguistique de l'arabe, qui ne pourrait pas être réduite seulement à une variété haute et une variété basse<sup>6</sup>. Cependant, tout en admettant sa nature certes trop statique, il nous semble encore un instrument d'analyse valable dans ses grandes lignes. De ce fait, il continue à être largement utilisé dans la littérature scientifique.

La réalité linguistique sous-jacente aux mots « langue arabe » est effectivement très complexe et formée par plusieurs variétés, chacune caractérisée par des traits spécifiques. Comme pour toutes les langues, cette variation peut intéresser la dimension diachronique – variation dans le temps –, diatopique – variation dans l'espace –, diastratique – variation selon les caractéristiques socio-culturelles des locuteurs –, diamésique – variation par rapport au moyen de communication – et diaphasique – variation par rapport à la situation communicative –<sup>7</sup>. Cependant, Barbara Airò a mis en évidence qu'il n'existe pas de classification universelle de ces variétés ni de terminologie commune. Par contre, les spécialistes de langue arabe ont formulé plusieurs hypothèses, qui diffèrent aussi selon les régions géographiques envisagées<sup>8</sup>. Étant donné que la situation est très complexe, nous ne nous proposons pas d'avoir un regard original sur le sujet, mais nous nous bornerons à décrire dans ce paragraphe les variétés principales, dans le seul but de faciliter l'analyse de notre corpus.

#### **2.1.1.1 *al-'arabiya al-fuṣḥa***

La langue que l'on appelle en arabe *al-'arabiya al-fuṣḥa* est universellement considérée comme la norme d'intercompréhension des locuteurs de la communauté linguistique arabophone. Le mot *fuṣḥa* désigne en réalité à la fois l'arabe classique, la langue du Coran et de la littérature classique, et l'arabe standard – *Modern Standard Arabic* – ou littéraire. Le premier n'est utilisé aujourd'hui que dans le langage religieux, dans la

---

<sup>4</sup> Ferguson 1959a.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 327.

<sup>6</sup> Rosenhouse 2013, p. 906.

<sup>7</sup> Airò 2007, p. 108.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 110.

citation et dans les salutations. Le deuxième résulte de sa modernisation, qui a eu lieu au XIX<sup>e</sup> siècle dans le but de répondre aux exigences communicatives du nouveau contexte et est la langue de la littérature contemporaine et des médias internationaux<sup>9</sup>. Les différences entre ces deux variétés concernent notamment le lexique, qui a dû s'adapter aux nouveaux domaines scientifiques et technologiques. Pour simplifier, nous parlerons à ce propos toujours d'arabe littéraire.

L'arabe *fusha* possède une valeur identitaire énorme : en effet, on peut considérer arabe tout individu qui parle cette langue, idée à la base du mouvement nationaliste arabe<sup>10</sup>. Yasir Suleiman a très bien résumé l'histoire du lien entre arabe littéraire et nationalisme, une longue histoire qui prend ses sources déjà au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>11</sup>. Après la fin des empires coloniaux et à l'époque des indépendances, de nombreux pays arabes, notamment au Maghreb, ont mené une opération d'arabisation forcée de la société et de l'administration, afin de combattre le pouvoir des anciennes langues coloniales<sup>12</sup>.

Considérant cette dimension idéologique énorme propre de l'arabe, langue divine d'un côté, langue panarabe et anticoloniale de l'autre, Louis-Jean Calvet souligne que cette langue n'est jamais libre de représentations<sup>13</sup>. D'après lui, c'est seulement pour ces raisons qu'une langue qu'il considère « morte » demeure la langue officielle de tous les pays arabes<sup>14</sup>. Sa position est sans doute très forte. Même en admettant que l'arabe littéraire soit effectivement utilisé à l'oral dans certains contextes formels, l'arabe littéraire n'est cependant aujourd'hui la langue maternelle de personne, mais il est enseigné à l'école et la compétence des locuteurs arabophones dans cette variété n'est pas uniforme<sup>15</sup>.

#### **2.1.1.2 *al-'arabiya al-'ammiya***

Totalement à l'autre pôle dans la classification des variétés de l'arabe, nous trouvons ce qu'on appelle *al-'arabiya al-'ammiya*, l'arabe commun, la langue parlée par « les masses », que l'on désigne couramment du mot « dialecte ». Tous les « dialectes » arabes diffèrent de l'arabe littéraire pour des traits lexicaux, phonologiques,

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>10</sup> Suleiman 1994, p. 7.

<sup>11</sup> Suleiman 1994.

<sup>12</sup> Grandguillaume 1997, p. 18.

<sup>13</sup> Calvet 1999, p. 234.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> Airò 2007, p. 112

morphologiques et syntaxiques<sup>16</sup>, mais ils divergent aussi entre eux. Ainsi, chaque pays arabe possède sa variante nationale de l'arabe, que Barbara Airò appelle « Koinè nationale », utilisée par tous les locuteurs, indépendamment de leur classe sociale et de leur niveau d'instruction, dans leur vie quotidienne. Les quotidiens locaux et les radios ont aussi recours à cette variété qui est nommée selon les pays *al-lahja* ou *al-dārija*. Ces variétés représentent ainsi, contrairement à l'arabe littéraire, la langue de toute la population d'un pays et elles sont apprises spontanément.

Pourquoi désignons-nous du mot « dialecte » la langue de toute la population ? Y-a-t-il des raisons purement linguistiques pour opérer cette division ? À ce propos Dominique Caubet affirme :

Among the Arabic 'cluster' [...], it is not neutral to decide what is a language and what is a dialect; it shows indeed, a political and ideological position. [...] Linguists will say that Classical Arabic, Moroccan Arabic and Algerian Arabic form separate linguistic entities/systems that function differently, especially on the level of syntax or such categories as aspect or nominal determination, as well as that of lexicon.<sup>17</sup>

Du moment qu'il n'y a pas de raisons linguistiques qui justifient l'emploi du mot dialecte, nous pouvons en conclure, en citant Calvet, que « la différence entre *langue* et *dialecte* n'est pas d'ordre linguistique, mais d'ordre politique »<sup>18</sup> et est maintenue dans des buts purement politiques, afin d'inférioriser une langue. Étant donné la dimension très idéologique, religieuse et nationaliste à la fois, caractérisant l'arabe littéraire, le Pouvoir, partout dans le monde arabe, s'oppose à la reconnaissance des variétés nationales en tant que langues à part entière, car elles sont considérées comme des symboles de division et de menace contre l'unité et la cohésion de l'État<sup>19</sup>. D'après Calvet :

Nous avons ainsi la situation la plus antidémocratique que l'on puisse imaginer : un peuple décrété locuteur d'un dialecte vulgaire à qui l'on refuse l'accès au savoir dans sa

---

<sup>16</sup> Pour une classification de ces traits voir Airò 2007, pp. 114-115.

<sup>17</sup> Caubet 2001, pas de numéro de page.

<sup>18</sup> Calvet 1974, 43. En italique dans l'original.

<sup>19</sup> Laroussi 1997, p. 30.

langue. Nous avons là une des figures, et non des moindres, d'insécurité linguistique : plus le pouvoir intervient sur la langue et plus il pousse les locuteurs vers la maladie.<sup>20</sup>

Pour toutes ces raisons, nous préférons substituer l'expression « langues nationales » au mot dialectes, tout en sachant que cette prise de position n'est pas exempte d'une valeur politique.

Toutefois, il existe effectivement une certaine variation régionale interne aux différents pays : nous pouvons peut-être parler, mais seulement dans ce cas, de l'existence de « dialectes locaux » qui diffèrent de la langue nationale notamment pour certaines marques phonologiques et lexicales. Cependant, l'intercompréhension entre locuteurs de différentes variantes régionales – comme nous préférons les appeler – de la langue nationale n'est pas compromise<sup>21</sup>.

### **2.1.1.3 *Al-'arabiya al-wusta***

À cette dichotomie diglossique s'ajoute une troisième langue, l'arabe médian « défini selon les cas comme un classique lexicalement modernisé, avec en outre une érosion des désinences casuelles, ou comme la langue de la presse écrite et parlée, de l'enseignement, etc. »<sup>22</sup>. La définition de l'arabe médian étant très floue, nous allons le définir, à l'instar de Calvet, comme « un arabe écrit oralisé »<sup>23</sup>. La littérature scientifique compte aussi le *Educated Spoken Arabic* (ESA), une variété parlée par des gens cultivés, qui garde des traits phonologiques, syntaxiques et morphologiques des langues locales, mais en utilisant un lexique emprunté à l'arabe littéraire. La caractérisation de ces deux variétés nous semble peu ou prou coïncider, par conséquent nous allons les considérer comme une seule.

Par souci de simplicité, et vu les difficultés auxquelles nous devons faire face en essayant de définir les différentes variétés de l'arabe, dans l'étude de notre corpus nous bornerons toutefois à distinguer entre arabes nationaux et arabe littéraire.

## **2.1.2 Spécificités du contexte maghrébin**

---

<sup>20</sup> Calvet 1999, p. 236.

<sup>21</sup> Airò 2007, pp. 116-117.

<sup>22</sup> Calvet 1999, p. 232.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 233.

Dans ce paragraphe, nous nous concentrerons sur les spécificités du contexte maghrébin, où le français occupe une place importante qu'il n'a pas dans d'autres pays arabes, et va ainsi s'ajouter à la situation complexe que nous venons de décrire. Nous présenterons le statut du français au Maghreb d'une manière générale, car nous nous arrêterons sur sa place en Tunisie et en Algérie dans les prochains paragraphes. Nous aborderons brièvement aussi les politiques d'arabisation qui ont suivi les indépendances et le rapport complexe entre arabe et français qui en est découlé.

### **2.1.2.1 Le français au Maghreb**

La langue française est entrée massivement dans le paysage linguistique du Maghreb en époque coloniale. La France a occupé les pays du Maghreb pendant plus qu'un siècle (de 1830 à 1962 en Algérie, de 1881 à 1954 en Tunisie et de 1923 à 1955 au Maroc), en y imposant sa langue comme langue officielle, et par conséquent comme langue de l'administration et du système d'enseignement<sup>24</sup>. Après l'indépendance et malgré les politiques d'arabisation que nous décrirons ensuite, le français n'a pas disparu, au contraire « il a gardé un rôle privilégié en ce sens qu'il est considéré comme la première langue étrangère dans les trois pays »<sup>25</sup>. Les représentations liées à la langue française dans les pays du Maghreb diffèrent, mais en général nous pouvons affirmer qu'elle est encore envisagée comme « la clef de toute promotion sociale et économique et la clef pour accéder aux études à l'étranger »<sup>26</sup>, dans les mots de Michel Quitot, ou comme « un facteur important de réussite sociale »<sup>27</sup>, en citant Gilbert Grandguillaume. Ce dernier souligne aussi le fait que le français est perçu comme étant la langue de la modernité et de l'ouverture vers l'Europe et vers la Méditerranée : dès lors, il est parlé notamment par les Maghrébins se voulant modernes et cosmopolites<sup>28</sup>. Jusqu'à présent, au Maghreb, une presse écrite locale en français continue d'exister, à côté de la presse en arabe. Il n'en va pas très différemment en ce qui concerne la radio et la télévision, bien que dans ces médias les langues locales trouvent plus de place par rapport à la presse, en raison de leur oralité<sup>29</sup>.

---

<sup>24</sup> Grandguillaume 1983, p. 12.

<sup>25</sup> Quitot 2007, p. 82.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> Grandguillaume 1983, p. 12.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>29</sup> Quitot 2007, pp. 82-83.

Le français est encore très présent dans l'enseignement, de l'école primaire jusqu'à l'université, ce qui fait en sorte que la majorité des gens scolarisés maîtrise le français au moins au niveau base. De plus, la majorité des ministères utilise encore le français comme langue privilégiée, à côté de l'arabe<sup>30</sup>.

Le français est aussi fortement présent dans les langues maternelles, qui y empruntent beaucoup de mots à la fois quotidiens et techniques<sup>31</sup>.

### **2.1.2.2 Décolonisation et arabisation**

Plusieurs auteurs ont étudié le processus d'arabisation qui a fait suite à la décolonisation des pays du Maghreb<sup>32</sup>. Les politiques linguistiques d'arabisation constituant le volet culturel des indépendances, l'adoption d'une langue nationale « originelle » était indispensable. Le choix de substituer l'arabe au français comme langue officielle découle par conséquent de la volonté de faire accompagner la décolonisation politique et administrative par une décolonisation culturelle<sup>33</sup>. Du moment que le français, jusqu'à ce moment, dominait la vie publique, les nouveaux États ont agi en trois secteurs : l'enseignement, qui commence à se faire totalement en arabe, le français ayant le statut de langue étrangère ; l'administration, totalement francisée à l'époque ; l'environnement, c'est à dire l'ensemble de la vie publique<sup>34</sup>. Ce processus n'était pas immédiat ni facile, au contraire, les États ont dû affronter, et continuent de le faire, beaucoup de difficultés. Ils ont choisi comme langue officielle l'arabe littéraire, une langue qui cependant, comme le souligne Grandguillaume, n'était pas en mesure d'exprimer des réalités nouvelles et se trouvait dans la nécessité de se moderniser<sup>35</sup>. Les démarches suivies pour rendre l'arabe littéraire adéquat au monde contemporain ont oscillé continuellement entre deux pôles opposés. D'un côté une « arabisation-traduction » : la volonté de dire les mêmes choses qu'en français, c'est-à-dire intégrer dans la langue arabe toutes les nouvelles idées introduites dans la société par le français. De l'autre, une « arabisation-conversion » : la volonté d'exprimer une différence, de véhiculer des idées différentes par rapport à celles véhiculées par la langue française, en se

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>31</sup> Beltaïef 2014.

<sup>32</sup> Moatassime 1992, Grandguillaume 1983.

<sup>33</sup> Grandguillaume 1983, p. 29.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 31.

rapprochant de ses origines<sup>36</sup>. Nulle part les États n'ont pu suivre un chemin ou l'autre, à l'inverse ils ont dû changer continument de direction, selon les exigences. Cela montre d'autant plus les difficultés pratiques – et idéologiques – auxquelles les nouveaux gouvernants ont dû s'affronter.

Cet effort de réhabilitation de l'arabe littéraire – langue prestigieuse, liée à la grandeur du passé des peuples arabes, à la religion islamique et à l'unité des peuples arabes – entraîne, en contrepartie, une dévalorisation des langues maternelles qui ne sont aucunement reconnues. Au niveau politique, l'arabisation « est l'un des moyens par lesquels un pouvoir national central établit et renforce son contrôle sur l'ensemble du pays. La cause de la lutte contre les menaces extérieures permet aux gouvernants de refuser toute contestation à l'intérieur »<sup>37</sup>. Le manque de reconnaissance par rapport aux langues maternelles constitue le côté linguistique de cette politique centralisatrice qui se poursuit jusqu'à aujourd'hui. Ibtissem Chachou a souligné comme cette dévalorisation des langues « nationales » n'est pas un phénomène nouveau, mais il avait déjà été encouragé par les Français. L'opposition arabe littéraire – dialectes était en fait présentée comme « une situation jugée problématique et à laquelle la solution de l'adoption du français se présentait comme une issue idéale, ce qui était en réalité un argument en faveur du choix du français »<sup>38</sup>, la diglossie a donc été exploitée par les colons dans le cadre d'une stratégie glottophage<sup>39</sup> et de promotion de leur langue.

En bref, après les indépendances l'arabe littéraire est évoqué, au respect de son prestige, pour combattre l'hégémonie du français. Il se modernise et il prive les langues nationales, trop faibles pour pouvoir combattre la langue coloniale qui les avait déjà dominées, de toute possibilité de reconnaissance officielle. Cependant, le français ne disparaît pas, mais il se place à côté de l'arabe littéraire, comme langue étrangère à statut particulier. La présence du français complique ultérieurement la situation diglossique décrite auparavant. Si la diglossie entre langue écrite – arabe littéraire – et langue orale – arabes nationaux – persiste, au Maghreb nous sommes en présence aussi

---

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>38</sup> Chachou 2013, p. 67.

<sup>39</sup> La glottophagie a été définie par Louis-Jean Calvet comme une tendance de la langue dominante à faire disparaître les langues des autres, notamment dans un contexte colonial. La glottophagie, qui « porte en germe le racisme et la justification du phénomène colonial » s'exerce aussi grâce à un processus de dévalorisation des langues dominées qui « n'existent que comme preuves de la supériorité des nôtres, elles ne vivent que négativement, fossiles d'un stade révolu de notre propre évolution ». Calvet 1974, p. 31.

d'une dichotomie entre deux langues écrites – l'arabe littéraire et le français<sup>40</sup>. Cette dichotomie crée un dualisme extrêmement complexe à gérer dans trois domaines au moins, où ces deux langues se côtoient : un dualisme culturel, dans l'espace scolaire, universitaire et littéraire ; un dualisme médiatique ; un dualisme politique et social, qui forme des élites bilingues dont les enfants ont plus de ressources pour réussir dans leur vie que les autres..

### **2.1.2.3 Les langues berbères**

Sans vouloir entrer maintenant dans les détails du statut de ces langues, sur lesquelles nous reviendrons, nous nous bornons à rappeler pour l'instant la présence, plus ou moins importante selon les pays, des langues berbères dans le territoire du Maghreb. Les langues berbères sont issues des langues parlées dans la région avant les invasions des Arabes, qui ont eu lieu au VIII<sup>e</sup> siècle, et aucune intercompréhension n'est possible entre arabophones et berbérophones. Elles demeurent à majorité des langues orales dont l'écriture n'est pas figée. Elles sont en fait écrites à la fois en lettres latines, en lettres arabes et en lettres grecques, toujours avec des ajouts<sup>41</sup>. La communauté berbérophone n'est pas très importante en Tunisie (2% environ), tandis qu'elle est étendue en Algérie (25-30% environ). Pour cette raison, nous décrirons les revendications identitaires des langues berbères dans le paragraphe sur les langues en Algérie.

### **2.1.3 La pratique des langues**

Une fois évoquées toutes les langues principales présentes dans le contexte maghrébin, il s'agit maintenant de décrire très brièvement leur interrelation et leurs rapports réciproques dans la pratique des langues chez les locuteurs. Nous partons d'une phrase de Mammeri, qui bien résume la complexité des compétences linguistiques requises à tout Maghrébin :

[Prenons] un Algérien moyen qui travaille à Alger, un berbérophone, par exemple. La matinée, quand il se lève, chez lui il parle berbère. Quand il sort se rendre à son travail, il est dans la rue et dans la rue, la langue la plus communément employée c'est l'arabe algérien. Il devra donc connaître ou posséder au moins en partie ce deuxième instrument

---

<sup>40</sup> Moatassime 1992, p. 31.

<sup>41</sup> Grandguillaume 1983, p.14. Pour plus d'information sur l'écriture des langues berbères voir Quitot 2007, pp. 104-108.



d'expression. Quand il arrive à son travail, la langue officielle étant l'arabe classique, il est tout à fait possible qu'il y ait des pièces qui lui arrivent dans cette langue et qu'il va devoir lire. Il lui faudra donc posséder peu ou prou l'usage et l'utilisation de cette langue. Une fois passé ce stade officiel, le travail réel sera fait, en général, encore actuellement en français.<sup>42</sup>

Cet extrait montre très bien que les langues existant au Maghreb ne constituent pas des entités séparées parlées par des locuteurs différents, mais elles font toutes partie du paysage linguistique maghrébin et peuvent être employées dans des contextes différents par le même individu. Nous verrons de manière plus précise le statut et le contexte d'usage de chaque langue dans les prochains paragraphes, cependant nous chercherons maintenant à décrire d'une manière générale le plurilinguisme de ces pays et les modalités selon lesquelles le passage d'une langue à l'autre s'opère.

### **2.1.3.1 Diglossie, continuum, *code switching***

En revenant pour l'instant au contexte général des pays arabophones : la notion de diglossie est-elle vraiment pertinente dans la description de cette situation linguistique ? Nous pouvons effectivement envisager arabe littéraire et arabes nationaux comme étant deux variantes opposées, dont la première est considérée comme haute – très normée et codifiée, possédant une tradition écrite et littéraire prestigieuse et très formelle – et la seconde comme basse – une langue orale, utilisée dans la vie quotidienne et dans des situations de spontanéité. Déjà dans les années 70, des linguistes ont commencé à souligner le fait que ces deux variétés ne sont pas totalement opposées dans les pratiques communicatives ni les seules existant. Au contraire il est possible de repérer des niveaux discrets intermédiaires que Badawi en 1973 a ainsi décrits : dialecte des illettrés, dialecte parlé par des gens instruits, dialecte parlé par des gens cultivés, arabe littéraire contemporain, arabe littéraire de la tradition classique<sup>43</sup>. Le français au Maghreb s'insérerait dans ce schéma, en le rendant encore plus complexe. On a par conséquent commencé à décrire la situation linguistique arabe, et maghrébine, en termes de *continuum*, à l'intérieur duquel chaque locuteur choisit les éléments caractéristiques de l'un ou de l'autre des extrêmes, sur la base de ses intentions et de sa capacité de

---

<sup>42</sup> MAMMERI M. (1985), « L'expérience vécue et l'expression littéraire en Algérie » dans *Culture vécue, culture du peuple, Dérives*, n 49, Montréal, p. 153 cité dans Chachou 2013, p. 36.

<sup>43</sup> Airò 2007, p. 110. D'autres classifications ont été proposées par la suite, qui diffèrent notamment pour la terminologie, tout en suivant en générale la distinction de Badawi.

maîtrise des niveaux de langues<sup>44</sup>. Airò a rappelé que certains chercheurs, comme Parkinson, ont accentué la dimension dynamique de cette réalité, en mettant en discussion la stabilité de ces variantes, qui ne seraient en réalité que des divisions arbitraires du *continuum*<sup>45</sup>. Cependant, le problème de cette notion, d'après Chachou, réside dans la nature encore trop hiérarchique du *continuum* dont les extrêmes continuent à être constitués par la langue considérée comme la moins importante et par la langue estimée la plus prestigieuse<sup>46</sup>. De cette manière la définition de *continuum* « reconduit les présupposés du discours idéologique qui est axé sur le nivellement des langues et leur dénomination »<sup>47</sup>. D'autres ont par conséquent préféré parler plutôt de *code switching* – passage d'une langue à l'autre à l'intérieur du même discours – ou de *code mixing* – passage d'une langue à l'autre à l'intérieur de la même phrase – : selon cette interprétation, chaque locuteur saute continuellement d'une variété à l'autre dans un seul acte linguistique<sup>48</sup>. Surtout si l'on veut affirmer la nature de « langue » des variétés « basses » et leur légitimité, cette dernière interprétation nous semble la plus pertinente. Les phénomènes de *code switching* et de *code mixing* sont très fréquents dans la langue parlée et résultent très appropriés pour la description des pratiques linguistiques quotidiennes réelles.

Cependant, des siècles de discours sur la langue visant à valoriser l'arabe littéraire et à dévaloriser les langues maternelles continuent sans aucun doute à influencer les représentations des locuteurs, qui souffrent souvent d'insécurité linguistique par rapport à la norme. À ce propos, Calvet a repris l'idée de schizoglossie, proposée d'abord par Einar Haugen<sup>49</sup>, qui décrit « la situation d'un locuteur qui, exposé à plus d'une variété de sa langue, n'est pas sûr de celle qu'il doit parler ou écrire parce qu'il dispose de plusieurs formes possibles »<sup>50</sup>. D'après lui, ce mot s'applique très bien à la situation des pays arabes, où le rapport à la norme est particulièrement complexe et idéologisé. Cette observation a le mérite de rappeler que, si les considérations des linguistes, qui se veulent objectives, sont fondamentales, pour aborder l'étude d'un contexte linguistique il ne faut pas oublier les représentations que les locuteurs ont des langues en présence.

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>45</sup> *Ibidem.*

<sup>46</sup> Chachou 2013, pp. 30-31.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>48</sup> Airò 2007, p. 119.

<sup>49</sup> HAUGEN Einar (1962), « Schizoglossia and the Linguistic Norm », *Georgetown University Monographic Series on Language and Linguistics*, 15. Cité dans Calvet 1999.

<sup>50</sup> Calvet 1999, p. 229.

### 2.1.3.2 Typologies de plurilinguisme

Nous verrons dans les prochaines pages, en examinant dans les détails la situation linguistique d'Algérie et Tunisie, le rôle des autres langues présentes dans l'espace maghrébin, à savoir le berbère, le français, l'italien et l'anglais. Il est évident que le Monde Arabe, et notamment le Maghreb, constitue un espace fortement plurilingue. Cependant, cela ne se traduit pas dans une compétence plurilingue uniforme et diffuse. D'après Rosenhouse, nous pouvons trouver trois typologies de locuteurs dans le Monde Arabe :

- 1) Des locuteurs monolingues qui ne parlent que leur langue maternelle. Il s'agit d'illettrés vivant normalement isolés et n'ayant même pas reçu d'éducation religieuse de base, ainsi qu'ils ne sont pas en mesure de lire le Coran<sup>51</sup>.
- 2) Des locuteurs bilingues qui parlent leur langue maternelle et une autre variété écrite ou orale<sup>52</sup>. Au Maghreb les combinaisons possibles pourraient être : langue maternelle berbère – arabe national ; arabe national – arabe littéraire ; arabe national – langue étrangère véhiculaire (français).
- 3) Des locuteurs plurilingues qui utilisent leur langue maternelle – une langue orale – et d'autres langues, dont l'une au moins a été utilisée en contexte scolaire. Du moment que les langues présentes au Maghreb ne sont pas écrites dans le même alphabet, la connaissance d'un alphabet ne garantit pas forcément l'alphabétisation dans les autres langues parlées<sup>53</sup>. Dans ce groupe, nous pouvons trouver des locuteurs possédant des compétences linguistiques fortement hétérogènes et qui dépendent notamment du milieu social de provenance et du niveau de scolarisation. Comme l'affirme Chachou : « en contexte plurilingue, le choix s'impose d'abord au locuteur en fonction de la situation dans laquelle il se voit impliqué. Le but étant de réussir la communication à des fins pragmatiques de compréhension mutuelle et recourant à une langue véhiculaire »<sup>54</sup>, langue véhiculaire que le locuteur peut choisir dans la gamme des langues qu'il partage avec son interlocuteur.

Avant d'entrer dans le vif de la situation linguistique d'Algérie et Tunisie, il vaut la peine de nous arrêter brièvement sur le statut des langues nationales en littérature et sur

---

<sup>51</sup> Rosenhouse 2013, p. 903.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> Chachou 2013, p. 38.

les problèmes liés à leur écriture, domaine où le théâtre constitue un lieu privilégié d'expérimentation.

### **2.1.3.3 Le théâtre et les langues nationales**

La langue de la littérature a toujours été l'arabe littéraire. Les langues nationales continuent à n'être considérées que comme des langues orales, qui n'ont pas les instruments pour véhiculer un texte à valeur artistique. Ce manque d'accès des langues locales à l'espace artistique et littéraire encore une fois n'a pas de raisons linguistiques, mais il dérive d'une conception dévalorisante de ces variétés. Le manque d'étude sur ce sujet confirme l'infériorisation de ces langues. C'est la raison pour laquelle nous avons décidé d'analyser des textes écrits en arabe national, par des artistes qui ont à plusieurs reprises affirmé la valeur esthétique et artistique de leur langue maternelle. Il est cependant vrai que, en absence d'un processus de standardisation ayant figé la graphie de ces langues, leur écriture n'est jusqu'à présent pas évidente et pose problème à ceux qui ont essayé de l'entreprendre, comme nous le verrons dans l'analyse des textes. Cet effort est très méritoire et devrait être de plus en plus encouragé, car, comme l'écrit Gilbert Grandguillaume :

« Leur [des langues nationales] revendication à l'existence, à la reconnaissance, est une revendication de démocratie qui doit être entendue comme telle, dans le cadre de la liberté d'expression de tout citoyen. Dans cette perspective, se pose, pour leur survie, la question de leur passage à l'écrit, et de leur reconnaissance dans le cadre scolaire ».<sup>55</sup>

Aucune politique n'a pour l'instant été mise en place pour favoriser de telles tentatives de standardisation.

Dans le domaine artistique, le théâtre demeure sans doute le lieu privilégié de la textualisation des langues nationales. Si d'un côté il existe une tradition de théâtre en arabe littéraire, déjà au début du XX<sup>e</sup> siècle les Égyptiens Muhammad et Mahmud Taymur en dénonçaient la nature artificielle et détachée de la réalité<sup>56</sup>. À partir de cette époque, ces deux courants se sont développées en parallèle, et le théâtre en arabe national a souvent été accusé d'être un théâtre populaire<sup>57</sup>. Si nous nous éloignons de la

---

<sup>55</sup> Grandguillaume 1997, p. 18.

<sup>56</sup> Camera D'Afflitto 1998, p. 252.

<sup>57</sup> Pour un approfondissement de l'histoire du théâtre arabe voir Ruocco 2010.

connotation négative de ce terme, effectivement le théâtre en arabe national vise à s'adresser à toute la population d'un pays, à rejoindre le plus de spectateurs possible, en étant un théâtre « tourné vers nos contemporains »<sup>58</sup>, comme Fadhel Jaïbi a affirmé. L'algérien Kateb Yacine demeure l'un des plus célèbres partisans de l'usage de l'arabe national au théâtre. L'importance politique de sa prise de position est tellement forte que en 1976 il fut interdit de parole par le Ministère de l'Intérieur<sup>59</sup>. Dans l'analyse de notre corpus, il sera par conséquent indispensable de tenir en considération ce versant politique du choix d'écrire en arabe national, un choix à contre-courant et qui peut être fortement critiqué.

De plus, en ce qui concerne le niveau purement linguistique des pièces théâtrales, Chachou montre que le *code mixing* et l'alternance codique y sont fortement présentes, le théâtre constituant la mise en scène de la langue du quotidien<sup>60</sup>. D'où découle l'intérêt sociolinguistique d'un tel corpus.

## **2.2 La constellation tunisienne**

Dans son étude sur le plurilinguisme en Tunisie, Afifa Marzouki cite au moins cinq langues se côtoyant dans l'espace tunisien : le tunisien, l'arabe littéraire, le français et, à une moindre échelle, l'anglais et l'italien<sup>61</sup>. Nous partirons ici de la description du statut du français et de l'arabe classique, les deux langues écrites qui ont véhiculé énormément d'enjeux identitaires au cours du siècle dernier, pour pouvoir après analyser leur rapport à la langue maternelle, l'arabe tunisien. Nous concluons brièvement en rappelant la présence d'autres langues, plus neutres du point de vue idéologique.

### **2.2.1 Les langues écrites : le français et l'arabe littéraire**

#### **2.2.1.1 Les politiques linguistiques entre colonisation et indépendance**

Tout au début du Protectorat en Tunisie, les Français sont numériquement très minoritaires par rapport aux Tunisiens, mais aussi aux Italiens et aux Maltais. Afin de contraster avec cette faiblesse, la France met en place des politiques de francisation, à la

---

<sup>58</sup> Caubet 2004, p. 109.

<sup>59</sup> Grandguillaume 1983, p. 131.

<sup>60</sup> Chachou 2013, p. 136.

<sup>61</sup> Marzouki 2014.

fois linguistiques, par l'enseignement, et juridiques, par naturalisation<sup>62</sup>. À partir de 1888, l'enseignement est ainsi organisé :

- l'enseignement scolaire de type hexagonal : il est entièrement en français et plutôt réservé aux enfants européens [...]
- l'enseignement franco-arabe : il offre son contenu pédagogique dans les deux langues, le français et l'arabe et aboutit, au secondaire, au collège Sadiki, carrefour de l'élite tunisienne
- l'enseignement traditionnel arabo-musulman<sup>63</sup>

De cette manière, on crée un fossé entre des élites bilingues et les sujets de la formation arabophone traditionnelle. D'un côté les « zeitouniens », c'est-à-dire les savants formés à la mosquée Zeitouna de Tunis, sont écartés du pouvoir par les politiques de francisation<sup>64</sup> ; de l'autre, les individus unilingues se trouvent exclus du marché de l'emploi qui devient de plus en plus francophone<sup>65</sup>. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la France renforce son pouvoir grâce à des accords avec l'Italie qui permettent la naturalisation automatique des Italiens présents en Tunisie<sup>66</sup>. En 1923, elle cherche à naturaliser également les citoyens tunisiens, une politique tout de suite dénoncée comme assimilationniste et qui donne naissance aux contestations menant à l'indépendance<sup>67</sup>. Les revendications des mouvements indépendantistes portent sur le choix de l'arabe comme langue officielle et sur la sauvegarde de l'identité arabo-musulmane des Tunisiens, dans une optique très clairement anti-française. Cependant, paradoxalement, la langue française n'est pas complètement rejetée ; au contraire, on demande un accès plus démocratique à cette langue comme instrument de contact avec la modernité et aussi comme instrument de lutte pour l'indépendance<sup>68</sup>.

Après l'indépendance de la Tunisie, le président Habib Bourguiba donne au Pays une orientation moderne et laïque qui développe ultérieurement la politique bilingue française<sup>69</sup>. Il entreprend certes, comme dans les autres pays du Maghreb, une politique

---

<sup>62</sup> Quitot 2007, p. 45.

<sup>63</sup> *Ibid.*, pp. 45-46.

<sup>64</sup> Guellouz 2015a, pas de numéro de page.

<sup>65</sup> Quitot 2007, p. 47.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>68</sup> *Ibidem.*

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 72.

d'arabisation, mais beaucoup moins forte et beaucoup moins conflictuelle qu'en Algérie ou au Maroc, aussi grâce à l'absence de revendications berbères sur le territoire<sup>70</sup>. Cette politique d'arabisation « graduelle » est possible parce que la Tunisie peut bénéficier d'une élite bilingue de qualité, pouvant revaloriser la langue arabe sans pourtant bannir la langue française<sup>71</sup>. Le domaine dans lequel l'arabisation a sans doute le plus réussi est l'enseignement : en 1958 une réforme impose que les deux premières années du primaire doivent être faites entièrement en arabe littéraire. Même les réformes successives n'éliminent pas complètement le français du primaire de sorte que l'enseignement reste bilingue, bien qu'à prévalence arabe<sup>72</sup>. Dans l'enseignement supérieur, au contraire, l'arabisation a été moins homogène, et n'a atteint que les secteurs des sciences humaines et des sciences sociales, les secteurs scientifiques demeurant presque exclusivement francophones<sup>73</sup>. En ce qui concerne l'administration, il n'y a pas de politique étatique d'arabisation, mais elle est poursuivie principalement par les responsables des différents ministères<sup>74</sup>. Encore en 2007, les seuls Ministères entièrement arabisés sont Intérieur, Justice et Défense, tandis que les autres sont bilingues<sup>75</sup>.

Quant à l'environnement – le dernier secteur de l'arabisation évoqué –, la presse, la radio et la télévision restent plurilingues jusqu'à aujourd'hui et constituent peut-être le champ où le français continue à avoir plus de place<sup>76</sup>.

Le Président Habib Bourguiba, l'homme de l'indépendance, se déclare toujours favorable à l'arabisation<sup>77</sup>, cependant il se fait aussi porteur de la cause de la langue française. Au point que, à la moitié des années 60, avec le Président du Sénégal Léopold Sédar Senghor et le Président du Niger Hamani Diori, il pose les bases de l'actuelle Organisation Internationale de la Francophonie<sup>78</sup>. Ainsi, si d'un côté, au moyen de l'arabisation, Bourguiba vise à insérer la Tunisie dans un contexte panarabe et à rétablir les liens avec les autres pays arabes, de l'autre il a aussi recours à la langue française pour mettre au point de nouvelles alliances avec d'autres pays africains, d'abord, et

---

<sup>70</sup> Grandguillaume 1983, p. 45.

<sup>71</sup> Troudi 2012, p. 199 et Grandguillaume 1983, p. 45.

<sup>72</sup> Grandguillaume 1983, pp. 46-47.

<sup>73</sup> Quitot 2007, p. 74 et Grandguillaume 1983, p. 48.

<sup>74</sup> Grandguillaume 1983, p. 48.

<sup>75</sup> Quitot 2007, p. 74.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 75 et Grandguillaume 1983, p. 50.

<sup>77</sup> Grandguillaume 1983, p. 63.

<sup>78</sup> Troudi 2012, p. 198.

ensuite avec l'Europe. Cette démarche est bien résumée dans la phrase suivante, tirée d'un discours qu'il a prononcé en 1966 : « La langue arabe, certes indispensable, ne saurait à elle suffire. Pour vivre au diapason du monde moderne, il faut élargir son univers culturel »<sup>79</sup>. Sa personne nous incarne la dichotomie, disons atavique, qui oppose et unit en même temps l'arabe et le français en Tunisie jusqu'à présent.

### **2.2.1.2 Arabe et français : quelles représentations et quels enjeux identitaires ?**

Cette attitude ambivalente du Président Bourguiba n'est pas une attitude personnelle, mais est le miroir du rapport très complexe que la Tunisie a avec ces deux langues et avec les différents mondes auxquels elles font référence. Effectivement, comme l'affirme Ahmed Moatassime : « Le problème du langage [...] ne se pose nulle part en termes purement linguistiques ou essentiellement pédagogiques, comme le laissent entendre certaines croyances. Mais il se pose aussi et surtout en termes politiques, idéologiques et culturels, voire civilisationnels »<sup>80</sup>. Le débat autour de la langue arabe et de la langue française n'est dès lors pas un débat autour de deux langues, mais il est au contraire un débat autour de deux visions du monde, de deux modèles de société et de deux différentes appartenances.

Afifa Marzouki résume bien toutes les représentations que les Tunisiens ont sur la langue française. Elle demeure à l'évidence une langue véhiculaire qui est parlée dans la rue, dans les médias, dans les filières universitaires scientifiques et dans le monde du travail. Toutefois, sa bonne maîtrise reste un privilège des classes les plus aisées et des régions côtières, ce qui a accentué les clivages sociaux<sup>81</sup>. Nous rappelons que bien que l'Organisation Internationale de la Francophonie compte entre 65% et 70% de locuteurs du français en Tunisie<sup>82</sup>, seulement 30% de la population est vraiment francophone, tandis que les autres ne sont que des francophones occasionnels<sup>83</sup>. Les discours valorisant la langue française comme étant la langue de la modernité et de la réussite sociale prennent leurs sources dans la valorisation du plurilinguisme entreprise par Bourguiba : d'après lui, le plurilinguisme et l'adoption de la langue française sont des instruments pour valoriser la diversité et combattre les idéaux monolithiques,

---

<sup>79</sup> Cité en Quitot 2007, p. 72.

<sup>80</sup> Moatassime 1992, p. 8.

<sup>81</sup> Marzouki 2014, pp. 41 et 43.

<sup>82</sup> Voir <http://www.francophonie.org/Tunisie.html>, consulté le 6 juillet 2016.

<sup>83</sup> Veltcheff 2006, p. 83.



notamment religieux, que le monolinguisme arabe véhicule<sup>84</sup>. De plus, en étant une langue internationale, le français permet à beaucoup de Tunisiens de trouver plus facilement de travail et de poursuivre leurs études à l'étranger<sup>85</sup>. Si ces représentations positives de la langue française sont très diffusées, notamment auprès des classes aisées et cultivées du nord du pays, il ne faut pas oublier la faction contraire, incarnée par les partisans de l'arabe littéraire comme seule langue véhiculaire. Déjà à l'époque pré-indépendance, Salah Ben Youssef, le principal adversaire de Bourguiba, fait appel à l'arabité de la Tunisie, à ses valeurs islamiques qui sont menacées par la langue et la culture française « trop subversive et trop rationaliste à leur goût »<sup>86</sup>. Au fur et à mesure que les écarts économiques entre les différentes régions grandissent, la langue française, et la modernité occidentale qu'elle représente, est considérée par les couches défavorisées comme la responsable de toute crise<sup>87</sup>, voire comme « l'intrus qui menace au quotidien notre identité tunisienne et de plus le facteur d'une ségrégation positive illégitime, car basée sur une valeur non authentique »<sup>88</sup>. Encore aujourd'hui, après la révolution de 2011, le mot « francoufouni – francophone » est utilisé par le parti islamique *Ennahda* et par ses partisans comme une insulte, pour indiquer des « Tunisiens non authentiques »<sup>89</sup>. Il semble que, à 60 ans de l'indépendance du Pays, la langue française n'arrive pas encore à se libérer des imaginaires la présentant comme la langue du colonisateur et de l'acculturation<sup>90</sup>.

Après tout, c'est toujours la même opposition qui revient, l'opposition entre, dans les mots de Troudi, « deux pôles d'attraction. D'un côté l'arabe représentait et continue de représenter la tradition, l'authenticité, l'identité et la légitimité, de l'autre côté, le français, représente l'ouverture, la réussite aussi bien économique que sociale et la modernité »<sup>91</sup>.

Cette référence à l'équation langue française = modernité et réussite sociale peut être repérée dans presque tous les ouvrages que nous avons consultés<sup>92</sup>. Il est intéressant de

---

<sup>84</sup> Marzouki 2014, p. 41.

<sup>85</sup> Veltcheff 2006, p. 83.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>89</sup> *Ibidem* et Guellouz 2015b.

<sup>90</sup> Marzouki 2014, p. 43.

<sup>91</sup> Troudi 2012, p. 200.

<sup>92</sup> Grandguillaume 1983, p. 12 ; Moatassime 1992, p. 39 ; Quitot 2007, p. 47 ; Troudi 2012, p. 198.

constater que cette équation n'est jamais mise en cause dans ces ouvrages<sup>93</sup>, mais elle est en contrepartie présentée comme une vérité. Seulement Guellouz critique cette approche en dénonçant :

Ces propos révèlent un imaginaire linguistique particulier, l'idée que certaines langues seraient plus propices au projet de modernité sociale que d'autres. Ainsi, le français serait la langue du progrès : dans une situation de conflit linguistique, ce sont les idéologies et les représentations sociales qui sont réactivées [...] L'élite nationaliste a elle-même fini par reproduire le système impérialiste en vénérant sa langue et sa culture comme seul modèle possible de progression sociopolitique.<sup>94</sup>

Sa critique pose l'accent sur la dimension artificielle des représentations sur la langue française et sur les responsabilités des élites qui l'ont fait surgir au rang de langue de la modernité. Cependant, du moment que ces représentations existent, il est indispensable de les rappeler et de les prendre en considération dans l'étude de la situation linguistique tunisienne.

### **2.2.2 L'arabe tunisien**

Dans ce contexte linguistique fortement conflictuel, l'arabe tunisien est le grand perdant. Langue maternelle de la quasi-totalité de la population, il ne jouit d'aucune reconnaissance officielle et continue d'être considéré comme un dialecte. Et pourtant, déjà à l'époque de Bourguiba le débat sur « l'arabe dialectal » est très chaud. Bourguiba lui-même, malgré son engagement vers une politique d'arabisation, ne s'exprime jamais dans un arabe littéraire très formel, comme le font d'autres Présidents – Boumedienne par exemple –, mais il préfère un registre linguistique intermédiaire, plus proche de l'arabe tunisien, afin de rendre son discours accessible à tout son peuple<sup>95</sup>. D'ailleurs, il propose qu'aussi l'administration suive cette approche pour faciliter la communication, et il affirme, « Non, vraiment, l'arabe classique n'est pas la langue du peuple »<sup>96</sup>. En 1970, le professeur Hedi Balegh, déclare pour la première fois que l'arabe tunisien n'est pas un dialecte et il prend position en faveur de sa reconnaissance. Ses mots sont très

---

<sup>93</sup> Il s'agit effectivement d'ouvrages rédigés en français soit par des Français arabisants soit par des Arabes francisants. Il serait intéressant d'explorer les analyses publiées en langue arabe.

<sup>94</sup> Guellouz 2015a, pas de numéro de page.

<sup>95</sup> Grandguillaume 1983, p. 62.

<sup>96</sup> Cité dans Grandguillaume 1983, p. 63.

courageux et ils seraient révolutionnaires encore aujourd'hui : « Toute langue est un dialecte qui a réussi ; je pense qu'en réalité, nous n'avons plus affaire à un dialecte..., on devrait plutôt parler de langue tunisienne »<sup>97</sup>. Les réponses à ses idées portent toujours sur le fait que l'arabe tunisien ne serait pas une langue de civilisation, n'ayant pas de littérature écrite, et sur le manque d'une codification<sup>98</sup>. On ignore ainsi que toute codification n'est pas spontanée, mais dérive de la volonté d'une Institution. C'est par conséquent pour des raisons politiques que la Tunisie a choisi d'avoir l'arabe littéraire comme langue officielle. Dans un souci de fondation nationale et d'unification, déjà menacées d'après certains par le français, l'arabe tunisien est porteur d'une pluralité et d'une diversité que l'on ne veut pas reconnaître.

La situation n'est pas très différente aujourd'hui. L'arabe tunisien a sans doute gagné dans la vie quotidienne, car il est la langue principale de la communication spontanée, bien sûr, mais aussi des médias oraux locaux et de la publicité. Il est parlé par les administrations et dans tous les domaines de la vie publique. Cependant, le manque de reconnaissance officielle persiste et entraîne une dévalorisation identitaire et culturelle très forte<sup>99</sup>. Malgré la nature principalement orale de cette langue, des tentatives d'écriture littéraire en arabe tunisien existent, mais elles n'ont presque jamais été étudiées au niveau académique. Comme le dit Afifa Marzouki : « La littérature populaire dans le dialecte tunisien n'a jamais été considérée à sa juste valeur tant le préjugé de la supériorité de l'arabe classique est ancré dans les esprits des universitaires »<sup>100</sup>. Il est remarquable, dans cet extrait, que, même ceux qui cherchent à défendre cette langue et sa légitimité, tombent dans le piège d'un lexique dévalorisant, en utilisant le mot « dialecte » d'un côté et de l'autre en identifiant la littérature écrite en langue tunisienne comme une « littérature populaire », ce qui fait penser à une littérature inférieure par rapport à une littérature haute, savante. Le mot « dialecte », ainsi comme le mot « parler », sont encore très diffusés dans le langage courant des

---

<sup>97</sup> Cité dans Grandguillaume 1983, p. 59.

<sup>98</sup> *Ibidem*.

<sup>99</sup> Dans les dernières décennies, les Tunisiens ne se sont pas engagés en faveur d'une reconnaissance et une légitimation officielle de l'arabe tunisien. À notre connaissance, il n'existe pas de recherche qui approfondissent les raisons de ce prétendu désintérêt des Tunisiens envers leur langue. Une recherche sur le terrain et la réalisation d'entretiens à des Tunisiens appartenant à de différentes régions et à de différentes couches sociales serait à encourager.

<sup>100</sup> Marzouki 2014, p. 47.

Tunisiens mêmes, mais aussi dans la littérature scientifique et académique internationale concernant la langue arabe<sup>101</sup>.

Nous chercherons à montrer dans notre travail d'analyse les énormes possibilités artistiques de la langue tunisienne que Fadhel Jaïbi et Jalila Baccar ont développées, en démantelant tous les préjugés dominants.

Quant aux caractéristiques de l'arabe tunisien, il vient, comme tous les arabes nationaux, d'une simplification syntaxique de l'arabe littéraire. En ce qui touche le lexique, sa nature plurielle a été décrite par le poète Hédi Baraoui comme un « plein chant polyphonique »<sup>102</sup>, car il est une langue très riche en emprunts, notamment aux langues berbères, au turc, à l'italien et au français.

La présence du français dans la vie quotidienne en Tunisie est très évidente dans l'arabe tunisien où trouvent place énormément de mots et d'expressions françaises qui ne sont plus perçues comme étrangères. Lilia Beltaïef a montré que les Tunisiens préfèrent souvent utiliser un mot français même lorsqu'il existe un équivalent en arabe littéraire. Elle indique aussi qu'ils prononcent à la française, paradoxalement, des mots qui ne sont pas d'origine française, mais qui ont été empruntés par le français à l'arabe. De même, ils emploient des mots français, mais en changeant leur sens, en attribuant le signifiant à un autre signifié<sup>103</sup>. Cela témoigne d'une appropriation du français de la part du locuteur tunisien, qui plie la langue française à son contexte et à ses exigences, faisant épreuve d'une créativité extraordinaire.

### **2.2.3 D'autres langues**

Les autres langues principales présentes dans le contexte tunisien sont l'anglais, l'italien et les langues berbères.

L'anglais n'a pris place que dans les dernières années et est enseigné à partir du secondaire. C'est une langue étrangère, introduite parce qu'elle est désormais la langue internationale par excellence. Comme le dit Marzouki : « se réduisant à une simple langue de communication, l'anglais des Tunisiens n'est jamais accusé de répandre la civilisation libertaire anglo-saxonne, contrairement au français »<sup>104</sup>. Du moment qu'il

---

<sup>101</sup> Dans les ouvrages que nous avons consultés, on emploie le mot dialecte ou parler par exemple dans Grandguillaume 1983, Grandguillaume 1997, Rosenhouse 2013, Airò 2007, Beltaïef 2014,

<sup>102</sup> Cité dans Beltaïef 2014, pas de numéro de page.

<sup>103</sup> *Ibidem*.

<sup>104</sup> Marzouki 2014, p. 43.

n'a aucun rapport politique ou idéologique avec l'histoire de la Tunisie, il n'y a pas de fortes oppositions à son enseignement et à son usage graduel dans le monde du travail. L'italien est présent en Tunisie depuis longtemps à cause de la proximité géographique des deux Pays et grâce aux communautés italiennes résidentes en Tunisie à l'époque du Protectorat. De plus, depuis les années 70 jusqu'au moins aux années 90, avant la fondation des chaînes nationales, les Tunisiens captaient la télévision italienne et notamment RAI UNO. Par conséquent, beaucoup de Tunisiens ont appris quelques mots et quelques expressions en italien et quelques-uns sont même en mesure de soutenir une conversation, tout en n'ayant jamais étudié cette langue. Les Italiens et les Tunisiens ont toujours été en contact aussi dans le secteur de la pêche, au point que beaucoup de termes techniques en arabe tunisien liés à ce domaine dérivent de l'italien. Il n'y a aucune représentation négative associée à la langue italienne, au contraire elle est plutôt reliée à une dimension communautaire méditerranéenne que Italiens et Tunisiens partagent<sup>105</sup>.

En dernier lieu, les langues berbères, les premières à paraître sur le territoire, ont aujourd'hui presque disparu et ne sont parlées que par environ 2% de la population<sup>106</sup>.

#### **2.2.4 La constellation linguistique tunisienne**

Pour conclure ce bref aperçu de la situation linguistique en Tunisie, nous chercherons à décrire les rapports entre ces langues à l'aide du modèle gravitationnel proposé par Louis-Jean Calvet. D'après lui, les langues du monde se divisent en quatre typologies :

- niveau 1 : une langue hypercentrale, l'anglais, qui est utilisée comme langue véhiculaire dans le monde entier. Ses locuteurs ont tendance au monolinguisme, car ils n'ont pas de motivations pratiques pour apprendre d'autres langues ;
- niveau 2 : une dizaine de langues super-centrales « dont les locuteurs les ayant pour langue première présentent une tendance soit au monolinguisme soit au bilinguisme avec une langue de même niveau (bilinguisme horizontal) ou avec celle du niveau 1 (bilinguisme vertical) » ;
- niveau 3 : une centaine de langues centrales « dont les locuteurs présentent une tendance au bilinguisme vertical » ;

---

<sup>105</sup> *Ibid.*, pp. 44-45.

<sup>106</sup> Quitot 2007, p. 87.

- niveau 4 : toutes les langues périphériques « dont les locuteurs ont tendance à un plurilinguisme horizontal et vertical »<sup>107</sup>.

Ces langues sont organisées en constellations qui, dans la galaxie des langues du monde, tournent autour de la langue hypercentrale, l'anglais<sup>108</sup>. Nous allons maintenant essayer de décrire la constellation tunisienne, qui est particulièrement complexe en raison de la présence de deux langues super-centrales en conflit entre elles : l'arabe littéraire et le français. Une langue super-centrale doit être caractérisée par une tradition culturelle et littéraire ancienne et reconnue et doit être parlée par un grand nombre de locuteurs sur des larges territoires. Il est difficile de déterminer quelle langue exerce le plus d'attraction gravitationnelle dans le contexte tunisien, car les deux langues présentent des avantages différents pour les locuteurs. Le français attire vers son centre toutes les constellations linguistiques des pays francophones, qui sont très nombreuses et, surtout, sont présentes dans presque tous les continents du monde. L'arabe littéraire, pour sa part, attire toutes les constellations des pays arabes, en tant que langue officielle, et des pays musulmans, en tant que langue de la religion. Si l'attraction de la valeur religieuse de la langue arabe est effectivement très forte pour les locuteurs, il faut quand même souligner que l'arabe est parlé dans une région assez petite du monde, le Maghreb et le Moyen-Orient, malgré le nombre élevé de locuteurs qu'il compte. Ces deux langues ont aussi en commun le fait que les Tunisiens les apprennent à l'école, par « apprentissage programmé ». Ni l'une ni l'autre n'est ainsi la langue maternelle du peuple. Cependant, si l'arabe littéraire est appris à l'école dans tout le monde arabe, le français est au contraire la langue maternelle d'une partie des francophones, et il est donc caractérisé par une variation beaucoup plus importante, aussi bien en diachronie qu'en synchronie. Cet aspect peut être considéré comme un avantage pour l'arabe, que le locuteur peut parler presque de la même manière partout et dans toutes les situations où il est utilisé ; toutefois, cela peut être perçu aussi comme un atout du français, qui, en raison de sa vitalité, peut être parlé dans une gamme de situations beaucoup plus vaste. L'arabe tunisien est une langue de toute évidence périphérique à l'échelle globale, car il n'a de tradition culturelle reconnue ni de tradition écrite et n'est parlé que par les Tunisiens. C'est une langue apprise spontanément et qui est donc attirée à la fois par l'arabe littéraire et par le français, selon les circonstances. Tous les Tunisiens scolarisés

---

<sup>107</sup> Calvet 1999, pp. 78-79.

<sup>108</sup> Voir partie 1, §1.3.2

apprennent l'arabe de la première année d'école, car tous les enseignements sont en arabe littéraire, et le français comme langue étrangère du primaire. Cependant, les résultats de la dernière enquête PISA – *Program for International Student Assessment* – montrent que la compréhension de l'écrit dans les deux langues par des jeunes de 15 ans est en moyenne faible<sup>109</sup>, ce qui témoigne d'une certaine difficulté à se placer entre autant de langues. Il y a par conséquent plusieurs profils de locuteurs tunisiens, qui se rangent entre deux extrêmes : les locuteurs qui ne parlent que leur langue maternelle, l'arabe tunisien, et les locuteurs trilingues, maîtrisant parfaitement l'arabe tunisien et les deux langues écrites. La majorité des Tunisiens se placent entre ces deux pôles.

Les langues berbères, langues aussi périphériques que l'arabe tunisien dans la galaxie mondiale, sont encore plus périphériques et minoritaires dans la constellation tunisienne. Ses locuteurs doivent être au moins bilingues et maîtriser d'abord l'arabe tunisien, langue véhiculaire indispensable dans la vie quotidienne. L'apprentissage de l'arabe tunisien est toujours spontané et a lieu dans la rue, car il n'existe pas de programmes d'enseignement de cette langue. De plus, les berbérophones apprennent l'arabe littéraire et le français, comme les autres Tunisiens, de manière programmée pendant leur scolarisation.

Venant aux langues étrangères, l'introduction de l'anglais dans le paysage linguistique tunisien est assez récente et découle de la position hypercentrale qu'il occupe dans le monde depuis quelques décennies. L'italien, par contre, est traité comme une langue centrale au niveau global, car malgré le nombre assez limité de ses locuteurs, il jouit d'un prestige culturel important. De plus, la constellation italienne attire la constellation tunisienne notamment en raison de la proximité géographique, qui rend l'italien une langue éventuellement utile dans le monde du travail et un instrument avantageux pour partir à l'étranger.

### **2.3 La constellation algérienne**

Le contexte linguistique de l'Algérie se caractérise par une complexité majeure, qui prend ses sources dans l'histoire et dans les caractéristiques spécifiques de la colonisation française dans ce pays. Contrairement à la Tunisie, l'Algérie est un pays officiellement plurilingue, car, comme nous le verrons, le tamazight a le statut de langue

---

<sup>109</sup>PISA 2012, p. 5.

nationale, à côté de la langue officielle, l'arabe littéraire<sup>110</sup>. Encore plus qu'en Tunisie, le rôle de l'idéologie dans la politique linguistique est très puissant de sorte que, comme l'affirme Chachou :

Le choix politique ayant porté sur une langue pour des raisons souvent idéologiques, les autres langues se voient sujettes à dénégation et à minoration, des procédés qui se font au profit de la langue dominante, car les rapports, entraînant des conflits patents ou latents, s'inscrivent souvent dans des perspectives manichéennes de valorisation de soi et de dévalorisation de l'autre.<sup>111</sup>

Dans ce paragraphe, nous parcourons l'histoire des politiques linguistiques en Algérie, à partir de l'époque coloniale jusqu'à nos jours, en essayant de mettre en lumière les motivations historiques qui sont à la base de la situation linguistique actuelle. Nous partirons de la relation entre arabe littéraire et français, nous nous arrêterons ensuite sur le statut des langues maternelles, l'arabe algérien d'abord et les langues berbères après, parmi lesquelles le tamazight occupe une place particulière, et nous terminerons par la présentation des autres langues présentes. Enfin nous décrirons la constellation linguistique algérienne à l'aide des catégories de Louis-Jean Calvet, comme nous l'avons fait à propos de la Tunisie.

### **2.3.1 Les langues écrites : le français et l'arabe littéraire**

#### **2.3.1.1 Les langues de la colonisation aux indépendances**

La présence française en Algérie se distingue, par rapport aux autres pays du Maghreb, par sa durée, 130 ans, et par son intensité. Si le Maroc et la Tunisie sont des Protectorats, l'Algérie est un territoire français, ce qui a entraîné des politiques de « déculturation » du peuple algérien<sup>112</sup>. Les Français déclarent de ce fait guerre à tout ce qui peut véhiculer une identité différente, et ils plient la langue française à cette politique de manière encore plus violente. Comme l'affirme Quitot :

---

<sup>110</sup> Chachou 2013, p. 19.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>112</sup> Grandguillaume 1983, p. 95.



Le pouvoir colonial aura donc à cœur de désintégrer tous les repères sociaux, économiques et culturels de l'identité algérienne pour leur substituer les référents de l'État colonial, symbolisés par la puissance militaire, le pouvoir politique, le pouvoir judiciaire et surtout le pouvoir d'une langue, la langue française, devenue de fait l'instrument des institutions coloniales et le médium par lequel passe désormais la communication entre l'État et ses sujets administrés, ce qui bouleverse totalement la réalité quotidienne de l'Homme algérien.<sup>113</sup>

La langue arabe est par conséquent entravée dans tous les domaines possibles. Toutes les mosquées et les écoles qui enseignent en arabe sont fermées<sup>114</sup>. En 1938 on promulgue une loi qui déclare l'arabe langue étrangère en Algérie, ce qui de fait l'interdit dans tous les domaines publics<sup>115</sup>. L'école, instrument principal de cette politique assimilationniste, adopte le français comme langue unique dès le cycle primaire et est presque immédiatement rejetée par les Algériens<sup>116</sup>. La langue arabe n'est réintroduite à l'école primaire qu'en 1961, lorsque Charles de Gaulle reconnaît, très tardivement, l'erreur commise<sup>117</sup>. La violence de ces politiques linguistiques cause un repli des Algériens vers une identité strictement arabo-musulmane, qui, comme nous le verrons, ne représente pas la totalité de la réalité linguistique et culturelle de l'Algérie<sup>118</sup>.

La nature spécifique de l'entreprise coloniale française en Algérie et la forte présence de Français sur le territoire rendent le processus de décolonisation beaucoup plus complexe et violent. Les « événements », comme on continue de les appeler<sup>119</sup>, de la guerre d'Algérie sont notoires et témoignent de l'essence particulièrement conflictuelle des relations entre les Algériens et les colons<sup>120</sup>. Par conséquent, une fois qu'elle a eu accès à l'indépendance, la Nation algérienne se fonde sur des principes totalement opposés aux valeurs coloniales : l'unicité de la religion (l'islam), l'unicité de la langue (l'arabe),

---

<sup>113</sup> Quitot 2007, p. 40.

<sup>114</sup> Moatassime 1992, p. 24.

<sup>115</sup> Grandguillaume 1983, p. 96

<sup>116</sup> Quitot 2007, p. 42.

<sup>117</sup> Grandguillaume 1983, p. 96.

<sup>118</sup> *Ibidem*.

<sup>119</sup> Comme le rappelle Gilles Manceron, la tendance à ne pas appeler les guerres coloniales avec leur nom mais avec des périphrases, demeure une habitude très diffusée dans l'enseignement de l'histoire en France (Manceron 2003, p. 289).

<sup>120</sup> Pour un approfondissement de l'histoire de l'Algérie voir Montagnon 2012.

et l'unicité du parti (le Front de Libération Nationale), d'inspiration socialiste<sup>121</sup>. La politique d'arabisation qui en suit est marquée par une idéologisation encore plus forte que dans les autres pays. À ce propos, jusqu'à aujourd'hui l'Algérie ne fait pas partie de l'Organisation Internationale de la Francophonie, bien que d'après l'OIF plus de 11 millions d'Algériens soient parfaitement francophones<sup>122</sup>.

Au moment de l'indépendance, l'Algérie décide à chercher à arabiser complètement le cycle primaire et d'y introduire l'enseignement de la religion. Le premier problème auquel il faut faire face est la totale absence de formateurs arabisés. En fait, à l'époque 91% des Algériens sont analphabètes et que la majorité de ceux qui ont bénéficié d'une éducation a étudié à l'école coloniale, entièrement en français. L'État algérien fait donc appel à des professeurs étrangers, venant du Moyen-Orient, ou à ceux qui, sans aucune formation précise, maîtrisent un peu l'arabe littéraire. Le manque de compétences de ceux qui sont censés poser les bases de l'éducation du « nouveau » peuple algérien a, comme le remarque Quitot, « des conséquences désastreuses »<sup>123</sup>. Par conséquent, en 1964 on crée l'École Supérieure d'Interprétariat et de Traduction, dans le but de former des cadres qui permettront le passage à l'arabisation<sup>124</sup>. Ce passage obligé par la traduction a lieu aussi dans le milieu de l'administration, tellement francisée que les travaux de l'Assemblée Nationale sont impossibles sans de traducteurs<sup>125</sup>. D'ailleurs, les fonctionnaires de l'administration « représentèrent dans leur majorité, une véritable force d'inertie qui s'opposa à tout effort du pouvoir pour transformer l'image de cette administration coloniale en celle d'un État arabe, ceci tout spécialement au plan de l'usage de la langue arabe »<sup>126</sup>. Ce n'est qu'un exemple de la profondeur de la réussite de la politique assimilationniste française, qui continue à peser sur les politiques algériennes longtemps après l'indépendance.

Le Président Boumedienne s'engage fortement pour l'arabisation de l'environnement public. D'abord, il transforme en mosquées la majorité des églises catholiques présentes dans le Pays, en démarrant ainsi une politique de changement du paysage linguistique visuel des villes algériennes qui se terminera par l'arabisation de toutes les inscriptions

---

<sup>121</sup> Quitot 2007, p. 67.

<sup>122</sup> Voir les données officielles de l'OIF : <http://www.francophonie.org/carto.html>, consulté le 6 juillet 2016.

<sup>123</sup> Quitot 2007, p. 67.

<sup>124</sup> Grandguillaume 1983, p. 98.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>126</sup> *Ibidem.*

publiques en 1976. En 1966, il crée une Société Nationale d'édition et de diffusion de la presse en langue arabe et en 1976 il déclare que le vendredi doit être le jour de repos hebdomadaire, conformément aux préceptes de l'islam<sup>127</sup>.

Pendant la décennie noire algérienne, en 1998, on promulgue la loi la plus restrictive jamais existée dans le Pays : une loi qui rend l'usage de l'arabe obligatoire dans toutes les institutions de l'État, en interdisant tout emploi du français. La nature exceptionnelle d'une telle loi dans le contexte maghrébin est ainsi soulignée par Quitot :

« Ce caractère radical dépasse de loin les dispositions en vigueur dans les autres pays maghrébins. Cette radicalité est à mettre en rapport sans doute avec son histoire coloniale particulièrement longue et douloureuse. L'Algérie est en effet le seul pays de l'ex-Afrique du Nord française à avoir vécu intensément les aléas de la dépersonnalisation culturelle »<sup>128</sup>.

Cette loi est tout de suite fortement critiquée comme étant antidémocratique et est vite abrogée<sup>129</sup>, cependant, elle témoigne d'une attitude fortement critique et conflictuelle du Pouvoir à l'égard de la langue française.

### **2.3.1.2 Arabe et français aujourd'hui**

Encore aujourd'hui, l'arabe littéraire est la langue officielle de l'Algérie, alors que le français est une langue étrangère qui, beaucoup plus qu'en Tunisie, porte sur soi les imaginaires du passé. Le refus de l'Algérie de faire partie de l'Organisation Internationale de la Francophonie témoigne d'une attitude encore très négative vis-à-vis de l'ancienne langue coloniale. Cependant, la sociolinguiste algérienne Ibtissem Chachou a le mérite d'avoir démantelé les discours officiels sur les langues, largement contredits par les pratiques linguistiques réelles. D'après cette chercheuse, le statut de co-officialité de la langue française est un fait. Elle est encore utilisée dans des situations officielles – tels que les documents administratifs des postes, de la santé, des finances et de l'énergie – et dans plusieurs domaines de la vie publique. Le maintien du français est bien sûr un héritage colonial persistant dans le modèle de gestion administratif et dans le parcours de formation des cadres, toujours très français, mais il

---

<sup>127</sup> *Ibid.*, pp. 110-113.

<sup>128</sup> Quitot 2007, p. 98.

<sup>129</sup> *Ibidem.*

découle aussi de la nécessité d'avoir une langue internationale dans les domaines techniques<sup>130</sup>. De plus, sa place privilégiée dans la société algérienne est évidente dans son usage massif dans les médias nationaux et par le recours continu de la part des Algériens à l'alternance codique dans leurs pratiques langagières quotidiennes, à la fois dans des contextes informels et formels<sup>131</sup>. Si le discours officiel la refuse, la réalité montre au contraire « une appropriation de la langue française par les Algériens, et donc [elle témoigne] d'une attitude subjective, voire affective, à son égard »<sup>132</sup>. Chachou atteste de cette manière la nature paradoxale du statut de la langue française en Algérie, car « on attribue non plus un statut en fonction de la réalité de la langue dans son contexte sociolinguistique, mais en fonction de la représentation qu'on se fait de cette langue »<sup>133</sup>.

Quant à la place occupée par l'arabe littéraire, la situation algérienne ne diffère pas tellement de la situation tunisienne. Chachou réfléchit brièvement aux problèmes qui découlent du rôle de l'arabe littéraire dans l'enseignement. À six ans, l'enfant se retrouve dans une classe où il est obligé de parler tout le temps dans une langue étrangère et où sa langue maternelle est interdite, voire dévalorisée, ce qui entraîne des risques énormes sur la réussite de son parcours scolaire<sup>134</sup>. En fait, plusieurs recherches montrent que, loin d'être de vrais bilingues voire des trilingues, les Algériens sont souvent caractérisés par « un demilinguisme relatif à la non-maitrise de l'arabe institutionnel et du français, une sorte de sabirisation qui [...] témoigne d'un trilinguisme d'incompétence »<sup>135</sup>.

### 2.3.2 Les langues algériennes

Le contexte linguistique algérien est plus compliqué par rapport à la Tunisie aussi à cause de la fragmentation des langues primaires. Si pratiquement tous les Tunisiens ont l'arabe tunisien comme langue maternelle, il n'en va pas de même en Algérie où entre 25% et 30% de la population parle premièrement une langue berbère, tandis que les restants ont l'arabe algérien comme langue de la spontanéité. Cette fragmentation des langues primaires renforce l'idéologie qui présente l'arabe littéraire comme langue

---

<sup>130</sup> Chachou 2013, pp. 110-112

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>135</sup> *Ibidem.*

unificatrice, allant au-delà des divisions internes. Ainsi, l'arabe algérien et les berbères ont été longtemps exclus de tout discours officiel et réprimés<sup>136</sup>.

Les langues berbères, cependant, ont été les protagonistes d'une longue histoire de luttes pour leur reconnaissance qui mérite d'être évoquée. Puis, nous présenterons brièvement les caractéristiques de l'arabe algérien et son statut actuel.

### 2.3.2.1 Les langues berbères

Dès l'époque coloniale, le berbère<sup>137</sup> jouit d'une reconnaissance majeure par rapport à l'arabe algérien. En 1870 on reconnaît et on codifie le droit coutumier kabyle<sup>138</sup> et en 1880 l'enseignement du berbère est institutionnalisé à l'Université d'Alger<sup>139</sup>. En 1946 les Pères Blancs créent le périodique *Fichier de documentations berbères*. En 1949, à l'époque où les adversaires de la colonisation française commencent à s'organiser et à s'identifier autour des idéaux d'une Algérie arabe et islamique, éclate la première crise dite « berbériste », pendant laquelle les Berbères affirment leur diversité par rapport à l'identité arabe<sup>140</sup>.

Dans une première phase, après l'indépendance, l'enseignement de la langue berbère est supprimé, la publication du *Fichier de documentations berbères* est bloquée et la langue même est perçue comme une menace pour la politique d'arabisation, en tant que source de désagrégation<sup>141</sup>. Cette situation de répression persiste jusqu'en 1989, moment où l'Algérie s'ouvre au multipartisme et à une tentative d'élections libres, de sorte que les revendications berbères trouvent plus de place pour s'exprimer. Dans la même année, on organise les premières assises du Mouvement Culturel Berbère, dont les objectifs consistent à « coordonner les initiatives et les actions en faveur de la langue et de la culture berbères et se constituer en représentation permanente de la société civile berbère »<sup>142</sup>. Pendant les années qui suivent, les mouvements berbères organisent plusieurs manifestations pour demander un changement statutaire de la langue berbère, jusqu'au printemps noir de 2001, lorsque l'armée tire sur les manifestants en les massacrant. Suite à cet événement dramatique, le tamazight est déclaré deuxième langue

---

<sup>136</sup> Quitot 2007, p. 69.

<sup>137</sup> Nous employons ici le mot « berbère » au singulier par souci de simplicité. Nous reviendrons par la suite sur cette problématique.

<sup>138</sup> Quitot 2007, p. 60.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>140</sup> Chachou 2013, p. 92.

<sup>141</sup> Quitot 2007, p. 68.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 96.

nationale, en 2002<sup>143</sup>. Si cette reconnaissance de l'identité berbère d'une partie de la population algérienne est sans doute positive, elle pose cependant au moins deux problèmes.

D'abord : le tamazight coïncide-t-il avec « le berbère » ? Pouvons-nous parler à juste titre de « langue berbère » ou bien il vaudrait mieux de les envisager comme « des langues berbères » ? Cette question est très problématique. Quitot admet que la fragmentation des langues berbères est un fait et il propose, en reprenant plusieurs recherches récentes, une classification hiérarchique des variétés berbères ainsi divisées :

D'abord, au sommet, il y a la langue berbère, ensuite les dialectes régionaux correspondant à des aires d'intercompréhension immédiate (...) et enfin, les parlers locaux correspondant, eux, à des usages intra-tribaux se caractérisant par des particularités phonétiques, lexicales rarement grammaticales et qui trahissent l'origine géo-linguistique des locuteurs.<sup>144</sup>

Chachou, au contraire, considère les différentes variantes comme des langues, comme le chaoui, le kabyle, le mozabite et le targui, dont le tamazight ne constituerait qu'une abstraction, « et non une réalité sociolinguistique identifiable et localisable »<sup>145</sup>. Elle dénonce par conséquent les possibles « fonctionnements diglossiques » des langues berbères autour du tamazight, la seule variante reconnue officiellement<sup>146</sup>. Le tamazight devenant une langue d'enseignement primaire, on court le risque de promouvoir une « tamazighisation » se calquant « sur le modèle d'une arabisation qui, pour ne soulever que cet aspect de la question, dénigre les langues effectives du petit algérien berbérophone »<sup>147</sup>. En accordant le statut de langue nationale au tamazight, l'État algérien a valorisé une langue berbère abstraite, en dépréciant toutes les variantes réellement parlées, se trouvant maintenant dans une position d'infériorité par rapport à une autre langue, outre l'arabe littéraire.

Deuxième problème posé par la reconnaissance du tamazight comme langue nationale : pourquoi reconnaître le tamazight et ne pas reconnaître l'arabe algérien ? Dans les mots de Chachou « pourquoi contraindre les sujets berbérophones à aller jusqu'à apprendre

---

<sup>143</sup> Chachou 2013, p. 92.

<sup>144</sup> Quitot 2007, p. 104.

<sup>145</sup> Chachou 2013, p. 93.

<sup>146</sup> *Ibidem*.

<sup>147</sup> *Ibidem*.

une nouvelle langue ou plutôt un nouveau code linguistique, alors que l'arabe algérien qui est une langue véhiculaire et/ou même le français [...] remplissent déjà cette fonction »<sup>148</sup> ? Et, nous ajoutons, pourquoi privilégier une langue qui, quoiqu'elle véhicule des revendications d'une partie importante de la population, reste minoritaire par rapport à la langue maternelle de la majorité du peuple, et à la langue véhiculaire dans toutes les situations de spontanéité ? Nous chercherons à répondre à cette question dans les prochaines lignes, en présentant le statut de l'arabe algérien. Toutefois, toute la complexité qui entoure l'élection d'une langue à l'officialité, au détriment des autres, est évidente dès maintenant.

### 2.3.2.2 L'arabe algérien

Déjà pendant la colonisation, la langue française étant la langue officielle, l'arabe algérien est « relégué au domaine de l'oralité, cantonné au cercle de l'intimité familiale et du privé »<sup>149</sup>. De même que pour les autres arabes nationaux, il est ensuite considéré comme une version dégradée de l'arabe littéraire, qui au contraire est la langue pure du Coran et du monde classique<sup>150</sup>. Cette représentation de l'arabe algérien comme dérivé impure de l'arabe littéraire est tellement ancrée dans les consciences des locuteurs que, bien qu'il soit parlé au moins par 85% de la population<sup>151</sup>, ses locuteurs ne revendiquent aucun statut pour leur langue<sup>152</sup>. C'est probablement l'un des facteurs qui ont facilité l'avancée du tamazight qui, dans le manque d'autres instances d'officialisation, est la seule langue ayant réellement fait pression pour sa reconnaissance.

Langue véhiculaire dans la majorité des contextes oraux, l'arabe algérien est très dynamique et est en train d'élargir son influence au détriment de l'arabe littéraire, très peu utilisé<sup>153</sup>. Comme Chachou le met en évidence de manière très détaillée, l'arabe algérien est de plus en plus présent dans les productions culturelles algériennes et notamment dans les chansons, le théâtre, le cinéma, mais aussi dans la presse et dans la publicité<sup>154</sup>.

---

<sup>148</sup> *Ibidem*.

<sup>149</sup> Quitot 2007, p. 41.

<sup>150</sup> Chachou 2013, p. 98.

<sup>151</sup> Comme langue maternelle ou véhiculaire.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>153</sup> *Ibidem*.

<sup>154</sup> Pour plus de détails voir Chachou 2013, pp. 121-142.

Comme pour l'arabe tunisien, la pratique de l'emprunt est très active dans l'arabe algérien. Pour cette raison, certains linguistes l'ont défini un « sabir », à savoir une langue composite, caractérisée par une grammaire réduite et qui naît du contact de deux ou plusieurs communautés linguistiques différentes. Cette interprétation n'est pas pertinente car, d'après Chachou, l'arabe algérien n'est manifestement pas une langue utilisée dans des contextes limités et pour faire communiquer des locuteurs n'ayant pas de langue commune, mais, au contraire elle est la seule langue « à laquelle recourt l'ensemble des Algériens dans leurs pratiques de tous les jours pour communiquer entre eux »<sup>155</sup>. L'envisager en tant que sabir relève d'une conception monolingue, puriste et élitiste des phénomènes langagiers. En contrepartie, l'absence d'une standardisation et d'une politique linguistique normalisant permet au moins « une grande créativité en langues maternelles, résultat d'un éclatement souvent exutoire et libertaire »<sup>156</sup>.

### 2.3.3 D'autres langues

Les autres langues étrangères présentes en Algérie sont l'espagnol et l'anglais.

L'espagnol est assez diffusé notamment dans l'ouest du pays, en raison de la présence espagnole à Oran entre 1504 et 1792. Les variantes de l'arabe algérien parlées dans cette partie du pays sont caractérisées par de nombreux emprunts à l'espagnol et hispanismes. Si la coexistence entre Espagnols et Algériens dans les quartiers populaires d'Oran a sans doute eu une influence importante, il faut rappeler que, en raison de la proximité géographique des deux pays, les échanges culturels sont encore aujourd'hui très dynamiques<sup>157</sup>.

L'anglais, pour sa part, est très valorisé, comme partout dans le monde, en tant que la langue de la communauté internationale, des sciences, des techniques et de la puissance économique et il commence à se diffuser. Cependant, en Algérie on a essayé d'instrumentaliser son enseignement et son usage dans le cadre d'une dévalorisation du français, afin de combattre l'élargissement de cette dernière langue. Par conséquent, l'anglais a été proposé comme enseignement optionnel en quatrième année de primaire à la place du français. Après un discret succès initial, l'anglais n'a pas réussi à séduire les familles des élèves qui ont « fini par céder aux contraintes liées au réel et à

---

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 116.



l'environnement sociolinguistique qui prévaut en Algérie », ce qui prouve « l'absence d'un ancrage socioculturel de l'anglais en Algérie »<sup>158</sup>.

#### **2.3.4 La constellation linguistique algérienne**

À l'instar de ce que nous avons affirmé par rapport à la Tunisie, la constellation linguistique algérienne est caractérisée par deux langues super-centrales : l'arabe littéraire et le français, les deux apprises de manière programmée. L'arabe littéraire est la langue centrale de la constellation des pays arabes, d'abord, qui l'ont pour langue officielle, et musulmans, ensuite, qui l'utilisent comme langue religieuse. Le pouvoir d'attraction de cette langue sur les autres langues algériennes est énorme, surtout dans le contexte politique post-indépendance, une époque où la langue française était le symbole des violences coloniales, de l'étranger et du mécréant. L'arabe littéraire, à l'inverse, est le symbole de la pureté, du retour à l'origine, de la tradition arabe classique et de la religion islamique.

Quant à la langue française, seule langue super-centrale en époque coloniale, elle n'a jamais vraiment arrêté de l'être. Bien que l'insertion dans la galaxie linguistique francophone soit refusée par les discours des différents gouvernements, le pouvoir attractif du français continue à s'exercer, comme le montre le déclin de l'anglais dans le contexte algérien. La langue de la modernité, de la technologie, des sciences et des relations internationales, c'est le français. De plus, il est tellement ancré dans le langage quotidien et dans la vie ordinaire que toute tentative de l'expulser complètement n'a pu qu'échouer.

En venant aux langues primaires, apprises spontanément, la situation se complique d'autant plus. Jusqu'en 2002, les rapports entre les langues pouvaient être comparés au paysage tunisien. L'arabe algérien, quoiqu'il soit périphérique dans le contexte mondial, occupe une place centrale en Algérie en raison de son rôle de langue véhiculaire. Les langues berbères, minoritaires en Algérie, mais beaucoup plus importants qu'en Tunisie, étaient encore plus périphériques, car elles ne pouvaient pas être utilisées dans la rue et dans des situations publiques en dehors des milieux berbérophones. Or, en déclarant le tamazight langue nationale, l'État algérien a changé ces équilibres. Le tamazight se place ainsi dans une position centrale, en raison de son statut et de son enseignement à l'école, ce qui entraîne un éloignement de l'arabe algérien par rapport au centre : en

---

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 115.

effet, si avant il était en compétition avec deux langues centrales, il doit maintenant se rapporter à trois langues dont le statut est plus important du sien. Cela implique, dans le domaine qui est le nôtre, qu'il sera encore plus difficile de revendiquer une dignité aux littératures écrites en arabe algérien, puisqu'on envisagera plutôt, outre aux textes en arabe littéraire et en français, ceux en tamazight. Toutefois, paradoxalement, la centralisation du tamazight va encore plus au détriment des langues berbères réellement parlées. Si le tamazight est une langue abstraite, ou du moins une seule variété considérée comme plus « haute » parmi les langues berbères et dont l'apprentissage est programmé, son nouveau statut entraîne un phénomène diglossique, qui n'existait pas auparavant, lui opposant les langues berbères, considérées comme plus basses, mais qui sont réellement pratiquées. Par conséquent, les langues berbères, désormais très périphériques, seront attirées premièrement par le tamazight, langue nationale qui est censée représenter leur identité ; deuxièmement par l'arabe algérien, qui reste la langue véhiculaire qui leur permet de communiquer avec les Algériens arabophones ; troisièmement par l'arabe littéraire, langue super-centrale et langue de référence pour tout domaine officiel ; quatrièmement par la langue française, langue co-officielle de fait, langue véhiculaire et langue de l'internationalisation. C'est un exemple très évident des changements entraînés par une politique linguistique venue d'en haut qui, dans ce cas, malgré les bonnes intentions, rend les relations entre les langues et les compétences linguistiques requises aux locuteurs encore plus épineuses. De plus, en considérant que la compétence réelle des langues non maternelles en Algérie est déjà assez faible, l'insertion du tamazight dans le système d'enseignement, une troisième langue à apprentissage programmé, ne peut qu'aggraver la situation.

Si la langue française, tout en étant une langue étrangère, fait partie de la constellation algérienne, nous rappelons les deux autres langues qui exercent une attraction sur les langues d'Algérie. D'abord l'anglais, langue hypercentrale au niveau global, suscite une fascination sur les Algériens. Cependant, cette force est encore assez faible par rapport aux langues internes et n'a pas un rôle véritablement central en Algérie. Quant à l'espagnol, il exerce une force sans doute plus forte, mais sur une partie limitée du territoire du pays : l'ouest. Dans ces régions, l'espagnol représente effectivement une possibilité, notamment pour les jeunes qui veulent partir à l'étranger, ou plus en général dans le domaine du travail.

## **Chapitre 3**

### **Analyser un corpus autotraduit : quelle méthode ?**

Dans l'analyse de notre corpus autotraduit, constitué de trois pièces de théâtre en arabe et en français, nous prendrons en compte plusieurs aspects de chaque ouvrage, à la fois contextuels et textuels, notamment : l'analyse de l'hétérolinguisme de la pièce ; l'analyse de son contexte, ou mieux de ses contextes, de production et de représentation ; l'étude de l'autotraduction en tant que traduction, par l'examen des variantes textuelles. Pour faire cela, nous nous insérerons dans le cadre de plusieurs disciplines, à savoir la sociolinguistique, la linguistique, les études littéraires sur le bilinguisme et la traductologie, étant donné la nature très interdisciplinaire des études sur l'autotraduction. Afin de mettre en lumière la méthode que nous adapterons dans notre analyse, nous nous proposons dans ce chapitre de présenter les bases théoriques de notre travail et les démarches que nous suivrons. Nous partirons de l'analyse de l'hétérolinguisme d'un texte : une fois mieux délimités les termes employés pour définir la pluralité des langues – à savoir bilinguisme, plurilinguisme, diglossie, hétéroglossie et hétérolinguisme – nous pourrions présenter la méthode d'analyse proposée par Rainier Grutman et que nous ferons nôtre. Ensuite, nous présenterons l'intérêt d'une approche contextuelle à l'autotraduction, en nous arrêtant notamment sur l'étude des relations entre les langues concernées dans une autotraduction, sur le rapport que l'autotraducteur a avec ces langues, et sur les facteurs qui peuvent l'avoir poussé à s'autotraduire ainsi que sur les conséquences que l'autotraduction peut entraîner. Ensuite, nous passerons au compte rendu des approches qui peuvent nous être utiles dans une analyse textuelle d'une œuvre autotraduite : nous commencerons par la catégorisation que Oustinoff a faite des autotraductions, sur la base des stratégies adoptées par leurs auteurs ; nous décrirons le rapport entre l'autotraducteur et son public et les effets que cette relation peut avoir sur le texte ; nous entrerons enfin dans les détails de deux problématiques propres à notre corpus, la traduction d'un texte dramatique et la traduction d'un texte hétérolingue, où coexistent plusieurs langues. Enfin, sur la base de toutes ces réflexions, nous chercherons à proposer notre méthode d'analyse personnelle et à présenter la structure des chapitres qui suivront.

### 3.1 Analyser un texte hétérologue

Nous avons affirmé à plusieurs reprises que le bilinguisme est à la base de l'autotraduction. Dans les pages qui suivent, il s'agira d'abord de mieux définir la notion de bilinguisme et de proposer d'autres concepts qui se réfèrent à la pluralité linguistique, dans la vie sociale et en littérature. Ainsi, nous pourrions présenter la méthode à suivre, proposée par Rainier Grutman, dans l'analyse des stratégies de textualisation des différentes langues dans un texte littéraire. Bien évidemment, ces considérations ne concernent pas uniquement les autotraductions, mais peuvent résulter utiles dans l'analyse de tout auteur ou texte bilingue. Dans le cas de notre corpus, comme nous le verrons, elles seront indispensables notamment pour l'étude de l'usage des langues dans la première version de chaque pièce.

#### 3.1.1 Le bilinguisme : ambiguïté d'un mot

D'après le Trésor de la Langue Française, le bilinguisme est défini comme : « [en parlant d'un individu ou d'une collectivité] Fait de pratiquer couramment deux langues; état ou situation qui en résulte ». Plusieurs aspects de cette définition méritent notre attention. D'abord, l'adverbe « couramment » nous semble problématique. Il est difficile de déterminer de manière claire les critères indiquant qu'un individu parle couramment une langue. À partir de quel niveau de compétence pourrait-on l'affirmer ? La définition nous fait penser, mais pas très clairement, à une compétence totale et égale dans les deux langues, une situation très peu fréquente, voire impossible. Grutman propose de « remplacer le critère de l'aisance par celui, plus réaliste, de l'intercompréhension et d'entendre par bilinguisme la capacité de communiquer dans au moins deux communautés linguistiques distinctes »<sup>1</sup>. Cependant, même en adoptant cette définition, le sujet qui pourrait être bilingue reste une entité très vaste et peu claire. Bien évidemment, il peut y avoir un individu bilingue, pouvant communiquer dans deux langues ; il peut y avoir aussi des territoires bilingues, où deux langues coexistent ; enfin, même si la définition ne le mentionne pas, un texte bilingue – pas forcément un texte littéraire, mais aussi, par exemple, un texte publicitaire –. De plus, dans un territoire bilingue, les individus ne sont pas *ipso facto* tous bilingues, mais par contre ils peuvent faire partie de deux communautés séparées qui coexistent sur un même territoire qui reconnaît officiellement les deux langues. C'est le cas par exemple de la

---

<sup>1</sup> Grutman 1997, p. 27.

Belgique aujourd'hui, où les Francophones et les Flamands restent très séparés et dans la majorité des cas ne parlent que très superficiellement la langue des autres<sup>2</sup>. Comme Grutman le rappelle<sup>3</sup>, dans certains contextes où le rapport entre les langues est conflictuel, le mot « bilinguisme » a une connotation politique qui renvoie à la domination d'une langue sur l'autre ou à une situation d'inégalité. D'où la nécessité de trouver des termes plus appropriés et plus neutres lorsqu'on parle de bilinguisme dans d'autres contextes, par exemple dans le cadre des études littéraires. La conflictualité latente des langues en présence est sans doute plus explicite dans la notion de « diglossie », mot rendu célèbre par Ferguson en 1959. D'après lui, on a une situation de diglossie lorsque deux langues ou deux variétés, dont l'une considérée comme haute et l'autre comme basse, coexistent dans une même société, chacune exerçant des fonctions bien précises et complémentaires à celles de l'autre<sup>4</sup>. La situation linguistique des Pays arabes est citée par Ferguson même<sup>5</sup> et a été souvent interprétée à l'aide de cette catégorie. Si la notion de diglossie reste fondamentale, Grutman a montré comment elle a vite évolué, jusqu'à devenir pour les créolistes « une coexistence inégalitaire de deux langues au sein d'une même communauté linguistique »<sup>6</sup>, dans une interprétation beaucoup plus dynamique que celle de Ferguson. C'est à cette conception de diglossie que nous ferons référence dans ce travail. Nous soulignons que, pour qu'il y ait diglossie, la situation inégalitaire doit être généralisée dans une société donnée et ne saurait pas concerner seulement quelques individus<sup>7</sup>. En ce qui concerne le mot bilinguisme, au contraire, nous l'utiliserons toujours au sens employé par Grutman : la capacité d'un individu de communiquer dans deux langues au sein de deux communautés linguistiques. Dans le cas d'états ou de régions, nous séparerons les territoires officiellement bilingues et ceux où plusieurs langues coexistent sans aucune reconnaissance institutionnelle. Pour la littérature, au contraire, nous chercherons à mieux définir notre cadre d'analyse à l'aide des catégories proposées par Grutman, allant au-delà des théories de Bakhtine, que nous exposerons maintenant.

---

<sup>2</sup> Voir par exemple PERREZ Julien et REUCHAMPS Min (dir.) (2012), *Les relations communautaires en Belgique. Approches politiques et linguistiques*, L'Harmattan / Academia s.a., Louvain-la-Neuve.

<sup>3</sup> Grutman 1997, p. 29.

<sup>4</sup> Ferguson 1959a, p. 325.

<sup>5</sup> *Ibidem* et Ferguson 1959b.

<sup>6</sup> CHAUDENSON Robert (1984), « Diglossie créole, diglossie coloniale » dans *Cahiers de l'Institut linguistique de Louvain*, IX, pp. 21-22. Cité en Grutman 1997, p. 31.

<sup>7</sup> Grutman 1997, p. 36.

### 3.1.2 Plurilinguisme et littérature : de Bakhtine à Grutman

Dans son essai « Du discours romanesque » paru en 1975 dans *Esthétique et théorie du roman*, Mikhaïl Bakhtine crée un nouveau mot, en russe *raznorechie*, qui a été traduit en anglais par *heteroglossia* et pourrait être transposé en français par hétéroglossie. Avec ce mot, Bakhtine fait référence à la pluralité de langages présents dans le roman. Dans ses mots :

Le roman pris comme un tout, c'est un phénomène pluristylistique, plurilingual, plurivocal<sup>8</sup> (...) Le roman c'est la diversité sociale de langages, parfois de langues et de voix individuelles, diversité littérairement organisée. (...) Grâce à ce plurilinguisme et à la plurivocalité qui en est issue, le roman orchestre tous ses thèmes, tout son univers signifiant, représenté et exprimé. Le discours de l'auteur et des narrateurs, les genres intercalaires, les paroles des personnages, ne sont que les unités compositionnelles de base, qui permettent au plurilinguisme de pénétrer dans le roman.<sup>9</sup>

Cet essai de Bakhtine a eu une grande fortune et a notamment le mérite d'avoir dépassé les interprétations structuralistes qui dominaient à l'époque<sup>10</sup>. Cependant, sa définition de *raznorechie* est loin d'être claire, comme l'a noté entre autres Tzvetan Todorov<sup>11</sup>. D'après ce dernier, ce nouveau concept de Bakhtine indiquerait trois phénomènes à la fois : une diversité des langues (hétéroglossie), une diversité des styles (hétérologie) et une diversité des voix (hétérophonie)<sup>12</sup>. Cette confusion a été d'autant plus accrue par les traductions : ce terme a été traduit en français à la fois par « diversité des langages », par « polylinguisme » et par « polyphonie »<sup>13</sup> et en italien par « *pluridiscorsività* » et « *polifonia* »<sup>14</sup>. Comme l'a remarqué Myriam Suchet, Todorov est le premier à utiliser en français le mot hétéroglossie, en revenant à sa racine grecque et en remplaçant le préfixe poly-, qui fait référence à la pluralité, par le préfixe hétéro-, qui souligne plutôt la différence<sup>15</sup>.

---

<sup>8</sup> Bakhtine 1978, p. 87

<sup>9</sup> *Ibid.*, pp. 88-89.

<sup>10</sup> Grutman 1997, p. 40.

<sup>11</sup> Todorov 1981, pp. 88-93.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>13</sup> NOWAKOWSKA Aleksandra (2005), « Dialogisme, polyphonie : des textes russes de Mikhaïl Bakhtine à la linguistique contemporaine » dans BRES Jacques (dir.), *Dialogisme et polyphonie, approches linguistiques*, « Champs linguistiques », Ducolot, Bruxelles. Cité en Suchet 2009, p. 28.

<sup>14</sup> Voir l'édition italienne de l'ouvrage, BACHTIN Michail, *Estetica e romanzo*, 1975, Einaudi, Torino.

<sup>15</sup> Suchet 2009, p. 29.

Grutman est revenu sur le manque de clarté de la définition de Bakhtine et il a aussi remarqué que l'écrivain russe borne ses réflexions seulement au roman, en l'opposant notamment à la poésie. D'après lui « by focusing only on polyphonic works of prose, Bakhtine has provided literary studies with an incomplete theory, thereby jeopardizing further research applications and transforming heteroglossia into an *ad hoc* tool, rather than a heuristic principle »<sup>16</sup>. Quelques années après son analyse du travail de Bakhtine, Grutman propose un nouveau terme qui se veut plus précis. Il constate en fait l'inadéquation des termes traditionnels dans la pratique de l'analyse littéraire. Le mot bilinguisme et le mot diglossie évoquent une dimension sociale qui n'est pas toujours présente dans le texte littéraire. On peut effectivement parler de « bilinguisme littéraire » et de « diglossie littéraire », mais ces deux expressions ne sont à utiliser que dans des cas très précis. Le bilinguisme littéraire est défini comme « la communication en deux idiomes au moyen de textes (unilingues) reçus dans des systèmes unilingues »<sup>17</sup>, tandis que la diglossie littéraire fait référence à un partage très normé des langues en littérature<sup>18</sup>, comme dans le cas des vulgaires et du latin au Moyen-Âge<sup>19</sup>. Ces deux catégories décriraient ainsi des cas de production d'ouvrages unilingues par des auteurs bilingues et ne pourraient pas s'appliquer à des textes où les auteurs emploient plusieurs langues étrangères. De même, le terme d'hétéroglossie résulte à la fois trop vague, pour sa définition, et trop spécifique, pour son application, qui se réduit au seul roman, pour qu'il puisse être utilisé de manière générale. D'où l'exigence de créer ce nouveau terme, le mot « hétérolinguisme » défini comme « la présence *dans un texte* d'idiomes étrangers, sous quelques formes que ce soit, aussi bien que de variétés (sociales, régionales ou chronologiques) de la langue principale »<sup>20</sup>. De cette façon, le caractère littéraire du phénomène est fortement souligné et toute connotation politique ou idéologique est exclue. De plus, ce terme laisse « une large place à l'hybridité – il est lui-même composé d'un étymon grec (*heteros* : « autre ») et un étymon latin (*lingua* : « langue ») – le mot devient une *mise en abyme* du phénomène qu'il désigne »<sup>21</sup>. C'est cette catégorie que nous allons utiliser au cours de notre travail sur les textes.

---

<sup>16</sup> Grutman 1993, pp. 213-214.

<sup>17</sup> Grutman 1997, p. 34.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>19</sup> Voir partie 1, § 1.1.1.

<sup>20</sup> Grutman 1997, p. 37.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

### 3.2.3 Analyser les stratégies de textualisation des langues : les trois motivations de l'hétérolinguisme

La catégorie d'hétérolinguisme est très utile dans l'analyse d'un texte littéraire, de n'importe quelle nature. À ce propos, Grutman a aussi proposé quelques indications méthodologiques qui peuvent être suivies. Déjà dans l'essai sur Bakhtine, qui date de 1993, il affirme que le plurilinguisme d'un roman ne reflète pas forcément un conflit idéologique ou la réalité linguistique d'une certaine société, mais au contraire l'usage d'autres langues peut à l'occurrence être complètement séparé de toute dimension sociale ou sociolinguistique<sup>22</sup>. Il revient sur cette idée, en la développant ultérieurement, dans un autre article paru en 2002 sous le titre « Les motivations de l'hétérolinguisme : réalisme, composition, esthétique »<sup>23</sup>. La prémisse de cet essai est la dimension littéraire de l'hétérolinguisme, qu'il rappelle en déclarant :

Pour éviter de réduire ces stratégies textuelles à la dimension purement sociale du contact linguistique (la diglossie), je parlerai d'*hétérolinguisme*, en reconnaissant par là qu'un texte littéraire est un espace où peuvent se croiser plusieurs (niveaux de) langues : cela peut aller du simple emprunt lexical aux dialogues en parlés imaginaires, en passant par les citations d'auteurs étrangers.<sup>24</sup>

Si l'on analysait un texte littéraire seulement à l'aide des catégories de la sociolinguistique, qui bien sûr peuvent résulter très utiles, on se limiterait cependant au côté social de l'utilisation de la langue et on oublierait son côté artistique, comme tout travail que chaque auteur mène très consciemment sur sa – ou ses – langue(s). Afin d'étudier la dimension purement textuelle de cet hétérolinguisme littéraire, Grutman propose de l'envisager à l'aide de trois « motivations » : réaliste, compositionnelle et esthétique. Ces catégories avaient été théorisées en premier par le structuraliste russe Boris Tomachevski et ont été reprises par Gérard Genette : Grutman se limite à les rendre plus actuelles et à les appliquer à son domaine d'étude<sup>25</sup>.

La « motivation réaliste » est d'après Grutman « la plus facile à identifier parce qu'elle confirme les données fournies par le contexte socio-historique »<sup>26</sup> dans une société

---

<sup>22</sup> Grutman 1993, pp. 217-218.

<sup>23</sup> Grutman 2002.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 331.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 332.

<sup>26</sup> *Ibidem.*



donnée et à un moment historique donné. Par la représentation de la réalité, l'écrivain cherche à répondre à une exigence de vraisemblance, exigée par son lecteur. L'étude du contexte de production d'un ouvrage est ainsi utile afin de retrouver les manifestations textuelles de cette motivation, tout en sachant que d'autres motivations sont possibles. L'usage réaliste des langues étrangères dans un texte littéraire n'est cependant pas toujours neutre ni exempt des représentations de son auteur et de son contexte. Déjà Barthes remarquait : « L'imitation des langages est souvent déléguée à des personnages secondaires, à des comparses, chargés de "fixer" le réalisme social, cependant que le héros continue de parler un langage *non marqué, neutre, qui forme l'axe central du texte* »<sup>27</sup>, ce qui reflète une hiérarchisation entre les langues utilisées, partagée par l'auteur. Dans l'analyse de l'hétérolinguisme à motivation réaliste, il faudra par conséquent prendre en considération aussi le statut des personnages qui parlent des autres langues et leur rôle dans la fiction, afin de mieux cerner si cet usage réaliste est neutre – dans le sens qu'il se limite à reproduire la situation linguistique d'un pays –, ou bien socialement marqué et véhicule de représentations.

Toutefois, il y a aussi des cas où « l'enjeu du bilinguisme dépasse la description fidèle d'une réalité sociale »<sup>28</sup> jusqu'à faire partie d'une stratégie d'écriture et de caractérisation des personnages. Le lecteur est appelé à faire un effort supplémentaire pour suivre l'alternance des langues qui s'éloigne de sa réalité quotidienne. C'est le cas de la « motivation compositionnelle »<sup>29</sup> de l'hétérolinguisme, dont l'étude est fondamentale, car elle contribue à la construction de l'univers fictionnel d'une œuvre. Comme l'écrit Grutman « L'expression d'une réalité socio-culturelle n'est jamais seule en cause. Le recours aux langues étrangères cadre souvent dans une stratégie d'écriture et entre dans la composition même de l'œuvre, à titre de "motif associé" »<sup>30</sup>. La motivation compositionnelle est ainsi la seule parmi ces trois motivations qui a des liens directs et intimes avec la structure de l'œuvre.

Enfin, la « motivation esthétique » de l'hétérolinguisme s'oppose complètement à la motivation réaliste, car, au lieu de faire référence à la réalité, elle renvoie aux autres textes de la tradition littéraire : en citant, directement ou indirectement, des extraits

---

<sup>27</sup> BARTHES Roland (1973), « La division des langages » in *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, Paris., pp. 120-121. Cité en Grutman 2002, p. 333. Les mots en italique ont été ajoutés par Grutman à la citation de Barthes.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 338.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 337.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 341.

d'autres ouvrages en langue étrangère, l'auteur utilise ainsi un « procédé d'allusion polyglotte »<sup>31</sup>. Cette stratégie répond à des exigences de prestige et ne contribue pas à la composition de l'œuvre.

Nous avons vu que l'étude de ces motivations conduit le chercheur à faire une analyse textuelle d'un texte littéraire. Cela n'exclue pas l'utilité de l'analyse du contexte de production, qui est au contraire très pertinente. Cependant, nous citons encore une fois Grutman qui rappelle : « L'insertion des langues étrangères dans une œuvre est toujours une option, voire une stratégie proprement textuelle. Autrement dit, la prise en considération du contexte propre à chaque cas devrait suivre l'examen de sa motivation particulière, non l'inverse »<sup>32</sup>. C'est à partir de cette considération que nous structurerons notre analyse selon une approche en majorité textuelle.

### **3.2 Pour une approche contextuelle**

Nous avons affirmé à plusieurs reprises que, bien qu'une analyse textuelle soit d'après notre point de vue beaucoup plus originale, un approfondissement du contexte de production peut toutefois résulter bénéfique<sup>33</sup>. Cela est d'autant plus vrai dans l'étude d'une autotraduction : les raisons qui ont poussé un auteur à s'autotraduire, la nature de son bilinguisme et le rapport entre les langues concernées demeurent des facteurs que l'on ne peut pas oublier. À ce propos, Rainier Grutman a rappelé que si l'on étudie des personnalités littéraires « indépendamment des contextes sociohistoriques dont héritèrent ces auteurs, on risque d'obtenir une galerie de portraits certes impressionnante, mais au pouvoir explicatif limité, malgré l'intérêt certain de ces écrivains »<sup>34</sup>. D'où la nécessité de ne pas oublier le contexte d'écriture et de mise en scène de notre corpus.

Dans ce paragraphe, nous indiquerons les principaux cadres d'analyses que nous utiliserons dans ce travail : nous décrirons d'abord les instruments que Rainier Grutman a mis en place, dans le but de faciliter le travail de catégorisation des autotraducteurs et des autotraductions et de mieux détailler la position de chaque autotraducteur et de chaque contexte de production par rapport au marché linguistique mondial; nous résumerons après le catalogue des causes et des conséquences principales de l'acte

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 346.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 349.

<sup>33</sup> Voir partie 1, § 1.2.

<sup>34</sup> Grutman 2015, p. 15.

autotraductif dressé par Maria Alice Antunes, un autre aspect souvent négligé dans les études sur des autotraductions.

### 3.2.1 Une catégorisation des autotraducteurs

Si l'existence d'un auteur bilingue est l'un des présupposés indispensables pour qu'il y ait autotraduction, il est intéressant de chercher à explorer la nature de son bilinguisme. En effet, toute tentative d'analyse d'un texte autotraduit voulant se passer de la prise en considération de la nature du bilinguisme de l'auteur risque, à notre avis, de résulter très partielle et limitée, car elle oublierait un aspect fondamental qui est à la base du texte.

Un écrivain peut être bilingue pour des raisons personnelles, et nous parlerons en ce cas de bilinguisme individuel, ou bien parce qu'il provient d'une société bilingue, et il est donc caractérisé par bilinguisme social, voire diglossique<sup>35</sup>. Cette qualité se lie à la dimension géographique des phénomènes d'autotraduction, car « la traduction de soi s'accompagne souvent, mais pas forcément, d'une translation, d'un déplacement vers l'espace, voire d'un changement de pays »<sup>36</sup>. Grutman appelle les écrivains qui s'autotraduisent après une migration « autotraducteurs translingues »<sup>37</sup> ou bien « autotraducteurs migrants »<sup>38</sup>, qui ont dû accomplir un effort d'adaptation au contexte d'arrivée, d'un point de vue linguistique et culturel. La nature de leur bilinguisme dans ce cas peut être individuelle, si la deuxième langue a été apprise par l'auteur pour des raisons personnelles ou après avoir migré, ou bien sociale, si elle est très diffusée dans le pays d'origine. Au contraire, les « autotraducteurs sédentaires »<sup>39</sup> ont grandi dans un milieu où la diversité linguistique était déjà présente – par exemple, mais pas uniquement, dans des situations postcoloniales – et ils se caractérisent donc plus facilement par un bilinguisme social. Grutman décrit cette situation existentielle aussi en termes de « bilinguisme endogène », se présentant dans des espaces géographiques où les rapports entre une langue plus forte qui représente l'État et des langues de diffusion mineure sont établis depuis longtemps, et « bilinguisme exogène », résultant d'un déplacement ou de l'influence de quelque chose d'externe à la communauté d'origine<sup>40</sup>. Beckett, Nabokov et Green sont les exemples les plus célèbres

---

<sup>35</sup> Grutman 2007, p. 50.

<sup>36</sup> Grutman 2013, p. 40.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> Grutman 2015, p. 10.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>40</sup> Grutman 2014a, pp. 56-57.

d'autotraducteurs migrants dont le bilinguisme est individuel. Les auteurs dont il est question dans notre corpus, Jalila Baccar et Slimane Benaïssa, sont au contraire caractérisés par un bilinguisme social.

Outre la dimension spatiale, dans l'étude d'une autotraduction il faut prendre en compte aussi la dimension temporelle : le temps qui s'écoule entre les deux versions d'une œuvre peut effectivement avoir des retombées assez importantes sur le processus autotraductif. Grutman distingue à ce propos entre: « simultaneous auto-translations (that are executed while the first version is still in process) and delayed auto-translations (published after completion or even publication of the original manuscript) »<sup>41</sup>. En français, nous pouvons traduire ces termes par « autotraduction simultanée » ou bien « autotraduction consécutive ».

Enfin, nous avons déjà rappelé dans le chapitre précédent que Rainier Grutman invite à prendre en considération la nature du rapport entre les deux langues concernées dans une autotraduction. Dans ce but, il propose une division des autotraductions en « autotraductions verticales ou asymétriques » et « autotraductions horizontales ou symétriques », en fonction du rapport entre les deux langues, paritaire ou bien déséquilibré<sup>42</sup>. De plus, dans la macro-catégorie des autotraductions verticales il distingue des infra-autotraductions et des supra-autotraductions. Nous avons une infra-autotraduction lorsqu'un auteur choisit d'écrire premièrement dans une langue centrale et caractérisée par plus de capital symbolique et s'autotraduit en deuxième lieu dans une langue périphérique et considérée comme moins prestigieuse, généralement sa langue maternelle. Cette stratégie lui permet de se rapprocher de sa communauté d'origine. Une supra-autotraduction a lieu, au contraire, lorsqu'un auteur écrit d'abord dans une langue dévalorisée et s'autotraduit dans une langue de prestige, opération qui le rend ambassadeur de son œuvre – et de son champ littéraire – dans une langue de majeure diffusion, voire universelle<sup>43</sup>.

### **3.2.2 Pourquoi s'autotraduire ? Causes et conséquences possibles de l'autotraduction**

Pour compléter une analyse contextuelle d'une autotraduction, il faudrait également approfondir les raisons qui ont poussé un auteur à s'autotraduire. Anthony Cordingley a

---

<sup>41</sup> Grutman 1998, p. 20.

<sup>42</sup> Voir partie 1 § 1.3.2.

<sup>43</sup> Grutman 2008, p. 42.

mis en évidence le manque d'études critiques sur les motivations des autotraducteurs, qui peuvent être aussi bien privées que collectives<sup>44</sup>. Maria Alice Antunes va à contre-courant dans son article « The decision to self-translate, motivations and conséquences » où, à l'aide de plusieurs exemples, elle cherche à rédiger une sorte de catalogue de ces raisons. Elle distingue tout d'abord entre des motivations intrinsèques, qui sont liées à l'auteur et à ses désirs individuels, et des motivations extrinsèques, qui proviennent de l'extérieur<sup>45</sup>. Parmi les motivations intrinsèques, elle cite des raisons très personnelles : un auteur peut tout simplement avoir envie de se redire dans une autre langue ; il peut avoir peur de ne pas être bien traduit par un traducteur étranger ou bien avoir mésestimé une traduction déjà existante ; il peut être attiré par le défi de montrer ses compétences dans la deuxième langue ou il peut aussi considérer l'autotraduction comme une étape de son processus de création. Ces motivations sont bien sûr liées à des raisons qui, bien qu'individuelles, demeurent dépendantes du contexte d'écriture : ainsi, un auteur peut s'autotraduire pour chercher une visibilité littéraire qu'il ne peut pas acquérir dans sa langue maternelle ; il peut au contraire chercher à avoir une liberté créatrice majeure et un contrôle plus fort sur ses écrits ; il peut s'autotraduire afin de poursuivre un choix politique ou idéologique, ou il peut enfin se réécrire après une migration. Les motivations extrinsèques sont peut-être moins nombreuses, mais quand même fort diffusées : un autotraducteur peut être motivé par le manque de traducteurs de sa langue, par des stratégies de marché et des intérêts commerciaux ou bien pour échapper à la censure politique. Très souvent, un autotraducteur est encouragé par l'ensemble de ces motivations<sup>46</sup>. Nous pouvons résumer ces causes par ce tableau :

Motivations intrinsèques	Motivations extrinsèques
Personnelles	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• envie de se redire</li> <li>• méfiance envers les traducteurs</li> <li>• défi</li> <li>• autotraduction comme étape du processus de création</li> </ul>	

<sup>44</sup> Cordingley 2014, p. 65.

<sup>45</sup> Antunes 2013, p. 47.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

Rapport individuel au contexte d'écriture	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• désir de visibilité littéraire mondiale</li> <li>• liberté littéraire majeure</li> <li>• raisons politiques/idéologiques</li> <li>• après une migration</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• manque de traducteurs de sa langue</li> <li>• stratégie de marché</li> <li>• censure</li> </ul>

Si l'autotraduction a bien évidemment des causes, Antunes a le mérite de rappeler aussi ses conséquences. Tout d'abord, le fait de s'autotraduire peut affecter le système littéraire d'arrivée : par exemple, des ouvrages autotraduits peuvent entrer à plein titre dans la production littéraire du milieu ciblé. Ensuite, l'autotraduction a aidé plusieurs auteurs à commencer une carrière internationale, surtout dans le cas d'écrivains dont la langue maternelle est très minoritaire. De plus, l'autotraducteur a un contrôle total sur son texte et bénéficie d'une autonomie particulière, ce qui n'est pas le cas des auteurs traduits par des traducteurs. Enfin, l'autotraduction rend souvent les auteurs plus respectés dans leur système littéraire d'origine<sup>47</sup>.

L'explicitation des causes et des conséquences de l'autotraduction n'est pas toujours évidente et elle est parfois impossible sans un entretien direct à l'auteur étudié. Toutefois, à partir de ce catalogue très complet, nous chercherons à formuler des hypothèses concernant le processus autotraductif de Jalila Baccar et Slimane Benaïssa.

Pour résumer, en suivant les réflexions de Grutman et Antunes, dans l'étude d'un cas d'autotraduction il est indispensable de considérer certains facteurs contextuels tels que :

- le type de bilinguisme de l'autotraducteur et éventuellement de son milieu de provenance : bilinguisme individuel ou social, bilinguisme endogène ou exogène ;
- l'espace dans lequel l'autotraduction se produit : autotraducteurs migrants ou autotraducteurs sédentaires ;
- le temps dans lequel l'autotraduction se produit : autotraduction consécutive ou autotraduction simultanée ;
- le rapport qui lie les deux langues : autotraduction horizontale ou verticale et dans le deuxième cas infra-autotraduction ou supra-autotraduction ;

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 48. Pour des exemples précis et bien détaillés des causes et des conséquences de l'autotraduction, voir pp. 48-50.

les causes qui ont poussé un autotraducteur à s'autotraduire.

Ce sont ces instruments d'analyses que nous suivrons pour aborder l'étude de notre corpus, avant de commencer notre analyse textuelle.

### **3.3 Pour une approche textuelle : étudier une autotraduction en tant que traduction**

Afin de développer une méthodologie personnelle pour l'analyse d'une autotraduction considérée comme traduction, nous sommes partie de l'article – Manifeste « L'autotraduction littéraire comme domaine de recherche »<sup>48</sup> du groupe AUTOTRAD, où ce groupe affirme l'autonomie de ce domaine de recherche et en dessine les finalités. Nous avons déjà vu que les membres de cette équipe proposent une approche textuelle à l'étude de l'autotraduction. Dans cet article, ils suggèrent trois pistes de recherche à suivre : 1 – Traduction et idéologie ; 2 – Littérature et traduction littéraire ; 3 – L'autotraduction dans la théorie de la traduction littéraire<sup>49</sup>. Notre travail textuel s'insère notamment dans l'axe 2, que les auteurs détaillent ainsi :

#### 2. Littérature et traduction littéraire :

Degré de créativité des autotraductions. L'autotraduction est une modalité de traduction qui contient un grand potentiel d'écriture créative. Il est intéressant de comparer le degré d'écriture créative actualisée dans l'autotraduction et celui qui est présent dans la traduction dite ordinaire, dans le but d'établir dans quelle mesure et à quel moment l'autotraduction est-elle plus créative.

Traces du projet de création initial, partant de l'étude de ses versions définitives.

Traces d'adaptation au récepteur dans l'autotraduction par rapport aux traces d'adaptation au récepteur (un récepteur qui est autre) dans l'original.<sup>50</sup>

Ces lignes-guide suggèrent implicitement l'utilité d'une analyse contrastive des deux versions de l'œuvre autotraduite pour deux raisons qui nous intéressent tout particulièrement : d'abord, cette analyse contrastive peut vérifier la pertinence de l'hypothèse d'Helena Tanqueiro, selon laquelle l'auteur qui traduit lui-même

---

<sup>48</sup> Autotrad 2007.

<sup>49</sup> *Ibid.*, pp. 98-99.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 99.

respecterait l'univers fictionnel de l'œuvre en question<sup>51</sup>, et elle peut aussi permettre de réfléchir sur l'autotraduction comme continuation du processus de création de l'écrivain ; ensuite, la comparaison des deux versions permet de faire ressortir les traces textuelles du rapport de l'auteur aux deux publics auxquels il s'adresse.

De plus, afin de mettre en place une méthodologie d'analyse spécifique à notre corpus, il ne faut pas oublier deux autres caractéristiques qui lui sont propres : nous analyserons des pièces de théâtre, une catégorie textuelle qui doit viser des finalités spécifiques, dont la première version est caractérisée par hétérolinguisme.

Dans ce paragraphe nous visons à résumer les instruments que nous utiliserons dans l'analyse textuelle des variantes dans les deux versions de chaque pièce de notre corpus. Nous partirons de la présentation des différentes stratégies possibles qu'un autotraducteur peut suivre, stratégies que nous nous proposons d'explorer dans le cas spécifique de Jalila Baccar et de Slimane Benaïssa. Nous chercherons ensuite à réfléchir sur le rapport de l'autotraducteur à son public – son « récepteur » dans les mots d'AUTOTRAD – afin de vérifier sa présence implicite, comme « lector in fabula », selon l'expression notoire d'Umberto Eco<sup>52</sup>, dans le texte. À ce propos, nous soulignerons l'importance de la connaissance du contexte, même dans une analyse proprement textuelle. Vu l'importance de la multiplicité de langues dans notre corpus, nous nous arrêterons aussi sur les stratégies de traduction de l'hétérolinguisme, pour terminer en détaillant les difficultés de traduction de toute traduction théâtrale. Ces deux derniers aspects ne concernent pas tout texte autotraduit et ne s'insèrent pas, à proprement parler, dans le cadre des recherches sur l'autotraduction ; leur prise en compte s'avère toutefois nécessaire à cause des caractéristiques spécifiques de notre corpus.

### **3.3.1 Quel degré de créativité ? Pour une catégorisation des autotraductions**

Dans le premier chapitre, nous avons présenté le débat existant autour de l'interprétation de l'autotraduction en tant que traduction ou bien en tant que réécriture<sup>53</sup>. Toutefois, il nous semble que toute réflexion théorique ne peut faire abstraction d'une analyse concrète et ponctuelle des pratiques textuelles des autotraducteurs, afin de confirmer ou démentir l'une ou l'autre hypothèse interprétative. En d'autres mots : une étude

---

<sup>51</sup> Voir partie 1, § 1.2.2.

<sup>52</sup> Eco 1979.

<sup>53</sup> Voir partie 1, § 1.2.2



contrastive des deux versions d'une autotraduction et des stratégies suivies par l'autotraducteur est la seule manière d'entrer véritablement dans le vif de la question. Michaël Oustinoff est l'un des premiers à affirmer explicitement l'utilité de la juxtaposition des deux versions d'un texte afin d'en faire « non seulement apparaître les convergences, mais des divergences »<sup>54</sup> : l'étude des variantes peut éclairer beaucoup d'aspects du processus autotraductif. En fait, si « l'auto-traduction constitue un espace propre [...] où l'auteur est libre non seulement d'entrecroiser les textes selon son bon vouloir [...], mais également de recourir à tel ou tel procédé de traduction selon les circonstances »<sup>55</sup>, il serait intéressant d'approfondir dans quels cas il choisit de traduire selon les conventions propres à toute traduction allographe et dans quels cas il préfère reformuler, continuer son processus de création. Le « va-et-vient » entre ces deux pôles représente justement l'aspect paradoxal de l'autotraduction, tout en constituant sa spécificité, l'aspect qui rend l'autotraduction différente d'une traduction<sup>56</sup>. Cette considération nous amène à affirmer que la question de la nature traductive ou créatrice de l'autotraduction n'est pas complètement pertinente, car « l'autotraduction est un domaine obéissant à une logique propre qui tient à son auctorialité [...]. Elle est éminemment à la fois traduction et écriture »<sup>57</sup>.

Après avoir souligné ce caractère « propre » de l'autotraduction, Oustinoff propose une classification des catégories d'autotraduction, très utile pour tout chercheur qui veuille entreprendre une étude de cas. En s'autotraduisant, l'écrivain se trouve face à un choix : soit aller vers le recentrement, une écriture qui évite toute interférence, soit vers le décentrement, une transposition qui valorise toute interférence positive. Par conséquent, Oustinoff distingue trois catégories d'autotraductions qui diffèrent par leur degré de « transdoxalité », c'est-à-dire par la pluralité des modèles, des doxas, auxquels elles se réfèrent : l'autotraduction naturalisante, l'autotraduction décentrée et l'autotraduction (re)créatrice<sup>58</sup>.

Tout d'abord, l'autotraduction naturalisante « se conforme à une visée traductive extrêmement répandue », <sup>59</sup> et traduit par conséquent selon les normes de la langue cible, cherchant à éliminer toute trace de la langue de départ afin de se conformer, de se

---

<sup>54</sup> Oustinoff 2001, p. 58.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>56</sup> *Ibidem.*

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>58</sup> *Ibid.*, pp. 29-34.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 29.

rendre acceptable par la culture d'arrivée, par son public. Oustinoff rapproche cette typologie d'autotraduction aux « tendances déformantes » proposées par Antoine Berman<sup>60</sup>. Nous rappelons quatre de ces tendances particulièrement importantes dans le cas d'une autotraduction : la rationalisation, la clarification, l'allongement et l'ennoblissement<sup>61</sup>. La *rationalisation* consiste à modifier la structure syntaxique du texte, de manière à le conformer à la norme de la langue cible. La *clarification* vise à expliquer le sens de certains mots ou expressions et est une stratégie particulièrement utilisée lorsqu'on traduit entre deux langues très distantes et qui véhiculent deux cultures très différentes. L'*allongement* comporte l'ajout de quelque chose au texte, entraînant souvent un appauvrissement du rythme du texte ou de sa cohérence. L'*ennoblissement*, enfin, consiste à « une ré-écriture, un "exercice de style" à partir (et aux dépens) de l'original »<sup>62</sup>. L'analyse de cette dernière tendance pourrait révéler une attitude d'insécurité de l'écrivain vers l'une ou l'autre de ses langues d'écriture et vers l'une ou l'autre des traditions littéraires auxquelles il se réfère. D'après Berman, ces tendances concerneraient une « traduction ethnocentrique », une traduction qui ramène tout aux valeurs, aux normes et à la culture d'arrivée<sup>63</sup>. Si dans le cas de la traduction allographe ethnocentrique le traducteur vise ainsi à ramener le texte à sa culture, considérée presque comme supérieure, dans le cas de l'autotraduction il y a d'autres facteurs à envisager qui influencent les choix de l'écrivain, notamment au cas où il serait un autotraducteur vertical, qui s'autotraduit vers une langue plus centrale et plus prestigieuse que sa langue maternelle. Encore une fois, une prise en compte du contexte d'écriture peut résulter indispensable afin de bien comprendre des choix textuels.

Deuxièmement, selon Oustinoff, « est [au contraire] décentrée toute (auto-)traduction qui s'écarte des normes d'une doxa traduisante donnée indépendamment de tout jugement de valeur »<sup>64</sup>. C'est le cas par exemple des autotraductions laissant pénétrer

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>61</sup> Berman 1999, pp. 53-58. Nous rappelons en tout cas les autres tendances déformantes qu'il propose : l'appauvrissement qualitatif, l'appauvrissement quantitatif, l'homogénéisation, la destruction des rythmes, la destruction des réseaux signifiants sous-jacents, la destruction des systématismes, la destruction ou l'exotisation des réseaux langagiers vernaculaires, la destruction des locutions, l'effacement des superpositions de langues. Nous citerons quelques unes de ces tendances dans l'analyse des textes. *Ibid.*, pp. 58- 68.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>63</sup> *Ibid.*, pp. 29-30.

<sup>64</sup> Oustinoff 2001, p. 32. C'est une terminologie qu'il reprend de Meschonnic, qui le définit comme « un rapport textuel entre deux textes dans deux langues-cultures, jusque dans la structure de la langue, cette structure linguistique étant valeur dans le système du texte », dans une adaptation réciproque des deux textes qui amène à l'hybridité. (Meschonnic 1999, p. 308).

des mots ou des structures syntaxiques de la langue source dans la langue cible, ou ayant le courage de forcer la langue cible pour produire un effet d'extranéité. Ainsi, l'interférence d'une langue sur l'autre n'aurait pas seulement des effets linguistiques, mais aussi des effets esthétiques<sup>65</sup>. Il cite encore une fois Berman en rappelant que la traduction, si elle veut être une traduction éthique, qui accueille l'Autre sans forcément le naturaliser, est très proche du métissage, de la mixité créatrice<sup>66</sup>.

Enfin, un autotraducteur a la liberté de produire une autotraduction (re)créatrice, qui diffère beaucoup de la première version et qui rassemble plutôt à une nouvelle création. C'est dans ces cas que le problème de l'original se pose avec plus de force, car il est plus probable que les deux versions soient considérées comme autonomes dans les deux contextes de réception<sup>67</sup>.

Enfin, une dernière remarque sur une analyse textuelle comparative des autotraductions mérite notre attention : une analyse des stratégies d'autotraduction permet de concevoir l'œuvre comme une entité dynamique, révélatrice des stratégies d'écriture de l'auteur. En effet, d'après Oustinoff, « un changement de langue n'est pas à concevoir de manière statique, comme une simple correspondance d'une langue à l'autre. Il s'inscrit, pour un écrivain, dans le cadre d'une œuvre soumise à ses évolutions propres susceptibles de se déployer sur deux langues à la fois »<sup>68</sup>. Ainsi, l'étude de ce processus, dans une logique palimpsestueuse, peut permettre d'approfondir la genèse de l'œuvre, l'évolution du style de l'auteur et de la structure narrative de l'ouvrage, les deux versions étant considérées comme deux étapes du processus d'écriture, bien que dans deux langues différentes.

### 3.3.2 L'autotraducteur et ses publics

Dans *Qu'est-ce que la littérature* Jean-Paul Sartre affirmait :

L'objet littéraire est une étrange toupie, qui n'existe qu'en mouvement. Pour la faire surgir, il faut un acte concret qui s'appelle la lecture, et elle ne dure qu'autant que cette lecture peut durer. Hors de là, il n'y a que de tracés noirs sur le papier<sup>69</sup>. [...] Ainsi tous

---

<sup>65</sup> Oustinoff 2001, p. 55.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>67</sup> *Ibid.*, pp. 33-34.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>69</sup> Sartre 1948, p. 52.

les ouvrages de l'esprit contiennent en eux-mêmes l'image du lecteur auquel ils sont destinés.<sup>70</sup>

Les études sur la réception de l'œuvre littéraire<sup>71</sup> ont montré l'importance du rapport entre l'auteur et son public : l'œuvre, d'après Spinazzola, n'existe que dans sa socialisation, dans son évolution à partir d'un fait privé vers un phénomène public<sup>72</sup>, et s'insère, dans les mots de Jauss<sup>73</sup>, dans l' « horizon d'attente » d'un public donné à une époque donnée, l'horizon d'attente étant formé par les expectatives du lecteur moyen, sur la base de la tradition littéraire où le nouvel ouvrage s'introduit. Dans la définition célèbre d'Umberto Eco d' « opera aperta », le rôle du lecteur dans l'interprétation de l'œuvre est accentué à plusieurs reprises : il suppose une étroite collaboration entre l'auteur et son lecteur du moment que « la sorte interpretativa [du texte] deve far parte del proprio meccanismo generativo »<sup>74</sup>. Il en dérive que l'écrivain, dans le processus de création, envisage un public plus ou moins précis. L'image que l'auteur a de son lecteur modèle laisse sans doute des traces dans le texte : par conséquent, comme le souligne Alberto Cadioli, il est fondamental de l'identifier afin de retrouver dans le texte ces caractères qui ne peuvent être compris que par rapport au public auquel l'auteur s'adresse<sup>75</sup>. D'où l'intérêt de tenir en considération le public de l'œuvre, un facteur en apparence uniquement contextuel, dans une analyse textuelle.

Lorsque nous abordons une autotraduction, les choses se compliquent davantage. D'abord, nous sommes en présence de deux textes dans deux langues différentes et qui s'affrontent à deux traditions littéraires différentes, ce qui nous amène à nous demander, comme le fait Grutman : « L'écrivain change-t-il de public quand il change de langue ? »<sup>76</sup>. Nous pouvons nous trouver face aux situations les plus différentes, mais en général :

Il est possible de distinguer deux cas de figure :

- celui de l'écrivain qui écrit pour deux publics largement unilingues et de ce fait, change de public quand il change de langue ;

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>71</sup> Pour une synthèse voir Cadioli 1998.

<sup>72</sup> Spinazzola 1984, p. 20.

<sup>73</sup> Jauss 1969, p. 52 e 71.

<sup>74</sup> Eco 1979, p. 54.

<sup>75</sup> Cadioli 1998, p. 10.

<sup>76</sup> Grutman 2007, p. 32.

-celui de l'écrivain qui peut changer de langue d'un texte à l'autre sans pour autant changer de public, parce qu'une partie au moins de ce dernier maîtrise les mêmes langues.<sup>77</sup>

Cette analyse de Grutman se réfère au bilinguisme d'écriture en général. Dans le cas d'une autotraduction, le changement de public est inévitable, car réécrire le même texte dans une autre langue pour le même public, quel qu'en soit son degré de bilinguisme, ne serait pas très utile.

Afin d'identifier le public visé par l'auteur dans les deux versions de la pièce, nous nous proposons de partir de l'analyse de la collocation éditoriale et, vu qu'il s'agit de théâtre, du contexte de la représentation, des éléments qui donnent déjà de nombreuses informations sur le public cible.

De plus, nous prendrons en considération le rapport que les autotraducteurs ont avec la langue et le contexte de réception de départ et d'arrivée, dans notre cas l'arabe et le français. À ce propos, le groupe de recherche AUTOTRAD ajoute : « Il est intéressant aussi de constater comment la traduction d'auteur apparaît plus fortement marquée par le destinataire de la culture cible que la traduction dite ordinaire »<sup>78</sup>. Il serait ainsi utile de mettre en relation la direction de l'autotraduction – verticale ou horizontale – avec les représentations, et les attitudes que l'auteur a vis-à-vis de ses publics. Nous imaginons, et c'est par l'analyse du corpus que nous le vérifierons, que dans le cas d'une autotraduction verticale vers une langue plus centrale, l'auteur cherche beaucoup plus à se conformer à l'horizon d'attente de son public, ou mieux à l'idée qu'il en a. Une telle attitude, lorsqu'elle existe, laisse sans doute des traces, plus ou moins explicites et plus ou moins nombreuses, dans le texte, qu'il est intéressant de repérer et d'interpréter. Cette approche est d'autant plus importante dans l'étude d'une autotraduction verticale. Si le public influence probablement l'écriture aussi dans le cas d'autotraductions horizontales comme celles de Beckett, le rapport de l'écrivain périphérique à la langue centrale et à son public est encore plus problématique. Dans notre cas d'étude, la langue française est l'ancienne langue coloniale, une langue prestigieuse et perçue comme très normée<sup>79</sup>. Par conséquent, la prise en examen des

---

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>78</sup> Autotrad 2007, p. 92.

<sup>79</sup> Voir partie 1, §2.1.2.1, § 2.2.1 et § 2.3.1.

attitudes des autotraducteurs vis-à-vis du public francophone – et notamment du public français – et ses conséquences sur la création ne peuvent pas être négligées.

À ce propos, dans son analyse du rapport écrivain-public dans la littérature francophone, Lise Gauvin pose plusieurs questions qui nous semblent très pertinentes aussi dans le cas d'une autotraduction verticale :

Dans quelle mesure l'hybridité avec laquelle doivent composer les écrivains francophones donne-t-elle lieu à des « poétiques forcées », selon l'expression de Glissant, ou à l'invention de nouvelles formes du dire littéraire ? Quelles esthétiques sont ainsi mises en jeu ? Dans quelle mesure l'inscription dans les textes d'un questionnement linguistique et littéraire et la pratique de la xénologie – ou l'intégration de vocables étrangers – traduisent-elles un acquiescement à une norme exogène ou au contraire la mise en œuvre de l' « opacité » indispensable à tout dialogue interculturel ? Dans quel(s) sens s'oriente alors la dialectique du centre et de la périphérie ?<sup>80</sup>

Ces quelques lignes résument très efficacement tous les enjeux que l'écrivain périphérique doit affronter. Une analyse textuelle de l'autotraduction permettrait ainsi de décerner le degré d'adaptation de l'écrivain aux normes linguistiques et esthétiques du contexte d'arrivée ainsi comme la transparence ou l'opacité du texte pour le lecteur du centre. D'après Christian Lagarde, l'écrivain des périphéries peut être confronté à deux risques opposés de détournement de la part du centre : d'un côté « une reproduction à l'identique des formes normées, accompagnée d'une mise en contexte exotique, qui se plie au goût dominant et le conforte dans sa position » ; de l'autre « l'élaboration dissonante d'une écriture métissée - par collision -, appréciée dans son altérité pourvu qu'elle demeure dans des limites acceptables »<sup>81</sup>. Ces deux tendances, qui opèrent au niveau esthétique et linguistique, découlent de l'insécurité que l'écrivain vit par rapport au marché littéraire et linguistique central.

De plus, même si l'autotraducteur n'éprouve aucune insécurité, il est intéressant d'étudier les stratégies qu'un autotraducteur met en place pour rendre son œuvre accessible au nouveau lectorat, pour le guider dans la compréhension de certains éléments auxquels il n'est pas habitué, lorsqu'on traduit entre deux langues très éloignées. Nous citons encore Gauvin : « Les écrivains francophones ont aussi en

---

<sup>80</sup> Gauvin 2009, pp. 70-71.

<sup>81</sup> Lagarde 2007, pp. 28-29.

commun le fait de s'adresser à divers publics, séparés par des acquis culturels et langagiers différents, ce qui les oblige à trouver les stratégies aptes à rendre compte de leur communauté d'origine »<sup>82</sup>. Nous pensons en particulier à la traduction d'éléments culturels ou historiques, car, comme le déclare Grutman, « Chaque langue a ses propres connotations socioculturelles avec lesquelles l'écrivain devra composer dès lors qu'il écrit pour être publié et lu »<sup>83</sup>.

L'étude des variantes entre les deux versions du texte peut aussi révéler des formes de censure ou d'autocensure, que l'écrivain met en place consciemment ou inconsciemment dans l'écriture. Ce phénomène découle également de l'attitude de l'écrivain vis-à-vis de ses publics et de ses contextes de réception – celui d'origine, qui peut être considéré par exemple comme trop autoritaire ou trop conservateur, ou celui d'arrivée, par rapport auquel l'écrivain périphérique souffre souvent d'insécurité – et ne peut être dévoilé que par une analyse contrastive des textes.

Pour conclure, bien que l'analyse du texte demeure fondamentale, l'examen du paratexte peut contribuer à mieux comprendre quel « pacte de lecture » l'écrivain stipule avec son public. Le titre, les notes en bas de pages, la préface, etc. sont tous des éléments qui concourent à la définition du rapport entre l'auteur et le lecteur<sup>84</sup>. Leur analyse est indispensable pour mieux comprendre les représentations que l'autotraducteur a sur son public et l'image de lui-même qu'il veut lui donner.

### **3.3.3 Traduire le théâtre**

Dans ce paragraphe, nous présenterons brièvement les spécificités d'un texte théâtral et de sa traduction. Nous n'avons pas la prétention de traiter ce sujet de manière exhaustive. Nous nous bornerons à en exposer les grandes lignes dans le but de mieux pouvoir comprendre les contraintes qui ont été imposées par la nature du texte à Jalila Baccar et Slimane Benaïssa dans leurs stratégies d'autotraductions.

#### **3.3.3.1 Le genre dramatique et ses caractéristiques**

Comme on l'affirme dans le dernier ouvrage de Jean Paul Dufiet et André Petitjean, « il existe une *identité discursive générique dramatique* »<sup>85</sup> qui possède des particularités

---

<sup>82</sup> Gauvin 2009, p. 70.

<sup>83</sup> Grutman 2007, p. 34.

<sup>84</sup> Gauvin 2009, pp. 71-72.

<sup>85</sup> Dufiet 2014, p. 8.

spécifiques par rapport aux autres genres littéraires. Malgré les aspects qu'il partage avec le genre romanesque – l'intentionnalité esthétique par exemple – le genre dramatique s'en éloigne notamment en raison de l'interdépendance existant entre le texte et la scène<sup>86</sup>. Nous pouvons rappeler que le théâtre diffère aussi du roman par son histoire, car il a paru tout au début dans des rituels sociaux et religieux qui se sont laïcisés, et par le fait que toute représentation a lieu dans les théâtres, des structures « dont l'existence génère des contraintes économiques et symboliques qui déterminent l'écriture dramatique »<sup>87</sup>. Il n'en reste pas moins que, au niveau linguistique, l'inscription des impératifs de la scène dans le texte demeure l'élément principal.

D'après Pierre Larthomas : « le langage dramatique constitue, par nature, un compromis entre deux langages, l'écrit et le dit »<sup>88</sup>. Le texte de théâtre doit passer de l'écrit au dit, tout en résultant spontané, sans donner l'impression d'avoir été écrit avant d'être dit. Ainsi, « il est bien vrai que l'auteur dramatique écrit son texte ; mais en même temps qu'il l'écrit, il l'imagine dit et joué »<sup>89</sup>. Si l'auteur d'un roman peut amener sa langue jusqu'aux limites qu'il souhaite, l'auteur de théâtre doit faire attention à ne pas céder aux « tentations de l'écriture » en créant un texte trop bien écrit, trop loin des exigences de la scène, ce qui le rendrait inefficace<sup>90</sup>. C'est proprement l'exigence d'efficacité qui constitue la deuxième caractéristique du texte dramatique. Du moment que la réception de la part du public est immédiate, le spectateur ne peut pas revenir sur ce qui est dit, comme le lecteur d'un roman. Le caractère performatif du texte dramatique fait en sorte que la parole doive immédiatement pouvoir être comprise<sup>91</sup>.

Enfin, si l'auteur d'un roman accomplit le plus souvent un travail solitaire, l'auteur dramatique est obligé de revoir tout le temps son texte par rapport aux exigences de la scène et aux spécificités de ses acteurs. Pendant les répétitions, l'auteur modifie le texte grâce aux conseils du metteur en scène et aux performances des auteurs<sup>92</sup>. Le public s'ajoute à cette collaboration auteur – metteur en scène - acteurs, car, encore plus que dans le cas d'un roman, l'auteur tient compte de l'horizon d'attente de son public<sup>93</sup>. Dans ces conditions, son travail est en même temps collectif et provisoire. Comme

---

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>87</sup> *Ibid.*, pp. 17-18.

<sup>88</sup> Larthomas 1980, p. 25.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 332.

<sup>91</sup> *Ibid.*, pp. 35-37.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 36.



Larthomas le rappelle « à la limite, le texte n'est plus qu'un prétexte »<sup>94</sup> qui sert de base au metteur en scène et aux acteurs pour des représentations pouvant être très différentes entre elles selon les époques, les lieux de représentation et les compagnies qui mettent en scène un texte.

Nous pouvons donc affirmer que la spécificité du texte dramatique se résume à sa « double existence artistique : existence littéraire et existence scénique »<sup>95</sup>. De là dérivent deux différentes tendances interprétatives : l'une qui réduit l'œuvre dramatique à son texte et à sa littérarité et l'autre qui ne prend en considération le texte qu'en fonction de sa représentation, en le privant de toute dimension littéraire<sup>96</sup>. C'est sur la base de cette distinction entre texte et performance que Fabio Regattin propose une classification des théories de la traduction d'un texte de théâtre<sup>97</sup>, pratique qui, sans aucun doute, exige des compétences et des stratégies différentes par rapport aux autres textes littéraires<sup>98</sup>. D'abord, il existe des théories dites littéraires, qui assimilent le texte de théâtre à tout texte littéraire. Regattin cite entre autres Jean-Michel Déprats et Terje Sinding qui, dans les années 90, tout en admettant l'importance du rythme et de la respiration dans les textes dramatiques, niaient la pertinence de ces éléments exclusivement dans la description de ce genre<sup>99</sup>. Cette approche a été fortement critiquée à cause de son attention excessive au texte écrit. Susan Bassnett, au contraire, a été l'une des premières à souligner le rapport dialectique entre texte écrit et performance<sup>100</sup>. Elle suppose l'existence d'un texte « absent » ou « intérieur », qui se révèle si l'on considère la fonctionnalité d'un texte dans un contexte sociopolitique donné qui en influencerait la mise en scène. C'est ce « troisième texte »<sup>101</sup> qui se place entre le texte écrit et sa représentation que le traducteur doit traduire<sup>102</sup>. D'après Regattini, l'approche de Bassnett fait partie des théories critiques qui se basent sur le texte dramatique, défini comme une entité spécifique par rapport aux autres textes littéraires. Il cite, à ce propos, toutes les caractéristiques du texte dramatique que nous

---

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>95</sup> Larthomas 1980, p. 170.

<sup>96</sup> *Ibidem.*

<sup>97</sup> Regattin 2004.

<sup>98</sup> Regattin 2013, p. 189.

<sup>99</sup> DEPRATS Jean-Michel (1990), *Sixièmes assises de la traduction littéraire : traduire le théâtre*, Actes Sud, Arles et SINDING Terje (1992), « Les vertus de l'exil », *Cahiers de la Comédie-Française*, n. 2, pp. 75-77. Cités dans Regattin 2004, p. 159.

<sup>100</sup> Bassnett 1983.

<sup>101</sup> Terme que nous empruntons à Chiara Montini (Montini 2014).

<sup>102</sup> Bassnett 1983, p. 53.

venons d'évoquer, comme l'immédiateté du discours et les exigences de jouabilité, en ajoutant le rapport entre répliques et didascalies, les didascalies étant en quelque sorte le lien entre le texte et sa représentation<sup>103</sup>. Ainsi cette approche « donne à la traduction théâtrale un statut spécifique, qui toutefois reste étroitement lié au texte écrit »<sup>104</sup>. C'est grâce au succès des études sémiotiques, à la fin des années 70 que se développent des théories qui mettent au contraire l'accent sur le « texte spectaculaire », caractérisé par un ensemble complexe de signes. Regattin souligne le fait que la représentation et la mise en scène sont à cette époque au centre de l'analyse, comme le montre cette affirmation d'Antonin Artaud « c'est la mise en scène qui est le théâtre beaucoup plus que la pièce écrite et parlée »<sup>105</sup>. Dans ce contexte, le statut de la traduction change : totalement liée à une mise en scène, d'après Jacques Lassalle la traduction d'une pièce de théâtre ne peut être utilisée que pour l'occasion qui lui a donné naissance. « Si le texte original peut engendrer une multitude de représentations différentes, ce n'est vrai d'aucune de ses traductions »<sup>106</sup> : une nouvelle mise en scène nécessiterait ainsi d'une nouvelle traduction. Enfin, Regattin cite les théories « néolittéraires » qui se développent dans les années 2000 et reviennent vers une conception de la traduction de type littéraire, mais en suggérant une collaboration entre traducteur et metteur en scène<sup>107</sup>.

Une fois résumées les différentes approches possibles à la traduction d'un texte théâtral, quelle méthode choisir ? Nous faisons nôtre cette longue réflexion de Regattin :

La traduction théâtrale ne doit exclure aucune approche, mais, au contraire, les intégrer pour en arriver à jeter les bases théoriques de la pratique qui devraient intégrer l'auteur du texte original et le texte spectaculaire original. Avant le travail conjoint avec le metteur en scène, une révision de la traduction avec le dramaturge permettrait peut-être de défaire les nœuds problématiques du texte de départ et de s'approcher plus de l'« éventail d'interprétations » que l'auteur souhaite proposer à son public. (...) Dans une même perspective, on pourrait également suggérer au traducteur d'assister au spectacle mettant en scène le texte à traduire. Il faut toutefois rappeler qu'une mise en scène ne représente qu'un seul développement des virtualités du texte (et, par conséquent, une parmi de

---

<sup>103</sup> Regattin 2004, pp. 159-161.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>105</sup> Artaud 1981, p. 60. Cité aussi dans Regattin 2004, p. 163.

<sup>106</sup> LASSALLE Jacques (1982), « Du bon usage de la perte » dans *Théâtre/Public* n. 44, p. 12. Cité dans Regattin 2004, p. 163.

<sup>107</sup> Regattin 2004, p. 163.

nombreuses interprétations possibles): le rapport entre texte dramatique et texte spectaculaire est dialectique, et si la tradition a longtemps favorisé le texte dramatique, il n'est pas souhaitable, à présent, de tomber dans l'excès contraire. Assister à une représentation de la pièce à traduire peut sûrement être utile, pourvu que le souvenir du spectacle n'influence que très partiellement le travail subséquent.<sup>108</sup>

Nous avons donc souligné les spécificités de cette typologie de traduction, que nous devons garder à l'esprit dans l'analyse des stratégies autotraductives de Jalila Baccar et de Slimane Benaïssa. Il nous reste un dernier élément à prendre en considération, qui, en raison de sa complexité, mérite d'être traité à part : l'élément rythmique, son rôle dans un texte théâtral et les problèmes que pose sa traduction.

### 3.3.3.2 Rythme et théâtre

En raison de la nature hybride entre écrit et dit du texte théâtral, l'élément rythmique est fondamental. Un texte de théâtre étant conçu dans le but d'être joué et écouté à l'oral, le rythme de la parole contribue à capter l'attention du public et à maintenir la tension scénique. En outre, l'analyse de l'élément rythmique dans un texte dramatique est d'autant plus fondamentale si nous pensons que le rythme constitue la caractéristique qui le différencie le plus du langage ordinaire, ce dernier n'étant rythmé que dans de cas exceptionnels, notamment pour des raisons pragmatiques<sup>109</sup>.

Dans l'analyse de notre corpus autotraduit, nous ne pourrions pas nous empêcher de nous arrêter sur cet aspect, dont la définition est loin d'être univoque.

Déjà au XV<sup>e</sup> siècle, Leonardo Bruni soulignait la difficulté énorme à laquelle le traducteur doit faire face en transposant dans une autre langue un texte rythmique. Bruni écrivait :

Difficilissimo poi è tradurre correttamente le opere che dal primo autore sono state scritte in maniera ritmica e raffinata. In una prosa ritmica è necessario procedere per membri, per incisi, per periodi, e stare molto attenti a che la proposizione finisca ben composta e connessa.<sup>110</sup>

---

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>109</sup> Larthomas 1980, p. 316

<sup>110</sup> Bruni 2004, p. 87.

Il nous semble nécessaire de préciser deux concepts fondamentaux de ce court extrait: d'abord le rythme n'est pas une caractéristique qui concerne seulement la poésie, bien que son étude ait été longuement reléguée à l'analyse de la métrique; ensuite, le traducteur, comme tous ceux qui veulent aborder un texte rythmique, est obligé d'avancer progressivement, de diviser les phrases dans des unités de plus en plus petites, en se concentrant sur les détails pour pouvoir retrouver à la fin un aperçu complet harmonieux et équilibré.

De plus, l'individuation des éléments qui contribuent à créer un rythme reste problématique. Edoardo Esposito, dans son analyse du rythme dans le vers poétique, souligne l'énorme difficulté dans la définition du rythme, qu'il cherche à décrire comme « ordine nel tempo », exprimé par la récurrence d'impulses<sup>111</sup>. D'après lui, l'étude de la position des accents, et parallèlement des pauses, peut se révéler extrêmement utile. D'autre part, l'étude des éléments phoniques, et notamment les allitérations, les homéotéleutes, les accumulations et les répétitions peut contribuer à une définition du rythme<sup>112</sup>. Larthomas, tout en affirmant que « nous sommes bien souvent désarmés pour aborder ces problèmes »<sup>113</sup>, propose de considérer comme rythmique « tout effet de répétition »<sup>114</sup>, à la fois phonique, lexical et syntaxique. Pour que le rythme soit fort et efficace, les éléments doivent être répétés à courte distance ou bien fréquemment<sup>115</sup>.

En conséquence, dans l'analyse de notre corpus nous chercherons à suivre les indications de ces deux auteurs en envisageant le rythme à l'aide de :

- Répétition phonique, entendue comme concept large qui puisse unir toute figure concernant le niveau phonique du langage
- Répétition lexicale
- Répétition de structure syntaxique
- Position des accents et des pauses

Cette démarche nous semble pertinente bien qu'un peu simpliste. Nous chercherons à décrire les choix de traduction de Jalila Baccar et de Slimane Benaïssa en les classant dans ces catégories, tout en sachant que souvent ces dimensions s'entremêlent. De plus, il ne faut pas oublier que dans la traduction du rythme le degré de subjectivité du

---

<sup>111</sup> Esposito 2003, p. 27.

<sup>112</sup> *Ibidem*.

<sup>113</sup> Larthomas 1980, p. 324.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 309.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 310.

traducteur – et encore plus de l'autotraducteur – est énorme. Si dans le cas de problèmes lexicaux ou grammaticaux il dispose d'un éventail limité de solutions, face à un problème rythmique il est plus difficile de justifier sa stratégie d'une manière objective, car, au contraire, comme l'affirme Alberto Bramati, le traducteur ne peut que fonder son choix sur son goût personnel<sup>116</sup>.

Nous sommes consciente de l'immense difficulté de toute recherche dans ce domaine, due au manque d'études théoriques qui pourraient nous guider. Dans notre travail d'analyse, nous poursuivrons l'objectif d'étudier les choix traductifs de Jalila Baccar et Slimane Benaïssa, en prenant notamment en considération les différentes possibilités rythmiques des deux langues qu'ils utilisent, l'arabe et le français.

Nous ne nous sommes arrêtée jusqu'à maintenant que sur les aspects linguistiques qui créent le rythme. Cependant, il est utile de rappeler que, comme l'affirme Pierre Sadoulet<sup>117</sup>, le rythme d'une pièce est formé par une multiplicité d'éléments très complexes, qui ne se réduisent pas aux seuls éléments linguistiques. Il cite d'abord la durée de l'action dramatique, qui ne doit être ni trop longue ni trop courte ; ensuite, le « temps » de l'action dramatique, à savoir le choix d'accélérer ou ralentir le développement d'une scène ; enfin le flux rythmique d'un spectacle dans son interaction avec le public<sup>118</sup>. Dans ce passage significatif, Sadoulet constate la subjectivité de l'élément rythmique et le manque d'utilité des modèles théoriques et souligne l'importance du rôle de l'acteur dans la création de la dimension rythmique d'une pièce :

Tout n'est pas complètement conscient, donc formulable, dans le vécu d'un rythme. [...] C'est pourquoi les artistes comptent plus souvent sur leur expérience et leur sensibilité pour évaluer ces fonctionnements rythmiques. Il n'y a pas de théorie du rythme, me semble-t-il, qui puisse avoir la prétention de rendre compte de toute la complexité de ce qui demeure une expérience particulière et, sans doute, subjective, la matière dramatique du déroulement du spectacle.<sup>119</sup>

---

<sup>116</sup> Bramati 2014, p. 214.

<sup>117</sup> Sadoulet 2012.

<sup>118</sup> *Ibid.*, pp. 87-88.

<sup>119</sup> *Ibid.*, pp. 88-89.

Il est important de souligner cet aspect, car, dans notre corpus, tous les dramaturges sont en même temps des acteurs, ce qui a sans doute influencé l'écriture et la recherche rythmique.

Dans la même étude, Sadoulet affirme que le rythme est créé également à partir des éléments phonologiques et accentuels d'une langue donnée<sup>120</sup>. Cet aspect revête une importance particulière et est à la base du travail d'interprétation de l'acteur. Nous en déduisons que, si l'on change la langue d'une dramaturgie, il faudra soigner attentivement son efficace rythmique dans la deuxième langue. Cette prémisse est fondamentale dans l'étude d'une traduction ou d'une autotraduction.

Enfin, Sadoulet affirme que :

Tout objet de signification contient dans sa signifiante un vécu rythmique, mais celui-ci ne peut exister comme tel que s'il y a un sujet pour le percevoir, sinon le (re)construire. [...] Il est donc impossible de poser la moindre existence de flux rythmiques indépendamment d'une culture déterminée qui en construit l'horizon d'attente.<sup>121</sup>

Tout texte théâtral vise ainsi un public culturellement donné, et la réception a un rôle important dans la définition du rythme. Du moment que la traduction d'un texte théâtral comporte un changement de public et un changement d'horizon d'attente, il en découle une différente réalisation rythmique. En d'autres mots : la fruition orale d'une pièce de théâtre, la subjectivité de sa structure rythmique en fonction des exigences pratiques de la mise en scène, la relation entre rythme, langue et horizon d'attente, constituent tous des éléments qui devraient être pris en considération dans l'analyse de la (auto)traduction d'un texte théâtral.

### **3.3.4 Traduire l'hétérolinguisme**

Notre corpus est formé de textes qui sont fortement hétérolingues, au moins dans leur première version. Il est par conséquent intéressant de réfléchir aux difficultés auxquelles les autotraducteurs ont dû s'affronter dans leurs autotraductions, en ce qui concerne la traduction de l'hétérolinguisme.

---

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 86.

Berman a affirmé à ce propos : « c'est peut-être le problème le plus aigu que pose la traduction de la prose, car toute prose se caractérise par des superpositions de langues plus ou moins déclarées »<sup>122</sup>. Le manque de traduction de cet aspect constitue, d'après lui, une tendance déformante très diffusée parmi les traducteurs. Lorsqu'il s'agit d'une autotraduction, le rapport aux langues d'écriture est dans la majorité de cas très connoté, car ces langues contribuent, toutes, à former l'identité linguistique de l'auteur-traducteur. Dans le contexte maghrébin, les langues présentes font souvent partie du paysage linguistique du pays d'origine de l'auteur. Par conséquent, l'examen des stratégies de transposition de l'hétérolinguisme de la première version à la deuxième est encore plus important, car il peut révéler les attitudes de l'écrivain par rapport à ses langues.

D'après Grutman, les traducteurs font face à la traduction de l'hétérolinguisme selon quatre différentes approches. D'abord la non-traduction, qui consiste à traduire la langue principale de l'original sans traduire les autres langues. Cette stratégie a été très rarement appliquée, car elle s'affronte au critère de lisibilité, dont les limites sont fixées, encore une fois, par la culture d'arrivée, par le public<sup>123</sup>. Deuxièmement, jusqu'à, au moins, la moitié du XX<sup>e</sup> siècle, l'effacement de l'hétérolinguisme a été la démarche dominante, conformément à l'idée de traduction comme naturalisation d'un texte. Grutman souligne, en reprenant Berman, que l'homogénéisation du texte le rend cependant plus incohérent, car elle oublie une partie fondamentale de l'univers de l'œuvre<sup>124</sup>. Troisièmement, certains traducteurs se sont placés, pourrait-on dire, entre les deux, car ils ont laissé des passages dans une langue étrangère, mais en ajoutant une traduction qui favorise, justement, la lisibilité. Ces traductions peuvent être en note, de sorte que la traduction ne fait plus partie du texte, mais du métatexte<sup>125</sup>. Enfin, le traducteur peut *déplacer* l'hétérolinguisme, c'est-à-dire il peut faire recours à la variation interne à la langue d'arrivée pour avoir un effet équivalent à celui de l'original. Cette démarche risque de renforcer l'ethnocentrisme de la traduction, qui ne restituerait pas l'unicité et l'authenticité de l'original<sup>126</sup>. Pour finir, Grutman invite à mettre en relation ces stratégies textuelles au contexte de réception d'un ouvrage : du

---

<sup>122</sup> Berman 1999, p. 66.

<sup>123</sup> Grutman 2014b, pp. 58-60. Les mêmes idées sont exprimées aussi dans Grutman 2012.

<sup>124</sup> *Ibid.*, pp. 60-62.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 62. Il cite par exemple *Hijo de Ombre* de Roa Basto traduit par François Maspéro.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p.63.

moment que l'institution littéraire reste unilingue, le traducteur a le plus souvent tendance à se conformer à cette idéologie et à minimiser l'hétérolinguisme<sup>127</sup>.

Si Grutman a décrit des tendances générales, Myriam Suchet entre plus dans les détails dans la description des moyens pratiques qu'un traducteur peut utiliser dans la traduction de l'hétérolinguisme. D'abord, elle rappelle que le paratexte aussi peut s'avérer utile dans la restitution de l'hétérolinguisme. Dans la transposition du titre, par exemple, on pourrait choisir de garder le titre original, tel quel ou avec une glose, de manière à communiquer tout de suite au lecteur l'étrangeté du texte original<sup>128</sup>. Le traducteur peut aussi insérer des notes, bien qu'elles soient fortement critiquées, ou un glossaire à la fin du livre pour expliquer des termes qu'il a voulu garder<sup>129</sup>. Dans des cas extrêmes, une édition bilingue peut être envisagée, ce qui est d'usage courant pour la poésie<sup>130</sup>. Au niveau de l'épitéxte, certains traducteurs publient des articles ou accordent des entretiens pour expliquer leur choix de traduction, en créant un discours sur le texte qui se situe au dehors de l'édition, mais qui peut faciliter la lisibilité du texte traduit<sup>131</sup>. En passant au niveau textuel, un traducteur peut garder l'hétérolinguisme sans nuire à la lisibilité de l'ouvrage en laissant par exemple un mot dans sa langue source et en l'expliquant juste après dans le texte, une stratégie qui peut résulter avantageuse aussi dans la traduction d'éléments culturels. La plus grande difficulté a lieu lorsque la langue enchâssée dans la langue principale coïncide avec la langue cible de la traduction. Suchet remarque que dans ces cas certains traducteurs trouvent des solutions typographiques, mais le plus souvent cette pluralité disparaît, au risque de créer des contresens dans le texte<sup>132</sup>.

Nous avons résumé dans ce paragraphe toutes les questions que nous devons garder à l'esprit dans une analyse textuelle de notre corpus. À partir de toutes ces réflexions, nous nous proposons de mener une analyse contrastive des deux versions, avec une attention particulière pour :

---

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>128</sup> Suchet 2009, pp. 181-182. Il s'agit de deux solutions dont on ne dispose cependant pas dans le cas d'une pièce théâtrale qui doit être mise en scène.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>130</sup> *Ibid.*, pp. 183-184.

<sup>131</sup> *Ibid.*, pp. 184-185.

<sup>132</sup> *Ibid.*, pp. 186-187.



- L'interférence entre les langues d'écriture ;
- L'insertion ou l'élimination d'un passage entier ;
- Les « tendances déformantes » (rationalisation, clarification, allongement, ennoblissement) ;
- Le public explicitement ou implicitement visé dans le paratexte ;
- L'attitude de l'autotraducteur par rapport à l'horizon d'attente de ses publics, à niveau linguistique, du contenu et esthétique ;
- La traduction des éléments culturels ;
- Les formes d'autocensure ;
- La traduction des éléments mélodico-rythmiques ;
- La traduction de l'hétérolinguisme ;

### **3.4 Notre méthode de travail**

Dans cette première partie de notre thèse, nous avons exposé toutes les considérations préliminaires à l'analyse de notre corpus : la discipline dans laquelle nous nous insérons ; le contexte sociolinguistique où nos auteurs travaillent et le rapport entre les langues qu'ils utilisent ; les instruments, théoriques et pratiques, qui nous accompagneront dans l'analyse du corpus. Lorsque nous avons commencé notre recherche, nous étions déterminée à mener une analyse purement textuelle du processus autotraductif. Cependant, après avoir approfondi notre connaissance de la discipline, nous nous sommes rendu compte de la nécessité d'avoir des approches multiples, l'étude du contexte étant fondamentale pour mieux comprendre les textes. De plus, si l'on considère que Jalila Baccar et Slimane Benaïssa sont des autotraducteurs caractérisés par un bi-tri-quadrilinguisme social, dont les origines remontent d'un côté au contexte diglossique de tous les pays arabes, et de l'autre à la domination coloniale française, une contextualisation de leur processus autotraductif s'impose davantage. Pour cette raison, un encadrement contextuel de chaque cas d'autotraduction a précédé toute analyse sur les textes, qui pourtant constitue le cœur de notre travail.

Ensuite, notre analyse textuelle s'est déroulée en deux étapes. Nous avons d'abord lu toutes les versions en signalant la présence des différentes langues dans le texte. Une fois l'alternance codique constatée, nous avons étudié, d'un point de vue linguistique, les modalités selon lesquelles elle se produit. Au niveau lexical par exemple, il a été intéressant de vérifier le niveau d'intégration des mots français à l'arabe tunisien ou

algérien, à travers l'étude des préfixes et des suffixes ou de la lexicalisation des emprunts. L'emploi dans le texte des différentes langues en présence - à savoir arabe tunisien/algérien, arabe littéraire et français - a été ensuite envisagé d'un point de vue plus général, afin d'en vérifier les fonctions, ou mieux les « motivations » dans l'économie du texte dramatique. Dans un deuxième moment, nous avons effectué une analyse contrastive des deux versions de chaque pièce, en signalant toute variation. Lorsqu'il a été possible, notamment dans le cas de *Junūn*, nous avons abordé les variantes rencontrées d'un point de vue linguistique, en les divisant en variantes lexicales, syntaxiques et mélodico-rythmiques. Quand les différences entre les deux versions étaient trop importantes et trop vastes pour accomplir cette étude très précise, nous avons organisé notre discours d'une manière plus générale, en abordant les stratégies principales poursuivies par les autotraducteurs. Nous avons toujours fait une distinction entre les variantes qui concernent le contenu et celles qui opèrent au niveau du style.

Pour chaque exemple que nous présenterons dans les deux prochaines parties, nous reporterons à gauche le texte arabe et à droite le texte français. Nous suggérerons aussi en note une traduction très littérale du texte arabe, qui ne veut aucunement se substituer à la version auctoriale ou la corriger, se proposant uniquement de permettre au lecteur non arabophone d'apprécier les variations entre les deux versions.

Toutes les données recueillies dans l'analyse de l'hétérolinguisme et dans l'étude contrastive des versions ont été cataloguées dans des tableaux. Pour l'analyse des variantes, dans le cas de *Al-baḥt 'an 'A'ida* et de *Rāk khūya w ānā škūn*, deux pièces assez courtes, nous avons pu copier tout le texte et ajouter dans une colonne à droite nos commentaires. Quant à *Junūn*, en revanche, une pièce beaucoup plus longue et complexe, nous avons dû réorganiser les données en les divisant selon les problématiques rencontrées. En présentant les résultats de cette analyse dans les deux prochaines parties, nous avons été obligée de faire une sélection, forcément subjective. Afin de montrer l'énorme travail préliminaire qui a été fait, nous avons quand même choisi d'insérer nos tableaux en annexes.

## **PARTIE 2**

### **JALILA BACCAR**

Si dans les chapitres qui précèdent nous avons délimité le cadre théorique dans lequel notre recherche s'insère et nous avons fourni quelques éléments contextuels indispensables pour mieux aborder notre sujet, cette partie aborde la partie la plus spécifique de cette thèse, constituée par l'analyse du corpus.

Les prochaines pages seront dédiées à la dramaturge tunisienne Jalila Baccar, que nous présenterons en soulignant la dimension politique de son activité théâtrale, et à deux de ses pièces, *Al-baḥt 'an 'A'ida* et *Junūn*, qu'elle a autotraduites entre la fin des années 90 et le début des années 2000.

### **Chapitre 1**

#### **Le théâtre de Jalila Baccar**

Dans ce paragraphe d'introduction, nous présenterons l'auteure, Jalila Baccar, en retraçant son parcours professionnel et artistique, sans oublier de présenter sa méthode de travail et les caractéristiques principales de son théâtre. Ainsi, pourrions nous classer son théâtre dans la catégorie du théâtre politique et souligner la valeur politique du choix d'écrire en arabe tunisien. Nous nous arrêterons aussi sur la nature de son bilinguisme et sur son rapport avec l'autotraduction.

#### **1.1 Jalila Baccar et Fadhel Jaïbi**

Jalila Baccar compte parmi les figures les plus originales du théâtre arabe contemporain. Née en 1952 à Tunis, elle est dramaturge et comédienne et elle travaille depuis toujours avec son mari, Fadhel Jaïbi, metteur en scène. Ils jouissent d'une réputation internationale et leurs travaux sont connus bien au-delà des frontières du petit pays qu'est la Tunisie. Après avoir étudié en France entre 1967 et 1972, Fadhel Jaïbi a fondé, avec Jalila Baccar et d'autres collègues, la première compagnie privée tunisienne, *Al-masrah al-jadīd* - le Nouveau Théâtre, en 1976. Cette compagnie se caractérisait par une pratique innovante d'écriture collective, partagée par tous ses membres, et par une

réflexion mure et approfondie sur la société tunisienne. Ensuite, les deux artistes ont fondé en 1993 leur propre compagnie, la Familia productions, qui s'est concentrée notamment sur la dimension privée de l'existence et le monde intime des relations familiales, la famille étant vue comme un microcosme de la société<sup>1</sup>. Comme nous le verrons, la pièce *Junūn* constitue un exemple très parlant de cette tendance, car la famille et ses rapports de force sont le centre de l'action dramatique. Depuis 2014, Fadhel Jaïbi dirige le théâtre national tunisien.

Jaïbi est metteur en scène, Baccar signe les textes et est actrice, mais le travail de création collectif entre le metteur en scène, la dramaturge et les acteurs de la compagnie s'est poursuivi, depuis l'époque du Nouveau Théâtre jusqu'à aujourd'hui. Jaïbi lui-même insiste sur cette activité créatrice collaborative :

Il nous paraît impossible de séparer le corps de la parole. Une fois le thème choisi, nous débutons le travail sur le plateau avec les acteurs et, jour après jour, le spectacle se construit avec la participation de tous les intervenants artistiques. [...] Mais pour ce qui est du travail d'écriture, de formulation et de dramaturgie, c'est bien évidemment une autre affaire. Je m'attache, pour la construction finale, à tout ce qui fuse sur le plateau pendant de longs mois, tandis que Jalila Baccar s'éloigne des improvisations et écrit en dehors du plateau, sans s'écarter du thème central et des enjeux initiaux que nous élaborons ensemble elle et moi au fur et à mesure des répétitions.<sup>2</sup>

Les deux artistes démarrent ensemble l'écriture d'un canevas, qui est d'abord développé par Jaïbi à partir des performances offertes par les acteurs et par Jalila Baccar également, pendant les répétitions<sup>3</sup>. La version finale est ensuite perfectionnée par Baccar, grâce à un procédé d'écriture solitaire. Chacun se laisse inspirer par sa profession : Jaïbi, en tant que metteur en scène, se laisse influencer par les exigences du plateau et par les capacités de ses acteurs ; Baccar, en tant que comédienne, s'identifie à ses personnages, en travaillant en empathie avec chacun d'eux, sans les juger, mais en cherchant à vivre elle-même leurs drames. Elle écrit par conséquent « hors du plateau, hors des improvisations »<sup>4</sup>. Ainsi, la création ne peut qu'être longue, durant en moyenne

---

<sup>1</sup> Ruocco 2010, p. 210.

<sup>2</sup> Perrier 2012, pas de numéro de page.

<sup>3</sup> Carlson 2015, p. XIV.

<sup>4</sup> Perrier 2012, pas de numéro de page.

de dix à onze mois<sup>5</sup>. Le processus autotraductif est aussi influencé par ce travail en couple. Nous montrerons effectivement que, comme Fadhel Jaïbi n'est pas absent pendant l'écriture, il continuera à participer aussi dans la phase de traduction. C'est pourquoi nous parlerons souvent d'auteurs, au pluriel, bien que ce ne soit que Jalila Baccar à signer les textes.

Quant aux contenus de leurs travaux, les racines brechtiennes de leur production artistique sont évidentes dans cette réflexion de Jaïbi :

J'ai eu la chance de pratiquer un métier que j'aime, le plus beau métier du monde, l'homme de théâtre, dans un pays qui a été traversé par des périodes extrêmement sombres, la période autoritaire, éclairée à la fois, de Bourguiba, et la période mafieuse, la période affairiste et très totalitaire de Ben Ali. Et donc, *le témoignage est une responsabilité, la prise de parole est une grande responsabilité, monter sur une scène et s'adresser à son prochain est une très lourde responsabilité*. Les politiques sont très jaloux du métier que nous faisons parce que nous pratiquons un art vivant, éphémère, et la prise de parole devant 10000, 15000 spectateurs, pour ce qui me concerne, à Carthage, au théâtre romain de Carthage, pour dire quelque chose, ce n'est pas facile, ce n'est pas évident. *Et le pouvoir est toujours là pour interdire, pour censurer, pour opprimer, pour menacer*. Et c'est ça notre destin et je n'ai pas à m'en plaindre.<sup>6</sup>

On remarque ici, d'abord, une conception brechtienne très claire du rôle social de l'art : l'artiste a une responsabilité face à la collectivité, il a la responsabilité d'éduquer le public, de lui apprendre quelque chose, mais en lui offrant un « divertissement », voire un « divertissement majeur »<sup>7</sup>, comme Jaïbi le définit, qui essaye de faire réfléchir ses spectateurs<sup>8</sup>. À ce propos, Jaïbi s'auto définit comme un « artiste-citoyen » et ces deux termes sont indissociables, se posent toujours dans une relation dialectique, pendant toute la vie. Son ambition est d'être le témoin de la réalité de son pays, tout en valorisant ses traits universels, qui concernent l'homme, l'humanité. Dans ce sens, Jaïbi puise à fond dans la formation occidentale qu'il a eue en France pendant les années 60-70 et qu'il n'a jamais refusée. Toutefois, malgré cet héritage occidental revendiqué, la

---

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> Cette citation est tirée de la présentation de la dernière pièce de Jaïbi, *Violences*, qui a eu lieu à Milan à la Fondazione Corriere della Sera le 2 septembre 2015, à l'occasion de sa première mondiale au Piccolo Teatro. C'est nous qui transcrivons et qui soulignons. Voir transcription en annexe.

<sup>7</sup> Expression utilisée pendant la même conférence.

<sup>8</sup> Brecht 1962, pp. 64-66.

recherche esthétique demeure locale en ce qui concerne les contenus et l'action politique envisagée<sup>9</sup>. À ce propos, Jaïbi répète toujours qu'il s'adresse premièrement à l'« *homo tunisianus (sic)* »<sup>10</sup>, bien que l'universalité des thématiques générales – le pouvoir, les rapports de force dans la famille, la violence – lui ait permis d'avoir un certain succès aussi à l'étranger. Dans l'extrait que nous venons de citer, cette dimension locale est explicitée dans la description du conflit de l'art et du pouvoir politique dans le contexte tunisien : le pouvoir revient à dire l'interdiction, la censure, l'oppression, la menace. Dans les contextes autoritaires ici évoqués – la période la plus éclairée de Bourguiba avant et la période dictatoriale de Ben Ali après, en suivant les mots de Jaïbi – le théâtre se donne pour mission la description de la réalité sociale et politique, et le dévoilement des mécanismes du pouvoir, tout en trouvant l'équilibre pour avoir accès à la parole, pour que la représentation artistique ne soit pas interdite. Ainsi, la parole, ou mieux le manque d'accès à la parole dans un régime totalitaire, est l'un des sujets qui reviennent le plus fréquemment : le peuple tunisien apparaît comme un peuple muet, auquel la parole est interdite. À cela s'ajoute une utilisation totalement non naturelle du corps par les acteurs<sup>11</sup>. Cette stratégie corporelle renforce les dispositifs de distanciation mis en place par les mots des personnages et contribue à alerter le spectateur, à lui rappeler qu'il ne doit pas s'identifier au personnage, que la représentation est une fiction qui vise à le faire réfléchir. C'est l'une des modalités qui contribuent à créer cet « effet de distanciation », très cher à Brecht, qui consiste à ne pas laisser que le spectateur s'identifie aux personnages, s'abandonne à des émotions, pour qu'il soit tout le temps critique par rapport à ce qui se passe sur scène<sup>12</sup>.

## 1.2 Un théâtre politique ?

Muriel Plana a récemment rappelé que la philosophie politique contemporaine<sup>13</sup> s'est beaucoup intéressée au rapport entre l'art et le politique et a notamment « exploré la thèse d'une essence politique, voire idéalement démocratique, du théâtre »<sup>14</sup>. Le théâtre politique ne serait pas un théâtre au service du politique, mais en revanche « un théâtre

---

<sup>9</sup> Serlenga 2013, p. 69.

<sup>10</sup> Dahmani 2013, pas de numéro de page. Nous parlerons plutôt de « *homo tunisiensis* », expression plus correcte d'un point de vue étymologique.

<sup>11</sup> Serlenga 2013, p. 69.

<sup>12</sup> Brecht 1962, p. 63.

<sup>13</sup> Il cite notamment Alain Badiou, Jacques Rancière, Denis Guénon et Bernard Stiegler pour le côté français. Plana 2014, p. 11.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 12.

qui prend en compte le politique, à son fondement comme à ses fins, qui le pense, l'interroge et le représente de façon radicalement critique et autonome »<sup>15</sup>. En essayant de trouver une définition pour ce type de théâtre, elle définit ce qui est politique en décrivant ce qui ne l'est pas, et en reprochant à un certain théâtre contemporain de ne pas savoir être politique :

Imprégné d'une certaine idéologie implicite (que nous nous efforcerons d'explicitier) et allergique au politique [...], dont il a une conception naïve ou négative, le théâtre contemporain intellectuellement dominant semble nous signifier qu'il a renoncé à faire le procès de la réalité quotidienne, à la saisir et à la critiquer de l'intérieur, qu'il n'a plus l'ambition de comprendre l'homme (qu'il préfère juger de haut ou ramener à sa dimension pulsionnelle) ni de le libérer de ce qui l'aliène.<sup>16</sup>

À l'inverse, on peut définir le théâtre politique comme un théâtre qui interroge d'abord politiquement l'homme et le monde où nous vivons, qui fait ensuite le procès de la réalité quotidienne, la saisit et la critique, et qui a enfin l'ambition de comprendre l'homme et de le libérer de ce qui l'aliène.

À ce propos, Jaïbi a depuis toujours affirmé sa volonté de faire un théâtre de l'ici et maintenant, de l'*hic et nunc*, un théâtre traitant la réalité quotidienne et s'adressant tout d'abord à l'« *homo tunisiensis* », comme il l'appelle, un théâtre par conséquent éminemment politique. De plus, d'après la définition de Plana, le théâtre politique :

Est le lieu d'un questionnement et d'une recherche sur l'état du monde et l'action des hommes dans leurs aspects politiques et publics. L'oeuvre est alors la mise en acte, en processus, de deux réflexions politiques combinées, celle de l'artiste et celle du spectateur. À l'intérieur de l'oeuvre, l'artiste, quels que soient ses engagements personnels, dialogue avec lui-même, explore équitablement des thèses contradictoires sans se prononcer sur elles en amont de la création, des modes d'explication ou d'action opposés, sans se risquer à une synthèse finale.<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 39.

Ainsi, les oeuvres de Fadhel Jaïbi et Jalila Baccar mettent en scène les différentes réalités présentes dans la société et ses tensions, afin de les montrer aux Tunisiens et de stimuler une réflexion plutôt que de les convaincre d'une idée prédéterminée.

Cela n'implique pas que les pièces soient forcément neutres, au contraire on peut presque toujours trouver une certaine subversion dans les thématiques traitées, un questionnement du pouvoir en place, car, comme le rappelle Claude Regy, le subversif demeure un élément fondamental du politique. En effet:

Le terme "subversif" contient en lui-même ce qui fait le propre du politique, c'est-à-dire non seulement une attitude résistante – nécessaire, mais non suffisante –, mais également une capacité à agir contre les valeurs et les principes d'un système en place et à leur en substituer des nouveaux.<sup>18</sup>

C'est d'abord cette « attitude résistante » qui nous semble centrale dans les pièces de Jaïbi : la déconstruction critique de la société actuelle est une démarche indispensable pour pouvoir commencer à en bâtir une nouvelle, par le biais du langage artistique.

La dimension politique du théâtre de Jaïbi et Baccar a été toujours constante. Nous nous arrêterons longuement dans les prochains paragraphes sur deux pièces éminemment politiques, *Al-baḥt'an 'A'ida* et *Junūn*. Rappelons que les travaux peut-être les plus politiques de ce couple demeurent ceux qui sont contenus dans leur trilogie : *Khamsūn* (2006), qui traite le sujet très épineux du terrorisme islamique ; *Yaḥīa Ya'īs* (2010), qui cherche à dévoiler les mécanismes pervers du pouvoir à l'intérieur du parti unique de Ben 'Ali et qui a été interprétée comme une pièce prémonitoire du printemps tunisien ; et *Tsūnāmī* (2013), qui met en scène les risques d'une dérive islamique dans la Tunisie démocratique<sup>19</sup>.

L'analyse de ces pièces montre que le théâtre de Jaïbi et Baccar a sans doute le mérite d'avoir atteint le degré maximum d'indépendance et d'analyse politique possible dans un régime non démocratique. Toutefois, comme le montre entre autres Anna Serlenga, la scène théâtrale tunisienne a beaucoup changé après la révolution de 2011. De nouvelles formes d'expression artistique sont nées et ont envahi l'espace public, par des

---

<sup>18</sup> Regy 2011, p. 11.

<sup>19</sup> Parmi ces trois pièces, la seule à avoir été publiée est *Khamsūn*, qui est parue en arabe chez Dār al-janūb en 2007. Toute la trilogie vient de paraître dans une traduction anglaise, dans un volume titré *The Trilogy of Future Memory*, publié chez Martin E Segal Theatre Center en 2015. À notre connaissance, il n'existe pas d'autres éditions de ces textes.



performances improvisées dans les rues, principalement basées sur la corporéité<sup>20</sup>. Le théâtre de ces deux artistes, qui après 2011 ont mis en scène deux pièces – *Tsūnāmī* et *'unf* – doit trouver sa place dans ce nouveau contexte beaucoup plus expérimental et libre. Le choix de Jalila Baccar de refuser la fonction de ministre de la Culture, qui lui a été offerte par le gouvernement de transition en 2012, montre sans aucun doute sa volonté de continuer à être indépendante. Cependant, l'efficacité de leurs nouvelles pièces, encore assez traditionnelles, et leur côté plus ou moins subversif restent à explorer.

### **1.3 Écrire en arabe tunisien : contre la politique linguistique dominante**

Si les thématiques sur scène et les stratégies de distanciation du public demeurent le cœur du côté politique de ces pièces, il nous reste à considérer un autre aspect moins visible du rôle démocratisant du théâtre : le choix de la langue à utiliser. Loin d'être évident, le choix de jouer en arabe tunisien est éminemment politique. Nous avons déjà montré que dans tous les pays arabes, caractérisés par une situation de diglossie, les langues nationales sont reléguées à la sphère privée, au langage du quotidien. Fadhel Jaïbi et Jalila Baccar choisissent, au contraire, de mettre en scène des pièces en arabe tunisien. Ces deux artistes sont parmi les premiers, après l'indépendance de la Tunisie, à essayer de revaloriser cette langue, leur langue maternelle, en revendiquant son usage dans des œuvres littéraires. À ce propos, dans un entretien avec Dominique Caubet, Jaïbi déclare :

On s'est dit : « Le Tunisien a toujours rêvé par images interposées, est-il possible de le faire rêver à partir de lui-même ? ». Et c'est à partir de là que la question de la langue s'est posée, simultanément avec la question de l'image, de la dramaturgie [...] La langue de nos mères s'est imposée à nous comme une langue de prédilection incontournable, la seule qui était susceptible de nous permettre de communiquer avec nos contemporains, parce qu'ils étaient frustrés de cette langue.<sup>21</sup>

Et encore :

---

<sup>20</sup> Serlenga 2013.

<sup>21</sup> Caubet 2004, p. 107.

Nous, on s'est dit : « on va faire un théâtre plutôt routier, un théâtre de tous les jours, un théâtre de l'ici et maintenant, délibérément tourné vers nos contemporains, à partir de leurs lubies, de leurs fantasmes, de leur vécu, de leur mythologie quotidienne, à partir de leurs souffrances, à partir de leurs rêves ». C'est cette langue-là que j'ai voulu réhabiliter à travers une esthétique du changement, à travers une dramaturgie du quotidien.<sup>22</sup>

Afin de parler au peuple du peuple, à l'*homo tunisiensis* de l'*homo tunisiensis*, Jaïbi et Baccar sont obligés d'utiliser leur langue maternelle. Un théâtre en arabe littéraire serait trop éloigné de la réalité, trop fictif, et produirait des pièces « autres », quasiment perçues comme étrangères. L'arabe tunisien est donc réhabilité, considéré comme une expression artistique, partant du particulier, du local pour atteindre l'universel, pour réfléchir sur l'homme. Dans ce contexte, une telle prise de position ne saurait cacher une valeur politique, une réfutation de l'*establishment* et de son purisme linguistique. Et sa valeur démocratisante consiste à la revendication d'un élargissement de la langue du peuple, la langue de tout le monde, la langue de la spontanéité.

En outre, Jaïbi ne cesse de mettre en lumière et de tisser l'éloge du caractère mouvant et métissé de cette langue, une langue vivante, comme il le souligne :

Cette langue bouge ; elle est mâtinée de plusieurs autres langues, de plusieurs expressions, idiomes, onomatopées, borborygmes, qui font que les gens, pour s'exprimer, font appel à tout, sauf à une langue pure. Et plus elle est impure, plus elle leur convient, plus elle subit, c'est vrai, l'interaction ou l'action d'autres langues – même le verlan, même l'argot, même l'anglais, l'espagnol, un certain français qui n'est pas académique, les réminiscences du turc, de l'espagnol, du maltais et de l'italien en Tunisie.<sup>23</sup>

Par conséquent, l'arabe tunisien qui domine dans notre corpus, et notamment dans *Junūn*, est une langue versatile, qui bouge, qui s'adapte aux différentes situations et aux différents personnages. Dans l'étude des pièces que nous proposerons, nous nous arrêterons davantage dans les détails sur l'usage des langues, dans le but de montrer la vivacité et la spontanéité de l'arabe tunisien.

#### **1.4 Bilinguisme et autotraduction chez Jalila Baccar**

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 120.

Avant même d'être une écrivaine bilingue, Jalila Baccar est une femme bilingue et elle est bilingue sans n'avoir jamais quitté la Tunisie pendant de longues périodes. C'est parce que son bilinguisme ne concerne pas seulement sa personne, mais c'est un bilinguisme « social », largement répandu dans la société tunisienne. Jalila Baccar fait partie de cette élite culturelle tunisienne qui a eu la chance de faire des études supérieures et de se former dans les deux langues. Ainsi, n'est-elle pas seulement bilingue mais parfaitement trilingue, car elle maîtrise l'arabe tunisien, sa langue maternelle qu'elle cherche aussi à mettre par écrit, outre l'arabe littéraire et le français, deux langues apprises. En appliquant les catégories de Rainier Grutman, elle est par conséquent une autotraductrice sédentaire, qui change de langue sans changer de pays. Elle écrit ses pièces principalement en arabe tunisien, même si nous verrons par la suite la place de l'arabe littéraire dans sa production. L'autotraduction a lieu en revanche vers le français, l'ancienne langue coloniale et langue de prestige. Il s'agit par conséquent d'une autotraduction verticale, plus spécifiquement d'une supra-autotraduction, qui a lieu à partir d'une langue très périphérique dans la galaxie des langues mondiales vers une langue plus centrale. Bien que le français ne soit pas la langue hypercentrale, la plus attrayante dans le contexte global, c'est la langue la plus centrale dans la constellation tunisienne et elle représente le choix le plus évident pour un écrivain tunisien qui veut écrire dans une langue autre que la sienne. Comme Rainier Grutman le remarque, c'est un phénomène très diffusé, car, le plus souvent, les autotraducteurs francophones :

ne se traduisent nullement du français, mais en français, langue qui n'est donc pas le point de départ, mais le point d'arrivée, le point de chute, de leur démarche. Dans l'espace francophone à tout le moins, l'autotraduction opère en sens inverse, à contre-courant du trafic des traductions « normales » (c.-à-d. allographes). Plutôt qu'un mouvement centrifuge (du centre de la galaxie linguistique vers ses banlieues et périphéries) et descendant, par le biais d'une infratraduction (d'amont en aval, de la langue plus dotée de capital symbolique à celle qui en a moins), on observe une forme centripète de supratraduction qui va d'une langue (maternelle) perçue comme moins centrale et moins prestigieuse vers une langue (apprise), le français, qui occupe une position plus centrale.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Grutman 2015, p. 6.

Cette stratégie d'autotraduction présente l'avantage de permettre l'exportation de son travail au-delà des frontières de la Tunisie.

À notre connaissance, Jalila Baccar n'a publié que deux ouvrages autotraduits en français, *À la recherche de Aïda* et *Junun*, publiés tous les deux par des maisons d'éditions françaises, Les solitaires intempestifs et Éditions théâtrales, passages francophones. Elle a aussi publié une seule pièce écrite directement en français, *Araberlin*, qui a paru en 2002 toujours chez « Éditions théâtrales » et a gagné le Prix S.A.D.C. de la dramaturgie francophone l'année suivante. Bien qu'il n'existe pas d'autres textes publiés en français, Jalila Baccar et Fadhel Jaïbi ont continué à s'autotraduire pour des raisons pratiques. Pour faire connaître leurs travaux aux théâtres étrangers, ils envoient une autotraduction en français de leurs pièces, dont la lecture est plus simple pour un non-arabophone par rapport à un texte en arabe<sup>25</sup>. Ensuite, lorsqu'ils mettent en scène une pièce à l'étranger, ils jouent en arabe, mais avec des sous-titres. L'autotraduction dans ce cas exerce une fonction très pratique qui nous semble proche du compromis. Certains ont souligné la nature ambiguë de toute supra-autotraduction, car si d'un côté elle permet d'exporter son travail, de l'autre elle risque de faire en sorte que la nouvelle version, écrite dans une langue plus prestigieuse, se superpose à la première jusqu'à l'effacer<sup>26</sup>. En revanche, cette stratégie, que nous pouvons qualifier d'intermédiaire, exploite l'autotraduction de manière fonctionnelle pour réussir à se faire connaître et lire à l'étranger, mais, du moment que la mise en scène continue à se faire en arabe et qu'il n'y a aucune publication officielle de cette traduction auctoriale, Baccar ne renonce aucunement à son identité tunisienne. Par conséquent, un véritable phénomène d'autotraduction ne semble constituer chez Baccar qu'une étape intermédiaire vers le renforcement de sa renommée internationale et vers la possibilité de s'exprimer uniquement dans sa langue maternelle.

Les considérations que nous avons faites dans ces dernières pages sont valables de manière générale. Nous analyserons maintenant dans les détails les deux pièces que Baccar a effectivement autotraduites et publiées, afin de montrer tous les enjeux

---

<sup>25</sup> Selon les témoignages du Piccolo Teatro et de l'Accademia dei Filodrammatici de Milan. Deux manuscrits inédits de *Khamsoun* (traduction de *Khamsūn*) et d'*Amnésia* (traduction de *Yaḥīa Ya'īṣ*), traduits par les auteurs, sont actuellement conservés et consultables dans la bibliothèque de l'Accademia dei Filodrammatici. Nous remercions Tiziana Bergamaschi pour nous avoir permis d'avoir accès à ces ouvrages et pour sa disponibilité.

<sup>26</sup> Par exemple Grutman 2009.

qu'elles recèlent. Nous aborderons les deux pièces selon un ordre chronologique, en cherchant ainsi à parcourir le rapport des deux auteurs avec la pratique autotraductive.

## Chapitre 2

### Al-baḥt ‘an ‘A’ida – À la recherche de Aïda

Un monologue très lyrique, *Al-baḥt ‘an ‘A’ida* est la première pièce que Fadhel Jaïbi et Jalila Baccar ont mise en scène en 1998 et publiée ensuite dans deux langues. Après une brève présentation des thématiques de la pièce, nous mettrons en évidence les conditions contextuelles particulières qui ont amené les auteurs à s’autotraduire. Nous nous pencherons ensuite sur les langues utilisées et sur leurs fonctions, pour analyser enfin les tendances dans les stratégies de traductions adoptées que nous avons repérées en comparant les deux versions.

#### 2.1 La pièce : analyse des thèmes

Dans *Al-baḥt ‘an ‘A’ida*<sup>1</sup>, Jalila Baccar met en scène le drame du peuple palestinien, évoqué grâce à la théâtralisation de la vie de deux femmes : une Tunisienne, Jalila, et une Palestinienne, Aïda.

On pourrait s’étonner de l’intérêt d’une dramaturge tunisienne pour une question politique qui, apparemment, ne concerne pas son pays. En revanche, comme l’a souligné Edward Said, les événements qui ont suivi la *Nakba*<sup>2</sup> – la défaite de 1948 qui a amené à la fondation de l’État d’Israël – ont vivement touché tous les pays arabes. Said remarque que c’est l’existence même des Arabes en tant que peuple qui est mise en question<sup>3</sup>. Les écrivains et les intellectuels ont non moins dû repenser leur rôle et s’engager dans une mission d’autodéfinition, de sorte que la littérature arabe dans son ensemble a été énormément influencée par la question palestinienne<sup>4</sup>. En 1998, Jalila Baccar met en scène le rapport qui s’est noué entre son peuple, le peuple tunisien, et le

---

<sup>1</sup> Le titre semble être un hommage au célèbre *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, traduit en arabe par البحث عن الزمن المفقود - *Al-baḥt ‘an azzaman al-mafqūd*. Un témoignage du lien de l’auteure à la culture et à la littérature française.

<sup>2</sup> Les Arabes appellent *Nakba*, qui signifie « catastrophe », leur défaite dans la guerre contre les sionistes qui a amené à la fondation de l’État d’Israël, en 1948, et l’exode de Palestiniens qui en est dérivé. Tous les faits historiques qui sont cités dans ce paragraphe sont très connus. Nous nous limiterons à décrire l’interprétation que Jalila Baccar en donne, sans prendre position. Pour plus d’informations, nous renverrons toujours à un ouvrage de Ilan Pappé, un historien israélien dont le prestige n’est pas objet de discussion. Il fait partie du groupe des « nouveaux historiens », des Israéliens ayant réexaminé de manière critique l’histoire de leur pays et du sionisme. Leur point de vue nous semble par conséquent très privilégié, bien que toute tentative d’objectivité dans l’étude de ces événements soit toujours très compliquée. Pour plus d’informations sur la *Nakba* nous renvoyons donc à Pappé 2014, pp. 156-178.

<sup>3</sup> Said 2000, p. 81.

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 79-80.

peuple de la Palestine dans les cinquante années qui ont suivi cet événement tragique. Ce lien est personnifié par deux femmes, Jalila et Aïda, représentant l'allégorie des deux pays. Tout au début de la pièce, on insiste sur l'absence de fiction, sur le caractère réel des faits évoqués. C'est Jalila Baccar elle-même, la comédienne et dramaturge tunisienne en personne, qui à l'époque avait quarante-six ans, qui prend la parole pendant tout le monologue, comme elle l'explique :

بالك تظنّ جيت لهنّا	Tu sais, je ne suis pas montée sur cette
باش نمثل	scène
لا... جيت وحدي... بقدي	Pour m'exhiber derrière un masque...
... بلا قناع	Je n'ai pas fait le voyage pour me
ماني مختفية وراء أي شخصية مسرحية	dissimuler
... نحبّ نقابك	Derrière quelque personnage théâtral...
... نراك...	Je suis venue sans fard ni simulacre,
نحكي معاك...	Telle qu'en moi-même
العين في العين	Juste une femme...
جيت على خاطرک	Peut-être telle que tu ne m'as jamais
عايدة <sup>5</sup>	connue...
	Pour te voir, te parler en face...
	Un moment
	Prendre de tes nouvelles et te donner des
	miennes...
	Tu ne veux pas ?
	<i>Un bref silence troublé...</i> <sup>6</sup>

Elle s'adresse à Aïda, une femme que depuis des années elle n'arrive plus à contacter. Le spectateur comprend très vite qu'il ne s'agit que d'un prétexte pour permettre à Jalila de parcourir son rapport à elle avec la question palestinienne, comme il est très clair dans cet extrait :

<sup>5</sup> Baccar 2002, pp. 15-16. Pour chaque exemple, nous allons reporter en note une traduction très littérale du texte arabe. Cette traduction n'a aucune valeur esthétique et ne veut aucunement se substituer à la traduction publiée. Nous la proposons seulement afin de faciliter la lecture pour des lecteurs non arabophones. « Tu crois que je suis venue ici / Pour jouer / Non ... je suis venue toute seule ... avec moi-même / Sans masque / Je ne me dissimule derrière aucun personnage de théâtre /... Je veux te rencontrer / Te voir / Parler avec toi / Les yeux dans les yeux / Je suis venue pour toi / Aïda ».

<sup>6</sup> Baccar 1998, p. 12.

كم كنت سعيدة	Faites-lui savoir, s'il vous plaît
قبل أن أسمع عنك	Que j'étais bien plus tranquille,
وأن أتعرف عليك	Bien plus heureuse,
وقبل أن أدرك	Avant de la connaître
أنه توجد في هذه الدنيا	Ni même d'entendre parler d'elle...
أرض اسمها	Que j'étais le plus comblé des êtres
فلسطين <sup>7</sup>	Avant d'apprendre
	Qu'il pouvait exister sur cette planète...
	Un pays nommé Palestine <sup>8</sup>

Dans les mots de Nasri Hajjaj, écrivain palestinien qui a rédigé l'introduction à la version arabe de la pièce :

البحث هن عائدة هو نص عن فلسطين كما تحسها كاتبة جلييلة بكار وهو نص عن جلييلة بكار في علاقتها بفلسطين.<sup>9</sup>

De cette manière, c'est son point de vue qui est mis en scène, dans un témoignage-confession du poids que cette sorte de péché originel, porté par tout Arabe né après 1948, a eu dans sa vie personnelle<sup>10</sup>.

Après un préambule où la comédienne dévoile ce "cadre fictionnel" – sa recherche de Aïda, justement – le monologue se structure sur plusieurs mémoires, huit dans la version arabe et sept dans la version française<sup>11</sup>, et se termine par un épilogue. À travers ces mémoires, Jalila Baccar reconstruit l'histoire de la Palestine, sans entrer dans les détails, se limitant à en évoquer les étapes qui ont été marquantes pour elles. Elle mêle ainsi ses souvenirs réels et des événements de la vie d'Aïda, qui, tout en étant des éléments de fiction, visent à reproduire les conditions de vie d'un Palestinien. Grâce à ces stratagèmes, la mémoire est le leitmotiv qui conduit le spectateur dans ce voyage à travers l'histoire de la Palestine qui commence en 1948. Jalila Baccar n'était pas encore née à l'époque, mais elle imagine comment un enfant comme Aïda, qui avait trois ans, a pu vivre cette journée noire. Jalila insiste notamment sur le moment où Aïda et sa

<sup>7</sup> Baccar 2002, pp. 17-18. « Qu'est-ce que j'étais heureuse / Avant de savoir de toi / Et de te connaître / Et avant de découvrir / Qu'il y avait sur cette planète / Une terre nommée / Palestine ».

<sup>8</sup> Baccar 1998, p. 11.

<sup>9</sup> Hajjaj 2002, p. 7. « *Al-baht 'an 'A'ida* est un texte sur la Palestine telle que la perçoit l'auteure du texte, Jalila Baccar, et c'est un texte sur Jalila Baccar dans sa relation avec la Palestine ». C'est nous qui traduisons.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>11</sup> Nous nous arrêterons par la suite sur les différences structurelles entre les deux versions.



famille sont obligés de quitter leur maison. La grand-mère parcourt avec Aïda toute la maison pour qu'elle fige tous les détails dans sa mémoire, car ce n'est que dans la mémoire que l'espoir du retour pourra résider. La vieille femme prononce une phrase qui, avec de petites variations, reviendra à plusieurs reprises dans la pièce, illustrant l'importance du mythe du retour pour les réfugiés palestiniens<sup>12</sup> :

<sup>13</sup> بيتنا من حجر وسقفه قرميد... Surtout n'oublie jamais :

Notre demeure est en pierre du pays

Et son toit en tuiles d'ici...<sup>14</sup>

La maison en pierre, le jardin de citronniers et d'orangers et la clef sont les trois symboles de sa patrie<sup>15</sup> qui accompagneront Aïda pendant toute sa vie pour trouver de l'espoir. Il s'agit de « Une clé qui se transmet, tel un témoin, de génération en génération », pour citer le commentaire de Aline Gemayel<sup>16</sup>.

En parallèle, Jalila cherche à rappeler l'impact de la *Nakba* en Tunisie, en partant des souvenirs de famille. La naissance de l'État d'Israël est vécue partout comme une menace et comme une défaite concernant tous les Arabes, au point que de nombreux Tunisiens partent volontairement combattre pour libérer la Palestine. Ils sont arrêtés aux frontières égyptiennes, où on les invite à plutôt aller libérer leur pays. Cette remarque souligne le caractère paradoxal de ce sentiment panarabe qui pousse des jeunes à combattre pour l'indépendance du peuple palestinien, alors que la Tunisie est encore une colonie française.

Jalila découvre la Palestine en 1965, à l'occasion du discours que Habib Bourguiba a prononcé dans la ville de Jéricho. Le Président tunisien, qui a toujours témoigné d'un grand réalisme politique, propose pour la Palestine la même approche que celle qu'il a suivie en Tunisie pour se rendre indépendant des Français, à savoir une « politique des étapes », qui se traduit dans un fractionnement des revendications<sup>17</sup>. Ce discours, bien accueilli en Tunisie, a été fortement critiqué par les autres pays arabes qui ne voulaient

---

<sup>12</sup> Sur l'importance du mythe du retour dans la littérature palestinienne voir Camera d'Afflitto 2007, pp.77-93.

<sup>13</sup> Baccar 2002, p. 26. « Notre maison est en pierre et son toit en tuiles ».

<sup>14</sup> Baccar 1998, p. 17.

<sup>15</sup> Il s'agit de symboles largement utilisés, en littérature mais aussi dans le discours quotidien sur la diaspora et sur le retour. Camera d'Afflitto 2007, p. 77.

<sup>16</sup> Gemayel 1998.

<sup>17</sup> Le discours est disponible en ligne sur le site officiel de Habib Bourguiba au lien <http://www.bourguiba.com/uploads/docs/pdf/fr/discours-de-jericho.pdf> (consulté le 4 août 2016).

pas accepter de compromis avec les Israéliens. Jalila, enfant, n'a jamais entendu le mot Palestine et n'arrive pas à comprendre l'enjeu de la polémique en cours, comme le témoigne cette conversation avec son père dont elle se souvient :

- « D'abord la Palestine, c'est quoi ? »  
« أش نبيّة فلسطين؟! »  
« Demandai-je autour de moi »  
« وبابا يشرح... »  
« Et mon père d'expliquer : »  
« بلاد عربيّة »  
« La Palestine, terre arabe... »  
« افتكّوها احتلّوها لنا اليهود »  
« Confisquée, occupée par les juifs... »  
« وواجبنا نحزّروها... كيف ما حرّرتنا تونس والجزائر »  
« Notre devoir sacré est de la libérer »  
« تأقف أقدام الكرسي »  
« Comme nous le fîmes pour la Tunisie »  
« - أحنا؟ »  
« Et plus tard pour l'Algérie ! »  
« - إيه أحنا ! »  
« - أحنا التّوانسة؟ »  
« - « Nous ? Qui ça ? » demandai-je »  
« - لا ... أحنا العرب ! »  
« - angossée »  
« - Lui : « Nous. »<sup>18</sup> »  
« - Moi : « Nous, les Tunisiens ? » »  
« - Lui : « Non, nous les Arabes. » »  
« - Moi, soulagée : « Ah, bon ! »<sup>19</sup> »

On voit très bien que l'identité arabe, considérée comme une évidence par son père, ne l'est pas pour la petite Jalila, qui doit faire un effort pour comprendre cet engagement de la Tunisie dans un conflit assez lointain. Cette présence de la Palestine dans sa vie revient très violemment le 5 juin 1967, au moment où la guerre des Six Jours éclate<sup>20</sup> et que ses parents se comportent comme si la guerre était chez eux. Encore une fois, des soldats tunisiens partent pour contribuer à la libération palestinienne. Encore une fois, ils ne rejoignent pas la Palestine, car la guerre se termine avant qu'ils n'atteignent les frontières libyennes. À cette époque, Aïda était une jeune fille qui vivait ses premiers amours dans un contexte de guerre. Jalila raconte comment elle finit par rejoindre activement la résistance avec Seif, qu'elle épouse en exil, dans le camp de Bagaa en

<sup>18</sup> Baccar 2002, p. 31. « La Palestine c'est quoi ? / et mon père m'expliquait / « Un pays arabe / Les juifs nous l'ont pris de force et occupé / Et c'est notre devoir de le libérer... comme nous avons libéré la Tunisie et l'Algérie / Elle reste debout devant sa chaise / Nous ? / Oui, nous / Nous les Tunisiens ? / Non ... nous les arabes / ah... ».

<sup>19</sup> Baccar 1998, p. 21.

<sup>20</sup> Pour plus d'informations nous renvoyons à Pappé 2014, pp. 233-241.

Jordanie. En exil, à nouveau, elle garde toujours sur elle la clef de sa maison, seul trésor qu'elle possède.

Les années 70 sont très difficiles partout. La mort de Nasser marque la fin du rêve panarabe. L'attentat des Jeux olympiques de Monaco, où des terroristes palestiniens tuent des membres de l'équipe d'Israël, montre un côté très violent de la résistance<sup>21</sup>. Jalila imagine Aïda vivant dans différents camps entre Syrie et Liban, jusqu'au début de la guerre civile libanaise, en 1975, au cors de laquelle elle reste veuve. Dans les mêmes années, Jalila commence son activité théâtrale, et malgré les difficultés posées par le contexte géopolitique, elle voyage pour la première fois au Liban en raison d'une représentation. Pendant tout le monologue, Jalila fait de nombreuses références à des pièces qu'elle a réellement mises en scène ces années-là, soulignant ainsi la véridicité du témoignage qu'elle est en train de confier au public<sup>22</sup>.

Le destin des deux peuples se croise encore explicitement en 1982, lorsqu'Israël envahit le Liban et oblige l'OLP<sup>23</sup> à se déplacer en Tunisie. Jalila rappelle l'arrivée du bateau des cadres palestiniens, évoquant l'horrible destin de leurs familles restées au Liban et massacrées à Sabra et Chatila<sup>24</sup>. Jalila imagine que le frère d'Aïda était sur ce bateau, alors que sa mère et ses enfants avaient été tués au Liban par les miliciens maronites. L'horreur de ce carnage rapproche à nouveau les peuples arabes entre eux en les opposant, non seulement à Israël, mais aussi aux pays occidentaux. Ces derniers, bien qu'ils n'aient pas participé au massacre, s'abstiennent d'après Jalila de condamner explicitement l'État d'Israël, se limitant à de très vagues excuses :

جالسون أمام تلفزاتنا... نرى ونسمع    Assis devant nos téléés.  
تعاليق التلفزات الغربية    Médusés... Souffle coupé...  
كان الغرب    Nous écoutons les commentaires  
متأثر... متأثر... متأثر...    compassés

<sup>21</sup> Voir Pappé 2014, p. 275.

<sup>22</sup> Elle cite dans l'ordre : « J'Ha et l'Orient en désarroi » (1972, Théâtre du Sud) ; « Lem » (1982, Nouveau théâtre) ; « A'rab » (1987, Nouveau théâtre) ; « Familia » (1993, Familia productions). À notre connaissance, le seul texte publié est ce dernier, paru en 1997 chez Dār al-janūb, Tunis.

<sup>23</sup> L'Organisation de Libération de la Palestine (OLP) naît en 1964 et se présente comme un mouvement de résistance armée représentant les Palestiniens. Les Nations Unies lui concèdent le Statut d'observateur en 1974, cependant Israël continue de le considérer comme une organisation terroriste jusqu'aux accords d'Oslo, en 1993. Jusqu'en 1970 les quartiers généraux sont en Jordanie, de 1970 à 1982 au Liban, et après en Tunisie, jusqu'aux Accords d'Oslo. Voir Pappé 2014, pp. 209-211 et p. 279.

<sup>24</sup> À Sabra et Chatila les miliciens maronites, avec l'appui de l'armée israélienne, ont tué des centaines de civils palestiniens. Ce massacre a été aussi fortement condamné par la société civile israélienne. Pappé 2014, pp. 278-279.

فقط...<sup>25</sup> Des chaînes étrangères désorientées  
 L'Occident comme un seul homme, était  
 Gêné  
 Navré  
 Désolé...  
 Il n'en pouvait mais...  
 Et c'était bien assez.  
*Silence prolongé.*<sup>26</sup>

Chez les Tunisiens, ce sentiment pro Palestine est accentué lorsqu'Israël bombarde les quartiers généraux de l'OLP dans la région de Hammam Echatt, à Tunis, en 1985. Le déplacement de la guerre en Tunisie, même s'il est épisodique, renforce le sentiment de solidarité envers les Palestiniens. Dans les souvenirs de Jalila, le frère d'Aïda est blessé et hospitalisé, et Jalila l'assiste, symbole de ce nouveau rapprochement entre les deux peuples.

L'épilogue de la pièce s'ouvre sur un fait nouveau, qui change le rapport de force entre Israéliens et Palestiniens : *l'intifāda*<sup>27</sup> de 1987, le moment où pour la première fois tout le peuple palestinien se rebelle de manière active contre les violences de l'armée israélienne par des actes de désobéissance civile. Le rêve de la résistance a été « assassiné », dans les mots de Jalila<sup>28</sup>, par les accords d'Oslo, qui d'après Ilan Pappé sont ambigus, au moins en ce qui concerne les trois aspects suivants : la situation de Jérusalem, le destin des réfugiés et l'avenir des colonies israéliennes de peuplement dans les territoires palestiniens<sup>29</sup>. Bien que ces accords soient salués favorablement au niveau international, Jalila les condamne implicitement. Aïda (la Palestine) a disparu de sa vie à ce moment-là, pour se réfugier dans une résistance cachée, silencieuse et de plus en plus solitaire. Toutefois, la pièce se termine par une invitation à l'espoir :

عايدة Aïda...  
 شكّي في كلّ شيء... إلا في العودة Doute de tout, sauf de mon amour  
 حياتنا قصيرة Doute de tout, sauf du retour

<sup>25</sup> Baccar 2002, p. 49. « Assis devant nos télévisions ... nous regardons et écoutons / Les commentaires des télévisions occidentales / L'Occident était / Touché... touché ... touché / C'est tout ».

<sup>26</sup> Baccar 1998, p. 34.

<sup>27</sup> En arabe « révolte ». Voir Pappé 2014, pp. 291-303.

<sup>28</sup> Baccar 1998, p. 40.

<sup>29</sup> Pappé 2014, pp. 305-306.

أما الزمان طويل	Notre vie est bien courte, je sais
لو كان موش انت جفرا	Mais qu'est-ce qu'une vie devant l'éternité
ولو كان موش جفرا بنت جفرا	Si ce n'est toi
المفتاح عندك	Ce sera Jafra
ولا تنسي	Et si ce n'est Jafra, la belle
بيتك من حجر	Ce sera sa fille à elle...
وسقفه قرميد	La clé est avec toi
وحوله بستان	Et n'oublie jamais Aïda...
مزروع ليمونا	« Votre maison est en pierre de Jaffa
وبرتقالا	Et en tuiles rouges son toit »...
وأمامه البحر <sup>30</sup>	Et tout autour
	Depuis toujours
	Le beau jardin ensoleillé
	Où fleurissent les citronniers et les
	orangers... <sup>31</sup>

Jalila évoque dans ce passage toujours les mêmes symboles autour desquels la narration du retour s'articule : la maison, le jardin de citronniers et d'orangers et, notamment, la clé. Tant que le peuple palestinien aura la mémoire de sa terre, de ses maisons et en gardera le témoignage – la clé –, le retour sera possible.

En ce qui concerne le style de la narration, Jalila Baccar choisit une écriture assez elliptique. Nous avons dans cette brève présentation explicité certains faits historiques afin de faciliter la lecture de notre analyse, cependant, l'auteure se borne souvent à les évoquer, tenant pour acquis que son public en est à connaissance. La nature allusive du discours de Baccar est l'une de ses caractéristiques les plus intéressantes contribuant à capter l'attention du public.

## 2.2 Le contexte de l'autotraduction

Dans la première partie, nous avons réfléchi aux difficultés que la catégorie d'« original » pose lorsqu'on l'applique à l'autotraduction. Nous avons rappelé que, dans le cas d'un texte autotraduit, définir l'un des deux textes comme original serait le

<sup>30</sup> Baccar 2002, p. 69. « Aïda / Doute de tout sauf du retour / Notre vie est courte / Mais le temps est long / Si ce n'est pas toi ça sera Jafra / Si ce n'est pas Jafra ça sera la fille de Jafra / Tu as la clé / Et n'oublie pas / Que ta maison est en pierre / Et que son toit est fait de tuiles / Et autour d'elle il y a un jardin / Planté à citronniers / Et orangers / Et devant elle la mer ».

<sup>31</sup> Baccar 1998, p. 44.

limiter, aussi avons-nous proposé que l'original réside dans l'ensemble des deux versions, dans le troisième texte existant « entre les deux »<sup>32</sup>. À ce propos, *Al-baḥt 'an 'A'ida* constitue un cas limite du cas limite qu'est l'autotraduction. Cette pièce a été mise en scène en arabe à Beyrouth, au Liban, en avril 1998, à l'occasion des célébrations du 50<sup>e</sup> anniversaire de la *Nakba*. Seulement deux mois plus tard, elle a été jouée en français, à Saint-Denis, lors de la manifestation « Du monde entier », manifestation où on a choisi de lire ou de mettre en scène un texte d'un jeune auteur contemporain pour chaque pays qualifié pour la Coupe du Monde, qui était en train de se jouer en ce moment au Stade de France<sup>33</sup>.

La proximité temporelle de la création des deux versions rend quasiment impossible de définir quel texte a été rédigé en premier. De plus, la première version représentée, la version arabe, n'a été publiée qu'en 2002 chez Dār al-janūb, c'est-à-dire quatre ans après la version française, parue en 1998 chez Les solitaires Intempestifs. Ce n'est que grâce au péri-texte de l'édition française et à sa glose « traduit de l'arabe (Tunisie) », que nous sommes amenée à tenir la version arabe pour la première version. De plus, l'introduction dans la version arabe, indique qu'une nouvelle partie a été ajoutée, dans le texte imprimé, qui n'était pas présente dans la première version jouée au Liban ni dans la traduction française, sans pourtant spécifier laquelle.

Dans l'absence d'un manuscrit qui puisse montrer la génétique des différentes versions, nous partirons de l'hypothèse que le texte arabe imprimé en 2002 correspond au texte arabe joué en 1998. Cependant, dans tous les passages où l'analyse des textes fait surgir des doutes, nous le soulignerons.

Un facteur supplémentaire à la base de la complexité de la pièce étudiée réside, en outre, dans la coexistence de trois dimensions linguistiques : nous sommes en présence d'une dramaturge tunisienne trilingue qui s'adresse à deux publics étrangers, parlant chacun l'une de ses deux langues non-maternelles, un public arabophone et un public francophone. Les cadres où la pièce est mise en scène diffèrent aussi largement. La pièce arabe a été jouée dans une occasion très politique sur une thématique typiquement panarabe. Le public n'est pas le peuple tunisien, première cible des autres pièces de la dramaturge, mais un auditoire plus en général arabophone. Dans sa grande majorité, il maîtrise le sujet et ne se trouve pas dans une position neutre, mais au contraire il est

---

<sup>32</sup> Voir partie 1, § 1.2.

<sup>33</sup> Neves 1998, pas de numéro de page.

impliqué dans le conflit et est aligné du côté arabe. Au contraire, la pièce en français est mise en scène à l'occasion d'un festival du théâtre du monde, dans un contexte où l'accent est mis sur la différence, sur la distance des œuvres présentées. Au moins une partie du public de ce festival est sans doute attirée par l'altérité, voire par un certain exotisme<sup>34</sup> et n'est pas forcément à connaissance des détails de la politique arabe. De plus, c'est un public probablement plus hétérogène quant au positionnement par rapport à la question palestinienne : vraisemblablement, Jalila Baccar s'adresse à la fois à certains qui sont pro-Arabs et à d'autres qui sont pro-Israël, à certains qui ont une position plus neutre et à d'autres qui ne sont pas en mesure d'avoir une opinion claire et enfin à quelques-uns qui ne connaissent pas le sujet.

Quant à la dimension spatiale du processus autotraductif, nous nous trouvons aussi en présence d'un cas limite. Comme nous avons vu, Jalila Baccar est une autotraductrice frontalière, qui s'autotraduit tout en restant dans son Pays. Cependant, *Al-baḥt 'an 'A'ida* est dès le début conçu pour un pays étranger, le Liban, qui fait partie, comme la Tunisie, de la constellation linguistique de l'arabe littéraire. Nous assistons par conséquent à deux déplacements dans l'espace : de la Tunisie au Liban et du Liban à la France. Dans une première phase, la phase de création et d'écriture, c'est l'arabe littéraire qui exerce sa force d'attraction, de sorte que, contrairement aux autres pièces de l'auteure, c'est la langue la plus présente. Comme nous le verrons mieux dans les détails, la langue française est totalement absente de cette pièce, bien qu'elle soit encore diffusée au Liban. C'est parce que Jalila Baccar, en abordant un sujet si chargé du point de vue symbolique, est forcément amenée à s'insérer dans la tradition littéraire en arabe et à s'éloigner de ses habitudes d'écriture. Quant à la mise en scène en France, elle a été invitée par le théâtre Gérard-Philippe de Saint-Denis. Nous n'avons pas été en mesure d'établir dans quelle langue la représentation de juillet 1998 a eu lieu<sup>35</sup>. Cependant, ce qui est certain c'est que tous les textes du festival ont été publiés chez Les solitaires intempestifs dans leur traduction française. Du moment qu'il s'agit d'un monologue où

---

<sup>34</sup> D'après Beniamino : « Les langues européennes joignent, dans leur définition de l'exotisme, le sens de "étranger (lointain)" et "étrange" dans la distance spectaculaire et évaluative de l'Autre par rapport à Soi ». Dans ce sens, l'étranger est conçu comme étant quelque chose de lointain. Cette perspective s'oppose au cosmopolitisme qui vise à « utiliser la différence pour la mettre au centre d'une esthétique nouvelle ». Beniamino 2015, pp. 77-78.

<sup>35</sup> Il n'y a aucune référence à la langue de représentation dans le péri-texte de l'ouvrage ni dans les articles de presse de l'époque que nous avons consultés. Les archives en ligne du théâtre de Saint-Denis conservent des informations seulement par rapport aux spectacles postérieurs à 2002. Il nous a donc été impossible de déterminer avec certitude la langue utilisée dans cette mise en scène. Remarquons que la pièce a été successivement mise en scène en français, par d'autres compagnies.

Jalila Baccar est seule sur scène et vu qu'elle maîtrise parfaitement le français, elle aurait sûrement pu jouer à la fois en arabe et en français. À notre avis, il est fort probable qu'elle se soit décidée pour le français.

Les raisons qui ont amené à cette première autotraduction sont extrinsèques. Vraisemblablement, c'est le théâtre de Saint-Denis qui a demandé à l'auteure une traduction française de la pièce en vue de sa publication. De plus, vu que le livre a paru dans la même année, la traduction a été réalisée dans un bref délai, rendant par conséquent compliqué de repérer un traducteur allographe. La demande d'un texte en français de la part de l'organisation du festival n'exclut pas à priori la présence de motivations intrinsèques à cette autotraduction. Il est toutefois difficile de déterminer si Baccar, par exemple, se méfiait d'un traducteur ou si elle désirait avoir plus de reconnaissance internationale, sans avoir eu la possibilité de discuter avec elle sur ce sujet<sup>36</sup>.

En ce qui concerne la nature autotraductive de cette traduction, nous nous trouvons encore en présence d'un cas limite. La version en français est parue avec la mention « traduit de l'arabe (Tunisie) par Fadhel Jaïbi ». À proprement parler, il ne s'agirait donc pas vraiment d'une autotraduction. Cependant, il est indispensable de rappeler la solidité de l'union, professionnelle et humaine, entre Baccar et Jaïbi. Ces deux artistes travaillent depuis toujours côte à côte, dans une pratique créatrice à quatre mains qui envahit tous les aspects de leur production. Si Baccar signe les textes après un processus de création commun, il n'est pas illégitime de supposer que Jaïbi puisse signer une traduction après un travail à deux. De plus, comme nous le verrons dans les prochaines pages, une analyse comparative des deux textes montre des différences remarquables dans le passage d'un texte à l'autre. Ces variantes, assez proches de la recreation, seraient impensables dans le cas d'une traduction allographe, alors qu'elles sont tout à fait habituelles dans une traduction auctoriale. Ajoutons que le choix de s'autotraduire n'est pas isolé ; il se répétera avec *Junūn*, dont la version française est au contraire signée par Baccar et Jaïbi ensemble. Ces considérations nous ont amenée à traiter cette traduction comme une autotraduction, bien que la nature auctoriale de la traduction française ne soit guère évidente dans le paratexte.

---

<sup>36</sup> Nous avons tenté à plusieurs reprises de nous mettre en contact avec Jalila Baccar et Fadhel Jaïbi, mais nos tentatives n'ont abouti à aucun résultat.



Après avoir décrit les conditions dans lesquelles l'autotraduction de *Al-baḥt 'an 'A'ida* s'est produite, venons-en à l'analyse du texte, en commençant par le rôle des différentes langues qui y sont présentes.

### 2.3 L'hétérolinguisme de la pièce

En décrivant le processus autotransductif de *Al-baḥt 'an 'A'ida*, nous avons précisé que l'autotraduction a lieu de l'arabe au français. Mais de quel arabe s'agit-il ? Il est vrai que Jalila Baccar écrit d'habitude en arabe tunisien ; toutefois, comme elle s'adresse dans ce contexte à un public libanais, elle est obligée d'utiliser de préférence l'arabe littéraire, langue véhiculaire entre les Arabes provenant de différents pays. En écrivant cette pièce, par conséquent, elle mène une première autotraduction implicite, une « autotraduction mentale », à partir de sa langue maternelle vers une langue, bien que langue officielle, qu'elle a apprise à l'école. En affirmant qu'elle s'est autotraduite mentalement, nous n'entendons pas déclarer que ce processus a été conscient et programmé. Jalila Baccar n'a sans doute pas pensé son monologue en arabe tunisien pour l'écrire ensuite en arabe littéraire. La notion d'« autotraduction mentale » nous semble plutôt faire référence à ce premier changement de langue qui a lieu dans l'esprit d'un auteur, de manière essentiellement inconsciente, lorsqu'il écrit dans une autre langue. Bien qu'il pense directement dans la langue d'arrivée – dans le cas de Baccar, elle la maîtrise parfaitement – le passage de la langue maternelle à cette langue seconde mérite d'être rappelé.

De plus, dans la version arabe de *Al-baḥt 'an 'A'ida*, cette dichotomie opposant arabe littéraire et arabe tunisien est explicitée par l'alternance de ces deux langues au niveau textuel. Nasri Hajjaj, dans sa préface de la version arabe, affirme que Baccar migre d'une langue à l'autre :

تتميز بنية النص بثنائية دائمة لا تفارقه إن كان من خلال لجوء الكاتبة إلى العربية الفصحى في مخاطبتها عابدة أو الجمهور أو اللجوء إلى العامية التونسية حين تحكي ذاتها وواقعها التونسي.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> Hajjaj 1998, p. 9. « La structure du texte est caractérisée par une dualité permanente qui se déploie par le recours à l'arabe littéraire dans ses discours à Aïda ou au public, et par le recours au dialecte tunisien lorsqu'elle parle d'elle-même ou de sa réalité tunisienne ». C'est nous qui traduisons. En réalité, quand elle s'adresse directement à Aïda dans le présent de la scène, elle utilise notamment l'arabe tunisien, comme nous le montrerons par la suite. Elle utilise l'arabe littéraire lorsqu'elle s'adresse à son amie pour rappeler le passé de cette dernière.

Ces mots évoquent une motivation compositionnelle à l'utilisation des langues, hypothèse que nous allons vérifier par l'analyse détaillée du texte.

Nous allons, par conséquent, nous arrêter sur l'usage de l'arabe littéraire et de l'arabe tunisien, en essayant de l'étudier à l'aide des motivations répertoriées par Rainier Grutman<sup>38</sup>, pour conclure par une brève réflexion sur les motivations de l'absence de la langue française, très présente au contraire dans beaucoup d'autres pièces de Baccar.

### **2.3.1 L'arabe littéraire et l'arabe tunisien : une motivation compositionnelle**

La présence de l'arabe littéraire s'explique d'abord pour une raison très simple : il accomplit une fonction pragmatique. Du moment que la langue véhiculaire entre la dramaturge et son public est l'arabe littéraire, la réussite de la performance dépend de l'usage de cette langue. Dans le cas d'un texte de théâtre, la coïncidence temporelle de la production de la performance et de sa réception fait en sorte que le public ne puisse pas revenir sur des expressions qu'il n'a pas comprises ou faire des recherches qui l'aident à mieux interpréter le texte. Par conséquent, la langue doit réussir à tout communiquer immédiatement. Cette contrainte pèse beaucoup plus sur un auteur de théâtre que sur un romancier<sup>39</sup>. Jalila Baccar aurait bien sûr pu choisir de jouer une pièce entièrement en arabe tunisien, mais au risque de ne pas être parfaitement intelligible pour son public.

Malgré ces prémisses, *Al-baht 'an 'A'ida* n'est pas une pièce unilingue, comme on aurait pu s'y attendre, en revanche l'arabe tunisien est fortement présent. Il est donc très intéressant d'étudier dans quelles occasions l'auteure choisit d'utiliser l'arabe littéraire et avec quelles motivations et, vice-versa, pourquoi elle préfère insérer de l'arabe tunisien dans d'autres passages.

Il faut aussi souligner que, bien que la pièce ait été mise en scène au Liban, elle a été publiée en Tunisie. C'est pour cette raison que les didascalies de la version écrite sont en arabe tunisien : les didascalies n'étant rédigées que pour les acteurs – tous Tunisiens – et pour les lecteurs – des Tunisiens aussi – et accomplissant une fonction très pratique, il n'y avait aucune raison de les rédiger en arabe littéraire.

Avant d'aborder les stratégies que Baccar suit dans le choix de la langue à utiliser, cela vaut la peine de nous arrêter quelques instants sur les caractéristiques de l'arabe tunisien

---

<sup>38</sup> Réaliste, compositionnelle et esthétique. Voir partie 1, § 3.1.3.

<sup>39</sup> Voir partie 1, § 3.3.3.

dans cette pièce. Nous avons dit qu'il est fortement présent. Cependant, il s'agit d'un tunisien édulcoré, qui se rapproche de l'arabe littéraire. Si nous comparons *Al-baħt 'an 'A'ida* à *Junūn*, nous pouvons tout de suite remarquer que dans le deuxième il y a une présence importante de mots et de phrases écrites en caractères latins, alors que le premier est, à deux exceptions près, entièrement en caractères arabes. Il est évident que toute influence du français sur la langue parlée en Tunisie a été, comme nous le verrons par la suite, volontairement éliminée. Pour des raisons que nous allons approfondir dans les prochaines pages, Jalila Baccar ne veut pas renoncer totalement à sa langue. Cependant, pour les mêmes raisons pragmatiques qui l'ont amenée à privilégier l'arabe littéraire, elle cherche à travailler sur sa langue maternelle de manière à la rendre la plus compréhensible possible pour son public. Par conséquent le lexique, la partie de la langue censée véhiculer au mieux le sens d'un discours, est dans ce texte très proche du lexique de l'arabe littéraire, ce qui explique l'absence presque totale de tous les mots que l'arabe tunisien a empruntés au français. En revanche, l'auteure peut se permettre de garder les caractéristiques syntaxiques de sa langue – notamment : la négation avec ما (mā) et ش (š), le pronom relatif إلی ( 'illī), les préfixes et les suffixes du système verbal et les pronoms interrogatifs كفاش (kifāš), قداش (qaddāš), شنو (šnwa) – sans compromettre la réception du public.

Cette précision étant faite, nous pouvons maintenant présenter les constantes que nous avons repérées dans l'usage des langues.

Jalila Baccar change d'abord de langue selon son interlocuteur. La pièce commence en arabe tunisien par ces mots :

1.

عايدة... عايدة  
جيت على خاطرک  
نحب نراک... نشوف ملامحک  
نسمع صوتک... ضحکک  
ما زلت تعرف تضحک؟<sup>40</sup>

Dès le début de la pièce, Jalila ne se cache pas ; elle révèle son identité tunisienne dans cet appel intime qu'elle adresse à son amie. Ce faisant, elle affirme implicitement que, pour elle, l'arabe tunisien est la langue de l'intimité et de la spontanéité, rôle qu'il

<sup>40</sup> Baccar 2002, p. 15. « Aïda... Aïda... / Je suis venue pour toi / Je veux te voir... Observer tes expressions / Entendre ta voix... ton rire / Sais-tu encore rire ? ».

accomplira pendant toute la pièce. Cet usage n'a rien de réaliste, car Aïda, vraisemblablement, ne parle pas arabe tunisien, mais arabe palestinien et arabe littéraire. La motivation compositionnelle à l'usage des langues, implicite dans les mots de Hajjaj, est par conséquent déjà évidente, confirmée par l'alternance continue entre arabe tunisien et arabe littéraire dans les pages qui suivent immédiatement ce passage. La première fois qu'elle utilise l'arabe littéraire, seulement quelques lignes après, elle le fait pour s'adresser au public. En général, dans la pièce elle l'utilise toujours lorsqu'elle interpelle directement son auditoire. Cet extrait suit de près les lignes que nous venons de citer :

2.

تساءلون لماذا أبحث عنها هنا؟  
لأنني أعرف أنها هنا  
وكيف أعرف أنها هنا  
لأنها تعلم أنني هنا  
بديهي... لا؟<sup>41</sup>

Dans ce passage, Jalila, après s'être adressée directement à Aïda, parle de son amie au public, en lui expliquant pourquoi elle la cherche à Beyrouth. L'arabe littéraire lui sert, d'un côté, de pont, car il lui est utile pour rejoindre directement son public. De l'autre, le changement de langue contribue aussi à attirer l'attention des spectateurs, en leur montrant que, si elle a modifié sa manière de parler, c'est parce qu'elle a changé de destinataire. L'alternance des langues est donc recherchée, d'une manière évidente, pour des raisons inhérentes à la construction de la pièce, ne prétendant aucunement reproduire la réalité telle quelle. La motivation compositionnelle à l'alternance de langue est par conséquent remarquable dès les deux premières minutes de mise en scène.

Tout au long de son monologue, Jalila Baccar fait référence à plusieurs événements de l'histoire de la Palestine. Dans cet effort de mémoire, dans cette tentative de mise en mots de ces faits abordés de manière subjective, elle change de langue selon le point de vue qu'elle adopte. Prenons des extraits où elle évoque la *Nakba*. Dans ce passage elle

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 16. « Vous vous demandez pourquoi je la cherche ici ? / Parce que je sais qu'elle est ici / Et comment je sais qu'elle est ici ? / Parce qu'elle sait que je suis ici / Naturel... n'est pas ? ».

cherche à raconter, en s'adressant à Aïda directement, ce que tout Palestinien a vécu en ce jour dramatique s'appuyant sur des détails très personnels :

3.

تذكيرين  
تتذكرين قبلة أبيك المبللة بالدموع  
ودهشتك أمامها  
إذن الرجال أيضا يكون ... !!  
تتذكرين رائحته... وهو يضمك إليه  
عرق... مسك... عطر فواح...  
وترينه  
ترينه يخرج  
ترينه لآخر مرة...<sup>42</sup>

Le dernier baiser du père à la petite Aïda est le symbole d'une tragédie humaine qui a changé la vie de milliers de Palestiniens. Ce détail est inséré dans le rappel de toutes les petites actions qu'Aïda a accomplies ce jour-là, avant de quitter à jamais sa maison. Jalila raconte la Palestine du point de vue des Palestiniens et notamment du point de vue d'Aïda. Elle se fait aussi porte-parole de tout un peuple et le fait en arabe littéraire, langue qu'elle partage avec eux.

En revanche, dans cet extrait tiré de la mémoire suivante et concernant toujours la *Nakba*, elle utilise l'arabe tunisien :

4.

48... أنا ما زلت ما تخلفتش  
أما خال أمي... خالي عبد الرزاق  
تطوع مع آلاف التوانسة...  
يحب يدافع على فلسطين  
قطعوا ليبيا ووصلوا للحدود المصرية  
وقفوهم وسجنوهم...  
قالوا له "روح حرر بلادك...  
بلا فلسطين..."<sup>43</sup>

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 24. « Te rappelles-tu / Te rappelles-tu le baiser de ton père mouillé de larmes / Et ta surprise devant ça / Les hommes aussi pleurent alors / Te rappelles-tu de son odeur ... pendant qu'il te serrait contre lui / Sueur ... musc ... parfum intense... / Et tu le vois / Tu le vois sortir / Tu le vois pour la dernière fois ».

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 27. « 48... Moi je n'avais pas encore été créée / Mais l'oncle de ma mère... Mon oncle Abd Arrazzaq / S'est dévoué avec des milliers de Tunisiens / Il veut défendre la Palestine / Ils ont traversé la

Jalila Baccar rapporte, dans ce passage, comme dans beaucoup d'autres, le récit des Tunisiens concernant la Palestine. Cet extrait rappelle l'échec des volontaires tunisiens, dont l'oncle de Jalila, qui auraient voulu combattre en Palestine, mais que les Égyptiens ont renvoyés chez eux. Le point de vue est donc très tunisien, car il s'agit d'un moment de l'histoire tunisienne, bien que lié à l'histoire palestinienne. La langue choisie est la langue parlée par ces volontaires, l'arabe tunisien justement.

Cette stratégie de narration s'applique dans tous les moments de la pièce où Jalila évoque des faits historiques. Nous en proposons quelques exemples qui nous semblent particulièrement significatifs.

Dans ces deux passages, Jalila commente le discours de Bourguiba de 1965. Il s'agit d'une circonstance qui rapproche les Tunisiens, les Palestiniens et les Arabes en général, car les réactions qui suivent ce discours ne se bornent pas au territoire palestinien. D'abord, Jalila demande à Aïda si elle a écouté ce discours et souligne le fait que les Tunisiens l'ont bien compris :

5.

حضرت على الخطاب؟...  
كنت من بين اللي سبوه... وشتموه؟  
وإلا من بين اللي سمعوه...  
أحنا في تونس سمعناه...  
أحنا معناها أمي وبابا وأنا قد الشبر  
نسمع ونتساءل<sup>44</sup>

Dès qu'elle parle des réactions de son peuple et de sa famille, elle choisit l'arabe tunisien. Elle mentionne aussi que ce discours a été critiqué et Bourguiba insulté. Elle donne immédiatement la parole à ses opposants :

6.

وصوت العرب<sup>45</sup> في القاهرة  
تسبب وتشتتم في الخائن الأكبر للقضية

---

Lybie et ils sont arrivés aux frontières égyptiennes / On les a arrêtés et emprisonnés / On lui a dit « vas libérer ton pays, pas la Palestine » ».

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 30. « Tu as assisté au discours ?... / étais-tu parmi ceux qui l'ont insulté... ou hué ? / Ou bien parmi ceux qui l'ont écouté... / Nous en Tunisie nous l'avons écouté / Nous c'est à dire ma mère mon père et moi toute petite / J'écoutais et je me posais des questions ».

<sup>45</sup> Une radio égyptienne.

ولأمة العربية... عميل الإمبريالية... الصهيونية  
والزّيدة المرحية  
وأنا داهشه<sup>46</sup>

Ce faisant, elle les cite dans leur langue, l'arabe littéraire. L'opposition, au niveau thématique, entre les partisans de Bourguiba et ses critiques, est de cette manière amplifiée, au niveau linguistique, par l'opposition des langues.

Nous citons un dernier extrait, où il est question de la guerre civile libanaise et les deux langues coexistent :

7.

ربما هم في لبنان  
لهم تفاسير منطقية... دنيّة... طائفية  
موضوعية... سياسية... استراتيجيّة  
تاريخية... جغرافية  
لنوعيات التحالف والتعادي  
أما أحنا في تونس  
كيفاش تحبنا نتبعو...<sup>47</sup>

Jalila Baccar insiste sur le manque d'explication, sur l'absence de motivations rationnelles en ce qui concerne cet évènement. Elle oppose deux points de vue : le point de vue des Libanais, qui prennent partie à cette guerre, qu'ils vivent jour après jour, et le point de vue des Tunisiens, qui la regardent de l'extérieur et incapables de la comprendre. Lorsqu'elle évoque des explications possibles dans une perspective libanaise, elle utilise l'arabe littéraire. Cependant, dès qu'elle passe aux réactions étonnées et confuses des Tunisiens, dans les deux dernières lignes, son arabe devient aussitôt tunisien, la seule langue capable de restituer les émotions de son peuple.

Ce côté émotionnel de l'arabe tunisien revient à plusieurs reprises, car elle l'utilise chaque fois qu'elle veut exprimer ses sentiments les plus intimes. Dans ce passage, elle se souvient de sa joie pour l'attentat de Monaco. Elle espère pouvoir rencontrer Aïda dans cette occasion, mais en vain :

<sup>46</sup> Baccar 2002, p. 31. « Et la voix des Arabes au Caire / Insultait et huait le grand traître de la cause / Et la communauté arabe... l'agent de l'impérialisme... Du sionisme / Du beurre malaxé / Et moi j'étais étonnée ».

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 46. « Eux, peut-être, au Liban / Ils ont des explications logiques... religieuses... communautaires / Objectives... politiques... stratégiques / Historiques... géographiques / Pour ces alliances et antagonismes / Mais nous en Tunisie / Comment voulez-vous qu'on suive... ».

8.

كم كنت معتزّة عايده بتلك الوحشية  
عايدة... كان تعرف  
قدّاش حبّيتك وقتها...  
قدّاش اشتيهيت نضمّك ونقبّلّك إنت وأصحابك  
ما كنتش معاهم...  
وين كنت؟<sup>48</sup>

Dans la textualisation de sentiments tellement ambigus, où les désirs personnels se mêlent à un fait tragique international jusqu'à le dépasser, l'arabe tunisien ne pouvait que s'imposer. En effet, chaque fois que Jalila parle d'elle-même, de ses sentiments et de sa vie personnelle, elle utilise le tunisien. Elle le fait aussi lorsqu'elle raconte à Aïda sa carrière artistique, comme dans cet extrait :

9.

عايدة... عايده  
تعرف اللّي أوّل مرّة  
كدنا نتقابلو فيها سنة 73 كانت في لبنان  
أنا جيت في أوت  
وإنت بعد حرب أكتوبر  
كان أوّل جواز سفر لي...  
أوّل سفر...  
وأوّل عرض خارج تونس  
في مهرجان "دير القمر"  
بمسرحيّة "جحا أو الشرق الجائر"  
سمعت بيها؟<sup>49</sup>

En bref, il nous semble que, d'une manière générale, Jalila Baccar opère dans *Al-baht 'an 'A'ida* un partage très clair entre l'arabe tunisien et l'arabe littéraire. Elle parle en tunisien lorsqu'elle s'adresse directement à Aïda pour parler du présent ; de plus elle l'associe à l'intimité et à ses émotions les plus profondes, aux commentaires sur

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 42. « A quel point je me sentais fière Aïda de cette barbarie / Aïda... si tu savais / A quel point je t'ai aimée à ce moment... / A quel point je désirais te serrer contre moi et t'embrasser, toi et tes amis / Tu n'étais pas avec eux / Où étais-tu ? ».

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 45. « Aïda... Aïda / Tu sais que la première fois / Qu'on pouvait nous rencontrer en 1973 c'était au Liban / J'y étais en aout / Et toi après la guerre d'octobre / C'était mon premier passeport... / Mon premier voyage... / Et la première représentation en dehors de Tunis / Au festival « Dir al Qamar » / Avec la pièce « J'Ha et l'Orient en désarroi » / En as-tu entendu parler ? ».



l'histoire de la Palestine faits par des Tunisiens et à tous ses souvenirs d'enfance à elle. En revanche, elle utilise l'arabe littéraire lorsqu'elle s'adresse au public, lorsqu'elle présente des événements historiques du point de vue des Palestiniens ou des autres Arabes et lorsqu'elle imagine la vie de Aïda.

Ces données sont le résultat d'une tentative de classement des constantes que nous avons repérées dans la pièce. Par souci d'exhaustivité, nous rappelons qu'il est possible de trouver quelques rares passages qui ne confirment pas ces tendances. Par exemple, dans l'extrait suivant Jalila Baccar utilise l'arabe tunisien pour présenter la guerre des Six Jours :

10.

سنة أيام... سنة أيام برك وتهزمت الجيوش العربية  
سنة أيام... الوقت اللي مكن الرب الأعلى  
من خلق العالم حسب التوراة والإنجيل  
واليوم السابع ما ارتاحوش  
تقبلوا تهاني العالم المنبهر  
أمام معجزة ها الجيش الصغير  
اللي محق جيوش منطقة كاملة<sup>50</sup>

D'après nous, le recours à l'arabe tunisien s'explique, car elle se sent mise en cause dans cette défaite, la Tunisie étant impliquée dans les armées arabes vaincues. Cependant, ce facteur n'est pas aussi explicite qu'ailleurs.

Les exceptions aux tendances que nous avons repérées ne minent pas la pertinence de l'application de la motivation compositionnelle au partage entre arabe littéraire et arabe tunisien dans *Al-baht 'an 'A'ida*. Dans cette pièce, le choix d'une langue ou de l'autre vise, dans la majorité des cas, à construire l'univers de l'œuvre, à mieux détailler les situations évoquées. Sans doute, l'auteure est-elle tellement attachée à sa langue, l'arabe tunisien, qu'elle trouve le moyen de lui trouver un sens, justement, compositionnel et artistique dans cette œuvre panarabe.

### 2.3.2 Pour chaque citation, sa langue : hétérolinguisme et motivation esthétique

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 36. « Six jours... six jours pour mettre à genoux et battre les armées arabes / Six jours... le temps que Dieu a mis / Pour créer le monde selon la Torah et la Bible / Et le septième jour ils ne se sont pas reposés / Ils ont reçu les félicitations du monde ébahi / Devant le miracle d'une armée si petite / Qui a rasé les armées d'une région entière ».

Si la motivation compositionnelle à l'usage des langues dans *Al-baht 'an 'A'ida* domine, il ne va pas forcément de soi que les autres soient totalement exclues. Jalila Baccar est une femme très cultivée et elle aime insérer dans ses pièces des citations qui font référence aux différentes traditions littéraires ou culturelles auxquelles elle appartient. Dans ce contexte, il est fascinant d'en étudier les langues. Comme Grutman l'a proposé, lorsqu'on insère dans un texte une citation savante dans une autre langue, elle répond à une motivation esthétique : l'emploi d'une langue « étrangère » n'a aucune fonction dans la construction de la pièce et elle ne vise pas à reproduire la réalité mais, en revanche, elle montre l'érudition de l'auteur.

Dans ce premier exemple, il s'agit d'un poème très célèbre de Chabbi, l'un des poètes tunisiens les plus célèbres ; il est devenu l'hymne national de la Tunisie :

11.

ووحدة من الجيش التونسي يقودها الضابط الشابي  
ابن ابو القاسم الشابي الشاعر اللي كتب  
فعولن فعولن فعولن فعول  
"إذا الشعب يوما أراد الحياة...  
... فلا بد... أن يستجيب"  
فعولن فعولن فعولن فعول<sup>51</sup>

Bien que son auteur soit tunisien, il écrit en arabe littéraire, langue traditionnellement de la littérature et de la poésie. Baccar insère dans sa pièce très panarabe et nationaliste un poème, véritable symbole de sa patrie tunisienne. Pour ce faire, elle est obligée de faire recours à la tradition littéraire en arabe littéraire, la seule qui jouit d'une réelle reconnaissance. De plus, dans ce passage il est intéressant de souligner les stratégies qu'elle adopte pour insérer cette citation intertextuelle à l'intérieur de son monologue. Dans les deux premières lignes que nous avons citées, elle rappelle, en arabe tunisien, la mission échouée de l'armée tunisienne pendant la guerre des Six Jours. Cette armée étant guidée par le fils de Chabbi, cela permet à Jalila d'évoquer ce poème – hymne national. Elle n'introduit pas immédiatement la citation, mais elle prépare son public au changement de langue et d'atmosphère : elle commence à jouer le poème en répétant les mots « فعولن فعولن فعولن فعول – *Fa'ūlna fa'ūlna fa'ūlna fa'ūl* », qui n'ont aucune

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 36. « Et une unité de l'armée tunisienne que l'officier Chabbi conduisait / Le fils de Abu Al-qasim Acchabbi le poète qui a écrit / *Fa'ūlna fa'ūlna fa'ūlna fa'ūl* / « Si le peuple un jour désire la vie... / Il faut l'exaucer » / *Fa'ūlna fa'ūlna fa'ūlna fa'ūl* ».

signification, mais qui sont utilisés dès l'école afin d'aider la mémorisation du rythme du vers poétique. De cette manière, le personnage d'un côté prend son temps pour entrer dans ce rythme, mais de l'autre prévient le public du fait qu'elle va citer un poème, ce qui entraîne aussi un changement de langue.

Dans ce deuxième exemple, Jalila cite en revanche un chant patriotique que les radios transmettent en 1967, après la défaite de la guerre des Six Jours.

12.

ياشباب العرب  
يا أهل الحميّة  
هَبّوا للطلب  
بقلوب قويّة  
يوم الاتحاد  
فلنكن جميعا  
ننادي لتحيا  
الأمة العربيّة  
وقولوا لتحيا...  
الوحدة العربيّة<sup>52</sup>

Il s'agit d'une citation intertextuelle d'un chant panarabe, comme le montre la référence à la communauté des Arabes, la *'umma*, et à leur unité. La langue du panarabisme est l'arabe littéraire, la seule langue en mesure d'unir tous les Arabes du monde. En 1967, le rêve panarabe nourri par Nasser était encore très vivant et de tels chants à l'ordre du jour. Dans cet exemple, la présence de l'arabe littéraire nous semble être mi esthétique et mi réaliste. Esthétique parce qu'il s'agit d'une citation intertextuelle d'un texte en arabe littéraire ; réaliste, car, sans aucun doute, en 1967 les radios diffusaient des tels chants et Jalila Baccar s'en sert pour recréer l'atmosphère de ces jours-là.

Vu que la tradition littéraire reconnue en arabe tunisien est très limitée, nous pourrions nous attendre à une absence totale de l'arabe tunisien à motivation esthétique. Par contre, Jalila Baccar s'autocite, en insérant des extraits de ses pièces précédentes. Ce petit passage presque poétique est répété deux fois, lorsqu'elle rappelle le massacre de Sabra et Chatila et quelques pages après, lorsqu'elle évoque sa pièce, *Lem* :

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 35. « Oh jeunes arabes / Oh gens de la protection / Répondez à l'appel / Les cœurs solides / Le jour de l'union / Soyons tous unis / Pour exclamer vive / la communauté arabe / et crier vive / l'union arabe ».

13.

الهوء قل  
والكلام ثقل  
ما عاد عنده معنى<sup>53</sup>

La première fois qu'elle le cite, en réfléchissant sur l'inutilité des mots devant une tragédie comme Sabra et Chatila, rien n'indique qu'il s'agit d'une citation. Cependant, dans sa deuxième occurrence, dont nous reportons un extrait plus long, sa nature intertextuelle est beaucoup plus évidente :

14.

لام مسرحية تنبئية  
تحكي الهزيمة  
أسواد قاتم  
خطاب متشائم في غرفة سوداء  
وطفل في الثالثة عشرة من عمره  
يقطع لسانه  
ويكتب بدمه على المرأة  
"الهوء قل"  
والكلام ثقل  
ما عاد عنده معنى<sup>54</sup>

Dans ce passage, le public est amené à comprendre la source de ces mots, car l'auteure présente d'abord le sujet de la pièce *Lem* et explique que l'extrait cité a été écrit sur un miroir avec le sang d'un enfant suicide. De plus, dans le texte écrit, la présence des guillemets dissipe tout doute et montre clairement que Jalila est en train de citer ces trois lignes par cœur.

L'utilisation de la citation est donc différente dans ces deux passages : dans le premier, la dramaturge l'insère sans dévoiler sa nature intertextuelle et l'utilise comme si celle-ci faisait partie de sa nouvelle création ; dans le deuxième, en revanche, elle explicite et explique sa source. *Lem* a été mis en scène seize ans avant *Al-baht 'an 'A'ida*, à la

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 49 et p. 52. « L'air manque / La parole est lourde / Elle n'a aucune signification ».

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 52. « Lem est une pièce prémonitoire / Qui parle de la défaite / Noire foncé / Un discours pessimiste dans une chambre noire / Et un enfant de treize ans / Qui coupe sa langue / Et écrit avec son sang sur le miroir / L'air manque / La parole est lourde / Elle n'a aucune signification ».

même période où le massacre de 1982 a eu lieu. Pour revenir sur cet événement terrible dans sa nouvelle pièce, Jalila Baccar préfère faire recours à ses mots à elle, des mots qu'elle avait créés dans l'atmosphère sombre de cette période où le désespoir régnait. L'arabe tunisien s'impose, par conséquent, en tant que langue prioritaire de sa création.

### 2.3.3 Arabes et réalisme

Bien que numériquement très inférieurs, certains passages de cette pièce proposent un usage des langues à motivation clairement réaliste. En voici deux, l'un en arabe tunisien et l'autre en arabe littéraire.

15.

رَبِّي (1) معانا (2)  
 ربي (1) علاش (3) معانا (2) وموش (4) معاهم (2)  
 أمي؟  
 - علي خاطرنا (5) مسلمين  
 العرب موش الكل مسلمين (6)  
 هاو موسيو صابا (Monsieur Saba) (7) جارنا  
 عربي سوري من حلب وأستاذ عربيّة  
 وحامل صليب على صدره هو ومرته  
 - بكلّ صفة الفلسطينيين مسلمين  
 جاوبها بابا. فيهم المسيحيّين...  
 سكّته: عرب... فلسطين عربيّة<sup>55</sup>

Dans ce premier extrait, Jalila reproduit un dialogue qui a eu lieu en 1967 entre elle-même et sa mère. L'arabe tunisien est caractérisé, dans ce cas, par une motivation réaliste, car l'auteure vise à restituer cette conversation telle qu'elle a eu lieu, dans sa vitalité et véridicité. Elle veut recréer ce moment du passé d'une manière réaliste. Lorsqu'il répond à telle motivation, l'arabe tunisien gagne en vitalité et présente beaucoup plus de phénomènes linguistiques qui l'éloignent de l'arabe littéraire. Nous avons souligné de très nombreux indices de la « tunisienneté » de ce passage, qui sont

<sup>55</sup> *Ibid.*, pp. 32-33. « - Dieu est avec nous / - Pourquoi Dieu serait avec nous et pas avec eux, maman ? / - Parce que nous sommes musulmans / Les arabes ne sont pas tous musulmans / Monsieur Saba notre voisin / est un arabe syrien de Alep, professeur d'arabe / e il porte la croix sur sa poitrine, lui et sa femme / - De toute manière la Palestine est musulmane / Mon père lui a répondu qu'il y a aussi des chrétiens / Elle lui a coupé la parole : arabe... la Palestine est arabe ».

très nombreux. D’abord, les deux personnages utilisent le mot « رَبِّي (1) - *Rabbī* », appellation la plus diffusée en Tunisie pour indiquer Dieu. Au contraire, en arabe littéraire et au Moyen-Orient on emploie beaucoup plus fréquemment le mot « الله - *Allah* », qui existe en Tunisie mais réservé aux prières et aux occasions plus officielles. Dans la même phrase Jalila utilise la préposition « مع - *ma‘a* – avec » et le pronom suffixe « نا - *-nā* – nous », selon une prononciation, reproduite par la graphie, qui est typiquement tunisienne et qui diffère légèrement de la prononciation de l’arabe littéraire : nous trouvons dans le texte « معنا (2) - *ma‘ānā* – avec nous » au lieu de « معنا - *ma‘anā* », la seule différence consistant à la longueur du son “a”. On peut retrouver le même phénomène dans la phrase suivante, « معهم - *ma‘āhum* – avec eux » au lieu de « معهم - *ma‘ahum* ». Par la suite, Jalila et sa mère utilisent le couple « علاش (3) - *‘alesh* – pourquoi ? » et « علا خاطر (5) - *‘alā khāter* – parce que » qui substituent leurs équivalents en arabe littéraire, « لماذا – *limādhā* » et « لأن - *li’anna* ». La négation des phrases nominales « موش – *mūš* », utilisée au lieu de « ليس – *laīsa* » est aussi très diffusée. L’exemple (6) est à notre avis le plus intéressant, car il présente une phrase nominale avec le sujet en première position selon cette structure : [Sujet + négation + attribut] où « العرب - *al-‘arab* – les arabes » est le sujet, « موش - *mūš* – n’est pas<sup>56</sup> » la négation et « مسلمين - *muslimīn* – musulmans » l’attribut. En revanche l’arabe littéraire aurait préféré une structure débutant avec la négation : [négation + sujet + partie nominale], donnant « ليس العرب الكل مسلمين - *Laīsa al-‘arab al-kull muslimīn* – les Arabes ne sont pas tous musulmans ». Le dernier indice à remarquer est l’insertion d’un des deux mots en français présents dans toute la pièce, « موسيو – *mūsiū* - Monsieur » (7), écrit à la fois dans la graphie arabe et dans la graphie latine. Ce mot est tellement utilisé en arabe tunisien qu’il n’est pas perçu comme étranger. Baccar l’insère dans une pièce où elle a éliminé tout mot français, sa présence dans ce passage est donc remarquable et signale la volonté de reproduire une langue réelle. La motivation à l’usage de l’arabe tunisien – et du français de l’arabe tunisien – dans ce passage nous semble, par conséquent, réaliste encore plus que compositionnelle, bien qu’une motivation compositionnelle soit toujours présente.

<sup>56</sup> En arabe, littéraire et tunisien, le verbe être au présent n’est jamais exprimé mais toujours sous-entendu. Il s’agit par conséquent de phrases nominales.

Dans cet autre passage, au contraire, c'est l'arabe littéraire qui est caractérisé par une motivation réaliste. Elle cite l'annonce faite par la radio du bombardement de Tunis qui a eu lieu en 1985 :

16.

أكتوبر 85  
العاشرة صباحا  
انفجار  
الإذاعة التونسية: "علمنا أنّ طائرات حربية  
مجهولة الهوية  
قد قامت بقصف جوي  
على منطقة حمام الشاطيء"<sup>57</sup>

Vraisemblablement, une telle annonce a été faite en arabe littéraire, car c'est la langue utilisée dans les médias, également en Tunisie. Par conséquent, dans ce passage, l'emploi de l'arabe littéraire se limite à reproduire l'emploi réel de cette langue.

#### 2.3.4 Le français, la présence d'une absence

S'arrêter sur l'importance de l'absence d'une langue dans un texte peut paraître paradoxal. Toutefois, vu la place que le français occupe dans les autres pièces de Jalila Baccar<sup>58</sup>, cela vaut la peine d'y insister. L'absence des mots français, utilisés quotidiennement en Tunisie, fait partie de cette édulcoration de l'arabe tunisien que nous avons évoquée. Si le rapprochement du tunisien au littéraire vise notamment à faciliter la compréhension du public, il n'en va pas de même pour ce qui concerne cet effacement du français. Dans les faits, cette troisième langue n'aurait pas porté atteinte à la compréhension du public libanais, car le français est encore assez diffusé au Liban<sup>59</sup>. Cependant le français n'avait rien à voir avec la thématique mise en scène, avec l'univers fictionnel de cette pièce et avec la caractérisation des personnages. Il a donc été exclu pour des raisons éminemment artistiques. Parler en français de la question palestinienne n'aurait tout simplement pas eu du sens. Par conséquent, ce n'est pas le

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 56. « Octobre 85/ dix heures du matin / Une explosion / Les radio tunisiennes : « nous avons appris que des avions de guerre / dont l'identité est inconnue / ont effectué un bombardement aérien / Sur la région de Hammam Echatt ».

<sup>58</sup> Pour l'analyse de la présence de la langue française dans *Junūn*, par exemple, voir partie 2, §3.3.2.

<sup>59</sup> D'après l'Organisation Internationale de la Francophonie, 55% de l'enseignement au Liban est encore francophone. Voir [http://www.francophonie.org/IMG/pdf/synthese\\_pacte\\_liban.pdf](http://www.francophonie.org/IMG/pdf/synthese_pacte_liban.pdf) (consulté le 3 aout 2016).

contexte de réception – le public – qui oblige Jalila Baccar à laisser le français de côté, mais le sujet traité. Si Grutman définit les motivations de l'hétérolinguisme dans un texte littéraire, nous croyons pouvoir les appliquer aussi à l'absence d'hétérolinguisme. Ainsi, dans le cas de *Al-baħt 'an 'A'ida*, l'omission du français s'explique dans le cadre d'une motivation compositionnelle, fonctionnelle à la structure de l'œuvre.

Il n'y a que deux exceptions. Nous avons évoqué la première occurrence du français, ce

15.

(Monsieur Saba)<sup>60</sup> موسيو صابا

écrit dans les deux graphies. Nous avons déjà mis l'accent sur sa motivation réaliste, car il se trouve dans un passage oral où l'arabe tunisien est très vivant.

L'autre occurrence du français semble avoir plutôt une motivation esthétique :

17.

Goliath ضد David

وقف وتكسل David

مدّ ذرعانه وتوسّع

ولمّ على الكلّ

حتّى القدس<sup>61</sup>

Jalila compare la défaite des Arabes contre Israël de 1967 à l'entreprise biblique de David et Goliath. En évoquant un mythe judaïque, elle utilise les mots français, alors qu'il existe des équivalents arabes, « داود » et « جالوت ». Il ne semble pas y avoir d'autre motivation qu'esthétique.

### 2.3.5 La textualisation des langues, entre diglossie et art

Dans ce paragraphe, nous avons présenté les motivations de l'hétérolinguisme dans la version arabe de *Al-baħt 'an 'A'ida*. Avant d'introduire l'analyse comparative de la version française, cela vaut la peine de proposer quelques considérations conclusives.

Il est très intéressant de souligner que, lorsque Jalila Baccar doit choisir entre arabe littéraire et arabe tunisien, la diglossie dominant dans le contexte tunisien entre en jeu.

---

<sup>60</sup> Baccar 2002, p. 32.

<sup>61</sup> *Ibid.*, pp. 36-37. « David contre Goliath / David s'est levé et il s'est étiré / Il a tendu ses bras et il s'est étendu / Et il a tout enlacé / jusqu'à Jérusalem ».



En choisissant de rédiger cette pièce à la fois en arabe tunisien et en arabe littéraire, elle échappe au piège de la diglossie littéraire, définie comme le recours à l'une des deux langues concernées ou à l'autre selon le genre textuel ou selon le contexte de réception. En refusant de produire un texte complètement en arabe littéraire, malgré le public étranger auquel ce texte se réfère, elle opère un choix fortement politique qui veut souligner la valeur artistique de sa langue. La motivation compositionnelle à la base de l'alternance entre ces deux langues est la seule stratégie textuelle possible pour respecter et manifester ce choix.

En revanche, lorsque les deux langues obéissent à une motivation réaliste ou esthétique, l'auteure tombe forcément dans la reproduction du contexte diglossique tunisien. L'arabe littéraire est ainsi mis en œuvre dans le discours médiatique, politique et dans les citations littéraires ; en revanche, l'arabe tunisien est relégué à l'oralité, en tant que langue de spontanéité.

Cependant, comme la motivation réaliste et la motivation esthétique sont très minoritaires, l'usage compositionnel des langues permet à l'auteure de dépasser cette opposition diglossique et d'exploiter la richesse qui dérive de la pluralité des langues dans des buts artistiques, ce qui nous semble tout à fait cohérent avec son esthétique créatrice.

#### **2.4 Pour une analyse des variantes<sup>62</sup>**

Après avoir présenté l'hétérolinguisme de la pièce, nous aborderons à présent l'analyse contrastive des deux versions, afin de mettre en lumière les variantes qui ont été proposées dans le passage d'une langue à l'autre.

En comparant les deux versions, nous avons repéré de nombreuses variantes concernant la structure de la pièce mais surtout le niveau du contenu et le niveau stylistique. Nous présenterons d'abord rapidement les différences qui concernent la structure de la pièce. Nous reporterons par la suite plusieurs exemples de variantes textuelles, en essayant notamment de les mettre en rapport avec l'horizon d'attente du public auquel Jalila Baccar se réfère. Rappelons que, vu que nous nous trouvons en présence d'une autotraduction, nous ne pouvons pas reprocher à Jalila Baccar de ne pas avoir été fidèle à l'auteur, c'est-à-dire à elle-même. Toutefois, il nous semble intéressant de réfléchir aux

---

<sup>62</sup> L'analyse contenue dans ce paragraphe avait déjà été esquissée, de manière beaucoup plus synthétique, dans Lusetti 2016c.

causes de ces différences, en travaillant sur les textes sans oublier tous les aspects que nous avons mis en lumière à propos du contexte.

### **2.4.1 Structure**

Bien qu'il n'y ait pas de différences importantes dans le contenu de la pièce dans sa globalité, nous avons remarqué plusieurs dissymétries dans le partage des scènes. Nous avons déjà eu l'occasion de rappeler que la version arabe est divisée en huit mémoires, alors que la version française n'en compte que sept. Cependant, il n'y a pas tellement de changements sur scène qui puissent nécessiter un changement structurel. Dans leur traduction française, Jaïbi et Baccar ont tout simplement coupé les scènes de manière différente.

Au niveau de l'ordre des scènes, il y a un seul déplacement significatif. Dans la version arabe, Jalila s'adresse dans le préambule d'abord au public, ensuite à Aïda et enfin encore au public, pour revenir vers son amie dans la première mémoire. Ses interlocuteurs changent ainsi continuellement. En revanche, dans la version française, le préambule fait entièrement appel au public, alors qu'Aïda n'est interpellée que dans la première mémoire. Les mots que Jalila prononce à l'intention de son amie dans le préambule arabe ne sont pas effacés, mais seulement déplacés de quelques pages.

Il est difficile de savoir pour quelles raisons les auteurs ont décidé d'accomplir ces interventions. Nous ne savons même pas si la première version jouée en arabe en 1998 correspond parfaitement au texte imprimé ou bien si elle était structurée comme la version française. Dans ce cas, les modifications pourraient avoir été proposées plus tard, probablement pour des raisons liées à la performativité de la mise en scène.

Il est de toute manière intéressant de souligner qu'un traducteur allographe aurait difficilement pu intervenir sur la division des scènes. Ces changements constituent un premier témoignage de l'autorité que Jaïbi et Baccar exercent sur ce texte.

Après avoir brièvement décrit les différences que les deux versions présentent au niveau de la structure, nous nous arrêterons beaucoup plus longuement sur les variantes textuelles, tout d'abord concernant le contenu, puis le style pour conclure par des extraits totalement réécrits.

### **2.4.2 Contenu**

En ce qui concerne la traduction du contenu, nous assistons premièrement à une tendance à la clarification et à des adaptations visant à interpeller directement le public français. Ensuite, il est intéressant de prendre en considération le traitement des passages les plus politiques, car l'analyse du texte montre une certaine atténuation de cette dimension. Enfin, la version française est aussi caractérisée par plusieurs omissions, qui s'expliquent pour des raisons très différentes et que nous allons explorer.

#### 2.4.2.1 Clarification

Nous avons appelé « clarification » la tendance de Jalila Baccar et Fadhel Jaïbi à manifester « quelque chose qui n'est pas apparent, mais celé ou réprimé, dans l'original » ou à « rendre clair ce qui ne l'est pas et ne veut pas l'être dans l'original », en reprenant les définitions d'Antoine Berman<sup>63</sup>. Dans le cas de *À la recherche de Aïda*, cette tendance semble découler de l'envie de guider le public français, qui connaît moins bien le contexte historico-politique arabe que le public libanais, dans la compréhension du texte. Les auteurs traducteurs aident par conséquent leur public en lui expliquant certaines références politiques, culturelles et personnelles, liées à la carrière artistique de Jalila Baccar, qui pourraient paraître obscures pour un Français. Nous en proposons dans ce paragraphe neuf exemples, à titre explicatif.

Tout d'abord analysons certains renvois à l'histoire et à la politique arabe, palestinienne et tunisienne. Ici, il est question d'une référence panarabe que les auteurs veulent expliquer dans la traduction française :

1. وأمي متعاركة مع جمال عبد الناصر<sup>64</sup> Ma mère à cette époque-là était brouillée avec Nasser **le président égyptien**<sup>65</sup>

La référence, dans ce passage, est à Gamal 'Abd Annasser, président égyptien et guide principal du panarabisme dans les années 50 et 60. Or, il est légitime de supposer qu'à cette époque tous les Arabes connaissaient cette figure célèbre, espoir de tout nationalisme arabe. Il était en conséquence superflu d'expliquer de qui il s'agissait à Beyrouth. Dans le texte français, en revanche, Baccar et Jaïbi réalisent plusieurs

---

<sup>63</sup> Berman 1999, p. 55.

<sup>64</sup> Baccar 2002, p. 31. « Et ma mère se disputait avec Gamal 'Abd Annasser ».

<sup>65</sup> Baccar 1998, p. 21.

adaptations. Ils enlèvent tout d'abord le prénom Gamal, en ne laissant que son nom, Nasser, sans doute pour s'adapter à la façon dont les Français avaient l'habitude de l'appeler. De plus, ils ajoutent une glose qui explique de qui il s'agit – « le président égyptien » – à l'attention de ceux qui ne connaissent pas ce personnage du passé, par exemple les plus jeunes.

Dans le deuxième extrait, on évoque un événement tragique de l'histoire des Arabes, le massacre de Sabra et Chatila, qui a eu lieu au Liban au détriment des réfugiés palestiniens :

2. أما أمك فقد فضلت البقاء في بيروت Ta mère choisit de rester à Beyrouth.  
تركهم أخوك كلهم في صبره وشتيله...<sup>66</sup> Il<sup>67</sup> part seul, les livrant malgré lui  
**À l'innommable, l'indicible boucherie**  
Sabra et Chatila.<sup>68</sup>

Dans la version arabe, les deux camps de réfugiés sont cités sans aucun commentaire. L'horreur qui entoure ces lieux est évident pour un Libanais, qui a été plus ou moins directement concerné par cet événement. Baccar et Jaïbi peuvent par conséquent se permettre de ne pas dire explicitement que l'on a accompli un massacre, mais de l'évoquer implicitement, laissant au public la possibilité de rappeler ses propres souvenirs. En revanche, en s'adressant aux Français, ils préfèrent préciser qu'il s'agit d'une « innommable, indicible boucherie ». Étant donné qu'ils mettent en scène ce drame seize ans après les faits, dans un contexte lointain, la connaissance de ce triste moment de l'histoire palestinienne et libanaise ne va pas de soi. Afin de rendre leur mise en scène plus efficace, ils optent dans ce passage pour une clarification.

Après une référence panarabe et une palestinienne, l'exemple qui suit a un caractère à la fois tunisien et panarabe, car il renvoie à la participation tunisienne à la guerre des Six Jours :

3. الوحدة كانت تستعد للالتحاق بالجيش العربية Son fils donc et son unité héroïque  
الأحرى N'ont même pas le temps d'atteindre les

<sup>66</sup> Baccar 2002, p. 49. « Ta mère par contre a préféré rester à Beyrouth / Ton frère les a tous laissés à Sabra et Chatila ».

<sup>67</sup> Le frère de Aïda, Nasser, qui est parti à Tunis avec l'OLP.

<sup>68</sup> Baccar 1998, p. 33.

أما عمرها ما عدّات الحدود التونسية  
 الوقت ما كفاهاش<sup>69</sup> **frontières libyennes,**  
**Quand la guerre est déjà terminée**  
**Et la nouvelle défaite consommée.<sup>70</sup>**

Le texte arabe est très elliptique. Au Liban, Jalila Baccar se borne à dire que « le temps n'a pas suffi » aux troupes tunisiennes pour arriver aux frontières de leur pays. La défaite dans la guerre de 1967 a été un vrai choc pour toutes les populations arabes à cette époque et sa mémoire continue à être très vivante. Par conséquent, l'auteure est en mesure de rappeler cet événement et tous ses effets de manière allusive, par une phrase très courte qui cache énormément de sous-entendus. En revanche, dans le texte français la volonté de mieux contextualiser la narration est évidente. C'est pourquoi les deux artistes traduisent par « Quand la guerre est déjà terminée / Et la nouvelle défaite consommée », une phrase plus longue qui rend la rapidité de la guerre et la défaite des Arabes explicite. En outre, toujours dans un souci de clarification, ils traduisent « les frontières tunisiennes » par « les frontières libyennes », en dissipant tout doute sur la trajectoire des militaires.

L'exemple 4 renvoie à un fait qui concerne la Tunisie de plus près, le bombardement israélien des quartiers généraux de l'OLP à Tunis :

4. الإذاعة التونسية: "علمنا أنّ طائرات حربية  
 مجهول الهوية  
 قد قامت بقصف جوي  
 على منطقة حمام الشاطيء<sup>71</sup> Annonce martiale  
 À la radio nationale  
 « Des avions de combat, de provenance  
 inconnue,  
 Ont bombardé ce matin à l'aube la  
 région de **Hamam Echatt** [en note:  
**Hamam Echatt : Lieu de résidence  
 du commandement de la résistance  
 palestinienne]**.  
**Dans la banlieue de Tunis...**  
**Faisant plusieurs morts et plusieurs  
 blessés,**

<sup>69</sup> Baccar 2002, p. 36. « L'unité tunisienne s'apprêtait à rejoindre les autres armées arabes / Mais elle n'a jamais dépassé les frontières tunisiennes / Le temps ne lui a pas suffi ».

<sup>70</sup> Baccar 1998, p. 25.

<sup>71</sup> Baccar 2002, p. 56. « Nous avons appris que des avions de guerre / Dont l'identité est inconnue / Ont effectué un bombardement aérien / Sur la région de Hammam Echatt ».

## Mêlant le sang des Tunisiens

Avec celui des frères palestiniens. »<sup>72</sup>

Tout d'abord, il faut remarquer que, dans la version française de cet extrait, Baccar et Jaïbi ont inséré la seule note en bas de page présente dans toute la traduction. Baccar cite Hammam Echatt, région tunisienne probablement inconnue à la majorité des Français. La note «Lieu de résidence du commandement de la résistance palestinienne» vise à rendre plus clair l'objectif du bombardement israélien, afin d'éviter toute équivoque. Bien évidemment, la note ne concerne que la version imprimée du texte et n'est pas une stratégie utile sur scène. C'est pour cette raison qu'ils spécifient que Hammam Echatt se trouve « dans la région tunisienne ». Cette insertion aide le spectateur à mieux situer l'événement dont elle parle. L'ajout des trois dernières lignes, qui insistent sur les victimes de cet attentat et sur le sort commun des Tunisiens et des Palestiniens, va dans le même sens. Les auteurs, probablement, n'ont pas jugé nécessaire d'insérer de telles explications dans le texte arabe en raison de la notoriété de tout ce qui concerne le conflit arabo-israélien au Liban et dans le monde arabe en général.

Cette tendance à la clarification dans la traduction française concernant des faits historiques et politiques s'applique aussi à des aspects culturels. Nous en proposons deux exemples, dont le premier est lié à la Palestine et le deuxième à la Tunisie.

5. شعرك... طويل... قصير... مسرّح... مسيب  
وإلا محجوب عن الأنظار<sup>73</sup> Et tes cheveux, Aïda ?  
Comment sont-ils aujourd'hui ?  
Longs, courts ?...  
**Lascivement lâchés sur tes épaules**  
Ou **puddiquement** cachés **des mâles**  
regards  
**Sous un sombre voile noir ?...**<sup>74</sup>

Dans cet extrait l'arabe est, encore une fois, beaucoup moins explicite. Jalila pense à son amie Aïda et tente d'imaginer son aspect physique actuel, et notamment ses

<sup>72</sup> Baccar 1998, p. 37.

<sup>73</sup> Baccar 2002, p. 15. « Tes cheveux... longs... courts... démêlés... libres / Ou bien voilés aux regards ? ».

<sup>74</sup> Baccar 1998, pp. 11-12.

cheveux. Elle se demande s'ils sont longs, courts, lâchés ou voilés. Alors que dans le texte arabe le voile est tout simplement nommé, dans le texte français il est décrit, comme étant « sombre » et « noir ». Jaïbi et Baccar amènent le spectateur français à visualiser ce voile très précisément et présentent en détails les caractéristiques liées à la coutume traditionnelle palestinienne. Cependant, il n'y a pas que de la clarification dans cet extrait. Dans la version française, les deux auteurs-traducteurs ajoutent une dimension sexuelle liée aux cheveux de la femme, qui seraient « lascivement lâchés » ou « cachés des mâles regards ». En arabe, ils n'utilisent pas cet adverbe très érotique et ne spécifient pas non plus qu'il s'agit des regards des hommes. Nous n'avons remarqué dans le texte arabe aucune référence sexuelle ou érotique, du moins explicite. La version française nous semble plutôt répondre aux stéréotypes qui entourent le voile en France, insistant sur le caractère patriarcal de ce signe et oubliant son côté religieux, et plus simplement traditionnel.

L'exemple 6 concerne la traduction d'un passage qui demande, par contre, une certaine connaissance du contexte littéraire tunisien :

- |    |  |  |
|----|--|--|
| 6. | وحدة من الجيش التونسي يقودها الضابط الشابى | Et des unités de l'armée tunisienne          |
|    | ابن ابو القاسم الشابى الشاعر اللى كتب      | Sous la conduite d'un grand officier         |
|    | فعولن فعولن فعولن فعول                     | Fils du célèbre poète Chabbi,                |
|    | إذا الشعب يوما أراد الحياة...              | <b>Chantre de la liberté et de la fierté</b> |
|    | فلا بد... أن يستجيب"                       | <b>Auteur d'un sublime chant</b>             |
|    | فعولن فعولن فعولن فعول <sup>75</sup>       | <b>patriotique...<sup>76</sup></b>           |

Nous avons déjà vu que Jalila Baccar cite en arabe une partie de l'hymne national de son pays, écrit par le poète Chabbi. Elle se trouve par conséquent dans la nécessité d'expliquer la référence intertextuelle, d'abord au public de Beyrouth en explicitant, en arabe, que Chabbi est « le poète qui a écrit », glose suivie du texte de l'hymne national. Très célèbre en Tunisie, sans doute connu également à Beyrouth, Chabbi est fort probablement inconnu du public français. Aussi, en français, la référence intertextuelle est-elle totalement effacée. La dramaturge remplace alors toute cette partie par les expressions « chantre de la liberté et de la fierté, auteur d'un sublime chant patriotique

<sup>75</sup> Baccar 2002, p. 36. « Et une unité de l'armée tunisienne que l'officier Chabbi conduisait / Le fils de Abu Al-qasim Acchabbi le poète qui a écrit / Fa'ūlna fa'ūlna fa'ūlna fa'ūl / « Si le peuple un jour veut la vie... / Il faut l'exaucer » / Fa'ūlna fa'ūlna fa'ūlna fa'ūl ».

<sup>76</sup> Baccar 1998, p. 25.

». Elle est obligée d'explicitier ce qui dans le texte arabe est implicite, en renonçant à la citation intertextuelle qui n'aurait pas été comprise en France. En effet, l'arabe faisait appel à des connaissances que les spectateurs français ne sont pas censés connaître. L'insertion d'une explication était, par conséquent, nécessaire.

Dans ce prochain exemple, ce sont encore les connaissances du public sur la Tunisie qui sont en cause :

7. بورقيبة تتذكروه؟ ... دفنتوه ونسيتوه أنتوما Bourguiba... vous vous en souvenez  
زاده؟<sup>77</sup> encore ?  
*Elle sourit.*  
**Il est toujours en vie, vous savez...<sup>78</sup>**

Jalila cite Habib Bourguiba et son discours à Jéricho en 1965. En 1998, au moment de la mise en scène, il n'est plus président de la Tunisie, puisqu'il a été destitué en 1987 par le coup d'état médical<sup>79</sup> de Zine El-Abidine Ben Ali, président jusqu'aux émeutes de 2011. En arabe, elle demande aux Libanais s'ils ont enterré et oublié le premier leader tunisien eux aussi, impliquant que les Tunisiens l'ont fait. Quand elle s'adresse au public français, elle se borne à demander s'ils se souviennent de lui, effaçant la petite polémique avec ses concitoyens que les Français auraient du mal à comprendre. Toutefois, dans la version française, on ajoute une information supplémentaire : qu'il est encore en vie<sup>80</sup>. Si la première modification vise les connaissances des différents publics, cet ajout, bien qu'il ne soit d'aucune utilité pour la compréhension de la pièce, relève de la clarification, car il témoigne du désir des auteurs d'informer les Français sur l'histoire de leur pays.

Les deux derniers exemples qui suivent ne concernent pas l'histoire ni la culture des peuples évoqués dans la pièce, mais Jalila Baccar et ses pièces.

Dans cet extrait, la clarification est nécessaire pour des raisons très pratiques :

---

<sup>77</sup> Baccar 2002, p. 30. « Bourguiba vous vous rappelez de lui ? ... vous l'avez enterré et oublié vous aussi ? ».

<sup>78</sup> Baccar 1998, p. 20.

<sup>79</sup> Manière dont on désigne le coup d'état qui a destitué Habib Bourguiba. Ben Ali a réussi à obtenir le pouvoir en faisant signer un rapport médical qui attestait l'incapacité mentale du Président. Campanini 2006, p. 202.

<sup>80</sup> Il est mort en 2000 à l'âge de 96 ans. Il est aussi possible que cette phrase ait été éliminée de l'arabe au moment de l'édition de la version à publier, qui a eu lieu après la mort de Bourguiba. Il nous semble cependant moins probable, car le lecteur tunisien comprend très bien du texte que la pièce a été conçue quatre ans avant sa publication.



8. تتساءلون لماذا أبحث عنها هنا؟<sup>81</sup> Vous vous demandez sans doute  
 Pourquoi je viens la chercher ici...  
**Dans un théâtre à Beyrouth ?<sup>82</sup>**

La pièce a d'abord été écrite pour la représentation de Beyrouth. Au début de la pièce, Jalila déclare qu'elle cherche Aïda à Beyrouth, une ville qui a été protagoniste de plusieurs événements liés à l'histoire palestinienne et qui accueille encore énormément de réfugiés. La recherche d'Aïda à Saint-Denis aurait été invraisemblable. C'est pour cette raison que les deux auteurs ajoutent en français « dans un théâtre à Beyrouth », un complément de lieu qui clarifie l'adverbe « ici » rappelant le premier contexte de représentation où toute la pièce a lieu. Sans cette glose, effectivement, le public français aurait été amené vers un contresens.

Enfin, dans ce dernier extrait, Jalila Baccar cite « Lem », un ancien spectacle de sa compagnie :

9. كتبت "لام" عام 82 ولم تقدّم في الصيف  
 منعت المهرجانات الصيفيّة  
 حدادا... إثر الاجتياح  
 ولم تقدّم إلا يومين بعد وصول باخرة  
 الفلسطينيين<sup>83</sup> «Lem», en as-tu au moins entendu  
 parler?  
 Écrite en 82... mais privée de  
 représentation  
 Pour cause d'invasion.  
 Liban envahi  
 Festivals tunisiens interdits.  
 Les premières représentations seront  
 données  
 Deux jours après l'arrivée du bateau des  
 Palestiniens chassés.<sup>84</sup>

<sup>81</sup> Baccar 2002, p. 16. « Vous vous demandez pourquoi je la cherche ici ? ».

<sup>82</sup> Baccar 1998, p. 10.

<sup>83</sup> Baccar 2002, pp. 50-51. « J'ai écrit « Lem » en 1982 mais il n'a pas été joué en été / Les festivals d'été ont été interdits / En signe de deuil ... Après l'invasion / Et il n'a pas été joué jusqu'à deux jours après l'arrivée du bateau palestinien ».

Jalila Baccar est connue au Liban, où elle joue ses pièces depuis 1973, avant même de fonder la compagnie « le Nouveau Théâtre ». De plus, ce spectacle a été mis en scène aussi à Beyrouth. Grâce à cette célébrité, elle peut faire référence à sa carrière artistique et à ses pièces précédentes sans s’y arrêter très longuement, alors qu’en 1998, elle n’était pas très connue en France. Dans ce passage, et dans d’autres similaires, elle se présente, elle évoque son ancienne compagnie. Elle interpelle directement son public, en lui demandant s’il a « au moins entendu parler » de la pièce, presque en soulignant l’ancienneté et le prestige de sa légitimité d’artiste face à un public qui ne la connaît pas et qui doit la juger. Cette clarification, implicite dans le texte arabe, ne concerne pas le contenu de la pièce mais l’auteure-comédienne elle-même et son rapport avec son nouveau public.

Ces exemples montrent que, si la clarification est parfois nécessaire auprès du public français, elle entraîne une destruction du style narratif elliptique que Baccar a choisi pour son texte arabe. En revanche, la traduction en français de Fadhel Jaïbi et de Jalila Baccar montre le soin avec lequel les auteurs tiennent à s’adapter au goût du public français. Cela vaut la peine de s’arrêter sur cinq passages où cette attention se traduit par des ajouts, des clins d’œil, plus ou moins évidents, adressés à ce nouveau public.

#### 2.4.2.2 Clins d’œil au public français

Les passages que nous allons présenter dans ce paragraphe montrent une adaptation du contenu par rapport au public français, à travers des changements qui seraient très difficilement acceptés dans le cas d’une traduction allographe et qui témoignent, par conséquent, de la liberté des autotraducteurs par rapport à leur texte.

Dans ce premier extrait, la modification apportée n’est que minuscule, mais significative :

10.	مارس 65... وقتها عرفتك... عايدة قدّاش كان عمرك عشرين سنة... طالبة, أش كان وعيك؟ <sup>85</sup>	65... L'année où je t'ai connue, Aïda. Quel âge avais-tu en 65, Aïda ? <b>Dix-huit ans.</b> Étudiante. Consciente ou indifférente ? <sup>86</sup>
-----	--	--

<sup>84</sup> Baccar 1998, pp. 35-36.

<sup>85</sup> Baccar 2002, p. 30. « Mars 65... La période où je t’ai connue... Aïda / Quel âge avais-tu / Vingt ans... / Étudiante, quelle était ton degré de conscience ? ».

La comédienne s'adresse à Aïda et se demande si, à l'époque du discours de Bourguiba à Jéricho, elle avait déjà une conscience politique formée et mûre. Dans ce contexte, elle rappelle son âge : vingt ans en arabe et dix-huit ans en français. Quelle est la raison de ce petit changement ? Étant donné que Baccar veut mettre l'accent sur le degré de la sensibilisation d'Aïda à la politique, elle choisit pour son personnage l'âge de la majorité légale qui donne droit au vote : vingt ans en Tunisie, à l'époque, et dix-huit ans en France. Cet âge est par conséquent modifié dans la traduction française pour l'adapter aux lois de son nouveau contexte de réception. La référence à la France est, dans ce passage, implicite alors qu'elle se fait explicite dans le prochain exemple :

11. هَجَّوْا مَشَاوَا مِنْ تُونِسْ    Aujourd'hui ils sont presque tous partis,  
 وَاللِّي قَعْدُوا قَلَايِل    **Qui en France**  
 يَهُودِ تُونِسْ    **Qui chez toi, Aïda, dans ton pays.**  
 نَحْكِيوْ عَلَيْهِمْ فِي فَرْصَة أُخْرَى<sup>87</sup>    Les juifs de Tunisie...  
 Je t'en parlerai une autre fois.<sup>88</sup>

Jalila est en train d'expliquer que les juifs tunisiens, une minorité historiquement assez importante, sont désormais presque tous partis. Dans le texte arabe, nous ne trouvons aucune référence à la destination de leur voyage et le spectateur est amené à supposer qu'ils se sont installés dans le nouveau pays d'Israël. En revanche, dans le texte français, elle dit explicitement que certains sont partis en France. Cet ajout, tout en rappelant effectivement une vérité historique car les Juifs tunisiens sont réellement émigrés en Israël et en France, ne s'explique nullement dans l'économie de la pièce, car il n'apporte aucune information indispensable pour sa compréhension. De plus, il n'y a pas de raisons évidentes qui expliquent l'absence de cette référence dans le texte arabe. D'où l'hypothèse que Baccar et Jaïbi, au moment de se réécrire pour le public français, ont ajouté ce renvoi, qui ne constitue qu'un clin d'œil au nouveau public visant à capter son attention, à l'impliquer dans la narration.

L'adaptation au public français a lieu aussi grâce à la référence à ses traditions culturelles et religieuses :

<sup>86</sup> Baccar 1998, p. 20.

<sup>87</sup> Baccar 2002, p. 28. « Ils sont émigrés de Tunis / Et ceux qui sont restés sont une minorité / Les juifs de Tunisie / On parlera d'eux dans une autre occasion ».

<sup>88</sup> Baccar 1998, p. 19.

12.                    ستة أيام... ستة أيام برك وتهزمت الجيوش    En six jours **et six nuits**,  
                                  العربية                    Autant que le Dieu **d'Abraham** mit  
                                  ستة أيام... الوقت الذي مكن الرب الأعلى    Pour créer l'univers et la vie,  
                                  من خلق العالم حسب التوراة والإنجيل<sup>89</sup>    Les armées ennemies écraseront des  
                                  millions d'Arabes réunis...  
                                  Six jours **et six nuit**...<sup>90</sup>

Dans ce passage Jalila fait un parallèle entre la *Naksa* de 67, une guerre de six jours, et la création du monde qui, selon les traditions judéo-chrétiennes, dure aussi six jours. La référence biblique est présente dans le texte arabe, qui renvoie à la Torah et à la Bible comme sources premières de ce mythe de la création. Dans la version française, Jaïbi et Baccar ont maintenu le parallèle, mais en utilisant des expressions typiques du discours religieux français. Si, en arabe, nous ne trouvons que l'expression « six jours », en français ils préfèrent la locution « six jours et six nuits », plus usuelle, alors que en laissant tout simplement « six jours » la référence biblique aurait été de même maintenue. Également, ils insèrent la locution « Dieu d'Abraham », typique du langage biblique, là où l'arabe ne dit que « Dieu ». Par contre, en français la référence à la Torah disparaît. Ce sont des choix qui visent très clairement à rendre le texte plus accessible, plus familier au public français, par le biais de l'utilisation de ses locutions et de son lexique religieux.

Cette tendance est encore plus évidente dans le passage suivant :

13.                    ومعه قلت... أريد... أريد شيئا آخر<sup>91</sup>    Seif à qui tu confieras, fiévreuse...  
                                  «Je rêve... **je rêve d'un Homme**  
                                  **nouveau**»<sup>92</sup>

Jalila rapporte les mots d'Aïda, qui intègre la résistance palestinienne pour tenter activement de changer la situation politique de son pays. En arabe elle affirme « Je veux quelque chose d'autre », insistant sur son besoin de changement. En français, Jaïbi et

<sup>89</sup> Baccar 2002, p. 36. « Six jours... six jours pour mettre à genoux et battre les armées arabes / Six jours... le temps que Dieu a mis / Pour créer le monde selon la Torah et la Bible ».

<sup>90</sup> Baccar 1998, p. 25.

<sup>91</sup> Baccar 2002, p. 38. « Et avec lui tu as dit... Je veux... Je veux quelque chose d'autre ».

<sup>92</sup> Baccar 1998, p. 27.

Baccar insèrent une sorte de slogan politique : « je rêve d'un Homme nouveau » déplaçant le discours du plan pratique au plan philosophique. De cette façon, en faisant référence notamment à l'Humanisme, ils semblent vouloir montrer au public qu'ils savent se rapporter à la longue tradition intellectuelle et philosophique européenne, et, plus particulièrement, à celle du pays des Lumières.

Le dernier extrait signale aussi un certain désir de montrer la connaissance que Jaïbi et Baccar ont de la culture française :

14. *Elle se dirige vers son sac de voyage, l'ouvre et en sort une bouteille d'alcool de figue enveloppée dans un papier cadeau.*  
*Elle la montre.*  
C'était pour toi, Aïda.  
*Elle la décapsule et trinque.*  
À la santé de Aïda !  
*Elle se penche sur le sac et en sort un paquet...*  
Pour Aïda aussi  
Des gâteaux au miel.  
*Elle pose le paquet par terre.*<sup>93</sup>

Dans la deuxième version de la pièce, ils insèrent ce passage, qui n'est pas présent en arabe, où Jalila porte un toast en l'honneur d'Aïda. Cette scène ne change rien dans la globalité de la pièce. De plus, il n'y a pas de raisons qui auraient empêché un toast dans la version arabe, du moment que les références au vin, bien qu'il soit interdit par l'Islam, sont courantes dans la littérature classique. Si cet ajout découlait tout simplement d'une idée qui leur est venue à l'esprit après la première représentation, ils auraient pu l'ajouter à la version arabe, ce qu'ils ont préféré éviter. Ce passage semble par conséquent avoir été inséré exprès pour le public français, et pour des causes qui n'ont rien à voir avec le contenu. Nous supposons que ce passage a été inséré parce que les auteurs sont conscients de la place du vin et des toasts dans la tradition théâtrale européenne – pensons par exemple à *Hamlet* ou à *La Traviata* – et veulent le souligner. Il ne s'agit pas, à notre avis, d'une simple imitation, mais d'une manifestation d'érudition à l'égard d'un public étranger qui pourrait être amené à considérer leur

---

<sup>93</sup> Baccar 1998, p. 30.



هداولهم بلاد العرب... ملا غلب. !!<sup>94</sup> Mais avec la protection et la bénédiction  
des Anglais et des Français...  
Qui veulent se dédouaner à bon compte  
Et laver leur mauvaise conscience... sur  
notre dos...  
Aucune chance !  
C'est pourquoi ils leur ont fait cadeau de  
**la Palestine...**  
Quelle immonde injustice !<sup>95</sup>

Ce passage est fortement politique dans les deux langues et la dénonciation des responsabilités de l'Occident, des Anglais et des Français en particulier, est clairement conservée dans la traduction française. Cependant, le mot français « Palestine » est employé pour traduire une expression qui, en arabe, contient beaucoup plus de conflictualité : « le pays des Arabes ». L'expression arabe insiste d'un côté sur la nature panarabe du conflit et, de l'autre, présente les droits revendiqués par les Arabes sur cette terre comme s'ils étaient naturels, indiscutables. En traduisant en français par « Palestine », Jaïbi et Baccar continuent à s'engager politiquement, car la Palestine n'est pas un pays reconnu et, officiellement elle n'existe pas. Cependant, c'est un choix lexical beaucoup moins fort qui efface toute dimension panarabe de ces revendications. L'atténuation du conflit politique est un peu plus évidente dans cet autre petit détail :

16. عايدة أنتذكرين؟ Aïda, te souviens-tu  
أنتذنين خوف أمك وجدتك Du visage terrorisé de ta mère et de ta  
أمام القصف اليهودي على يافا، مدينتك؟<sup>96</sup> grand-mère,  
Le jour du bombardement de Jaffa, ta  
ville natale ?<sup>97</sup>

Jalila évoque, dans ces répliques, le bombardement de Jaffa qui oblige la famille d'Aïda à quitter sa maison. En arabe, on affirme noir sur blanc que le bombardement est juif.

<sup>94</sup> Baccar 2002, p. 32. « Et sommes-nous capables de vaincre les juifs ? / S'ils étaient seuls, peut-être / Mais les Anglais et les Français sont avec eux / Pour partager leur crime / Ils leur ont offert le pays des Arabes ... quelle défaite !! ».

<sup>95</sup> Baccar 1998, p. 22.

<sup>96</sup> Baccar 2002, p. 22. « Aida, te souviens-tu ? / Te souviens-tu de la peur de ta mère et de ta grand-mère ? / Le jour du bombardement juif de Jaffa, ta ville ? ».

<sup>97</sup> Baccar 1998, p. 14.

En français, cet adjectif est effacé. Il est clair dans le contexte que le bombardement ne peut qu'être juif. Cependant, la traduction française laisse cet élément sous-entendu en atténuant la condamnation des Israéliens, très explicite en arabe.

Dans le prochain exemple, il s'agit encore d'une omission :

17. سيف حبك الأول والأخير... Seif ton premier et dernier amour,  
 معه وقتت... Seif ta passion  
 ومعه قاومت... و صمدت... Seif qui t'initiera, te protégera  
 ومعه حلمت... Seif avec qui tu apprendras à tenir debout  
 ومعه دافعت... À résister, à défendre, à lutter jusqu'au  
 ومعه قاتلت... bout.  
 ومعه قلت... أريد... أريد شيئا آخر<sup>98</sup> Seif, avec qui tu rêveras d'un monde tout  
 beau  
 Seif à qui tu confieras, fiévreuse...  
 «je rêve...je rêve d'un Homme nouveau»<sup>99</sup>

C'est un passage intéressant selon plusieurs points de vue et nous y reviendrons en parlant de la traduction du style et du rythme. Nous nous limiterons pour l'instant à l'analyse du côté politique. Aïda vient de rencontrer Seif, qu'elle épousera par la suite. Avec lui, elle rejoint activement la résistance et commence à combattre pour son pays. La comparaison des deux versions montre beaucoup de variantes au niveau lexical, qui, tout en étant très libres, n'attendent pas au sens général du passage. Cependant, l'opération traductive la plus intéressante ici est l'omission de l'avant-dernière ligne du texte arabe, où Jalila affirme catégoriquement qu'Aïda a aussi tué. « - ومعه قاتلت... - Et avec lui tu as tué » est sans doute une phrase jugée trop forte pour le public français, qui aurait probablement condamné une participation aussi violente à la lutte contre Israël. Aïda en français tient debout, résiste, défend et lutte... actions acceptables et compréhensibles qui ne se traduisent pas forcément par des conduites violentes et assassines.

<sup>98</sup> Baccar 2002, pp. 37-38. « Seif ton premier et dernier amour... / Avec lui tu t'es arrêtée / Et avec lui tu as résisté... et tu t'es réfugiée... / Et avec lui tu as rêvé... / Et avec lui tu as défendu... / Et avec lui tu as tué / Et avec lui tu as dit... Je veux... Je veux quelque chose d'autre ».

<sup>99</sup> Baccar 1998, pp. 26-27.



Dans l'exemple 18, l'omission ne concerne pas seulement une phrase, mais tout un paragraphe où Jalila rappelle un moment très sombre de l'histoire des relations israélo-tunisiennes :

18.

لكنهم أتوا  
إلى هنا  
إلى تونس  
في أبريل 88  
أتوا في عتمة الليل  
واغتالوا أبو جهاد  
لكي يطفئوا شرارة  
أو شكت أن تكون نارا حارقة  
كيف أتوا؟  
كيف وصلوا إليه؟  
ألم يكن تحت حماية  
سيدي بو سعيد الباجي؟  
أسئلة أخرى  
أسئلة... أسئلة...  
وأجوبة... لم تكن مقنعة<sup>100</sup>

En 1988, le Mossad israélien a tué, à Sidi Bou Said, le leader palestinien Abu Jihad, très proche d'Arafat. Jalila Baccar se demande ici comment les Israéliens ont pu le trouver jusqu'en Tunisie et souligne le caractère provocateur de cet assassinat. Beaucoup de questions restent, pour elle, sans réponse. Ce passage pourrait avoir été supprimé car considéré comme trop local pour qu'un Français puisse le connaître, ou bien afin d'éviter toute possible polémique autour du rôle, jamais prouvé, du gouvernement tunisien dans cette histoire.

Dans le prochain extrait, Jalila raconte les manifestations d'étudiants qui ont envahi les rues après la défaite de la guerre de Six Jours :

19. الطلبة خرجوا يتظاهروا ضد الصهيونية Les étudiants, partout mobilisés...

<sup>100</sup> Baccar 2002, pp. 60-61. « Mais ils sont arrivés / Jusqu'ici / Jusqu'à la Tunisie / En Avril 1988 / Ils sont arrivés dans l'obscurité de la nuit / Et ils ont assassiné Abu Jihad / Pour allumer la scintille / Pour étendre la flamme d'une colère brûlante / Comment sont-ils arrivés ? / Comment sont-ils arrivés à lui ? / Il n'était pas sous protection / de Sidi bou said al-baji ? / D'autres questions / Questions... Questions... / Et les réponses... n'étaient pas convaincantes ».

والإمبريالية...<sup>101</sup> **Grèves, marches, slogans**  
**Appels à l'engagement... au sang**  
**Incitations au talion**  
**Colère et confusion...**<sup>102</sup>

Le texte arabe est beaucoup plus court que le texte français. Dans la pièce arabe, les étudiants manifestent « contre le sionisme et l'impérialisme ». La visée de ces manifestations est très claire : dénoncer, d'un côté, le projet sioniste de l'État israélien qui veut occuper et contrôler tous les territoires de Palestine et, de l'autre, accuser le projet impérialiste de ceux qui l'ont appuyé, les grandes puissances européennes et les États-Unis notamment. Dans la traduction française, cette phrase est omise. Pour compenser, Jaïbi et Baccar ont ajouté une phrase qui décrit ces manifestations, dont la longueur est déterminée par les rimes. Le spectateur perçoit sans doute mieux l'atmosphère chaotique et rageuse de ces journées, alors que les objectifs des protestations restent implicites.

Les variantes que nous avons remarquées dans l'exemple 20 sont plus difficiles à justifier :

20. ...72- 73. 72. 73.  
 اليدين مرفوعة Poings serrés...  
 الطلبة تتظاهر على كل شيء Les étudiants déferlent dans les rues.  
 مقتنعة أنه في إمكانها تغيير الأوضاع « Nous sommes debout, partout  
 يكفي أنها تخرج Et l'Histoire ne s'écrira pas sans nous! »  
 وتقول لا... لا... لا... **Voix juvéniles**  
 "نحن هنا وموجودون والتاريخ لن يكتب **Protestations futiles ?**  
 بدوننا" **Paroles entendues... paroles**  
 هذا ما قاله الشباب <sup>103</sup> **prophétiques.**<sup>104</sup>

En décrivant les manifestations étudiantes qui ont eu lieu contre le Parti unique en 1972 en Tunisie et qui ont été comparées à mai 1968 en France, Jalila met l'accent en arabe

<sup>101</sup> Baccar 2002, pp. 35-36. « Les étudiants sortaient manifester contre le sionisme / Et l'impérialisme ».

<sup>102</sup> Baccar 1998, p. 24.

<sup>103</sup> Baccar 2002, p. 41. « 72, 73 / Les mains levées / Les étudiants manifestent pour toute chose / Convaincus de pouvoir changer les choses / Il leur suffit de sortir / Et de dire non... non... non / Nous sommes ici et l'histoire ne s'écrit pas sans nous / C'est ça que les jeunes disaient ».

<sup>104</sup> Baccar 1998, p. 29.

sur leur caractère aléatoire et prétentieux. Elle affirme, en effet : « Il leur suffit de sortir / Et de dire non... non... non », en prenant les distances. Elle exprime de cette manière un sentiment personnel qui tait dans le texte français, où elle présente ces faits de manière beaucoup plus enthousiaste et positive. Il est difficile de déterminer les causes de ce changement très soudain. Nous avançons deux hypothèses : d'un côté, cette modification pourrait découler d'une intervention de Fadhel Jaïbi qui a vécu mai 68 en France et en a été positivement influencé ; de l'autre, elle pourrait dériver de la peur de trop critiquer un mouvement qui, en France, est souvent rappelé de manière mythique encore aujourd'hui.

La peur de prendre une position trop nette par rapport à la France est, par contre, très évidente dans l'extrait suivant :

21. خالي عبد الرزاق موش طردوه عام 48      N'ont-ils pas chassé honteusement oncle  
 وقالوا له "روح حرر بلادك بلا فلسطين"<sup>105</sup>      Abderrazak  
 Qui voulait traverser leurs frontières  
 pour libérer la Palestine?...»<sup>106</sup>

En 1948 les Égyptiens ont renvoyé chez eux les volontaires tunisiens qui désiraient combattre en Palestine, en les invitant à libérer d'abord leur pays. La référence à la colonisation française est dans ce contexte dépourvue d'ambiguïté. Or, cette phrase est effacée en français. Cette lacune ne peut que dériver du désir d'éviter tout conflit avec le public. La colonisation est encore un sujet chaud en France et une référence à l'occupation de la Tunisie par les Français aurait forcément été ressentie par certains spectateurs comme polémique. Étant donné que la lutte de libération de la Tunisie n'est pas le sujet de cette pièce, nous croyons que Jaïbi et Baccar ont préféré éliminer cette source potentielle d'hostilité.

Nous avons montré les omissions et les changements les plus importants concernant le politique. Du moment que ces variantes ne dérivent d'aucune contrainte linguistique, il est évident que les auteurs ont librement choisi de changer le texte, en cédant à une sorte d'autocensure qui semble vouloir répondre aux attentes du public français. Le texte français n'est pas neutre, au contraire, la dimension pro-Palestine est toujours évidente,

<sup>105</sup> Baccar 2002, p. 32. « N'ont-ils pas laissé partir mon oncle Abderrazak en 1948 / Et lui ont dit « Va libérer ton pays et non pas la Palestine » ».

<sup>106</sup> Baccar 1998, p. 22.

bien qu'édulcorée. Cependant, la pièce française dans son ensemble résulte plus politiquement correcte. De cette manière, le rôle proprement politique de ce théâtre semble moins fort qu'en arabe et plus conditionné par des facteurs externes.

#### 2.4.2.4 Omissions

Bien que le texte soit en général caractérisé par un allongement important, nous avons repéré trois omissions, réelles ou apparentes, qui méritent notre attention.

Dans ce premier extrait, nous trouvons en arabe une expression religieuse : « الله یرحمه », que Dieu le bénisse.

22. خالي عبدالرزاق الله یرحمه Uncle Abderrazak...  
مات من غير ما یفرح بفلسطين<sup>107</sup> Mort sans avoir connu la libération de la  
Palestine.<sup>108</sup>

Cette locution, sans aucun doute originaire du langage de la religion islamique, est extrêmement courante et utilisée dans le discours quotidien. Dans ce sens, sa dimension religieuse est atténuée. Son équivalent français, « que Dieu le bénisse », avait dans le passé une connotation semblable. Cependant, il est aujourd'hui plus désuet et son utilisation renverrait à une culture religieuse beaucoup plus que l'expression arabe. C'est, à notre avis, la raison qui a poussé les auteurs à l'effacer dans la traduction française, de crainte de donner une connotation trop confessionnelle à ce passage.

Dans l'exemple 23, l'omission concerne le chant patriotique panarabe que nous avons déjà cité :

23. "ياشباب العرب  
يا أهل الحمیة  
هَبُوا للطلب  
بقلوب قویة  
يوم الاتحاد  
فلنكن جميعا  
ننادي لتحيا..."

<sup>107</sup> Baccar 2002, pp. 27-28. « Mon oncle Abderrazak, que Dieu le bénisse / Est mort sans se réjouir pour la Palestine ».

<sup>108</sup> Baccar 1998, p. 18.

الأمة العربيّة  
وقولوا لتحيّا...  
الوحدة العربيّة<sup>109</sup>

Cette citation est très connotée culturellement. Chez un public arabe, elle évoque la période la plus lumineuse du panarabisme, les espoirs de l'époque de Nasser et le rêve de l'Unité arabe. Chez un public français, une traduction de cette chanson resterait fort probablement obscure et nécessiterait d'une brève explication dans le texte visant à le clarifier. Le choix de l'omettre n'était cependant pas la seule possibilité et témoigne, encore une fois, d'une liberté importante de l'auteur traducteur.

Le dernier extrait que nous avons choisi dérive, en revanche, d'une motivation complètement différente. Il s'agit d'un passage fortement politique où Jalila imagine 'Aïda qui participe très activement à la résistance, en détaillant avec précision toutes les actions qu'elle accomplit :

24.

لم تعد تكفي أسطورة الحجر  
رأيتك وسط شباب مجنّد  
رأيتك تعطين بندقية  
رأيتك تسعفين جرحى  
رأيتك تحملين طفلا رامي حجر  
رأيتك تواسين أما تنعى ابنا درّة عين  
رأيتك بجانب فتاة تصرخ في وجه جنديّ مدافعة عن  
بيت  
الشرق  
رأيتك مع الذين جرفوا منازلهم واقتلعوا زياتينهم  
رأيتك محبوسة داخل حدود قرّروها ويحاولون أن  
يثبّوها  
ورأيتك جدّة تحت قصف المروحيات والطائرات  
ما سكة يد حفيدتك ابنة جفرا<sup>110</sup>

<sup>109</sup> Baccar 2002, p. 35. « Oh jeunes arabes / Oh gens de la protection / Répondez à l'appel / Les cœurs solides / Le jour de l'union / Soyons tous unis / Pour exclamer vive / la communauté arabe / et crier vive / l'union arabe ».

<sup>110</sup> Baccar 2002, pp. 63-64. « L'histoire des pierres ne suffit plus / je t'ai vue parmi les jeunes recrutés / je t'ai vue donnant un pistolet / je t'ai vue secourir les blessés / je t'ai vue amener des pierres à un garçon / [...] / je t'ai vue parmi ceux dont on a écrasé les maisons et éradiqué les oliviers / je t'ai vue emprisonnée dans des frontières qui ont été décidées et qu'on essaie d'authentifier / je t'ai vue sous les bombardements des hélicoptères et des avions / tenant la main de ta petite fille, la fille de Jafra ».

À une première lecture, nous avons pensé que ces lignes ont été effacées parce que jugées comme trop violentes pour un public français. En réalité, seulement une lecture attentive du paratexte et notamment de l'introduction de Hajjaj indique qu'elles pourraient avoir été ajoutées dans un deuxième temps, juste avant la publication en arabe, quatre ans après la première mise en scène et la traduction française. Hajjaj déclare que Jalila Baccar a ajouté une partie sur la deuxième *intifāda*, qui a eu lieu après les événements du 11 septembre 2001. Cet indice fait penser que ce passage se réfère justement à cette deuxième révolte du peuple palestinien, et qu'il a été ajouté en 2002. Il n'en demeure pas moins qu'il s'agit d'un des passages les plus politiques et les plus explicites de toute la pièce et fait penser à une radicalisation de la position politique de Jalila Baccar après la deuxième *intifāda*.

L'analyse des variantes qui opèrent au niveau du contenu de la pièce – concernant notamment la clarification, la recherche de l'approbation du public français, l'aspect politique et des omissions – témoignent fort clairement d'un degré de liberté très élevé qui ne saurait être accepté dans le cas d'une traduction allographe. Nous verrons maintenant que, à l'égard du style, cette liberté est d'autant plus évidente.

### 2.4.3 Style

« Le style est un travail sur la langue, qui se traduit par une utilisation concertée des possibilités qu'elle offre, dans l'enchaînement d'un propos situé pragmatiquement »<sup>111</sup>, affirmait Joëlle Gardes-Tamine. Dans ce paragraphe, nous prendrons en considération les variantes de la pièce qui ne portent pas sur le contenu mais sur des faits de langue, en cherchant à montrer des constantes. Nous nous concentrerons d'abord sur une tendance très répandue dans toute la pièce, l'ennoblissement, pour nous arrêter par la suite sur des passages caractérisés par des problèmes mélodico-rythmiques, qui posent, eux, le plus de problèmes au traducteur.

#### 3.4.3.1 Ennoblement

La traduction française de *Al-baḥt 'an 'A'ida* est marquée par une forte tendance à l'ennoblissement, qui d'après Berman consiste à « une ré-écriture, un 'exercice de style'

---

<sup>111</sup> Gardes-Tamine 2010, p. 5.



Assassiné par une poignée de **main**s

Un vendredi **13**

De septembre **93**<sup>117</sup>

Le texte arabe, toujours écrit dans un langage simple, présente ici la répétition du mot المصافحة qui, d'un côté, insiste sur un mot clé de ce passage et de l'autre est très rythmique. L'équivalent français est une locution constituée de trois mots « poignée de main », beaucoup plus longue et dont la répétition aurait été très lourde. Les auteurs-traducteurs éliminent, inévitablement, cette répétition ; ils choisissent de la compenser par la création de rimes, en ajoutant des syntagmes qui ne sont pas présents en arabe. Afin d'éviter de trop allonger le texte, ils ne traduisent pas la première ligne. En revanche, les trois premières lignes du texte français sont presque totalement ajoutées. Il s'agit de deux syntagmes nominaux qui constituent le sujet de la phrase verbale que nous trouvons à la troisième ligne, construits de manière à rimer entre eux. Ils ajoutent aussi, au complément de temps, le jour de la semaine « vendredi », qui leur permet de découper en deux le syntagme et de faire rimer, de manière rythmique et symétrique, 13 avec 93. Le résultat est de toute manière beaucoup plus long et recherché que l'arabe. Le même commentaire peut être fait pour l'exemple 27 :

27. رجعت لأعرفك بأتم جزائرية Une fable sur l'espoir... sur la jeunesse  
تعيش مأساة أخرى<sup>118</sup> Mais aussi une chronique sur la détresse  
D'une femme algérienne  
Qui pourrait être ta sœur ou la mienne.  
Aïda...<sup>119</sup>

Baccar et Jaïbi semblent seulement s'inspirer de l'arabe pour recréer tout le passage. Nous ne trouvons aucune référence en arabe à la « jeunesse » et à la « détresse », deux mots insérés pour la rime. De même, le passage sur la sœur est ajouté, de manière évidente, seulement pour avoir le prétexte d'utiliser le pronom possessif « mienne », qui rime avec « algérienne », ce dernier étant le seul mot traduisant vraiment l'arabe.

---

<sup>117</sup> Baccar 1998, p. 40.

<sup>118</sup> Baccar 2002, p. 62. « Je suis revenue pour te faire connaître une femme algérienne / Qui vit une autre tragédie ».

<sup>119</sup> Baccar 1998, p. 41.



Cette tendance à allonger le texte, dans le but de pouvoir l'ennoblir, est particulièrement évidente dans ce prochain passage :

28. وأنباء من المصادر العسكريّة Exhortations à la résistance...  
 النفس مقطوع Appels à la riposte, à l'**union**,  
 نحسبو في أعداد الموتى... À la violente réaction.  
 المجاريح... المفقودين... الأسرى Dépêches, flashes d'**informations**...  
 جيش عرمرم مسلّم بسلاحه ويعتاده للصحراء Blessés et morts à foison  
 هارب حافي<sup>120</sup> Par **dizaines**, puis par **centaines**...  
 Et une armée entière  
 Avec ses unités, ses **bataillons**,  
 Ses hommes, ses armes et ses  
**munitions**,  
 Battue, **décimée**, exterminée...  
 Et dans le désert sourcière  
 Les rescapés fuyant pieds nus,  
 Un ennemi tenace, déchaîné.  
 L'horreur... La débâcle... La honteuse  
 défaite.  
 Images **inoubliables**...  
 Protestations, cris, pleurs  
 insupportables...  
 Camouflet implacable.<sup>121</sup>

L'idée contenue dans le texte français est la même que dans le texte arabe. Cependant, les phrases sont totalement reformulées et remarquablement plus longues, à cause d'un nombre important d'ajouts. En arabe, à la quatrième ligne, Baccar structure sa phrase en accumulant des substantifs, stratégie qu'elle reprend en français en l'exagérant et en l'appliquant à tout l'extrait. Ainsi, le texte en français se structure dans des phrases nominales où les substantifs se juxtaposent l'un à l'autre, dans une sorte de liste, suivis par de nombreux adjectifs qui riment. La rime est particulièrement présente dans ce

<sup>120</sup> Baccar 2002, p. 35. « Et des nouvelles nous parviennent de sources militaires / Le souffle coupé / Nous comptons le nombre de morts... / Les blessées... les disparus... les prisonniers / Une armée nombreuse se livrant au désert avec ses armes et ses munitions / Fuyant à toute allure ».

<sup>121</sup> Baccar 1998, p. 24.

passage : nous trouvons en effet six mots en –on, deux en –aine, deux en –ée et trois en –able.

Dans l'exemple 29, l'ennoblissement est encore très visible, mais il est réalisé grâce à deux différentes stratégies :

29. عايدة **Si je** pouvais voler, Aïda, **si j'**étais un  
لو كنت عصفورة **oiseau**  
لأخذتك على جناحي وطرت Je déploierais mes ailes et t'emmènerais  
ولررفت بك على أرض فلسطين<sup>122</sup> **là-haut...**  
Ensemble on s'élèverait, **ma** sœur, **ma**  
**cousine**  
Au-dessus **de la** belle...**de la** divine...  
**De l'éternelle** terre de Palestine...<sup>123</sup>

L'insertion d'ajouts afin de créer des rimes est encore présente : Jaïbi et Baccar insèrent le mot « haut » et les mots « cousine » et « divine », que l'on ne trouve pas en arabe, dans le clair but de les faire rimer avec « oiseau » et « Palestine ». Cependant, nous remarquons dans ce passage une utilisation rythmique de la répétition de structures syntaxique. D'abord, les auteurs doublent l'hypothèse initiale, en répétant [Si + Pron suj], « si je ». Ensuite, s'ils ajoutent « ma cousine » pour avoir une rime, ils ajoutent aussi « ma sœur », qui ne rime pas, mais qui permet de créer un rythme grâce à la répétition de la structure nominale [Pron poss + N]. Enfin, l'ajout des trois adjectifs qui modifient le nom « Palestine », introduits par la préposition « de la » produit aussi un effet rythmique. Il est vrai que l'arabe dans ce passage se caractérise par un registre assez élevé, à cause de l'utilisation de l'arabe littéraire et de la modalité d'expressions de l'hypothèse. Cependant, dans le texte français les auteurs ne se limitent pas à choisir un registre élevé, mais ils jouent avec des figures de style, en produisant à notre avis une traduction très ennoblissante.

L'élévation du registre concerne aussi l'exemple 30 :

30. في تلك الفترة... ماتت جدتك ودُفنت في أريحا D'abord ta grand-mère mourra

<sup>122</sup> Baccar 2002, p. 68. « Aïda / Si j'étais un oiseau / Je t'aurai prise sur mes ailes et je me serais envolée / et je me serais envolée avec toi sur la terre de Palestine ».

<sup>123</sup> Baccar 1998, p. 43.

ودخلت أنت المقاومة... Et c'est à Jéricho qu'on l'enterrera.  
وتعرّفت على سيف<sup>124</sup> En même temps, tu feras tes premier  
pas  
Dans la résistance, et rencontreras  
Seif...<sup>125</sup>

Ce passage en arabe est en arabe littéraire, ce qui fait en sorte que le registre n'est pas familier. Cependant, la traduction française se rapproche beaucoup plus de la poésie. L'usage du futur pour traduire le passé<sup>126</sup> vise, d'un côté, à la création des rimes en –a, qui dominent. De l'autre, son emploi est très stylistique et élève le niveau du langage de tout le passage.

Nous avons vu que la rime est certainement un effet que les deux autotraducteurs recherchent souvent dans la traduction française. Ce dernier passage est l'un des rares où l'ennoblissement est provoqué par d'autres facteurs :

31. لا تنسى بيتنا من حجر وسقفه قرميد...<sup>127</sup> Et n'oublie jamais... jamais ma fille  
Que notre demeure est en pierre de Jaffa  
Et en tuiles rouges son **toit**...  
Voici la clé, elle est à **toi**.<sup>128</sup>

En premier lieu, la phrase prononcée par la grand-mère d'Aïda, en français est très longue, alors qu'en arabe elle est très courte et directe. Jaïbi et Baccar ajoutent des détails. L'adverbe « jamais » ajouté est répété deux fois pour insister sur l'idée de la mémoire. La dernière phrase aussi est totalement nouvelle et semble répondre à l'envie de mettre l'accent sur l'importance de cette scène, qui est évoquée à plusieurs reprises dans la pièce. En outre, ils spécifient aussi que la pierre est de Jaffa et que les tuiles sont rouges, ce qui leur permet de créer une structure syntaxique en chiasme : [Suj + V + (matériel + spécification) / (matériel + spécification) + Suj]. De plus, le passage se termine sur une rime. Il est évident que les auteurs ont mené une recherche stylistique totalement différente dans les deux langues.

<sup>124</sup> Baccar 2002, p. 37. « À cette époque ... ta grand-mère est morte et on l'a enterrée à Jéricho / Et tu es entrée dans la résistance... / Et tu as fait la connaissance de Seif ».

<sup>125</sup> Baccar 1998, p. 26.

<sup>126</sup> Pour l'usage du futur simple dans un contexte passé voir Riegel 2011, p. 53.

<sup>127</sup> Baccar 2002, p. 39. « N'oublie pas que notre maison est en pierre et son toit en tuiles ».

<sup>128</sup> Baccar 1998, p. 27.

Les exemples que nous avons commentés nous amènent à conclure que Jaïbi et Baccar autotraducteurs tendent à créer leur nouveau style en français. L'arabe est en général caractérisé par un langage simple et direct. Le texte présente différents niveaux de langue qui sont donnés notamment par l'alternance entre arabe tunisien et arabe littéraire. Dans leur autotraduction, ne pouvant pas utiliser plusieurs langues, les deux artistes jouent sur les registres de la langue française et ont recours à des stratégies rhétoriques typiques de la tradition littéraire, poétique en particulier, hexagonale. L'omniprésence de la rime est le signe le plus évident de cette tendance. Bien que le texte arabe soit aussi caractérisé par des passages dont le registre est élevé, dans le texte français ils sont beaucoup plus nombreux, de sorte que cette version en résulte très ennoblie.

Les causes de cette tendance pourraient être divers. D'un côté, la langue française est pour Jalila Baccar une langue seconde, et nous pouvons suggérer que probablement elle maîtrise mieux les registres les plus élevés de cette langue que les registres les plus bas. De l'autre, il ne faut pas oublier que la France, ex-puissance coloniale, demeure beaucoup plus que les autres pays européens le modèle esthétique et culturel d'une grande partie du champ culturel tunisien, d'où pourrait découler un certain désir de plaire, de frapper le public français, par une maîtrise parfaite de la « langue de Molière ». Encore une fois, il ne s'agit que d'une hypothèse mais qui semble confirmée par plusieurs passages du texte.

Une autre tendance fortement liée à l'ennoblissement et à l'allongement, dont il est intéressant de vérifier la présence, est l'appauvrissement et la destruction des rythmes. Par conséquent, nous allons nous concentrer à présent sur les stratégies de traduction des passages où le rythme est particulièrement important.

#### **2.4.3.2 Appauvrissement et destruction des rythmes**

La recherche rythmique dans la version arabe de *Al-baħt 'an 'A'ida* n'est pas aussi diffuse que dans *Junūn*, que nous prendrons bientôt en considération. Cependant, il est intéressant d'étudier les modalités choisies pour traduire le rythme : vu que le texte français insère beaucoup de rimes là où le texte arabe est plutôt neutre, nous pourrions nous attendre à une attention particulière pour les passages qui sont, en revanche, particulièrement rythmiques. Au contraire, « la destruction des rythmes », d'après



- أنا راقدة وأمي تفيق فيّ وتبكي... tremblante de ma mère  
 - قوم... قوم... الحرب... الحرب - **-Debout...réveille-toi, c'est la guerre !**  
 - وين... عندنا...؟! - Où ça... chez nous ?  
 - إيه هجموا على مصر وسوريا والأردن<sup>134</sup> - Oui. Ils ont attaqué l'Egypte, la Syrie et  
 la Jordanie.<sup>135</sup>

La mère de Jalila la réveille le jour du commencement de la guerre des Six Jours. Choquée, elle se borne à répéter deux fois l'impératif du verbe « قام (se lever) » et le mot guerre. Cette phrase coupée, morcelée, restitue bien l'agitation de ce moment. En revanche, la traduction française ordonne la phrase, lui crée une syntaxe et élimine les répétitions. De cette manière, bien que ce passage résulte dans un langage familier, elle s'éloigne de la spontanéité de l'arabe, en détruisant sa rythmique et en la normalisant. Dans les deux extraits qui suivent, Jaïbi et Baccar insistent sur le rythme dans les deux langues, mais à l'aide de stratégies totalement différentes qui, à notre avis, ne restituent pas la beauté ni l'efficacité du texte arabe. Dans l'exemple 34, l'arabe présente deux difficultés rythmiques pour un traducteur :

34. تتذكرين رائحته... وهو يضمك إليه Tu te souviens, je le sais, de son odeur  
 عرق... مسك... عطر فواح... Lorsqu'il t'enlaça et serra contre sa  
 وترينه poitrine...  
 ترينه يخرج **Acre exhalaison de sueur tiède...**  
 ترينه لآخر مرة<sup>136</sup> **Senteur de musc, arôme magique,**  
**odeur unique...**  
 Et puis le voilà déjà en train de partir...  
**Tu le vois.** Il s'en va  
**Tu le vois,** Aïda, pour la dernière  
 fois.<sup>137</sup>

<sup>134</sup> Baccar 2002, p. 34. « Une autre catastrophe pour une autre génération d'Arabes / Moi je dormais et ma mère me réveillait et pleurait... / - Debout... Debout... La guerre... La guerre / -Où... Chez nous... ? / On a attaqué l'Egypte, la Syrie et la Jordanie ».

<sup>135</sup> Baccar 1998, pp. 23-24.

<sup>136</sup> Baccar 2002, p. 24. « Te rappelles-tu / Te rappelles-tu le baiser de ton père mouillé de larmes / Et ta surprise devant ça / Les hommes aussi pleurent alors / Te rappelles-tu de son odeur ... pendant qu'il te serrait contre lui / Sueur ... musc ... parfum intense... / Et tu le vois / Tu le vois sortir / Tu le vois pour la dernière fois ».

<sup>137</sup> Baccar 1998, p. 16.

D'abord, nous trouvons trois substantifs, tous formés de trois lettres et d'une seule syllabe : « عطر... مسك... عرق... – sueur, musc, parfum », suivis par l'adjectif « فواح – parfumé ». La longueur de ces trois mots monosyllabiques, tous accentués, rend ce passage très rythmique. L'évocation de ces trois caractéristiques de l'odeur de son père est suivie de trois phrases toutes introduites par le même verbe, « ترينه – tu le vois ». La traduction des trois premiers substantifs pose effectivement problème en français, si l'on veut garder le même effet. Les deux auteurs ont préféré réécrire le passage, en l'allongeant sensiblement grâce à l'ajout de plusieurs détails à ce souvenir, notamment les adjectifs « unique » et « magique », qui riment. Quatre mots en arabe sont traduits par douze mots en français, ce qui détruit complètement la structure rythmique du passage. Quant à la répétition du verbe, elle est maintenue, mais seulement dans deux occurrences au lieu de trois, ce qui ne s'explique pas pour des raisons linguistiques. Dans l'exemple 35 il s'agit encore de la traduction d'une répétition :

35. كان الغرب L'Occident comme un seul homme, était  
 متأثر... متأثر... متأثر... **Gêné**  
 فقط...<sup>138</sup> **Navré**  
**Désolé...**  
 Il n'en pouvait, mais...  
 Et c'était bien assez.<sup>139</sup>

Jalila décrit la réaction de l'Occident face aux massacres de Sabra et Chatila. En arabe, l'Occident se dit trois fois « touché ». La triple répétition de la même épithète représente l'insuffisance des réactions de l'Europe et des Etats-Unis contre l'Etat d'Israël, qui, d'après les Arabes, n'a pas vraiment été condamné. La répétition par conséquent, outre sa valeur rythmique, a dans ce contexte une valeur sémantique, car elle contribue à insister sur ce sentiment de rage des Arabes. En français, elle emploie trois participes passés qui appartiennent à des champs sémantiques assez différents entre eux. La triple répétition était tout à fait possible. Son élimination efface d'un côté sa fonction sémantique et atténue de l'autre, malgré la rime entre les trois participes choisis, la structure rythmique du passage et sa nature pressante.

<sup>138</sup> Baccar 2002, p. 49. « Assis devant nos télévisions ... nous regardons et écoutons / Les commentaires des télévisions occidentales / L'Occident était / touché... touché ... touché / c'est tout ».

<sup>139</sup> Baccar 1998, p. 34.

Dans les deux derniers extraits, la traduction française est aussi rythmique que la version arabe, bien que les choix effectués dans la deuxième version s'éloignent parfois de la première.

36.	Goliath ضد David	David contre Goliath
	وقف وتكسل David	David ce jour-là se leva
	مدّ ذرعانه وتوسّع	Victorieux il s'étira
	ولمّ على الكلّ	Et ses ailes déploya
	حتّى القدس <sup>140</sup>	Impunément s'étala, s'installa
		Toute une région, un paquet de pays...il dévora.
		Même Jérusalem il annexa <sup>141</sup>

Dans ce cas aussi, nous pouvons remarquer une traduction du rythme assez ennoblissante. Dans le passage en arabe la répétition du mot « David » est très efficace, car, en insistant sur le protagoniste du mythe évoqué comme métaphore de la victoire d'Israël contre les Arabes, elle crée aussi un certain rythme. La rapide succession des verbes trilittères à la troisième et à la quatrième ligne accélère aussi la rapidité du passage. Le langage est, par conséquent soigné et semble s'éloigner du langage quotidien. Ce soin apporté au langage est d'autant plus évident dans le passage en arabe. Si la langue arabe ne prévoit qu'une forme verbale qui exprime le passé – le *mādi*, utilisé dans ce passage – le traducteur français dispose de deux différents temps : le passé composé et le passé simple. Jaïbi et Baccar choisissent de le traduire par le passé simple, choix légitime, car c'est le temps souvent utilisé dans les narrations. Toutefois, le passé simple se situe sans aucun doute dans un registre plus élevé que le passé composé. De plus, la structure de la phrase est ici [SOV], au lieu de l'habituelle structure [SVO] et cette postposition des verbes permet la création de sept rimes en –a. L'union de ces trois démarches traductives fait en sorte que le texte français se rapproche beaucoup plus de la poésie que le texte arabe.

Dans l'exemple 37, que nous avons déjà commenté au niveau du contenu, il s'agit encore d'une répétition, mais beaucoup plus obsessive :

<sup>140</sup> Baccar 2008, p. 36. «David contre Goliath / David s'est levé et il s'est étiré / Il a tendu ses bras et il s'est étendu / Et il a tout enlacé / jusqu'à Jérusalem».

<sup>141</sup> Baccar 1998, p. 25.



37. سيف حبك الأول والأخير... **Seif** ton premier et dernier amour  
 معه وقفت... **Seif** ta passion  
 ومعه قاومت... و صمدت... **Seif** qui t'initiera, te protégera  
 ومعه حلمت... **Seif** avec qui tu apprendras à tenir debout  
 ومعه دافعت... **Seif** À résister, à défendre, à lutter jusqu'au  
 ومعه قاتلت... **Seif** bout.  
 ومعه قلت... أريد... أريد شيئا آخر<sup>142</sup> **Seif**, avec qui tu rêveras d'un monde tout  
 beau  
**Seif** à qui tu confieras, fiévreuse...  
 «je rêve...je rêve d'un Homme  
 nouveau»<sup>143</sup>

Seif, le mari d'Aïda, est introduit à la première ligne, puis évoqué dans chaque réplique par la préposition « مع - avec », suivie du pronom personnel suffixe « ة - lui ». Ce complément est répété huit fois et suivi par un ou deux verbes au passé. Au lieu de répéter toute la structure, dans le texte français Jaïbi et Baccar répètent six fois ce qui en arabe était le référent du pronom, à savoir le nom « Seif ». La répétition est moins obsessive qu'en arabe, probablement pour compenser la longueur des phrases, mais elle reste efficace. Si on ne considère pas la dernière phrase, qui est à part et dont nous avons déjà commenté la traduction, le texte arabe compte sept verbes au passé, alors qu'en français nous en trouvons huit, dont cinq futurs et trois infinitifs subordonnés. Dans ce cas aussi, la liste de verbes – tous trilittères, comme la majorité des verbes arabes, et tous accentués sur la première syllabe – est très rythmée. Les verbes français sont, forcément, beaucoup plus longs. S'il était impossible de reproduire l'effet de l'arabe, à cause des différences du système verbal entre les deux langues, les rimes qui se créent entre les verbes au futur contribuent à conférer une musicalité significative à ce passage. De plus, comme dans l'exemple 30, l'emploi du futur élève sensiblement le registre linguistique du passage. Cependant, dans ce cas, l'emploi d'un registre très formel et poétique est justifié, car le texte arabe aussi s'éloigne du langage familier à cause de son rythme recherché.

<sup>142</sup> Baccar 2002, pp. 37-38. « Seif ton premier et dernier amour... / Avec lui tu t'es arrêtée / Et avec lui tu as résisté... et tu t'es réfugiée... / Et avec lui tu as rêvé... / Et avec lui tu as défendu... / Et avec lui tu as tué / Et avec lui tu as dit... Je veux... Je veux quelque chose d'autre ».

<sup>143</sup> Baccar 1998, pp. 26-27.

Enfin, dans l'exemple 38, nous avons l'une des rares occurrences de rimes dans le texte arabe :

38.	شفنكم تبيكو	Je vous ai vus <b>rire</b> , <b>courir</b>
	على الرجال المغلوبة	Je vous ai vus <b>agir</b> ,
	النساء المحجبة	Je vous ai vu pleurer
	البيدين المضروبة	Sur les femmes voilées et les hommes
	الحقايق المقلوبة	castrés
	الأرض المغصوبة	Sur les bouches muselées, les vérités
	<sup>144</sup> والآمال المصلوبة	bafouées
		Sur les terres spoliées
		Et les espoirs enterrés <sup>145</sup>

Baccar utilise ici cinq participes passés féminins, qui, ayant tous la même désinence, riment. En français, Jaïbi et Baccar peuvent garder la même stratégie, en utilisant des participes passés de verbes du premier groupe. De plus, ils ajoutent au début des infinitifs qui ne sont pas présents en arabe et qui, eux aussi, riment. Par conséquent, malgré quelques ajouts qui changent légèrement le niveau sémantique, les deux versions sont comparables dans ce passage au niveau rythmique.

Pour résumer, face à des problèmes traductifs de nature rythmique, Jaïbi et Baccar, dans la majorité des cas, cherchent à produire une traduction qui soit à son tour rythmique. Cependant, alors que le texte arabe présente une pluralité de stratégies linguistiques qui sont à la base du rythme – notamment la position des accents, la juxtaposition de mots monosyllabiques et la répétition – le texte français fait recours quasi-exclusivement aux rimes, stratégie rhétorique très typiques des traditions poétiques en langues latines. De plus, l'allongement du texte français par rapport à l'arabe contribue à la destruction des rythmes de la première version.

Comme nous l'avons montré, l'analyse des variantes qui concernent le style de *À la recherche de Aïda* confirme d'autant plus la liberté dont jouit l'autotraducteur. Le côté auctorial de cette traduction se traduit aussi dans des passages totalement réécrits, qui

<sup>144</sup> Baccar 2002, p. 53. « Je vous ai vus pleurer / Pour les hommes vaincus / Les femmes voilées / Les mains battues / Les droits reversés / La terre violée / Et les espoirs crucifiés ».

<sup>145</sup> Baccar 1998, pp. 36-37.



Il est évident que, selon les conceptions actuelles de la traduction, un traducteur allographe ne pourrait pas se permettre de se détacher autant du texte source.

La même considération générale peut être faite dans l'exemple 40 :

40. وتتجول بك من غرفة إلى غرفة **Puis elle te prend par la main**  
وتخرج بك إلى البستان الصغير Et te promène dans les chambres, une à  
المزروع ليمونا ويرتقالا une...  
وتهمس لك Elle t'accompagne **enfin** dans le jardin  
"استنشقي رائحة البحر **Votre beau jardin** planté de citronniers  
ممزوجة بأريج أزهار البرتقال<sup>148</sup> et d'orangers.  
Et **puis doucement**, elle te souffle **dans**  
**l'oreille**  
De bien remplir **les narines et les**  
**bronches**  
De la saline odeur de la mer  
Mêlée au **divines** senteurs de fleurs  
d'oranger...<sup>149</sup>

Dans ce passage, les ajouts sont moins évidents que dans le précédent. Toutefois, le texte arabe est beaucoup plus allusif que le français, où nous pouvons remarquer une tendance à mieux décrire, au niveau de la vue et de l'odorat, la dernière fois qu'Aïda voit sa maison à Jaffa.

De même, dans l'extrait qui suit :

41. وصوت العرب في القاهرة « La voix des Arabes » de l'autre côté,  
تسبّ وتشتتم في الخائن الأكبر للفضية Radio officielle égyptienne, hurlait au  
وللأمة العربية... عميل الإمبريالية... traître  
الصهيونية **Vilipendait, insultait, vouait aux**  
والزّيدة المرحية **gémonies**  
وأنا داهشه<sup>150</sup> **Le Vendu suprême...**

<sup>148</sup> Baccar 2002, p. 25. « Elle te promène d'une chambre à l'autre / Pui elle sort avec toi dans le petit jardin / Planté de citronniers et d'orangers / Et elle te murmurait / Respire le parfum de la mer / L'odeur mélangé de fleurs et d'oranges ».

<sup>149</sup> Baccar 1998, pp. 16-17.

<sup>150</sup> Baccar 2001, p. 31. « Et la voix des Arabes au Caire / Insultait et huait le grand traître de la cause / Et la communauté arabe... l'agent de l'impérialisme... Du sionisme / Du beurre malaxé / Et moi j'étais étonnée ».

L'ennemi des Arabes, **surtout nationalistes**  
 Agent des sionistes...  
 Valet des impérialistes...  
**Et autres «istes» pas tristes...**  
 Et moi **dans tout ça,**  
 Troublée, **dépassée**  
**Incapable de comprendre l'enjeu véritable**<sup>151</sup>

L'envie de mieux détailler tout le passage, de décrire plus à fond la situation, est évidente. Cependant, le jeu que Jaïbi et Baccar créent à partir des substantifs idéologiques qui se terminent en -istes « Et autres « istes » pas tristes », nous semble constituer la variante la plus intéressante. C'est leur volonté ludique qui se manifeste, l'envie de continuer à créer avec le langage, continûment.

Cette création permanente est très claire dans cet autre extrait :

42. صور... **La mémoire Aïda...**  
 روائح... **Images lancinantes qui défilent**  
 أصوات... **Odeurs persistantes qui se faufilent**  
 أحاسيس... **Voix qui s'élèvent, se bousculent**  
 حتى لو حاولنا فسخها... **Couleurs, sensations, émotions qui**  
<sup>152</sup>فهي تبقى غصبا عنا... **pullulent.**  
 Impossible de **les arrêter**, de les effacer, **de les oublier.**  
**Sans cesse et sans prévenir**, elles surviennent...  
**Reviennent, insistantes, récurrentes...**  
**En dépit de nous,**  
**Malgré tout.**<sup>153</sup>

<sup>151</sup> Baccar 1998, p. 21.

<sup>152</sup> Baccar 2002, p. 21. « Les images... / Les odeurs... / Les voix... / Les sensations... / Bien que nous ayions essayé de la détruire / Elle [la mémoire] reste toujours avec nous ».

<sup>153</sup> Baccar 1998, p. 13.

Le texte en arabe se caractérise par un style dépouillé : quatre substantifs sont juxtaposés, suivis d'une seule phrase verbale. En français, les deux autotraducteurs ajoutent deux noms et les modifient en y annexant des adjectifs et des phrases relatives, qui visent à décrire le chaos que ces souvenirs provoquent dans l'esprit humain. La multiplication des verbes et des adjectifs dans les lignes qui suivent, et l'ajout des trois dernières lignes vont dans la même direction : suivre l'inspiration que la deuxième langue, le français, évoque dans l'esprit de l'auteur et redire la même chose avec d'autres mots et dans un autre style, dans le cadre d'un processus de création sans fin.

Dans l'exemple 43, une seule phrase arabe donne le prétexte à une digression beaucoup plus longue en français :

43. عايدة أعرف لماذا ترفضين الاستماع إلي      Aïda... **où es-tu ?**  
 لأنه في ذلك الوقت      Je **crois maintenant** savoir pourquoi  
 عندما أدركت أنا      **Tu ne réponds pas à mes appels...**  
 عمر الحبّ الأوّل ورسائل الغرام      Et pourquoi tu continues à faire la  
 عشيت أنت أشياء كثيرة<sup>154</sup>      sourde oreille...  
 Parce qu'à cette époque-là  
 À l'âge **où éclosent les sens et**  
**poussent les boutons,**  
 A l'âge **où naissent les premiers désirs**  
**et s'éveille le printemps,**  
 À l'âge **où rêvent les jeunes filles en**  
**fleurs**  
 Et **s'écrivent les premières** lettres  
 d'amour,  
 L'âge **délicat où l'on croit encore au**  
**bonheur...**  
 Toi, tu vivais déjà dans l'horreur.<sup>155</sup>

L'arabe évoque « عمر الحبّ الأوّل ورسائل الغرام - l'âge du premier amour et des lettres de passion ». Cette phrase est considérablement développée en français et est traduite par quatre subordonnées temporelles introduites par « [à] l'âge où », qui donnent l'occasion

<sup>154</sup> Baccar 2002, p. 37. « Aïda, je sais pourquoi tu refuses de m'écouter / Parce que à cette époque / Quand j'ai atteint la maturité / L'âge du premier amour et des lettres de la passion / Tu as vécu beaucoup de choses ».

<sup>155</sup> Baccar 1998, p. 26.

aux autotraducteurs de mieux réfléchir aux émotions qui caractérisent l'adolescence. À l'intérieur de cette traduction dilatée, ils font aussi référence au deuxième volume de *À la recherche du temps perdu* de Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Encore une fois, il s'agit d'un clin d'œil au public de l'Hexagone.

La même stratégie, disons "dilatante" est présente dans l'exemple suivant :

44. ربّما هم في لبنان Les **frères** libanais ont sans doute  
 لهم تفاسير منطقية... دنيّة... طائفية Une explication **rationnelle...logique**  
 موضوعية... سياسية... استراتيجية Religieuse... ethnique  
 تاريخية... جغرافية Géographico-historique  
 لنوعيات التحالف والتعادي **Idéologico-matérialo-sociologico-**  
 أما أحنا في تونس **métaphysique...**  
 كيفاش تحبنا نتبعو...<sup>156</sup> **Une ou plusieurs explications**  
**justifiant les mille et un mobiles et**  
**raisons**  
**Motifs, facteurs et conditions**  
 Des **mille et une** alliances, conflits  
**Provocations et jacqueries**  
**Ayant entraîné cette héroïque**  
**boucherie...**  
**Les Libanais donc, savaient mieux**  
**que personne**  
**Le pourquoi du comment...**  
 Mais nous autres en Tunisie,  
 Comment auriez-vous voulu que l'on  
 sût  
**Distinguer derrière ce beau carnage**  
**Le bon Arabe du sauvage?**<sup>157</sup>

Le texte arabe joue avec les adjectifs caractérisant les explications autour de la guerre civile au Liban. La multiplication de ces adjectifs, qui en arabe sont au nombre de huit,

<sup>156</sup> Baccar 2002, p. 46. « Eux, peut-être, au Liban / Ils ont des explications logiques... religieuses... communautaires / Objectives... politiques... stratégiques / Historiques... géographiques / Pour ces alliances et antagonismes / Mais nous en Tunisie / Comment voulez-vous qu'on suive... ».

<sup>157</sup> Baccar 1998, pp. 31-32.

restitue la complexité des facteurs en jeu dans cette crise et la difficulté de les comprendre. En français, on ajoute le très long « idéologico-matériau-sociologico-métaphysique », dans un but clairement ironique. Toute la partie qui suit développe ultérieurement cette thématique, en répétant la structure [Mille et une + N] qui fait référence aux *Mille et une nuits*. Les deux dernières lignes sont ajoutées et structurées de manière à créer une rime en –age. La référence au bon sauvage, qui reporte à l'époque de la colonisation française et à ses slogans, est évidente dans ce « distinguer [...] le bon Arabe du sauvage », où pourtant elle est reformulée et démantelée.

Ce dernier extrait présente une problématique encore différente :

45. الهواء قَلَّ « Suffocant, irrespirable est l'air  
 الكلام ثقَل... ما عاد عنده معنى<sup>158</sup> Les mots, illusoires chimères...  
 Et l'explication, poussière »<sup>159</sup>
- « Suffocant, irrespirable est l'air  
 Vaines sont les paroles, chimères  
 Mort est le sens, poussière »<sup>160</sup>

Nous avons précédemment affirmé que cet extrait est une auto-citation de la pièce *Lem*, qui revient deux fois. Il s'agit par conséquent d'une autre autotraduction à l'intérieur d'une autotraduction. Baccar et Jaïbi exercent leur liberté créatrice en réécrivant totalement le passage dans un langage très poétique, comme le lexique recherché et les structures syntaxiques [O V S] le montrent. Il est d'autant plus intéressant de remarquer que les deux traductions du même passage ne sont pas identiques mais présentent des différences qui montrent la recréation continue, l'envie de se redire constante qui caractérise cette autotraduction.

Les variantes que nous avons repérées dans ces passages ne semblent pas pouvoir être expliquées de manière rationnelle. En revanche, elles témoignent plutôt d'une envie de continuer à créer, envie à laquelle seulement l'autotraducteur peut céder.

#### 2.4.5 À la recherche de *Aïda* entre traduction et réécriture

<sup>158</sup> Baccar 2002, p. 49 et p. 52. « L'air manque / La parole est lourde / Elle n'a aucune signification ».

<sup>159</sup> Baccar 1998, p. 34.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 36.



*À la recherche de Aïda* est, sans aucun doute, une autre version de *Al-baḥt'an 'A'ida* : la juxtaposition des textes confirme qu'il s'agit de la même œuvre – comme déclaré d'ailleurs dans l'édition française – dès lors que l'univers diégétique des deux textes coïncide. Cependant, l'analyse des variantes montre très clairement que la version française de cette pièce ne pourrait pas être considérée comme une traduction tout court. Cela confirme notre hypothèse initiale : *À la recherche de Aïda* doit être considéré comme une autotraduction. Les changements que nous avons repérés, à la fois au niveau du contenu et du style, sont trop nombreux et trop arbitraires pour être acceptables dans le cas d'une traduction allographe. Bien que le péri-texte de l'édition française déclare qu'il s'agit d'une traduction signée par le seul Fadhel Jaïbi, les exemples que nous avons choisis, et notamment les passages entièrement réécrits, témoignent de la liberté énorme dont les traducteurs ont disposé. En considérant la nature des rapports entre Jalila Baccar, la dramaturge, et Fadhel Jaïbi, le traducteur et aussi le metteur en scène, et leurs pratiques habituelles d'écriture collective, il est tout à fait légitime de considérer cette traduction présumée comme une autotraduction, une autotraduction à deux.

L'analyse des variantes aboutit à une deuxième conclusion : dans le processus de traduction, Fadhel Jaïbi et Jalila Baccar sont influencés par le public français, ou mieux par l'idée qu'ils en ont, à partir de leur rapport personnel et du rapport historique de la Tunisie avec la France. Nous avons vu que, en ce qui concerne le contenu de la pièce, maints changements cherchent à rendre la pièce plus accessible au public français, à répondre à ses attentes, tout en faisant aussi attention à ne pas trop le choquer, notamment pour ce qui est du politique. L'élimination des références à la colonisation française, par exemple, et des passages trop violents ne s'expliquent que par une volonté d'éviter le conflit. Bien évidemment, cela ne signifie pas trahir sa nature ou changer complètement la pièce, mais tout simplement trouver des stratégies pour adapter le texte au nouveau contexte de réception. L'examen du style et des éléments formels qui caractérisent les deux langues montre aussi que Jaïbi et Baccar ont recréé leur style en français par un ennoblissement généralisé. Leur français se caractérise par une domination du registre élevé et soutenu, et un style qui se conforme aux règles du « beau style » qui a longtemps régné en France. L'ajout des rimes et la diminution des répétitions en sont des signaux. Aussi de ce point de vue, ils cherchent à respecter ce qui dans leur opinion doit être l'horizon d'attente de leur nouveau public. C'est par

conséquent une autotraduction fortement naturalisante<sup>161</sup>, qui témoigne d'une attitude encore de dépendance par rapport à une langue qu'on ressent comme prestigieuse.

---

<sup>161</sup> Pour les différentes catégories d'autotraduction proposées par Oustinoff voir partie 1, §2.3.1

## Chapitre 3

### Junūn

*Junūn* est le deuxième texte que Fadhel Jaïbi et Jalila Baccar ont autotraduit et publié en français. Conçue en arabe en 2001 et publiée en français en 2003, c'est une pièce qui met en scène la folie, les rapports de pouvoir à l'intérieur de la famille et le conflit entre une psychothérapeute et l'institution hospitalière sur les méthodes de prise en soin des malades psychiatriques.

*Junūn* est une pièce dont l'intérêt est considérable : tout d'abord, elle est intéressante du point de vue des thématiques abordées, thématiques taboues et très violentes; en deuxième lieu, elle est remarquable d'un point de vue linguistique, puisqu'elle est écrite principalement en arabe tunisien, tout en demeurant très hétérolingue ; troisièmement elle est intéressante pour le processus autotraductif, car l'étude des variantes entre les deux versions existantes dévoile la continuation du processus de création de la part de l'auteur; elle est enfin fascinante pour sa mise en scène, les réalisations de Fadhel Jaïbi étant désormais célèbres partout dans le monde grâce à leur expérimentation d'avant-garde. Dans ce paragraphe, nous étudierons tous ces aspects, exception faite pour l'analyse de la mise en scène, qui ne relève pas de nos compétences. Nous commencerons par l'analyse des thèmes qui, dans ce cas, est particulièrement complexe. Nous passerons par la suite à la présentation du contexte autotraductif, condition préalable qui nous permettra de nous arrêter sur les textes, en étudiant d'abord l'hétérolinguisme de la pièce arabe et après les variantes qui existent entre les deux versions.

#### 3.1 Analyse des thèmes

La pièce *Junūn* est une adaptation du livre de la psychothérapeute tunisienne Néjia Zemni *Chronique d'un discours schizophrène*<sup>1</sup>, relatant les quinze années de thérapie qu'elle a consacrées à l'un de ses patients (anonyme), auquel des psychiatres avaient diagnostiqué une schizophrénie. Ce texte, sorte de compte rendu des entretiens réalisés par Zemni entre 1978 et 1989, se situe à mi-chemin entre un récit autobiographique qui témoigne de sa ferme résolution de s'opposer aux méthodes de la psychiatrie

---

<sup>1</sup> Zemni 1999.

traditionnelle et l'étude d'un cas clinique<sup>2</sup>. La relation entre Néjia Zemni et son patient est ici racontée selon le seul point de vue de la psychothérapeute. Sa rébellion au pouvoir des institutions psychiatriques publiques tunisiennes, qui voudraient l'empêcher de soigner son patient dans sa famille, constitue le centre de la narration.

L'adaptation théâtrale de ce texte, publiée en arabe tunisien en 2001 sous le titre de *Junūn*, constitue, en revanche, un exemple emblématique de la réflexion de Jaïbi et Baccar sur la dimension privée de la famille. Nun est le protagoniste de la pièce, un jeune Tunisien auquel des psychiatres ont diagnostiqué une schizophrénie. Il vit avec sa mère et trois sœurs, dont l'une est muette, alors que son frère aîné entre et sort de prison pour des crimes liés à la prostitution et à la consommation de drogues. Les trois autres sœurs sont mariées ou bien ont migré à l'étranger. Le père, tyrannique et violent, est mort deux ans auparavant. La folie de Nun se manifeste pour la première fois à l'occasion du mariage d'une de ses sœurs, pendant lequel le jeune est victime d'une crise de fou rire. Dès lors, Nun est de plus en plus souvent en proie à des crises de décomposition de la personnalité et il déclare qu'une voix le possède, le guidant et déterminant ses actions. À l'hôpital psychiatrique de Tunis, il rencontre Hiya, une psychothérapeute en lutte contre les institutions psychiatriques traditionnelles du pays, qui prend sa situation à cœur et décide de ne pas le soigner avec des barbituriques mais de trouver une autre voie : elle cherche à dialoguer avec son patient et à ne pas stigmatiser sa maladie, en explorant les causes les plus intimes. Dans ce but, Hiya s'engage à rencontrer Nun directement chez lui et à l'observer dans son milieu familial qui – comme on le découvre au cours de l'œuvre – est à la base de sa folie présumée. La voix que Nun entend est, effectivement, la voix de son père qu'il aimait énormément mais qu'il craignait, intériorisée par le jeune. Tous les personnages portent le nom d'une lettre de l'alphabet - نون / Nun, خاء / Kha, ساء / Sa, واو / Waw, جيم / Jym - sauf justement la psychothérapeute qui est désignée par le pronom personnel sujet à la troisième personne, هي (Hiya) en arabe, Elle en français et la mère du protagoniste qui est appelée الأم (al'um) / la mère.

Dans son introduction à la version arabe de la pièce, Baccar réfléchit sur les critères qu'elle a suivis dans son adaptation de l'essai de Zemni pour le théâtre. Comme ce n'est pas une pièce de théâtre originale, *Junūn* ne peut être qu'une « تأويل التأويل (interprétation

---

<sup>2</sup> Baccar 2001, p. 8.

d'interprétation) »<sup>3</sup>, c'est-à-dire une réflexion sur la maladie de Nun à partir de l'interprétation proposée par une autre auteure. De plus, les exigences du théâtre ne peuvent pas être les mêmes que celles du récit, car le dramaturge doit se préoccuper aussi de tous les aspects liés à la représentation sur scène<sup>4</sup>, à savoir l'efficacité des personnages et la cohérence dramatique de chaque scène. Le texte de Baccar se caractérise effectivement par un développement plus approfondi des personnages et de leurs relations réciproques, et se détache considérablement du texte de Zemni. Le principe suivi par Baccar est celui de la fidélité à la psychologie du jeune aliéné : elle déclare en effet « فأنا أفضل خيانة ناجية الزمنى لا نون »<sup>5</sup>. Le jeune aliéné représente par conséquent le centre de l'action dramatique que Baccar analyse selon de deux points de vue : la situation sociale de Nun, pauvreté, ignorance, sens de l'honneur et surtout violence au sein des relations familiales ainsi que le monde intime de Nun et son élan vital, qui le rend différent des autres malades. Cela produit un changement du rôle de la psychothérapeute par rapport à l'ouvrage de Zemni : bien qu'elle demeure sans aucun doute l'un des personnages principaux de la pièce, elle n'est plus le moteur de l'action mais plutôt le témoin de la vie psychique de Nun et de ses relations avec les autres membres de sa famille. Selon Baccar, c'est essentiellement la fonction maïeutique de la psychothérapeute, d'aide à la prise de conscience de la vérité de la part de Nun qui est essentielle. L'aspect de la rébellion contre les institutions psychiatriques tunisiennes, toujours présent, passe au second plan<sup>6</sup>.

Dans ce paragraphe, nous nous proposons d'analyser les thématiques fondamentales de la pièce, en nous arrêtant notamment sur la famille du personnage principal et sur le rapport entre les dynamiques internes de la cellule familiale et la schizophrénie présumée du protagoniste, le jeune Nun.

La complexité des thématiques mises en scène dans *Junūn* demande une attention particulière, raison pour laquelle nous nous y arrêterons plus longuement. Nous aborderons, avant tout, les dynamiques relationnelles qui lient Nun et les autres personnages de la pièce, en commençant par son rapport avec son père et le rôle de celui-ci dans l'apparition de la maladie à l'aide des notoires théories freudiennes - le complexe d'Œdipe et l'émergence du Surmoi – ainsi que le concept de désir mimétique

---

<sup>3</sup> *Ibidem*. C'est nous qui traduisons.

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 16-17.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 17. « Je préfère trahir Néjia Zemni et pas Nun ». C'est nous qui traduisons.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 14-15.

développé par l'anthropologue René Girard. Nous présenterons ensuite la cellule familiale de Nun, en cherchant à dévoiler les rapports de force qui lient ses membres. Nous viserons à mettre en lumière, en suivant les réflexions exposées par Ronald David Laing et Aaron Esterson en *Sanity, Madness, and the Family*, le rôle que les dynamiques familiales peuvent avoir dans la naissance de la maladie présumée et surtout dans sa permanence. Nous appliquerons enfin certains aspects des dynamiques persécutrices, étudiées encore par René Girard, dans la famille, cette dernière étant considérée comme un microcosme où règnent les mêmes lois que celles de l'ensemble de la société. Nous chercherons notamment à montrer, en revenant à Laing, que la folie peut servir de bouc émissaire dans une cellule familiale totalement éclatée.

### **3.1.1 « La voix de mon père »: Œdipe et l'autorité du père**

Nous commencerons notre analyse des liens familiaux de Nun par le rapport ambigu et contradictoire qu'il entretient avec son père, une thématique centrale dans la pièce. Grâce au travail progressif d'Hiya, Nun fournit au spectateur, au long de la représentation, des informations sur son père, jusqu'à en dresser un portrait assez complet. Dans son premier délire, Nun manifeste sa haine féroce vis-à-vis des femmes, qui se traduit souvent dans des propositions très violentes. Le père est présenté comme une autorité qui possède les clés de la vérité et de la sagesse traditionnelle. Étant un chef de famille machiste et misogyne, il conseillait à Nun de se méfier des femmes qui sont « possédées par le démon »<sup>7</sup>. Ce dernier ne suit pas ses conseils et, pendant un rapport avec une prostituée, il contracte la syphilis. Il considère sa maladie comme la juste punition qui lui est infligée pour son manque d'obéissance à son père, d'où son besoin de « tuer, égorger, éventrer, violer »<sup>8</sup> une femme. Très vite, la violence se manifeste comme une dimension constante dans la vie de Nun, entourant notamment la figure du père. Nun évoque, sans les expliciter, des événements sombres qui se cachent dans le passé de son père – parmi lesquels un mystérieux assassinat – et des agressions contre sa mère dont il a été le témoin<sup>9</sup>. Les souvenirs de ces épisodes traumatiques reviennent à plusieurs reprises dans ses délires et dans ses conversations avec sa psychologue. Toutefois, ce sentiment de peur que Nun éprouve pour son père est fréquemment mêlé à des déclarations d'amour infini et d'admiration à son égard.

---

<sup>7</sup> Baccar 2003, p.13.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> *Ibid.*, pp. 33-34.

On peut se référer à la célèbre théorie de Freud sur le complexe d'Œdipe, bien qu'elle ne soit pas exhaustive : l'enfant inconsciemment attiré par sa mère est en compétition avec son père, principal obstacle à la satisfaction de son désir. Freud rappelle aussi qu'« il est rare que l'hostilité domine seule la situation: le plus souvent elle se cache derrière des sentiments plus tendres qui la refoulent »<sup>10</sup>. Cette double pulsion, amour d'un côté et hostilité de l'autre, est chez Nun très prononcée et irrésolue jusqu'à un âge beaucoup plus avancé que chez les autres enfants, ce qui représente une première cause de ses difficultés relationnelles.

Le rapport avec le concept de virilité semble constituer un aspect particulièrement significatif du rapport de Nun avec son père et particulièrement problématique par rapport à son auto perception et à sa confiance en lui-même. Au cours de la pièce, Nun manifeste très clairement un fort sentiment d'infériorité par rapport à son père qu'il considère comme un vrai homme, contrairement à lui.

- نون: ما هو قال لهم زيده باش يولّي راجل<sup>11</sup> Nun : Ah, oui ! Il leur a dit: "Gardez-le encore pour qu'il devienne un homme"
- هي: ووليتّ Elle : Et tu l'es devenu ?
- نون: ما ظاهر لي Elle : *Il éclate de rire*
- هي: علاه Nun : Je pense pas
- نون: الراجل ما يخافش / أنا نخاف / الراجل ما بيكيش / أنا نبكي / الراجل ما يهربش / أنا نهرب Elle : Pourquoi ?
- هي: شكون قال لك Nun : L'homme a pas peur / Moi si
- نون: بابا /L'homme pleure pas / Moi si / L'homme fuit pas / Moi si
- هي: بوك لا يخاف / لا بيكي ولا يهرب Elle : Qui l'a dit ?
- نون: بابا كان يصلّي ويشرب / يرّبّي ويكذب / ينهي ويعصي / يضرب ويبيكي / يو عظ ويفسي / يضحك<sup>12</sup> Nun : Mon père
- Elle : Ton père n'a jamais eu peur, / Jamais pleuré, jamais fui ?
- Nun : Mon père priait et se saoulait / Éduquait et mentait / Moralisait et jurait

<sup>10</sup> Freud 1961, p. 191.

<sup>11</sup> Nun se réfère dans ce passage à son père, qui l'a enfermé dans un centre de redressement à un jeune âge, pour des raisons qui restent inconnues.

<sup>12</sup> Baccar 2001, pp. 58-59. « Nun: Lui, il lui a dit de l'augmenter pour que je devienne un homme / Hiya: Tu l'es devenu ?/ Nun: Je ne crois pas / Hiya: Pourquoi ?/ Nun: L'homme n'a pas peur / Moi j'ai peur / L'homme ne pleure pas / Moi je pleure / L'homme ne fuit pas / Moi je fuis / Hiya: Qui t'a dit ça ?/ Nun: Papa / Hiya: Ton père n'avait pas peur / Ne pleurait pas et ne fuyait pas?/ Nun: Papa priait et buvait / Ordonnait et mentait / Dénonçait et désobéissait / Frappait et pleurait / Avertissait et pétait / *Il rit* ».

/ Battait et pleurait / Sermonnait et  
pétait<sup>13</sup>

Il faut d'abord noter que la confrontation continue que Nun engage entre lui et l'idée de « vrai homme » que son père a essayé de lui transmettre à tout prix est une humiliation. La triple juxtaposition entre « l'homme » et le « Moi » de Nun – plus forte en arabe où le verbe est toujours répété dans les deux segments de la comparaison – communique très efficacement au public le drame de Nun, qui se sent toujours en défaut par rapport aux attentes de son père et de la société tout entière. Toutefois, Nun est bien conscient que son père n'est pas vraiment capable de respecter les règles qu'il impose ainsi que le modèle de vie qu'il présente comme étant le seul possible : l'éducation qu'il a prônée est farcie de contradictions et d'incohérences.

Si nous analysons la situation existentielle de Nun en faisant référence à la théorie du désir mimétique de René Girard – selon laquelle le comportement humain constitue toujours l'imitation du comportement des autres, car c'est par le mimétisme que l'homme acquiert les comportements nécessaires à son insertion dans la société<sup>14</sup> – la compréhension des difficultés du jeune est sans doute plus simple. Girard va au-delà de l'Œdipe de Freud, affirmant que l'être humain ne désire pas posséder celui qu'il aime ou qu'il apprécie – dans ce cas le père – mais qu'il désire être comme lui, se situer dans la même condition. Le rapport entre le père et le fils, par conséquent, n'est plus dominé par la libido, mais par l'imitation, le père constituant à la fois le maître que l'on veut émuler et un rival à abattre. Nun voudrait être comme son père, un vrai homme, mais dans son cas la situation est plus compliquée : le modèle qu'on lui offre est contradictoire et incohérent, et dans de pareilles conditions le désir mimétique ne peut pas être satisfait.

Le dernier facteur qui amplifie le sentiment d'infériorité de Nun et sa frustration est une amitié ambiguë qui le lie à un pêcheur. Les considérations sur les pulsions homosexuelles du jeune sont fortement présentes dans le texte de Néjia Zemni, tandis que Jalila Baccar laisse la réflexion au public, en évoquant la problématique sans l'épuiser<sup>15</sup>. Bien évidemment, toute pulsion homosexuelle ne peut que contredire le modèle patriarcal machiste que Nun a intériorisé et aggraver son conflit intérieur.

---

<sup>13</sup> Baccar 2003, p. 35.

<sup>14</sup> Girard 1961.

<sup>15</sup> Baccar 2003, p. 71.



Le jeune Nun souffre de crises de décomposition de la personnalité. Dans la première moitié de la pièce, le Moi du personnage de Nun semble doublé, scindé en deux. Il n'est pas en mesure de contrôler ses actions, mais il déclare à maintes reprises qu'un Autre le domine, parfois une voix, d'autres fois une main. Toute la thérapie que la psychothérapeute entreprend dans la pièce vise à comprendre l'identité de cet Autre, de la voix que Nun entend. La résolution du dédoublement a lieu vers la fin de la pièce, dans ce passage dont la tension dramatique est très puissante :

نون: الصوت اللّي في صوت شكون	Nun : La voix qui est en moi/ C'est la voix
هي: إنت اللّي تسمع فيه	de qui ?
نون: هاني نليس / قول لي صوت شكون	Elle : C'est toi qui l'entends / pas moi
هي: يفكرّك في حدّ	Nun : Je me rhabille / Et tu me dis la voix
نون: يفكرّني	de qui c'est
هي: أنثى	Elle : Elle te rappelle quelqu'un?
نون: لا	Nun : Elle me rappelle...
هي: ذكر	Elle : Une femme ?
نون: لا	Nun : Non
(...)	Elle : Un homme ?
يفكرّني	Nun : Je sais pas (...) Elle me rappelle...
هي: في شكون	Elle : Qui ?
نون: صوت بابا / صوت بابا / صوت بابا / هنا فيّ / بابا	Nun : La voix de mon père? / Je crois que
مات / بدنه فنى / أمّا هو سكن هنا / حيّ / حيّ فيّ <sup>16</sup>	c'est la voix de mon père / Oui /La voix de
	mon père / C'est bien elle / Elle est là, en
	moi/ Mon père est mort/ Son corps est
	décomposé / Mais lui est toujours là / En
	moi / Vivant / Il vit en moi <sup>17</sup>

Après la mort du père, Nun a intériorisé la fonction d'autorité paternelle avec laquelle il continue à être en conflit, ce qui le mène à la folie. Ce processus, en revenant à Freud, a lieu en réalité chez tout être humain au moment de l'apparition du Surmoi :

<sup>16</sup> Baccar 2001, pp. 117-118. « Nun: La voix qui est en moi est la voix de qui? / Hiya: C'est toi qui l'entends / Nun: Je me rhabille / Et tu me dis la voix de qui c'est / Hiya: Elle te rappelle quelqu'un ? / Nun: Elle me rappelle... / Hiya: Une femelle ? / Nun: Non / Hiya: Un mâle ? / Nun: Non / (...) / Elle me rappelle ... / Hiya: Qui ? / Nun: La voix de papa / La voix de papa / La voix de papa / Elle est en moi / papa est mort / son corps s'est décomposé / Mais il vit ici / Il est vivant / Il est vivant en moi ».

<sup>17</sup> Baccar 2003, pp. 87-88.

Le rôle qu'assumera plus tard le surmoi est d'abord joué par une puissance extérieure, par l'autorité parentale. L'influence des parents gouverne l'enfant par l'octroi de preuves d'amour et par la menace de punitions [...] Ce n'est que par la suite que se forme la situation secondaire, que nous considérons trop volontiers comme normale, où l'empêchement extérieur est intériorisé, où le surmoi prend la place de l'instance parentale et où il observe, dirige et menace désormais le moi exactement comme les parents le faisaient auparavant pour l'enfant.<sup>18</sup>

C'est justement ce passage qui résulte problématique chez Nun, car il n'est pas complètement achevé. Faute du rapport conflictuel que Nun a avec son père, de son sens d'infériorité et de l'éducation contradictoire qu'on lui a offerte, l'émergence du Surmoi ne peut pas se manifester sous forme d'une capacité à se donner des limites, mais se transforme en revanche en un conflit intérieur lancinant que le Moi très fragile du jeune n'arrive pas à supporter.

### **3.1.2 Famille, autorité et l'invention de la folie**

La famille de Nun est présentée, au début de la pièce, par la psychologue comme une famille pauvre, nombreuse, lacérée par l'émigration et très problématique<sup>19</sup>. Le frère aîné de Nun, Kha, est en prison et l'une de ses sœurs, Sa, est une prostituée<sup>20</sup>. Bien que les personnages des sœurs contribuent à la construction de l'action dramatique, nous nous arrêterons notamment sur les figures de la mère et du frère aîné, qui, à un moment donné, sort de prison et rentre à la maison, détruisant les équilibres précaires de la famille.

Nous ferons référence dans ce contexte aux positions défendues par Laing dans *Le moi divisé* et encore plus dans *Sanity, Madness, and the Family*, des positions qui semblent extrêmement utiles pour l'analyse de *Junūn* et en accord avec la méthodologie proposée par Néja Zemni et, conséquemment, par Hiya. Nous citerons notamment les réflexions très ponctuelles que Letizia Jervis Comba expose dans la préface des éditions italiennes des deux œuvres. Dans *Le Moi divisé*, en restituant au patient sa qualité de sujet, qui était traditionnellement réduit à un objet et déclaré par le psychiatre comme quelque chose de non compréhensible, Laing opère une vraie révolution. La responsabilité des

---

<sup>18</sup> Freud 1984, p. 87.

<sup>19</sup> Baccar 2003, p. 14.

<sup>20</sup> Baccar 2003, p. 29

psychiatres est énorme, car, souvent, ils n'ont pas conscience de la force de leur pouvoir : ils peuvent rendre malade quelqu'un seulement pour le fait de le déclarer comme tel<sup>21</sup>. D'après Laing, la conduite schizophrène n'est pas le signe d'une maladie, mais l'expression de l'existence. C'est le contexte, par conséquent, qui fournit la grille de lecture pour interpréter les comportements du schizophrène. La famille, loin d'être une structure neutre, est l'instrument par lequel s'exerce une « violence sociale institutionnalisée »<sup>22</sup> : la compréhension de la distribution du pouvoir à l'intérieur de sa famille est fondamentale pour comprendre le psychotique, qui se sert d'un comportement traditionnellement non communiquant afin de pouvoir communiquer, lorsqu'il se trouve dans une situation existentielle insoutenable<sup>23</sup>. La schizophrénie n'est pas une maladie à base biologico-génétique, mais est provoquée par le contexte. Dans les cas d'étude proposés dans *Sanity, Madness and the Family* Laing montre que les conduites des sujets considérés comme fous qu'il a examinés sont logiques et intelligibles lorsqu'on les met en relation avec les contextes familiaux et avec la position que le sujet y occupe. Trop souvent la psychiatrie, au lieu de chercher à comprendre ces éléments, se réduit à être « un metodo per produrre, mediante torture preferibilmente non dolorose, degli esseri dalla condotta ben adattata », peu important les causes de cette conduite<sup>24</sup>. Chez Laing, la démystification du concept même de maladie mentale atteint son paroxysme dans sa définition de schizophrénie comme : « un'etichetta che alcune persone applicano a altre persone in alcune circostanze sociali »<sup>25</sup> et qui « costituisce un fatto sociale che è a sua volta un *evento politico* »<sup>26</sup>. Comme souligné par Comba, le concept de schizophrénie n'a pour Laing aucune signification scientifique, mais c'est sa dimension violente qui est exposée dans ses ouvrages. L'analyse du contexte social où le schizophrène s'insère est fondamentale parce que :

La sua “alienazione” precede “l'esser malato”, è legata al fatto di essere posti dagli altri in una posizione falsa e di non poter in alcun modo proporre per sé stessi un'altra posizione, che non sia già prevista nel nesso interpersonale e non sia altrettanto insostenibile.<sup>27</sup>

---

<sup>21</sup> Jervis Comba 1969, p. VIII.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> Jervis Comba 1964, p. IX.

<sup>24</sup> Laing 1969, p. XVI.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. XXVIII.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> Jervis Comba 1969, p. XII.

La pensée de Laing peut parfaitement être appliquée à la famille de Nun.

Tout d'abord, au début de la pièce, avant qu'Hiya puisse se rendre effectivement compte de la situation familiale de Nun, il affirme pendant une séance :

نون: حبيبت نعدي عامي / باش نهرب من همّ الدار / طلع  
الجيش أتعس<sup>28</sup> Nun : J'ai fait mon service pour fuir l'enfer  
de ma famille / , Mais l'armée était pire que  
chez moi<sup>29</sup>

Dès le début, le spectateur devine le malaise que Nun ressent dans son rapport avec sa famille, bien qu'il n'en connaisse pas encore les causes. Au long de la pièce, les verbes «*haraba*» et «s'enfuir» reviennent sans cesse, témoignant du désir instinctif du jeune aliéné de s'éloigner de ces situations qui le mettent en difficulté. Les fugues répétées de Nun sont la manifestation d'un désir de fuite de lui-même, de son passé et de son présent, d'un manque d'acceptation poussé à l'extrême.

La mère, qui pendant toute la pièce est simplement désignée comme « *al-'um* », «la mère», semble avoir un rôle important dans la fixation de la maladie de Nun : elle la congèle, la rend incurable et toujours égale à elle-même. Cette femme ne traite pas son fils comme un adulte, en revanche elle l'infantilise, elle agit comme s'il était toujours un enfant, en accentuant ainsi le sentiment d'inadéquation de Nun vis-à-vis de son idéal d'« homme ». Ce passage illustre cette attitude à la fois protectrice et destructrice :

الأم: ما تمشيش للشط La mère : Ne va pas à la plage !!!  
نون: نمشي للشط / ما تحكميش في / عند الشعر في  
ساقاي Nun : Je vais où je veux / Tu n'as aucune  
autorité sur moi / J'ai des poils sur les  
(...) jambes, maintenant  
نمشي للشط / نمشي للجامع / ونمشي للجنة / وإنتم لجهنه  
داخلين (...) La mère : Ne va pas à la plage !!!  
هي: خايفة عليه Nun : Je vais à la plage / Je vais à la  
الأم: غرق لي مرتين mosquee / Je vais au paradis / Et vous, c'est  
هي: وقتاه en enfer que vous finirez

<sup>28</sup> Baccar 2001, p. 36. « Nun : Je voulais faire mon service militaire / Pour fuir les problèmes de la maison / Mais l'armée s'est avérée plus malheureuse ».

<sup>29</sup> Baccar 2003, p. 17.

الأم: عمره خمسة سنين Elle : Vous avez peur pour lui ?  
 هي: توة راجل La mère : Il s'est noyé deux fois  
 الأم: عندي نا ما زال غشير<sup>30</sup> Elle : Quand ?  
 La mère : À l'âge de cinq ans  
 Elle : C'est un homme maintenant  
 La mère : Pour moi c'est toujours un enfant<sup>31</sup>

De son côté, Nun répond aux résistances de sa mère en affirmant qu'il a des poils sur les jambes, le symbole de cette virilité que l'on prétend de lui et qui l'autorise à ne plus être soumis à l'autorité maternelle et – normalement – à prendre ses décisions en autonomie. Bien évidemment, sa mère n'est pas en mesure de reconnaître l'autonomie de son fils, car sa maladie présumée l'emprisonne dans un statut d'éternel enfant. Par ailleurs, c'est toujours sa mère qui rappelle à Nun en toutes circonstances sa diversité, sa maladie, sa non-normalité :

Nun : *Moi j'aime Dieu et Dieu m'aime*  
 نون: نحبّ ربّي أنا / وربّي يحبّني  
 La MÈRE revient  
 الأم تدخل بمسارقة  
 La mère : *S'il t'aimait, il t'aurait guéri depuis longtemps*<sup>32</sup>  
 الأم: كان جاء يحبك / راهو فرج عليك<sup>32</sup>

Ici, la mère intervient dans une conversation entre Nun et Hiya, en les interrompant par une affirmation non requise et hors lieu, qui souligne l'immuabilité de la condition de malade, selon, d'après elle, la volonté de Dieu. Par conséquent, le jeune est quotidiennement enfermé dans sa maladie qui devient un piège s'autoalimentant et dont on ne peut s'échapper.

Au moment où le frère aîné Kha revient de prison, tout précipite. Kha prend la place du père et tyrannise la famille, transformant la maison en un nid de trafic de drogue et de

<sup>30</sup> Baccar 2001, p. 44. « La mère: Ne va pas à la plage/ Nun: Je vais à la plage / Tu n'as pas d'autorité sur moi / J'ai des poils sur mes jambes / (...) / Je vais à la plage / Et je vais à la mosquée / Et je vais au paradis / Et vous entrerez à l'enfer / Hiya: Tu as peur pour lui ? / La mère: Il s'est noyé deux fois / Hiya: Quand / La mère: À l'âge de cinq ans / Hiya: Il est un homme maintenant / La mère: Pour moi, il est toujours un enfant ».

<sup>31</sup> Baccar 2003, pp. 23-24.

<sup>32</sup> Baccar 2001, p. 44. « Nun: J'aime Dieu, moi / Et Dieu m'aime / La mère entre rapidement / La mère: S'il t'aimait / Il t'aurait déjà soulagé ».

<sup>33</sup> Baccar 2003, p. 23.

prostitution. L'identification frère-père est presque immédiate aux yeux de Nun. Lorsqu'il rentre à la maison, Nun a une crise d'agressivité et parle à son frère comme s'il était son père. C'est la fonction d'autorité incontestable que le frère prétend dans la famille qui compromet la stabilité de Nun. Si Nun et ses sœurs sont terrorisés par le retour de Kha, la mère en revanche l'idolâtre et accepte que son côté machiste et violent légitime son autorité. De fait, elle adhère au modèle de virilité du père, comme cela est évident dans ce passage :

الأم: وليدي كبيدي / الخاء وليدي / الحبس للرجال / خير  
 من الهبال / دلال / للعقل وكال<sup>34</sup> La mère : Ô mon enfant chéri, mon adoré /  
 Ne t'en fais pas, va / La prison c'est pour les  
 hommes, les vrais / Bien mieux que la folie  
 / Refuge des petits<sup>35</sup>

La confrontation continue avec ceux qui sont considérés comme de « vrais hommes » à laquelle Nun doit se soumettre chaque jour et dont il ne peut que sortir vaincu est ici particulièrement forte. D'après sa mère, la prison, le signe d'une démonstration de force, est même plus virile que la folie, considérée comme une échappatoire pour ceux qui ne savent pas faire face aux problèmes de la vie.

La frustration de Nun face au manque d'acceptation de la part de sa mère aboutit à divers conflits ouverts, conflits faisant émerger sa rivalité avec son frère. Dans ces moments, la mère arrive jusqu'à renier Nun, à ne plus le considérer comme son fils.

D'après Laing, la schizophrénie émerge chez des individus se trouvant dans une condition existentielle insoutenable<sup>36</sup>: la réaction de Nun semble donc légitime, car elle vient d'un individu faible qui doit faire face chaque jour à une famille dont les rapports de force sont extrêmement violents. Cette interprétation est confirmée par une réplique que Jalila Baccar confie à Waw, une des sœurs qui prend souvent la défense de Nun :

واو: ما نحبش نون يرجع للسيطار Waw : Je veux pas que NUN retourne à  
 خاء: السيطار موش خير للمهيلة l'hôpital

<sup>34</sup>Baccar 2001, p. 91. « La mère: mon enfant adoré / Kha mon enfant / La prison est pour les hommes / mieux que la folie / une coquetterie / qui mange le cerveaux ».

<sup>35</sup> Baccar 2003, p. 61.

<sup>36</sup> Jervis Combas 1969, p. XII.

37 واو: نون موش مهبول / إنتوما تهبّلو فيه<sup>37</sup> Kha : L'hôpital, c'est pas mieux pour les fous ?  
 Waw : NUN n'est pas fou / C'est vous qui le rendez dingue<sup>38</sup>

Dans les mots de Waw, c'est Jalila Baccar elle-même qui prend position de manière très nette : Nun n'est pas fou ; c'est sa situation familiale, caractérisée par des rapports totalement éclatés, qui est insoutenable et le rend fou. L'originalité de la méthode thérapeutique de Hiya réside, justement, dans sa tentative de traiter Nun comme s'il était une personne normale, dans sa volonté de ramener le patient à sa nature de sujet, intelligible – d'après les théories de Laing<sup>39</sup>–. Hiya se borne à avoir de longues conversations avec le jeune, non sans difficultés, mais qui lui sont nécessaires.

هي: وإنت آش تحبّ تعمل Elle : Et que veux-tu faire ?  
 نون: نحبّ نحكي Nun : Parler  
 هي: نسمع فيك Elle : Je t'écoute  
 نون: علاه Nun : Pourquoi ?  
 هي: علاه شنوّه Elle : Pourquoi quoi ?  
 نون: علاه تسمع فيّ Nun : Pourquoi tu m'écoutes ?  
 هي: باش نحاول نفهمك / ونتوصلو جميع لمعرفة أسباب غصرتك Elle : Pour essayer de te comprendre / Et arriver ensemble à connaître les raisons de ton angoisse  
 نون: من اللّي صغير حدّ ما سمعني Nun : Personne m'a jamais écouté  
 هي: أنا لهنا باش نسمعك Nun : Personne m'a jamais écouté  
 نون: ثمة برشا شيء نحبّ نقول / نخرجه / نحبّ نحكي / Elle : Je suis là pour ça  
 نحبّ نخفّ / نمنع / وما أنجمش Nun : Y a tellement de choses que j'ai envie de dire, raconter / Je veux parler, me soulager pour sauver ma peau / , Mais j'y arrive pas  
 هي: خود وقتك / ماناش مزرويين<sup>40</sup> Elle : Prends ton temps / On n'est pas pressé<sup>41</sup>

<sup>37</sup> Baccar 2001, p. 86. « Waw: Je ne veux pas que Nun retourne à l'hôpital / Kha: L'hôpital n'est pas mieux pour les fous? / Waw: Nun n'est pas fou / c'est vous qui le rendez fou ».

<sup>38</sup> Baccar 2003, p. 58.

<sup>39</sup> Laing 1964.

<sup>40</sup> Baccar 2001, pp. 56-57. « Hiya: Et que veux-tu faire? / Nun: Je veux parler / Hiya: Je t'écoute / Nun: Pourquoi? / Hiya: Pourquoi quoi ? / Nun: Pourquoi tu m'écoutes ? / Hiya: Pour essayer de te comprendre / Et arriver ensemble à connaître les raisons de ton angoisse / Nun: dès que j'étais petit personne ne m'a jamais écouté / Hiya: Je suis là pour t'écouter / Nun: Il y a beaucoup de choses que je veux dire / Faire sortir / Je veux parler / Je veux me soulager /devenir plus fort / Et je peux / Hiya: Prends ton temps / Nous ne sommes pas pressés ».

Nun est étonné, il n'en revient pas que quelqu'un, pour la première fois, veuille l'écouter, en prêtant attention à ce qu'il veut dire et en le traitant comme un être digne de respect. Hiya, pour sa part, ne lui ment pas, ne fait pas semblant d'être son amie, mais déclare tout de suite le but de leurs rencontres : comprendre l'origine de l'angoisse du patient. Ce faisant, Hiya donne de la responsabilité au patient, lui montre ses problèmes et l'aide à leur faire face. Et c'est seulement de cette manière que, petit à petit, par un chemin très difficile, Hiya arrive à comprendre que le père, et plus en général la famille, est à l'origine du malaise de Nun.

### **3.1.3 Schizophrénie et dimension victimaire**

Nous avons jusqu'à maintenant fouillé, en partant directement des textes, les problématiques principales qui caractérisent la famille de Nun. Il nous reste un dernier aspect à prendre en considération : la dimension victimaire de la figure du fou qui est à la base de toute la pièce. Dans ce but, nous partirons des théories du bouc émissaire de René Girard, que nous chercherons à mettre en relation avec la pensée de Laing et avec la pièce. Dans *Le bouc émissaire*, notamment, Girard décrit « les stéréotypes de la persécution »<sup>42</sup> qui peuvent être repérés au long de toute l'histoire de l'humanité. Dans des situations de crise qu'il n'arrive pas à expliquer ou à résoudre, en effet, l'être humain a besoin de trouver un coupable symbolique, et pour le faire il met en marche une dynamique persécutrice présentant toujours les mêmes caractéristiques. Nous avons premièrement une crise, ce qui implique l'affaiblissement des institutions et favorise la formation de « foules », en réduisant graduellement les hiérarchies et les différences sociales, jusqu'à les effacer<sup>43</sup>. D'après l'anthropologue français, « c'est le culturel qui s'éclipse en s'indifférenciant »<sup>44</sup>. Deuxièmement, les accusations adressées aux victimes sont stéréotypées, liées à des crimes qui reviennent souvent : des crimes violents, sexuels ou religieux, qui sont considérés comme tabous dans la société concernée. Peu importe la véridicité de l'accusation, ce qui compte c'est que la foule doit être convaincue que la mauvaise conduite d'un petit groupe d'individus est

---

<sup>41</sup> Baccar 2003, p. 33.

<sup>42</sup> Girard 1982, p. 23.

<sup>43</sup> *Ibid.*, pp. 23-25.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 26.



responsable de la santé sociale<sup>45</sup>. Enfin, les accusations sont toujours adressées à des individus faciles à marginaliser : c'est le cas des individus faibles, parce qu'ils sont caractérisés par des déformations physiques ou par des maladies, ou tout simplement parce qu'ils sont des étrangers et donc différents ; mais c'est aussi le cas des personnalités qui ont le plus de pouvoir dans la société, car elles sont perçues comme différentes des masses et lointaines<sup>46</sup>. Dans ce texte, la persécution est considérée comme une dynamique purement collective, visant à guérir des maladies présumées de la société. Il nous semble toutefois possible d'appliquer ce schéma aussi à la famille, envisagée en tant que lieu où les dynamiques sociales sont reproduites à une petite échelle. Nous pouvons retrouver dans la pièce les trois stéréotypes de la persécution, exception faite pour leur dimension de masse. D'abord, la famille de Nun est clairement en crise, comme nous l'avons largement décrit. Ensuite, le manque de virilité de Nun et ses tendances homosexuelles ou mieux bisexuelles constituent des tabous importants dans la société arabo-musulmane<sup>47</sup>. Enfin, Nun est l'individu le plus faible de la famille, celui qui a le moins de confiance en soi et qui a le plus de problèmes. Comme c'est souvent le cas aussi dans les cas cliniques présentés par Laing, il est un adolescent qui n'a pas encore complété son processus de construction du Moi et d'identification, aspect qui le rend d'autant plus faible. De plus, comme les malades présumés de Laing, Nun peut être facilement marginalisé, car il refuse de se conformer aux rôles prévus par la société<sup>48</sup>. C'est pour cette raison que toutes les fautes lui sont attribuées. Dans ce passage, Nun est un vrai bouc émissaire, car on lui attribue les fautes du frère :

هي: شكون ضربك نون / شكون ضربك	Elle : Qui t'a frappé, NUN ? / Il ne répond pas / Et pleure plus fort / Qui t'a fait mal ?
نون: الكبأهم وجعوني	
هي: شكونهم الكل / أمك / أخوتك	Nun : Tous
نون: هو ضرب / وهما سكتو	Elle : Qui tous ? / Ta mère ? / Tes sœurs ?
هي: شكون هو	Nun : Lui a frappé / Et eux se sont tus
نون: ولدها	Elle : Qui lui?

<sup>45</sup> *Ibid.*, pp. 28-34.

<sup>46</sup> *Ibid.*, pp. 34-36.

<sup>47</sup> Nous soulignons que dans le texte de Nélia Zemni Nun affirme qu'il a eu une relation incestueuse avec l'une de ses sœurs et qu'il est ravagé par la culpabilité. L'inceste constitue effectivement l'un des tabous les plus enracinés et partagés dans les différentes sociétés, pensons par exemple au mythe fondateur d'Œdipe. Il n'y a cependant aucune trace explicite de cet inceste dans le texte de Jalila Baccar.

<sup>48</sup> Jervis Comba 1964, p. IX.

هي: علاه ضربك	Nun : Son fils
نون: وعلاه ما يضربنيش	Elle : Pourquoi t'a-t-il frappé ?
هي: وعلاه ما تدافعش على روحك	Nun : Et pourquoi il me frapperait pas ?
نون: وأش ني روعي / أنا شكون / أنا شنوه / أنا قَدَّاش /	Elle : Et pourquoi tu ne te défends pas ?
في المكتب يقولو / واحد وواحد يجيو اثنين / وأنا عندي /	Nun : Et qui suis-je pour me défendre ? /
واحد وواحد يساوي واحد / أنا شكون	Qui suis- je ? À l'école on vous apprend
هي: إنت نون	qu'un et un font deux / Dans mon cas un et
نون: نون شيء / حنّي شيء / نون ضربه / وفي	un ne font qu'un / Qui suis-je, réponds-moi
السبيطار لّوحوه	?
هي: علاه	Elle : Tu es NUN
نون: باش الخو للحبس ما يرجعوه	Nun : NUN est rien / Absolument rien /
هي: الخو	NUN a été frappé, humilié, brisé / Et à
نون: رّوح سكران / وخلّط بالنفّة / أعطاهم طريحة	l'hôpital jeté
/فشخهم / كسر التلفزة / وحاك الأم بكفّ / وهي خافت	Elle : Mais pourquoi?
عليه / لا البوليسية يكرفطوه / شارّت بصبعها وقالت /	Nun : Pour que le frère en prison ne soit
نون مهبول هزّوه / هو مولى العملة <sup>49</sup>	pas renvoyé
	Elle : Que s'est-il passé ?
	Nun: Il est rentré saoul et défoncé / Il s'est
	abattu sur les filles / Et les a tabassées,
	/Cassé la télé,/ Frappé la mère / Qui a peur
	de le dénoncer / Alors, aux flics alertés par
	les voisins / Elle m'a montré du doigt / Et
	leur a juré: "NUN est fou, c'est lui, lui qui a
	tout fait" <sup>50</sup>

Si dans ce passage Nun joue le rôle du bouc émissaire dans une situation concrète, plus en général l'accusation de folie que la famille lui adresse nous semble pouvoir être envisagée dans une dimension victimaire : Nun n'est pas venu au monde schizophrène,

<sup>49</sup> Baccar 2001, pp. 81-82. « Hiya: Qui t'a frappé Nun / Qui t'a frappé ? / Nun: Eux tous, ils m'ont fait souffrir / Hiya: Qui tous / ta mère / Tes sœurs / Nun: Lui il a frappé / et elles se sont tues / Hiya: Qui lui ? / Nun: Son fils / Hiya: Pourquoi il t'a frappé ? / Nun: Pourquoi il n'aurait pas dû me frapper ? / Hiya: Et pourquoi tu n'a pas défendu toi-même ? / Nun: Et c'est quoi ce moi-même? / Moi, qui suis-je ? / Moi, que suis-je ? / Moi, combien suis-je ? / À l'école on dit / Que un et un font deux / Chez moi / Un et un fait un / Moi, qui suis-je? / Hiya: Tu es Nun / Nun: Nun n'est rien / Absolument rien / Nun on l'a frappé / Et à l'hôpital jeté / Hiya: Pourquoi ? / Nun: Pourquoi on ne ramène pas le frère en prison / Hiya: Le frère / Nun: Il est arrivé bourré / Dopé / Il les a frappées / Il les a tabassées / Il a cassé la télé / Il a giflé la mère / Et elle, elle avait peur pour lui / que la police le prenne / Elle a indiqué de son doigt et a dit / Nun est fou, prenez-le / C'est lui le responsable ».

<sup>50</sup> Baccar 2003, pp. 54-55.

mais c'est sa famille qui l'a rendu malade. Les mots que Letizia Jervis Comba écrit à propos des familles examinées par Laing sont ici particulièrement pertinents :

La famiglia si rivela colpevole di un delitto preciso, quello di aver costretto uno dei suoi membri alla follia. Essa è al tempo stesso inconsapevole del fatto eppure tenta di rendere impenetrabili le maglie che come impediscono verso l'interno, al «malato», di uscire dalla trappola, così impediscono anche verso l'esterno, all'osservatore impaziente, di leggere oltre il volto troppo abituale della cortesia che regola i rapporti del gruppo.<sup>51</sup>

La famille a besoin de considérer Nun comme un malade. Cela lui permet, d'un côté, de neutraliser son comportement contestataire et, de l'autre, de rendre plus supportables toutes les difficultés qu'elle vit chaque jour. La dimension victimaire est très évidente chez Laing dans l'analyse du processus qui mène à la stigmatisation du malade, et parfaitement applicable au cas de Nun ; ces mots de Jervis Comba résument bien tout ce que nous avons essayé de montrer jusqu'à maintenant :

Osservata a fondo, questa famiglia, anziché confermarsi come un mondo coerente, si carica dunque di violenza e sembra esplodere: mistificazione, confusione, conflitto sono i parametri della propria dissoluzione, la fenomenologia della sua malafede. Eppure l'esplosione non avviene, la violenza si riversa all'interno e il *gruppo*, dopo aver corso il pericolo della *crisi*, si richiude, e prosegue. Il delitto, in realtà, è già avvenuto. Vi è già una *vittima*, un colpevole: lo «schizofrenico», la persona destinata a una carriera separata, che prima era normale, poi «cattiva», poi infine «pazza», malata e quindi nuovamente innocente, consegnata al mondo imperscrutabile e accidentale degli eventi clinici di cui la famiglia, definitivamente liberata, si vale per confermare a se stessa la propria innocenza.<sup>52</sup>

De manière significative, il est possible de trouver dans cette analyse les mots clé de la théorie de Girard, tels que « groupe », « crise » et « victime », et le processus qui mène à la création de la maladie nous semble répondre parfaitement aux stratégies

---

<sup>51</sup> Jervis Comba 1964, p. XV.

<sup>52</sup> *Ibidem*. C'est nous qui soulignons.

d'isolement et de différenciation, créées par les dynamiques persécutrices. L'histoire de Nun s'insère sans exagérations dans ce cadre<sup>53</sup>.

Cette complexité des thématiques traitées se reflète dans une richesse linguistique particulièrement remarquable. Cependant, avant d'examiner dans les détails les textes, il est nécessaire de s'arrêter brièvement sur le contexte où a eu lieu l'autotraduction, ce qui nous permettra d'avoir une vision plus complète du rapport de Fadhel Jaïbi et Jalila Baccar avec cette pratique.

### 3.2 Le contexte de l'autotraduction

La pièce *Junūn* a d'abord été publiée en arabe tunisien à Tunis en 2001 chez « Dār al-janūb » et a été traduite en français chez « Éditions théâtrales » deux ans après, où elle paraît sous le même titre de *Junun*<sup>54</sup>. Pendant l'été 2001, *Junūn* a été mis en scène au festival d'Avignon où il a eu un grand succès. C'est suite à cette consécration internationale que Jaïbi et Baccar ont été invités au mois de septembre 2002 au *Berlin Fetspiele*, occasion de la création d'*Araberlin*, écrit directement en français, pour qu'il soit joué par des acteurs allemands<sup>55</sup>. Ce n'est donc pas un hasard si *Araberlin* et *Junun* paraissent tous les deux en France en 2003, dans la même maison d'édition. C'est fort probablement l'éditeur qui a demandé aux deux artistes de traduire aussi *Junūn* pour pouvoir le publier dans la même collection que leur dernière pièce. Là encore, les motivations qui ont amené à l'autotraduction sont sans doute extrinsèques et semblent pouvoir être reconduites moins à un choix conscient et parfois difficile des auteurs qu'au contexte artistique qui les entourait à cette époque.

Venons-en au péri-texte de la version française, publiée avec la glose « Adapté de l'arabe tunisien par Jalila Baccar et Fadhel Jaïbi ». Jaïbi et Baccar adoptent ainsi une stratégie inverse par rapport à *Al-baḥt 'an 'A'ida* : d'un côté, ils dévoilent la dimension collective de leur travail ; de l'autre, ils nient la nature traductive du processus de transposition en français. En déclarant qu'il s'agit d'une « adaptation » – terme courant dans le milieu théâtral – ils prennent leurs distances d'une certaine conception de la traduction comme

---

<sup>53</sup> Dans le cas de *Junūn*, les thématiques ont aussi des retombées linguistiques particulièrement intéressantes, notamment dans l'usage des pronoms personnels sujet par le personnage du schizophrène, qui est totalement éclaté. Nous avons développé dans Lusetti 2015b cet aspect sur lequel nous ne pouvons pas insister maintenant, car les problématiques autotraductives concernant les pronoms personnels nous semblent moins centrales que les autres problématiques que nous affronterons.

<sup>54</sup> La version française maintient le même titre de la version arabe, en y ajoutant le sous-titre *Démences*, qui le traduit. C'est déjà une première manifestation d'hétérolinguisme.

<sup>55</sup> Carlson 2015, pp. XIV-XV.

une opération servile et ils revendiquent leur liberté et leur droit à la réécriture. Il sera intéressant de comparer, par l'analyse des textes, le degré de transdoxalité, la nature et le pourcentage des variations dans les deux pièces concernées, afin de vérifier s'il y a correspondance entre ce que les auteurs déclarent et ce que les textes montrent. Nous reviendrons sur cet aspect en conclusion de chapitre. Pour l'instant, il suffit de souligner que nous nous permettons de considérer *Junūn* comme un cas d'autotraduction, en dépit de cette déclaration auctoriale, car le fait qu'il s'agisse de la même pièce ne fait aucun doute.

Si l'on veut envisager le processus autotraductif selon les catégories proposées par Grutman, nous nous trouvons à nouveau en présence d'une « autotraduction verticale ». Cependant, la verticalité est encore plus forte que dans le cas d'*Al-baḥt'an 'A'ida*, car *Junūn* est presque totalement écrit en arabe tunisien, une langue beaucoup plus périphérique et caractérisée par un capital symbolique beaucoup plus réduit par rapport à l'arabe littéraire. Si, comme nous l'avons vu, l'arabe littéraire constitue la langue de l'Islam et de l'idéologie panarabe, l'arabe tunisien n'est que la langue maternelle du peuple tunisien, sans avoir aucune reconnaissance ni interne à la Tunisie ni internationale. La disparité par rapport au français, langue de prestige au niveau mondial et ancienne langue coloniale, est encore plus forte<sup>56</sup>.

En ce qui concerne le lieu de représentation et de publication ainsi que les publics envisagés, à notre connaissance, *Junūn* a été toujours mis en scène en arabe également en France. L'autotraduction en français n'a par conséquent eu lieu que dans un deuxième temps, en vue de la publication du texte. Contrairement au cas de *Al-baḥt'an 'A'ida*, dont l'autotraduction était presque simultanée, il s'agit d'une autotraduction consécutive, qui a eu lieu quelque temps après l'écriture de la première version. Le fait que cette autotraduction a eu lieu suite à un succès international important n'est pas totalement sans conséquence : Jaïbi et Baccar connaissent maintenant leur public français et sont conscients de leur renommée, ce qui n'était pas le cas dans leur première autotraduction. Si dans *Al-baḥt'an 'A'ida* nous avons remarqué de nombreux signes d'adaptation pour un public que, dans une certaine mesure, ils craignent, lorsqu'ils publient la version française de *Junūn* les deux artistes se trouvent dans une position beaucoup plus forte. Par conséquent, dans l'analyse des textes nous prêterons une attention particulière aux stratégies d'adaptation de la pièce pour le public, afin de

---

<sup>56</sup> Voir partie 1, §3.2.

vérifier si ce changement de contexte – et d’attitude – influe effectivement sur la pratique traductive des auteurs.

Une dernière remarque concerne l’échange continu et fécond entre les deux langues en présence qui a lieu non seulement dans le processus autotraductif, mais aussi dans l’adaptation du récit de Zemni pour le théâtre. Tout d’abord, bien que l’ouvrage de Zemni ait été publié chez L’Harmattan en français, les conversations entre Zemni et son patient se sont sûrement déroulées en arabe tunisien, ce qui nous permet de considérer le texte français comme une première autotraduction mentale. Puis, du français des *Chroniques* on passe à l’arabe tunisien de la pièce de Baccar, qui en constitue une adaptation et s’adresse premièrement aux Tunisiens. Encore, de l’arabe de *Junūn* on passe au français de la version autotraduite. Cela nous paraît témoigner de la proximité des deux langues dans la réalité tunisienne, où arabe et français peuvent être choisis comme langue d’expression selon les exigences contingentes des situations de communication. C’est justement sur le rapport entre ces deux langues dans les textes que nous allons nous concentrer maintenant.

### **3.3 Les langues de *Junūn* : entre arabe et français, un échange enrichissant<sup>57</sup>**

Nous allons mettre en lumière ici l’échange enrichissant qui a lieu dans le texte entre les trois langues de Jalila Baccar : l’arabe tunisien, l’arabe littéraire et le français. Beaucoup plus qu’avec *Al-baḥt ‘an ‘A’ida*, la version arabe de *Junūn* est fortement hétérolingue. Dans ce texte, les dialogues se déroulent principalement dans la variété tunisienne de l’arabe. Il ne s’agit cependant pas d’une langue édulcorée, standardisée, comme dans la première pièce, mais d’une langue très vivante dont Baccar exploite tous les registres. De plus, dans certains passages c’est l’arabe littéraire et parfois le français qui sont utilisés. Nous commencerons notre analyse par une brève description de l’emploi de l’arabe tunisien et de sa versatilité, que nous avons vu être l’un des piliers de la lutte politique des auteurs. Nous pénétrerons par la suite dans l’analyse de l’usage des deux autres langues, en suivant encore les trois motivations — réaliste, compositionnelle et esthétique — proposées par Grutman. En commentant chaque exemple, nous chercherons aussi à montrer les modalités qu’adopte Jalila Baccar afin de reproduire ces différentes fonctions de l’hétérolinguisme en français. Nous nous arrêterons enfin sur

---

<sup>57</sup> Ce paragraphe constitue le développement de deux articles que nous avons publiés pendant notre recherche : Lusetti 2016a et Lusetti 2016b.

certaines indices qui montrent l'interférence d'une langue sur l'autre dans les deux versions, un phénomène qui n'était pas présent dans *Al-baḥt 'an 'A'ida*.

### 3.3.1 L'arabe tunisien dans *Junūn*

L'arabe tunisien qui domine dans *Junūn* est une langue versatile, qui bouge, en s'adaptant aux différentes situations et aux différents personnages. Les passages qui suivent montrent très clairement un usage vivant de la langue qui se base sur une motivation réaliste d'abord, pour la dépasser ensuite, jusqu'à être porteur de revendications politiques et identitaires.

Le premier extrait est tiré d'un dialogue où les protagonistes, la mère de Nun et l'ami noir du jeune, Jym, sont en train de se quereller violemment.

1.

جيم: لازم عطيته  
الأم: أش عطيته (...)  
الأم: معطب على مناخيرك  
وقصة في شواربيك  
يا وصيف يا مصنان<sup>58</sup>

Le registre est ici très bas et grossier. Le passage est joué sur l'ambiguïté du verbe أعطى, donner, qui peut indiquer une personne passive dans l'acte sexuel ou avoir, de façon générale, une connotation érotique. La réponse de la vieille femme aux insinuations de Jym est très méprisante et raciste. Désirer que les moustaches de Jym soient coupées est très culturel, les moustaches étant en Tunisie un symbole de virilité. La motivation réaliste de l'usage du tunisien est évidente : de pareilles insultes en arabe littéraire seraient très difficiles à produire et donneraient sans aucun doute un résultat fictif, ne reproduisant aucunement la réalité d'une langue vivante.

L'extrait suivant, en revanche, est tiré d'un passage narratif où la psychologue raconte comment elle a démissionné de l'hôpital, à la suite d'un conflit dominant la pièce.

2.

هي: نفختهم وخرجت  
دخلت لبيروها

<sup>58</sup> Baccar 2001, p. 49. « Jym : Tu dois le lui avoir donné / La mère : Qu'est-ce que je lui ai donné ? / (...) La mère : Une barre de fer dans ta gueule / Et que tes moustaches soient coupées / Toi, nègre qui sens la sueur ».

حرودت لهم استقالتها  
ولوحتها لهم على خليقتهم<sup>59</sup>

Les expressions employées illustrent un tunisien très vivant. Le premier verbe نفخوا, notamment, fait référence à une locution figée tunisienne – نفخوا وسرب ماه – , qui mot à mot signifie « mettre quelque chose dans l’eau », mais prend le sens de « traiter par le mépris, se foutre de la gueule ». La psy, dans ce passage, est la locutrice ; loin d’être une figure populaire et secondaire, c’est l’individu le plus cultivé de toute la pièce et l’un des personnages principaux. Cela nous montre que Baccar n’utilise pas la variété normalement considérée comme la plus basse pour caractériser des personnages moins importants – comme c’est souvent le cas en littérature<sup>60</sup> – ; au contraire, elle considère l’arabe national comme la langue de tout le peuple tunisien, et par conséquent aussi de son « héros », en le ramenant à son rôle de langue de la spontanéité.

Ce processus de revalorisation de la langue maternelle est encore plus évident dans le passage suivant, tiré d’un des délires du protagoniste :

3.

نون: الراجل ما يخافش  
أنا نخاف  
الراجل ما بيكيش  
أنا نبكي  
الراجل ما يهريش  
أنا نهرب<sup>61</sup>

L’arabe tunisien prend ici un visage presque poétique. Les trois phrases sont construites selon une structure syntaxique symétrique : [Sujet humain (L’homme) + verbe 1 négatif / Pronom personnel sujet 1<sup>re</sup> personne singulier + verbe 1 affirmatif]. Cette stratégie

<sup>59</sup> Baccar 2001, p. 137. «Hiya : Elle s’est foutue de leur gueule et elle est sortie/ Elle est entrée dans son bureau/ Elle a rempli vite sa démission / et la leur a jetée sur la gueule ».

<sup>60</sup> En citant Grutman : « “L’imitation des langages”, comme le notait déjà Barthes, “est souvent déléguée à des personnages secondaires, à des comparses, chargés de ‘fixer’ le réalisme social, cependant que le héros continue de parler un langage” non marqué, neutre, qui forme l’axe central du texte ». Grutman 2002, p. 333. La référence est à BARTHES Roland (1973), « La division des langages » dans (1984) *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Seuil, Paris.

<sup>61</sup> Baccar 2001, p. 58-59. « Nun : L’homme n’a pas peur / Moi j’ai peur / L’homme ne pleure pas / Moi je pleure / L’homme ne fuit pas / Moi je fuis ».





Nous avons aussi repéré des mots de médicaments :

5. **Valium** واو: عندك Waw : Tu as du **VALIUM** ?  
هي: علاه Elle : Pourquoi ?  
واو: نحب نرقد Waw : Pour dormir  
هي: بالـ **Valium** <sup>66</sup> Elle : Avec du **VALIUM** ?<sup>67</sup>

ou de remèdes :

6. **syphilis** cure ضد الـ هي: بعد الـ Elle : Après **la cure** contre **la syphilis**  
بيبان السبيطار Les portes de l'hôpital se refermèrent de  
تسكرت من جديد عليه وعليها<sup>68</sup> nouveau sur eux <sup>69</sup>

Ces mots constituent des emprunts, et il est important de souligner qu'ils sont perçus comme les seuls existants. Cependant leur altérité par rapport à la langue arabe est claire et elle est marquée visuellement par l'usage des lettres latines, insérées directement dans le texte écrit en arabe.

Ensuite, nous avons noté dans le texte plusieurs expressions familières françaises qui sont tout à fait acceptables dans l'arabe quotidien tunisien. Dans l'extrait suivant, l'emprunt correspond à un groupe nominal [Adj + N], « Beau Gosse », qui est utilisé comme une sorte de formule :

7. نون: عزوزة راك Nun : Tu n'es qu'une vieille peau, tu  
عزوزة وتدلل sais  
على فرخ **Beau gosse** كيفي<sup>70</sup> Une vieille peau qui fait la fine  
bouche  
Avec un jeune **beau gosse** comme  
moi<sup>71</sup>

<sup>66</sup> Baccar 2001, pp. 42-43. « Waw : t'as du Valium ? / Hiya : pourquoi ? / Waw : je veux dormir / Hiya : avec du Valium ? ».

<sup>67</sup> Baccar 2003, p. 22.

<sup>68</sup> Baccar 2001, p. 52. « Hiya : après la cure contre la syphilis / les portes de l'hôpital / se fermèrent à nouveau sur lui et sur elle ».

<sup>69</sup> Baccar 2003, p. 30.

<sup>70</sup> Baccar 2001, p. 140. « Nun : t'es vieille / une vieille qui se montre capricieuse / avec un jeune beau gosse comme moi ».

En revanche, dans l'exemple 8, l'emprunt correspond à une phrase copulative dont le sujet humain est représenté par le clitique « il » et l'attribut par l'adjectif « foutu » selon la structure [Nhum Vêtre + Adj]:

8. جيم: على خاطر كان يقعد لهنّا Jym : Car s'il reste dans ce trou...  
<sup>72</sup>**Il est foutu** **Il est fou... tu**<sup>73</sup>

Les deux exemples suivants, enfin, proposent des structures introduites par le présentatif « c'est » suivi d'un adjectif [(C'est) Adj]. Dans l'exemple 9, nous remarquons l'ellipse de la séquence « c'est », qui régit l'adjectif « normal »

9. خاء: متحيرة على خوك Kha : Tu t'inquiètes pour ton frère ?  
 واو: **Normal** اخويا<sup>74</sup> Waw : **Normal**, c'est mon frère<sup>75</sup>

Dans l'exemple 10, en revanche, l'auteure emploie l'expression « C'est bien », dans laquelle le présentatif est suivi d'un adjectif invariable. Cette formule est figée dans l'usage et est utilisée pour exprimer l'approbation. Dans la deuxième occurrence, l'adjectif « bien » est modifié par l'adverbe « très » et le présentatif est de nouveau omis.

10. نون: رجعت وحدي للسبيطار Nun : Suis revenu de mon plein gré à  
 هي: **C'est bien** l'hôpital  
 نون: أمّا ما نحبّش نقعد هوني Elle : **C'est bien**  
 نولي كيفهم Nun : Mais veux pas rester ici  
 هي: <sup>76</sup>**Très bien** Veux pas devenir comme eux  
 Elle : **Très bien**<sup>77</sup>

<sup>71</sup> Baccar 2003, p. 107.

<sup>72</sup> Baccar 2001, p. 50. « Jym: parce que s'il reste ici / Il est foutu ».

<sup>73</sup> Baccar 2003, p. 28.

<sup>74</sup> Baccar 2001, p. 85. « Kha : tu t'inquiètes pour ton frère ? / Waw : normal, c'est mon frère ».

<sup>75</sup> Baccar 2003, p. 58.

<sup>76</sup> Baccar 2001, p. 55. « Nun : je suis revenu tout seul à l'hôpital / Hiya : c'est bien / Nun : mais je ne veux pas rester ici / devenir comme eux / Hiya : très bien ».

<sup>77</sup> Baccar 2003, p. 32.



dialogue entre Hiya, la psy, et Nun, le malade, où l'usage de la langue est fondamental afin de rendre plus clairs les rapports entre ces deux personnages.

12. ca va : هي Elle : ça va ?  
Très trop bien : نون Nun : Très trop bien  
تشيير للنوار Elle montre le bouquet  
Plastique : هي L'échange entre eux se déroule  
Bien sûr : نون Sur les chapeaux de roue  
J'adore : هي Comme dans un état d'extrême urgence  
نون : بلا شوك Elle : Plastique, les roses ?  
ويدوم الدهر<sup>81</sup> Nun : Bien sûr  
Elle : J'adore  
Nun : Éternelles et sans épines<sup>82</sup>

Hiya commence à parler en français, en choisissant de dire « ça va », et Nun cherche à la suivre dans ce choix. On assiste à une véritable négociation de la langue de communication. La psy s'adresse au jeune en le saluant par un « ca va »<sup>83</sup>, salutation française extrêmement répandue et acceptée en Tunisie. Nun répond en français à son tour, malgré quelques fautes : sa réponse « Très trop bien » signale une absence de maîtrise des adverbes « très » et « trop » en français. Effectivement, ces deux termes en arabe sont indiqués par le même adverbe, « جدا - *jiddān* » en arabe littéraire et « برشا - *baršā* » en tunisien, et leur distinction est souvent problématique pour les arabophones. La conversation se déroule encore en français pendant quelques répliques, jusqu'au moment où Nun revient au tunisien, langue dans laquelle le dialogue continuera par la suite. La maîtrise de la langue française des deux personnages n'est pas la même et Nun se trouve ici dans une situation d'insécurité linguistique<sup>84</sup> qui l'amène à changer de langue. Au contraire, la psy est pourvue d'un pouvoir symbolique énorme, ce qui la place dans une position de supériorité. Il est évident que l'usage des langues ne se borne pas, dans ce cas, à être réaliste, mais il contribue à la construction des personnages, à la

<sup>81</sup> Baccar 2001, p. 93. « Hiya : ça va ? / Nun : très trop bien / Elle montre le bouquet / Hiya : plastique ? / Nun : bien sûr / Hiya : j'adore / Nun : sans épines / et ça dure toujours ».

<sup>82</sup> Baccar 2003, p. 64.

<sup>83</sup> La cédille de « ça va » n'est pas présente dans le texte. Il pourrait s'agir soit d'une coquille, soit de la reproduction d'une graphie simplifiée assez diffuse.

<sup>84</sup> La notion d'insécurité linguistique « résulte de la distance perçue par les locuteurs entre la langue qu'ils parlent et un modèle plus valorisé qu'ils ne maîtrisent pas », Molinari 2005, p. 25.



### 3.3.4 Arabe littéraire et motivation esthétique

Enfin, les exemples de motivation esthétique de l'hétérolinguisme sont très peu nombreux et recourent toujours à l'arabe littéraire. Le plus significatif est la citation d'un poème composé par le poète tunisien M'naouar S'madah en 1969, lorsqu'il était interné à l'hôpital psychiatrique Razi, où se trouve également le jeune Nun.

14. هي: ليس بالهزل ولا بالجهل خوض الكلمات  
فصدور الناس قد كانت قبور الكلمات  
يستجيرون بها منها... وأين الكلمات  
قل لمن همهم في الناس وخاف الكلمات  
إنما أنت شفاء ظمئت للكلمات  
ونداء حائر في الصوت بح الكلمات  
أدك الصمت فهلا قلت بعض الكلمات  
فتكلم وتألم ولتمت في الكلمات<sup>87</sup>
- Elle : On ne peut, désinvolte, ignorant,  
plonger dans les MOTS  
Car le cœur des vivants a souvent été  
un tombeau pour les MOTS  
Les travestissant, les pervertissant, les  
occultant, mais où sont donc les  
MOTS  
Alors dis à celui qui hésite, balbutie  
étranglé par la crainte des MOTS  
Lèvres béantes, tu es, assoiffées,  
privées de MOTS  
Appels inquiets, muets, tu es,  
orphelins de MOTS  
Trêve de silence, d'absence, vas-y, ose  
quelques MOTS  
Dis, crie, gémis, souffre et meurs dans  
les MOTS.<sup>88</sup>

L'arabe littéraire, traditionnellement la langue de la poésie, est présent ici dans une citation savante, qui comme le rappelle Valeria Meneghelli a une fonction double, directement liée au contenu de la pièce :

Le citazioni di alcuni dei versi più conosciuti di S'madah, acquisiscono due sfumature semantiche : non sono solo un tributo a un artista estremamente importante per il popolo

<sup>87</sup> Baccar 2001, p. 155. « Hiya : On ne traverse pas les mots en plaisantant ou par l'ignorance / Les poitrines des gens ont été les tombes des mots / Cherchant l'aide de ses poitrines contre les mots ... où sont les mots? / Dis à celui qui balbutie parmi les gens par peur des mots / Que tu n'es que lèvres assoiffées des mots / Et un appel égaré dans la voix qui affecte les mots / Le silence te fait du mal, pourquoi ne dis-tu pas quelques mots? / Parle souffre et meurs dans les mots ».

<sup>88</sup> Baccar 2003, p. 121.

tunisino, ma anche un modo per precisare il messaggio dell'opera stessa. Nun diventa simbolo della denuncia di Jalila Baccar in quanto prodotto umano di una società che inducè all'alienazione e alla schizofrenia, ma anche perchè è un emblema dell'impegno sociale e artistico come alter ego di una personalità che ha avuto una specifica connotazione politica.<sup>89</sup>

Du moment qu'il n'existait pas, au moins à notre connaissance, de traduction française publiée de ce poème, Baccar en a proposé sa traduction personnelle, qui nous semble très proche de la réécriture créatrice. Sans vouloir entrer dans les détails de ses choix de traduction, sur lesquelles nous reviendrons dans l'analyse des variantes, nous remarquons que la langue qu'elle utilise ici est très recherchée et poétique.

Nous n'avons pas trouvé d'exemples de citations françaises à motivation esthétique dans la version arabe de la pièce, ce qui confirme d'un côté l'importance donnée à la tradition littéraire tunisienne en arabe, la seule à être citée, et de l'autre la centralité de la motivation réaliste d'abord et compositionnelle ensuite dans la poétique de Jalila Baccar et dans sa réflexion sur la langue.

### **3.3.5 Interférences entre les langues**

Après avoir montré la textualisation des langues dans la version arabe de *Junūn* et analysé les modalités de traduction de l'hétérolinguisme dans le texte français, il nous reste à mettre en lumière les interférences entre les langues dans les deux versions. Tout d'abord, il faut remarquer que le titre de la version française est en arabe, ce qui montre déjà le dialogue qui s'établit entre ces deux langues dans l'esprit de l'auteur. Ensuite, les deux textes sont caractérisés par des interférences : elles ne sont pas très nombreuses, mais leur analyse est intéressante, car elles témoignent du dialogue continu que les langues instaurent dans l'esprit de l'artiste.

Voici deux exemples de calques syntaxiques du français dans le texte arabe. Dans le premier, il s'agit d'une phrase construite d'une manière étrange, qui ne suit pas la syntaxe normale de l'arabe tunisien :

---

<sup>89</sup> Meneghelli 2013, p. 45. En citant Meneghelli, nous n'avons pas gardé la transcription scientifique qu'elle avait choisie, car dans cet article nous avons préféré utiliser la transcription choisie par Jaïbi et Baccar dans la version française de la pièce.



15. Nun : Y a tellement de choses en moi  
 نون: ثمة برشا شيء نحبّ نقوله<sup>90</sup>  
 que j'ai envie de dire, raconter<sup>91</sup>.

Nun dit « ثمة برشا شيء نحبّ نقوله » (Il y a beaucoup de choses que je veux dire), tandis qu'un locuteur tunisien dirait plutôt « عندي برشا شيء ماقول » (J'ai beaucoup de choses à dire). Cette structure semble être un calque de la structure syntaxique « il y a ». Malgré quelques modifications au niveau lexical, la version française « Y a tellement de choses en moi que j'ai envie de dire, raconter » demeure effectivement identique au niveau syntaxique. Le lecteur attentif a l'impression que Jalila Baccar pense en français et qu'elle l'a écrit en le traduisant dans sa tête automatiquement du français au tunisien. Nous pouvons observer la même tendance dans l'exemple suivant, où néanmoins l'influence du français est plus discrète et pourrait aisément passer inaperçue.

16. Elle : Par le même trio de médecins  
 هي: نفس الطبّة تلمو بيها  
 المتخصصة والصاحب العدو والمترهز<sup>92</sup>  
 spécialisés  
 L'ami dévoué, l'ennemi déclaré et le  
 je-m'en-foutiste invétéré<sup>93</sup>

Hiya, comme souvent dans la pièce, se détache de son rôle de personnage pour devenir la voix qui raconte les actions qui ne se déroulent pas sur scène. Elle est en train de décrire le moment où les trois médecins de son équipe lui enlèvent le dossier de Nun à cause de ses méthodes peu orthodoxes. Dans le texte arabe, dans la liste des trois épithètes des trois médecins, il manque le mot *wā* entre le premier et le deuxième nom, c'est-à-dire la conjonction de coordination qui en arabe est toujours obligatoire. Le texte de Baccar dit donc : « الصاحب العدو والمترهز - *aṣṣāḥib, al'adū walmitrahiz* », là où la syntaxe normale de cette phrase devrait être « الصاحب العدو والمترهز - *aṣṣāḥib wal'adū walmitrahiz* ». Là encore, bien que la différence soit infime, nous avançons l'hypothèse qu'il ne s'agit pas d'une coquille mais au contraire que l'écriture de Jalila Baccar est influencée par la

<sup>90</sup> Baccar 2001, p. 56. « Nun : il y a beaucoup de choses que je veux vous dire ».

<sup>91</sup> Baccar 2003, p. 33.

<sup>92</sup> Baccar 2001, p. 137. « Hiya : Les mêmes médecins se sont rassemblés autour d'elle / l'ami l'ennemi et celui qui s'en fout ».

<sup>93</sup> Baccar 2003, p. 105.

syntaxe du français, selon laquelle la conjonction de coordination « et » dans une liste est normalement exprimée avant le dernier élément.

En dernier lieu, nous analyserons, au contraire, deux exemples où l'on peut observer l'influence de l'arabe sur le français. Alors que la pièce arabe est plurilingue, la pièce française, elle, est fortement unilingue<sup>94</sup>. Cependant, nous montrerons une certaine influence de la langue arabe sur le texte français. L'arabe est implicitement présent, bien que de manière moindre par rapport à la langue française dans le texte arabe.

Nous étudierons tout d'abord deux cas de calques lexicaux, puis deux cas de calques syntaxiques.

17. هي: في الدار قعدو لها نون وثلاثة بنات Elle : À la maison il ne reste plus que  
واحد في إصلاحية Nun et trois sœurs  
واثنين هَجَو لبرّ الطليان<sup>95</sup> L'un des frères est en centre de  
redressement, et les deux autres ont  
«brûlé» vers l'Italie<sup>96</sup>

À une première lecture du texte français, l'expression « brûler vers l'Italie » paraît plutôt obscure. « Brûler » dans ce contexte est un calque du verbe tunisien « حرق », qui au sens propre signifie justement « brûler », mais qui est utilisé souvent comme un verbe de mouvement, et plus précisément dans le sens de « émigrer vers l'Italie de manière illégale »<sup>97</sup>. Pourtant, il est étonnant de constater que le verbe « حرق » n'est pas présent dans le texte arabe, là où c'est le verbe de l'arabe standard « هَجَّ », signifiant tout simplement « émigrer », qui est utilisé. Nous remarquons ici une trace de sa langue maternelle que Jalila Baccar a laissée dans le texte qu'elle a écrit dans sa deuxième langue. La présence des guillemets laisse sans doute entendre que l'auteure était consciente de l'étrangeté de ce mot par rapport à la langue française et de l'opacité de son sens pour un public francophone ou bien pour tout public non tunisien.

Autre exemple lexical, mais d'ordre tout à fait différent :

---

<sup>94</sup> La polyphonie linguistique est d'une certaine manière reproduite, comme nous l'avons montré, grâce à des stratégies différentes, comme par exemple la juxtaposition de registres ou de niveaux de langue hétérogènes.

<sup>95</sup> Baccar 2001, pp. 30-31. « Hiya : À la maison lui restent Nun et trois filles / L'un est dans le centre de redressement / Deux ont migré à l'étranger, en Italie ».

<sup>96</sup> Baccar 2003, p. 14.

<sup>97</sup> On fait référence au fait que ceux qui sortent illégalement du pays brûlent leurs papiers, afin de ne pas être reconnaissables.

18. الأم: ما صابك تموت La mère : Crève et bon débarras pour  
ونرتاحو الكل<sup>98</sup> toute la **smala**<sup>99</sup>

Dans ce passage, Jalila Baccar emploie le nom « smala », un emprunt de l'arabe signifiant « tribu ». Cependant, il s'agit d'un mot d'origine algérienne, qui est entré dans la langue française de France, comme le confirme le *Petit Robert* où nous trouvons cette définition : « Famille ou suite nombreuse qui vit aux côtés de qqn, qui l'accompagne partout > tribu ». L'auteure choisit ici un mot arabe, renvoyant à la réalité maghrébine, qui peut être compris par un bon nombre de Français. Elle sacrifie par conséquent la dimension proprement tunisienne du texte, afin de pouvoir s'adresser au public français sans renoncer à l'utilisation de l'arabe.

En revanche, les deux derniers extraits que nous avons choisis concernent la syntaxe :

19. هي: أش بيه Elle : Ça va ?  
الأم: وقيل هيل<sup>100</sup> La mère : **Très trop bien**  
Elle : Qu'est-ce qu'il a ?  
La mère : Je crois qu'il devient fou<sup>101</sup>

Nous avons encore un exemple d'usage arabisé du français. Comme nous l'avons remarqué précédemment, dans l'analyse de l'exemple 12, les arabophones se trouvent souvent en difficulté dans l'usage de « très » et de « trop ». Nous ne pouvons pas faire ici un parallèle avec le texte arabe, car cette partie est ajoutée dans le texte français. Nous sommes convaincus quand même que ce choix linguistique est très efficace. Jalila Baccar choisit de différencier dans ce passage le langage de la psy de celui de Nun et de sa famille, en rapprochant le français de la mère à l'arabe. De cette façon, elle souligne leur origine sociale plus basse. Cette stratégie semble montrer qu'une motivation compositionnelle n'est pas seulement à la base de l'usage des langues étrangères, mais aussi de différents registres et niveaux de langue.

<sup>98</sup> Baccar 2001, p. 104. « La mère : Il vaudrait mieux que tu meures et qu'on en finisse tous ».

<sup>99</sup> Baccar 2003, p. 74.

<sup>100</sup> Baccar 2001, p. 110. « Hiya : Qu'est-ce qu'il a ? / La mère : on dit qu'il est fou ».

<sup>101</sup> Baccar 2003, p. 79.



Cette conscience linguistique – ou surconscience, comme le dirait Lise Gauvin<sup>104</sup> – de Baccar est confirmée, d'une part, par la présence d'une motivation compositionnelle à l'usage des langues, qui intègre donc les langues de l'auteur et de la société tunisienne dans les stratégies de construction de l'œuvre et, de l'autre, par la revalorisation de l'arabe tunisien et de la mise en lumière de toutes ses potentialités expressives. Cependant, il est vrai que nous avons montré un grand nombre d'exemples où les langues, et notamment le français, se caractérisent par une motivation réaliste. Ce facteur semble s'expliquer par le fait que le bilinguisme de Jalila Baccar est un bilinguisme social qui concerne tout son milieu de provenance. Les langues arabes et le français sont effectivement présents dans sa réalité quotidienne et elle les partage avec son public. En revanche, un auteur dont le bilinguisme est individuel ne vit pas dans un milieu plurilingue et ne partage pas ses langues avec son auditoire. Les langues en présence se mêlent beaucoup plus dans les textes créés dans des sociétés plurilingues, d'où l'importance de la motivation réaliste dans *Junūn*. La pièce en arabe peut être, dans une certaine mesure, considérée comme un témoignage des pratiques langagières des Tunisiens. Il est intéressant d'insister sur le fait que le français est souvent utilisé chez Baccar comme s'il faisait partie de l'arabe tunisien : les emprunts lexicaux à la langue de Molière sont intégrés dans le discours en tunisien et leur différence n'est marquée que par le changement de graphie, ce qui témoigne d'une appropriation de cette langue par les locuteurs. Le français semble donc faire désormais partie, pour Baccar, du langage spontané et quotidien. En revanche, l'usage, réaliste et compositionnel, de l'arabe littéraire témoigne plutôt d'une situation diglossique où la séparation des deux langues est forcément normée et source de distinction<sup>105</sup>.

Toutes nos réflexions nous mènent à conclure que, bien que, contrairement à beaucoup d'autres écrivains maghrébins, Jalila Baccar n'ait jamais pris position officiellement vis-à-vis de ses langues – au moins à notre connaissance –, elle insère sa réflexion linguistique directement dans ses textes. Quant à la traduction de l'hétérolinguisme de la pièce arabe en français, il nous apparaît clairement que la pièce française, bien qu'unilingue, arrive à restituer la pluralité de l'arabe en ayant recours à différents registres et niveaux de langue. Du moment que le public français est, en général,

---

<sup>104</sup> Lise Gauvin remarque chez beaucoup d'écrivains francophones « une réflexion sur la langue et sur la manière dont s'articulent les rapports langues/littératures dans des contextes différents » qui donne lieu à une surconscience linguistique. Gauvin 2006, p. 7.

<sup>105</sup> Voir exemples 11, 13 et 14.

unilingue, le recours à l'arabe aurait été un obstacle à la compréhension du texte et à son caractère performatif. Ce choix linguistique s'explique donc pour des raisons liées à la réception.

Une fois examinés l'hétérolinguisme des deux versions de la pièce et les contaminations entre les deux langues, nous pouvons maintenant nous aventurer dans la prise en considération des variantes textuelles entre les deux versions.

### **3.4 Quelles stratégies pour une traduction du Soi ?**

Dans l'analyse des variantes qui existent entre les deux versions, nous partirons d'une courte prémisse concernant la structure de l'ouvrage. Une analyse plus approfondie des choix de traduction, nous permettra d'aborder, en premier lieu, deux problèmes auxquels tout traducteur doit faire face : le niveau du contenu – éléments culturels, illustrés par le lexique et les locutions – et le niveau stylistique – rythme et sonorités – particulièrement important dans *Junūn*. Puis, nous les variantes lexicales et syntaxiques les plus significatives, n'obéissant, semble-t-il, à aucune contrainte linguistique. Pour conclure, nous essayerons de mettre en lumière les tendances globales observées dans le processus autotraductif.

#### **3.4.1 Structure**

La prise en examen de la structure des deux versions montre assez clairement qu'il s'agit de la même pièce, puisque nous n'avons remarqué aucune différence majeure. Il est vrai que la version arabe compte 22 scènes alors que la version française en compte 21, mais cette variation vient du fait que la troisième et la quatrième scènes arabes, « الداء والدواء – le mal et les médicaments »<sup>106</sup> et « التحليل – les analyses »<sup>107</sup> sont tout simplement réunies en français, « Deuxième rencontre »<sup>108</sup>. Malgré ce petit changement, qui nous semble plus graphique que structurel, en s'autotraduisant en français Baccar et Jaïbi n'ont ajouté aucun extrait, n'ont omis aucune partie et n'ont même pas renversé l'ordre de certains passages, ce qu'ils avaient fait dans leur première autotraduction. Les deux versions de *Junūn* doivent par conséquent être considérées comme deux versions très semblables dans deux langues différentes de la même pièce.

---

<sup>106</sup> Baccar 2001, pp. 33-39

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>108</sup> Baccar 2003, pp. 15-19.

C'est un premier indice qui nous mène à considérer cette « adaptation » théâtrale comme une véritable traduction.

Voyons-en les stratégies.

### 3.4.2 La traduction d'éléments culturels

En lisant le texte arabe, le premier aspect qui attire l'attention est la forte présence d'expressions qui renvoient à des réalités culturelles très spécifiquement tunisiennes<sup>109</sup>. Les *realia* et les culturèmes posent toujours des difficultés à tout traducteur. Nous allons donc étudier les démarches d'un autotraducteur par rapport à ces éléments. D'après la définition de Vlahov et Florin, les *realia* sont des mots ou des locutions indiquant des objets, des concepts ou des phénomènes propres d'une culture donnée et qui n'ont pas de correspondance précises dans d'autres langues<sup>110</sup>. D'après ces auteurs, les *realia* peuvent être classés notamment selon trois catégories : les *realia* géographiques, les *realia* ethnographiques et les *realia* politiques<sup>111</sup>. Dans l'étude de *Junūn* nous avons repéré des mots appartenant surtout à la deuxième catégorie, les *realia* ethnographiques, et en particulier des mots et des locutions liées à la vie quotidienne et à la religion. La notion de culturème fait référence à une réalité encore plus large car, comme le rappelle Georgiana Lungu-badea, ce terme « renvoie à des unités porteuses d'informations culturelles, à des termes culturellement marqués »<sup>112</sup>. De ce fait, un culturème peut être lié à une pluralité de réalités. Dans les pages qui suivent nous présenterons des exemples de stratégies utilisées par Jaïbi et Baccar dans la traduction en français de *realia* et de culturèmes de la culture tunisienne. Nous utiliserons ces termes dans une conception très vaste, indiquant tout lien à la réalité culturelle tunisienne, et nous présenterons des exemples appartenant à quatre domaines : des références à la religion ; des expressions liées à la vie quotidienne et à la structure sociale ; des références intertextuelles à la littérature ; des locutions figées qui, sans être à proprement parler des *realia*, nous semblent pourtant fortement liées à la culture.

#### 3.4.2.1 Religion

---

<sup>109</sup> Nous ne nous sommes pas arrêtées sur cet aspect dans l'analyse de *Al-baḥt 'an 'A'ida* car, dans ce cas, cette problématique n'était pas aussi importante que dans *Junūn*.

<sup>110</sup> Cité dans Osimo 2004, p. 63.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>112</sup> Lungu-Badea 2009, p. 18.









pourrait sembler, à notre avis, dans la bouche de Nun un peu inappropriée, hors contexte.

Nous avons vu deux exemples où les références à l'islam sont conservées, bien qu'expliquées, et deux où elles sont remplacées par des références au christianisme. Signalons aussi la présence de plusieurs passages où des références religieuses sont étonnamment ajoutées dans la version française par Baccar et Jaïbi. Voici une référence à Dieu :

5. الأم: خير من أمس ما ظاهرلي La mère : Mieux qu'hier, je ne crois pas  
خير من غدوة ما ندرى<sup>121</sup> Mieux que demain, **Dieu seul le sait**<sup>122</sup>

Ce renvoi à la volonté de Dieu qui connaît tout fait plutôt penser à certaines locutions arabes comme « الله أعلم – *allahu 'a'lam* ». L'équivalent français, « Dieu seul le sait » existe, mais il est plutôt utilisé par de vieilles gens et des croyants. En lisant ce passage, nous avons l'impression qu'ils traduisent une expression très fréquente dans un équivalent moins fréquent dans l'autre langue. Il pourrait s'agir d'une interférence, qui témoigne de l'envie des auteurs d'ajouter cette formule idiomatique aux mots de la mère, une formule qui s'adapte bien au contexte et au personnage.

Le dernier exemple que nous proposons est très différent :

6. هي: الخورج للدار Elle : Retour du frère prodigue  
ونون هرب منها<sup>123</sup> Disparition de Nun<sup>124</sup>

Le retour du frère aîné Kha à la maison est comparé en français à l'épisode biblique notoire du « Retour du frère prodigue ». Du point de vue linguistique, l'introduction de cette image fait en sorte que, comme le verbe « رجع - *raja'a* » est traduit par le substantif correspondant « retour », le verbe « هرب - *haraba* » soit aussi traduit par un substantif, « disparition ». Cette image biblique est aussi présente en arabe, dans l'expression « عودة الابن البار - *awda al-ibn al-bār* ». Cependant, il s'agit d'une expression très littéraire, que personne n'utiliserait en tunisien. Ce pourquoi Jaïbi et

<sup>121</sup> Baccar 2001, p. 42. « La mère : mieux qu'hier il ne me semble pas / Mieux que demain je ne sais pas ».

<sup>122</sup> Baccar 2003, p. 21.

<sup>123</sup> Baccar 2001, p. 69. « Hiya : le frère est retourné à la maison / Et Nun s'est enfui ».

<sup>124</sup> Baccar 2003, p. 43.

Baccar ont fort probablement renoncé à introduire ce parallélisme en arabe, alors qu'ils ont pu tranquillement l'insérer en français. Il ne s'agit pas d'une image inconnue du public tunisien mais, tout simplement, elle ne pouvait pas être exprimée en arabe tunisien. C'est un exemple intéressant du lien strict qui existe entre la langue et la culture, reflétant le partage fonctionnel diglossique entre l'arabe littéraire et l'arabe tunisien.

### 3.4.2.2 Vie quotidienne

Les références à la religion ne constituent qu'une partie des références à la culture tunisienne. Dans *Junūn*, on trouve aussi des locutions et des formulations lexicales qui renvoient à la structure de la société tunisienne et aux habitudes quotidiennes de ses membres. À cet égard, citons la mise en cause constante de la figure du père, pilastre de la société traditionnelle, dont voici un exemple emblématique :

7. جيم: تتعشّي بحدانا Jym : Vous restez dîner avec nous ?  
 الأم: في دار بوك La mère : Tu te crois chez toi ?  
 هي: شربة ماء تززي<sup>125</sup> Elle : Un verre d'eau me suffit, merci<sup>126</sup>

En arabe, la mère, en s'adressant à Jym, l'ami noir de Nun, lui reproche d'avoir demandé à Hiya de rester pour le dîner, en se comportant comme s'il était le maître de la maison. Elle lui demande donc s'il pense être « chez son père ». C'est un témoignage du rôle autoritaire et de chef de famille du père dans la famille traditionnelle, qui a laissé des traces dans le langage quotidien jusqu'à aujourd'hui. Une traduction littérale, linguistiquement possible, sonnerait effectivement étrange en français et Baccar préfère de le traduire par un simple « chez toi ».

Les références au père abondent aussi dans des contextes moins évidents :

8. واو: أش يهم أصل بوك<sup>127</sup> Waw : De quoi je me mêle.<sup>128</sup>

<sup>125</sup> Baccar 2001, p. 48. « Jym : Tu dînes avec nous ? / La mère : Tu es chez ton père ? / Hiya : Il me suffit de boire de l'eau ».

<sup>126</sup> Baccar 2003, p. 27.

<sup>127</sup> Baccar 2001, p. 84. « Waw : En quoi cela regarde-t-il la race de ton père ? ».

<sup>128</sup> Baccar 2003, p. 57.

Toute la famille de Nun est à la plage et Jym insiste pour savoir pourquoi Waw veut rentrer. Elle lui répond, vulgairement et rageusement, par une expression qui mot à mot pourrait être traduite par « en quoi cela regarde-t-il la race de ton père ? ». Dans la traduction, le renvoi au père, dans ce contexte encore plus inusuel pour un Français, est remplacé par l'expression française équivalente « de quoi je me mêle ? ». Il s'agit d'une traduction efficace qui, cependant, sacrifie toute la dimension culturelle de l'expression. La version arabe présente aussi des serments, des actes linguistiques très répandus dans la langue tunisienne. La pièce n'en compte que quelques occurrences, toujours omises dans la traduction française, comme dans ce cas :

9. جيم: اليوم وراس أمك ماني مفلتك<sup>129</sup> Jym : Aujourd'hui je ne te raterai pas<sup>130</sup>

Jym, attiré sexuellement par Sa, jure sur la tête de sa mère que, ce soir-là, il va enfin réussir à "l'avoir". Ce serment a lieu dans un contexte informel où la dimension sexuelle domine, d'autant plus que Sa est une prostituée qui, dans ce passage, est en train de se rendre au travail. Il ne s'agit pas d'un usage choquant, car le serment en arabe tunisien est utilisé dans n'importe quel contexte<sup>131</sup>. Par contre, en français il a une fonction très solennelle. La locution équivalente « jurer sur la tête de sa mère » existe, mais dans le sens de « prononcer un serment en engageant la vie de quelqu'un »<sup>132</sup> et n'est que très peu utilisé<sup>133</sup>. Baccar et Jaïbi préfèrent donc l'éliminer, afin d'éviter tout malentendu dérivant de ce décalage culturel.

Voici un autre décalage culturel, de nature totalement différente :

10. هي: من السبعة خرجت من داري Elle : J'ai quitté ma maison à **cinq**  
 لثوة ما رجعت<sup>134</sup> **heures du matin**  
 J'ai envie de rentrer<sup>135</sup>

<sup>129</sup> Baccar 2001, p. 113. « Jym : Aujourd'hui, pour la tête de ma mère, je ne te rate pas ».

<sup>130</sup> Baccar 2003, p. 83.

<sup>131</sup> Pensons à والله - *wallah*, qui est très souvent utilisé dans la vie quotidienne per souligner la véracité d'une affirmation.

<sup>132</sup> D'après le portal lexicographique du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales : <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/jurer>, consulté le 29 septembre 2016.

<sup>133</sup> Il est intéressant de remarquer que, si l'on fait une simple recherche en google sur cette locution, les premiers résultats qui apparaissent renvoient tous à des chansons et à des films réalisés par des artistes d'origine maghrébine (recherche réalisée le 29 septembre 2016).

<sup>134</sup> Baccar 2001, p. 114. « Hiya : C'est depuis sept heures que je suis sortie de chez moi / Et jusqu'à maintenant je ne suis pas rentrée ».

<sup>135</sup> Baccar 2003, p. 84.



sorte d'hyperonyme, ils se rapprochent du spectateur français tout en gardant une nuance ironique.

### 3.4.2.3 Intertextualité : littérature et cinéma

Autre aspect intéressant : la présence de références intertextuelles, dans l'une et dans l'autre langue, facteur fortement lié à la culture de l'écrivain et du public.

Nous avons déjà souligné<sup>140</sup> que les vers du poème الكلمات du Tunisien M'naouar S'madah sont un leitmotiv qui accompagne le spectateur pendant toute la pièce. Bien qu'elle soit en arabe littéraire, il s'agit d'une citation très tunisienne qui, à sa première occurrence, est explicitée à la fois dans le texte arabe et dans le texte français :

12. هي: قل لمن همهم في الناس وخاف الكلمات Elle : Dis à celui qui hésite, balbutie  
أو تخشى الناس والحق سجين الكلمات étranglé par la crainte de MOTS  
أو تخشى الناس والحق رهين الكلمات Lèvres béantes, tu es, assoiffées,  
حيوان أنت لا تفقه لولا الكلمات privées de MOTS  
ونبات أو جماد أنت لولا الكلمات Appel inquiet, muets, tu es, orphelins  
ما الذي ترجوه من دنياك لولا الكلمات de MOTS  
أنت انسان لدى الناس رسول الكلمات Trêve de silence, d'absence, vas-y, ose  
فتكلم و تألم ولتتمت في الكلمات quelques MOTS  
منوّار صمادح Crains-tu donc les hommes, alors que la  
مستشفى الرّازي 2 ديسمبر 1969<sup>141</sup> Crains-tu donc les hommes, alors que la  
vérité crie ses MOTS  
Animal, bête sans tête tu serais sans les  
MOTS  
Or homme tu es, auprès des hommes,  
prophète des MOTS  
Alors profère, sans peur et accouche de  
tes MOTS  
Dis, crie, gémis, souffre et meurs dans

<sup>140</sup> Voir partie 2, §3.3.4.

<sup>141</sup> Baccar 2001, p. 63. « Hiya : Dis à celui qui balbutie parmi les hommes et a peur des mots / Tu as peur des gens alors que la vérité et prisonnière des mots / Ou bien t'as per des gens alors que la vérité est otage des paroles / Un animal, tu serais, qui ne comprend rien sans les mots / Et une plante, inanimé, tu serais sans les mots / Tu es un homme parmi les gens, prophète des mots / Donc parle, souffre et meurs dans les mots. M'naouar S'madah / Hôpital Arrazi, 2 décembre 1969. ».

les MOTS.

M'naouar S'madah, **poète tunisien**,  
hôpital **psychiatrique de Tunis**,  
décembre 1969<sup>142</sup>

Dans les deux versions, Baccar insère une petite note, qui n'est pas située dans le périphrase – en bas de page ou à la fin de la scène –, mais fait partie du texte même et explique la source d'où cet extrait est tiré. Il est donc clair qu'il s'agit d'une citation. Dans la version française, cependant, elle ajoute deux informations qui ne sont pas nécessaires au public tunisien : elle explique d'abord que S'madah est un poète tunisien, une glose qui se justifie par le fait qu'il est inconnu en France ; deuxièmement, si en arabe elle cite l'hôpital Arrazi, un hôpital très connu, en français elle élimine le nom, en spécifiant cependant qu'il s'agit de l'hôpital psychiatrique de Tunis où le poète avait été interné. Ces deux informations sont indispensables pour comprendre, d'un côté, la source de la citation et, de l'autre, le lien entre le poète et le protagoniste de la pièce, à savoir l'accusation de folie.

En ce qui concerne la traduction du poème, c'est l'un de cas où Baccar et Jaïbi traduisent le plus librement. Le texte français est beaucoup plus long et présente plusieurs ajouts. Vu qu'il s'agit d'un poème, écrit en arabe littéraire, ils choisissent un niveau de langue très soutenu, qui se traduit par des inversions du sujet (« crains-tu ») et nombre de rimes internes (par exemple « inquiet – muet », « silence – absence », « bête - tête »). Cette tendance à l'allongement est encore présente dans l'autre partie du poème, citée plus tard, qui nous semble complètement réécrite :

13. هي: ليس بالهزل ولا بالجهل خوض الكلمات Elle : On ne peut, désinvolte, ignorant,  
فصدور الناس قد كانت قبور الكلمات plonger dans les MOTS  
يستجيرون بها منها... وأين الكلمات Car le cœur des vivants a souvent été un  
قل لمن همهم في الناس وخاف الكلمات tombeau pour les MOTS  
إنما أنت شفاء ظمئت للكلمات Les travestissant, les pervertissant, les  
ونداء حائر في الصوت بحج الكلمات occultant, mais où sont donc les MOTS  
أدك الصمت فهلا قلت بعض الكلمات Alors dis à celui qui hésite, balbutie  
فتكلم وتألّم ولتمت في الكلمات<sup>143</sup> étranglé par la crainte des MOTS

<sup>142</sup> Baccar 2003, p. 38.







moins efficace que la traduction de l'exemple 12 pour deux raisons : d'abord, on introduit dans le texte une référence religieuse qui n'existe pas en arabe ; de plus, les deux expressions ne sont pas complètement équivalentes, car le français nous semble ajouter une nuance moralisante que l'on ne remarque pas en arabe.

Après avoir souligné les différents choix de traduction d'éléments culturels, soulignons, dans le texte arabe, la présence d'indices d'appartenance au contexte tunisien. Dans quelques cas (ex. 1 et 2) la traduction française a pu garder un certain degré de "tunisienneté". Bien que le sens de presque toutes les expressions signalées ait été restitué – à l'exception du serment de l'exemple 9 qui a été complètement effacé – cela a été le plus souvent fait au détriment du culturel, qui disparaît du texte français. De plus, la volonté de rapprocher le texte à l'horizon d'attente du public français est évidente dans les changements que Jaïbi et Baccar apportent au texte pour l'adapter au nouveau contexte d'arrivée, notamment dans les exemples 3, 4, 6 et 10. Le traitement réservé aux citations intertextuelles (12, 13 et 14) va dans le même sens.

### **3.4.3. La traduction du rythme<sup>152</sup>**

Cette courte analyse a surtout abordé le niveau lexical de la pièce. Le niveau stylistique n'en est pas moins central dans *Junūn*. Grâce à une analyse linguistique de la version arabe, nous avons remarqué une présence importante de jeux phoniques et de passages où le rythme est particulièrement intéressant à cause de la position des pauses et des accents. Nous en proposerons quelques exemples significatifs, sélectionnés sur la base des stratégies suivies. Par pragmatisme, nous présenterons d'abord trois exemples où le problème est plus particulièrement phonique, car, comme nous l'avons expliqué dans la première partie, nous considérons l'élément phonique comme étant l'un des facteurs qui contribuent à créer un rythme ; nous analyserons, par la suite, trois passages où le rythme est créé par la position des accents ; nous nous arrêterons alors sur l'usage des répétitions, dont nous soulignerons l'aspect rythmique et nous conclurons par l'examen de deux jeux de mots, où l'aspect mélodico-rythmique et l'aspect sémantique se mêlent inextricablement. Il faut cependant souligner que la division entre problèmes phoniques et problèmes d'accent n'est que fonctionnelle et, comme nous le verrons, dans plusieurs

---

<sup>152</sup> Une partie des analyses contenues dans ce paragraphe ont déjà été publiées en italien dans Lusetti 2015a.

cas ces deux dimensions se superposent et s'entremêlent, contribuant à enrichir le tissu sonore du texte.

### 3.4.3.1 Problèmes phoniques

Le premier exemple<sup>153</sup> que nous proposons est tiré de l'un des délires de Nun qui, à cause de l'éducation patriarcale misogyne de son père, est convaincu que les femmes sont la cause de tous ses problèmes.

17.	نون: يا مرا	Nun : <b>Femme, femme</b>
	يا مرا	<b>Femelle</b>
	يا أنثى	<b>Malheur</b>
	يا هم	<b>Horreur</b>
	يا دم	<b>Mégère</b>
	يا سم	<b>Vipère</b>
	يا غم	<b>Venin</b>
	تموت <sup>154</sup>	<b>Purin</b>
		<b>Sang</b>
		<b>Pourriture</b>
		<b>Ordure</b>
		<b>Meurs</b>
		<b>Crève<sup>155</sup></b>

Le texte arabe est entièrement composé de mots très courts qui, exception faite pour le dernier verbe, sont introduits par le vocatif « يا - *yā* ». Nun répète le mot « مرا - *mrā* », femme, qui dans ce passage est un mot clé, deux fois et il ajoute le mot « أنثى - *āntha* », femelle, ramenant la femme à une dimension animale et introduisant le mépris que Nun affiché vis-à-vis du monde féminin dans sa totalité.

Ces mots sont suivis d'une série de quatre noms monosyllabiques, tous porteurs d'une connotation négative. Le passage s'achève, tragiquement, par le verbe mourir. Les accents rapprochés de cette séquence de monosyllabes contribuent, sans aucun doute, à

<sup>153</sup> Pour chaque exemple où cela s'avèrera nécessaire, nous proposerons aussi en note, suite à notre traduction littérale, une transcription scientifique, pour que le lecteur non arabophone puisse apprécier l'entité du problème présenté.

<sup>154</sup> Baccar 2001, p. 109. « Nun : Oh femme / Oh femme / Oh femelle / Oh malheur / Oh sang / Oh Venin / Oh ennui / Meurs ». « *Yā mrā / Yā mrā / Yā 'āntha / Yā ham / Yā dam/ Yā sam / Ya gham / Tamūtu* ».

<sup>155</sup> Baccar 2003, p. 78.

la création d'un rythme pressant ; cependant le niveau phonique nous semble dans ce cas encore plus significatif. La répétition du vocatif crée effectivement une chaîne de répétitions dont l'impact sonore s'ajoute aux assonances entre les substantifs qui le suivent. Dans le texte français aussi, Nun inaugure son délire en répétant deux fois le nom « femme », repris par « femelle » qui a la même racine. Cependant, la consonance sémantique entre les deux versions est tout de suite sacrifiée pour privilégier le niveau sonore. Le texte français qui en résulte est sensiblement plus long que le texte arabe. Jalila Baccar joue avec des couples de mots qui riment, toujours créés à partir de noms dont la connotation est négative. Il s'agit de trois couples rapprochés, qui dans ce cas aussi sont à la base d'un rythme pressant, suivis par une forte pause causée par le nom « sang », ne rimant pas. La pause nous prépare au dernier couple de rimes, introduisant les deux traductions du verbe arabe « تموت - *tamūtu* » : « meurs » et son intensif « crève ». Le passage est savamment bâti afin de former un climax de tension, rendu possible, d'un côté, grâce aux jeux phoniques qui se forment et de l'autre grâce à la position recherchée des pauses. Le résultat est forcément très différent du texte arabe, mais il nous semble reproduire essentiellement le même effet d'angoisse et d'étouffement, avec un effet très puissant.

Dans le deuxième passage que nous proposons, le problème posé par le texte arabe et la solution traductive adoptée sont du même ordre.

18. الأم: كيف يبكي بالنهارين La mère : **Quand il parle c'est le**  
وكيف يسكت بالشهرين<sup>156</sup> **déluge**  
**Quand il se tait c'est une tombe**  
**refuge<sup>157</sup>**

Dans le texte arabe, nous sommes en présence de deux phrases dont la structure syntaxique est symétrique, c'est-à-dire introduites par une conjonction temporelle, suivie d'un verbe à l'indicatif présent et d'un complément de temps. La dimension phonique découle de la répétition de la conjonction et de la rime qui se crée entre les deux compléments de temps, les deux au cas dual. Au niveau syntaxique, la symétrie est maintenue dans le texte français grâce à deux phrases introduites par une conjonction

<sup>156</sup> Baccar 2001, p. 124. « La mère : Quand il parle c'est pour deux jours / Et quand il se tait c'est pour deux mois ». « *Kīf yabkī bilnahārīn, w kīf yuskut bil šahrīn* ».

<sup>157</sup> Baccar 2003, p. 93.





En arabe, nous trouvons une liste de verbes à la troisième personne singulier de l'indicatif présent, chacun accentué sur la première syllabe et suivi par le pronom clitique de la deuxième personne du singulier « ka ». Les deux auteurs ont essayé de reproduire cet effet en français en traduisant par une liste de verbes du premier groupe à la troisième personne singulier de l'indicatif présent, tous accentués sur l'avant-dernière syllabe. La répétition du pronom, en français antéposé au verbe, est aussi respectée, avec un résultat qui nous semble très efficace.

Enfin, le cas de l'exemple 23, tiré d'un autre délire du protagoniste, est plus complexe, car le niveau accentuel et le niveau phonique sont fortement mêlés.

23. نون: نَفري لها كرشها Nun : Puis l'égorger, l'éventrer, la  
نخرج لها فرتها dépecer, et la brûler,  
بزيها Cacher ses cendres sous les carreaux  
نزرها ظروف de la cuisine...<sup>167</sup>  
نشعل فيها النار  
نأخذ الرماد  
نخبية تحت زليزية في الدار<sup>166</sup>

Nous remarquons une chaîne sonore due à la répétition du pronom clitique féminin de la troisième personne « ها - *hā* », qui contribue à la cohésion du discours. Cependant, c'est l'élément rythmique qui nous semble central dans ce passage, donné par l'usage extrêmement rapproché des verbes à la première personne du singulier de l'indicatif présent, tous accentués sur la première syllabe. La nature trilittère de la majorité des verbes arabes, qui par conséquent sont plus courts que les verbes des langues néolatines, crée dans cette succession rapide un rythme très particulier, pressant et angoissant, qui s'applique plutôt bien au contenu violent de ce passage. Cet effet est encore plus fort en raison des sonorités aiguës des verbes choisis. La structure verbale du français, très différente, ne permet pas à Baccar et Jaïbi de créer un effet similaire. Ils ont opté pour une liste d'infinitifs du premier groupe, rimant entre eux. Cette succession rapide

<sup>166</sup> Baccar 2001, p. 26. « Nun : Extraire son ventre / Sortir d'elle tout ce qui est dans son ventre / Ses intestins / La couper dans de petits morceaux / La brûler / Prendre ses cendres / Les cacher sous les carreaux dans la maison ». « *Nafri lahā karšihā / nakhruj lahā fartahā / bazizuhā / nazazzarhā ṭurūf / naš'al fihā annār / nākhud arramād / nakhabbiya tahta zaliziya fiddār* ».

<sup>167</sup> Baccar 2013, p. 12.





Dans la version arabe, Hiya répète deux fois la phrase « دخل وخرج من السبيطار - il entra et sortit de l'hôpital ». Au niveau rhétorique, cette répétition est très efficace et témoigne de la réitération infinie de ces actions de la part de Nun. Le texte français en est un résumé et efface la répétition, en sacrifiant totalement le rythme du passage.

En outre, dans sept cas (21,2 %) la répétition est seulement partiellement gardée. Nous en proposons un exemple :

26. نون: مهبول أنا Nun : **Dis-moi si je suis fou**  
 هي: كان ثمة حد مهبول هنا هو أنا Elle : S'il y a quelqu'un de **fou**, ici  
 نون: مهبول أنا C'est bien moi  
 هي: على هذا عيظت لي Nun : **Et moi?**  
 نون: مهبول أنا Elle : C'est pour ça que tu m'as  
 جاوبني appelée ?  
 هي: ما نعرفش Nun : **Dis-moi si je suis fou**  
 نون: مهبول أنا<sup>173</sup> Elle : Je n'en sais rien  
 Nun : **Suis-je fou ?**<sup>174</sup>

En arabe Nun répète quatre fois la phrase « مهبول أنا – Suis-je fou ? », une question construite selon la structure [Part p + Pron suj], la postposition du pronom personnel sujet étant typique des questions en tunisien. Le participe « مهبول » est aussi repris par la psy dans sa première réplique. La répétition sert à montrer l'obsession que Nun a de la folie qu'on lui reproche et son désir de comprendre la vérité, au point qu'il continue à poser, très directement, la même question à sa psy. En français, le sens est conservé, mais la même phrase est traduite de trois manières différentes : une fois par une question directe, « suis-je fou ? », deux fois par une question indirecte « dis-moi si je suis fou » et une fois par la seule phrase nominale « et moi ? », où l'adjectif « fou » est

<sup>171</sup> Baccar 2001, p. 31. « Hiya : Deux autres mois passèrent / Pendant lesquels Nun entra et sortit de l'hôpital / Et à nouveau entra et sortit de l'hôpital ».

<sup>172</sup> Baccar 2003, p. 14.

<sup>173</sup> Baccar 2001, p. 117. « Nun : Suis-je fou ? / Hiya : s'il y a quelqu'un de fou ici c'est moi / Nun : Suis-je fou ? / Hiya : Tu m'as appelée pour cela ? / Nun : Réponds-moi / Suis-je fou ? / Hiya : Je ne sais pas / Nun : Suis-je fou ? ».

<sup>174</sup> Baccar 2003, p. 86.

omis. Ce dernier est bien répété quatre fois au lieu de cinq mais la variation de structure syntaxique réduit l'effet obsessif de la répétition.

Seulement dans six cas (18,2%) la répétition est gardée telle quelle ou presque :

27. نون: وأنا طر شقت بالضحك Nun : Que je suis parti dans un fou **rire**  
 نضحك Incapable de me contrôler  
 نضحك **Je riaais, riaais, riaais, riaais**  
 نضحك **Puis pleurais, pleurais** aux larmes, à  
 نضحك ونبكي m'étouffer, à m'évanouir...<sup>176</sup>  
 نضحك ونبكي  
 حتى تقطع علي النفس<sup>175</sup>

En arabe, Nun répète cinq fois le verbe rire, anticipé dans la première ligne par le substantif correspondant. Seulement dans ses deux dernières occurrences, il ajoute au verbe rire le verbe pleurer, à l'aide de la conjonction « et ». En français, il utilise une fois le nom « rire », quatre fois le verbe correspondant et deux fois le verbe pleurer, tous deux conjugués à l'imparfait. Cependant, ces verbes ne sont pas juxtaposés comme en arabe, mais sont placés l'un après l'autre, dans une chaîne de verbes répétés rimant entre eux. Bien que la stratégie choisie ne corresponde pas complètement à la stratégie arabe, le rythme très rapide de la version française nous semble très efficace.

Enfin, il nous reste à souligner que, en échange des très nombreuses omissions, Jaïbi et Baccar ajoutent au texte français six répétitions qui n'existent pas en arabe, ce qui pourrait être interprété comme une stratégie de compensation. Nous en reportons un exemple :

28. نون: نحب نقتل Nun : **Envie de tuer**  
 هي: شكون Elle : Qui?  
 نون: نشد مرا<sup>177</sup> Nun : **Envie de prendre une femme**<sup>178</sup>

<sup>175</sup> Baccar 2001, p. 37. « Nun : Et moi j'ai été pris par le rire / Je ris / Je ris / Je ris / Je ris et je pleurs / Je ris et je pleurs / Jusqu'à arrêter de respirer ».

<sup>176</sup> Baccar 2003, p. 18.

<sup>177</sup> Baccar 2001, p. 26. « Nun : Je veux tuer / Hiya : Qui ? / Nun : Prendre une femme ».

<sup>178</sup> Baccar 2003, p. 12.





langue arabe, orale et écrite, qui joue surtout avec les assonances, allitérations et répétitions<sup>183</sup>, caractéristiques qui étaient déjà typiques de la langue du Coran<sup>184</sup>. Dans le deuxième texte, en revanche, elle choisit de privilégier la création de rimes, la forme rythmique par excellence de la tradition, notamment poétique, des langues latines. La présence plus réduite de répétitions dans le texte français semble aussi découler de la tradition rhétorique classique, qui a affirmé pendant des siècles que « en français, on ne répète pas ». Enfin, nous avons constaté, comme dans les exemples 19, 29 et 30, que dans certains cas Baccar s'est trouvée dans l'impossibilité de reproduire l'élément rythmique et a, par conséquent, choisi de reproduire seulement le niveau sémantique. Ces lacunes sont cependant compensées par l'introduction de plusieurs nouveaux passages rythmiques dans le texte français, comme dans l'exemple 20.

Pour résumer, il est possible d'affirmer que la dimension mélodico-rythmique est fondamentale dans les deux versions de la pièce. Bien que les auteurs aient adopté des stratégies variées, les deux textes sont caractérisés par une attention constante au rythme. Le fait que, dans la majorité des cas, ils préfèrent sacrifier l'élément sémantique plutôt que de sacrifier l'effet rythmique n'est qu'une confirmation de ce constat. Fort probablement, la longue expérience d'actrice de la dramaturge a contribué à une attention plus profonde pour les éléments rythmiques dans la phase d'écriture du texte dramatique, vu l'importance du rythme de tout texte théâtral que nous avons soulignée dans le premier chapitre<sup>185</sup>. Cependant, les exigences de la mise en scène et de l'art dramatique ne nécessitent pas forcément une présence d'éléments rythmiques aussi importante : dans l'ouvrage que nous avons examiné, en revanche, l'attention portée à l'élément rythmique est fondamentale pour l'esthétique de Jalila Baccar, dans sa triple identité de comédienne, d'auteure et de traductrice.

#### **3.4.4 D'autres variantes**

Dans les deux paragraphes précédents, nous nous sommes arrêtée sur les stratégies de traduction de deux aspects, la culture et le rythme, qui effectivement posent problème à tout traducteur. L'analyse contrastive des deux versions montre, toutefois, d'autres nombreuses variantes qui témoignent de la liberté que les auteurs prennent dans la

---

<sup>183</sup> Les proverbes, très importants dans la tradition arabe, constituent l'exemple le plus emblématique d'une expression artistique fondée sur les sonorités. Pour un approfondissement de l'histoire de la tradition littéraire arabe classique voir Amaldi 2004.

<sup>184</sup> Amaldi 2004, p. 39.

<sup>185</sup> Voir partie 1, § 2.2.3.2.

transposition en français. Nous en proposerons quelques exemples lexicaux et grammaticaux-syntaxique, afin de pouvoir enfin présenter les tendances générales qu'il est possible de repérer dans la traduction<sup>186</sup>.

### 3.4.4.1 Lexique

En ce qui concerne le lexique, la traduction est caractérisée par cinq typologies de variations : le glissement sémantique ; le changement de perspective par rapport au sujet dont on parle ; le changement de connotation ; le changement de registre et enfin la traduction par paraphrase.

Le glissement sémantique, très fréquent dans le texte, consiste à traduire par un mot français qui, tout en étant proche du mot arabe, n'est pas son équivalent parfait. Par exemple, dans ce passage :

31. هي: أشهر تستنى فيه يذ الباب ويدخل<sup>187</sup> Elle : Durant des mois, elle attendit qu'il vienne **frapper à sa porte**<sup>188</sup>

Un équivalent littéral des verbes arabes serait « qu'il ouvre sa porte et entre ». La traduction française « qu'il vienne frapper à sa porte » ne s'éloigne pas du sens général, mais ne traduit pas forcément la même image. En arabe, l'action de Nun est plus impétueuse, alors qu'en français il se tient aux règles de politesse qui demandent de frapper à la porte avant d'entrer. Il est intéressant de souligner qu'une traduction plus littérale aurait été tout à fait possible. Le glissement sémantique montre la liberté des auteurs dans le processus de recréation.

Dans le prochain exemple, la variation lexicale dans la traduction comporte un point de vue différent sur le sujet dont on parle :

32. هي: المؤسسة Elle : L'institution, avec ses règles et  
قوانينها وعاداتها من جهة ses habitudes  
تناقضات وقلة التجربة عند المجموعة Le groupe, avec ses contradictions et  
من جهة أخرى son manque d'expérience  
خلو الحلم يبدأ يوفى<sup>189</sup> **Avaient tué ce rêve**<sup>190</sup>

<sup>186</sup> Pour l'analyse détaillée de toutes les variantes, nous renvoyons aux tableaux en annexe.

<sup>187</sup> Baccar 2001, p. 29. « Hiya : Pendant des mois elle attend qu'il ouvre sa porte et entre ».

<sup>188</sup> Baccar 2003, p. 13.

La dernière partie en arabe est beaucoup plus imagée qu'en français. De plus, la locution verbale arabe « خلو يبدأ يوفى - laisser commencer à mourir » montre que les projets révolutionnaires des jeunes psychothérapeutes amis de Hiya se sont éteints peu à peu par manque d'attention, alors que le verbe « tuer » en français est plus direct et implique une volonté plus explicite de mettre fin à ce rêve. Bien que le sens soit assez proche, cette traduction change la perspective de la narration par rapport à l'implication du sujet dans l'action, ce qu'un traducteur allographe ne pourrait pas se permettre. Ensuite, dans l'exemple numéro 33, les autotraducteurs ont fait un choix lexical à la connotation légèrement différente :

33. خاء: يرى مرا يتسنى<sup>191</sup> Kha : La vue d'une **femelle** le rend fou<sup>192</sup>

En arabe Baccar utilise le mot « مرا – femme », qui d'après le Petit Robert indique un « être humain femelle adulte ». La traduction française « femelle » emploie ainsi son hyperonyme, qui se réfère à n'importe quelle espèce animale et devient offensant et méprisant lorsqu'il se réfère à une femme. Aussi, face à un texte arabe neutre, le nom français apparaît-il connoté négativement.

Un effet semblable se produit lorsque la variation dans la traduction du lexique concerne le registre choisi, comme c'est le cas dans cet exemple :

34. نون: ما يهمنيش<sup>193</sup> Nun : je m'en fous<sup>194</sup>

Le verbe utilisé en arabe est un verbe assez neutre, qui peut être utilisé dans des contextes familiers, sans être vulgaire. En revanche, la traduction française, tout en exprimant la même idée, fait recours à un registre beaucoup plus bas.

Enfin, dans ce dernier passage, la liberté des traducteurs est encore plus évidente, car leur traduction se rapproche plutôt d'une paraphrase créatrice :

<sup>189</sup> Baccar 2001, p. 53. « Hiya : L'institution / Ses règles et ses habitudes d'un côté / Les contradictions et le manque de discipline dans le groupe / De l'autre côté / Ont laissé ce rêve à commencer à mourir ».

<sup>190</sup> Baccar 2003, p. 30.

<sup>191</sup> Baccar 2001, p. 112. « Kha : Il voit une femme et il devient fou ».

<sup>192</sup> Baccar 2003, p. 81.

<sup>193</sup> Baccar 2001, p. 139. « Nun : ça m'est égal ».

<sup>194</sup> Baccar 2003, p. 114.



35. نون: آخر كعبة في الدفاع على الإنسانية L'ultime spécimen rescapé  
 وحقوق البشرية De la défense de l'humanité  
 ومقاومة العنصرية Des droits des opprimés  
 والحيوانات المنسية Des oubliés et des damnés  
 والزبدة المرحية<sup>195</sup> Championne de lutte contre le racisme  
 Le sexisme  
 Le sionisme  
 Le mutisme  
 Et le je-m'en-foutisme<sup>196</sup>

La traduction du lexique semble prendre son inspiration du texte arabe pour le réécrire complètement. Nous pouvons retrouver des mots qui sont repris – comme la défense de l’humanité, les oubliés, le racisme – mais insérés dans de nouvelles phrases. Notamment, à partir du mot « racisme », présent en arabe, ils introduisent une chaîne de noms qui se terminent en –isme, dans un exercice ludique de réécriture. De pareils exemples montrent très clairement la volonté créatrice des autotraducteurs. Cette volonté est très évidente dans la traduction du lexique. Cependant, on la trouve également dans la traduction de la grammaire et de la syntaxe.

#### 3.4.4.2 Grammaire et syntaxe

Une variante grammaticale souvent présente dans la traduction de la pièce est la nominalisation des verbes. Par exemple :

36. هي: هرب ورجعوه للسيطار<sup>197</sup> Elle : D'évasion en hospitalisation  
 forcée<sup>198</sup>

Dans ce cas, en arabe il y a une phrase verbale formée par deux verbes. Nun est le sujet du premier, « هرب - fuir », alors qu’un sujet pluriel impersonnel régit le second, « رَجَعَ - ramener (à l’hôpital) ». Dans la traduction française, nous trouvons deux noms dérivés des deux verbes correspondants. Cela permet d’avoir en français une phrase nominale

<sup>195</sup> Baccar 2001, p. 142. « Nun : Le dernier exemplaire dans la défense de l’homme /Des droits de l’humanité / De la résistance au racisme / Des êtres oubliés / Et du beurre malaxé ».

<sup>196</sup> Baccar 2003, p. 109.

<sup>197</sup> Baccar 2001, p. 31. « Hiya : Il fuyait et on le ramenait à l’hôpital ».

<sup>198</sup> Baccar 2003, p. 14.

plus courte et caractérisée par une rapidité majeure, passant par un changement de catégorie grammaticale.

Dans l'exemple numéro 7, nous soulignons un changement de sujet :

37.	نون: الناس	Nun : Les gens
	العباد	Les humains
	البشر	Tais-toi et on te traite de débile
	ساكت يقولو بهلول	Parle et on crie au délire
	نتكلم يقولو بهتري	Dors et tu passes pour drogué ou pire
	نرقد يقولو مخدر	Hurle et casse, on t'enferme dans
	نكسر يقولو مهبول <sup>199</sup>	l'asile <sup>200</sup>

En arabe, Nun parle de lui à la première personne du singulier, alors qu'en français il préfère la deuxième. La narration en arabe est ainsi centrée sur le cas de Nun, en tant que cas spécifique et personnel. Le passage à la deuxième personne du singulier entraîne un changement de perspective et envisage les attitudes décrites de l'extérieur, en les présentant comme si elles étaient universelles ou au moins fréquentes.

Les modalités de mise en relief du sujet varient aussi entre les deux versions. Ce cas nous semble particulièrement intéressant :

38.	نون: أنا نحب صاحب <sup>201</sup>	Nun : Moi, c'est un <b>amant</b> que je veux <sup>202</sup>
-----	----------------------------------	--

En arabe Nun utilise le pronom personnel sujet dans une phrase verbale où il ne serait pas forcément obligatoire, car le sujet est déjà exprimé par la forme du verbe. L'expression du pronom est une modalité de mise en relief du sujet qui correspond à l'usage du pronom tonique en français. Nous pouvons retrouver cette stratégie dans la traduction. Cependant, si la structure de l'arabe est SVO, en français nous sommes aussi en présence d'une mise en relief de l'objet, selon la structure [C'est... que]. Face à la structure de l'arabe [Pr Suj + V + Obj (N)], en français nous trouvons par conséquent

<sup>199</sup> Baccar 2001, p. 80. « Nun : Les gens / Les humains / L'humanité / Je me suis tu et ils m'ont appelé fou / Je parle et ils disent il délire / Je dors et ils disent drogué / Je casse et ils disent fou ».

<sup>200</sup> Baccar 2003, p. 54.

<sup>201</sup> Baccar 2001, p. 131. « Nun : Moi, je veux un amant ».

<sup>202</sup> Baccar 2003, p. 100.

une structure plus complexe [Pr Suj + c'est Obj (N) que + V] qui met en place une mise en relief double. Le résultat est sans doute idiomatique et c'est peut-être cette spontanéité que les auteurs ont recherchée dans leur traduction.

Dans le prochain exemple, Hiya est en train de raconter une expérience de Nun à l'hôpital et nous trouvons des variations en ce qui concerne la modalité de restitution du discours des autres :

39. هي: قال لهم وحقي في الدواء Elle : «Et mon droit aux  
قالو له ما عندك حتى حق لهننا<sup>203</sup> médicaments?»  
«Tu n'as aucun droit ici»<sup>204</sup>

En arabe, Hiya introduit chaque réplique de l'échange qui a lieu entre Nun et le médecin par le verbe « قال – dire ». Ce verbe est suivi du discours direct, qui cependant n'est accompagné par aucune ponctuation. Dans leur traduction française, Baccar et Jaïbi opèrent deux changements. D'abord, ils éliminent les verbes qui introduisent les répliques et Hiya cite directement les mots des autres personnages concernés. Ensuite, ces répliques sont explicitées sur le plan graphique par la présence des guillemets bas. Cette dernière remarque ne concerne, bien évidemment, que la version écrite de la pièce et n'a aucun effet sur scène.

Les cas de modification de la structure syntaxique étant plus difficiles à classer en des groupes cohérents, comme nous l'avons fait pour le lexique, nous en proposons un dernier exemple et nous renvoyons aux tableaux en annexe pour plus amples détails. Dans l'exemple numéro 10, la variation concerne le mode du verbe :

40. نون: أعمل لي تصاور Nun: J'exige des analyses, des  
حلل لي دمي<sup>205</sup> examens médicaux<sup>206</sup>

Dans le texte arabe, Nun utilise les impératifs des verbes « عمل – faire » et « حلل – analyser ». En français, il emploie le seul verbe « exiger » au présent de l'indicatif, qui

<sup>203</sup> Baccar 2001, p. 136. « Hiya : Il leur a dit et mon droit au médicament ? Ils lui ont dit tu n'as aucun droit ici ».

<sup>204</sup> Baccar 2003, p. 104.

<sup>205</sup> Baccar 2001, p. 38. « Nun : Fais mois des examens / Analyse mon sang ».

<sup>206</sup> Baccar 2003, p. 18.

porte déjà en soi l'idée de demander à quelqu'un de faire quelque chose. Il est suivi de deux substantifs et le deuxième est une nominalisation du deuxième verbe arabe.

L'analyse des variantes grammaticales et syntaxiques, qui sont très variées, montre à nouveau une attitude plus libre des autotraducteurs par rapport à un traducteur allographe. Tous les cas que nous avons examinés – un changement de catégorie grammaticale, un changement de sujet, une modalité différente de mise en relief, une omission des verbes qui introduisent le discours direct et, enfin, un changement de mode du verbe suivi par une nominalisation – ont été traduits par Jaïbi et Baccar en restant, d'un côté, assez proches du texte arabe, mais par des choix qu'un traducteur allographe aurait difficilement justifiés.

### 3.4.5 Tendances générales

Outre les problèmes très spécifiques que nous avons essayé de mettre en lumière, il est possible de repérer dans la traduction des tendances générales. En reprenant encore une fois la terminologie proposée par Antoine Berman pour les « tendances déformantes » typiques des traducteurs, il nous semble pouvoir affirmer que trois d'entre elles dominent dans *Junūn* : l'allongement, l'ennoblissement et l'appauvrissement qualitatif. Berman affirme que :

Toute traduction est tendancielle plus longue que l'original. [...] Notons que l'allongement se produit – à des degrés divers – dans toutes les langues traduisantes, et qu'il n'a pas essentiellement une base linguistique. Non : il s'agit d'une tendance inhérente au traduire en tant que tel.<sup>207</sup>

Or, le texte français de *Junūn* est beaucoup plus long que le texte arabe. D'un côté, cet allongement s'explique dans cette traduction pour des raisons linguistiques, car l'arabe et le français sont effectivement deux langues très distantes au niveau morphologique et l'arabe est beaucoup plus synthétique. Cependant, les exemples d'allongement qui relèvent d'une « surtraduction »<sup>208</sup> sont très nombreux<sup>209</sup>. Voici deux cas emblématiques :

---

<sup>207</sup> Berman 1999, p. 56.

<sup>208</sup> *Ibidem*.

<sup>209</sup> Voir annexes.





Cette tendance se produit aussi grâce à des choix lexicaux conduisant le français à adopter un registre plus soutenu. Nous en proposons un court exemple :

45. <sup>220</sup>نون: كل مرا فيها شيطان وسوس خناس<sup>220</sup> Nun : Elles sont possédées par le démon<sup>221</sup>

Ce passage est caractérisé par de nombreuses omissions lexicales. Cependant, l'emploi du participe passé « possédées », qui traduit la phrase « كل مرا فيها - dans chaque femme il y a », ennoblit le texte, l'écart de registre entre « il y a » et « être possédé » étant notable.

Le dernier exemple que nous reportons nous semble bien résumer cette problématique, car il concerne à la fois la structure de la phrase, la production des rimes et le registre choisi. En arabe, le rythme encore une fois est central, découlant d'un jeu savant créé par la figure rhétorique de l'anadiplose, insérée dans des phrases à la structure syntaxique très simple : Sujet nominal, verbe à l'indicatif présent, complément constitué par un seul nom :

46. نون: خالط وراء حرف      Nun : Tentant de comprendre, de voir  
 حرف يهز لكلمة      Naviguant entre des bribes de mots  
 كلمة توصل لجملة      heurtés  
 جملة تأدي معنى<sup>222</sup>      Lettres éparpillées  
    Syllabes retrouvées  
    Phrases recomposées  
    Sens décryptés<sup>223</sup>

Dans le texte arabe, chaque phrase commence ainsi par le nom qui conclut la phrase précédente. Les deux noms qui sont présents dans chaque phrase, mots clé autour desquels le raisonnement s'articule, portent un accent fort. De cette manière on crée un rythme fondé sur deux accents, un rythme qui supporte et accompagne la pensée de Nun, qui procède par étapes et bâtit son discours syntagme après syntagme, en revenant

<sup>220</sup> Baccar 2001, p. 27. « Nun : Dans chaque femme il y a un démon et l'obsession du diable »

<sup>221</sup> Baccar 2003, p. 13.

<sup>222</sup> Baccar 2001, p. 153. « Nun : En cherchant une lettre / Une lettre qui oscille dans un mot / Un mot qui continue dans une phrase / Une phrase qui porte à une signification ». « *Khālīṭ warā' ḥarf / ḥarf yahiz likilma / kilma tūaṣṣil lijumla / jumla t'ādī ma'nā* ».

<sup>223</sup> Baccar 2003, p. 119.





totallement perdue dans la traduction où il est remplacé par « qui est en moi ». Cette solution arrive sans doute à transmettre le fait que Nun est possédé intérieurement par une voix, mais sans pouvoir garder l'idée de soumission proche de l'esclavage, ce qui cause un appauvrissement lexical.

Plus en général, toutes les variantes analysées dans ces deux derniers paragraphes montrent, comme c'était aussi le cas dans *Al-baht'an 'A'ida*, des changements qui ne sont pas nécessaires, qui ne sont pas requis par de réelles difficultés de traduction mais qui dérivent de la volonté de l'écrivain de poursuivre le processus d'écriture. Nous concluons cet excursus sur les stratégies de traduction choisies par Jalila Baccar et Fadhel Jaïbi en proposant trois passages où cette envie de création est particulièrement évidente.

Dans l'exemple numéro 48, la psy explique la raison qui l'avait attirée vers Nun : le jeune avait fait surgir en elle cet enthousiasme perdu depuis longtemps. C'est la raison pour laquelle elle ne peut pas accepter qu'on lui enlève son dossier :

48. هي: حتى جاء نون فيقها Elle : Jusqu'à ce premier regard porté  
 ما تعرفش علاه sur NUN  
 نفضت ريشها «À cet instant, écrit-elle, l'enthousiasme  
 ومدت له يدها des premiers jours rejaillit,  
 يلزمها تواصل اللي بداته معاه Flot tumultueux redonnant à son être  
 رهان قبلته rabougri par la routine asilaire  
 مسؤولية خذاتها Un formidable et salutaire coup de  
 مغامرة دخلت فيها vitalité  
 وماهيش عارفة وين باش تديها<sup>231</sup> Une sorte de défi insensé à la fatalité fit  
 irruption  
 Du plus profond de son être  
 Un pari encore informulé, mais déjà  
 inébranlable prit forme  
 Et inaugura une aventure analytique  
 peu ordinaire  
 Ce matin-là, se produisit à leur insu

<sup>231</sup> Baccar 2001, p. 53. « Hiya : Jusqu'au moment où Nun arriva la réveiller / Elle ne sait pas pourquoi / Elle s'étira / Et lui donna sa main / Elle devait continuer ce qu'elle avait commencé avec lui / Un pari qu'elle avait accepté / Une responsabilité qu'elle avait pris / Une aventure dans laquelle elle était entrée / Et qu'elle ne savait pas où l'aurait conduite ».



Enfin, dans ce dernier passage, l'envie de se redire se manifeste aussi dans la traduction (ou réécriture) de l'hétérolinguisme :

50. هي: رد بالك من زلات العمر Elle : «Chère, très chère amie et non  
À ton âge les dérapages sont faciles moins confrère  
الطفل صغير وشباب À ta place je ferais gaffe aux  
وإنت مطلقة ومكهبة على خمسين<sup>235</sup> dérapages  
Voire aux tentations de l'âge  
Ce garçon est jeune et beau  
Et toi, pas loin de la cinquantaine  
Et divorcée »

Les ajouts et les modifications sont assez nombreux mais il est intéressant de souligner que Baccar et Jaïbi ne gardent même pas en français ce qui était déjà en français dans le texte arabe. Ils réécrivent aussi le français, preuve de leur esprit créateur.

### 3.5.6 *Junūn* entre traduction et réécriture

L'analyse textuelle de la pièce *Junūn* débouche au moins sur deux conclusions. D'abord, une comparaison entre la version arabe et la version française confirme que nous sommes en présence d'une autotraduction. L'univers fictionnel de l'œuvre n'est pas modifié : les personnages, l'intrigue et même le déroulement des scènes restent les mêmes sans qu'aucune modification significative soit apportée. L'analyse des variantes montre une certaine liberté dans la transposition de chaque réplique, notamment au niveau lexical. Cependant, ces changements ne sont pas à la base d'une réécriture totale des répliques, dont le sens général reste, dans 99% des cas, le même. La nature traductive du processus de transposition d'une langue à l'autre, que Jaïbi et Baccar définissent comme une « adaptation », ne fait pas de doute. La nature auctoriale de cette traduction non plus. Contrairement à *Al-baḥt'an 'A'ida*, la version française de *Junūn* est officiellement signée par les deux artistes, Fadhel Jaïbi et Jalila Baccar. Cependant, il ne s'agit pas d'une traduction collaborative, c'est à dire faite par un traducteur en collaboration avec l'auteur. Ou mieux, on pourrait utiliser cette expression mais en définissant aussi leur méthode d'écriture comme une écriture collaborative. Nous nous

<sup>235</sup> Baccar 2001, pp. 127-128. « Hiya : Fais attention aux tentations de l'âge / A ton âge les dérapages sont faciles / Le garçon est petit et jeune / Et toi divorcée et proche des cinquante ».

sommes déjà arrêtée sur le processus de création à deux qui est à la base des textes de ce couple : peu importe si, seule, Jalila Baccar signe le texte, les deux détiennent l'autorité sur l'œuvre<sup>236</sup>. Et l'analyse des variantes le confirme.

De plus, l'étude contrastive des deux versions fait penser à une tendance à une autotraduction « naturalisante »<sup>237</sup>, qui se déplace vers l'horizon d'attente du nouveau public, le public français. L'élimination de l'hétérolinguisme dans le texte français, l'insertion de références chrétiennes à la place des références islamiques du texte arabe, l'ajout de citations de la littérature française, la maîtrise des stratégies rythmiques et rhétoriques de la langue de Molière sont les stratégies les plus évidentes, parmi celles que nous avons montrées, allant dans cette direction. Cependant, nous avons aussi souligné des formes de résistance, des passages où la langue et la culture périphériques tunisiennes s'imposent à la langue et à la culture centrale française : c'est le cas par exemple des calques syntaxiques, des références à l'islam ou des passages où le rythme de l'arabe est reproduit par des stratégies non conventionnelles. Ces passages, bien que minoritaires dans *Junūn*, sont importants, alors qu'ils étaient presque totalement absents dans *Al-baḥt'an 'A'ida*. Il ne faut pas oublier que le rapport de l'espace tunisien à l'espace francophone est très asymétrique, car la langue française est beaucoup plus centrale dans la galaxie des langues mondiales et elle demeure à la fois la langue des anciens dominateurs et une langue de culture très prestigieuse dans l'imaginaire des Tunisiens. L'autotraduction d'*Al-baḥt'an 'A'ida* représentait une première tentative de se redire dans la langue de l'autre et l'influence de l'horizon d'attente du public français sur les auteurs, comme nous l'avons montré, est frappante. En revanche, à l'époque de l'autotraduction de *Junūn*, Jaïbi et Baccar jouissaient d'une reconnaissance internationale plus importante et ils craignaient sans doute moins le jugement du public français. C'est en tout cas ce que montre le texte, où cette adaptation au public français, bien que présente, est plus discrète. Si l'autotraduction de *Junūn* reste « naturalisante », toutefois, ces indices de résistance de la « tunisienneté » des auteurs et du texte témoignent d'un changement d'attitude par rapport à la France et à la culture française. Même dans les passages où la traduction se fait plus « créatrice », la réécriture en français ne fait pas penser seulement à une mise en scène de la maîtrise de la langue seconde, comme c'était le cas dans leur première pièce. En revanche, nous avons

---

<sup>236</sup> C'est aussi l'opinion de Marvin Carlson, qui affirme : « Few accord them joint responsibility, but this is in fact the case ». Carlson 2015, p. XIV.

<sup>237</sup> Pour les différentes catégories d'autotraduction proposées par Oustinoff voir partie 1, §2.3.1.

l'impression d'assister à une vraie appropriation de la langue, qui permet à Jaïbi et Baccar de poursuivre leur création avec des instruments nouveaux par rapport à l'arabe.



## PARTIE 3

### SLIMANE BENAÏSSA

À la même époque où Fadhel Jaïbi et Jalila Baccar créaient un nouveau théâtre privé en Tunisie, l'Algérie était traversée par de semblables mouvements artistiques et théâtraux novateurs, dont Slimane Benaïssa est l'un des précurseurs. Nous allons présenter ce dramaturge, puis nous arrêter sur *Rāk khūya, w ānā škūn*, la dernière pièce qu'il a écrite en arabe avant de quitter l'Algérie et la seule qu'il a autotraduite en français.

## Chapitre 1

### Le théâtre de Slimane Benaïssa

Dans ce premier chapitre, nous introduirons l'auteur, en insistant sur trois aspects fondamentaux : la relation entre France et Algérie dans sa biographie ; les caractéristiques de son théâtre, en particulier la dimension politique et la centralité de la réflexion sur les langues ; son rapport très personnel en ce qui concerne la traduction et l'autotraduction.

#### 1.1 Slimane Benaïssa entre Algérie et France

Né à Guelma, dans l'est de l'Algérie, en 1944, Slimane Benaïssa est l'un des pionniers du théâtre algérien, devenu célèbre pour avoir bien conjugué les formes populaires arabes et la tradition dramatique européenne<sup>1</sup>. Après des études de mathématiques, il s'engage dès 1967 dans l'écriture théâtrale, avec une première *pièce* *Bū'ālem zīd al-quddām* (Bū'ālem va de l'avant), mise en scène en arabe algérien. À la même époque, sa passion pour le théâtre se manifeste aussi par une immense activité d'adaptations. D'une part, il s'implique dans la traduction en arabe des chefs-d'œuvre de la dramaturgie internationale, et notamment des pièces de Brecht, opération qui était « la meilleure façon de dépasser les mystères de l'écriture dramaturgique et d'apprendre à

---

<sup>1</sup> Ruocco 2010, p. 213.

écrire »<sup>2</sup>. De l'autre, il adapte au théâtre les romans de Kateb Yacine et il traduit toute son œuvre en arabe algérien<sup>3</sup>.

Grâce à sa notoriété, en 1978 il crée sa propre compagnie de théâtre indépendante, l'une des premières de son pays, pour fuir à la censure du pouvoir<sup>4</sup>. En vingt ans, il organise plus de 1200 représentations, aussi bien en Algérie qu'en Europe. Parmi ses pièces les plus célèbres rappelons : *Yūm al-jum'a kharjū alaryām* (Les gazelles sont sorties le vendredi, 1974), *Bābū ighraq* (Le bateau coule, 1983) et *Rāk Khūya, w ānā škūn* (Tu es mon frère, moi, qui suis-je ? 1990)<sup>5</sup>.

La biographie de Slimane Benaïssa et sa carrière artistique sont strictement liées à l'histoire politique de l'Algérie, raison pour laquelle un bref résumé des événements qui suivent la décolonisation s'avère nécessaire. Les vingt-cinq premières années d'indépendance se caractérisent par le monopartisme d'État et la domination du FLN. Cependant, le sécularisme et la corruption du parti amènent progressivement beaucoup d'Algériens à s'éloigner du FLN, pour se rapprocher des mouvements islamistes<sup>6</sup>. À la suite des émeutes populaires d'octobre 1988, provoquées par la crise économique et réprimées dans le sang, le régime est contraint de promouvoir un tournant démocratique et de promulguer une nouvelle constitution s'ouvrant au multipartisme<sup>7</sup>. En 1991, le FIS, Front islamique de salut, triomphe au premier tour des élections mais il est arrêté par un coup d'État de l'armée, appuyé par l'Occident<sup>8</sup>. Cette répression cause une radicalisation du FIS et la naissance des Groupes Islamiques Armés qui, entre 1992 et 1998, se rendent responsables des centaines d'actes terroristes qui ensanglantent le pays<sup>9</sup>. C'est une vraie guerre contre la population civile, couramment appelée « la décennie noire ». Les intellectuels, et notamment ceux qui avaient accès à un large public sécularisé comme les journalistes et les dramaturges, sont la première cible des terroristes<sup>10</sup>. Benaïssa est sur la liste et reçoit plusieurs menaces de mort. C'est pourquoi, à cette époque, il intensifie ses voyages en France et, en 1993, lorsqu'il s'y

---

<sup>2</sup> Benaïssa 2016, p. 42.

<sup>3</sup> Dahmane 2012, p. 138.

<sup>4</sup> Comme déclaré par l'auteur pendant la séance du 2 décembre 2015 du Café Bilingue, à Paris. Voir annexes.

<sup>5</sup> Ruocco 2010, p. 213.

<sup>6</sup> Gross 2002, p. 372. Pour plus de détails sur l'histoire politique de l'Algérie postindépendance, voir Stora 2001.

<sup>7</sup> Campanini 2006, p. 196.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>9</sup> *Ibidem.*

<sup>10</sup> Gross 2002, p. 372.



trouve pour une résidence d'artiste, il décide de ne plus rentrer en Algérie et de prendre le chemin de l'exil<sup>11</sup>. Cependant, Gross souligne que son exil n'est pas seulement le déplacement géographique, mais qu'il avait déjà commencé en Algérie :

In an atmosphere of suppressed freedoms, censorship of all forms became increasingly common, creating a growing sense of alienation for those who stayed. For Benaïssa and others, exile was not an experience based solely on geographical relocation, it was something they had come to know in Algeria, because "exile is perhaps what you feel when you can't express the freedom that you feel within yourself".<sup>12</sup>

En tout cas, la migration en France rend cet exil définitif et consacre le début d'une nouvelle phase d'écriture dans la carrière de Benaïssa. Le déplacement spatial entraîne un changement de la langue d'écriture : le dramaturge recourt à sa deuxième langue, l'ancienne langue coloniale, pour pouvoir élargir son public, pour pouvoir atteindre à la fois les Français et les Algériens résidant en France. Parler de l'Algérie en France, de plus, lui permet de viser deux objectifs différents : d'un côté, offrir au public français la possibilité de mieux comprendre la vraie nature du conflit algérien et, de l'autre, promouvoir chez les Algériens le rappel d'une mémoire collective de l'Algérie comme d'une société plurielle et pacifique<sup>13</sup>.

Sa première épreuve d'écriture en français remonte à 1991, lorsqu'on lui demande de traduire en français sa dernière pièce, *Rāk Khūya, w ānā škūn*, publiée la même année chez Lansman sous le titre de *Au-delà du voile*<sup>14</sup>. Au tout début de son exil, il rédige, à la demande de son ami et producteur Jean-Louis Hourdin, un soliloque intime, moitié pièce et moitié roman, *Les fils de l'amertume*, qui sera d'abord publié, puis adapté au théâtre. Il démarre ainsi une nouvelle époque d'écriture de pièces<sup>15</sup> et de romans<sup>16</sup> en français et il ne reviendra à l'arabe que très récemment, en 2011, avec la pièce *al-mūja*

---

<sup>11</sup> Entretien avec l'auteur du 23 mars 2016, voir annexes.

<sup>12</sup> Gross 2002, p. 373.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 374.

<sup>14</sup> Nous reviendrons sur cette autotraduction dans le prochain chapitre.

<sup>15</sup> *Marianne et le marabout*, 1994 ; *Un homme ordinaire pour quatre femmes particulières*, 1995 ; *Les fils de l'amertume*, 1996 ; *La Spirale de l'anneau d'après Trois Anneaux du Décaméron de Boccace*, 1997 ; *Prophètes sans dieu*, 1999 ; *L'Avenir oublié*, 1999 ; *Ailleurs, ailleurs...*, 2000 ; *Mémoires à la dérive*, 2001 ; *Les Confessions d'un musulman de mauvaise foi*, 2004.

<sup>16</sup> *Les Fils de l'amertume*, 1999 ; *Le Silence de la falaise*, 2001 ; *La Dernière Nuit d'un damné*, 2003 ; *Les Colères du silence*, 2005.

*wallat* (La vague est de retour)<sup>17</sup>.

## 1.2 Les caractéristiques du théâtre de Slimane Benaïssa

La conception du théâtre que Slimane Benaïssa développe ne diffère pas largement de celle proposée par Fadhel Jaïbi et Jalila Baccar. C'est un théâtre très ancré dans la société et qui cherche à mettre en scène ses conflits, visant un public le plus vaste possible. Dans son étude sur l'art dramatique dans l'Algérie contemporaine, Dalila Morsly met en évidence la diffusion de cette forme artistique qui arrive à toucher des citoyens appartenant à toutes les couches sociales, des couches populaires aux intellectuels, indépendamment de leur âge<sup>18</sup>. Sur le rôle de l'homme de théâtre dans la société, Benaïssa a déclaré :

Nous avons la chance, une chance unique sur la planète, c'est la position sociale d'auteur de théâtre. Nous sommes dans un pays où un auteur qui est connu est attendu par le public. On exige de lui qu'il parle encore. Nous avons un rôle dynamique dans la société, ce qui n'existe pas, par exemple, dans les pays européens.<sup>19</sup>

Comme Jaïbi<sup>20</sup>, il souligne la position privilégiée dans laquelle un homme de théâtre se situe en Algérie, sa « chance ». Grâce à sa popularité, le dramaturge a la responsabilité de parler à un public très large, à l'inviter à « un rendez-vous avec sa propre identité », en lui offrant un « effort de lucidité idéologique »<sup>21</sup>. Benaïssa attire aussi l'attention sur le caractère oral de l'expression traditionnelle algérienne<sup>22</sup> qui fait en sorte que le sien soit avant tout un théâtre de parole. Le théâtre étant de la poésie, le texte doit être au centre et doit être privilégié par rapport à l'expression corporelle et au décor<sup>23</sup>. D'ailleurs, Benaïssa critique ouvertement un certain théâtre européen qui donne trop d'importance au corps au détriment du texte<sup>24</sup>. Toutefois, l'importance que le dramaturge donne à la parole ne sacrifie pas la mise en scène ; au contraire, la parole est

---

<sup>17</sup> Dahmane 2012, p. 138.

<sup>18</sup> Morsly 1991, p. 58.

<sup>19</sup> Extrait d'un entretien réalisé par Tahar Majdoub pour *Alger républicain* du 10 décembre 1990, cité dans Morsly 1991, p. 59.

<sup>20</sup> Voir partie 2, § 1.1.

<sup>21</sup> Comme déclaré par l'auteur pendant la séance du 2 décembre 2015 du Café Bilingue, à Paris. Voir annexes.

<sup>22</sup> Chaulet-Achour 1999, p. 111.

<sup>23</sup> Morsly 1991, p. 59.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

fortement liée aux exigences de la scène et à son caractère performatif. Cette recherche d'équilibre est favorisée par le fait que Slimane Benaïssa est à la fois dramaturge et metteur en scène. Dans un entretien, il déclare que, pour lui, la séparation entre ces deux rôles est impossible et que le texte ne peut pas être écrit dans le silence d'une chambre, mais doit être travaillé au long des répétitions. Il s'agit d'un travail long mais très dynamique, où les deux côtés de sa personne dialoguent continuellement : « Moi, pour les faire vivre ensemble en même temps, tantôt je tue l'auteur en moi au profit du metteur en scène, tantôt je "ferme la gueule" au metteur en scène au profit de l'auteur »<sup>25</sup>.

En regardant de plus près les travaux en arabe de Benaïssa, Morsly définit les deux axes principaux autour desquels ils se développent : « c'est un théâtre social et politique ; c'est un théâtre qui privilégie le travail sur la langue »<sup>26</sup>. Nous chercherons donc à mieux cerner ces deux problématiques qui, selon nous, sont strictement liées l'une à l'autre.

### **1.2.1 Un théâtre politique ?**

Dans la partie consacrée à Jalila Baccar, nous avons défini le théâtre politique comme un art possédant trois caractéristiques : une approche critique de la réalité contemporaine et de l'être humain ; une tendance à représenter les conflits de la réalité, en faisant dialoguer les différentes positions sans faire un choix explicitement ; la présence d'une certaine subversion dans les thématiques traitées et dans le rapport avec le pouvoir<sup>27</sup>. Ioana Galleron insiste sur le fait que le théâtre « apparaît comme le genre le plus propre à une accointance avec le politique, étant né – entre autres – du besoin d'organiser le débat sur des questions de société » et étant le genre littéraire qui « induit entre l'écrivain et son public les formes de relation les plus directes »<sup>28</sup>. D'après cette chercheuse, le rapport avec le public est indispensable pour qu'il y ait une dimension « pleinement politique », puisque c'est seulement la réception du public qui permet à l'œuvre dramatique d'avoir un impact sur la conscience collective et de contribuer à créer un débat public sur les thématiques traitées<sup>29</sup>. D'autre part, le théâtre algérien a montré depuis sa naissance, en 1926, une nette propension à l'engagement et à la politisation, notamment dans une optique anticoloniale, et cela indépendamment de la

---

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>27</sup> Voir partie 2, §1.2, Plana 2014, pp. 12 et 39 et Regy 2011, p. 11.

<sup>28</sup> Galleron 2012, p. 9.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 11.

langue d'expression. Comme le souligne Hadj Dahmane : « Qu'il s'agisse du théâtre d'expression dialectale, arabe littéraire ou française, le dénominateur commun était incontestablement l'engagement »<sup>30</sup>.

Dans ce contexte, Slimane Benaïssa revient à plusieurs reprises sur le rôle social du théâtre qui invite le spectateur « à observer, à regarder sa réalité dans ce qu'elle a de conflictuel [...] et à réfléchir en quelque sorte, à partir de la représentation »<sup>31</sup>. Les conflits qui ont lieu dans la société sont justement à la base de ses pièces, car l'opposition entre deux ou plusieurs pôles demeure son schéma le plus fréquent<sup>32</sup>. En fait, *Bū'ālem zīd al-quddām* met en scène l'opposition entre la nouvelle idéologie socialiste et la société traditionnelle, ainsi que *Rāk Khūya, w ānā škūn* qui représente le conflit entre deux aspects de la société s'exprimant autour du rôle de la femme, l'un plus moderne et ouvert, et l'autre plus traditionnel.

Bien évidemment, le théâtre politique algérien, à l'époque de la colonisation mais aussi à l'époque du monopartisme, doit faire face à la censure mise en place par le pouvoir. Les dramaturges trouvent des stratégies pour pouvoir communiquer avec le public sans que le pouvoir le comprenne, en jouant avec la langue et en développant un système d'allusions et de sous-entendus qui permettent d'échapper la censure. Benaïssa lui-même souligne, à plusieurs reprises, la nature ambivalente du langage et sa capacité de cacher divers sous-entendus. Selon son témoignage : « Face à cette double répression, morale et politique, la langue n'était plus dans ses mots, elle n'était plus dans ce qu'on entendait, mais dans ce qu'elle sous-entendait »<sup>33</sup>, par exemple :

Dans l'une de mes pièces, on répète tout le temps « j'ai faim, j'ai envie de manger ». Au bout de cinq, six fois, les gens comprennent que l'on parle de corruption. La faim devient autre chose, et ce qu'on mange devient autre chose, tout de suite. Et après j'utilise le même mot, et chaque fois il n'a plus le même sens. C'est à dire, je les investis dès le départ d'un autre sens, parce que si je reste dans le sens primaire du terme ça ne veut rien dire.<sup>34</sup>

---

<sup>30</sup> Dahmane 2012, p. 137.

<sup>31</sup> Morsly 1991, p. 58.

<sup>32</sup> Gross 2002, p. 375.

<sup>33</sup> Benaïssa 2016, p. 44.

<sup>34</sup> Entretien avec l'auteur du 23 mars 2016, voir annexes.

Selon l'analyse de Dahmane, la présence du politique dans le théâtre de Benaïssa se déploie en deux phases : avant et après 1988, l'année de l'ouverture démocratique du pays<sup>35</sup>. Dans la première phase de sa production, la contestation, bien que présente, reste implicite. Dans *Bū'ālem zīd el-guddām*, la question du choix du socialisme est abordée, mais d'une manière encore « générale et vulgarisée »<sup>36</sup>. En revanche, à partir de 1988, son théâtre est caractérisé par une « contestation explicite » et une « expression politique directe »<sup>37</sup>. Nous verrons que dans *Rāk Khūya, w ānā škūn*, la scène devient le lieu de mise en question du statut des femmes et du rôle de la religion, ainsi que le lieu d'un dialogue sur la crise économique et sociale que traverse l'Algérie. L'engagement du dramaturge devient de plus en plus explicite, jusqu'à aboutir à une contestation évidente de l'islamisme radical<sup>38</sup>, devenant encore plus fort après l'exil et le passage à l'écriture en français. *Les fils de l'amertume* est le cri désespéré de l'exilé qui s'exprime contre l'involution de la société algérienne, « contre l'absurde qui s'érige comme norme sociale, en contradiction avec toute idée de progrès social »<sup>39</sup>. Dans ce soliloque, il dépasse ses vicissitudes personnelles invitant tous les lecteurs à participer à la réflexion collective sur la situation politique du pays<sup>40</sup>.

La dimension politique est donc fort évidente dans toute la production de Benaïssa et est ainsi résumée par Dahmane :

Slimane Benaïssa, dramaturge hors pair, féru de théâtre, s'est forgé une envie de transformer la scène de son théâtre en une véritable tribune politique. À travers l'expression dramatique par le rire, la farce ou tout simplement les jeux de mots, Benaïssa vise le sérieux. Son théâtre fonctionne comme un miroir qui gagne en profondeur sans cesser d'être du théâtre et permet de ne pas s'éloigner de la réalité.<sup>41</sup>

### 1.2.2 Écrire entre les langues

Dans ce contexte fortement politisé, le choix de la langue d'écriture et de la mise en scène n'est pas du tout dépourvu d'une dimension politique. Nous nous sommes déjà arrêtée sur « le caractère unique de l'entreprise coloniale française en Algérie, qui a

<sup>35</sup> Dahmane 2012, p. 138.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>38</sup> Galleron 2012, p. 14.

<sup>39</sup> Dahmane 2012, p. 146.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 148.

déterminé une marginalisation des langues et des formes expressives locales »<sup>42</sup>. Le premier théâtre de Benaïssa s'insère dans le contexte artistique et politique immédiatement postérieur à la décolonisation, dont le défi principal demeurerait la reconstruction d'une identité algérienne<sup>43</sup>. Définir cette nouvelle identité par la mise en valeur de l'hétérogénéité et de l'hybridité du pays demeure un choix qui s'oppose, d'un côté, à l'homogénéisation coloniale qui prône l'usage du français, mais de l'autre aussi à « l'arabisation forcée » qui, d'après Benaïssa, a éloigné le peuple de toute communication<sup>44</sup>. Sa langue maternelle étant le berbère, Benaïssa insiste sur la nature plurielle de son identité linguistique, composée de l'ensemble de toutes les langues algériennes – berbère, arabe algérien, arabe littéraire et français – qui fusionnent dans son esprit<sup>45</sup>. Cette reconnaissance positive du métissage n'implique pas l'oubli des conflits existants qui demeurent si graves que « choisir telle ou telle langue pour s'exprimer publiquement est une posture politique en soi »<sup>46</sup>. Le choix de l'arabe algérien au théâtre s'impose pour le dramaturge comme le meilleur moyen d'atteindre un public vaste, certes, mais aussi de reconnaître cette pluralité que l'arabe algérien réunit :

Au théâtre, j'ai choisi de m'exprimer en langue arabe dialectale qui est représentative de l'histoire plurielle de l'Algérie. Elle a drainé toutes les influences qu'a connues le peuple algérien : berbères, romaines, turques, arabes, espagnoles, italiennes, françaises et j'en passe... à ce titre, elle est une référence sûre. C'est dans cette langue que le public algérien s'entend, qu'il se comprend, qu'il veut débattre. On ne peut atteindre notre public qu'en arabe algérien.<sup>47</sup>

Comme c'était le cas pour Fadhel Jaïbi et Jalila Baccar, l'usage de la langue véhiculaire semble indispensable afin de pouvoir proposer un théâtre réellement politique qui puisse

---

<sup>42</sup> Gross 2002, p. 370.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 371.

<sup>44</sup> Morsly 1991, p. 59.

<sup>45</sup> Benaïssa 2016, p. 43. Benaïssa revient sur les représentations liées aux langues que nous avons évoquées dans la première partie (voir partie 1, § 2.3) en affirmant : « Inconsciemment, écrire en français, c'est trahir et écrire en arabe, c'est souiller, désacraliser puisque cette langue est la langue du Coran. Cette situation déjà complexe est rendue conflictuelle par la vision officielle : l'arabe (arabe classique) est proclamé par le pouvoir langue nationale et officielle du pays dès l'indépendance. Le français, langue du colonisateur, devient une langue étrangère. Quant aux langues maternelles, elles sont méprisées à cause de leur caractère oral ». *Ivi*, p. 39.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 41.

avoir un impact sur le peuple. Chez Benaïssa, cette exigence est si essentielle qu'il sacrifie sa langue maternelle, le berbère, pour utiliser « un langage populaire, spontané, celui du citoyen moyen »<sup>48</sup>.

Les implications politiques et démocratisantes de ce choix ne diffèrent pas des considérations que nous avons faites pour les deux auteurs tunisiens<sup>49</sup>. Morsly résume bien l'importance que l'élévation de la langue du peuple à langue d'expression artistique revêt :

Dans un contexte social où les citoyens sont pourrait-on dire "*privés*" de leur langue maternelle [...] toute production culturelle dans cette langue apparaît comme une revalorisation de cette langue, donc, une revalorisation de soi, et opère comme une catharsis bienfaisante.<sup>50</sup>

Toutefois, Benaïssa lui-aussi se trouve dans la nécessité de sortir l'arabe algérien des limites d'une langue à usage spontané et quotidien, de « faire évoluer la langue elle-même »<sup>51</sup>. Sa production théâtrale requiert « un gros travail de création [...] pour lui permettre de s'exercer dans tous les registres et d'être à la hauteur d'un théâtre, lui-même inscrit dans la modernité ». Bien que ce ne soit pas le but principal de cette opération, nous soulignons que tout effort pour faire accéder une langue à la sphère littéraire contribue à sa standardisation et représente un combat contre sa dévalorisation au rang de dialecte. Un acte, par conséquent, éminemment politique.

L'engagement de Benaïssa pour la valorisation de l'arabe algérien et pour son emploi en littérature subit une interruption brutale au moment de l'exil de l'auteur en France. Le changement de public l'oblige à changer sa langue d'écriture, toujours en s'appuyant sur le répertoire des langues présentes dans son pays, et donc à utiliser le français. Cette nouvelle langue, toutefois, ne comporte pas pour le dramaturge une trahison de sa vision du théâtre. En effet, il affirme à ce propos :

Je suis dans un autre espace, mais je continue à parler de l'Algérie [...]. Je parle en français comme si je parlais aux Algériens. [...] La langue française n'a pas créé une distance par rapport à ma conception de théâtre. Je ne me suis pas inscrit dans les formes

---

<sup>48</sup> Dahmane 2012, p. 140.

<sup>49</sup> Voir partie 2, § 1.3.

<sup>50</sup> Morsly 1991, p. 58.

<sup>51</sup> Benaïssa 2016, p. 41.

françaises sous prétexte que j'utilisais cette langue et que je m'adressais à un public français. Et justement on m'a reproché deux choses : que mon théâtre était un théâtre de la parole et du discours (le terme discours étant souvent utilisé de manière péjorative) et qu'il était un théâtre politique (de manière péjorative aussi).<sup>52</sup>

Son théâtre reste ainsi ancré aux formes qu'il avait expérimentées en Algérie, au point qu'il est parfois critiqué pour cette étrangeté par rapport au théâtre contemporain français. Ce qui nous intéresse le plus, cependant, c'est que d'après Benaïssa le français comme l'arabe algérien peuvent être porteurs de messages universels : le choix de la langue ne dépend pas des thématiques traitées mais du public à atteindre<sup>53</sup>. Si la langue française continue à porter en soi, certes, les blessures qui dérivent de la relation historique entre l'Algérie et la France, elle offre aussi la possibilité, et la liberté, d'observer différemment sa société. Dans les mots de Benaïssa : « La littérature cache plus qu'une langue, comme l'art cache plus qu'un regard. La littérature et l'art sont pluriels par essence, il est regrettable d'avoir une seule culture pour lire et un seul regard pour voir »<sup>54</sup>, c'est-à-dire, malgré tout, la pluralité demeure une richesse et une opportunité.

### **1.3 Traduction et autotraduction pour Slimane Benaïssa**

La pluralité linguistique qui fait intimement partie de l'identité de Benaïssa oblige l'écrivain à réfléchir à la traduction selon plusieurs points de vue. Premièrement, il perçoit tout acte de locution comme celui d'un passeur de langues, d'un traducteur existentiel :

Moi, quand je regarde la société algérienne pour en parler en arabe algérien à des Algériens, souvent je pense en français ou en arabe classique pour dire en arabe algérien, ce qui fait que je ne m'exprime pas, je traduis, parce qu'il y a une discontinuité linguistique et culturelle liée à l'histoire des langues en Algérie et à ma propre histoire linguistique. Cette discontinuité fait que je négocie les mots, je ne les invente pas, elle me pousse au compromis et là, soit je compromets la réalité que je veux dire, soit je

---

<sup>52</sup> Chaulet-Achour 1999, pp. 110-111.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>54</sup> Benaïssa 2016, p. 46. Nous remarquons que cette affirmation se réfère à son expérience linguistique actuelle, vingt-trois ans après son exil en France.



compromets la langue que j'utilise. Je n'ai pas les angoisses du créateur, j'ai les affres du traducteur.<sup>55</sup>

S'exprimer, quand on vit entre les langues, est synonyme de traduire, ou mieux de s'autotraduire mentalement de l'une à l'autre de ses langues, selon les situations de communication.

Deuxièmement, son activité de traducteur des pièces européennes lui montre que la traduction ne concerne pas seulement la langue mais aussi toute la réalité culturelle qui l'entoure. D'après Benaïssa, la dimension la plus importante d'une pièce de théâtre qui doit être forcément traduite est le conflit qui en constitue le cœur ; tout le reste n'a aucune portée universelle, étant spécifique de la culture et de la langue qui l'exprime. Sa conception personnelle de la traduction dérive de ce constat et peut être résumée dans cette déclaration :

L'humanité vit les mêmes conflits, mais les exprime différemment, chacun selon sa culture. Ayant compris cela, je ne traduisais plus les pièces, j'essayais de les adapter. Je ne faisais pas de traduction linguistique, je traduisais les situations, les personnages, pour exprimer au mieux la chose qui fait la pièce de théâtre : les conflits.<sup>56</sup>

Ainsi, la traduction du théâtre est, pour lui, une adaptation car une vraie traduction ne serait pas efficace. Lorsqu'un texte change le public auquel il s'adresse, sa réception change forcément, chaque public ayant un horizon d'attente et une clé de lecture différents<sup>57</sup>. Le traducteur doit tenir compte des différences et amener le texte vers son audience pour qu'il puisse être compris.

Enfin, l'autotraduction pose les mêmes problèmes. Traduire soi-même comporte une souffrance encore majeure qui se révèle souvent impossible. Pour Benaïssa l'autotraduction ne peut qu'être une réécriture parce que chaque situation théâtrale est intraduisible d'une langue à l'autre<sup>58</sup>. Pour cette raison, il n'a pratiqué l'autotraduction que deux fois. La première c'est dans le cas de *Au-delà du voile*, traduction de la version arabe *Rāk khūya, w ānā škūn*, qui toutefois n'a été publiée qu'en français. La deuxième pour *Les fils de l'amertume*, qu'il a longtemps cru intraduisible en arabe mais

---

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>57</sup> Chaulet-Achour 1999, p.111.

<sup>58</sup> Benaïssa 2016, p. 44.

qu'il est parvenu à traduire treize ans après son écriture en français<sup>59</sup>. Nous nous arrêterons très longuement sur sa première expérience d'autotraduction dans le prochain chapitre. Nous nous bornons à remarquer que ces deux autotraductions diffèrent énormément l'une de l'autre. Tout d'abord, la première a lieu à partir de la langue périphérique vers la langue centrale, une supra-autotraduction, et la deuxième à partir de la langue centrale vers la langue périphérique, une infra-autotraduction. De plus, au niveau temporel, la première est effectuée quelques années après la version arabe, alors que la deuxième a lieu beaucoup plus tard. En ce qui concerne l'espace, Benaïssa constitue un cas d'autotraducteur assez particulier car, bien que son bilinguisme soit social et non pas individuel, l'autotraduction est liée à une migration : la publication en français d'*Au-delà du voile* est précurseur de l'exil imminent et la traduction en arabe de *Les fils de l'amertume* montre le désir, même symbolique, du retour à la mère patrie. Notre analyse se limitera à la première pièce, étant donné que le texte arabe de la deuxième n'a été réalisé que bien après le début de notre recherche et qu'il n'est pas disponible, encore ni joué ni publié en Algérie, toujours enfermé dans les tiroirs de son auteur donc, susceptible d'être modifié ; de plus, notre recherche se focalise notamment sur des supra-autotraductions qui nous semblent mieux montrer l'attitude de l'écrivain périphérique vis-à-vis de la langue et de la culture centrale.

Du moment que l'autotraduction en français de *Rāk khūya, w ānā škūn* constitue un tournant fondamental dans la vie de Benaïssa et une première épreuve d'écriture en français, l'analyse, contextuelle et textuelle, de ce processus pourrait mieux éclaircir le rapport de l'écrivain à ses langues et son attitude envers l'Hexagone, ce que nous nous proposons de vérifier dans les pages qui suivent.

---

<sup>59</sup> Entretien avec l'auteur du 23 mars 2016, voir annexes.

## Chapitre 2

### **Rāk khūya w ānā škūn- Au-delà du voile**

*Rāk khūya w ānā škūn* est une pièce qui marque une rupture dans la biographie de Slimane Benaïssa, puisqu'elle est la dernière qu'il écrit en arabe, en Algérie, et la première qu'il écrit en français, avant de s'installer définitivement en France et de démarrer sa carrière d'écrivain francophone. Il s'agit d'un dialogue entre deux sœurs qui discutent des problèmes de la société algérienne de l'époque. Nous résumerons d'abord brièvement les thématiques de la pièce, les mettant en relation avec le contexte politique très particulier qui est à la base de sa création. Nous présenterons ensuite les conditions qui ont rendu l'autotraduction possible et la relation que l'auteur entretient avec ce travail. Nous terminerons par une analyse textuelle de l'œuvre, qui se déploiera en deux phases : l'analyse de l'hétérolinguisme qui caractérise les deux versions et l'étude des variantes.

#### **2.1 La pièce : analyse des thématiques**

Les thématiques traitées dans le théâtre de Benaïssa, et donc dans *Rāk khūya w ānā škūn*, sont intrinsèquement liées au contexte politique algérien car, d'après l'auteur, la manière de faire du théâtre ne peut que changer selon le contexte<sup>1</sup>. C'est pour cette raison que nous présenterons rapidement la situation politique de l'Algérie de la fin des années 80, avant d'entrer dans les détails des conflits qui opposent Fatouma et Dalila, les deux sœurs en scène.

*Rāk khūya w ānā škūn* est la première pièce de la deuxième phase de production de Benaïssa et de son rapport avec le pouvoir, écrite et mise en scène au moment de la proclamation de la nouvelle constitution, en 1989. Cette ouverture démocratique a aussi fortement influencé le contexte artistique qui a pu profiter, bien que très brièvement, d'une liberté d'expression inédite dans le pays. Dans un entretien qu'il nous a accordé en mars 2016, Benaïssa s'est longuement attardé sur ce changement en rappelant que, pendant toute son activité précédente, il avait toujours dû se battre contre un parti unique, dont il contestait notamment les trois axes fondateurs : « l'islam religieux de l'État, la libération de la femme dans le cadre du Coran et l'appartenance à une nation

---

<sup>1</sup> Morsly 1991, p. 58.

arabe »<sup>2</sup>. Le multipartisme, mis en place grâce aux insurrections populaires de 1988, a créé une rupture dans le *status quo* et les artistes ont été obligés de redéfinir leur rapport avec le pouvoir et d'élaborer des nouvelles formes d'expression en mesure de décrire la nouveauté. *Rāk khūya w ānā škūn* naît dans ce nouveau climat et montre un bouleversement de la technique dramaturgique de Benaïssa et notamment de la mise en scène du conflit. Il explique, à ce propos, que, si auparavant la représentation visait à montrer des conflits qui restaient toutefois souterrains, dans cette pièce « le conflit est au départ et il se dénoue peu à peu pour disparaître à la fin »<sup>3</sup>. Les thématiques sociales et politiques abordées peuvent aussi être traitées d'une manière beaucoup plus explicite. Personne ne peut décrire mieux que l'auteur l'atmosphère de ces jours et la démarche qui est à la base de l'écriture de la pièce :

Il y a eu la révolution en Algérie, une insurrection pour la démocratie. Et c'est là que j'ai écrit *Au-delà du voile* en disant : "maintenant le jeu est ouvert, la manipulation du peuple est multiple, elle peut être multiple. Et donc maintenant il faut clarifier les choses, parler de la société. Par exemple je vois quelque chose et je dis ce qu'il en est." Et c'est comme ça que j'ai écrit *Au-delà du voile*. C'était un changement total sur la démarche, sur la façon d'agir, c'est comme la France après 68, quel théâtre elle va faire ?<sup>4</sup>

Par conséquent, le théâtre peut maintenant être le miroir de la réalité et faire réfléchir le public à partir de l'actualité qu'il vit, comportant une rupture par rapport à la production précédente.

Le conflit qu'il choisit de mettre en scène à ce moment-là est le conflit social qui entoure le rôle de la femme dans la société. D'après Benaïssa « Le personnage oublié, dans ce processus démocratique, c'est la femme »<sup>5</sup>, une femme qui est éloignée de la scène publique par les hommes – tous les hommes – invoquant l'alibi de l'Islam. À partir de ce constat, il met en scène l'affrontement de deux sœurs qui représentent les deux aspects opposés de la société algérienne : Fatouma, la sœur aînée, femme d'intérieur qui porte le hidjab et se fait porte-parole d'une conception de la femme très traditionaliste, et Dalila, la cadette, architecte qui refuse l'imposition de son frère de porter le hidjab et qui représente une nouvelle génération de femmes éduquées et

---

<sup>2</sup> Entretien avec l'auteur du 23 mars 2016, voir annexes.

<sup>3</sup> Morsly 1991, p. 58.

<sup>4</sup> Entretien avec l'auteur du 23 mars 2016, voir annexes.

<sup>5</sup> Morsly 1991, p. 60.

émancipées<sup>6</sup>. La pièce s'ouvre sur un monologue de l'aînée qui, en partant d'un épisode de vol au marché, se plaint de la crise économique et morale qui a mené les jeunes au désespoir. Le conflit se manifeste à l'arrivée de la cadette, qui s'était enfuie après une dispute avec son frère. La discussion tourne autour d'une question très concrète : la femme peut-elle sortir toute seule de la maison ? C'est une question en réalité complexe, qui met en cause le machisme de toute une société. Un machisme « qui se traduit par une misogynie parfois inconsciente, car traditionnelle »<sup>7</sup>, intériorisée par beaucoup de femmes, dont Fatouma. Cette contradiction demeure le sujet principal de la pièce.

Dès les premières répliques de ce premier dialogue, le style de Benaïssa et ses stratégies de communication en arabe apparaissent très clairement :

- |  |   |
|--|---|
| فتومة: علاه تخرج من الدار علاه تروحي علاه؟                               | L'aînée : Bien sûr... Qu'est-ce qui t'a pris de quitter la maison ?   |
| دليلة: ايه كرهت اه كرهت مليت خرجت هاني علاش رحت                          | La cadette : J'en ai eu assez... J'étouffais, je n'en pouvais plus... Voilà !                                 |
| فتومة: ولي بكره يخرج من داره؟ يخرج من بلاده؟                             | L'aînée : Et parce qu'on en a assez, on abandonne sa maison ? On fuit son pays ?                              |
| واش هذا المرض الي سكنكم واش هو هذا؟ غير تشوفوها اصعبت تحكموا لخارج علاه؟ | Qu'est-ce que c'est cette maladie qui vous habite ? À la moindre difficulté, vous prenez le chemin de l'exil. |
| دليلة: احبسي ثم! انا ما خرجت شي من البلاد! <sup>8</sup>                  | La cadette : Moi, je n'ai pas quitté le pays ! <sup>9</sup>   |

Tous les dialogues sont bâtis autour de deux éléments : répétitions et questions. D'abord, dans le texte arabe les répétitions des mots clé sont obsessionnelles et montrent l'incommunicabilité entre les deux sœurs : chacune répète les mots de l'autre en déformant leur sens, de sorte qu'aucune communication réelle ne peut se passer, car

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>7</sup> Dahmane 2012, p. 142.

<sup>8</sup> Benaïssa n.d., p. A3. « Fatouma : Pourquoi t'es sortie de la maison pourquoi t'es partie pourquoi ? / Dalila : J'en ai eu assez ah, j'en ai eu assez et je suis sortie voilà pourquoi je suis partie / Fatouma : Et celui qui en a assez sort de chez soi ? Il sort du pays ? C'est quoi cette maladie qui vous habite, c'est quoi ça ? Dès que vous voyez des difficultés vous sortez, pourquoi ? / Dalila : Attends, je ne suis pas sortie du pays. »

<sup>9</sup> Benaïssa 1991, pp. 7-8.

chacune reste dans son discours sans vraiment écouter l'autre. Benaïssa commente ainsi ce procédé linguistique : « Les deux personnes sont l'une dans l'autre. Il y a le contexte socioculturel de chacune qui change. Les deux sœurs sont sur la même langue, mais elles ne sont pas sur le même discours »<sup>10</sup>. Nous reviendrons longuement sur cet aspect dans l'analyse des variantes ; pour l'instant, il suffit de remarquer que le dialogue met en scène un manque de dialogue, réalisé grâce à des stratégies principalement linguistiques.

Ensuite, toute la pièce est dominée par les questions. Comme le remarque Dahmane, « l'auteur crée des dialogues où chaque réplique est une interrogation en forme d'aphorisme dicible par tous »<sup>11</sup>. Voyons par exemple ce passage :

فتومة: يا اختي العزيزة ذرك انت فهميني واش عجبك  
L'aînée : Dis-moi, entre nous... quel plaisir  
في الخرجة! واش عجبك في الخرجة؟ قولي لي! trouves-tu à sortir ?

دليلة: اه واش يعجبني في الخرجة؟! وانت يرحم باباك!  
La cadette : Dis-moi, plutôt, toi, ce que tu  
قولي لي واش عجبك في القفيل! trouves d'exaltant à être enfermée?<sup>13</sup>

فتومة: أنا؟!!

دليلة: اه! واش عجبك في القفيل?<sup>12</sup>

Les pages se suivent et le sujet reste toujours le même : la femme a-t-elle le droit de sortir ou non ? Bien que la discussion entre les deux femmes soit constante, il n'y a pas de véritable dialogue. L'emploi des questions, dans ce passage, vise à éviter toute confrontation et montre que chacune reste sur ses positions et qu'il n'y a aucun réel échange. De cette manière, les sujets ne sont pas épuisés mais seulement présentés dans leurs contradictions. C'est cette stratégie que le dramaturge choisit dans *Rāk khūya w ānā škūn*, afin de mettre en scène les conflits de la société, sans vouloir les résoudre. Son but est avant tout celui de montrer l'impossibilité du dialogue entre deux mondes qui coexistent et il ne prendra position nettement qu'à la fin.

<sup>10</sup> Entretien avec l'auteur du 23 mars 2016, voir annexes.

<sup>11</sup> Dahmane 2012, p. 139.

<sup>12</sup> Benaïssa n.d., p. A8. « Fatouma : Oh ma chère sœur, fais-moi comprendre quel plaisir tu trouves à sortir ! Quel plaisir tu trouves à sortir ? Dis-le-moi ! / Dalila : Quel plaisir je trouve à sortir ? Que Dieu bénisse ton père ! Dis-moi quel plaisir tu trouves à rester enfermée ! / Fatouma : Moi ? / Dalila : Ah ! Quel plaisir tu trouves à rester enfermée ? ».

<sup>13</sup> Benaïssa 2001, p. 12.

Étant donné que ce n'est pas vraiment le contenu qui compte, mais la manière de l'exprimer, très peu de choses se passent sur scène, dans une sorte de théâtre de l'absurde où les mots sont vides et se bornent à mimer les contradictions de la condition humaine. La cause même de la dispute entre Dalila et son frère, le hidjab, n'est introduite que vers le tiers de la pièce<sup>14</sup>, car le voile est seulement un prétexte, un symbole d'un « individual struggle within the society »<sup>15</sup>, d'un effort pour la survie de la femme dans une société hostile.

Le tournant décisif de la pièce est le jeu des *bouqqalets*<sup>16</sup>. Fatouma propose à sa sœur de faire un jeu de divination traditionnel, réalisé par les femmes à l'aide de plusieurs petits poèmes. Dalila, réticente, finit par accepter, tout en obligeant son aînée à prévoir l'avenir des partis politiques. Il s'agit du passage le plus explicitement ancré dans la scène politique algérienne du moment : Fatouma et Dalila présentent, par la poésie, tous les partis qui, enfin, étaient librement actifs sur la scène algérienne. Mais il s'agit aussi d'un passage très personnel, où les deux sœurs reviennent à leur enfance en retrouvant, peu à peu, leur intimité et leur confiance. Voici ce que dit Benaïssa :

Dès le début, elle [Dalila, la sœur cadette] se confronte à sa sœur idéologiquement, sur des principes que l'autre traditionnellement n'avait pas. Et au bout d'un moment, le long de la pièce, la jeune a compris qu'il fallait venir vers sa sœur autrement, elle est revenue à partir de l'enfance, leur enfance, leurs traditions, elles jouent avec leurs jeux traditionnels... et c'est là qu'elle est remontée avec sa sœur jusqu'à se rencontrer. Mais au départ elles étaient à dix mille mètres l'une de l'autre [...] Elles le reconstituent en jouant les *bouqqalets* où elles se retrouvent ensemble – dans la mise en scène, elles sont enlacées, littéralement – et elles démarrent les souvenirs d'enfance. Ainsi elles retrouvent le même espace d'enfance qui reconstitue leur condition de femmes.<sup>17</sup>

À la fin de la pièce, Fatouma prend conscience de la condition de femme qu'elle a en commun avec sa sœur ce qui la rapproche donc d'elle et se rend compte « de l'absurdité de sa propre situation »<sup>18</sup> qui lui a été imposée par la société. L'inutilité et la vacuité du

---

<sup>14</sup> Benaïssa n.d., p. A8, Benaïssa 1991, p. 12.

<sup>15</sup> Gross 2002, p. 381.

<sup>16</sup> Nous n'utilisons pas une transcription scientifique mais la transcription adoptée par l'auteur dans la version française de la pièce.

<sup>17</sup> Entretien avec l'auteur du 23 mars 2016, voir annexes.

<sup>18</sup> Dahmane 2012, p. 144.

dialogue engagé jusqu'alors deviennent soudain claires et évidentes, comme l'aînée elle-même le déclare dans un long passage, presque totalement omis en français :

دليلة: د' accord علاه؟

فطومة: على ولو!

دليلة: انا ثاني d' accord !

فطومة: د' accord علاه؟

دليلة: على ولو !

فطومة: شوفي!

دليلة: شفت

فطومة: واش شفت؟

دليلة: شفت بالزاف !

فطومة: انا ثاني شفت بالزاف et j'en ai marre !

دليلة: واحنا قاع on en a marre !

فطومة: امالا تفاهمنا!

دليلة: علاه تفاهمنا؟

فطومة: وواش قلنا؟

دليلة: ما قلنا ولو!

فطومة: النهار كامل واحنا نهذروا ما قلنا و لو الا كيفاه؟

دليلة: ما زال ما زال ما بدينا شي نقولوا ما زال!

فطومة: امالا اسكتي! اقعدني هنا وما تتحركي شي ذرك L'aînée : Alors tais-toi et reste ici...<sup>20</sup>

نولي<sup>19</sup>!

<sup>19</sup> Benaïssa n.d., p. A37. « Dalila : Pourquoi d'accord ? / Fatouma : Sur rien / Dalila : Moi aussi je suis d'accord ! / Fatouma : Pourquoi d'accord ? / Dalila : Sur rien / Fatouma : Regarde ! / Dalila : J'ai regardé / Fatouma : Qu'est-ce que tu as regardé ? / Dalila : J'ai regardé beaucoup / Fatouma : Moi aussi j'ai regardé beaucoup et j'en ai marre ! / Dalila : Et nous tous aussi on en a marre / Fatouma : Donc nous sommes d'accord ! / Dalila : Pourquoi nous sommes d'accord ? / Fatouma : Et qu'est-ce qu'on a dit ? / Dalila : On n'a rien dit / Fatouma : ça fait une journée entière qu'on parle et on n'a rien dit, n'est-ce pas ? / Dalila : Non, on n'a pas encore commencé à dire, pas encore / Fatouma : Tais-toi donc ! Reste ici et ne bouge pas, je vais rentrer ».

<sup>20</sup> Benaïssa 1991, p. 34.



Cet échange évoque le goût du théâtre de l'absurde pour le non-sens : 15 répliques se suivent au cours desquelles les deux sœurs continuent à répéter les mêmes mots, sans apporter aucune information, avant que l'aînée ne se rende compte de l'inconsistance de toute leur conversation. C'est à ce moment-là qu'a lieu une rupture : en prenant conscience de la distance qui l'a éloignée de Dalila pendant la discussion, elle s'avoue « qu'elle, non plus, ne veut pas rester dans cette cécité mentale imposée »<sup>21</sup>. Vu les circonstances, elle change complètement d'attitude et décide d'aller chercher son frère pour l'affronter :

فتومة: انا رايحة نتفاهم مع خوك! من جهة يقول لك  
 البس الحجاب ومن جهة يرميك للزنتة! اذا واحد يخرج  
 يخرج هو ما تخرجي شي انت!<sup>22</sup> L'aînée : Je vais voir ton frère. D'un côté il  
 veut te voiler et de l'autre, il te met à la rue.  
 Si l'un des deux doit sortir de la maison,  
 c'est lui et non toi. C'est à lui de sortir...<sup>23</sup>

C'est ainsi que la pièce se termine sur la complicité retrouvée entre les deux sœurs, au nom de la condition de femme qu'elles partagent, malgré les différences qui les ont opposées. *Rāk khūya w ānā škūn* pourrait être interprétée comme une pièce féministe, dans la mesure où Benaïssa cherche avant tout à mettre en lumière les contradictions qui apparaissent dans la société algérienne concernant le rôle de la femme et aussi à montrer la nécessité d'inclure la population féminine dans le processus démocratique. Comme le souligne Dahmane : « Il ne s'agit pas pour Slimane Benaïssa de détrôner l'homme pour placer la femme au centre cosmique du théâtre comme du pays, mais de reconnaître sa parole dans la construction identitaire de la société », une construction qui nécessite de la coopération des deux sexes.

La prise de position du dramaturge en faveur d'une participation de la femme à la scène publique demeure courageuse et aurait sans doute été impossible dans tout autre moment de l'histoire récente d'Algérie. À l'époque, elle a été censurée en Tunisie, un pays pourtant très moderne en ce qui concerne les droits des femmes, et au Maroc<sup>24</sup>.

<sup>21</sup> Dahmane 2012, p. 144.

<sup>22</sup> Benaïssa n.d., p. A37. « Fatouma : Je vais me mettre d'accord avec ton frère ! D'un côté il te dit porte le hidjab, de l'autre il te met à la rue ! S'il y a quelqu'un qui sort, c'est lui qui sort, toi, tu ne sors pas ! ».

<sup>23</sup> Benaïssa 1991, p. 34.

<sup>24</sup> Benaïssa avait été invité en Tunisie par l'Union des Femmes Tunisiennes et aurait dû offrir cinq représentations dans de différentes villes. Toutefois, après la première mise en scène à Tunis, la tournée a été annulée. En ce qui concerne le Maroc, il avait été invité pour mettre en scène *Bū'ālem zīd al-quddām*,

Même aujourd'hui, Benaïssa considère cette pièce injouable dans son pays d'origine<sup>25</sup>, ce qui confirme l'audace de ses positions, mais aussi l'interdépendance du texte avec son milieu de création. En revanche, nous verrons qu'elle a été mise en scène en France jusqu'à très récemment. Cependant, le lien si étroit à l'ouverture démocratique de l'Algérie rend le texte difficile à comprendre sans une bonne connaissance du contexte, très présent à la fois dans les thèmes représentés et dans le style choisi pour les représenter. D'un côté, les références liées à l'univers politique, aux partis, aux slogans du pouvoir sont fortement présentes, comme nous le verrons, et obligent un lecteur ou un spectateur étranger à posséder des informations supplémentaires. De l'autre, le fait que la mise en scène soit jouée sur le manque de communication, et donc sur l'implicite, fait d'autant plus appel aux connaissances du public et rend ce texte très difficile à traduire. En paraphrasant Benaïssa, le problème n'est pas dans la langue, mais dans tout ce que la langue sous-entend<sup>26</sup>. Pourquoi et comment, donc, l'autotraduire ?

## 2.2 Le contexte de l'autotraduction

En premier lieu, il faut souligner que le rapport autotraductif entre *Rāk khūya w ānā škūn* et *Au-delà du voile* n'est nullement évident. La version française a été publiée sans aucune référence explicite à l'existence d'un texte arabe. En exergue, l'éditeur se limite à noter : « À la création, la pièce était interprétée par Fatouma Ousliha et Dalila Halilou dans une mise en scène de l'auteur. Elle a été recréée à plusieurs reprises »<sup>27</sup>. Le lecteur est ainsi prévenu de la nature dynamique du texte de théâtre, qui est récréé à nouveau à chaque représentation. Cette précision évoque l'existence possible d'autres versions qui n'ont jamais été imprimées et dont la distance par rapport à la version publiée est inconnue. Cependant, il n'y a aucun indice qui fasse penser à un changement de langue et donc à une autotraduction.

Même la littérature critique sur Benaïssa reste ambiguë sur ce point. Dans l'article de Hadj Dahmane, qui vise à montrer le lien de cette pièce avec le contexte politique, elle n'est citée que dans sa version française. Le titre en arabe est mentionné en note dans le cadre d'une biobibliographie de l'auteur mais les deux versions sont présentées comme

---

mais la mise en scène de *Rāk khūya w ānā škūn* lui a été interdite. Entretien avec l'auteur du 23 mars 2016, voir annexes.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> Benaïssa 1991, p. 4.

si elles étaient deux pièces différentes<sup>28</sup>. C'est la même approche chez Chaulet-Achour qui, dans l'introduction à son entretien, cite les deux titres sans les mettre en relation<sup>29</sup>. Au contraire, dans le dossier dédié à Benaïssa dans la revue *Impressions du Sud* de 1991<sup>30</sup>, tout l'entretien concerne uniquement la version arabe ; cependant nous ne pouvons pas exclure qu'elle a été menée avant la publication chez Lansman. Seule Monica Ruocco, qui dans son ouvrage sur le théâtre arabe contemporain consacre une page au dramaturge algérien, affirme qu'il a traduit en français « il lavoro redatto originariamente in arabo *Au-delà du voile* »<sup>31</sup>. Elle fait donc hâtivement référence à l'autotraduction, sans spécifier le titre de la version arabe. À notre connaissance, l'auteur n'avait jamais déclaré avoir pratiqué l'autotraduction jusqu'à son dernier article de 2016 : dans ce cadre, il parle de son autotraduction vers l'arabe de *Les fils de l'amertume*, en la présentant implicitement comme étant la seule<sup>32</sup>. C'est la lecture croisée des textes critiques qui a mis en lumière une identité thématique entre *Rāk khūya w ānā škūn* et *Au-delà du voile* et nous a fait comprendre que ce premier devait probablement être le texte cible de l'autotraduction évoquée par Ruocco. Seule une analyse comparative des textes, comme nous le verrons, a pu confirmer cette hypothèse. Cette situation est compliquée par le fait que le texte arabe est inédit, bien qu'il ait été mis en scène à plusieurs reprises. Ce n'est que grâce à une heureuse coïncidence que nous avons pu repérer une copie du scénario arabe, que l'auteur nous a confirmé être la version arabe de *Au-delà du voile*. Dans une conversation avec l'auteur en mars 2016<sup>33</sup>, il a admis que sa première expérience d'autotraduction date de cette époque et est étroitement liée au contexte de la décennie noire. « La traduction de *Au-delà du voile* vient effectivement de ma rupture avec le pays, avec l'intégrisme islamique »<sup>34</sup>, déclare-t-il. C'est le terrorisme intérieur algérien qui le pousse à aller de plus en plus fréquemment en France pour mettre en scène sa dernière pièce qu'on lui demande de traduire en français.

L'autotraduction pour Slimane Benaïssa a lieu, par conséquent, pour des raisons essentiellement extrinsèques, qui dérivent du contexte politique et artistique qui

---

<sup>28</sup> Dahmane 2012, p. 138.

<sup>29</sup> Chaulet-Achour 1999, pp. 109-110.

<sup>30</sup> Morsly 1991.

<sup>31</sup> Ruocco 2010, p. 213.

<sup>32</sup> Benaïssa 2016, pp. 45-46.

<sup>33</sup> Entretien avec l'auteur du 23 mars 2016, voir annexes.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

l'entoure, et qui sont liées à la volonté de quelqu'un d'autre qui demande la traduction. C'est une autotraduction verticale, ou plus spécifiquement une supra-autotraduction, qui se produit à partir d'une langue très périphérique, l'arabe algérien, vers une langue centrale, le français. Considérant que le rapport entre ces deux langues est idéologiquement chargé, en raison du passé colonial qui lie l'Algérie et la France, le processus autotraductif met en jeu des représentations et des dynamiques particulièrement complexes et intéressantes. De plus, Slimane Benaïssa peut être considéré comme un autotraducteur migrateur, bien que l'autotraduction précède sa migration, parce que la publication de *Au-delà du voile* constitue une première étape vers un déplacement définitif dans l'espace et un changement de la langue d'écriture. Cependant, il faut rappeler que, contrairement à la majorité des autotraducteurs migrants qui apprennent une nouvelle langue après une migration et qui sont donc caractérisés par un bilinguisme individuel, son bilinguisme demeure social et dérive de l'histoire commune, et conflictuelle, entre sa mère patrie et sa terre d'exil.

Le fait que l'autotraduction marque un tournant fondamental dans la vie de Benaïssa est confirmé par le parcours des deux versions de cette pièce : d'après l'auteur, la version arabe n'a plus été jouée après son exil et continue d'être injouable dans le contexte politique et culturel de l'Algérie d'aujourd'hui, en raison de son contenu ; en revanche, la version française n'a jamais cessé d'être mise en scène<sup>35</sup>.

Vu que, à notre connaissance, Benaïssa n'a jamais pris la parole publiquement en commentant cette autotraduction, nous citons l'entretien qu'il nous a accordé, où il revient sur son rapport à ce processus qui nous semble, comme c'est souvent le cas, ambigu. Dans ce passage, il souligne son désir de témoignage par rapport à la réalité algérienne :

C'était un défi important. Je venais en tournée en France, à une époque où l'Algérie commençait à tomber dans une crise. Je voulais apporter une parole algérienne, en arabe dialectal, donc j'ai dû la traduire, mais dans le respect de cette parole algérienne parce qu'ici on commençait à donner beaucoup d'interprétations sur ce qui se passait en Algérie.<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> La dernière mise en scène de cette pièce a eu lieu en 2011 au théâtre Lucernaire de Paris.

<sup>36</sup> Entretien avec l'auteur du 23 mars 2016, voir annexes.

Cependant, l'exigence de fidélité à son pays l'a mené cependant vers des choix traductifs qu'il a regrettés par la suite :

J'ai dû traduire la pièce, la faire jouer aux actrices en trois mois. On faisait la représentation en arabe et la représentation en français. Et donc ce travail je l'ai fait à mon sens un peu trop rapidement. Je ne voulais pas trop me détacher du texte arabe. J'ai maintenu des références qui n'existent pas dans la tête d'un français. C'est très compliqué le théâtre.<sup>37</sup>

C'est probablement à cause de cette frustration et de ce sentiment d'insatisfaction qu'il n'a pas souvent parlé ouvertement de cette autotraduction. De plus, comme nous l'avons décrit, il a toujours parlé de traduction en termes d'impossibilité, au point de déclarer : « si je devais traduire, il n'y aurait qu'une seule issue : réécrire »<sup>38</sup>.

Après cette analyse contextuelle qui nous semblait indispensable, une étude plus textuelle nous paraît nécessaire, afin de vérifier le rapport de Benaïssa avec ses langues d'écriture ainsi que le degré de transdoxalité de cette autotraduction. Nous commencerons par l'analyse de l'hétérolinguisme dans les deux versions de la pièce, particulièrement présent aussi bien en arabe qu'en français.

### **2.3 L'hétérolinguisme de la pièce**

Nous avons déjà souligné que la version arabe *Rāk khūya, w ānā škūn* a été conçue en arabe algérien, ce qui représente une prise de position en faveur des possibilités d'expression artistique des langues maternelles. Toutefois, là, Slimane Benaïssa met en scène toutes les langues de l'Algérie, profitant pleinement de la valeur de l'hétérogénéité de son contexte linguistique. Nous allons donc, tout d'abord, étudier la présence du français, et puis de l'arabe littéraire dans le texte arabe, montrant les motivations qui expliquent la présence de chaque langue. De plus, il sera nécessaire de nous arrêter sur l'hétérolinguisme de la version française *Au-delà du voile*, car, contrairement aux pièces de Jalila Baccar, elle est caractérisée par de nombreux emprunts à l'arabe.

#### **2.3.1 Le français dans la version arabe**

---

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> Benaïssa 2016, p. 44.

La version arabe *Rāk khūya, w ānā škūn* est effectivement caractérisée par un fort code switching entre l'arabe algérien et le français. Plus précisément, nous avons repéré 114 occurrences de la langue française, dont la majorité, 73, est formée de mots isolés, 24 de phrases entières, 12 de locutions formées par plus d'un mot et 5 de syntagmes de phrases. Dans un premier moment, nous nous arrêterons sur les difficultés de l'écriture d'une langue essentiellement orale, visible à en juger par l'hésitation de l'auteur dans la graphie des mots. Puis, nous montrerons les principaux champs sémantiques auxquels les mots français appartiennent afin de vérifier la motivation justifiant son emploi. Nous concluons en présentant quelques exemples où le phénomène du code switching est particulièrement intéressant.

### 2.3.1.1 La textualisation des langues entre l'alphabet arabe et l'alphabet latin

Nous avons déjà longuement parlé du statut oral de l'arabe algérien et du fait que choisir de l'écrire représente un acte politique très fort. Comme l'auteur même l'a déclaré, ce processus d'écriture de l'arabe algérien a requis tout un travail de développement de ses potentialités, pour qu'il puisse sortir du seul domaine du quotidien<sup>39</sup>. Cependant, il faut aussi souligner que, comme il n'existe pas de tradition littéraire écrite dans cette langue, Benaïssa s'est trouvé dans la nécessité de la codifier, fixant des règles d'écriture qui n'existaient pas en tant que norme partagée. Au cours de notre analyse textuelle, nous avons remarqué une certaine incertitude, notamment dans la textualisation des mots français qui sont couramment utilisés en algérien. Dans ce cas, la séparation entre les deux langues n'est pas claire car elles sont entremêlées dans l'usage et les locuteurs ne savent même pas s'il s'agit de l'arabe ou du français. Voici un exemple d'emploi de mots français :

1.                    لشيخ: ما فيه شوفاج ما في تريسيتي<sup>40</sup>   Voix off: il n'y a ni **chauffage**, ni **électricité**<sup>41</sup>

Significativement, Benaïssa choisit d'écrire les mots « شوفاج – chauffage » et « تريسيتي – électricité » en lettres arabes, parce qu'ils sont tellement utilisés en français que leur

<sup>39</sup> Morsly 1991, p. 59.

<sup>40</sup> Benaïssa n.d., p. A14. Dans la traduction littérale en note, nous soulignerons les mots en français dans le texte arabe. « Le chik : Il n'y a pas de *chauffage*, il n'ya pas d'*électricité* ».

<sup>41</sup> Benaïssa 1991, p. 16.

origine étrangère est oubliée. Bien qu'il existe des équivalents en arabe littéraire, ces derniers ne font pas partie de l'usage des Algériens et les mots français sont les seuls réellement présents dans le paysage linguistique. C'est le cas de beaucoup de noms qui décrivent des réalités quotidiennes, totalement intégrés à l'arabe algérien. Dans l'exemple numéro 2, deux autres mots très courants, « marché » et « porte-monnaie », ne sont pas seulement écrits en lettres arabes, mais ils sont morphologiquement intégrés à cette langue :

2. فطومة: هذه الصحبة في المارشي سرقوا لي L'aînée: Ce matin au **marché**, un  
البرتموني<sup>42</sup> voleur m'a piqué mon porte-monnaie<sup>43</sup>

Là, l'usage fréquent de ces mots a mené les locuteurs à leur préposer<sup>44</sup> directement l'article arabe « al »<sup>45</sup>, ce qui donne « المارشي - al-marché » et « البرتموني - al-porte-monnaie ».

L'exemple suivant montre encore mieux l'intégration du mot français à la morphologie de l'arabe :

3. فطومة: نديروا بوقالة متاع البرتيات المالا<sup>46</sup> L'aînée: Alors on fait la bouqqala des  
**partis**?<sup>47</sup>

L'auteur emploie dans ce passage le mot « parti », qu'il préfère à l'arabe « حزب - *ḥizb* », avec l'ajout de l'article et du suffixe qui marque le pluriel du féminin<sup>48</sup>, « ات – *āt* », ce qui donne « البرتيات - *al-partyāt* ».

Si dans de pareils cas il est évident que les mots concernés font partie de l'arabe algérien, malgré leur origine française, dans d'autres cas l'auteur hésite. Dans ce passage, le même mot, « police », a deux réalisations graphiques différentes, auxquelles correspondent deux prononciations différentes :

<sup>42</sup> Benaïssa n.d., p. A1. « Fatouma : Ce matin, au *marché*, quelqu'un a volé mon *portemonnaie* ».

<sup>43</sup> Benaïssa 1991, p. 5.

<sup>44</sup> L'article en arabe fonctionne comme un préfixe et fait donc partie du nom déterminé. Voir Veccia Vaglieri 2006, p. 56.

<sup>45</sup> En réalité « el » dans la prononciation du Maghreb, « al » dans la prononciation du Machreq.

<sup>46</sup> Benaïssa n.d., p. A27. « Fatouma : On fait la bouqqala des *partis* donc ? ».

<sup>47</sup> Benaïssa 1991, p. 26.

<sup>48</sup> En arabe, le pluriel des mots qui indiquent des êtres inanimés est au féminin, indépendamment du genre du nom au singulier. Voir Veccia Vaglieri 2006, pp. 69-71.

4. فطومة: علاه هكذايا علاه وصلتنا حتى L'aînée : Nous sommes allés jusqu'au commissariat pour te faire rechercher...  
للبوليسية علاه؟
- دليلة: صححة يا ربي! وليت انا يحوسوا علي La cadette : Saha ya rabi, me voilà police !<sup>49</sup> recherchée par la police<sup>50</sup>

Dans le premier cas, Fatouma utilise un mot de l'arabe algérien qui vient du français « policier » : « بوليسية – *būlīsīa* », précédé de l'article arabe. Dalila lui répond en prononçant un autre mot français moins intégré, « police », et Benaïssa l'écrit en lettres latines.

L'hésitation entre l'arabe et le français est encore plus explicite dans cet exemple :

5. لشيخ: يكون طبيب يكون مهندس يكون Voix off: Fussent-ils ingénieurs,  
انجانيور<sup>51</sup> medecins<sup>52</sup>

La sœur aînée est en train de faire une liste de plusieurs professions. Elle cite d'abord le « طبيب - *ṭabīb* », le médecin, mot en arabe littéraire qui est écrit par conséquent en lettres arabes. Juste après, voulant citer un ingénieur, elle hésite et elle emploie d'abord le mot arabe « مهندس - *muhandis* », auquel elle substitue immédiatement l'équivalent français « انجانيور – ingénieur ». C'est une opération qui relève de l'autocorrection, puisque, comme Benaïssa l'a affirmé, « *muhandis* c'est un mot qui nous est remporté par le classique. Le fait de le traduire, c'est dire que *muhandis* ce n'est pas notre langue, je suis obligé de traduire »<sup>53</sup>. C'est pourquoi le mot ingénieur, perçu comme un mot appartenant à l'arabe algérien, est écrit en lettres arabes.

Dans l'exemple numéro 6, nous avons un cas intermédiaire :

6. فطومة: راكي قريت وراكي architecte ؟

<sup>49</sup> Benaïssa n.d., p. A3. « Fatouma : Pourquoi ça, pourquoi tu nous a fait aller chez la *police*, pourquoi ? / Dalila : Oh mon Dieu ! Maintenant je suis recherché par la *police* ».

<sup>50</sup> Benaïssa 1991, p. 7.

<sup>51</sup> Benaïssa n.d., p. A14. « Le chik : Qu'il soit médecin, qu'il soit ingénieur, qu'il soit *ingénieur* ... ».

<sup>52</sup> Benaïssa 1991, p. 16.

<sup>53</sup> Entretien avec l'auteur du 23 mars 2016, voir annexes.



دليلة: **architecte** في الكاغط اما في الصح  
ما راني الا امراة!<sup>54</sup>

Les deux sœurs emploient le mot *architecte* dont l'appartenance à un autre code linguistique est marquée par l'utilisation des lettres latines. Comme l'auteur lui-même nous l'a expliqué : « on n'appelle pas un *architecte* chez nous autrement, mais c'était un mot qui n'est pas intégré. On ressent que c'est étranger, même s'il n'y a pas un équivalent en arabe »<sup>55</sup>.

Enfin, dans ce dernier passage, nous remarquons un phénomène inverse, encore plus intéressant :

7. **les** فطومة: انا كنتكلم معك ما تمثليني شي **adjectifs** L'aînée : Toujours est-il... quand je te parle, ne m'affuble pas **d'adjectifs** متاع الرجال سمعت! المرأة بطيب والرجل باكل! المرأة تنقي والرجل يوسخ réservés aux hommes. Parce que, pour moi, c'est clair dans ma tête : la femme cuisine, l'homme mange ; l'homme hurle, la femme se tait. **À chacun son adjectif.**<sup>57</sup>  
**chacun son** الرجل يعيط المرأة تسكت **adjectif na**<sup>56</sup>

Dans la réplique de Fatouma il y a deux syntagmes en français, écrits en lettres latines. Le dernier mot qu'elle prononce, « na », est une interjection en algérien, qui devrait être écrite en lettres arabes mais qu'il écrit en lettres latines, comme les mots qui le précèdent. C'est un exemple frappant de la non-séparation des deux langues dans l'usage linguistique quotidien.

Plus en général, il nous semble pouvoir en conclure que la graphie des mots, loin d'être un détail, reflète le niveau d'intégration des emprunts au français dans l'arabe algérien et témoigne du niveau d'appropriation du code étranger par les locuteurs.

### 2.3.1.2 Quels champs sémantiques pour l'usage du français

<sup>54</sup> Benaïssa n.d., p. A15. « Fatouma : As-tu étudié et es-tu *architecte* ? / Dalila : *architecte* dans les papiers mais dans la réalité je ne suis qu'une femme ».

<sup>55</sup> Entretien avec l'auteur du 23 mars 2016, voir annexes.

<sup>56</sup> Benaïssa n.d., p. A7. « Fatouma : Moi quand je parle avec toi, ne me compare pas à des adjectifs qui appartiennent aux hommes, t'as compris ? La femme cuisine et l'homme mange! La femme nettoie et l'homme salit, l'homme crie et la femme se tait, à chacun son adjectif, voilà ».

<sup>57</sup> Benaïssa 1991, p. 11.

Ces précisions sur l’alphabet choisi pour écrire le français sont centrales. Cependant, la majorité des emprunts au français demeurent écrits en lettres latines, même lorsqu’ils sont maintenant intégrés à l’arabe algérien. Il est intéressant d’analyser les champs sémantiques auxquels ces mots appartiennent afin de montrer dans quels domaines le français s’impose.

Conformément à un usage assez diffusé en Algérie, Fatouma et Dalila utilisent à maintes reprises des connecteurs logiques en français :

8. **si non ni** دليلة: قال لي يا تلبسي الحجاب **ni** La cadette : Pour m’obliger à porter le hidjab. **Sinon**, plus question de travail, encore moins de sortir.<sup>59</sup>
9. **et pourtant** فطومة: شوية حناية حتى **et pourtant** L’aînée : **Et pourtant**, même les croyants ne refuseraient pas un peu de tendresse.<sup>61</sup>

Les exemples numéro 8 et 9 montrent une alternance codique que nous pourrions définir comme “fonctionnelle”, c’est-à-dire les mots français choisis ont dans le contexte une fonction très précise, celle d’aider les locuteurs à mieux articuler leur discours, qui pourtant se développe en arabe.

Ensuite, elles intègrent dans leur argumentation des expressions très courantes qu’elles ont l’habitude d’employer en français sans se rendre compte du changement de langue :

10. **bien sûr** فطومة: احنا حديد!<sup>62</sup> L’aînée : **Bien sûr** que nous sommes faites de fer et d’acier!<sup>63</sup>
11. **ça y est ça y est** دليلة: تفكرتها<sup>64</sup> La cadette : **Oui** je me souviens !...<sup>65</sup>

<sup>58</sup> Benaïssa n.d., p. A8. « Dalila : Il m’a dit porte le hidjab *si non ni* travail *ni* rue *ni* rien ».

<sup>59</sup> Benaïssa 1991, p. 12.

<sup>60</sup> Benaïssa n.d., p. A22. « Fatouma : *Et pourtant*, quant à la tendresse, même les croyants ne diraient pas non non ».

<sup>61</sup> Benaïssa 1991, p. 23.

<sup>62</sup> Benaïssa n.d., p. A32. « Fatouma : *Bien sûr* nous sommes de fer ! »

<sup>63</sup> Benaïssa 1991, p. 31.

<sup>64</sup> Benaïssa n.d., p. A23. « Dalila : *Ça y est, ça y est*, je m’en souviens ».

<sup>65</sup> Benaïssa 1991, p. 22.

Dans ces deux cas, que nous avons choisis parmi beaucoup d'autres, l'adverbe « bien sûr » et la locution « ça y est » sont insérés naturellement dans le discours sans aucune interruption. La seule marque de leur altérité demeure l'alphabet choisi pour les mettre par écrit.

Comme c'était le cas pour les mots écrits en lettres arabes, beaucoup de mots français renvoient à la vie quotidienne :

12. **femme de ménage** فطومة: كاش ما سمعت انت بـ L'aînée : Trouve-moi un seul livre  
عندها تاريخ!<sup>66</sup> d'histoire où l'on parle de **femme de ménage** historique<sup>67</sup>

La locution nominale « femme de ménage » est insérée dans une phrase arabe, introduite par la préposition « ب – bi ». Elle renvoie à la sphère domestique, au foyer et au rôle social des femmes comme l'aînée. Bien qu'elle soit en français, elle s'est lexicalisée dans le cadre du langage courant et elle est employée à l'ordinaire.

La domination d'expressions en français dans le langage bureaucratique et de l'administration, en revanche, s'explique par l'autorité que la France coloniale a exercée pendant un siècle dans le domaine officiel. Dans l'exemple numéro 13, nous assistons cependant à une variation par rapport au français hexagonal standard :

13. دليلة: العرام؟ العرام جات من كلمة La cadette : Le troisième, "Aram"  
عرام على خاطر كانوا يستفوننا كالعرام بالربعة signifie "tas", comme un tas de chair,  
في **le carnet de famille**<sup>68</sup> un tas de...

L'aînée : C'est pour cela qu'ils prennent le droit de nous entasser par quatre dans **le livret de famille**.<sup>69</sup>

Outre l'adverbe « alors », Dalila utilise la locution nominale « le carnet de famille », qui représente une variation algérienne du standard « le livret de famille ». Le premier

<sup>66</sup> Benaïssa n.d., p. A33. « Fatouma : T'as jamais entendu parler d'une *femme de ménage* qui a marqué l'histoire ? ».

<sup>67</sup> Benaïssa 1991, p. 31.

<sup>68</sup> Benaïssa n.d., p. A21. « Dalila : *Alors* 'arām ? 'arām vient du mot 'āram parce qu'on nous met l'une après l'autre comme n'importe quel tas dans *le carnet de famille* ».

<sup>69</sup> Benaïssa 1991, p. 22.

substantif présent dans la structure [N de N] est ainsi remplacé par un synonyme – « carnet » au lieu de « livret », qui ne prend pas de sens différent mais n'est pas idiomatique en France. Cette substitution pourrait s'être produite par l'intermédiaire de l'équivalent arabe : « دفتر العائلة – *daftar al- 'ā'ila* ».

Nous avons montré beaucoup d'exemples d'insertion de noms en français. Dans le passage suivant, il s'agit de l'insertion d'un verbe :

14. a دليلة: واحنا كاغظ ولي يجي يكتب علينا *La cadette : et nous des pages sur marié a voté a divorcé*<sup>70</sup> lesquelles n'importe qui peut inscrire : “marié”, “divorcé”, “a voté”...<sup>71</sup>

Dalila se sert de trois verbes au passé composé, prononcés l'un après l'autre sans aucune ponctuation. Dans cette réplique, le passage au français marque un changement de point de vue : lorsqu'elle commence à parler en français, elle s'attèle à mimer, en adoptant une attitude critique et en dénonçant le machisme du pouvoir, le langage de l'administration.

Le même phénomène a lieu vis-à-vis de la rhétorique du pouvoir, dont les deux sœurs s'approprient de manière ironique et contestataire.

15. فطومة: امالا **la crise** والا واش هو؟  
 دليلة: **c'est la crise** *La cadette : C'est la crise.*
- فطومة: **la crise** لداخل **la crise** الليرة! *L'aînée : Une crise dehors et une crise dedans.*
- دليلة: **la crise** متاع برا دارت **la crise** متاع لداخل! *La cadette : C'est la crise du dehors qui a fait la crise du dedans.*
- فطومة: كيف كيف! *L'aînée : Une crise c'est une crise!*
- دليلة: ما شي كيف كيف! *La cadette : À l'extérieur et à l'intérieur, c'n'est pas kif kif.*<sup>73</sup>
- فطومة: **crise crise**<sup>72</sup>

<sup>70</sup> Benaïssa n.d., p. A10. « Dalila : Nous sommes un document et n'importe qui peut écrire sur nous *a marié a voté a divorcé* ».

<sup>71</sup> Benaïssa 1991, p. 13.

Dans ce dialogue, elles répètent huit fois le nom « crise » dans trois structures différentes : le nom tout seul [N], le nom précédé de l'article [Ndét] et le nom précédé du présentatif [C'est Ndét]. « Crise » est souvent un mot clé du discours des gouvernements qui l'invoquent pour justifier tout problème politique, économique et social. Dalila et Fatouma l'insèrent dans un dialogue qui n'a pas de sens, basé sur une répétition qui est cependant vide, comme les discours des politiques, justement. Dans les deux dernières répliques, cependant, Fatouma crée une assonance entre la locution adverbiale arabe « كيف كيف - *kīf kīf* » et la double répétition du mot clé qui termine le passage « crise crise ». Elle témoigne ainsi d'une réappropriation ludique et créatrice du lexique du pouvoir, qui s'étend entre les deux langues.

De même, dans l'exemple numéro 16, Dalila s'empare du langage du pouvoir et le déforme à son gré, dans un but clairement ironique :

16. دليلة: والحنانة **défendu** في هذه البلاد **interdit par décret national** !<sup>74</sup> La cadette : La tendresse nous est **interdite par décret national**.<sup>75</sup>

Elle décrit comment toute dimension privée de l'existence, dont la tendresse n'est qu'un exemple, est interdite par le côté traditionnel et répressif de la société, et elle le fait encore en parodiant le langage de l'État. Elle emploie d'abord le participe « défendu », symbole du pouvoir d'interdiction de l'État, puis le syntagme « interdit par décret national », formé encore par un participe passé et son complément d'agent, spécifiant la nature étatique de la proscription.

Enfin, dans ce dernier exemple, c'est une proposition entière, une proposition coordonnée, qui est en français :

<sup>72</sup> Benaïssa n.d., p. A36. « Fatouma : Et donc, *la crise* ou quoi ? / Dalila : *C'est la crise* / Fatouma : *La crise* du dedans et *la crise* du dehors / Dalila : *La crise* du dehors a provoqué *la crise* du dedans / Fatouma : kif kif / Dalila : Ce n'est pas kif kif / Fatouma : *Crise crise* ».

<sup>73</sup> Benaïssa 1991, p. 34.

<sup>74</sup> Benaïssa n.d., p. A22. « Dalila : Et la tendresse est *défendu* dans ce pays, *interdit par décret national* ».

<sup>75</sup> Benaïssa 1991, p. 23.

17. **et nous** دليلة : متاع الصح خليها تخولي La cadette : Voilà une Algérienne  
<sup>76</sup>**sommes toujours les meilleurs!** authentique ! (*Ironique*) " Laissez  
couler, on sera **toujours les**  
**meilleurs** ".  
(*La cadette veut sortir*)<sup>77</sup>

« Nous sommes toujours le meilleurs » est une phrase qui s'impose dans le discours nationaliste et que Dalila ici rapproche, par analogie, du discours machiste dominant en Algérie. Comme tout discours autoritaire, cela ne peut se faire qu'en français. C'est un exemple éclatant de *code mixing* : Dalila commence sa phrase en arabe et à un moment donné elle change de langue et termine en français.

Le dernier champ sémantique présent dans la pièce est celui de l'horoscope :

18. Ø فطومة: أصحاب horoscope النهار كامل  
وهما يخلطوا في السماء! النجوم القمر ما ني  
شي عارفة واش هو باه يقولوا لك **demain**  
**mauvaise journée sentimentale** ! يا  
اختي العزيزة واش اداني انا حتى للنجوم باش  
نعرف إلا غدوة متخدة علي؟<sup>78</sup>

Bien qu'il puisse paraître marginal, c'est un champ très important de la pièce, qui domine le long passage où les deux sœurs jouent la *bouqqala*. Pendant plusieurs pages, Benaïssa met en scène l'affrontement entre deux cultures et deux traditions, grâce à la discussion entre Dalila et Fatouma sur l'horoscope, moyen de divination plutôt occidental, et la *bouqqala*, jeu de divination traditionnel algérien. Le nom « horoscope » ne peut donc que paraître en français et il est présent six fois dans la pièce contre vingt occurrences de l'arabe « بوقالة ». Dans l'exemple numéro 16, Fatouma emprunte aussi une phrase entière au langage de l'horoscope qui s'exprime en français : « demain mauvaise journée sentimentale ». Encore une fois, ses finalités sont ironiques.

<sup>76</sup> Benaïssa n.d., p. A5. « Dalila : Laisse tomber, une vraie algérienne, *et nous sommes toujours les meilleurs* ».

<sup>77</sup> Benaïssa 1991, p. 8.

<sup>78</sup> Benaïssa n.d., p. A25. « Fatouma : Et les amis de l'horoscope passent toute la journée en fouillant le ciel, les étoiles et la lune et je ne sais pas quoi d'autre pour te dire demain mauvaise journée sentimentale. Ma sœur bien aimée, je ne dois pas aller jusqu'aux étoiles pour savoir que demain sera une mauvaise journée pour moi ».

Si les deux sœurs représentent deux côtés de la société algérienne, l'un plus traditionnel et l'autre plus moderniste, l'emploi de la langue française dans la pièce ne semble pas jouer un rôle de distinction, de différenciation entre les classes sociales. Du moment que Fatouma et Dalila utilisent toutes les deux cette langue sans différences remarquables, Benaïssa ne semble pas mettre en scène l'équation « langue française = modernité » que nous avons précédemment évoquée<sup>79</sup>. En revanche, la motivation à la base de l'insertion du français dans cette pièce est, sans aucun doute, principalement réaliste : Benaïssa représente simplement la réalité linguistique de son pays, témoigne d'une présence très forte du français dans le langage quotidien. C'est le cas des exemples 1-14, où le français et l'arabe se mêlent sans aucune conflictualité.

Toutefois, les exemples 15-18 montrent une appropriation très consciente de la langue française de la part aussi bien de Dalila que de Fatouma : cela fait penser à un usage compositionnel de cette langue qui, sans marquer une différence entre les deux personnages, comme c'était le cas dans *Junūn*, la plie à des nécessités artistiques.

### 2.3.1.3 *Code mixing et code switching*

Tous les exemples que nous avons commentés jusqu'à présent sont caractérisés par les phénomènes du *code mixing* ou du *code switching*. Si la plupart des fois ces phénomènes se manifestent uniquement par l'insertion d'un seul mot français dans une réplique en arabe, nous voudrions nous arrêter sur quelques exemples particulièrement significatifs.

Dans ce passage, le *code mixing* concerne la moitié de la phrase :

19. **télévision** par دليلة: شوفيهم في الـ La cadette : Ils viennent même à la télé  
**exemple**<sup>80</sup> s'expliquer.<sup>81</sup>

Dalila commence à parler en arabe, mais au moment où elle doit employer le mot télévision, presque toujours utilisé en français, elle reste dans cette deuxième langue jusqu'à la fin de cette réplique, sans revenir à l'arabe. Le changement de code a lieu entre l'article, qui est en arabe, et le nom, qui est en français, deux unités dont l'union est normalement très forte.

<sup>79</sup> Voir partie 1, § 2.1.

<sup>80</sup> Benaïssa n.d., p. A7. « Dalila : Regarde-les à la télévision, par exemple ».

<sup>81</sup> Benaïssa 1991, p. 11.

Dans l'exemple numéro 20, le changement de langue est préparé par la répétition du seul nom « droit », inséré dans trois répliques différentes toujours précédé par l'article arabe « al » :

20. **droit** دليلة: اما احنا احنا ما عندنا شي **droit** La cadette : Quant à nous, nous n'avons  
 نغلطوا! **droit**! نغلموها على هذاك الي مانا شي مسؤولات pas le **droit** à l'erreur, c'est pour cela  
 فهمت ذرك؟ المسؤول عنده **droit** يغلط! **C'est une question de droit... Pas** que nous ne serons jamais responsables.  
 عنده **droit** يعميها **il a tous les** **plus.**<sup>83</sup>  
**droits! C'est une question de**  
**droit pas plus!**<sup>82</sup>

Il s'agit d'un nom technique appartenant au lexique juridique et administratif, poussant Dalila à terminer son invective dans la langue habituellement utilisée dans ce domaine : le français. Le *code mixing* laisse, dans ce cas, la place au *code switching*.

Le dernier exemple que nous proposons est d'autant plus marquant, du moment qu'il est caractérisé par une réflexion métalinguistique :

21. **فطومة: الرجل يعيط والمرأة تسكت** L'aînée : Quand le mari hurle, la femme  
**comme tu dirais** se tait... **c'est comme si tu disais** "le  
**ازرق** **c'est quoi? C'est un adjectif** **ازرق** ciel est bleu". Bleu c'est quoi ? **C'est**  
**non? un adjectif, non ?**<sup>85</sup>  
 كيفاش يسموه بالعربية?  
 دليلة: نعمت  
**فطومة: **justement****<sup>84</sup>

D'abord, le *code mixing* dans cet extrait est incessant et va dans les deux sens : la sœur aînée continue à changer de langue, elle passe du français à l'arabe algérien

<sup>82</sup> Benaïssa n.d., p. A7. « Dalila : Mais nous, nous n'avons pas *le droit* de nous tromper ! Nous n'avons pas *le droit* ! Nous gâchons tout parce que nous ne sommes pas de responsables, t'as compris ou pas ? Le responsable a *le droit* de se tromper ! Il a *le droit* de tout gâcher ! *Il a tous les droits ! C'est une question de droit, pas plus !* ».

<sup>83</sup> Benaïssa 1991, p. 11.

<sup>84</sup> Benaïssa n.d., p. A8. « Fatouma : L'homme crie et la femme se tait, *comme tu dirais* le ciel est bleu. Bleu *c'est quoi ? C'est un adjectif non ?* Comment ça se dit en arabe ? / Dalila : *Na't / Fatouma : Justement* ».

<sup>85</sup> Benaïssa 1991, p. 11.



continûment. De plus, lorsqu'elle a un doute sur un mot technique de la grammaire, elle se rend compte qu'elle ne le connaît qu'en français. C'est la sœur cadette, la sœur plus cultivée, qui lui rappelle l'équivalent arabe et Fatouma répond avec l'adverbe « justement », encore une fois en français. Il nous semble donc intéressant de souligner que Fatouma, la sœur la plus liée aux traditions et qui n'a pas étudié, est plus à l'aise en français qu'en arabe littéraire – car quand elle demande « كيفاش يسموه بالعربية - comment ça se dit en arabe ? », c'est à l'arabe littéraire qu'elle se réfère. Ce passage, montre que le français semble plus proche de la réalité des Algériens que l'arabe littéraire, si éloigné de la quotidienneté qu'on l'oublie. Un témoignage intéressant de l'usage réel des langues en Algérie.

Nous verrons tout de suite que cette marginalité de l'arabe littéraire dans la vie quotidienne est confirmée par sa présence très faible dans la pièce.

### 2.3.2. L'arabe littéraire entre esthétique et composition

L'arabe littéraire n'est effectivement présent dans la pièce que dans trois passages, mais son usage est assez intéressant et montre bien les représentations que les locuteurs ont de cette langue. Dans cet extrait, la cadette cite le discours d'un *hallāj*, un savant :

22. الحلاج: كيف أرفع الخوف عني خوف الحياة  
 وخوف الحلاج؟  
 سألت الشيوخ فقالوا تقرب إلى الله  
 صال لتسعد وصليت خوفاً وكان هواء الخوف  
 يصفر في أعظمي وأنا ساجد راح أعبد  
 وأدركت أنني أعبد خوفاً وكنت به مشركاً  
 لا موحداً<sup>86</sup>
- Voix off : Comment dominer ma peur, la peur de la vie, la peur du destin ? J'ai interrogé les sages. Ils m'ont dit : “Prie et tu seras heureux ; prie et Dieu dissipera tes angoisses”. J'ai prié par peur. Le vent de la terreur soufflait dans mes os. Alors que j'étais agenouillé, en adoration, méditatif, j'ai compris que j'adorais ma peur. Et non Dieu.<sup>87</sup>

C'est une réflexion sur le rapport entre la religion et la peur. La citation du discours religieux ne peut qu'avoir lieu en arabe littéraire, seule langue qui peut exprimer tout ce

<sup>86</sup> Benaïssa n.d., p. A17. « Le savant : Comment je peux éloigner ma peur de moi, la peur de la vie et la peur du destin ? J'ai demandé aux savants et ils m'ont dit de me rapprocher de Dieu. Prie et tu seras heureux, et j'ai prié en ayant peur. La peur sifflait dans mes os lorsque j'étais à genoux et j'ai découvert que j'adorais ma peur et que j'étais un idolâtre, non pas un monothéiste ».

<sup>87</sup> Benaïssa 1991, p. 18.

qui est lié au sacré. Cette distinction est soulignée graphiquement par la présence de la vocalisation, des petits traits graphiques qui signalent les voyelles courtes et visent à éliminer toute ambiguïté dans la lecture. C'est une marque graphique présente dans deux genres de textes : d'abord les livres pour ceux qui sont en train d'apprendre l'arabe et ne pourraient pas lire sans ces traits ; ensuite les textes sacrés, dont la lecture se doit d'être univoque. Du moment qu'il s'agit d'une citation, la motivation de l'usage de l'arabe littéraire est ici surtout esthétique.

Dans l'exemple numéro 23, il s'agit d'une lettre que le frère aîné écrit à la sœur cadette.

23. دليلة: أَيُّهَا الْمُتَشَرِّدَةُ إِنَّ النِّسَاءَ فَهِنَّ أَسَاسُ هَذَا  
 الْمُجْتَمَعِ فَإِنَّ غَيْرَنَا وَجْهَةَ النَّظَرِ فِي النِّسَاءِ  
 غَيْرَنَا الْمُجْتَمَعِ بَأَنَّ الْمَرْأَةَ مُرْتَبِطَةٌ بِفِكْرَةِ أُسَاسِيَّةِ  
 لِكُلِّ مُجْتَمَعٍ وَنَحْنُ لَنَا فِكْرَةٌ عَلَى أُسَاسِ هَذَا  
 الْمُجْتَمَعِ الْعَدْيَانِ يَحْوَسُولُ يَغَيِّرُونَا مِنْ هَذَا الْبَابِ  
 وَاَحْنَا حَوَسْنَا نَغَيِّرُوا اِرَوَاَحْنَا مِنْ هَذَا الْبَابِ<sup>88</sup>
- La cadette : « La fugitive... La délinquante ! Les femmes sont les piliers de la Société. Si nous changeons nos idées sur elles, nous changeons la Société. La Société se construit à partir de l'idée et de la place de la femme. Nos ennemis entendent nous changer en changeant nos femmes. Nous tenons à avoir notre propre point de vue là-dessus ».<sup>89</sup>

L'emploi de l'arabe littéraire de la part du frère montre qu'il veut se donner des airs d'intellectuel et de connaisseur des règles de la société et de la religion. Il choisit un niveau de langue très soutenu pour exprimer sa vision de la société et du rôle des femmes, qui se révèle être une répétition vide et très banale du discours dominant. L'écart entre la solennité de la langue et les stéréotypes qu'elle exprime rend ce passage assez ridicule et proche de la parodie. La motivation de son usage est ici compositionnelle car il contribue à définir la personnalité arrogante et pédante, mais en même temps vide, du frère qui se veut le miroir d'une attitude machiste très répandue. Nous n'avons pas repéré de passages où l'arabe littéraire est présent avec une motivation réaliste. C'est une confirmation de l'usage très normé de cette langue, qui ne

<sup>88</sup> Benaïssa n.d., p. A33-A34. « Dalila: oh vagabonde, les femmes sont à la base de cette société. Si nous changeons notre point de vue sur les femmes, nous changeons cette société. C'est parce que la femme est liée à l'idée fondamentale de chaque société. Et nous avons une idée fondamentale de cette société que nos ennemis veulent changer. A partir de ce principe nous avons essayé de changer nous mêmes, à partir de ce principe ».

<sup>89</sup> Benaïssa 1991, pp. 31-32.

répond qu'à des domaines très précis. Même lorsque Benaïssa s'en approprie dans des buts ironiques ou subversifs, il le fait tout en restant dans ces domaines.

### 2.3.3 L'hétérolinguisme de la version française

Bien que la version française soit destinée à un public à majorité unilingue, *Au-delà du voile* est caractérisé par une influence importante de l'arabe sur le français. D'où l'intérêt de mener une étude pour une "taxonomie" des mots français utilisés, de leur degré d'intégration à la langue française et des stratégies linguistiques qui les rendent transparents ou les laissent opaques. De plus, vu l'importance de l'hétérolinguisme et notamment des emprunts au français dans la version arabe, il sera intéressant d'examiner les stratégies de traduction du français vers le français.

#### 2.3.3.1 L'arabe littéraire entre composition et réalisme

Dès la première lecture du texte français, la présence, explicite ou bien implicite, de la langue arabe saute aux yeux. Elle est présente d'abord là où elle ne l'est pas vraiment, étant seulement évoquée, comme dans ce passage :

24. فتومة: اسمعني يا وأين رحنت هكذا يا ! *Elle imite le ton du mari et joue la scène en arabe, avec ironie.*<sup>91</sup>  
رحنت للعرسو الا رحنت للمارشني؟ وأين كنت  
راكي تشوفي الساعو اشحال راهي؟  
- يا ودي رحنت للمارشني وسرقوا لي  
البرتموني!  
- اياي لهنا! قولي خبيتهم باش تمديهم ليماك؟  
والا باه تشري بهم صياغة؟ اياي لهنا!  
ياو ما تقرى غير بالطريحة وربي كبير!<sup>90</sup>

Dans la version arabe, la sœur aînée imagine rentrer à la maison et avoir une conversation avec son mari, lui reprochant d'avoir simulé le vol au marché et d'avoir volé elle-même son argent. Fatouma joue la scène, interprétant les deux personnages de ce dialogue improvisé. En français, cette scène n'est pas traduite telle quelle, mais elle

<sup>90</sup> Benaïssa n.d., p. A2. « Fatouma : écoute, où étais-tu tout ce temps? Étais-tu à un mariage ou bien étais-tu au marché? Où étais-tu, tu as vu quelle heure est-il? / Je suis allée au marché et on a volé mon porte-monnaie / Viens ici. Dis-moi, tu les a pris pour les donner à ta mère? Ou bien pour acheter des bijoux ? Viens ici / Et ça se règle seulement à coups de bâton, oh Dieu ».

<sup>91</sup> Benaïssa 1991, p. 6.

est résumée dans une didascalie, où Benaïssa écrit qu' « elle imite le ton du mari et joue la scène en arabe, avec ironie ». Il n'y a aucun emprunt à l'arabe mais cette langue est évoquée implicitement : c'est une façon de signaler, dès le début, au lecteur français l'altérité du contexte décrit dans la pièce par rapport à la France. Par contre, en ce qui concerne la représentation sur scène, il est fort probable que le dialogue a été gardé en arabe car son contenu est résumé dans la réplique précédente. Il s'agirait du seul passage entièrement en arabe de la pièce, car dans la plupart des cas, Benaïssa se borne à insérer des emprunts isolés. Sur cinquante-neuf passages caractérisés par hétérolinguisme, en fait, seulement dans deux on évoque l'arabe implicitement, comme dans l'exemple que nous venons de voir, dans deux autres on cite des noms de saints, dans cinq on emploie des syntagmes et dans tous les autres, cinquante cas, on emprunte un seul mot, le plus souvent un *realia*.

Commençons par cette dernière occurrence, en nous arrêtant sur le mot clé de la pièce, le *hidjab*, dont nous signalons à titre d'exemple la première apparition :

25. فطومة: ياو هذه الصبحة في المارشى! هذه  
 الصبحة في المارشى سرقوا لي البرتموني  
 سرقوا لي البرتموني من جيب الحجاب! يا  
 عجة الحجاب يمسه السراقين<sup>92</sup> L'aînée : Le **hidjab** ne m'a protégé de  
 rien. Ce matin au marché, un voleur  
 m'a piqué mon porte-monnaie. De la  
 poche même du **hidjab** ! Depuis quand  
 viole-t-on un **hidjab**?<sup>93</sup>

Ce nom, lui aussi un *realia*, revient seize fois dans la pièce et demeure le mot arabe le plus répété. Il est toujours employé sans traduction ni explication aucunes, en raison de sa notoriété. Bien qu'il n'ait pas encore intégré tous les dictionnaires<sup>94</sup>, il est désormais présent dans l'usage linguistique des Français. Il est intéressant de remarquer que dans le titre Benaïssa choisit le mot français équivalent, « voile », qui pourtant n'est jamais utilisé au long de la pièce. S'agit-il d'une stratégie commerciale imposée par l'éditeur ? S'agit-il d'une manière de se rapprocher du public ? Ce ne sont que des hypothèses, cependant, l'écart entre le titre et le texte est évident.

<sup>92</sup> Benaïssa n.d., p. A1. « Fatouma : oh, ce matin au marché! Ce matin au marché quelqu'un a volé mon portemonnaie! Quelqu'un a volé mon portemonnaie de la poche du hidjab! C'est bizarre, le hidjab, ils le touchent, les voleurs ».

<sup>93</sup> Benaïssa 1991, p. 5.

<sup>94</sup> Le lexème « hidjab » n'a pas été inséré dans le Trésor de la Langue Française, cependant on peut le repérer dans le Petit Robert sous la graphie « hijab ».

À quelques exceptions près, les emprunts à l'arabe appartiennent à la catégorie des *realia* et décrivent, par conséquent, une réalité culturelle propre à l'Algérie, ou aux pays arabes en général. Il s'agit de mots qui font référence à la nourriture, par exemple « couscous »<sup>95</sup>, à l'organisation du pouvoir, « chik »<sup>96</sup>, au droit, « Chariâa »<sup>97</sup>, aux traditions, « bouqqala »<sup>98</sup> et « Djinn »<sup>99</sup>, aux soins du corps, « henné »<sup>100</sup> et « khôl »<sup>101</sup>. Ces mots sont souvent insérés dans le discours en français sans aucune traduction, mais leur compréhension n'est pas affectée pour deux raisons : soit il s'agit de mots désormais connus en France – « couscous » en est un exemple particulièrement évident –, soit leur sens est clarifié par le contexte – c'est le cas de « bouqqala », mot sur lequel nous sommes déjà arrêtée.

Il arrive cependant que Benaïssa emploie des mots arabes inconnus sans les expliquer :

26. فطومة: اخاه! احنا سميناهم عز الاسامي L'aînée : Et dire que nous les gratifions  
 ياه! des plus belles nominations :  
 رئيس الدا سيوعة صاحب السمو دقدوق بحبوح excellence, majesté, maitre de maison,  
 ورح ورح احاي صار هكذا ياه!<sup>102</sup> **Dagdoug ! Bahbouh!**<sup>103</sup>

Fatouma et Dalila dressent un inventaire des appellatifs que les femmes adressent à leurs maris, où figurent deux participes passés en arabe qui restent obscurs. Cependant, vu que tous ces appellatifs sont positifs et qu'ils sont opposés aux insultes que les hommes profèrent à l'égard de leurs femmes, la connotation positive de « dagdoud » et « bahbouh » est facile à deviner.

C'est la même stratégie que l'auteur suit concernant cette locution, qui, tout en n'étant pas évidente pour le public, n'est accompagnée d'aucune explication :

<sup>95</sup> Benaïssa 1991, pp. 16 et 35.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>98</sup> *Ibid.*, pp. 25-27.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>101</sup> *Ibidem.*

<sup>102</sup> Benaïssa n.d., p. A22. « Fatouma : ah c'est vrai! Et nous leur avons donné les meilleurs noms! Chef, seigneur, lion, votre majesté, héros, beau, pur etcétera. C'est ce qui est arrivé ! ».

<sup>103</sup> Benaïssa 1991, p. 22.

27. دليلة: صحة يا ربي! وليت انا يحوسوا علي la La cadette : **Saha ya rabi**, me voilà  
<sup>104</sup>police! <sup>105</sup>recherchée par la police!

« Saha ya rabi » est effectivement une expression très culturelle qui dans sa traduction mot à mot, « santé mon dieu », n'aurait aucun sens en français. En la gardant en arabe, Benaïssa transmet une certaine étrangeté, un décentrement par rapport au public. Cependant, dans le contexte le spectateur est amené à reconnaître la nature rituelle de cette formule et son caractère idiomatique et expressif, ce qui rend la compréhension de sa signification littérale totalement inutile.

En revanche, dans l'exemple 28, Dalila utilise une expression arabe qui fait aujourd'hui partie de la langue française<sup>106</sup> :

28. دليلة: ما شي كيف كيف!<sup>107</sup> La cadette : À l'extérieur et à  
l'intérieur, c'n'est pas **kif kif**.<sup>108</sup>

La locution adverbiale « kif kif » est de toute évidence transparente pour un Français, tout en portant la marque étymologique de son origine étrangère. C'est pourquoi l'auteur peut l'insérer sans traduction. C'est une expression particulièrement utilisée à l'oral, ce qui est souligné dans ce passage par la graphie de la négation, où il y a deux élisions.

Dans le prochain extrait, au contraire, une traduction s'avère nécessaire :

29. فطومة: اخلاص يكفى الامان!<sup>109</sup> L'aînée : Je ne veux plus avoir peur.  
**Yafka lamèn** – La confiance est morte!<sup>110</sup>

Bien que cela ne soit pas indispensable, l'auteur choisit de garder l'expression idiomatique algérienne « Yafka lamèn » qu'il avait utilisée dans la version arabe,

<sup>104</sup> Benaïssa n.d., p. A3. « Dalila : Oh mon Dieu ! Maintenant je suis devenue recherchée par la police ! ».

<sup>105</sup> Benaïssa 1991, p. 7.

<sup>106</sup> La locution adverbiale « kif kif » est entrée à la fois dans le Trésor de la Langue Française et dans le Petit Robert.

<sup>107</sup> Benaïssa n.d., p. A37. « Dalila : Ce n'est pas la même chose ».

<sup>108</sup> Benaïssa 1991, p. 34.

<sup>109</sup> Benaïssa n.d., p. A2. « Fatouma : ça suffit la confiance est morte ! ».

<sup>110</sup> Benaïssa 1991, p. 6.

signifiant mot à mot « ça suffit avec la confiance ». C’est encore une fois une marque d’étrangeté, rappelant de temps en temps au spectateur que la pièce se déroule dans un contexte algérien. Afin de permettre à son public de totalement apprécier la réplique de Fatouma, l’auteur choisit d’y ajouter une traduction.

Le dernier passage que nous proposons constitue une exception, car l’utilisation de l’arabe est obligatoire pour des raisons de cohérence textuelle :

30. دليلة: تعرفي منين جات كلمة نساء؟  
 فطومة: اه  
 دليلة: جات من كلمة نسي!  
 فطومة: على هذيك الي قدنا منسين!
- La cadette : sais-tu qu’en arabe, il y a quatre mots pour désigner la femme. Le premier “**Nssa**”, ce qui veut dire “oublier”
- L’aînée : c’est pour cela que nous sommes aux oubliettes.
- دليلة: اه وكلمة امراة؟ كلمة امراة جات من  
 كلمة مرار!  
 فطومة: على هذيك الي معيشتنا مرة!
- La cadette : Le deuxième, “**Mra**” veut dire “amer”.
- L’aînée : ce n’est pas par hasard que notre vie est amère
- دليلة: العارم؟ العارم جات من كلمة  
 عرام على خاطر كانوا يستفونا كالعرام بالربعة  
 في le carnet de famille !  
 فطومة: والخونية؟
- La cadette : Le troisième, “**Aram**” signifie “tas”, comme un tas de chair, un tas de...
- L’aînée : C’est pour cela qu’ils prennent le droit de nous entasser par quatre dans le livret de famille.
- دليلة: اه! الخونية! الخونية جات من كلمة  
 خيانة!  
 فطومة: اه!  
 دليلة: اوه! على خاطر حاسبينا كامل  
 خاينات<sup>111</sup>!
- La cadette : Le quatrième, c’est “**Khaounia**” qui vient du mot **khiana**-traîtrise, parce qu’ils nous considèrent toutes comme des traîtresses.<sup>112</sup>

<sup>111</sup> Benaïssa n.d., p. A21-A22. « Dalila : Sais-tu d’où vient le mot *nisā’* ? / Fatouma : ah / Dalila : ça vient du mot *nasiya* (oublier) / Fatouma : c’est pour cela qu’on nous a oubliées ? / Dalila : ah, et le mot *imrāt* ? Le mot *imrāt* vient de *marār* (amertume) / Fatouma : c’est pour cela que notre vie est amère ? / Dalila : alors *‘arām* ? *‘arām* vient du mot *‘āram* (tas) parce qu’on nous met l’une après l’autre comme n’importe quel tas dans le carnet de famille / Fatouma : et *khāūniya*? *khāūniya* vient du mot *khāna* (traîtrise) / Fatouma : ah? / Dalila : ah, parce qu’on nous prend toutes pour des traîtresses ! »

<sup>112</sup> Benaïssa 1991, p. 22.

Dans ce long passage, les deux sœurs construisent une réflexion métalinguistique autour des racines des différentes manières de nommer la femme en arabe, littéraire et algérien, montrant leur appartenance constante à des champs sémantiques négatifs. Le dramaturge se trouvait dans l'impossibilité de traduire entièrement en français le dialogue. D'où la nécessité de garder certains mots clé en arabe et de les traduire dans le texte, faisant en sorte qu'ils soient clairs dans le contexte. Dans la version arabe, les personnages citent quatre noms qui indiquent la femme et quatre mots, dont trois noms et un verbe, qui en sont à l'origine. Dans la version française, Benaïssa garde toujours en arabe le premier nom. Dans trois cas, il explique ensuite directement en français leur étymologie, en l'introduisant par ces formules : « ce qui veut dire », « veut dire » et « signifie ». Seulement dans le dernier cas, Dalila cite aussi le substantif arabe originaire, « khiana », suivi de sa traduction.

Pour résumer, la version française *Au-delà du voile* est très riche en emprunts à l'arabe, qui répondent dans leur totalité à une motivation réaliste. Malgré l'utilisation de la langue française, la pièce se déroule à Alger et l'emploi de l'arabe vise très clairement à évoquer, bien que très partiellement, le contexte linguistique d'origine.

Quant aux exigences de transparence des emprunts à l'arabe pour le public français et aux modalités choisies par Benaïssa pour les respecter, nous rappelons que, dans une pièce de théâtre, toutes les stratégies paratextuelles de traduction ou d'explication – note en bas de page, glossaires, etc. – sont impossibles. L'auteur cherche ainsi à éviter tout commentaire, dans le but de ne pas trop alourdir la rapidité et la spontanéité du texte. Il n'ajoute des traductions que lorsqu'elles sont indispensables (exemples 29 et 30), même au prix de compromettre la transparence totale des mots empruntés (exemples 26, 27). Chaque fois que cela est possible, il exploite la familiarité du public avec des mots ou des expressions arabes qui, dans le contexte migratoire et globalisé actuel, sont entrés dans le lexique du français. De cette manière, tout en transmettant l'« algérienneté » de la pièce, il n'éloigne pas trop son texte de son public et fait en sorte que la communication ne soit pas compromise.

### **2.3.3.2 Traduire le français en français**

Dans sa traduction de la pièce de l'arabe algérien vers le français, Benaïssa se trouve face à des difficultés directement liées à l'hétérolinguisme de la première version : comment reproduire l'hétérolinguisme de la pièce ? Comment traduire le français en



français ? La réponse à la première question a déjà été fournie : la version française est aussi hétérolingue, l'auteur ayant introduit des mots en arabe. Quant à la deuxième question, du moment que la présence de cette langue dans la version arabe répond à une motivation réaliste, il n'est pas important de reproduire l'hétérolinguisme exactement dans les mêmes passages, et la présence de mots arabes dans la version française suffit à obtenir un résultat efficace. De même, il est intéressant d'étudier les différentes modalités que Benaïssa a mises au point afin de transposer des mots déjà en français dans un texte entièrement en français. Si nous nous bornons à regarder les exemples cités, nous verrons que, mis à part les passages qui ont été totalement omis dans la deuxième version (exemples numéro 6 et 18), dans la majorité des cas les mots et les expressions en français sont gardées telles quelles (exemples numéro 1, 2, 3,5,9,10, 12) ou bien reproduites avec de petites variations (exemples numéro 4, 7, 8, 14,15,16,17,19, 20, 21), rarement avec des variations plus importantes (exemple numéro 11). Cependant, cela vaut la peine d'ajouter que l'auteur transforme dans un français plus idiomatique certaines locutions. Dans l'exemple 13, la locution nominale « carnet de famille », dont nous avons déjà souligné la différence par rapport au français standard, est remplacée par son équivalent hexagonal plus idiomatique « livret de famille ». Le même processus est à l'œuvre dans ce prochain exemple :

31. **chacun et sa fonction**<sup>113</sup> : دليلة La cadette : **à chacun sa fonction**<sup>114</sup>

« chacun et sa fonction », tout en étant entièrement en français, est une phrase bâtie sur une structure syntaxique arabe, ce qui est remarquable notamment grâce à l'utilisation très extensive de la conjonction de coordination « et »<sup>115</sup>. Bien qu'elle soit probablement compréhensible pour un Français, elle est légèrement modifiée dans la deuxième version, pour qu'elle soit acceptable en français de France. Ce phénomène montre que Benaïssa adapte la langue de la deuxième version à son nouveau public et à ses habitudes linguistiques.

### 2.3.4 Un plurilinguisme existentiel : les langues de *Au-delà du voile*

<sup>113</sup> Benaïssa n.d., p. A8.

<sup>114</sup> Benaïssa n.d., p. 11.

<sup>115</sup> Veccia Vaglieri remarque l'usage très extensif de la préposition *wāw* en arabe. Pour une liste exhaustive de toutes ses fonctions voir Veccia Vaglieri 2007, p. 327.

À première vue, il est évident que l'hétérolinguisme est une caractéristique fondamentale dans la pièce qui, dans la version arabe, vise en premier lieu à reproduire la pluralité linguistique propre de la langue algérienne vivante et qui, dans la version française, évoque l'étrangeté et la distance – linguistique, spatiale et culturelle – du contexte d'origine de l'auteur.

En regardant de plus près, toutefois, l'analyse de l'hétérolinguisme de la pièce de Benaïssa montre que les langues de l'auteur se mêlent dans l'identité de l'écrivain et dans ses textes de manière spontanée. L'arabe algérien et le français semblent faire partie du même univers linguistique et leur textualisation a lieu sans aucune conflictualité. La motivation réaliste à l'usage de la langue française dans la version arabe répond à l'exigence de s'exprimer dans un langage « spontané, celui du citoyen moyen »<sup>116</sup>, de s'adresser aux gens dans leur langue. Les nombreux emprunts au français témoignent d'une proximité des deux langues dans l'usage courant des Algériens, au point que beaucoup de mots ne sont plus perçus comme étrangers. C'est l'arabe littéraire qui, en revanche, est perçu comme une langue étrangère : lorsqu'il utilise, à l'occasion dans des buts ironiques, la langue officielle de l'Algérie, Benaïssa met en scène la diglossie qui la sépare de la langue réelle soulignant son étrangeté. Le berbère, langue maternelle de l'auteur, est par contre absent, bien que Benaïssa revendique souvent son rôle dans son identité linguistique et culturelle. Il s'agit, nous semble-t-il, d'un sacrifice nécessaire pour pouvoir communiquer à tout le peuple algérien.

La forte présence de mots arabes dans le texte français confirme cette mixité linguistique faisant partie de l'identité de l'auteur qui affirme « l'arabe dialectal, le berbère et le français ne sont pas superposées et indépendantes dans mon esprit. Mon métissage n'est pas seulement la somme des langues que je connais, il est une fusion des cultures en moi. Ma pluralité est une synthèse faite de trois cultures »<sup>117</sup>. En s'adressant à un public français, il ne peut pas renoncer au côté arabe de son identité linguistique. C'est pourquoi il choisit de garder des mots strictement liés à la culture de l'Algérie en arabe. La motivation réaliste à l'usage de l'arabe, donc, masque une motivation beaucoup plus profonde qui prend ses sources dans l'esprit même de l'auteur et dans sa condition existentielle plurilingue.

---

<sup>116</sup> Dahmane 2012, p. 140.

<sup>117</sup> Benaïssa 2016, p. 44.

Après avoir étudié comment ce plurilinguisme très intime de l'auteur est textualisé dans la pièce, venons-en à l'analyse des stratégies autotraductives.

## **2.4 Stratégies d'autotraduction**

Dans l'analyse des deux versions, nous nous arrêterons d'abord sur les différences qui concernent la structure de la pièce pour ensuite analyser en détails les stratégies de traduction que Benaïssa adopte dans son autotraduction. Comme les deux versions diffèrent d'une manière importante, nous n'avons pas pu analyser dans les détails les variantes lexicales, syntaxiques et mélodico-rythmiques. Nous avons par contre été obligée d'envisager cette autotraduction dans une approche plus macro, prenant en compte des tendances plus générales. Nous chercherons en tout cas à mieux préciser les différences les plus importantes concernant le niveau du contenu, pour aborder ensuite le niveau stylistique, sans doute le plus important dans cette étude de cas. Puis, nous terminerons par des considérations d'ensemble sur les stratégies mises en place par Benaïssa dans cette autotraduction.

### **2.4.1 Structure**

La version arabe étant un scénario inédit, qui n'a pas été retravaillé en vue d'une publication, elle n'est pas clairement ni explicitement divisée en scènes, mais elle est présentée comme un seul bloc. À l'inverse, la version française est divisée en treize scènes. Toutefois, les actions qui se passent la scène sont les mêmes et sont présentées dans le même ordre. La seule variation significative a lieu dans la scène du jeu de la *bouqqala* où Benaïssa change l'ordre des partis politiques évoqués. Ainsi, en arabe les deux sœurs jouent à prédire l'avenir d'abord du FLN et de *el Islah wal Irshad*<sup>118</sup> et ensuite, du PAGES, du IMDA, du FFS, du FIS et du RCD, alors qu'en français l'ordre de parution du FFS, du IMDA, et du PAGES est inversé. C'est un changement qui n'a pas de réelles conséquences sur la cohérence de la pièce, mais qui témoigne de l'autorité de l'auteur traducteur sur le texte.

### **2.4.2 Contenu**

---

<sup>118</sup> Nous ne proposons pas une translittération scientifique du nom du parti mais la transcription adoptée par l'auteur dans la version française.

Les changements qui concernent le contenu sont sans doute plus significatifs et décèlent une tendance de l'auteur à aller à l'encontre de son public français. Ces modifications concernent de nombreux aspects du texte. Nous avons choisi de nous concentrer sur la traduction des aspects liés à l'histoire politique de l'Algérie et de l'expression du conflit entre hommes et femmes, l'une des thématiques les plus importantes de la pièce. Ensuite, nous mettrons en lumière les représentations qui sont offertes de l'Algérie, pays natal de l'auteur et pays où le conflit mis en scène a lieu, en nous concentrant, en dernier, sur de petits détails qui ont été ajoutés ou omis dans le but de répondre aux attentes du public.

#### 2.4.2.1 Politique

En ce qui concerne les références liées au contexte politique algérien, Benaïssa ajoute à plusieurs reprises dans la version française des renvois aux manifestations qui envahissent Alger en 1988-1990. C'est le cas de cette didascalie, ajoutée en exergue dans la troisième scène :

1. *Elle revient à son travail. Nouveaux bruits de manifestation au dehors. La sœur cadette, jeune diplômée d'université, entre vêtue d'une veste et d'un pantalon. Elle semble troublée, sinon en colère.*<sup>119</sup>

Mais c'est le cas aussi de maints autres passages, comme le suivant :

2. *فطومة: اسمعي! هنا ما كاين لا  
marche لا  
سمعتت؟ روجي  
marche avant لا  
ارriere  
بدلي حوايجك ولو العشية ما زالت طويلة باش  
نقصروا روجي وما زال ما كملت شي هذرتي  
معك ياي نوضي!<sup>120</sup>* L'aînée : En attendant, nous piétons...  
**Avec ces manifestations dehors, il n'est pas question de sortir.** Pose tes affaires et va te changer, la journée sera encore longue...

<sup>119</sup> Benaïssa 1991, p. 7.

<sup>120</sup> Benaïssa n.d., p. A12. « Fatouma : écoute, ici il n'y a ni marche avant ni marche arrière, tu as entendu ? Va, change-toi et reviens. L'après-midi est encore long pour bavarder. Va, je n'ai pas encore fini mon discours avec toi. Viens, lève-toi ».

Ces ajouts répondent à une exigence de clarification, du moment qu'au moins une partie du public français ne connaît probablement pas la violence du contexte politique algérien de l'époque. Pour un spectateur algérien, au contraire, ces détails seraient redondants. Nous remarquons aussi que ces manifestations sont toujours évoquées dans la pièce de manière vague et générale, sans qu'il y ait de réelles présentations de la situation politique. La seule chose que le public français doit comprendre c'est l'insécurité qui caractérise le pays à cette époque.

Dans d'autres cas, au contraire, la tentation de clarifier le contexte politique mène le dramaturge à ajouter des descriptions beaucoup plus détaillées, ce qui a des conséquences notables sur son langage. En présentant le théâtre de Benaïssa, nous avons déjà rappelé qu'il utilise, de son propre aveu, un langage métaphorique pour représenter le politique et le pouvoir. C'est une stratégie qui a des fonctions pratiques, bien sûr, comme éviter la censure, mais aussi des retombées artistiques et esthétiques sur le langage, comme cela est évident dans ce passage :

3. دليلة: كلام زايد الهذرة تعثر فوق لساني وانا ما  
ني شي قادرة! كلمات الصبح كقطرات الماء!  
تحفر حتى الحجر والي تربي في الجبال ما يفهم  
قيمة الحروف كتتنطق كالبارود ما زال ما فهمنا  
شي على خاطر حتى واحد منا ما خرج من  
غربة مخه حتى واحد منا ما خرج من غربة  
مخه! هنديك الي تخليك جامدة في راس الزنقة  
الخرزة قاتلة والفم ساكت واش صار؟ واش  
رايح يصير؟ الحابر ما زال يحير ما زال كل  
واحد منا غالق على قلبه! ما عارف روحه منين  
وما داري بها وأين رانا كحف النحل حاكمين  
السماء وما عارفين شي وأين النوار و احنا  
كحف النحل حاكمين السماء وما عارفين شي  
وأين النوار <sup>122</sup>
- La cadette : Comment dire ? Quand...  
Les mots m'étranglent, ma langue ne  
sait plus reconnaître la logique de la  
colère. Le poids des mots pèse sur nos  
consciences ! Que dire ? Que faire ?  
**Nos dirigeants ont tout fait. Mais ils  
ne nous ont rien dit. Nous, on a tout  
accepté sans rien dire. On ne  
construit pas un pays avec le silence  
national.** Ça reviendrait trop cher ! ...  
Le cœur fermé livré à tout exil. Nous  
sommes comme un essaim d'abeilles  
qui a pris l'envol sans savoir où est le  
pollen. <sup>123</sup>

<sup>121</sup> Benaïssa 1991, p. 15.

<sup>122</sup> Benaïssa n.d., p. A10. « Dalila : Des mots inutiles. Les mots glissent sur ma langue et je ne peux rien dire. Les vrais mots sont comme des gouttes d'eau. Elles creusent même la pierre. Celui qui a grandi dans les montagnes ne comprend pas la valeur des lettres qui résonnent comme une balle. Nous n'avons pas

Le peuple algérien se trouve dans une impasse : après l'ouverture démocratique, le pays va sans aucun doute changer mais personne ne connaît encore la direction qu'il prendra. Cette situation d'incertitude est exprimée en arabe par des métaphores très délicates et par un langage très imagé qui n'évoque jamais explicitement la situation politique. En contrepartie, dans la version française, la cadette met en cause les responsabilités des dirigeants qui ont créé une nette séparation entre la classe politique et la société civile. Bien que la dernière métaphore où Benaïssa compare l'Algérie à un essaim d'abeilles soit gardée, le double discours qui caractérise la version arabe disparaît et l'«esthétique du non-dit», que l'auteur évoque dans ses entretiens, est totalement détruite. Cette tendance à l'explicitation du politique est d'autant plus évidente dans l'exemple 4, entièrement réécrit en français :

4. دليلة: خمجوا لي مخي اه! خمجوا لي مخي  
 وراانا في وقت وأين خمجت الامخاخ! خمجوا  
 لي مخي  
 وراانا في وقت وأين المخ لا بد يكون صافي كثر  
 الهول وخلصوا العقل مهبول! ككان المال كانت  
 قلة الراي نقص المال ونقص معه الراي اه!  
 خمجوا لي مخي اه! خمجوا لي مخي وراانا في  
 وقت الامخاخ خمجت اكثر من الصبايط يا سعده  
 الي عنده صبايط في مخه يا سعده يا سعده<sup>124</sup>!
- La cadette : Oui ! J'ai le cerveau infecté. Le virus de la médiocrité nous envahit à une époque où nous avons besoin de toute notre lucidité. Dopés par l'histoire, **nous nous sommes saoulés d'indépendance et de pétrole. Nous nous sommes gravés d'idéologie aux hormones. Les usines tassées aux abords des routes barrent le chemin, polluent le devenir.** Nous avons voulu être tout à la fois **arabes, berbères, musulmans, développés,**

---

encore compris pourquoi personne d'entre nous n'est sorti de son cerveau personne d'entre nous n'est sorti de son cerveau. Cela te laisse immobile devant la ruelle, le regard assassin et la bouche fermée. Qu'est-ce qui s'est passé, qu'est-ce qui va se passer. L'indécis reste dans son indécision. Nous avons tous encore le cœur fermé. Il ne sait pas d'où il vient et il ne sait pas où il va. Nous sommes comme un essaim d'abeilles qui ne sait pas où trouver les fleurs. Nous sommes un essaim d'abeilles arrêtées dans le ciel et nous ne savons pas où sont les fleurs ».

<sup>123</sup> Benaïssa 1991, p. 12.

<sup>124</sup> Benaïssa n.d., pp. A11-A12. « Dalila : Ils ont fait pourrir mon cerveau, oui ! Ils ont fait pourrir mon cerveau et nous vivons dans une époque où les cerveaux pourrissent. Ils ont fait pourrir mon cerveau. Nous sommes tous dans une époque où le cerveau se doit d'être calme. Les problèmes ont augmenté et ont rendu le cerveau fou. Lorsqu'il y avait l'argent, il n'y avait pas d'idées. L'argent manque et les idées manquent encore. Ils ont fait pourrir mon cerveau, oui. Ils ont fait pourrir mon cerveau. Nous sommes dans une époque où les cerveaux sont plus pourris que les chaussures. Heureux celui qui a une chaussure dans son cerveau. Heureux heureux ! ».

**industrialisés**, socialistes, modernes, ouverts, fermés... Tout ! Nous sommes trop de choses à la fois pour réussir à être nous-mêmes !

Oui ! J'ai le cerveau infecté ! Comment veux-tu qu'on soit adulte si on n'a pas épuisé nos maladies infantiles ? **Rougeole socialiste, varicelle moderniste, coqueluche islamique. Nous sommes une jeune nation avec une vieille histoire.** La sénilité de notre histoire a fourvoyé notre jeunesse et le voile que me propose mon frère est en réalité un linceul. Moi femme, dois-je aujourd'hui porter le deuil de l'échec de certains hommes ? Non. Je refuse d'avancer ainsi!<sup>125</sup>

Le discours de Dalila en arabe est très elliptique : elle se plaint de la situation sans indiquer ni les problèmes qu'elle vit ni les coupables. La répétition d'entières phrases, comme « **خمجوا لي مخي** – ils ont fait pourrir mon cerveau » rend tout le passage très répétitif, de sorte que son interprétation littérale n'a aucun sens. Ce n'est que par une lecture des sous-entendus que le spectateur arabe capte la critique du système. En revanche, le texte français est beaucoup plus long et il est clairement transformé en une invective politique explicite. Benaïssa le fait probablement dans un souci de clarification, de peur que son nouveau public ne saisisse pas ce double niveau d'interprétation. Toutefois, il sacrifie l'une des caractéristiques les plus importantes de la tradition orale arabe qui était à la base de l'originalité et du succès de ses pièces algériennes.

En contrepartie, il y a plusieurs occurrences dans le texte de la tendance inverse, c'est-à-dire l'omission de références trop spécifiques à l'histoire de l'Algérie présentes dans le texte arabe. Nous en proposons deux :

---

<sup>125</sup> Benaïssa 1991, p. 14.

5. فطومة: بنات عمك لبسوا! عماتك... خالاتك...  
 دليلة: عمتي لبسته على خاطر قتلوا لها ولدها  
 في **cinq octobre** ما هوشي كيف كيف ما  
 هو شي كيف كيف!  
 فطومة: الـ **cinq octobre** راه في قلب كل  
 واحدة منا بالصبح انت! انت ماني شي عارفة  
 علاش راكي تخشني في مخك ما فهمت شي  
 علاه!<sup>126</sup>
- L'aînée : Mais regarde autour de toi, tes  
 cousines, tes tantes et moi-même nous  
 le portons. Je ne comprends pas  
 pourquoi tu t'entêtes... je ne comprends  
 pas!<sup>127</sup>

Dans ce premier exemple, Dalila cite les manifestations du 5 octobre 1988, des manifestations spontanées, nées du manque des biens de première nécessité et réprimées dans le sang par l'armée. C'était un évènement traumatisant pour le peuple algérien dont Benaïssa semble ne pas vouloir parler aux Français, peut-être parce qu'il ne pense pas qu'ils en aient connaissance, ou bien parce qu'il s'agit d'un trauma trop récent et trop fort pour l'exporter à l'étranger. Les raisons qui l'ont poussé vers ce choix pourraient être multiples, mais il est intéressant de remarquer que, vis-à-vis de certaines thématiques plus intimes, Benaïssa va à contre-courant par rapport à la tendance dominante à la clarification. Dans ce passage, il est donc obligé d'éliminer toute une réplique de Dalila, où elle montre son respect pour ses tantes qui se sont voilées en signe de deuil après le massacre de leurs enfants, tout en soulignant que sa situation est différente. Ainsi, c'est toute une dimension culturelle sur les différentes fonctions du voile qui disparaît du texte.

Dans ce dernier extrait, il omet un passage entier :

6. دليلة: انا بما انا بما كبرت أولادها حبت رجالها  
 وطاعت مولاها ما شافت من الدنيا الا المرة  
 وسترت أولادها من العرة بكت كالشمعة  
 وضوت الليالي يبست فيها الدمعة وتوحدت  
 للعالي كاش ما سمعتوا بنساء حركيات نسيتموا

<sup>126</sup> Benaïssa n.d., p. A18. « Fatouma : tes cousines l'ont porté [le hidjab], tes tantes / Dalila : ma tante l'a porté parce qu'on a tué son fils pendant les manifestations du cinq octobre, e ce n'était pas la même chose, ce n'était pas la même chose / Fatouma : le cinq octobre est dans le cœur de nous tous, mais toi ? Toi, je ne sais pas pourquoi tu t'entêtes, je n'ai pas compris pourquoi ! »

<sup>127</sup> Benaïssa 1991, p. 19.



الشاهدات ونكروا المجاهدات الكاهنة قتلوا  
 يهودية فاطمة نسومر قتلوا قبائلية حسيبية بن  
 بوعلي مثلثوها لرومية سبيبتونا بأصلنا  
 سبيبتونا بأصلنا واحنا لأصلكم الضمان كتبتوا  
 علينا العبدية واحنا لقوتكم الضمان حطيتونا في  
 موضع الحقرة واحنا لشرفكم الضمان<sup>128</sup>

Afin de critiquer le FLN, le parti unique qui a gouverné l'Algérie depuis l'indépendance, et sa politique envers les femmes, Benaïssa cite des figures féminines qui ont eu un rôle fondamental dans la lutte de libération de l'Algérie et qui ont, par la suite, été chassées du discours officiel. La traduction en français de ce passage aurait forcément rappelé la guerre d'Algérie, triste moment de l'histoire commune entre l'Algérie et la France qui est encore très souvent considéré comme un tabou<sup>129</sup>. Bien que cela ne soit pas le contenu principal de ce passage, le public français n'aurait pas été indifférent aux noms de ces femmes tuées par lui-même. Le choix de les éliminer fait donc penser à une sorte d'autocensure, dérivant du désir de ne pas créer des occasions de conflit.

#### 2.4.2.2 Le conflit homme-femme

Le conflit qui oppose l'homme à la femme dans la société algérienne est très explicitement au centre de cette pièce, comme symbole des problèmes qui affectent toute la collectivité. Cependant, bien qu'il soit présent aussi dans la version arabe, il est beaucoup plus fort dans la version française.

<sup>128</sup> Benaïssa n.d., p. A38. « Dalila : Ma mère, ma mère a élevé ses enfants, elle a aimé ses hommes et elle a obéi à son Seigneur, mais dans la vie elle n'a vu qu'amertume, elle a protégé ses enfants du besoin, elle a pleuré comme une bougie pour éclairer les nuits, lorsque ses larmes se sont séchées elle a imploré Dieu. Avez-vous jamais entendu les femmes *harkyāt* [les collaboratrices des Français], vous avez oublié vos martyres et vous avez renié les vraies combattantes, la *kāhina* [la reine berbère], vous avez dit qu'elle est juive, Fatima N'soumer [militante de la résistance berbère contre les Français dans les années 50, morte en prison], vous avez dit qu'elle était Kabyle, Hassiba Ben Bouali [Militante du FLN morte dans la bataille d'Alger] vous l'avez assimilée à une Roumia [une chrétienne, donc une Française], vous nous avez insultées dans notre origine, vous nous avez insultées dans notre origine, tandis que nous sommes les garants de votre origine, vous nous avez rendu esclaves et nous sommes les garantes de la liberté, vous nous avez rendu faibles et nous sommes les garants de votre force, vous nous avez humiliées et nous sommes les garants de votre dignité ».

<sup>129</sup> En particulier, comme le soulignent Pascal Blanchard et Nicolas Bancel, la fin de la guerre d'Algérie « est ressentie à la fois comme un soulagement et une humiliation » ce qui a entraîné « l'absence d'une réflexion collective sur le sujet » et une sorte d'oubli collectif de ces faits dramatiques. (Blanchard et Bancel 2007, p. 76).

Là, Dalila réfléchit à l'arrogance des hommes vis-à-vis des femmes et au processus historique qui a mené à cette situation de domination :

7. دليلة: امالا ل'adjectif متاع خونا! هي الحقرة والسيطرة وكل ما يشبه ذلك من الأخلاق الصالحة التي كتبها الرجال لكي يعاملون كذا بها النساء<sup>130</sup>
- La cadette : Alors les adjectifs de mon frère, ce sont le mépris, l'agression... Bref, **toute une morale édifiante que les hommes ont mis des siècles à consigner pour** s'en servir dans leurs relations avec les femmes.<sup>131</sup>

Cependant, à bien y regarder, dans la version française elle emploie des mots beaucoup plus connotés négativement, notamment lorsqu'elle évoque la « morale édifiante » mise en place par les hommes. Même si avec ironie la représentation du conflit homme-femme se fait avec plus de jugement et plus de détails et elle en sort aggravée.

Cette exacerbation est encore plus éclatante dans cet extrait, caractérisé par de longs ajouts en français :

8. فطومة: هكذا وغير هذا الكلام الي ما نحب شي نزيد نسمعه! الرجال كيفاه دايرين ما صابوا شي السكنى! تحبي نصيبيها انتيا! اش هو هذا؟ ايا! ذرك فهميني واش صار<sup>132</sup>
- L'aînée : Il n'en est pas question... et je ne veux même pas en entendre parler ! Des hommes pleins de qualités n'arrivent pas à se loger dans un pays où il n'y en a que pour eux. **Et toi, femme, avec tous tes défauts, tu veux un logement.**
- La cadette : Et quels défauts j'ai... pour ne pas avoir droit au logement ?**
- L'aînée : Tu es femme : premier défaut. Tu es célibataire : deuxième défaut. Tu es instruite : troisième défaut coefficient 5. Tu ne te laisses**

<sup>130</sup> Benaïssa n.d., p. A8. « Dalila : Et donc l'adjectif de notre frère est l'oppression, la domination, et tout ce qui rassemble aux vertus que les hommes ont écrit pour ainsi traiter les femmes ».

<sup>131</sup> Benaïssa 1991, p. 11.

<sup>132</sup> Benaïssa n.d., p. A6. « Fatouma : et ça, je ne veux plus l'entendre. Les hommes, avec tout ce qu'ils ont, n'ont pas trouvé de logement. Et toi, tu veux le trouver ? C'est quoi ça ? Allons-y ! Maintenant tu m'expliques ce qui s'est passé ».

pas faire : quatrième défaut coefficient 10. Avec tous ces défauts, qui va lire ta demande de logement ? Personne. Même pas le dernier des bureaucrates. Il y a des limites à tout, même au rêve... Maintenant, explique-moi une bonne fois pour toutes ce qui s'est passé avec ton frère.<sup>133</sup>

À partir d'une remarque marginale de Fatouma qui, dans le texte arabe, se borne à souligner qu'une femme a plus de difficultés qu'un homme dans la recherche d'un logement, le texte français se lance dans une longue réflexion concernant tous les défauts de sa sœur cadette. D'ailleurs, tout le passage se joue autour de la répétition du mot « défaut » qui n'est pas cité en arabe. Ainsi, la version française insiste davantage sur la position subalterne de la femme dans la société, une société où l'instruction et l'indépendance sont mal vues. Bien évidemment, ces problèmes sont bien connus du public algérien qui peut les remarquer simplement dans la phrase « تحبي نصيبها انتيا – et toi tu veux le trouver », subordonnant les droits d'une femme à ceux d'un homme. Nous avons l'impression que l'auteur, en traduisant en français, craint que le public minimise l'importance de cette discrimination. C'est pourquoi il veut tout expliquer, au prix de perdre sa vocation à l'ellipse.

Dans plusieurs autres cas, l'opposition entre les sexes est ajoutée en entier. Nous en présentons deux cas.

9. فطوممة: يا خي قلت لك اشحال من مرة احنا ما شي متاع التفلسيف سمعت! ! لوكان نبادوا نتفلسفوا هاهي ما فرت شي! اخطيني!<sup>134</sup> !  
 L'aînée : Ecoute... **nous sommes femmes.** Et la philosophie ce n'est pas notre domaine... Arrête de philosopher **comme un mâle.**<sup>135</sup>

<sup>133</sup> Benaïssa 1991, p. 10.

<sup>134</sup> Benaïssa n.d., p. A15. « Fatouma : ma sœur, combien de fois je t'ai dit que nous ne faisons pas partie de ceux qui philosophent, tu as entendu ? Et si nous commençons à philosopher, nous ne trouverons plus de solutions. Laisse tomber ! ».

<sup>135</sup> Benaïssa 1991, p. 17.

Dans ce premier extrait, Fatouma cite le mot « تفلسيف - philosopher », qui prend la connotation négative de « se perdre en vaines discussions »<sup>136</sup>. Elle souligne ainsi l'inutilité de la dialectique et, implicitement, des études de la sœur. Pourtant, Benaïssa ajoute en français la phrase « nous sommes femmes » et le syntagme « comme un mâle », impliquant ainsi que les seuls qui aient le droit de philosopher sont les hommes. Il en va de même, dans l'exemple 10 :

10. ف/ح: حاشا ربي اعطانا مكتوب ودار لنا أجل  
 واش هو يا بنتي بن آدم قلبه هو خيرره الله يزيد  
 لنا في العقل يا بنتي والحنانة في القلوب! الحنانة  
 في القلوب يا بنتي!<sup>137</sup>  
 L'aînée-Hanouna : Dieu a tracé les destins. Il nous a prescrit une heure. Nul n'échappe à sa volonté. **Mais tant que les hommes sont fous, les femmes doivent enfanter.**<sup>138</sup>

L'ajout de la dernière phrase souligne, encore une fois, une disparité de la situation sociale hommes-femmes, qui n'est pas présente en arabe.

#### 2.4.2.3 Représentations de l'Algérie

Malgré les sujets philosophiques et abstraits qui dominent dans la pièce, l'Algérie est aussi présentée par le biais de détails concrets, décrivant ses habitants, ses traditions et ses parfums. C'est justement grâce aux souvenirs d'enfance que les deux protagonistes trouvent un point de contact et arrivent, à la fin de la pièce, à se réconcilier. Il est toutefois étonnant de constater que ces passages, où l'origine de l'auteur est directement mise en scène, ont été totalement réécrits dans le passage en français. Prenons, par exemple, cet extrait :

11. دليلة: تشفي ككنا نخرجوا في الربيع الكسرة  
 تفور والحناء في يد العمريات والملايات كحلاء  
 توت جايات من كل جهة في الزايرات  
 والزغاريت ترعد الدنيا والربيع فايت علينا  
 La cadette : J'aimais ces après-midi où, tous **les voiles étalés sur l'herbe**, nous champions pour accueillir le printemps. Nous croquions des **artichauts crus**...

<sup>136</sup> C'est l'une des définitions données dans le dictionnaire électronique Antidote.

<sup>137</sup> Benaïssa n.d., p. A24. « Fatouma / Hanouna : Dieu nous a donné le destin, et il nous a donné un délai, mais ma fille l'homme est guidé par son cœur, que Dieu nous donne plus d'intelligence, ma fille, et la tendresse est dans les cœurs, la tendresse est dans les cœurs ma fille ».

<sup>138</sup> Benaïssa 1991, p. 24.

بخيراتاه<sup>139</sup> Et les **herbes** de toutes sortes, **beurre tendre et petit lait doux, galettes aux herbes et œufs au cumin**. Sous **l'immense figuier, au milieu des blés**, même **les chevaux** étaient **fous de liberté**.<sup>140</sup>

Dalila évoque ses souvenirs d'enfance liés au printemps, en décrivant beaucoup de détails appartenant à la culture traditionnelle algérienne. Elle emploie donc beaucoup de *realia* comme « الكسرة – *al-kisra* », un pain traditionnel, les « الملايات – *al-mlāyāt* », les voiles noirs traditionnels portés par les femmes, les « الزغاريت – *azzaghārīt* », le son typique que les femmes produisent pour fêter un mariage. Ce sont tous des éléments qui disparaissent dans la version française où l'auteur, tout en s'arrêtant aussi sur des détails concrets, change complètement ses références. Toute la situation décrite est très différente : en arabe Dalila se souvient d'une situation de fête où beaucoup de gens bougent et se rencontrent près des mausolées, en s'arrêtant notamment sur la description des femmes – le henné, les voiles, les cris des femmes –; en français, à l'inverse, la scène évoquée est plutôt bucolique, avec une attention particulière à la description naturelle – l'herbe, le figuier, les blés, les chevaux. De plus, les *realia* utilisés en français appartiennent uniquement au champ sémantique de la nourriture, ce qui évoque chez le spectateur français l'image d'un pique-nique, qui lui est familière. De plus, les plats évoqués – « les œufs au cumin », les « galettes aux herbes », les « artichauts crus », le « petit lait doux » – tout en étant effectivement des plats algériens, sont plus familiers à un public étranger que ceux qui sont cités en arabe. C'est une sorte d'adaptation au nouveau public et à son contexte, confirmée par la dernière référence à la liberté, sans aucun doute une référence très française.

Peu après, Dalila continue ses souvenirs, très riches en détails sur la culture de l'Algérie :

---

<sup>139</sup> Benaïssa n.d., p. A21. « Dalila : Tu te rappelles quand on sortait au printemps et l'odeur du *kisra* [pain traditionnel] parfumé et l'henné sur les mains des filles, et les *mlāyāt* [voile traditionnel noir] comme l'écorce qui arrivaient de tous les côtés dans les mausolées, et les *zaghārit* qui tonnaient. Et le printemps passe avec tous ses biens ».

<sup>140</sup> Benaïssa 1991, p. 21.

12. دليلة: المبسم بالسواك وريحة العطر وهمة  
 الوشام القهوة بالفلفل الاكل وبارود الرجال  
 عليه الكلام الكرمة مدايرة الظلال وضحكة  
 الذراري زايدة فرحة في المقام! كسرة العظمة  
 الكويرات حشاوش على كل لون: دبشة حرشة  
 حمايضة العسلوج التالمة القرينية كنا  
 محضنين الأرض والسماء داير علينا حجاب<sup>141</sup>
- La cadette : L'espoir était en nous. Tout  
 était lumière, couleur, rire et tendresse.  
 Même la misère avait peur de nous.<sup>142</sup>

Face à un texte arabe entièrement basé sur des mémoires très concrètes – encore des descriptions de femmes et de la nourriture – Benaïssa réécrit en français une réplique beaucoup plus courte et conceptuelle. Il évoque plutôt des émotions – l'espoir et la tendresse – et des aspects très généraux – la lumière et la couleur –, dans un effort d'abstraction et de généralisation très évident. La différence d'images véhiculées par les deux versions est tellement importante que, sans une analyse contrastive des textes, on n'aurait jamais pu remarquer qu'il s'agit de la même réplique.

Il nous semble donc pouvoir remarquer une tendance à adapter la représentation de l'Algérie à l'attente du public français par la mise en scène de ces éléments culturels, certes authentiques, qui lui sont déjà familiers et l'élimination des autres qui nécessiteraient une explication. La généralisation opérée dans l'exemple 12 va dans le même sens, car c'est une stratégie qui permet à Benaïssa de contourner les difficultés posées par la traduction d'éléments culturels.

L'exemple numéro 13, qui reporte un passage ajouté dans la dernière page de la pièce française, montre le revers de la médaille :

13. La cadette : Je pleure les vierges aux  
 regards multicolores, et l'espoir au bout  
 du tapis. **Couscous d'enterrement,  
 couscous de mariage, couscous  
 quotidien** roulé de colère clandestine et

<sup>141</sup> Benaïssa n.d., p. A21. « Dalila : le sourire soigné avec le *siwāk* [branche de noix qui, lorsqu'il est mâché, laisse du rouge sur les lèvres] et l'odeur du parfum et la beauté du tatouage, le café avec le poivre, et la poudre à canon des hommes dont on parle, le vignoble qui crée de l'ombre, et le rire des enfants, ça augmente la joie dans l'atmosphère ! La *kisra* ronde magnifique, des herbes de tout genre, la semoule rugueuse et une grappe de dattes aigres, une plante de ghermina [plante non comestible], nous embrassions la terre, et le ciel étendait son voile sur nous ».

<sup>142</sup> Benaïssa 1991, p. 22.

d'enthousiasme sans lendemain. Le cercle infernal des odeurs : **épices, henné, encens...** Quand les **burnous** passent, il ne reste que les restes d'une fête qui restera, encore une fois, inachevée.

Le **henné** vire de couleur, le **khôl** drainé par le sel... Les femmes se lèvent, tapent sur les enfants et se rasseyent.<sup>143</sup>

Peut-être dans un but de compensation, Dalila utilise dans ce passage beaucoup de mots appartenant à la réalité maghrébine, afin de réfléchir sur son rapport à la tradition. Il s'agit d'abord d'emprunts comme « couscous », « henné », « burnous » et « khôl », qui sont tous entrés dans les dictionnaires français et sont donc connus du public. Encore une fois, Benaïssa choisit des mots qui ne frappent pas le spectateur et qui ne l'obligent pas à faire un effort pour se rapprocher de la culture algérienne. De plus, dans ce passage il y a aussi des mots, comme « épices » et « encens », qui évoquent les représentations les plus répandues en Occident du monde arabe, ce qui risque d'entraîner une réception du texte comme ouvrage « exotique ».

#### 2.4.2.4 Clins d'œil au public français et adaptation à son horizon d'attente

Plus en général, il y a un grand nombre d'indices qui signalent cette adaptation que Benaïssa opère pour rapprocher le texte du public français. D'abord, il insère des références au lexique politique de l'Hexagone, comme dans cet extrait :

14. دليلة: انا الحجاب الي نلبسه في الضرب والقيل والسيطرة ما هو حجاب ! هذه ما شي سترة هذه كشفتة هذه!<sup>144</sup> La cadette : Le hidjab, imposé par la force et la violence, est une humiliation. Et "enfermement" a toujours été le contraire de "liberté" dans mon

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>144</sup> Benaïssa n.d., p. A9. « Dalila : Pour moi, le hidjab que je porte après les coupes, après avoir été enfermée et dominée, ce n'est par un hidjab. Ce n'est pas une protection, c'est une exposition, ça ».

L'auteur développe une réflexion de Dalila sur les problèmes qui découlent de l'imposition du port du voile, qui devrait au contraire venir d'un choix conscient. Il ajoute une opposition entre l'enfermement et la liberté, la liberté étant l'un des trois mots sur lesquels la démocratie française se fonde. Le renvoi à la tradition politique française nous semble explicite.

Benaïssa lance des clins d'œil à son public français non seulement en faisant référence à son contexte politique, mais aussi en interpellant différents aspects de la tradition et de la culture française. Dans le passage central où les deux personnages opposent la *bouqqala* traditionnelle algérienne à l'horoscope, une pratique plutôt occidentale, l'auteur apporte un ajout significatif dans la deuxième version :

15. دليلة: لالا اسمعي اه البوقالة بوقالة و La cadette: Disons que l'horoscope...  
!<sup>146</sup> l'horoscope horoscope c'est pas la bouqqala; et la bouqqala,  
c'est pas **Nostradamus**.<sup>147</sup>

Nostradamus, notoire écrivain et astrologue français, est le symbole le plus important de l'astrologie et de l'horoscope en Occident. En le citant, l'auteur montre à son nouveau public qu'il connaît ses traditions.

Dans d'autres cas, comme dans l'exemple 16, l'attention tournée vers le public français se manifeste par l'omission des références ou des expressions trop culturellement connotées :

16. فطومة: انا ما بي شي اتسرقت انا ما بي شي انا Fatouma: Ce qui me chagrine, ce n'est  
اتسرقت بي الاولاد الي ضاعوا! بي الشبان الي pas d'avoir été volée ; c'est plutôt de  
هملوا! بي الهم وأين يوصل صغير في زين voir un jeune aussi beau et vif voler sa  
العمر يسرق يماه على الثمانية متاع الصباح mère à huit heures du matin. Nés dans  
واش ما بقى لي ما تندب والا ما نعيط! أولادنا l'enthousiasme, élevés dans  
أولادنا غرة الاعيان واولادنا زين الغزال<sup>148</sup> l'insouciance.... **Leur cour est lié à**

<sup>145</sup> Benaïssa 1991, p. 12.

<sup>146</sup> Benaïssa n.d., p. A25. « Fatouma : non, non écoute ! La bouqqala est la bouqqala et l'horoscope est l'horoscope ».

<sup>147</sup> Benaïssa 1991, p. 25.

<sup>148</sup> Benaïssa n.d., p. A2. « Fatouma : moi, mon problème, moi mon problème sont les garçons qui se perdent. Mon problème sont les jeunes qui s'en vont. Ce qui me blesse sont les problèmes qui poussent



celui du baril. Aujourd'hui, ils ne valent pas cher.<sup>149</sup>

En arabe il y a une similitude jouée sur l'idée que l'animal le plus beau pour les Arabes est la gazelle : « اولادنا زين الغزال – nos enfants sont plus beaux que les gazelles ». Le symbole de la beauté peut varier énormément d'une culture à l'autre et la traduction mot à mot de cette phrase, sans empêcher la compréhension, aurait été le signe d'une distance, d'une étrangeté du texte par rapport à la France. En choisissant de l'éliminer, Benaïssa choisit encore une fois de rapprocher son texte du public, de le lui rendre facilement accessible. Toutefois, il montre aussi dans la version française le goût arabe pour les métaphores, tout en changeant totalement l'image : la valeur des jeunes est comparée au prix du baril, métaphore économique absente en arabe.

Enfin, dans une minorité de cas nous avons repéré des variations qui font penser à une sorte d'autocensure :

17. فطومة: انت ثاني ساعفيه! ساعفيه! هلى بالك  
التلفزيون راهي تهيل واش بك! انا وكنشوف  
النصارى في هذوك الحطات وهذوك الخبالت  
تعيطني عمري نمرض! وكيزيدوا يجوزوا لنا  
ذيك la publicité هذيك مناع الماكلة انا  
نموت! خوك راه دم ولحم واش بك!<sup>150</sup>
- L'aînée : Tu n'as qu'à le ménager... Tu sais que la télé, ça rend fou ! Moi, quand je la regarde et je vois ces belles voitures, ces belles toilettes, j'enrage ! Et quand je vois toute cette publicité pour la nourriture, j'en crève... Ton frère est fait de chair et de sang.<sup>151</sup>

En commentant ce qu'elle voit à la télévision, Fatouma s'énerve pour le faste montré par « النصارى في هذوك الحطات – ces chrétiens si bien habillés ». On comprend donc qu'elle se réfère à la télévision française, si éloignée de la vie des gens ordinaires en Algérie. Cette expression est effectivement assez forte et insiste sur la différence religieuse entre les Algériens et leurs anciens colonisateurs, demeurant en quelque sorte des colonisateurs culturels. Benaïssa préfère éviter de traduire ce passage en le remplaçant

---

un jeune qui vit ses meilleures années à voler sa mère à huit heures du matin... Qu'est-ce qu'il me reste à crier, à hurler! Nos enfants, nos enfants sont la prunelle de nos yeux, nos enfants sont plus beaux que les gazelles ».

<sup>149</sup> Benaïssa 1991, p. 6.

<sup>150</sup> Benaïssa n.d., p. A32. « Fatouma : Que penses-tu ? Moi quand je vois ces chrétiens si bien habillés, dans le luxe, ça me fait mal ! Et lorsqu'on nous montre la publicité, celle de la nourriture, je meure ! Ton frère est fait de sang et de chair, que penses-tu ? ».

<sup>151</sup> Benaïssa 1991, p. 30.

par « ces belles voitures, ces belles toilettes ». Ce faisant, il arrive à reproduire l'idée d'éloignement entre la télévision et le monde réel, en éliminant par contre toute allusion à la télévision française. Vu que le rapport entre la France et l'Algérie n'est pas le sujet de la pièce, cette stratégie semble tout simplement vouloir éviter tout conflit inutile.

### 2.4.3 Style

L'analyse des variantes concernant le contenu de la pièce montre un changement évident d'attitude du dramaturge vis-à-vis de ses deux publics. Cependant, les modifications majeures ont lieu sur le plan du style. En paraphrasant une déclaration de l'auteur, nous soulignons que l'arabe algérien, ayant une tradition orale, a développé des stratégies expressives qui facilitent la mémorisation à l'écoute<sup>152</sup>. La langue de la version arabe se caractérise donc par des spécificités expressives très particulières et, notamment, par un usage intensif des répétitions, l'une des caractéristiques stylistiques les plus frappantes de la langue de l'auteur. Nous verrons d'abord les stratégies de traduction, ou de non-traduction, de l'expressivité de l'arabe algérien et nous analyserons ensuite d'une manière plus approfondie les stratégies linguistiques que Benaïssa élabore afin de rendre le dialogue cohérent malgré l'absence d'une réelle communication entre ses personnages.

#### 2.4.3.1 La (non)traduction de l'expressivité

Comme nous l'avons rappelé, maints chercheurs, dont Larthomas<sup>153</sup> et Gardes Tamine<sup>154</sup>, soulignent la nature de compromis du langage dramatique, qui est à la fois écrit et oral. *Rāk khūya w ānā škūn*, conçu dans une langue qui n'a pas de tradition écrite reconnue, profite au maximum des possibilités de la langue orale. Benaïssa crée un texte très expressif par le biais de plusieurs stratégies que nous allons présenter.

D'abord, Benaïssa insiste sur l'expressivité des répliques à un niveau graphique, utilisant à profusion le point d'exclamation qui, d'habitude, est employé avec parcimonie. Nous n'en proposons qu'un exemple mais presque chaque réplique de la version arabe est caractérisée par ce phénomène :

---

<sup>152</sup> Nous faisons référence à une première version inédite de Benaïssa 2016, que l'auteur a gentiment partagé avec nous. Le passage cité a été éliminé dans la version publiée.

<sup>153</sup> Larthomas 1980, p. 25.

<sup>154</sup> Gardes Tamine 2010, p. 225.

18. فطومة: اسمعي! تحبي والا تكرهي الجليلي L'aînée : Il est ton frère sang pur sang!  
 خوك! Sang pur sang ! كرش واحدة ودم  
 واحد!
- دليلة: كتولي في مسألة الدم حتى الهوايش La cadette : Je ne suis rien, donc je n'ai  
 خاوة! pas de sang !
- فطومة: الدم هو الصبح واش بك!<sup>155</sup> ! L'aînée : Le lien de sang est le plus  
 sacré...<sup>156</sup>

Le point d'exclamation est le seul signe de ponctuation présent dans ces trois répliques et il nous semble un signe de la rapidité et de l'émotion qui caractérisent l'échange entre les deux personnages. Cette stratégie n'est que partiellement traduite dans la version française : la première réplique est un résumé du discours de Fatouma en arabe et ne garde qu'un point d'exclamation sur quatre ; la deuxième garde le seul point d'exclamation présent ; dans la troisième le premier est éliminé et les deux finaux sont remplacés par trois points de suspension. Cet extrait est représentatif d'une stratégie absolument dominante dans toute l'autotraduction française. Il suffit de remarquer que face aux 722 points d'exclamation présents en arabe – nombre énorme – la version française n'en conserve que 83, soit 11,5 % du total. Cela témoigne de deux tendances différentes : d'abord une tendance à la rationalisation, sur laquelle nous reviendrons, qui au niveau de la ponctuation consiste à substituer les points d'exclamation par d'autres signes et à réorganiser le discours<sup>157</sup> ; et ensuite, ce qui nous intéresse pour l'instant, une tendance à la diminution de l'expressivité du langage.

En deuxième lieu, le texte arabe est caractérisé par une présence énorme d'interjections, défini comme « des mots-phrases conventionnels, à contenu codé [...] qui servent fréquemment de renforcement aux phrases exclamatives », c'est-à-dire des mots ne portant aucun sens, mais exprimant une réaction émotive du locuteur<sup>158</sup>. Ce passage en est très riche :

<sup>155</sup> Benaïssa n.d., p. A11. « Fatouma : Ecoute-moi ! Que tu le veuilles ou non Jilali est ton frère ! Sang pur sang ! Même ventre, même sang / Dalila : Si on regarde le sang, même les animaux sont des frères ! / Fatouma : Le sang est la chose la plus importante, qu'est-ce que tu penses !! ».

<sup>156</sup> Benaïssa 1991, p. 14.

<sup>157</sup> Voir partie 3, § 2.4.4.1.

<sup>158</sup> Riegel 2011, p. 771.

19. فطومة: اه اسمعي اه! احنا يتامى ما عندنا غير  
 L'aînée : Ecoute, nous sommes  
 خونا اه! orphelines et nous n'avons que notre  
 frère !  
 دليلة: هو؟ هو الي يتيم وما عنده غير خواتاته!  
 La cadette: C'est lui l'orphelin qui n'a  
 فطومة: ايواه! plus que nous, ses deux sœurs.<sup>160</sup>  
 دليلة: اه!<sup>159</sup>

Le mot-phrase « اه - āh » est utilisé quatre fois dans ces répliques et 307 fois au total dans la pièce. Il exprime à la fois l'étonnement et la plainte, et il témoigne, plus en général, de l'implication profonde des personnages dans le dialogue. Sa variante la plus longue « ايواه - āyūh » n'est présente dans la pièce que dans deux occurrences. Il est intéressant de remarquer que ces interjections sont toujours complètement omises, sans aucune exception, dans la traduction française. C'est un premier signal d'une tendance de Benaïssa à privilégier la transposition du sens au détriment des choix expressifs. Cette tendance est confirmée par la traduction des répétitions ayant une fonction expressive, comme dans cet extrait :

20. دليلة: حنونة! قولي لي انت انت علاه ما عندك  
 La cadette-Zakia: Alors pourquoi, toi,  
 شي الذراري علاه?<sup>161</sup> tu n'as pas eu d'enfant?<sup>162</sup>

La cadette répète deux fois le pronom personnel deuxième personne du singulier « انت - inti » et l'adverbe interrogatif « علاه - 'aleh? ». Les mots répétés sont des mots grammaticaux qui ne sont pas porteurs du sens de la phrase. Leur répétition pressante contribue à donner spontanéité, rapidité et excitation au discours. Ce genre de répétition est aussi omis.

En revanche, lorsque la répétition concerne un mot clé, l'auteur cherche à la reproduire, au moins en partie, comme dans ce cas :

21. فطومة: انتيا انت الي تهذري لي على  
 L'aînée : Sais-tu que nous sommes

<sup>159</sup> Benaïssa n.d., p. A5. « Fatouma : Ah ! Ecoute ah ! Nous sommes des orphelins et nous n'avons que notre frère ! Ah ! / Dalila : Lui ? C'est lui qui est orphelin et n'a que ses sœurs ! / Fatouma : Ayau ! / Dalila : Ah ! ».

<sup>160</sup> Benaïssa 1991, p. 9.

<sup>161</sup> Benaïssa n.d., p. A24. « Dalila : Hanouna ! Dis-moi toi, toi, pourquoi tu n'as pas d'enfants, pourquoi ? »

<sup>162</sup> Benaïssa 1991, p. 24.

المسؤولين احنا مسؤولين على المسؤولين! **responsables** des “responsables” ?  
 على خاطر المسؤول كيطيح! ما يصيب غير  
 مراته والا يماه! الرجال يصيبوا بعضهم في  
 العز وينكروا بعضهم في الشدة<sup>163</sup>!  
 Quand un **responsable** tombe... Il ne se  
 fait ramasser que par sa femme ou sa  
 mère. Les hommes s’estiment dans la  
 gloire et se renient dans la déchéance.<sup>164</sup>

La répétition a dans ce passage une double fonction : d’un côté elle contribue, comme dans l’exemple précédent, à mettre en scène l’oralité de la langue algérienne et sa spontanéité ; de l’autre, elle insiste sur le mot autour duquel le passage se structure, en soulignant l’importance de son sens.

La répétition, une stratégie linguistique fondamentale dans les deux versions, est aussi employée en arabe afin de bâtir des phrases par accumulation des syntagmes, ce qui est assez fréquent dans la langue parlée. Voyons à ce sujet un autre passage, assez parlant :

22. فاطومة: ياو هذه الصبحة في المارشي! هذه  
 الصبحة في المارشي سرقوا لي البرتموني  
 سرقوا لي البرتموني من جيب الحجاب! يا  
 عجة الحجاب يمسه السر اقين<sup>165</sup>!  
 Fatouma : Le **hidjab** ne m’a protégé de  
 rien. Ce matin au marché, un voleur  
 m’a piqué mon porte-monnaie. De la  
 poche même du **hidjab** ! Depuis quand  
 viole-t-on un **hidjab**?<sup>166</sup>

Fatouma construit son discours en juxtaposant et en répétant des syntagmes qui vont enfin former une phrase. Elle commence par un syntagme formé de [C temps « هذه الصبحة – *hedhihi aṣṣabḥa* (ce matin) » + C lieu « في المارشي – *filmāršī* (au marché) »], que nous appellerons syntagme 1 (S1). Elle répète ainsi ce syntagme en ajoutant la clause principale [V impersonnel « سرقوا لي - *saraqū lī* (on m’a volé)» + O « البرتموني - *alburtmūnī* (le porte monnaie)»], le syntagme 2 (S2), qui donne l’information la plus importante. Elle répète encore le S2 en y ajoutant un troisième syntagme S3 [C origine « من جيب الحجاب – *min jīb al-ḥijāb* (de la poche du hidjab) »]. La structure finale de sa réplique peut donc être résumée ainsi :

<sup>163</sup> Benaïssa n.d., p. A31. « Fatouma : C’est toi qui parles des responsables lorsqu’ils disent qu’ils sont responsables ? Parce que quand un responsable tombe il ne trouve que sa femme ou sa mère. Les hommes se trouvent entre eux seulement dans le bonheur, ils ne se trouvent pas dans la difficulté ».

<sup>164</sup> Benaïssa 1991, p. 29.

<sup>165</sup> Benaïssa n.d., p. A1. « Fatouma : yau, ce matin au marché ! Ce matin au marché on a volé mon portemonnaie ! On a volé mon portemonnaie de la poche du hidjab ! Bizarre, le hidjab, ils le touchent, les voleurs ».

<sup>166</sup> Benaïssa 1991, p. 5.



Fatouma commence par le pronom personnel sujet première personne du singulier « أنا - *ena* », qui ne doit pas s'exprimer obligatoirement en arabe et marque donc une dislocation à gauche du sujet et elle introduit ensuite une phrase temporelle, régie par la conjonction « ك - *ka* (quand) » et dont « أنا » est le sujet. Cependant, le sujet de la clause principale qui suit est « انت - *inti* (tu) », qui reste implicite dans les préfixes du verbe. Il y a donc d'abord une mise en relief du sujet de la phrase subordonnée, qui correspondrait en français à une antéposition du pronom personnel tonique « moi », puis un changement de sujet assez brusque qui est typique du langage spontané. En contrepartie, dans la version française l'auteur omet cette mise en relief du sujet de la temporelle, en normalisant ainsi la structure syntaxique de la phrase.

En bref, par l'analyse contrastive des textes nous remarquons une tendance très nette à la réduction, voire à la non-traduction, de tout ce qui est expressivité – ponctuation (18), interjections (19), répétitions qui ne concernent pas des mots clé (20, 22), normalisation de structures syntaxiques marquées orales (23) – , afin de privilégier le niveau du sens.

#### 2.4.3.2 L'apparente cohérence d'un « faux dialogue »

Une fois examinée la non-traduction en français de l'expressivité de l'arabe algérien, il nous reste un autre aspect stylistique à analyser. Nous avons déjà dit que dans cette pièce, avant la réconciliation finale des deux sœurs, il n'y a pas de réelle communication mais que chaque sœur reste enfermée en elle-même, dans ce que Joëlle Garde Tamine appelle un « faux dialogue »<sup>170</sup>. Étant donné que le contenu n'est pas important, c'est la langue qui est au centre de ce manque de communication. C'est pourquoi il est fondamental d'analyser comment la cohésion du texte se réalise dans les deux versions.

La stratégie la plus utilisée dans la version arabe est la répétition de mots ou de syntagmes de la réplique précédente :

24. ! **la carte d'identité** فطومة: شوفي **شوفي** L'aînée : Regarde ta **carte d'identité**;  
شوفي الكواغط! احنا خواه واسمنا واحد! fraternellement et officiellement, nous  
avons **le même nom**.

<sup>170</sup> Garde Tamine 2010, p. 217.

je suis d'accord avec **دليلة: اسمنا واحد** La cadette : **Le même nom** d'accord !  
**la carte و الكواغظ** و بالصح هذا الي دار الكواغظ و la carte Mais celui qui a fait cette **carte**  
**d'identité** و قاع خونا؟<sup>171</sup> **d'identité** est-il notre frère?<sup>172</sup>

Dans cet extrait, il y a en arabe deux types de répétitions. D'abord, la répétition du verbe « شوفي - *šūfī* (regarde) » dans la réplique de Fatouma est expressive et elle est omise en français. Ensuite, Dalila répète trois parties de la réplique de la sœur : la locution nominale, en français, « la carte d'identité », la phrase « ( Notre nom est un) » et le nom « الكواغظ (les papiers) ». En citant Benaïssa, les deux sœurs « sont dans la même langue, mais elles ne sont pas dans le même discours » : les répétitions garantissent une certaine cohérence du texte, alors que l'incompréhension entre les sœurs au niveau du contenu est évidente. Les répétitions sont partiellement reproduites en français : dans ce passage, il y en a deux – la locution « carte d'identité » et le syntagme « le même nom » – face aux trois en arabe. C'est un exemple d'une tendance dominante dans cette autotraduction à éliminer les répétitions et à les garder seulement lorsqu'elles sont strictement nécessaires. Si la répétition est à la base de la cohésion du texte, en général, elle est au moins partiellement gardée en français.

Outre les répétitions, Benaïssa assure la cohésion du texte ayant recours à la dérivation :

25. **دليلة: هو خوي؟** La cadette : Si lui est mon frère, qui suis-je?  
**فطومة: هو خوك!** L'aînée : Comment ça “qui suis-je”?  
**دليلة: وانا اشكون انايا؟** La cadette : Si lui est mon frère, moi  
**فطومة: كيفاه هذه انت انت اشكون هذه؟** qui suis-je ? Parce que, selon lui, je ne  
**دليلة: اه! الا هو خوي! انا اشكون؟** suis rien. Peux-tu, toi, être sœur de  
**فطومة: اه! كيفاه هذه انت اشكون كيفاه؟** rien?<sup>174</sup>  
**دليلة: هاني نقول لك الا هو خوي انا اشكون؟**  
**انا بالنسبة لهم انا ولو! و انت انت تقبلي تكوني**  
**اخت ولو؟<sup>173</sup>**

<sup>171</sup> Benaïssa n.d., p. A10. « Fatouma : regarde la carte d'identité ! Regarde les documents ! Nous sommes des frères et nous n'avons le même nom ! / Dalila : Nous avons le même nom, je suis d'accord avec toi. Mais celui qui a fait les documents et la carte d'identité est-il notre frère ? ».

<sup>172</sup> Benaïssa 1991, p. 13.



Ce passage est caractérisé par de nombreuses répétitions qui répondent à la même nécessité que dans l'exemple numéro 24. De plus, au nom « خو - khū (frère) » on ajoute deux pronoms personnels suffixe différents selon le locuteur, ce qui donne « خوي – khūy (mon frère) » et « خوك – khūk (ton frère) ». Bien que l'on ne répète pas exactement les mêmes phonèmes, la cohésion des répliques est assurée. De même, on peut trouver de petites variations dans une phrase répétée, par exemple dans ce passage « انا اشكون - ānā iškūn (Moi qui suis-je?) » s'alterne avec « انت اشكون - īntī iškūn (Toi qui es-tu?) », toujours selon le locuteur. En revanche, en français, la seule stratégie présente est la répétition, encore une fois moins présente qu'en arabe.

La dernière stratégie adoptée par l'auteur dans ce sens est l'emploi des déictiques :

26. دليلة: انا هذا الثوب ما هو ثوب جدودنا! انا يما  
سترت روحها بالملاية والحايك عمرنا ما  
عرفنا هذا الثوب هذايما! La cadette : Si je devais porter un voile,  
ce serait selon notre tradition. Ma mère  
n'a jamais connu cet habit.
- فتومة: ذرك كتعرفنا به نلبسوه! جانا حتى  
لهنا ونخلوه!<sup>175</sup> L'aînée : Maintenant que nous le  
connaissons, on le porte. Il est arrivé  
presque à domicile et tu veux le  
rejeter...<sup>176</sup>

Dans cet extrait, Dalila en arabe répète trois fois le mot « ثوب (habit) ». La sœur, au lieu de le répéter à son tour, le reprend par le pronom clitique d'objet direct « ة (le) », utilisé aussi trois fois. En français, l'auteur préfère éliminer les répétitions dans la première réplique, tout en gardant les déictiques dans la deuxième, à savoir trois pronoms personnels objet direct « le » et un pronom personnel sujet « il », qui se réfèrent tous au mot « habit ».

<sup>173</sup> Benaïssa n.d., p. A11. « Dalila : Il est mon frère ? / Fatouma : Il est ton frère ! / Dalila : Et moi qui suis-je ? / Fatouma : Comment ça toi qui est-tu ? / Dalila : Ah ! Si lui, il est mon frère, moi qui suis-je ? / Fatouma : Comment ça moi qui suis-je, comment ? / Dalila : Je te dis, si lui, il est mon frère, moi qui suis-je ? Pour eux je ne suis rien ! Et toi, tu acceptes d'être la sœur de rien ? ».

<sup>174</sup> Benaïssa 1991, p. 13.

<sup>175</sup> Benaïssa n.d., p. A19. « Dalila : Pour moi cet habit n'est pas l'habit de nos ancêtres ! Ma mère s'est couverte avec la *mlāyā* et le *ḥāīk*. Je n'ai jamais connu cet habit. / Fatouma : Maintenant que nous le connaissons nous le mettons ! Il est arrivé jusqu'ici et nous le gardons ! ».

<sup>176</sup> Benaïssa 1991, p. 20.

Avant de passer à la présentation des tendances générales de la pièce, remarquons une dernière inclination traductive qui unit ces deux particularités stylistiques : une tendance à éliminer en français toute réplique considérée comme inutile. Prenons par exemple ce passage :

27. فطومة: رانا عايشين ونقولوا الحمد الله! L'aînée : On vit comme on peut... et là n'est pas le problème.
- دليلة: عايشين؟ عايشين معيشة الرخص!  
وكنموتوا نموتوا موت غالية هانا كيفاه رانا  
عايشين!  
فطومة: يا اختي هيلتي اه  
دليلة: عايشين؟<sup>177</sup>!
- La cadette : Notre vie est une misère et nos morts coutent cher.<sup>178</sup>

Les deux dernières répliques sont tout à fait inutiles dans l'économie du sens mais elles accomplissent les deux fonctions que nous venons de décrire : d'abord, elles contribuent à l'expressivité du passage, à la fois par l'emploi d'interjections et par les répétitions, et ensuite elles garantissent la cohésion du discours. Or, elles sont totalement effacées du texte français, car elles n'apportent aucune véritable information. C'est une autre tendance très diffusée qui, comme nous le verrons bientôt, contribue à rendre la version française beaucoup plus courte que la version arabe.

Ce dernier exemple a aussi le mérite de montrer que toutes les stratégies, que nous avons montrées séparément, opèrent en synergie et sont le plus souvent mêlées l'une à l'autre. Malgré la tendance dominante à l'élimination des répétitions, nous avons repéré dans le texte quelques exceptions, c'est-à-dire des passages où Benaïssa ajoute des répétitions dans la version française. En voici un exemple :

28. دليلة: اسمعي! انا كمات بابا حطيت حجرة على  
قبرة وحجرة على قلبي وكماتت يما حطيت  
حجرتين وابست من الدنيا وانا زالنني حية!<sup>179</sup>  
La cadette : Écoute ! **À la mort de mon père, j'ai mis une pierre sur sa tombe et une autre sur mon cœur. À la mort**

<sup>177</sup> Benaïssa n.d., p. A30. « Fatouma : Nous sommes vivants et nous disons *alḥamdulillah* / Dalila : Vivants ? Nous vivons comme des humiliés et lorsque nous mourons nous avons une morte digne. C'est comme ça qu'on vit ? / Fatouma : Ma sœur, tu me rends folle, ah ! / Dalila : Vivants ? ».

<sup>178</sup> Benaïssa 1991, p. 29.

**de ma mère, j'ai mis deux pierres sur sa tombe et deux autres sur mon cœur.** J'ai désespéré de l'existence tout en restant **vivante**... C'est vrai. Mais me laisser enterrer **vivante**, c'est trop!<sup>180</sup>

La première partie de la réplique est traduite presque mot à mot mais, en français, Dalila répète aussi le syntagme « et deux autres sur mon cœur », avec une petite variation concernant l'adjectif numéral qui, en arabe, n'est présent qu'une fois. La deuxième partie, en revanche, est développée dans le but de clarifier son sens. Pour insister sur ce qu'elle est en train d'exprimer, la cadette répète l'adjectif « vivante », créant une juxtaposition entre une vie sans espoir et une vie dans la tombe, qui n'est pas présente en arabe. C'est une stratégie de compensation : en ajoutant des répétitions dans des passages où elles aident à insister sur le contenu, le dramaturge cherche à rééquilibrer la perte des répétitions expressives.

Une fois prise en examen les principales stratégies de traduction du contenu et du style, nous concluons par une présentation des tendances générales, déjà esquissées dans ces deux derniers paragraphes.

#### **2.4.4 Tendances générales**

En abordant l'analyse des stratégies de traduction du contenu et du style, nous avons déjà esquissé quelques considérations plus générales sur des tendances traductives de plus grande ampleur. Nous avons souligné, sans pourtant nous y arrêter, une claire tendance à la clarification du contexte politique (voir les exemples 1, 2, 3 4), une tendance au résumé (exemples 5, 12, 19, 25) et une tendance à la rationalisation (exemples 18, 19, 20, 22, 23). Soulignons maintenant que la majorité des autres modifications signalées témoignent, plus en général, de l'autorité de l'auteur traducteur sur son texte et son envie de se redire (exemples 7, 9, 10, 11, 12, 13,14,16). Cela vaut la peine de revenir sur ces quatre tendances qui résument l'attitude globale que Benaïssa a adoptée dans son autotraduction.

---

<sup>179</sup> Benaïssa n.d., p. A5. « Dalila : écoute ! Moi quand mon père est mort j'ai mis une pierre sur sa tombe et une autre sur mon cœur. Et quand ma mère est morte j'ai mis deux pierres, et j'ai arrêté d'avoir de l'espoir pour la vie. Et je suis encore vivante ».

<sup>180</sup> Benaïssa 1991, p. 9.

La clarification n'a pas lieu seulement vis-à-vis du contexte politique. C'est une stratégie plus vaste qui touche plusieurs domaines. Dans ce premier extrait, il s'agit d'expliquer un terme culturel :

29. فطومة: صحيت يا الفحلة ها !! حبيت تعكسي L'aînée : Bravo ! Tu veux inverser  
الدنيا وتقلبي الشريعة؟<sup>181</sup> l'ordre du monde et renier la Chariâa.  
**Tu veux jeter la loi divine à la mer.**<sup>182</sup>

Le mot « Chariâa », inséré en arabe dans le texte français, n'est pas directement traduit. Cependant, le dramaturge ajoute toute une phrase, « tu veux jeter la loi divine à la mer », qui, en insistant sur le sens de la phrase précédente, fournit un prétexte pour clarifier le sens de l'emprunt.

De même, dans l'exemple 30 c'est toute une pratique culturelle qui est clarifiée :

30. دليلة: واش راكي تدير؟ La cadette : Qu'est-ce que tu fais ?  
فطومة: واش راني تدير؟ راكي تشوفي! خوك L'aînée : Un couscous.  
قال لي افتالي كسكسو  
دليلة: علاه؟ La cadette : Pourquoi ?  
فطومة: بالاك حب يخرج قصعة كاش ما ربي يهديك!<sup>183</sup> L'aînée : Ton frère m'a demandé de  
**préparer une offrande... Pour que Dieu t'éclaire et te ramène dans le droit chemin.**<sup>184</sup>

Dans le texte arabe, Fatouma utilise la locution « يخرج قصعة » qui, mot à mot, signifie « sortir la casserole » mais est utilisé dans le sens de « faire une offrande ». C'est une locution qui reflète un usage pratique, car pour faire une offrande il faut sortir une casserole, dans ce cas du couscous, et l'apporter à la mosquée. Puis, elle explique le but de l'offrande « كاش ما ربي يهديك », « pour que Dieu te guide ». Benaïssa ne garde que le

<sup>181</sup> Benaïssa n.d., p. A5. « Fatouma : T'as raison, qu'est-ce que tu es sage ! Tu veux renverser le monde et inverser la loi ? ».

<sup>182</sup> Benaïssa 1991, p. 9.

<sup>183</sup> Benaïssa n.d., p. A14. « Dalila : Que fais-tu ? / Fatouma : Que veux tu que je fasse ? Tu me vois ! Ton frère m'a dit prépare le couscous ! / Dalila : Pourquoi ? / Fatouma : Peut-être il veut sortir la casserole pour que Dieu te guide ».

<sup>184</sup> Benaïssa 1991, p. 16.



indispensable pour la cohérence du texte, c'est-à-dire dans un effacement de toute oralité et de toute expressivité. Nous avons déjà présenté nombre d'exemples qui vont dans ce sens, nous en ajoutons un dernier, où l'auteur restructure totalement son discours :

32. فطومة: انا شفت في هذه البلاد من الجميع الي  
 قرا النص منهم يحبوا يشبهوا للقور! اه! علاش  
 الجزائريين ما يستاهلوا شي القاريين?<sup>189</sup>
- L'aînée : Un – D'abord tu n'as pas le  
 choix. Deux – Ce qui est inacceptable,  
 c'est de voir que tous ceux qui étudient  
 dans ce pays veulent devenir  
 Américains ou Français. Ne peut-on  
 être Algérien et instruit ?<sup>190</sup>

En laissant de côté une tendance à la clarification que nous ne commenterons pas dans ce cas, nous nous bornerons à remarquer que Benaïssa réorganise la structure du discours en insérant une liste subdivisée en deux points, signalés graphiquement par des tirets. Parallèlement, il élimine tous les points d'exclamation qu'il substitue par deux points et une virgule, et l'interjection « اه - ah ». C'est, sans doute, l'exemple le plus évident de rationalisation du discours que nous avons pu repérer. Si le discours, au niveau du sens, reste le même, son « signe » et son « statut », en reprenant Berman, changent complètement.

En regardant la pièce plus globalement, le premier élément qui saute aux yeux est la brièveté de la version française par rapport à la première version. Elle découle et de l'élimination de l'expressivité et d'une tendance au résumé dans le passage d'une langue à l'autre, et enfin de nombreuses omissions.

Dans l'exemple numéro 33, trois répliques sont résumées en une seule :

33. فطومة: شوفي! ولو عندك الحق انا ما راني  
 شي غالطة! سمعتي! على خاطر انت تكسري  
 راسك بالزاف اه! على حجاب درت  
 ! ياك! la faim
- L'aînée : Quelles que soient tes raisons,  
 moi je n'ai pas tort. Pour une affaire de  
 hidjab, tu as fait la grève de la faim ! Je  
 crois que tes études t'aveuglent.<sup>192</sup>

<sup>189</sup> Benaïssa n.d., p. A4. « Fatouma : Moi, j'ai vu que dans ce pays la moitié de ceux qui ont étudié veut rassembler aux Occidentaux. Ah ! Pourquoi les Algériens ne méritent pas l'instruction ? ».

<sup>190</sup> Benaïssa 1991, p. 8.

<sup>192</sup> Benaïssa 1991, p. 19.

دليلة: صوم برك!

فطومة: صمت على الحجاب خرجت من الدار  
على حجاب وحابة تخرجي من البلاد على  
حجاب! اواه! اواه! وقيل قريت حتى  
انعميت<sup>191</sup>!

Outre l'élimination des interjections, remarquons dans ce passage l'omission de toute la réplique de Dalila et de quatre phrases de Fatouma : « (regarde) شوفي » , « (t'as entendu) سمعتي » , « (Parce que tu te casses trop la tête, ah) على خاطر انت تكسري راسك بالزاف اه » , « (tu as jeûné pour l'hidjab tu as quitté ta maison pour l'hidjab et tu veux laisser le pays pour l'hidjab ! āwāh ! āwāh ! ) » . Bien que la réplique en français véhicule peu ou prou les mêmes informations principales, la tendance au résumé et à l'élimination de tout ce qui semble superflu est évidente. Ce n'est qu'un exemple significatif mais toute la pièce en est très riche<sup>193</sup>.

De même, l'élimination de la majorité des répétitions provoque aussi une réduction de la longueur du texte :

34. دليلة: اعميناها اه! : اعميناها و اعميناها Dalil a: (Elle mime un "responsable" à la télé)  
بصفة مسؤولة واش كايين؟ ولو كان ما كانت  
شي روح المسؤولية لو كان اعميناها اكثر  
من هذا الشيء! علاش اشكون الي ما يغلط شي؟  
الناس كامل تغلط غير ربي الي ما يغلط شي!  
اعميناها و اعميناها بصفة مسؤولة!  
والمسؤولية هي الي تحتم على الإنسان يعميها  
واش كايين؟<sup>194</sup>
- “En tant que **responsables**, nous nous sommes trompés. Mais nous avons commis des **erreurs responsables** et sans notre sens de la **responsabilité**, nos **erreurs** auraient été plus graves, plus conséquentes. L'**erreur** est **humaine**, donc nous sommes des **responsables**”

<sup>191</sup> Benaïssa n.d., p. A18. « Fatouma : Regarde ! Si tu as raison moi je n'ai pas tort ! T'as entendu ! Parce que tu te casses trop la tête, ah ! Pour un hidjab tu as fait la grève de la faim, *yāk* ! / Dalila : juste le jeûne / Fatouma : tu as jeûné pour l'hidjab tu as quitté ta maison pour l'hidjab et tu veux laisser le pays pour l'hidjab ! *āwāh* ! *āwāh* ! Il semble que tu aies étudié jusqu'à devenir aveugle ! ».

<sup>193</sup> Nous renvoyons aux tableaux en annexes.

<sup>194</sup> Benaïssa n.d., p. A7. « Dalila : nous avons tout gâché, ah ! Nous avons tout gâché et nous avons tout gâché parce que nous sommes des responsables, c'est quoi ? Si ce n'était pas pour le sens de responsabilité nous aurions gâché plus que ça ! Et pourquoi, qui ne se trompe pas ? Tout le monde se trompe seulement Dieu ne se trompe pas ! Nous avons tout gâché et nous avons tout gâché parce que nous sommes des responsables ! Et c'est la responsabilité qui impose à l'homme de tout gâcher ? ».

Le texte arabe est très répétitif, mais c'est cette répétitivité qui donne de la force au discours de Dalila et fournit la clé de lecture à tout le passage. En se traduisant, Benaïssa garde quelques répétitions – huit contre quatorze répétitions de l'arabe – qui sont indispensables pour la cohésion de l'échange qui suit ; néanmoins il le fait en rationalisant la structure des phrases et en les rendant beaucoup plus courtes.

Quant aux omissions, il élimine les répliques qui n'ont aucune fonction sémantique, mais qui demeurent uniquement expressives. C'est le cas, entre autres, de ce passage :

35.            فطومة: برکاي ما تخسري في النية! سمعت؟    L'ainée:    Arrête...    cesse    de  
    دليلة: انا نخسر في النية؟    blasphémer.<sup>197</sup>  
    فطومة: اه! انت راكي تخسي في النية!  
    بركات<sup>196</sup>

Il s'agit d'un exemple flagrant de ce que nous avons appelé un « faux dialogue ». Dans ces trois répliques, rien ne se passe mais chaque sœur répète les mots de l'autre en montrant l'impossibilité de toute communication. Benaïssa ne traduit en français que la première réplique, la seule qui véhicule un sens, éliminant le dernier verbe qui est seulement expressif. Les deux autres répliques, jugées inutiles, sont effacées.

Enfin, l'auteur élimine beaucoup de passages sans aucune raison apparente, en contribuant à la réduction du texte. L'exemple le plus évident nous semble sans aucun doute l'omission d'un long passage du monologue de Dalila qui conclut la pièce<sup>198</sup>. Bien évidemment, Benaïssa omet des passages mais il en ajoute d'autres. Toutefois, une analyse globale de la traduction montre que les omissions dominent et que, conséquemment, la pièce française est beaucoup plus courte.

La seule raison pour laquelle ces omissions et ces ajouts sont effectués ne peut s'expliquer que par la volonté de l'auteur de changer son œuvre, en raison de son

<sup>195</sup> Benaïssa 1991, p. 11.

<sup>196</sup> Benaïssa n.d., p. A16. « Dalila : « Fatouma : arrête de détruire la bonne foi ! T'as entendu ? / Dalila : C'est moi qui détruis la bonne foi ? / Fatouma : Ah ! C'est toi qui détruis la bonne foi ! Arrête ! »

<sup>197</sup> Benaïssa 1991, p. 17.

<sup>198</sup> Benaïssa n.d., pp. A38-A39. Comme ce passage est considérablement long, nous ne pouvons pas le reporter ici mais nous renvoyons aux tableaux en annexe.



autorité suprême sur le texte. Voyons deux derniers exemples, qui illustrent parfaitement cette attitude créatrice de Benaïssa dans son autotraduction :

36. دليلة: et c'est qu' انا ما نشوف شي La cadette : C'est qu'il ne me laisse pas  
التلفزيون معه! voir la télé ; il s'enferme pour la voir et  
هو الي يشوفها وحده وكيشبع منها يجيب له quand il a sa dose... il m'accuse d'être  
ربي كالي انا خرجت من صندوق العجب في sortie dans une boîte à scandale. Il ne  
عوض يحوس سحجيني يحوس يغلق علي cherche pas seulement à me voiler, il  
قاع<sup>199</sup> veut me camisolier.<sup>200</sup>

Dans ce premier extrait, toutes les informations contenues dans la version arabe ont été transposées en français. Cependant, Benaïssa ne traduit pas comme un traducteur allographe l'aurait fait, en procédant syntagme après syntagme, mais il reformule les phrases, en récréant le discours. Il réaffirme ainsi son pouvoir absolu sur le texte dont il dispose à son gré, en donnant libre cours à sa volonté de se redire. Cette volonté s'exprime encore plus clairement lorsqu'il opère des changements aussi au niveau du contenu, comme dans cet extrait :

37. فطومة: اه يا حسرة! يا حسرة على القمح في L'aînée : Les moustaches au vent, les  
المطمور والخليع في الفخار والقديد معلق ببركة hommes scrutaient l'horizon. Attirés par  
العيد<sup>201</sup> les montagnes, ils jetaient sur nous des  
regards rêveurs<sup>202</sup>.

Les images véhiculées dans les deux langues sont tellement différentes que l'on ne pourrait pas comprendre qu'il s'agit de la même réplique sans une analyse contrastive du texte. C'est une traduction qu'un traducteur allographe n'aurait jamais pu produire et qui témoigne, encore une fois, de la liberté dont Benaïssa jouit en tant que traducteur de lui-même.

<sup>199</sup> Benaïssa n.d., pp. A31- A32. « Dalila : et c'est que moi, je ne regarde pas la télévision avec lui ! C'est lui qui la regarde tout seul et quand il est saturé il lui semble que je sorte de l'écran et au lieu d'essayer de me faire porter le voile il essaye même de m'enfermer ».

<sup>200</sup> Benaïssa 1991, p. 30.

<sup>201</sup> Benaïssa n.d., p. A21. « Fatouma : ah dommage ! Dommage pour le grain dans les greniers et les cornichons dans les pots de terre cuite et la viande sèche accrochée en souvenir de la bénédiction du 'aīd' ».

<sup>202</sup> Benaïssa 1991, p. 21.

#### **2.4.5 *Au-delà du voile*, une autotraduction cachée**

Le résultat le plus important auquel l'analyse textuelle a abouti est le constat que *Au-delà du voile* est une autotraduction de *Rāk Khūya, w ānā škūn*. Le lien entre ces deux pièces n'était pas explicite, au point que nous avons l'impression que Benaïssa a caché la nature autotraductive de la version française. Bien que le péri-texte de l'édition parue chez Lansman ne signale pas l'existence d'une première version en arabe, une lecture attentive de l'épître, à savoir des articles et des ouvrages critiques sur Benaïssa, nous a permis de faire le lien entre ces deux pièces. L'analyse textuelle des variantes a, sans aucun doute, confirmé nos hypothèses.

Deuxième constat : si d'un côté, l'insertion de mots arabes dans le texte français témoigne d'une volonté de ne pas sacrifier son « algérienneté » dans le passage d'une langue à l'autre, l'analyse des variantes montre, de l'autre, une tendance naturalisante, au niveau du contenu, mais, surtout, au niveau stylistique. La clarification et la rationalisation du texte vont à l'encontre du public français dans le but de lui offrir une pièce qui ne s'éloigne pas trop de ses attentes. En effet, *Au-delà du voile* est la première épreuve d'écriture de Benaïssa pour un nouveau public, peu avant son exil. Il est donc probable que l'auteur a voulu adapter son texte aux normes qu'il croyait dominantes dans le contexte cible de peur d'être critiqué pour son étrangeté.

Enfin, venons-en à la tendance la plus importante : bien que la naturalisation soit fort présente, la tendance dominante demeure la réécriture et la recréation. L'analyse contrastive des deux versions montre que très peu de répliques pourraient être comparées à une traduction allographe. En revanche, Benaïssa, le plus souvent donne la même information qu'en arabe mais en la réécrivant avec d'autres mots, allant jusqu'à en changer totalement le sens, dans certains cas. L'immense présence d'omissions et la tendance à résumer vont dans le même sens. En bref, Benaïssa respecte la structure de la pièce, l'équilibre entre les répliques et, en général, le sens véhiculé mais il traduit la pièce en français en créant un nouveau langage, en ajoutant des parties et en éliminant d'autres lorsqu'il en a tout simplement envie. Il s'agit, selon les catégories proposées par Oustinoff, d'une autotraduction créatrice, constat qui ne reflète pas l'avis de l'auteur sur son travail. En parlant de cette autotraduction, Benaïssa a déclaré son insatisfaction devant le résultat qui, pour lui, est trop proche de l'arabe, trop

"traduit"<sup>203</sup>. Il se réfère notamment à des passages trop culturels, comme la scène de la *bouqqala*, qui ont peu de sens pour un public français. C'est peut-être ce constat de l'impossibilité de se traduire soi-même qui a fait en sorte que cette autotraduction reste actuellement pour Benaïssa un cas isolé, au moins pour l'instant.

---

<sup>203</sup> Voir partie 3, §2.2 et entretien de l'auteur en annexes.



## Conclusions

Ce travail de recherche a abordé trois autotraductions réalisées au Maghreb entre 1990 et 2003 : *Al-baḥt ‘an ‘A’ida* et *Junūn* de la Tunisienne Jalila Baccar et *Rāk khūya w ānā škūn* de l’Algérien Slimane Benaïssa. Ces deux artistes ont plusieurs caractéristiques en commun. En premier lieu, ils comptent parmi les figures les plus importantes de la scène théâtrale maghrébine, ayant contribué à la création d’un théâtre privé indépendant dans les années 70<sup>1</sup>, et jouissent actuellement d’une reconnaissance internationale<sup>2</sup>. Les deux auteurs se sont fortement engagés dans un effort de réflexion sur la société, sur ses problèmes et sur ses conflits<sup>3</sup>, ce qui les a amenés vers un théâtre dont les thématiques sont très politiques. Le choix de s’exprimer dans les arabes nationaux s’est ainsi d’un côté imposé comme le seul possible, parce qu’il permet de parler du peuple au peuple, mais de l’autre a représenté une forte prise de position, éminemment politique, en faveur de la reconnaissance officielle des langues maternelles, habituellement considérées comme inaptes à s’exprimer dans des registres soutenus et à véhiculer des contenus universels. Jalila Baccar et Slimane Benaïssa semblent donc partager une vision très sociale et engagée, dans tous les sens du terme, de l’art dramatique.

Les trois cas étudiés représentent des autotraductions verticales, ou mieux des supra-autotraductions, qui ont eu lieu à partir d’une langue très périphérique dans la galaxie des langues mondiales – respectivement l’arabe tunisien et l’arabe algérien – vers une langue centrale – le français, une langue encore très diffusée au Maghreb en raison de son passé colonial.

Les contextes dans lequel l’autotraduction a lieu diffèrent cependant : Jalila Baccar est une autotraductrice sédentaire, qui s’est autotraduite tout en continuant à résider en Tunisie, alors que Slimane Benaïssa est un autotraducteur migrateur, qui a reproposé en français la dernière pièce qu’il avait écrite en arabe, très peu de temps avant son exil définitif en France. Mais cette dissimilitude nous semble en réalité moins importante qu’il ne paraît, car dans les deux cas le changement de langue implique un changement de public. Vu que le contexte de provenance des deux auteurs est caractérisé par un

---

<sup>1</sup> Ruocco 2010.

<sup>2</sup> Nous rappelons que les pièces théâtrales de Jalila Baccar sont mises en scène régulièrement aussi bien en Europe (elle a été invitée quatre fois dans l’espace de 10 ans au Piccolo teatro de Milan), qu’en Amérique du Nord et du Sud. Les pièces et les romans de Benaïssa, pour leur part, sont publiés en Belgique et France chez Lansman pour le théâtre et chez Plon pour les récits.

<sup>3</sup> Voir les interventions des auteurs en annexe.

large bilinguisme social, ils auraient pu écrire en français tout en continuant à s'adresser aux Tunisiens et aux Algériens. Toutefois, l'autotraduction vers le français se fait, dans les trois cas, expressément dans le but de s'adresser aux Français de France. La France demeurant le centre – économique, politique et culturel – auquel l'espace maghrébin fait référence, l'examen des stratégies choisies par ces auteurs dans la traduction d'eux-mêmes pour ce nouveau public se révèle encore plus intéressant.

Le projet migratoire de Benaïssa pourrait avoir joué un rôle dans le choix de s'autotraduire. Dans le cas de Jalila Baccar, les raisons de l'autotraduction semblent surtout extrinsèques. Elle ne s'est probablement autotraduite que pour répondre à la demande d'un acteur du champ littéraire français : le festival « Du monde entier » pour *À la recherche de Aïda* et l'éditeur « Éditions théâtrales » pour *Junun*. Le fait que l'écriture en français pour cette auteure reste une expérience isolée semble confirmer l'absence de raisons intrinsèques évidentes au choix de cette langue. En revanche, dans le cas de Slimane Benaïssa l'autotraduction constitue une phase de passage, une sorte de première épreuve vers un changement de langue définitif. Les causes extrinsèques qui sont à la base de l'autotraduction, c'est-à-dire la nécessité de mettre en scène une pièce en France pendant une résidence artistique, semblent se mêler à des motivations plus intimes, celles qui perturbent un écrivain qui risque sa vie et qui commence à envisager de prendre le chemin de l'exil.

Cette attitude différente se reflète aussi dans le paratexte de la seconde version. Dans les deux pièces françaises de Jalila Baccar, il y a toujours une référence à la première version en « arabe tunisien ». L'importance qu'elle donne à la distinction entre arabe (littéraire) et arabe tunisien confirme son engagement pour la valorisation de cette langue. *À la recherche de Aïda* est présentée comme une traduction allographe, faite par Fadhel Jaïbi, ce qui cache la nature collective du travail de ce couple et, conséquemment, la nature autotraductive de cette version. *Junun*, en revanche, est présentée comme une adaptation réalisée par Fadhel Jaïbi et Jalila Baccar. Dans ce cas, la nature auctoriale du texte est confirmée, alors que les auteurs cachent, ou nient, sa nature traductive. Quant à Benaïssa, il ne fait aucune référence à la langue arabe, ce qui est déjà un indice significatif du changement en cours dans son esprit. Il se borne à rappeler l'existence des représentations précédentes et les noms des actrices impliquées, sans spécifier le contexte ni la langue.

L'analyse du contexte de mise en scène de la première version, la version arabe, de ces trois pièces, a été indispensable pour mieux aborder l'étude de la textualisation des langues. Rappelons, en bref, que le contexte sociolinguistique maghrébin est caractérisé par une forte diglossie entre arabe littéraire – langue officielle – et arabe tunisien ou algérien – la langue maternelle de la majorité de la population, considérée comme un dialecte – à laquelle s'ajoute la langue française, laissée en héritage par la colonisation. Cette dernière est présentée comme une langue étrangère et n'a aucune reconnaissance officielle, tout comme les arabes nationaux qui, pour leur part, sont relégués aux domaines informels de la vie quotidienne. De plus, en Algérie, le berbère, langue maternelle d'environ 30% de la population, a été reconnu comme langue nationale. C'est dans le cadre de cette situation générale que l'usage des langues proposé par Jalila Baccar et Slimane Benaïssa est à envisager.

La pièce *Al-baḥt'an 'A'ida* représente un cas d'étude un peu particulier, car la version arabe est aussi créée pour un public étranger, le public libanais. La langue que Jalila Baccar partage avec ses spectateurs est l'arabe littéraire, la langue officielle aussi bien du Liban que de la Tunisie. Toutefois, elle préfère écrire la pièce à la fois en arabe littéraire et en arabe tunisien, en affirmant de ce fait avec force la légitimité de sa langue. Baccar change de langue dans son monologue selon le sujet qu'elle aborde. La motivation compositionnelle à la base de l'emploi de ces deux langues permet ainsi à l'auteure de sortir du schéma diglossique dominant. Le fait d'imposer, implicitement, l'existence de l'arabe tunisien et son emploi au théâtre est un acte politique en soi. Les deux autres pièces faisant partie du corpus, *Junūn* et *Rāk khūya w ānā škūn*, s'adressent en revanche premièrement aux compatriotes des auteurs, les Tunisiens et les Algériens. Par conséquent, la textualisation des langues n'y répond pas à des exigences externes et peut ainsi être comparée. Nous avons d'abord remarqué que dans les deux textes la langue française est fortement présente. Dans *Junūn*, elle a notamment une motivation réaliste, car elle reflète la présence constante du français dans les pratiques linguistiques des locuteurs, mais aussi compositionnelle, car elle montre que la bonne maîtrise de cette langue reste l'apanage de certaines classes sociales privilégiées et qu'elle demeure encore une source de distinction. Dans *Rāk khūya w ānā škūn*, l'alternance codique est encore plus présente et l'insertion du français a toujours une motivation réaliste. Dans les deux cas, il est intéressant de souligner que la langue française est souvent intégrée, morphologiquement, aux arabes nationaux. Ainsi, le français et les arabes tunisien et

algérien semblent en général faire partie du même univers linguistique chez les locuteurs des arabes nationaux. Quant à l'arabe littéraire, il est très peu présent dans les deux pièces et son usage exprime l'univers diglossique des pays arabes. De ce fait, il est utilisé dans *Junūn* pour exprimer le langage bureaucratique et officiel et dans des citations littéraires, alors que dans *Rāk khūya w ānā škūn* il véhicule le discours religieux et est employé dans un discours vide, mais très solennel, avec des visées parodiques. La langue dominante est toujours l'arabe national, reproduit dans sa vivacité et dans sa spontanéité. *Junūn* est la pièce la plus intéressante de ce point de vue, puisque Jalila Baccar y déploie tous ses efforts de valorisation de l'arabe tunisien : dans cette pièce uniquement, la langue du peuple est utilisée dans une pluralité de registres, du grossier jusqu'au sublime, ce qui témoigne de sa capacité à exprimer la réalité dans sa complexité. C'est à notre avis une expérience très réussie de revendication politique vis-à-vis de l'arabe tunisien à travers l'art et la littérature. Il faut toutefois souligner que le choix de Slimane Benaïssa de laisser de côté sa langue maternelle, le berbère, pour s'exprimer en arabe algérien, a aussi une valeur politique très importante. C'est une manière de réaffirmer que l'arabe algérien est la vraie langue du peuple, bien que le pouvoir ne lui reconnaisse même pas la nature de langue, tout en ayant accordé un statut particulier au berbère.

Quant aux versions françaises, Jalila Baccar produit deux textes clairement unilingues. Le français de *À la recherche de Aïda* est standard et très soutenu. Par contre, dans *Junun*, l'auteure parvient à reproduire la pluralité linguistique de la version arabe en ayant recours à une multiplicité de registres de langue. Bien que la pièce soit unilingue, Baccar laisse quelques indices de son origine tunisienne : d'un côté, elle maintient le titre en arabe, accompagné par un sous-titre en français, « démenes », le rendant transparent ; de l'autre, elle permet à la langue arabe d'interférer avec la langue française au niveau lexical, quoique dans un nombre très limité de passages, en créant un « échange enrichissant », comme nous l'avons appelé, entre ses langues d'expression. Slimane Benaïssa choisit une stratégie totalement différente : dans *Au-delà du voile*, il ne renonce pas à l'arabe, mais il insère beaucoup d'emprunts, en créant un phénomène d'interférence très fécond. Toutefois, afin de ne pas compromettre la compréhension du public français, il choisit en majorité des mots connus en France, voire intégrés à la langue française après plus d'un siècle de contact linguistique. C'est



une stratégie qui lui permet de ne pas se priver de son identité multiple et de continuer à la réaffirmer dans ses textes.

Enfin, l'analyse des variantes entre la première et la seconde version de chaque pièce montre des tendances très claires. *À la recherche de Aïda*, première expérience d'autotraduction de Jalila Baccar, est caractérisée par trois stratégies traductives principales : une clarification de toute référence à la vie culturelle et politique tunisienne et plus largement arabe ; un ennoblissement très fort de la langue, par le recours au registre soutenu et la présence des rimes ; une édulcoration des passages politiques que la dramaturge juge trop radicaux. C'est une autotraduction en général très naturalisante, qui vise à adapter le texte au nouveau public et à aller à l'encontre de ses attentes. Cependant, dans certains passages, Jalila Baccar effectue des changements qui ne peuvent pas être interprétés dans ce sens. Parfois, elle manifeste tout simplement son envie de se redire, en cédant à une autotraduction créatrice. À ce titre *Junun* montre une évolution de l'attitude de Jalila Baccar vers la France et le public français. Des tendances naturalisantes sont toujours présentes, mais elles sont contrebalancées par des formes de résistance de la « tunisienneté » du texte, à la fois en ce qui concerne le contenu et en ce qui concerne le style, de sorte que nous pouvons parler d'une autotraduction fortement « décentrée ». Bien que sa traduction puisse être considérée comme plus « libre », notamment dans ses choix lexicaux, par rapport aux normes suivies par les traductions allographes, *Junun* se rapproche beaucoup plus que les deux autres pièces du corpus d'une véritable traduction. L'analyse du texte montre une sécurité beaucoup plus forte de l'auteure par rapport à sa première pièce et une prise de conscience de son autonomie, qui se traduit par une réappropriation créatrice de la langue française. Le cas de Slimane Benaïssa est encore différent. Si le choix de laisser des mots en arabe dans la version française montre l'attachement de l'auteur à son identité algérienne, l'analyse des variantes va dans une direction contraire. L'autotraduction française est très naturalisante. L'auteur tend d'un côté, au niveau du contenu, à clarifier le texte pour le rendre le plus accessible possible à son nouveau public, au point de sacrifier la nature métaphorique de son écriture en arabe. De l'autre, au niveau du style, il rationalise énormément son discours, en détruisant en grande partie le tissu des répétitions et la mise en scène de l'expressivité qui dominent dans la version arabe. Ainsi, il l'adapte à l'idée qu'il a de la langue française standard, selon laquelle, comme on l'apprenait à l'école, « en français on ne répète pas ». Malgré

l'importance de cette tendance la caractéristique principale de cette autotraduction nous semble la recreation. Très peu de passages de la version française seraient acceptables dans le cadre d'une simple traduction. Même lorsqu'il garde tous les éléments du texte arabe, Benaïssa les recompose, ajoute des nuances, renverse l'ordre des phrases... bref, il réécrit différemment la même idée. De plus, il coupe le texte, il ajoute des passages, il modifie le contenu à son gré, en réaffirmant son autorité indiscutable sur la version finale. *Au-delà du voile* est sans aucun doute l'autotraduction la plus « créatrice » de notre corpus, et témoigne de l'énorme liberté dont l'autotraducteur jouit dans sa propre traduction.

Notre recherche aboutit à plusieurs résultats plus généraux, qui dérivent de l'analyse croisée des données que nous venons de décrire. Comme l'affirme Maurice Gross, « tout corpus ne représente que lui-même »<sup>4</sup> et les résultats d'une étude de cas comme la nôtre ne peuvent qu'être partiels. Cependant, nos conclusions sont plus significatives si elles sont envisagées dans le cadre des autres études existantes : elles ajouteront ainsi, nous l'espérons, une pièce au puzzle des recherches sur l'autotraduction.

Au niveau contextuel, l'examen du corpus révèle deux tendances. Premièrement, l'autotraduction dans un contexte périphérique a lieu plus facilement pour des raisons extrinsèques, provenant du centre. Les artistes maghrébins semblent avoir besoin, au moins dans une phase initiale, de la légitimation du centre pour pouvoir exporter leurs ouvrages en dehors des frontières nationales. L'absence ou la présence d'une migration, ne semble pas avoir une influence sur ce phénomène : Jalila Baccar, « autotraductrice sédentaire », et Slimane Benaïssa, « autotraducteur migrateur », se tournent, tous deux, vers la pratique de l'autotraduction premièrement sous requête d'institutions françaises, notamment des théâtres et des maisons d'édition. Deuxièmement, notre corpus confirme une hypothèse qui est de plus en plus validée dans le débat académique sur cette discipline : l'autotraduction est le plus souvent pratiquée comme un cas isolé, parfois comme une phase de passage<sup>5</sup>. Dans le cas de Jalila Baccar la traduction de soi précède sa célébrité internationale directement en arabe, à la suite de quoi elle n'a plus besoin de

---

<sup>4</sup> Cette phrase a été attribuée à Maurice Gross par Cédric Fairon lors de son intervention aux « Journées d'Homage à Maurice Gross » organisées à Paris les 3 et 4 juin 2002. Communication personnelle de Alberto Bramati.

<sup>5</sup> C'est l'un des éléments qui contredisent l'opinion commune définissant Samuel Beckett comme l'autotraducteur modèle. La nature systématique de la pratique autotraductive dans son travail d'écriture n'est qu'une exception. Voir à ce propos Grutman 2014a.

passer par le français. Par contre, dans le cas de Slimane Benaïssa, cette pratique constitue une première tentative vers une production littéraire entièrement en français.

L'analyse textuelle du corpus nous conduit à trois autres constats. D'abord, la textualisation des langues dans les versions arabes reflète des représentations linguistiques très différentes par rapport au discours officiel. Le français, officiellement une langue étrangère, fait très clairement partie des pratiques langagières quotidiennes des personnages de ces pièces, dont les auteurs affirment utiliser la langue du peuple. L'alternance codique continue entre arabe et français, et l'intégration morphologique de mots français au lexique des arabes nationaux, montre que ces derniers ont désormais assimilé des éléments de la langue française, qui n'est plus ressentie comme étrangère. Par contre, la représentation de la diglossie concernant l'arabe littéraire met en scène la langue officielle comme une langue éloignée, distante, presque étrangère. De cette manière, Jalila Baccar et Slimane Benaïssa prennent position par rapport à la politique linguistique de leur pays. Leur revendication de la valeur des arabes nationaux s'accompagne d'une mise en question des rapports entre toutes les langues du répertoire de ces pays, au point que Benaïssa a déclaré : « le français est la deuxième langue, ce n'est pas l'arabe classique. Ils sont tous étrangers à l'arabe classique, tous »<sup>6</sup>. En revanche, l'analyse des variantes montre que, bien que le français dans les contextes d'origine soit à part entière intégré dans le langage quotidien, ces écrivains périphériques souffrent tous d'insécurité linguistique par rapport au centre. En effet, dans les versions françaises des trois pièces analysées, les auteurs prêtent beaucoup d'attention à l'horizon d'attente de leur nouveau public<sup>7</sup>. Au niveau du contenu, cette attitude se révèle dans une tendance, toujours présente, à la clarification et dans certains cas à l'autocensure. Quant au style, une tendance ennoblissante, chez Baccar, et rationalisante, chez Benaïssa, dénotent leur volonté de respecter une certaine idée stéréotypée de la langue française standard qu'ils ont intériorisée, sans doute au cours de leurs études en Tunisie et en Algérie. Ces premières expériences d'exportation de leur travail montrent donc assez clairement, une auto-subordination, peut-être provisoire, vis-à-vis des instances du centre.

Enfin, nous avons remarqué un grand écart entre ce que les auteurs déclarent par rapport au processus autotraductif dans le péricycle et dans l'épicycle de leurs ouvrages d'une

---

<sup>6</sup> Entretien avec Slimane Benaïssa du 26 mars 2016, voir annexe.

<sup>7</sup> Chez Jalila Baccar, il y a effectivement une insécurité beaucoup plus forte dans *À la recherche de Aïda*, qui laisse seulement quelques traces dans *Junun*.

part et dans leurs pratiques véritables d'autre part. *À la recherche de Aïda* est présentée comme une traduction allographe réalisée par le mari et collègue de l'auteure. Or, l'étude contrastive des deux versions atteste que les changements apportés sont très significatifs et ne pourraient pas avoir lieu dans une simple traduction. En cachant la nature collective de tout leur travail, d'écriture comme de traduction, Jalila Baccar et Fadhel Jaïbi nient la nature autotraductive de ce texte, rendue cependant évidente par l'analyse textuelle. En revanche, dans *Junun*, ils admettent leur collaboration, mais ils nient la nature traductive de leur travail, en affirmant qu'il s'agit d'une adaptation. Par ailleurs, l'étude des variantes montre que dans cette autotraduction les auteurs ne s'éloignent pas beaucoup des normes de référence de toute traduction, sans aucun doute ils le font beaucoup moins par rapport à leur première expérience. *Last but not least*, la pièce de Slimane Benaïssa est l'exemple le plus frappant de cette divergence. *Au-delà du voile* est publiée en Belgique et en France avec une référence très vague dans l'épître à des mises en scène précédentes, mais sans aucune véritable mention d'un changement de langue. La nature autotraductive de cette pièce a été très longtemps éludée, de fait, par son auteur, de sorte que *Rāk khūya w ānā škūn* et *Au-delà du voile* ne sont jamais, à notre connaissance, citées ensemble dans la littérature critique sur l'auteur. C'est l'étude contrastive du texte qui permet de constater, sans aucun doute, qu'il s'agit d'une autotraduction. De plus, dans une conversation privée, Benaïssa nous a confié son insatisfaction par rapport au processus de traduction, qu'à son avis il a entrepris sans trop vouloir se détacher de l'Algérie, en traduisant trop fidèlement<sup>8</sup>. Encore une fois, l'analyse du texte met en lumière une tendance contraire, une tendance à la naturalisation et à la récréation. Nous en concluons, en paraphrasant Bakhtine<sup>9</sup>, qu'il ne faut jamais faire confiance aux auteurs, mais qu'il faut toujours vérifier leurs affirmations par une analyse textuelle.

Outre ces conclusions spécifiques, fortement liées à notre corpus, l'analyse de ces textes nous a obligée à réfléchir profondément aux les problématiques théoriques que nous avons exposées dans la première partie. Le travail sur les cas concrets nous semble confirmer que le débat sur l'autotraduction comme traduction ou comme réécriture est en réalité un faux problème. L'autotraduction n'est ni une traduction ni une réécriture, et elle est quand même traduction et réécriture à la fois... tout dépend du point de vue

---

<sup>8</sup> Entretien avec l'auteur du 26 mars 2016, voir annexes.

<sup>9</sup> Bakhtine 1989, pp. 7-8.

que l'on adopte pour l'appréhender. Si Helena Tanqueiro a sûrement raison lorsqu'elle affirme que l'autotraducteur doit respecter un cadre fictionnel déjà figé<sup>10</sup>, nous ne pouvons pas nier que très souvent, et nos cas le confirment, les autotraducteurs ne traduisent pas comme des traducteurs allographes le feraient. Nous croyons que l'autotraduction doit être traitée comme un phénomène à part, « un espace propre », selon la définition d'Oustinoff<sup>11</sup>, à envisager à l'aide des catégories spécifiques que la communauté scientifique est en train d'élaborer. Deuxièmement, l'inexistence de l'original dans le cas d'une autotraduction, confirmée par le fonctionnement autonome des deux versions dans le contexte de réception, nous conduit à suggérer l'existence d'une œuvre unique. Cette œuvre est hybride, plurielle, et éminemment hétérolingue, car formée par deux versions dans deux langues différentes qui, dans la plupart des cas, s'adressent à des publics différents. Bien que la lecture d'une seule version soit tout à fait possible, ceux qui veulent envisager des textes autotraduits avec une attitude critique doivent prendre en considération l'ensemble des deux versions. Le fait de reconnaître la nature plurielle de l'œuvre autotraduite ouvre la voie à une nouvelle piste de recherche : une fois posées l'inexistence d'un original et la nécessité de considérer les deux versions comme deux parties d'un tout, quelle démarche un traducteur allographe devra-t-il suivre pour traduire un texte autotraduit vers une troisième langue ? Comment pourra-t-il respecter et garder cette pluralité dans sa traduction ? Ces questions restent, pour l'instant, largement sans réponse<sup>12</sup>, et nous nous proposons de les aborder dans nos futures recherches.

---

<sup>10</sup> Tanqueiro 1999, p. 26.

<sup>11</sup> Oustinoff 2001.

<sup>12</sup> Nous signalons deux études, les seules que nous connaissons, qui prennent en considération ce problème : Montini 2014 et Dasilva 2013.



## Tableau de translittération de l'arabe

Dans la translittération de mots arabes en lettres latines, nous avons toujours fait référence à ce tableau, tiré du manuel de Schulz, Krahl et Reuschel<sup>1</sup>. Ce tableau a été conçu pour la phonétique de l'arabe littéraire, qui ne correspond pas toujours à la phonétique des arabes nationaux. Cependant, il n'existe aucune norme partagée pour la translittération des arabes nationaux. Ainsi, nous avons été obligée de maintenir cette translittération, malgré son inadéquation partielle pour transcrire l'arabe tunisien et l'arabe algérien. Signalons notamment que la lettre alif, *ā*, et la voyelle brève « a » correspondent le plus souvent au Maghreb au phonème / ε /.

Nom	graphie	Translittération
alif	أ	<i>ā</i>
bā'	ب	b
tā'	ت	t
thā'	ث	th
jīm	ج	j
ḥā'	ح	ḥ
khā'	خ	kh
dāl	د	d
dhāl	ذ	dh
rā'	ر	r
zāy	ز	z
sīn	س	s
šīn	ش	š
ṣād	ص	ṣ
ḍād	ض	ḍ

<sup>1</sup> Schulz 2000, p. 5.

ṭā'	ط	ṭ
ẓā'	ظ	ẓ
'ayn	ع	'
ghain	غ	gh
fā'	ف	f
qāf	ق	q
kāf	ك	k
lām	ل	l
mīm	م	m
nūn	ن	n
hā'	ه	h
wāw	و	ū, w
yā'	ي	ī, y
'amza	ء	'



## Bibliographie

### 1. Corpus

BACCAR Jalila (1998), *À la recherche de Aïda*, Les solitaires intempestifs, Besançon.

BACCAR Jalila (2001), *Junūn*, Dār al-janūb, Tunis.

BACCAR Jalila (2002), *Al-baḥt ‘an ‘A’ida*, Dār al-janūb, Tunis.

BACCAR Jalila (2003), *Junun*, Editions théâtrales, Passages Francophones, Paris.

BENAÏSSA Slimane (n.d.), *Rāk khūya w ānā škūn*, manuscrit inédit.

BENAÏSSA Slimane (1991), *Au-delà du voile*, Lansman, Manage.

ZEMNI Néjia (1999), *Chronique d'un discours schizophrène*, L'Harmattan, Paris.

### 2. Sur le corpus

BENAÏSSA Slimane (2016) « Traduire la réalité d'une langue à l'autre » dans MONTINI Chiara (dir.), *Traduire. Genèse du choix*, Editions des archives contemporains, Paris, pp. 39-47.

BERTELSEN Cynthia (2006), « Novelists train their sights on Islamic terrorism », dans *National Catholic Reporter*, October 6 2006, pp. 6-7.

CARLSON Marvin (dir.) (2015), *Jalila Baccar. The Trilogy of Future Memory*, Martin E. Segal Theatre Center Publications, New York.

CAUBET Dominique (2004), « Entretien à Fadhel Jaïbi » dans, *Les mots du bled*, L'Harmattan, Paris, pp. 105-126.

CHAULET-ACHOUR Christiane (1999), « Slimane Benaïssa : de l'expression théâtrale à l'écriture romanesque » dans *Algérie Littérature / Action*, n. 33-34, pp. 109-120.

DAHMANE Hadj (2012), « L'expression politique dans le théâtre algérien : le cas de Slimane Benaïssa » in GALLERON Ioana (dir.), *Théâtre et politique. Les alternatives de l'engagement*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes pp. 137-148.

DAHMANI Frida (2013), « Fadhel Jaïbi : 'Dans les mosquées tunisiennes, on cache les armes de l'oppression de demain' », *Jeune Afrique*, <http://www.jeuneafrique.com/137317/culture/fadhel-jaebi-dans-les-mosques-es->

tunisiennes-on-cache-les-armes-de-l-oppression-de-demain/, consulté le 01 septembre 2015.

GALLERON Ioana (2012), « Avant-propos », dans GALLERON Ioana (dir.), *Théâtre et politique. Les alternatives de l'engagement*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, pp. 9-15.

GEMAYEL Aline (1998), « À la recherche de Aïda de Jalila Bakkar au TDB. Malgré tout, l'espoir toujours », *L'Orient le jour* (du 16/05/1998), Beyrouth.

GROSS Janice (2002), « The tragedy of Algeria : Slimane Benaïssa's Drama of Terrorism », dans *Theatre Journal* 54, The Johns Hopkins University Press, pp. 369-387.

HAJJAJ Nasri (2002), « Taqḍīm », dans BACCAR Jalila (2002), *Al-baḥt 'an 'A'ida*, Dār al-janūb, Tunis, pp. 7-11.

LUSETTI Chiara (2015a), « Tradurre il ritmo : arabo e francese a confronto nell'autotraduzione di *Junun* di Jalila Baccar » in *Repères n.8, Les voix/voies de la traduction*, volet n. 1 [http://www.dorif.it/ezine/ezine\\_articles.php?dorif\\_ezine=14cab116fff3405a816ee0667f785110&art\\_id=258](http://www.dorif.it/ezine/ezine_articles.php?dorif_ezine=14cab116fff3405a816ee0667f785110&art_id=258).

LUSETTI Chiara (2015b), « *Junun* de Jalila Baccar : le personnage de Nun et l'expression du Moi entre arabe et français » dans PUCCINI Paola (dir.), *Interfrancophonies, n. 6, Regards croisés autour de l'autotraduction*, pp. 97-109.

LUSETTI Chiara (2016a), « Plurilinguisme et échange enrichissant dans les deux versions - arabe et française - de *Junun* de Jalila Baccar » dans *Carnets, revue électronique d'études françaises. Série II, n° 7, Plurilinguisme et migration dans la littérature de langue française*, pp. 152-164.

LUSETTI Chiara (2016b), « L'hétérolinguisme en scène : français et arabe(s) à l'oeuvre dans *Junun* de Jalila Baccar » dans *Lingue, Culture, Mediazioni, Vol. 3, The new frontiers of heteroglossia*, p. 99-114.

LUSETTI Chiara (2016c), « Une pièce, deux versions : à la recherche de Aïda de Jalila Baccar face à ses contextes de réception » dans *Mediazioni n. 21, Voci della traduzione / Voix de la traduction*.

MENEGHELLI Valeria (2013), «Un'opera per leggere la Tunisia di oggi: Khamsun di Jalila Bakkar» dans *La rivista di Arablit*, III. 5. 2013, pp. 41-50.

MORSLY Dalila (1991), « Le théâtre algérien. Subversion Sociale et linguistique », dans *Impressions du Sud*, n. 27-28, pp. 58- 61.

NEVES Corinne (1998), « Le 'Monde entier' au Théâtre Gérard-Philippe », *Le Parisien*, <http://www.leparisien.fr/seine-saint-denis/le-monde-entier-au-theatre-gerard-philipe-24-06-1998-2000129451.php>, consulté le 03 août 2016.

PERRIER Jean-François (2012), « Entretien avec Fadhel Jaïbi », Théâtre contemporain, <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Amnesia/ensavoirplus/idcontent/23236>, consulté le 15 septembre 2014.

RUOCCO Monica (2010), *Storia del teatro arabo dalla nahda ad oggi*, Carocci, Roma.

RUOCCO Monica (2014), « La puesta en escena como hecho histórico. La revolución tunecina y su antecedente en Fadhel Jaïbi y Jalila Baccar » dans *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad, Special Issue on Arab Theatre*, Universidad Veracruzana, Mexico, IV, 6, pp. 29-42.

SERLENGA Anna (2013), « Alla ricerca di un corpo nuovo. Per un teatro contemporaneo tunisino » dans *Archivio Antropologico Mediterraneo XVI*, n. 15 (1), pp. 67-76.

### **3. Bilinguisme et hétérolinguisme**

BAKHTINE Mikhaïl (1978), *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris.

CONTINI Gianfranco (1970), « Preliminari sulla lingua del Petrarca » dans *Varianti e altra linguistica, una raccolta di saggi*, Einaudi, Torino.

GASQUET Axel et SUAREZ Modesta (dir.) (2007), *Écrivains multilingues et écriture métisses. L'hospitalité des langues*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand.

GRUTMAN Rainier (1993), « Mono versus Stereo : Bilingualism's Double Face », dans SARKONAK Ralph et HODGSON Richard (dir.) *Visible language, vol. XVIII, n. 1-2 (special issue : writing in... stereo. Bilingualism in the text)*, pp. 206-227.

GRUTMAN Rainier (1997), *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIX siècle québécois*, Fides, Québec.

GRUTMAN Rainier (2002), « Les motivations de l'hétérolinguisme : réalisme, composition, esthétique » dans BRUGNOLO Furio e ORIOLES Vincenzo (dir.), *Eteroglossia e plurilinguismo letterario, Atti del XVIII Convegno interuniversitario di Bressanone*, Il Calamo, Roma. pp. 329-349.

GRUTMAN Rainier (2005), « La textualisation de la diglossie dans les littératures francophones » dans MORENCY Jean, DESTREMPES Hélène, MERKLE Denise, PAQUET Martin (dir.), *Des cultures en contact: visions de l'Amérique du Nord francophone*, Québec, Éditions Nota Bene, 2005, p. 201-222.

LAGARDE Christian (2007), « L' "hospitalité" des langues: variations autour d'un thème » dans GASQUET Axel et SUAREZ Modesta (dir.), *Écrivains multilingues et écriture métisses. L'hospitalité des langues*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, pp. 20-29.

MONTINI Chiara (dir.) (2014a), *La lingua spaesata, il multilinguismo oggi*, Bononia University Press, Bologna.

POULIN Isabelle (dir.) (2013), *Critique et plurilinguisme*, Lucie éditions, Nîmes.

TODOROV Tzvetan (1981), *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique suivi de Ecrits du Cercle de Bakhtine*, Seuil, Paris.

#### **4. Autotraduction**

ANTUNES Maria Alice (2013), « The decision to self-translate, motivations and consequences: a study of the case of João Ubaldo Ribeiro, André Brink and Ngugi wa Thiong'o », dans LAGARDE Christian, TANQUEIRO Helena (dir.), *L'Autotraduction, aux frontières de la langue et de la culture*, Editions Lambert-Lucas, Limoges pp. 45-52.

AUTOTRAD (2007), « L'autotraduction littéraire comme domaine de recherche » dans *Atelier de traduction n. 7*, pp. 91-100.

BASSNETT Susan (2014), « L'autotraduzione come riscrittura », dans CECCHERELLI Andrea, IMPOSTI Gabriella Elina, PEROTTO Monica (dir.), *Autotraduzione e riscrittura*, Bononia University Press, Bologna, pp. 31-43.

CECCHERELLI Andrea, IMPOSTI Gabriella Elina, PEROTTO Monica (dir.) (2014), *Autotraduzione e riscrittura*, Bononia University Press, Bologna.

CORDINGLEY Anthony (2014), « La passione dell'autotraduzione: una prospettiva masocritica », dans CECCHERELLI Andrea, IMPOSTI Gabriella Elina, PEROTTO Monica (dir.), *Autotraduzione e riscrittura*, Bononia University Press, Bologna, pp. 63-75.

DASILVA Xosé Manuel (2013), « Retraducir el texto autotraducido. El curioso caso de *Xente de aquí y de acolá*, de Álvaro Cunqueiro » dans LAGARDE Christian, TANQUEIRO Helena (dir.), *L'Autotraduction, aux frontières de la langue et de la culture*, Editions Lambert-Lucas, Limoges, pp. 251-260.

ECO Umberto (2014), « Come se si scrivessero due libri diversi » dans CECCHERELLI Andrea, IMPOSTI Gabriella Elina, PEROTTO Monica (dir.), *Autotraduzione e riscrittura*, Bononia University Press, Bologna, pp. 25-29.

GRUTMAN Rainier (1998), « Auto-translation », dans *Routledge Encyclopedia of Translations Studies*, Routledge, London-New York, pp. 17-20.

GRUTMAN Rainier (2008), « L'autotraduzione "verticale" ieri e oggi », dans RUBIO ARQUEZ Marcial et D'ANTUONO Nicola (dir.), *Autotraduzione. Teoria ed esempi fra Italia e Spagna (e oltre)*, LED, Milano, pp. 33-48.

GRUTMAN Rainier (2009), « La autotraducción en la galaxia de las lenguas » dans *Quaderns: Revista de Traducció*, 16, pp. 123-134, Bellaterra, Barcellona. <http://ddd.uab.cat/pub/quaderns/11385790n16p107-2.pdf>. Consulté le 30 janvier 2016.

GRUTMAN Rainier (2013), « Autotraduction, asymétrie, extraterritorialité », dans LAGARDE Christian, TANQUEIRO Helena (dir.), *L'Autotraduction, aux frontières de la langue et de la culture*, Editions Lambert-Lucas, Limoges, pp. 37-44.

GRUTMAN Rainier (2014a), « Beckett e oltre: autotraduzioni orizzontali e verticali », dans CECCHERELLI Andrea, IMPOSTI Gabriella Elina, PEROTTO Monica (dir.), *Autotraduzione e riscrittura*, Bononia University Press, Bologna, pp. 45-61.

GRUTMAN Rainier (2015), « Francophonie et autotraduction », dans PUCCINI Paola (dir.), *Inter-francophonies*, n° 6, *Regards croisés autour de l'autotraduction*, pp. 1-17.

GRUTMAN Rainier et FERRARO Alessandra (dir.) (2016), *L'autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, Garnier, Paris.

HOKENSON Jan Walsh, MUNSON Marcella (2007), *The Bilingual Text. History and theory of literary self-translation*, Routledge, London-New York.

LAGARDE Christian, TANQUEIRO Helena (dir.) (2013), *L'Autotraduction, aux frontières de la langue et de la culture*, Editions Lambert-Lucas, Limoges.

LAGARDE Christian (dir.) (2015), *Glottopol n. 25, L'autotraduction : une perspective sociolinguistique*, [http://glottopol.univ-rouen.fr/numero\\_25.html](http://glottopol.univ-rouen.fr/numero_25.html), consulté le 30 janvier 2016.

MONTINI Chiara (2014b), « Tradurre un testo autotradotto: *Mercier et/and/e Camier* », dans CECCHERELLI Andrea, IMPOSTI Gabriella Elina, PEROTTO Monica (dir.), *Autotraduzione e riscrittura*, Bononia University Press, Bologna, pp. 141-151.

MULINACCI Roberto (2014), « Autotraduzione, illazioni su un termine », dans CECCHERELLI Andrea, IMPOSTI Gabriella Elina, PEROTTO Monica (dir.), *Autotraduzione e riscrittura*, Bononia University Press, Bologna, pp. 105-119.

OUSTINOFF Michaël (2001), *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction: Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, L'Harmattan, Paris.

PUCCINI Paola (dir.) (2015), *Inter- francophonies*, n° 6, *Regards croisés autour de l'autotraduction*, [www.interfrancophonies.org](http://www.interfrancophonies.org), consulté le 30 janvier 2016.

REGATTIN Fabio (2015), « Quand les préfixes se cumulent : la "pseudo-auto-traduction" », dans PUCCINI Paola (dir.), *Inter- francophonies*, n° 6, *Regards croisés autour de l'autotraduction*, pp. 111-122.

RUBIO ARQUEZ Marcial et D'ANTUONO Nicola (dir.) (2008), *Autotraduzione. Teoria ed esempi fra Italia e Spagna (e oltre)*, LED, Milano.

SALMON Laura (2014), « Il processo autotraduttivo: definizioni e concetti in chiave epistemologico-cognitiva », dans CECCHERELLI Andrea, IMPOSTI Gabriella Elina, PEROTTO Monica (dir.), *Autotraduzione e riscrittura*, Bononia University Press, Bologna, pp. 77-98.

TANQUEIRO Helena (1999), « Un traductor privilegiado: El autotraductor », *Quaderns: Revista de Traducció* [Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona], 3, pp. 19–27. <http://ddd.uab.cat/pub/quaderns/11385790n3p19.pdf>. Consulté le 30 janvier 2016.

TANQUEIRO Helena (2009), « L'autotraduction en tant que traduction », *Quaderns: Revista de Traducció*, 16, Bellaterra, Barcellona, pp. 108–112. <http://ddd.uab.cat/pub/quaderns/11385790n16p107-2.pdf>. Consulté le 30 janvier 2016.

TANQUEIRO Helena (2013), « Épilogue. La autotraducción: perspectivas abiertas », dans LAGARDE Christian, TANQUEIRO Helena (dir.), *L'Autotraduction, aux frontières de la langue et de la culture*, Editions Lambert-Lucas, Limoges, pp. 275-281.

VAN BOLDEREN Trish (2014), « La (in)visibilità dell'autotraduzione: ricognizione critica degli studi sulle traduzioni autoriali », dans CECCHERELLI Andrea, IMPOSTI Gabriella Elina, PEROTTO Monica (dir.), *Autotraduzione e riscrittura*, Bononia University Press, Bologna, pp.77-98, pp. 153- 166.

## 5. Traduction

BASSNETT Susan (1983), « Problemi della traduzione di testi teatrali » dans ASTON Guy (dir.), *Interazione, dialogo, convenzioni. Il caso del testo drammatico*, Clueb, Bologna, pp. 50-61.

BERMAN Antoine (1999), *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Seuil, Paris.

BRAMATI Alberto (2014), « Traduire en italien Le droit de mourir d'André Compté-Sponville » dans JULLION Marie-Christine et CATTANI Paola (dir.), *Les langues, les cultures et la traduction pour la médiation : perspectives d'enseignement et de recherche*, L'Harmattan, Torino-Milano, pp. 196-221.

BRUNI Leonardo (2004) [1420], *Sulla perfetta traduzione*, Liguori, Napoli.

ECO Umberto (1983), « Introduzione », dans QUENEAU Raymond, *Esercizi di stile*, trad. par Umberto Eco, Einaudi, Torino, pp. V- XIX.

ECO Umberto (2003), *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano.

GRUTMAN Rainier (2012), « Traduire l'hétérolinguisme. Questions conceptuelles et (con)textuelles » dans MONTOUT Marie-Annick (dir.), *Autour d'Olive Senior : hétérolinguisme et traduction*, Presses de l'Université d'Angers, Angers, pp. 49-81.

GRUTMAN Rainier (2014b), « Tradurre o non tradurre il mistilinguismo ? » dans MONTINI Chiara (dir.), *La lingua spaesata, il multilinguismo oggi*, Bononia University Press, Bologna, pp. 53-69.

HENRY Jacqueline (2003), *La traduction des jeux de mots*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris.

JAKOBSON Roman (2010), «Aspetti linguistici della traduzione» in *Saggi di linguistica generale* [1963], Feltrinelli, Milano.

KUNDERA Milan (1993), « Une phrase », in *Les testaments trahis*, Gallimard, Paris, pp. 123-144.

LUNGU BADEA Georgiana (2009), « Remarques sur le concept de culturème », dans *Translationes, Traduire les culturèmes/ La traducción de los culturemas*, pp. 15-78. Timisoara, Editura Universitatii de Vest.

OSIMO Bruno (2004), *Manuale del traduttore*, Hoepli, Milano.

MESCHONNIC Henri (2009), *Poétique du traduire*, Verdier, Lagrasse.

MESCHONNIC Henri (2007), *Éthique et politique du traduire*, Verdier, Lagrasse.

REGATTIN Fabio (2004), « Théâtre et traduction : un aperçu du débat théorique » dans *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n. 36, pp. 156-171.

REGATTIN Fabio (2013), « La formazione dei traduttori teatrali : chi, come, perchè », dans *Stratagemmi. Prospettive teatrali*. Set – nov 2013, Pontremoli editore, Milano, pp. 189-194.

SUCHET Myriam (2009), *Outils pour une traduction postcoloniale*, Éditions des archives contemporains, Paris.

## **6. Etude de la réception de l'œuvre**

CADIOLI Alberto (1998), *La ricezione*, Laterza, Bari.

ECO Umberto (1979), *Lector in fabula*, Bompiani, Milano.

GAUVIN Lise (2009), « L'écrivain francophone et ses publics. Vers une nouvelle poétique romanesque », <http://www.arllfb.be/ebibliotheque/communications/gauvin100109.pdf>, consulté le 30 juin 2015.

GRUTMAN Rainier (2007), « L'écrivain bilingue et ses publics : une perspective comparatiste » dans GASQUET Axel et SUAREZ Modesta (dir.), *Écrivains multilingues et*



*écriture métisses. L'hospitalité des langues*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, pp. 31-50.

JAUSS Hans Robert (1969), *Perchè la storia della letteratura ?*, Guida, Napoli.

SARTRE Jean-Paul (1948), *Qu'est-ce que la littérature ?*, Gallimard, Paris.

SPINAZZOLA Vittorio (1984), « Il pubblico nella letteratura » dans *La democrazia letteraria*, Edizioni di Comunità, Milano.

## **7. Théâtre, linguistique et politique**

ARTAUD Antonin (1981), *Le théâtre et son double*, Gallimard, Paris.

BRECHT Bertolt (1962), *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino.

DUFLET Jean-Paul et PETITJEAN André (2013), *Approches linguistiques des textes dramatiques*, Garnier, Paris.

GARDES-TAMINE Joëlle (2010), « Le théâtre » dans *La stylistique*, Armand Colin, Paris pp. 175-231.

LARTHOMAS Pierre (1980), *Le langage dramatique*, Puf, Paris.

PLANA Muriel (2014), *Théâtre et Politique*, Orizons, Paris.

REGY Claude (dir.) (2011), *Identité(s) et territoire du théâtre politique contemporain*, L'Harmattan, Paris.

SADOULET Pierre (2012), « Dire un texte théâtral: la lettre du texte et son rythme » dans BIGOT Michèle et SADOULET Pierre (dir.), *Rythme, langue, discours*, Lambert-Lucas, Limoges, pp. 85-98.

## **8. Sociolinguistique et francophonie**

BENIAMINO Michel et GAUVIN Lise (2005), *Vocabulaire des études francophones*, Pulim, Limoges.

BENIAMINO Michel (2005), « Exotisme », dans BENIAMINO Michel, GAUVIN Lise (dir.), *Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base*, Pulim, Limoges, pp. 76-80.

- BOURDIEU Pierre (1982), *Ce que parler veut dire*, Fayard, Paris.
- BOURDIEU Pierre (1991), « Le champ littéraire » dans *Actes de la recherche in sciences sociales vol. 89*, pp. 3-46.
- CALVET Louis-Jean (1974), *Linguistique et colonialisme, petit traité de glottophagie*, Paris, Payot.
- CALVET Louis-Jean (1999), *Pour une écologie des langues du monde*, Plon, Paris.
- CASANOVA Pascale (2002), « Consécration et accumulation du capital littéraire: la traduction comme échange inégal » dans *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 14, pp. 7-20.
- CASANOVA Pascale (2008), *La république mondiale des lettres*, Seuil, Paris.
- FERGUSON Charles (1959a), « Diglossia » dans *Word*, XV, pp. 325-340.
- GAUVIN Lise (2004), *La fabrique de la langue*, Seuil, Paris.
- GAUVIN Lise (2006), *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Khartala, Paris.
- MOLINARI Chiara (2005), *Parcours d'écritures francophones. Poser sa voix dans la langue de l'autre*, L'Harmattan, Paris.

## 9. Paysage linguistique du Maghreb

- AIRÒ Barbara (2007), « Le varietà dell'arabo » dans GUARDI Jolanda (dir.), *Vedi alla voce: lingua araba*, A Orientel, Milano, pp. 107-122.
- BELTAÏEF Lilia (2014), « La langue française dans le parler tunisien », *Fabula-LhT n. 12*, <http://www.fabula.org/lht/12/beltaief.html>. Consulté le 22 juin 2016.
- CAUBET Dominique (2001), « About the transmission of Maghrebi Arabic in France », dans GUUS Extre, DURK Gorter (dir.), *The Other Languages of Europe*, Multilingual Matters, Clevedon, pp. 261-277. [http://liberalarts.utexas.edu/france-ut/\\_files/pdf/resources/caubet.pdf](http://liberalarts.utexas.edu/france-ut/_files/pdf/resources/caubet.pdf). Consulté le 21/06/2016.
- CHACHOU Ibtissem (2013), *La situation sociolinguistique de l'Algérie. Pratiques plurilingues et variétés à l'œuvre*, L'Harmattan, Paris.
- FERGUSON Charles (1959b), « The Arabic Koine » dans *Language*, Vol. 35, n. 4, pp. 616-630.

GRANDGUILLAUME Gibert (1983), *Arabisation et politique linguistique au Maghreb*, Maisonneuve & Larose, Paris.

GRANDGUILLAUME Gilbert (1997), « Le multilinguisme dans le cadre national au Maghreb » dans LAROUCSI Foued (dir.), *Plurilinguisme et identités au Maghreb*, Publications de l'Université de Rouen, Rouen, pp. 13-19.

GUELLOUZ Mariem (2015a), « Parler ou ne pas parler français: les enjeux politiques de l'usage de la langue française en Tunisie », Huffington Post Maghreb, [http://www.huffpostmaghreb.com/mariem-guellouz/parler-ou-ne-pas-parler-f\\_b\\_8739870.html](http://www.huffpostmaghreb.com/mariem-guellouz/parler-ou-ne-pas-parler-f_b_8739870.html). Consulté le 22 juin 2016.

GUELLOUZ Mariem (2015b), « "Digage, liberali, francoufouni, laïqi". Les mots de la révolution tunisienne entre création, circulation et multimédias » dans CHITI Elena, FILITULLON Touriya, VALFORT Blandine (dir.), *Ecrire l'inattendu. Les Printemps arabes entre fictions et histoire*, Academia – L'Harmattan, Louvain-la-Neuve, pp. 99-110.

LAROUCSI Foued (1997), « Plurilinguisme et identités au Maghreb, en quels termes les dire? » dans *Plurilinguisme et identités au Maghreb*, Publications de l'Université de Rouen, Rouen, pp. 21-32.

MARZOUKI Afifa (2014), « Plurilinguisme et enjeux identitaires et sociaux dans la Tunisie d'hier et d'aujourd'hui » dans JULLION Marie-Christine et CATTANI Paola (dir.) (2014), *Les langues, les cultures et la traduction pour la médiation: perspective d'enseignement et de recherche*, L'Harmattan, Torino-Parigi, pp. 39-47.

MOATASSIME Ahmed (1992), *Arabisation et langue française au Maghreb. Un aspect sociolinguistique des dilemmes du développement*, Presse Universitaire de France, Paris.

QUITOT Michel (2007), *Paysage linguistique et enseignement de langues au Maghreb des origines à nos jours*, L'Harmattan, Paris.

ROSENHOUSE Judith (2013), « Bilingualism/Multilingualism in the Middle East and North Africa » in BHATIA Tej K., RITCHIE William C. (dir.), *The handbook of bilingualism and multilingualism, 2<sup>nd</sup> edition*, Blackwell Publishing LTD, Oxford, pp. 899-919.

RUOCCO Monica (1990), « Lingua fusha o 'ammiyyah nel teatro arabo? L'esempio della Tunisia » dans *Islam. Storia e civiltà IX 1990*, pp. 271-285.

SULEIMAN Yasir (1994), « Nationalism and the Arabic Language: A Historical Overview » in *From Arabic Sociolinguistics. Issues and Perspectives*, Routledge Curzon, London-New York, pp. xx.

TROUDI Mohammed Fadhel (2012), « Le français en Tunisie d'hier à aujourd'hui », *Géostratégiques n. 36*, pp. 197-207, [http://www.strategicsinternational.com/36\\_14.pdf](http://www.strategicsinternational.com/36_14.pdf). Consulté le 22 juin 2016.

VELTCHEFF Caroline (2006), « Le français en Tunisie : une langue vivante ou une langue morte ? », *Le français aujourd'hui* 3/2006 (n° 154), pp. 83-92 .

## 10. Manuels et grammaires

ADAM Jean-Michel (2011), *Les textes: types et prototypes*, Armand Colin, Paris.

CHEVALIER Jean-Claude et BLANCHE-BENVENISTE Claire (2002), *Grammaire du français contemporain*, Larousse, Paris.

DURAND Olivier (2009), *Dialettologia araba*, Carocci, Roma.

GARDES-TAMINE Joëlle (2010), *La stylistique*, Armand Colin, Paris.

LARCHER Pierre (2012), *Le système verbal de l'arabe classique*, Presses Universitaires de Provence, Aix-en-Provence.

LE GOFFIC Pierre (1993), *Grammaire de la Phrase Française*, Hachette, Paris.

RIEGEL Martin, PELLAT Jean-Christophe, RIOUL René (2011), *Grammaire méthodique du français*, Puf, Paris.

TRESSO Claudia Maria (2002), *Il verbo arabo*, Hoepli, Milano.

VECCIA VAGLIERI Laura (2006) [1937], *Grammatica teorico-pratica della lingua araba. Volume primo*, Istituto per l'Oriente, Roma.

VECCIA VAGLIERI Laura (2007) [1961], *Grammatica teorico-pratica della lingua araba. Volume secondo*, Istituto per l'Oriente, Roma.

SCHULZ Eckehard, KRHAL Günther, REUSCHEL Wolfgang (2000), *Standard Arabic. An elementary - intermediate course*, Cambridge University Press, Cambridge.

SIMONE Raffaele (2013), *Nuovi fondamenti di linguistica*, McGraw-Hill, Milano.

## 11. Divers

AMALDI Daniela (2004), *Storia della letteratura araba classica*, Zanichelli, Milano.

BACHTIN Michail (1989), *L'autore e l'eroe*, Einaudi, Torino.

BLANCHARD Pascal et BANCEL Nicolas (2007), *De l'indigène à l'immigré*, Gallimard, Paris.

CAMERA D'AFFLITTO Isabella (1998), *Letteratura araba contemporanea. Dalla nahda a oggi*, Carocci, Roma.

CAMERA D'AFFLITTO Isabella (2007), *Cento anni di cultura palestinese*, Carocci, Roma.

CAMPANINI Massimo (2006), *Storia del Medio Oriente*, Il Mulino, Bologna.

ESPOSITO Edoardo (2003), *Il verso*, Carocci, Roma.

FREUD Sigmund (1961) [1922], *Introduction à la psychanalyse*, Payot, Paris.

FREUD Sigmund (1984) [1940], *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, Gallimard, Paris.

GIRARD René (1961), *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset, Paris.

GIRARD René (1982), *Le bouc émissaire*, Grasset & Fasquelle, Paris.

JERVIS COMBA Letizia (1964), « Introduzione » dans LAING Ronald e ESTERSON Aaron (1964), *Normalità e follia nella famiglia*, Einaudi, Torino, pp. IV-XXI.

JERVIS COMBA Letizia (1969), « Introduzione » dans LAING Ronald (1969), *L'io diviso*, Einaudi, Torino, pp. VI-XIII.

LAING Ronald and ESTERSON Aaron (1964), *Sanity, Madness and the Family*, Tavistock Publications, London.

LAING Ronald (1969), *L'io diviso*, Einaudi, Torino.

MANCERON Gilles (2003), *Marianne et les colonies*, La découverte, Paris.

MONTAGNON Pierre (2012), *Histoire de l'Algérie. Des origines à nos jours*, Pygmalion, Paris.

PAPPE Ilan (2014), *Storia della Palestina moderna. Una terra, due popoli*, Einaudi, Torino.

PISA (2012), *Principaux resultats de l'enquete PISA 2012. Ce que les élèves de 15 ans savent et ce qu'ils peuvent faire avec ce qu'ils savent*, <https://www.oecd.org/pisa/keyfindings/pisa-2012-results-overview-FR.pdf>. Consulté le 7 juillet 2016.

SAID Edward (2000), « La letteratura araba dopo il 1948 », dans *Nel segno dell'esilio. Riflessioni, letture e altri saggi*, Feltrinelli, Milano, pp. 75-96.

STORA Benjamin (2001), *Histoire de l'Algérie depuis l'indépendance*, La découverte, Paris.

## 12. Sitographie

Page dédiée à Slimane Benaïssa sur Africulture : <http://www.africultures.com/php/?nav=personne&no=15715>.

Site officiel de la compagnie Familia Production: <http://www.familiaprod.com/> en ligne jusqu'à la moitié de 2015).

Portal lexicographique du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales : <http://www.cnrtl.fr>

Site officiel du Président Habib Bourguiba, avec une archive de tous ses discours : <http://www.bourguiba.com>

Site de l'Organisation Internationale de la Francophonie : <http://www.francophonie.org>

Site de l'ISTAT (Institut national italien de statistiques) : <http://www.istat.it>

## Remerciements (plurilingues, of course!)

Ce travail de recherche n'aurait jamais été possible sans le support de nos directeurs de recherche, Marie-Christine Jullion et Samir Marzouki, et de beaucoup d'amis et de collègues. Nous tenons à remercier notamment :

Slimane Benaïssa, pour le temps qu'il nous a dédié ;

Alberto Bramati, per esser stato, più di tutti, capace di aiutarmi a trovare la mia strada ;

Paola Puccini, pour les références bibliographiques et les relectures du premier projet de recherche ;

M. Jilani Zouaghi, pour son support et ses conseils précieux dans les premiers pas de cette recherche et pour le scénario de *Rāk khūya w ānā škūn* ;

Rainier Grutman, pour nous avoir encouragée dès le début et pour avoir partagé avec nous ses articles ;

Chiara Molinari, per la sua presenza costante in questi tre anni e i consigli metodologici;

Olga Anokhina (et toute l'équipe Multilinguisme, traduction, création de l'Item), pour sa confiance en notre projet, ses conseils et son support ;

Adlane Hamad, per il supporto nella lettura dell'arabo algerino, per le lunghe discussioni e le preziosissime riletture. مع ألف شكرا يا صديقي

Wafa Triki, pour ses révisions de nos traductions de l'arabe tunisien ;

Tiziana Bergamaschi, per le versioni francesi di *Khamsoun* et *Amnésia*, per la sua positività e la sua fiducia;

Maddalena Mazzocut-Mis, per l'aiuto nell'analisi tematica di *Junun*;

Edoardo Esposito, per i consigli sul ritmo ;

Sibylle Orlandi, Martine Giraud et Francesca Ferrara, pour leurs relectures de la dernière minute;

Barbara Rossi, per le revisioni dell'inglese;

Simona Gallo, Elisa Pantaleo, Daniele Croci, Sara Di Alessandro, per aver condiviso intensamente con me questo pezzo di strada;

La mia famiglia, per aver sempre supportato questa mia scelta ;

Et, أخيرا وليس أخيرا, Andrea Galimberti, per tutto.



## **ANNEXES**

A) Tableaux d'analyse

B) Entretiens et interventions publiques des auteurs



## **A) TABLEAUX D'ANALYSE**



## 1. Al-baḥt ‘an ‘A’ida - A la recherche de Aïda

*Al-baḥt ‘an ‘A’ida* est une pièce assez courte et nous avons choisi d’inclure dans ce tableau tout le texte.

La première colonne reporte le numéro de l’exemple, la deuxième le texte arabe, la troisième des commentaires éventuels sur le seul texte arabe, la quatrième le texte français, la cinquième des commentaires éventuels sur le seul texte français et la sixième une description des changements qui ont lieu d’une version à l’autre.

Le code switching entre arabe littéraire et arabe tunisien ne concerne pas de mots ou de passages isolés mais est continu, ce pourquoi nous n’avons pas dédié un tableau à part à l’analyse de l’hétérolinguisme, mais nous avons préféré signaler les changements des langues dans le même tableau, dans la troisième colonne.

Les tendances générales de la traduction sont marquées en lettres capitales dans la dernière colonne, après des commentaires plus détaillés.

Légende :

xx: didascalies

xx: parties en arabe qui sont omises en français et parties en français ajoutées par rapport à l’arabe



n.	Texte arabe	Commentaire (langue)	Texte français	Commentaire	Typologie de changement (lexique, grammaire, rhétorique, mélodie/rythme)
	<b>Préambule</b>				
1	<p>□□□□□□ □□ □□□□□□  □□□□□ □□ □□□□□□□□  □□□ □□□□ □□  □□□□□□□□□□ □□□□  □□□□</p>	Tunisien	<p><i>Une femme, la quarantaine passée, entre, un sac de voyage à la main.</i></p> <p><i>Elle fixe la salle longuement, pose son sac et avance, sourire aux lèvres.</i></p>		Age plus précis en arabe. Omissions. Ajouts.
2			<p><i>Semblant reconnaître quelques spectateurs familiers dans la salle, elle les salue courtoisement d'un mouvement doux de la tête, d'un clignement d'yeux, d'un sourire entendu...</i></p> <p><i>Elle avance lentement et fixe un visage. Son expression se transforme. D'enjouée elle devient grave...Elle pointe un doigt vers la spectatrice visée..</i></p>		Ajout. CLARIFICATION.
3	عائدة... عائدة		<p>Aïda?  (...)  Aïda??... Aïda!!! Aïda?!?!...</p>		Dédoublement.
4			<p><i>N'obtenant pas de réponse elle s'excuse auprès des spectateurs...</i></p> <p>Excusez-moi.. je ne voulais pas vous déranger...</p> <p><i>Elle recule vers la sortie, feignant l'embarras...</i></p>		Ajout. CLARIFICATION ET ALLONGEMENT.

			<p>J'avais rendez-vous ici... avec Aïda... Je suis venue exprès pour elle... Juste pour la revoir...</p> <p>Mille excuses...</p> <p><i>Elle tourne le dos, fait quelque pas... puis se ravise...</i></p>		
5	<p>جيت على خاطرک نحب نراک... نشوف ملامحک</p> <p>نسمع صوتک... ضحکتک ما زالت تعرف تضحک؟ نظرتک ما زالت حادة حية وإلا طفات</p>	Tunisien.	<p><i>La silhouette de la comédienne apparaît, entre les pans d'un rideau cramoisi, presque fermé. Elle se retourne dans une semi-pénombre...</i></p> <p>Aïda!... Aïda!!... Où es-tu?</p> <p>Je suis venue pour toi... <b>tu sais?</b> Juste pour te voir... Revoir <b>ton visage</b>, tes traits. Entendre ta voix... <b>contempler</b> ton sourire... <b>Te voir exhiber ce regard acier...</b> Est-il toujours clair, pénétrant Ou s'est-il <b>tristement</b> éteint?</p>	En français cette partie est déplacée dans la première mémoire, pas dans le préambule.	Ajout.  Ajouts et une omission.
6	<p>شعرك... طويل... قصير... مسرّح... مسيب وإلا محجوب عن الأنظار</p>		<p>Et tes cheveux, <b>Aïda?</b> <b>Comment sont-ils aujourd'hui?</b> Longs, courts?... <b>Lascivement lâchés sur tes épaules</b> <b>Ou pudiquement</b> cachés des <b>mâles</b> regards <b>Sous un sombre voile noir?...</b></p>	En français cette partie est déplacée dans la première mémoire, pas dans le préambule.	Beaucoup d'ajouts, plus de détails. En arabe juste des adjectifs. La référence au voile est une forme de clarification culturelle. Elle explique ce qui en arabe est 1) implicite 2) plus vague  CLARIFICATION ET ALLONGEMENT



7	أش بيك ما تحبش تقابلني	Tunisien	Pourquoi tu ne veux pas <b>me parler</b> Aïda ? <b>As-tu peur de</b> me rencontrer?		Ajouts.
8	بالك تظنّ جيت لهنا باش نمثل لا... جيت وحدي... بقدي ... بلا قناع ماني مختفي وراء أي شخصية مسرحية ... نحبّ تقابلك ... نراك... نحكي معاك... العين في العين	Tunisien	Tu sais, je ne suis pas montée sur cette scène Pour m'exhiber derrière un masque... Je n'ai pas fait le voyage pour me dissimuler Derrière quelque personnage théâtral... Je suis venue <b>sans fard ni simulacre,</b> <b>Telle qu'en moi même</b> Juste une femme... <b>Peut-être telle que tu ne m'as jamais connue...</b> Pour te voir, te parler en face... <b>Un moment</b> <b>Prendre de tes nouvelles et te donner des miennes...</b> <b>Tu ne veux pas?</b> <b>Un bref silence troublé</b>		Lexique. Ajouts.  ALLONGEMENT, CLARIFICATION.
9	<b>جيت على خاطرك</b> <b>عايدة</b>				Omis.
10	تتوجّه نحو الخروج ثمّ ترجع	Fusha	Elle tourne le dos, fait quelque pas...puis se ravise...		Plus de détails, plus descriptif en français.
11	تساءلون لماذا أبحث عنها هنا؟	Fusha	Vous vous demandez <b>sans doute</b> Pourquoi je viens la chercher ici... <b>Dans un théâtre à Beyrouth?</b>	La dernière ligne est nécessaire pour le public parisien. Ils ne savent pas que la pièce a été écrite pour un festival à	Nécessité de préciser le contexte de la première représentation.  CLARIFICATION

				Beyrouth.	
12	لأنني أعرف أنّها هنا وكيف أعرف أنّها هنا لأنها تعلم أنّني هنا بديهي... لا؟	Fusha	Tout simplement parce que je sais qu'elle est ici.. Et comment je sais qu'elle est ici? Parce que je sais qu'elle sait que je suis ici.. Élémentaire, non?		Quelques petits ajouts.
13	لعلّها خرجت من هنا إلى مكان آخر مجهود	Fusha	Ça se trouve, elle est déjà partie...ailleurs... Vers je ne sais où... Histoire de brouiller les pistes... Une destination inconnue, qui sait?		Ajouts, plus de détails. Non, en arabe c'est très soutenu, en français cette « histoire de » et « ca se trouve » est plus familier.  ALLONGEMENT.
14	عابدة عابدة... علاش ما تحبّش تقابلني؟ صارت حاجة قلّقتك؟	Tunisien	Quelque chose t'aurait contrariée, irritée... Pour que tu refuses de me rencontrer? Son visage se transforme		Omission de la répétition obsessive de Aida Changements dans la syntaxe. Ajout de la didascalie.
15	عابدة نعرفك هنا علاش ما تجاوبينيش	Tunisien	Aïda! Ça suffit, Je sais que tu es ici, là, quelque part		Omission de la dernière ligne. Ajouts, style.
16			A m'épier, me narguer, Me défier, refuser de me parler... Te rire de moi... Pourquoi?		Ajouté.
17	تحبّهم يقولوا عليّ مجنونة تحكي مع مجهولة	Assonance Tunisien	Où veux-tu en venir avec moi, dis? M'humilier, me ridiculiser? Me faire passer pour une tordue Recherchant désespérément une inconnue? Elle avance vers le public		Plus de détails. Elle donne des options qui en arabe n'existent pas afin de créer des rimes. Ajout d'une didascalie  ENNOBLISSEMENT, ALLONGEMENT

18	لا عابدة ماكش مجهولة صورتك دابغة هوني نعمص عيني نراك نحلهم تغيب	Tunisien	Aïda n'est pas une inconnue Puisque je la connais, Je l'ai mille fois croisée...vue...reconnue Son image est <b>incrustée là, à jamais,</b> Pour toujours imprimée. Il <b>me suffit de</b> fermer les yeux pour la voir... Je les ouvre et elle s'éclipse... <b>la coquine.</b>		Ajouts. Rimes.  ENNOBLISSEMENT, ALLONGEMENT
19	□□□□				Omis.
20			<b>Elle sourit, recule vers la sortie</b>  <b>Encore une fois, pardon de mon intrusion...</b>  <b>Elle s'éloigne, sourire mélancolique, puis s'arrête de nouveau...</b>  <b>Juste un dernier mot...</b> <b>Si d'aventure elle arrivait après moi</b> <b>Soyez gentils... dites-lui que je suis venue.</b>		Ajouté.  ALLONGEMENT, CLARIFICATION
21	منذ أن تعرّفت عليك لم أختلف ولو مرو على موعد معك <b>عابدة</b> <b>عابدة...</b>	Fusha	<b>Rappelez-lui</b> que depuis que je l'ai connue, Je n'ai jamais manqué un seul rendez-vous avec elle.		En arabe elle parle à Aïda, en français au public, Omission de la répétition obsessive de Aïda
22	كم كنت سعيدة قبل أن أسمع عنك وأن أتعرّف عليك وقيل أن أدرك أنّه توجد في هذه الدنيا أرض إسمها فلسطين	Fusha	Faites-lui savoir, s'il vous plaît Que j'étais bien plus tranquille, Bien plus heureuse, Avant de la connaître Ni même d'entendre parler d'elle... <b>Que j'étais le plus comblé des êtres</b> Avant d'apprendre Qu'il pouvait exister sur cette planète... Un pays nommé Palestine		En arabe elle parle à Aïda, en français au public.
23	<b>الموقف 1</b>		<b>Mémoire 1</b>		

24	□□□□□ □□□□ □□□□				
25			<i>La silhouette de la comédienne apparaît, entre les pans d'un rideau cramoisi, presque fermé. Elle se retourne dans une semi-pénombre...</i>		
26	عايدة		Aïda! ... Aïda!!...		
27			[toute la partie qui en arabe est dans le prologue, en français est ici]		
28	جنت لأتذكر معك الذاكرة شيء جميل	Tunisien	Je suis venue pour l'évocation des souvenirs menacés Pour égrener les lambeaux d'une mémoire défigurée... Notre mémoire, tout ce qui nous reste, Aïda!		Ajouts, changement sémantique des adjectifs de la mémoire pour créer des rimes.  ENNOBLISSEMENT
29	رائع وقلس في نفس الوقت		Magnifique et terrible à la fois, Notre mémoire est notre bien le plus précieux Lorsque tout est tronqué... Estompé... Evanoui à jamais		Ajouts. Rimes.  ENNOBLISSEMENT
30	صور... روائح... أصوات... أحاسيس... حتى لو حاولنا فسخها... فهي تبقى غصبا عنّا...		La mémoire Aïda... Images lancinantes qui défilent Odeurs persistantes qui se faufilent Voix qui s'élèvent, se bousculent Couleurs, sensations, émotions qui pullulent Impassible de les arrêter, de les effacer, de les oublier. Sans cesse et sans prévenir, elles surviennent... Reviennent, insistantes, récurrentes... En dépit de nous, Malgré tout.		Même idée mais réécrit. Création de rimes.  ENNOBLISSEMENT
31	عايدة... أعرف	Fusha	Aïda... le sais-tu?		Changement du sujet.

	أعرف أنه  عندما كانت عائلتي ومدرستي تعلماني  أنه شيء أساسي وطبيعي أن تكون لنا أرض أن يكون لنا وطن بيت يحمينا نعيش فيه أسبادا		Vivaces sont les souvenirs lointains De mes premières années... Mes premiers pas dans la vie Sur cette minuscule terre de Tunisie Indélébiles et vivaces les premières leçons Inculquées par ma famille, mes maîtresses d'école... Rien n'est plus beau ni plus vital Qu'une terre, un pays, un foyer Pour nous accueillir, nous nourrir Nous voir grandir...et mourir		Ajouts.  Même idée mais réécrit. Style plus élevé. Rimes et assonances.  ENNOBLISSEMENT
32	كنت أنت منذ أعوام تعيشين السنوات الأولى للمسأسة... عابدة  كم كان سنك في ذلك اليوم من أبريل 1948؟  ثلاثة سنوات؟... ماذا كنت تفعلين؟ تلعبين؟ ترقصين؟... تضحكين؟ تعنين جاهلة ما كان يحدث	Fusha	Et toi, Aïda?.. Que faisais-tu pendant ces années là? Enfant tu vivais, je le sais, les premières années de la tragédie... Quel âge avais-tu déjà... en ce jour d'avril 48? Trois ans, pas plus. Que faisais-tu, tu t'en souviens? Tu jouais, insouciante avec une poupée? Tu dansais, gambadais, riais?... Ignorant tout de la Tragédie qui se tramait Autour de toi?		Ajouts.  Tragédie: mot fort. Il compense la perte de toute la partie plus politique qui est effacée après. Le T majuscule donne de la solemnité, c'est comme si c'était un événement mythique  POLITIQUE
33	عابدة أتذكركين؟	Fusha	Aïda, te souviens-tu		

	<p>أنتذنين خوف أمك وجدتك  أمام القصف اليهودي على يافا، مدينتك؟  أنتذنين خوف أبيك... عندما رجع في  الصباح الباكر  بعد ليل قضاه في الدفاع عن يافا  ضمن جيش الإنقاذ؟  أنتذنين صوته  وهو يحاول إقناع أمك وجدتك  بالهروب على متن باخرة  ستبجر إلى بيروت؟</p>		<p>Du visage terrorisée de ta mère et de ta grand-mère  Le jour du bombardement de Jaffa, ta ville natale?  Te souviens-tu de la peur de ton père  Après la longue nuit passée à défendre la ville  Avec les groupes de résistants?  Te souviens-tu de sa voix  Exhortant en vain ta grand-mère à fuir le carnage  A bord d'une embarcation de fortune  A destination de Beyrouth?</p>		<p>La peur est déplacée sur le visage  Omission du fait que le bombardement est juif.  POLITIQUE  Omission de la mère, ajout, changement sémantique du verbe</p>
34	<p>أنتذنين استسلامه أمام رفض جدتك  مغامرة المدينة التي ولد فيها  والتي دفن فيها زوجها؟</p>	Fusha	<p>Te souviens-tu de lui  Battant en retraite devant le refus obstiné de ta grand-mère  D'abandonner la ville où elle vit le jour  Et où fut enterré son mari?</p>		
35	<p>أنتذنين موافقته على اقتراح أمك  الانتقال بكم إلى بيت أخيها في حي العجمي  حتى تهدأ الأمور</p>	Fusha	<p>Te souviens-tu de sa soumission au compromis de ta mère  De déménager provisoirement dans le quartier «El Ajami»  Où habitait son frère...  En attendant l'arrêt des combats?</p>		Lexique.
36	<p>أنتذنين؟  نعم... أعرف أنك تتذنين  نعم... أعرف أنك تتذنين</p>	Fusha	<p>Tu te souviens de tout cela, n'est-ce pas?  Je sais que tu t'en souviens, Aïda.</p>		Omission de la didascalie.
37	<p>تنتذنين كل هذه الأصوات والوجوه</p>	Fusha	<p>Toutes ces voix brisées, ces visages crispés  Tu les reconnais et les revois, n'est-ce pas?</p>		<p>Ajouts, presque réécrit.  Rimes.  ENNOBLISSEMENT</p>
38	<p>وأنت بينهم تحدقين في وجه ثم وجه</p>		<p>Et toi, regard perdu, inquiet  Se promenant parmi les regards hagards,  Rongé de questions restées sans</p>		Réécrit.

	متسائلة متى... ستستطيعين اللجوء إلى الشاطئ أمام البيت لتلعبى وتبثي عن الصدف حتى تكمل العقد الذي بدأت جدتك صنعة لك		réponses... «Quand, quand vais-je enfin recourir sur la plage devant notre maison... Et quand vais-je de nouveau me remettre à ramasser Les blancs coquillages avec lesquels Mère-grand m'avait promis d'achever de m'enfiler Mon beau collier?»	Mère-grand est un archaïsme.	Discours direct qui en arabe est indirect.
39	تتذكرين تتذكرين قبلة أبيك المبللة بالدموع ودهشتك أمامها إذن الرجال أيضا يكون	Fusha	Tu te souviens, je sais Du baiser mouillé de larmes de ton papa... Et de ta gêne devant son émotion... Ainsi, les hommes aussi savent pleurer!		Omission de la répétition du verbe.
40	تتذكرين رائحته... وهو يضمك إليه عرق... مسك... عطر فواح... وترينه ترينه بخرج ترينه لأخر مرة		Tu te souviens, je le sais, de son odeur Lorsqu'il t'enlaça et serra contre sa poitrine... Acre exhalaison de sueur tiède... Senteur de musc, arôme magique, odeur unique... Et puis le voilà déjà en train de partir... Tu le vois. Il s'en va Tu le vois, Aïda, pour la dernière fois.		Ajouts. APPAUVRISEMENT mais en même temps ENNOBLISSEMENT  Omission du verbe répété trois fois.
41	تتذكرين				Omis.
42	وترين أمك تأخذ حقيبة وتملأها ملابس وحاجيات يومية...	Fusha	Et tu vois ta mère, ouvrant une valise Et l'emplissant de linge et de vêtements		Changements sémantiques.
43	وترين جدتك تنتظر إليك ثم تمسك بيدك وتضم قائلة لك "اتبعيني... اتبعيني..." فتدخل بك إلى الغرفة الأولى وتقول لك "أغمضي عينيك أغمضي واستنشقي... عطر... رطوبة بقايا برتقالة...	Fusha	Et puis tu vois ta mère-grand Plongeant longuement son regard humide Sur ton visage innocent Puis la voilà te prenant par la main... Et t'invitant doucement à la suivre... Puis elle t'entraîne vers une première chambre... Et te demande de fermer les yeux...		

	<p>ثم تأنرك بفتح عينيك "انظري... انظري إلى الحيطان وإلى السقف إلى المفروشات الصور... الكراسي والستائر انظري وسجّلي يجلي كل ما ترينه يا ابنتي ولا تنسي شيئاً..."</p>		<p>Tu les fermes et elle t'ordonne de bien respirer... De bien remplir les poumons des odeurs familières... Pesante senteur de marine humidité Légers parfums de fleurs d'oranger... Puis elle t'ordonne d'ouvrir les yeux... «Regarde» te dit-elle... «Contemple bien le plafond et les murs... Les rideaux et les couvertures Les meubles et les bibelots Les tapis et les photos Regarde bien mon enfant, enregistre tout, Et n'oublie rien surtout...</p>		
44	<p>وتتجوّل بك من غرفة إلى غرفة وتخرج بك إلى البستان الصغير</p> <p>المزروع ليمونا وبرتقالا وتهمس لك "استنشقي رائحة البحر ممزوجة بأريج أزهار البرتقال</p>	Fusha	<p>Puis elle te prend par la mains Et te promène dans les chambres, une à une... Elle t'accompagne enfin dans le jardin Votre beau jardin planté de citronniers et d'orangers. Et puis doucement, elle te souffle dans l'oreille De bien remplir les narines et les bronches De la saline odeur de la mer Mêlée au divines senteurs de fleurs d'oranger...</p>		<p>Ajouts. CLARIFICATION, ENNOBLISSEMENT .  Discours directe devient rapporté.</p>
45	<p>سترجعك إلى يافا أينما كنت... انظري إلى بيتنا بيتنا من حجر وسقفه قرميد..."</p>	Fusha	<p>Et elle te murmure: «Capte tout et n'oublie rien... Tout cela te ramènera toujours à Jaffa Où que tu seras, mon enfant, Contemple bien notre maison...et remplis-toi d'elle... Pour la dernière fois... Surtout n'oublie jamais:</p>		<p>Ajouts. CLARIFICATION, ENNOBLISSEMENT</p>



			Notre maison <b>est</b> en pierre <b>du pays</b> Et son toit en tuiles <b>d'ici...</b>		
46	ثمّ تقفل الباب وتسلم المفتاح إلى أمك	Fusha	Puis elle ferme <b>lentement</b> la porte <b>Et tourne</b> la clé Et à ta maman la remet		Ajouts CLARIFICATION
47	كانت آخر مرّة تشاهدين فيها بينكم في حيّ الرشيد... في يافا في يوم من أيام أفريل 1948	Fusha	Ce fut bien la dernière fois Que tu voyais votre maison Dans le <b>vieux</b> quartier «Arrachid» à Jaffa En ce jour d'avril 48		
48			<b>Aïda, Aïda, tu sais...</b> <b>Il me suffit de fermer les yeux</b> <b>Pour t'imaginer... te voir...</b> <b>Marchant au bras de ta grand mère...</b> <b>Traversant les ruelles d'une ville</b> <b>déserte...</b> <b>Abandonnée par ses habitants...</b> <b>Ayant fui devant l'occupant, l'ensemble</b> <b>de tous leurs biens</b> <b>Terres, maisons, souvenirs...</b> <b>Et jusqu'à leurs premiers martyrs...</b>		Ajouts. Ajout d'éléments politique (la fuite devant l'occupant) "soft" par rapport à la partie omise.  POLITIQUE
49					Omis .
50	الموقف 2		<b>Mémoire 2</b>		
51			<i>Le rideau cramoisi s'entrouvre, laissant apparaître le sac de voyage et le sac à main, déposés par terre.</i>		Ajouté.
52	□□□□□ □□□□□□□□ □□□□□ □□□□□□ □□□□ □□□□□□ □□□□ □□□□ □□□□□ □□□□ □□□□ □□□□□□ □□□□□□ □□□□□□□□ □□□□□□ □□□□□□□□ □□□□□□		<i>La comédienne se penche, ramasse son sac à main et se tourne vers la salle</i>		Omissions
53	48... أنا ما زلت ما تخلقتش أما خال أمي... خالي عبد الرزاق	Tunisien	48... Je n'étais pas encore de ce monde. Oncle Abderrazak, l'oncle de ma mère,		

	<p>تطوّع مع آلاف التوانسة...</p> <p>يحبّ يدافع على الفلسطينيين</p> <p>قطعوا ليبيا ووصلوا للحدود المصرية</p> <p>وقّفوهم وسجنوهم...</p> <p>قالوا له "رّوح حرّر بلادك بلا فلسطين"</p>	<p>Lui, était né depuis bien longtemps.</p> <p>Avec des milliers de volontaires tunisiens,</p> <p>Il se mit en tête de libérer la Palestine occupée.</p> <p>Des convois s'organisèrent qui traversèrent la Lybie</p> <p>Et atteignirent la frontière égyptienne.</p> <p>Arrêtés, emprisonnés puis chassées</p> <p>Ils se firent tancer par les frères égyptiens:</p> <p>«Rentrez plutôt libérer votre pays, La Palestine n'a que faire de vous»</p>		<p>S'enrôler volontaire devient juste volontaires.</p> <p>Sur traduction: vouloir / se mettre en tête.</p> <p>Sur traduction: en arabe juste ils ont dit</p> <p>ENNOBLISSEMENT</p>
54	<p>□□ □□□□□□□□ □□□□</p> <p>□□□□□□</p>			Omis
			<p>Elle ouvre son sac à mains et en sort une vieille photo qu'elle exhibe</p>	<p>Cette action est retardée par rapport à l'arabe. En arabe elle sorte la photo d'un livre.</p>
55	<p>خالي عبدالرزاق الله يرحمه</p> <p>مات من غير ما يفرح بفلسطين</p> <p>أما تونس تحرّرت...</p> <p>عام 56</p>	<p>Oncle Abderrazak...</p> <p>Mort sans avoir connu la libération de la Palestine.</p> <p>Elle sourit.</p> <p>En revanche, la Tunisie devint indépendante.</p> <p>Elle embrasse la photo et la range dans son sac.</p> <p>Silence.</p> <p>56...</p>		<p>Omission de la référence à Dieu</p> <p>CULTURE</p> <p>Ajout des didascalies.</p>
56	<p>وقتها انا تعرّفت على اليهود... يهود تونس</p> <p>عرقتهم قبل ما نعرفك... عابدة</p> <p>قرون متعاشرين مع العرب</p>	<p>L'année où je découvre les juifs de Tunisie.</p> <p>En vérité, j'ai appris leur existence bien avant la tienne, Aïda.</p> <p>Depuis des siècles, semblait-il,</p>		<p>Perte de la répétition.</p> <p>Les arabes en générales</p>

	بعدهما هربوا من الأندلس وحتى قبل		Ils vivaient chez nous, avec nous, en Tunisie Nombreux et heureux Bien avant d'être chassés d'Andalousie, Et longtemps après		deviennent les tunisiens, en français ca serait ambigu. En arabe si on dit juifs arabes, c'est clair que ce sont les tunisiens. Ajout de rimes.  POLITIQUE, ENNOBLISSEMENT  Inversion temporelle .
57	هَجَّوا مشاوا من تونس واللي قعدوا قلايل  يهود تونس نحكيو عليهم في فرصة أخرى	Tunisien	Aujourd'hui ils sont presque tous partis,  Qui en France Qui chez toi, Aïda, dans ton pays. Les juifs de Tunisie... Je t'en parlerai une autre fois.		Ajouts . Référence à la France qui n'existe pas en arabe, et aussi référence à la Palestine et au peuplement juif.  POLITIQUE, CONTEXTE
58	الموقف 3				Division différente des scènes.
59	□□□□□□□□ □□ □□□□ □□□□□□ □□□□ □□□□				Omis .

60	اليهود الذي تعرّفت عليهم أنت جاؤوا من بولنّدة.. تقاسموا معكم بيت خالك في حيّ العجمي حيّ العجمي الذي قضيتّم فيه عشرين شهرا فقد خلالها أبوك وولد أخوك ناصر	Fusha	Par contre, les juifs que tu as connus, Aïda Sont venus de Pologne... Et ils ont partagé avec vous la demeure de ton oncle Au quartier El Ajami... OÙ vous avez vécu vingt mois... Après l'exil forcé. Vingt mois qui connaîtrons la mort de ton père Puis la naissance de Nasser, ton frère		Pronom personnel explicite traduit par le nom propre.  Demeure/maison : ennoblissement.  Clarification + perte de la répétition.  Création d'une répétition.  CLARIFICATION + ENNOBLISSEMENT
61	عابدة أنتذكرين يوم رحيلكم إلى أريحا...؟	Fusha	Te souviens-tu, Aïda Du jour de votre départ pour Jéricho?		Inversion.
62	أنتذكرين أين سكنتم؟ في غرفتين من طين بعيد عن يافا بعيد عن البهر	Fusha	Te souviens-tu de la maison Où vous étiez contraints d'habiter? Un deux-pièces en terre et paille Sur un terrain vague. Loin de Jaffa Loin de la mer.		Ajouts.
63	□□□□□□ □□□□ □□□□□□ □□□□				Omis.
64	أريحا أول مدينة فلسطينية نسمع بيها في مارس 1965 حتى القدس كنت نظنّها في السعودية قرب مكة	Tunisien	Jéricho... La première ville palestinienne Dont j'entends parler... Jérusalem, je croyais même Qu'elle était en Arabie Saoudite... Pas loin de La Mecque		Omission de la date, perte de la référence au moment historique précis Référence importante pour les tunisiens, pas pour les français. Bourguiba avait dit qu'il fallait accepter l'état d'Israël et négocier avec eux pour ne pas perdre plus de terre.

				POLITIQUE, CONTEXTE .
65	أريحا, زيارة بورقيبة وخطابه		Jéricho... la visite de Bourguiba Et son célèbre discours... tu te rappelles?	Ajouts .
66			Elle apostrophe le public.	Ajouté .
67	بورقيبة تتذكروه؟ ... دفنتوه ونسيته أنتوما زاده؟	Tunisien Vous l'avez enterré vous aussi	Bourguiba... vous vous en souvenez encore? Elle sourit. Il est toujours en vie, vous savez...	Omission.  Ajouts peut-être plus utiles pour un public français que pour un public arabe. L'arabe est plus direct, accusation de l'avoir oublié, comme les tunisiens, tandis qu'en français il y a une note bibliographiques (il est mort en 2000). Elle adapte au public.  CLARIFICATION, CULTURE
68	مارس 65... وقتها عرفتك... عابدة قدّاش كان عمرك عشرين سنة... طالبة, أش كان وعيك؟	Tunisien	65... L'année où je t'ai connue, Aïda. Quel âge avais-tu en 65, Aïda?  Dix-huit ans. Etudiante. Consciente ou indifférente?	Omission du mois.  Changement de l'âge. 20- 18. est le majeur âge! En Tunisie c'était 20 ans jusqu'à 2010.  CULTURE  Nom substitué par deux adjectifs.
69	حضرت على الخطاب... كنت من بين اللي سبّوه... وشنموه؟	Tunisien	Au fait... As-tu assisté au fameux discours de Bourguiba? Etais-tu parmi ceux qui l'avaient insulté,	Clarification.

	<p>وإلا من بين اللّلي سمعوه... أحنا في تونس سمعوه... أحنا معناها أمّي وبابا وأنا قد الشبر نسمع ونتساءل</p>		<p>dénoncé, maudit? Ou bien parmi ceux qui l'avaient bien écouté, <b>entendu et applaudi?</b> Nous autres, en Tunisie, nous l'avions bien compris <b>Et son message bien reçu...</b> Nous autres... je veux dire ma mère, Mon père moi... <b>Enfin... mon petit Moi... Encore timoré...</b> <b>Nous étions tous impressionnés,</b> <b>fascinés...</b> Attentifs et dubitatifs à la fois.</p>		<p>Structure symétrique en français (trois verbes), en arabe non.</p> <p>Ajouts.</p>
70	<p>الإذاعة التونسية تشكر وتمجّد في الشجاعة الأسطوريّة</p> <p>وفي الرّأي السيدة للمجاهد الأكبر</p>	Fusha	<p>La radio tunisienne y allait de ses louanges obséquieuses: Courage légendaire, <b>témérité</b> <b>exemplaire...</b> Et lucidité extrême Du combattant suprême</p>	rime	<p>Changement sémantique du verbe.</p>
71	<p>وصوت العرب في القاهرة تسبّ وتشتّم في الخائن الأكبر للقضيّة</p> <p>وللأمة العربية... عميل الإمبرياليّة... الصهيونوة والزّبدة المرحية</p> <p>وأنا داهشه</p>	Fusha	<p>«La voix des Arabes» de l'autre côté, Radio officielle égyptienne, hurlait au traître Vilipendait, insultait, vouait aux gémonies Le Vendu suprême... L'ennemi des Arabes, surtout nationalistes Agent des sionistes... Valet des impérialistes... Et autres «istes» pas tristes... Et moi <b>dans tout ça,</b> Troublée, dépassée <b>Incapable de comprendre l'enjeu</b> <b>véritable</b></p>	<p>rimes</p> <p>Parallélisme avec le combattant suprême qui n'existe pas en arabe rimes</p>	<p>Clarification, allongement.</p> <p>Clarification, explication de la culture.</p> <p>CLARIFICATION, ALLONGEMENT, CULTURE</p>
72	<p>آش نيّة فلسطين؟؟</p>	Tunisien	<p>«D'abord la Palestine, c'est quoi?» <b>Demandai-je autour de moi</b></p>		

	وبابا يشرح... "بلاد عربيّة افتكّوها احتلّوها لنا اليهود وواجبنا تحرّروها... كيف ما حرّرتنا تونس والجزائر		Et mon père d'expliquer: «La Palestine, terre arabe... Confisquée, occupée par les juifs... Notre devoir sacré est de la libérer Comme nous le fîmes pour la Tunisie Et plus tard pour l'Algérie!		Perte de la répétition du verbe (mot clé).
73	○○○○○○○○ ○○○○○○ ○○○○○○				Omission de la didascalie.
74	- أحنا؟ - إيه أحنا - أحنا اللّوانسة؟ - لا... أحنا العرب - أه... Tunisien		-«Nous? qui ça?» demandai-je angoissée -Lui: «Nous.» -Moi: «Nous, les Tunisiens?» -Lui: «Non, nous les Arabes.» - Moi, soulagée: «Ah, bon!»		CLARIFICATION
75	وأُمّي متعاركة مع جمال عبد الناصر أيامها كرهته - أش بيه عربي أكثر منّا؟ كل واحد ورأيه الفايدة موش في الكلام والخطابات الرنانة الفايدة في الفعل		Ma mère à cette époque-là était brouillée avec Nasser le président égyptien Elle le haïssait... maudissait... «Il se croit peut-être plus arabe que nous? A chacun ses opinions Facile d'ergoter, de délirer... De faire dans les discours ampoulés C'est des actes qu'il faut, pas de la parlotte.		CLARIFICATION, CULTURE.  (Tous les arabes savent qui est Nasser)  Perte de l'idée d'utilité qui en arabe est aussi répétée
76	المصرية معروفين فراعنة...  ما يحبّوا كان كلمتهم اللّي تمشي  خالي عبد الرزّاق موش طردوه عام 48 وقالوا له "رّوح حرّر بلادك بلا فلسطين"		Les Egyptiens ont le complexe des pharaons Ils se prennent pour le nombril du monde Et veulent imposer leurs vue sur toutes les ondes. N'ont-ils pas chassé honteusement oncle Abderrazak Qui voulait traverser leurs frontières pour libérer la Palestine?...»		Même sens mais totalement réécrit.
77	واحنا أنّجموهم اليهود؟  كان جاو وحديهم يمكن أما معاهم الأنقليز والفرنسيس	Tunisien	Puis elle renchérisait, incendiaire... «Et d'abord comment rêve-t-il Venir à bout des juifs? Si encore ils étaient seuls et isolés!... Mais avec la protection et la bénédiction		

	<p>باش يمسخوا ذنوبهم معاهم</p> <p>هداولهم بلاد العرب... ملا غلب.</p>		<p>des Anglais et des Français... Qui veulent <b>se dédouaner à bon compte</b> <b>Et</b> laver leur mauvaise conscience...sur notre dos... Aucune chance! C'est pourquoi ils leur ont fait cadeau de la Palestine... Quelle <b>immonde</b> injustice!</p>		<p>En français métaphore, en arabe plus direct.</p> <p>ENNOBLISSEMENT</p> <p>En français Palestine, en arabe le pays des arabes! Ca pourrait choquer en français, très opposé à اليهود.</p> <p>CULTURE, POLITIQUE</p>
78	<p>○○○○○○○○ ○○ ○○○○</p>				
79	<p>رَبِّي معانا</p> <p>- رَبِّي علاش معانا وموش معاهم أمي؟</p> <p>- على خاطرنا مسلمين</p> <p>- العرب موش الكل مسلمين</p> <p>هاو موسيو صابا جارنا</p> <p>عربي سوري من حلب وأستاذ عربيّة</p> <p>وحامل صليب على صدره هو ومرته</p> <p>- بكلّ صفة الفلسطينيين مسلمين</p> <p>جاوبها بابا. فيهم المسيحيين...</p> <p>سكّته. عرب... فلسطين عربية</p>	Tunisien	<p>Mais Dieu est avec nous! - «Dieu?» lui dis-je. - «Oui, Dieu!» confirme-t-elle. - «Et pourquoi serait-il plus avec nous, Dieu?» - «Parce que nous sommes musulmans» affirme-t-elle. - «Oui, mais monsieur Saba, mon prof de lycée Est arabe, syrien et porte autour du cou une belle croix.» - «M'en fous» fait-elle - «De toute façon, les Palestiniens sont tous musulmans.» - «Pas du tout» précise mon père «ils comptent aussi des chrétiens aussi arabes que nous...» - «C'est pas mon problème» conclut-elle «La Palestine est arabe, un point c'est tout.»</p>		<p>Ajout de verbes qui introduisent les répliques.</p> <p>Omission de détails sur le prof et ajout d'autres.</p> <p>Le français est plus langage parlé, l'arabe est moins marqué.</p> <p>CLARIFICATION, ALLONGEMENT</p>



80	تدور □□□□ □□□□				Omission de la didascalie.
81	الموقف 4		<b>Mémoire 3</b>		
82	□□□□□□ □□□□ □□□□□□ □□□□ □□□□□□	Tunisien	<i>La comédienne se tien debout, dans la pénombre</i>		Changement total de la didascalie.
83	عايدة علاش ما حبيبتش تجيء؟ علاش ما حبيبتش تسمعني؟ تعرف؟ كل ما عشته انت عشته انا معك بقهرة قوية... وبغل كبير	Tunisien	Aïda... Pourquoi... Pourquoi as-tu décidé de <b>m'ignorer</b> ? Pourquoi as-tu refusé de venir m'écouter? Tu sais bien pourtant... Que ton vécu et le mien Se confondent et se mêlent comme en un <b>Dans la souffrance et la douleur</b> <b>Et que toutes deux refusons obstinément</b> <b>L'intolérable humiliation</b> <b>Et l'inacceptable injustice</b>		Dans la première question ajout d'un verbe, dans la deuxième on met les deux verbes des deux questions arabes. Même sens mais réécrit.  Réécrit.  ENNOBLISSEMENT
84	كفاش تحبتي ننسى <b>هاك الصباح الأظلم</b> ...  صباح 5 جوان 1967...؟؟		Me crois-tu <b>capable d'effacer,</b> D'oublier et d'enterrer l' <b>injustifiable</b> ? <b>Crois-tu que pour moi</b> <b>L'inqualifiable serait passé aux</b> <b>oubliettes?</b> <b>Jamais, tu entends, je n'oublierai</b> La funeste aurore du 5 juin 67.		Ajouts.  ENNOBLISSEMENT ET ALLONGEMENT.
85	<b>نكسة أخرى لجيل آخر من العرب</b> أنا راقدة وأمي تفيق فيّ وتبكي... - قوم... قوم... الحرب... الحرب - وين... عندنا...؟ - إيه هجموا على مصر وسوريا والأردن	Fusha et tunisien	Arrachée à mon sommeil par la voix tremblante de ma mère -Debout...réveille-toi, c'est la guerre! - Où ça... chez nous? - Oui. Ils ont attaqué l'Egypte, la Syrie et la Jordanie.		Effacement de la référence à la Naksa. CULTURE.  Même idée mais réécrit.  Perte des répétitions. L'arabe est plus simple. ENNOBLISSEMENT,

					APPAUVRISSMENT QUANTITATIF.
86	الدنيا وقفت... الإذاعة تبكي... تبت في أناشيد وطنية...	Fusha	Pour elle, la vie s'est arrêtée. La radio a suspendu tous ses programmes... Les journalistes en larmes diffusaient les nouvelles du front... Et des chants patriotiques sur tous les tons...		Ajouts.  « Les nouvelles du front » en arabe est beaucoup après.
87	"يا شباب العرب يا أهل الحمية هتوا للطلب بقلوب قوية يوم الاتحاد فلنكن جميعا تنادي لتحياتنا الأمة العربية وقولوا لتحياتنا الوحدة العربية"	Fusha Intertextualité Chant patriotique panarabe populaire			Omis. Citation trop culturelle, pas facile à reconnaître par un public français.  Ca ne répondrait à rien chez les français, chez les arabes ca évoque quelque chose, depuis Nasser, mais en France ca ne veut rien dire.  CULTURE.
88	وأنباء من المصادر العسكرية النفوس مقطوع نحسبو في أعداد الموتى... المجاريح... المفقودين... الأسرى جيش عرمرم مسلّم بسلّاحه وبعّاده للصحراء هارب حافي	Fusha	Exhortations à la résistance... Appels à la riposte, à l'union, A la violente réaction. Dépêches, flashes d'informations... Blessés et morts à foison Par dizaines, puis par centaines... Et une armée entière Avec ses unités, ses bataillons, Ses hommes, ses armes et ses munitions, Battue, décimée, exterminée... Et dans le désert sourcière Les rescapés fuyant pieds nus, Un ennemi tenace, déchaîné.		En français est avant.  Réécrit. Rimes.  ENNOBLISSEMENT.

			L'horreur...La débâcle...La honteuse défaite. Images inoubliables... Protestations, cris, pleurs insupportables... Camouflet implacable.  Quoi dire à nos enfants?		Ajouts.
89	الطلبة خرجوا يتظاهروا ضد الصهيونية والإمبريالية...		Les étudiants, partout mobilisés... Grèves, marches, slogans Appels à l'engagement...au sang Incitations au talion Colère et confusion		Réécrit. Omission de la référence au sionisme et à l'impérialisme.  POLITIQUE
90	وحدة من الجيش التونسي يقودها الضابط الشابي ابن ابو القاسم الشابي الشاعر الذي كتب فعلن فعولن فعولن فعول إذا الشعب يوما أراد الحياة... فلا بد... أن يستجيب" فعولن فعولن فعولن فعول	Fusha Intertextualité , poésie de Chabbi Dans la versification arabe on dit ça pour trouver le rythme. Le grammairien elkhalil a codifié la versification arabe  Ici la citation n'est pas complète.	Et des unités de l'armée tunisienne Sous la conduite d'un grand officier Fils du célèbre poète Chabbi, Chantre de la liberté et de la fierté Auteur d'un sublime chant patriotique...		Omission de l'intertextualité, de la citation de la poésie. Clarification (qui est Chabbi? ça ne serait peut-être pas clair pour un français) On perd aussi la transcription du rythme, ça rassemblerait un peu à une récitation d'école primaire.  CLARIFICATION + CULTURE
91	الوحدة كانت تستعد للالتحاق بالجيش العربي الأحرى	Tunisien	Son fils donc et son unité héroïque N'ont même pas le temps d'atteindre les		Réécrit. Libyennes – tunisiennes.

	أما عمرها ما عدّات الحدود التونسية الوقت ما كفهاش		frontières libyennes, Quand la guerre est déjà terminée Et la nouvelle défaite consommée		CLARIFICATION, ALLONGEMENT.  L'arabe est plus allusif .
92	ستة أيام... ستة أيام برك وتهزمت الجيوش العربية ستة أيام... الوقت اللي مكن الرب الأعلى من خلق العالم حسب التوراة والإنجيل	Tunisien	En six jours <b>et six nuits,</b> Autant que le Dieu <b>d'Abraham</b> mit Pour créer l'univers et la vie Les armées ennemies écraseront des <b>millions</b> d'Arabes réunis... Six jours <b>et six nuit</b>		Adapté à l'expression française courante Référence à la torah et à l'Évangile enlevé, on ajout Dieu "d'Abraham" (prophète aussi des chrétiens ! elle ne cite pas Moïse). Inversion de parties.  CULTURE  Même idée mais réécrit.
93	واليوم السابع ما ارتاحوش تقبلوا تهاني العالم المنبهر أمام معجزة ها الجيش الصغير اللي محق جيوش منطقة كاملة	Tunisien	Et le septième, au lieu de se reposer... <b>Les armées victorieuses</b> recevaient Les félicitations émues, <b>appuyées</b> D'un monde ébahi, <b>émerveillé,</b> Par le miracle réalisé. Une <b>jeune</b> et petite nation Couvrait de honte Les armées <b>les plus puissantes</b> de la région.		Ajouts .  Rimes.  ENNOBLISSEMENT.
94	David ضد Goliath David وقف و تكسل مدّ ذرعانه وتوسّع ولم على الكلّ حتى القدس		David contre Goliath David ce jour-là se leva <b>Victorieux</b> il s'étira Et ses ailes déploya <b>Impunément</b> s'étala, s'installa Toute <b>une région, un paquet de pays...</b> il dévora. Même Jérusalem <b>il annexa</b>		Ajouts,  ENNOBLISSEMENT ET CLARIFICATION.

95	ويقولون انسى Omission des didascalies.		Et on veut que j'oublie!		
96			<b>Mémoire 4</b>		Partage des scènes différent.
97			<i>La scène est plongée dans le noir La comédienne n'a plus de corps, elle se fait voix.</i>		Ajout des didascalies.
98	عابدة أعرف لماذا ترفضين الاستماع لأنه في ذلك الوقت عندما أدركت أنا عمر الحب الأول ورسائل الغرام عشت أنت أشياء كثيرة	Fusha	Aïda... où es-tu? Je crois maintenant savoir pourquoi Tu ne réponds pas à mes appels... Et pourquoi tu continues à faire la sourde oreille... Parce que à cette époque-là  A l'âge où éclosent les sens et poussent les boutons, A l'âge où naissent les premiers désirs et s'éveille le printemps, A l'âge où rêvent les jeunes filles en fleurs Et s'écrivent les premières lettres d'amour,  L'âge délicat où l'on croit encore au bonheur... Toi, tu vivais déjà dans l'horreur.		Arabe plus simple, français plus imagé .  Ajout de beaucoup de détails sur la partie sur les premiers amours.  ENNOBLISSEMENT, ALLONGEMENT.  Surtraduction: « beaucoup de chose » est neutre, « l'horreur » est beaucoup plus marqué.
99	في تلك الفترة... ماتت جدتك ودُفنت في أريحا ودخلت أنت المقاومة... وتعرّفت على سيف		D'abord ta grand-mère mourra Et c'est à Jéricho qu'on l'enterrera. En même temps, tu feras ton premier pas Dans la résistance, et rencontreras Seif...	rimes	Registre plus élevé en français. Rimes.  ENNOBLISSEMENT
100	سيف حبك الأول والأخير...	Structures	Seif ton premier et dernier amour	rimes	

	<p>معها وقفت... ومعها قاومت... وصمدت... ومعها حلمت... ومعها دافعت... ومعها قاتلت... ومعها قلت... أريد... أريد شيئاً آخر</p>	<p>symétriques, rythme  Fusha</p>	<p>Seif ta passion Seif qui t'initiera, te protégera Seif avec qui tu apprendras à tenir debout A résister, à défendre, à lutter jusqu'au bout. Seif, avec qui tu rêveras d'un monde tout beau Seif à qui tu confieras, fiévreuse... «je rêve...je rêve d'un Homme nouveau»</p>		<p>Totalement réécrit. Attention au rythme. Le français est beaucoup plus long. Assonances et rimes, mais justifiées par rapport à l'original.  Elle garde l'anaphore, mais pas le mot répété. Elle utilise un futur, c'est un emploi stylistique, c'est plus rythmé. Futur qui renvoie au passé. Le français est plus explicite. « Humaniste » est un slogan politique.</p>
101	<p>□□□□□ □□□□□ □□□□□□□□□□□□□□□□</p>		<i>La lumière revient</i>		Omis.
102	<p>ومعها خرجت من فلسطين من فلسطين إلى عمان... وفي مخيم البقعة... تزوجت...  في شبه بيت... لم تكن فيه شجرة برتقال ولم تكون فيه ولو زهرة واحدة... لكن أمك أهدت لك المفتاح</p>	Fusha	<p>406Seif, enfin, avec qui de ta Palestine on te chassera... Et avec qui, à Amman, tu échoueras... Et qu'alors, dans le champ de Bagaa tu épouseras... Dans une mesure habiteras Sans jardin, ni plante, ni arbre qui fleurira...</p>	Rimes	<p>Changement des verbes pour avoir des rimes.  ENNOBLISSEMENT</p>
103	<p>وقالت: "لا تخافي يا ابنتي إننا لراجعون إلى بيتنا..."</p>	Fusha	<p>Avec pour unique trésor... La clé de votre maison à Jaffa... Que ta mère te remettra... En te rappelant les paroles de ta défunte grand-mère... «N'aie crainte, ma fille, Un jour viendra et nous retournerons bien</p>		<p>Ajouts.  En arabe c'est la mère qui parle, en français elle cite les mots de la grand-mère.</p>

			chez nous.		Réduction de la polyphonie. ALLONGEMENT, CLARIFICATION
104	وسأعطيك غرفتي وتخنتي... وجهازي... وستخلفين بنتا وتزوجينها تحت شجرة البرتقال...	Fusha	Je t'offrirai alors, <b>ma fille</b> , Ma chambre <b>nuptiale</b> et ce qui reste de mes bijoux... <b>Et dans mon lit</b> tu donneras le jour A une enfant <b>qui connaîtra l'amour</b> Et <b>qu'un beau jour</b> tu marieras <b>Dans notre jardin de Jaffa, mon cœur</b> Sous le vieil oranger en fleurs.	Rimes	Ajouts, changements pour avoir des rimes.  ENNOBLISSEMENT
105	لا تنسى بيتنا من حجر وسفقه قرميد..."	Fusha	Et n'oublie <b>jamais... jamais ma fille</b> <b>Que</b> notre demeure est en pierre <b>de Jaffa</b> Et en tuiles rouges son toit... <b>Voici la clé, elle est à toi.»</b>		Ajouts, recherche d'un rythme  ENNOBLISSEMENT
106	أخذت المفتاح... و منذ ذلك اليوم... وكلّ صباح... أينما كنت... قبل أن تفتحي عينيك... تفتحين باب بيتكم في يافا وتتجولين فيه من غرفة إلى أخرى...	Fusha	<b>Elle te tends</b> la clé, et tu la prends. Et depuis ce jour-là, Où que tu iras... Avant d'ouvrir les yeux, tu ouvriras... La porte de votre maison à Jaffa Et d'une chambre à l'autre...tu te promèneras...	Rimes	Recherche de la rime  ENNOBLISSEMENT
107	تتلمسين الحيطان تتكنين على التخت... تفتحين الخزائن والشبابيك لكي تخرج رائحة الرطوبة... تطوين الشرشف	Fusha	Les murs <b>familiers</b> , tu caresseras... Sur le lit <b>de ta grand-mère, un moment</b> , tu t'allongeras... <b>Puis, détendue</b> , placards et fenêtres tu ouvriras... Ainsi l'humide odeur <b>du renfermé</b> sortira... <b>Ensuite, les draps et les couvertures, tu</b> <b>secoueras</b> Le linge <b>parfumé couverte de poussière</b> <b>de tes parents, nettoieras</b>	Rimes	Ajout de détails, recherche de la rime.  ENNOBLISSEMENT

108	<p>تمسحين صورة أبيك وأمك... يوم زفافهم وتقبّلين صورة جدّتك... ثم تقفلين البيت بالمفتاح  وتفتحين عينيك...  لتواجهي يوما جديدا آخر من أيام التشرد والضّياع...</p>		<p>La photo nuptiale <b>couverte de poussière</b> de tes parents, nettoieras Et <b>la vieille</b> photo jaunie de ta mère- grande embrasseras. Puis, <b>lentement, à double tour</b>, la porte de la maison refermeras. <b>Enfin</b>, tes <b>beaux</b> yeux <b>humides</b> ouvriras... Et un nouveau jour tu affronteras... Jour de perte... Jour d'errance <b>et malédiction.</b></p>	Rimes	<p>Ajouts, ennoblissement. Recherche de la rime.  ENNOBLISSEMENT</p>
109	الموقف 5		<b>Mémoire 5</b>		
110	<p>□□□□□□□□ □□□□ □□□ □□□ □□□□ □□□□</p>				Omission de la didascalie.
111	<p>سنة 70 ناصر مات وأمّي بكات  - علاه يا أمّي؟... - على خاطر مات مغلوب... والمغلوب انقلب على المغلوب  وكان سبتمبر الأسود... ودخلت التلفزة للبيوت... وصرنا نشوف... <b>المختي صباح مكشوف..</b></p>	Tunisien       Fusha	<p>70. Le président Nasser meurt... Ma mère pleure. <b>Larmes amères.</b> -Pourquoi mère? -Parce qu'il est mort vaincu. Et les vaincus de se retourner contre les battus... Et c'est Septembre noir. Télé dans les foyers... Fenêtre sur l'horreur béante</p>	Phrases nominales	<p>Changement de temps (passé-présent).  Réécrit. Métaphore, l'arabe est plus direct.</p>
112	<p>يهود تمحي في آثار العرب تيني وتشيد على أراضيها    وعرب تتقاتل عن بكرة أبيها...</p>	Fusha	<p>Juifs s'acharnant à effacer une mémoire saignante, Détruisant, rasant, aplatissant Et sous les décombres, réécrivant En lettres de sang Une nouvelle Mémoire Une nouvelle Histoire. De l'autre côté, arabes déchirés s'entre- tuant,</p>	Rimes	<p>Réécrit.  ENNOBLISSEMENT, ALLONGEMENT, CLARIFICATION.  (dans le texte arabe il y a un gros sous-entendu qui est explicité dans le texte</p>



			Sans trêve ni rémission...		français.)
113	□□□□□□ □□□□				omission
114	ما عاد فاهمة شيء... وما عاد نحب نفهم حتى شيء " لا ... يلزمني تفهم من واجبك انت تفهم" الرقاق قالوا	Tunisien  Qui sont les groupes ?	Et moi stupéfaite, incrédule, dépassée par les événements Ne comprenant plus rien à rien Et ne voulant plus rien comprendre.		ENNOBLISSEMENT, ALLONGEMENT  Omis.
115	72. 73. البيدين مرفوعة الطلبة تتظاهر على كل شيء مقتنعة أنه في إمكانها تغيير الأوضاع يكفي أنها تخرج وتقول لا... لا... لا...	Fusha	72. 73. Poings serrés Les étudiants déferlent dans les rues		En arabe on souligne la dimension aléatoire des manifestations, on souligne le fait qu'ils manifestent pour tout prétexte. En français cela est omis. C'est peut-être un sentiment personnel qu'elle exprime et qu'elle abandonne en français. Elle écarte les choses qui ne sont pas essentielles.  POLITIQUE
116	"نحن هنا وموجودون والتاريخ لن يكتب بدوننا" هذا ما قاله الشباب	Fusha	«Nous sommes debout, partout Et l'histoire ne s'écrira pas sans nous!» Voix juvéniles Protestations futiles? Paroles entendues... paroles prophétiques.	Rimes	Changements pour créer des rimes  ENNOBLISSEMENT Ajout.
117	في ميونيخ في ألمانيا ألمانيا وماضيها القريب الألعاب الأولمبية... رياضة وسلام وغرب متناسي	Fusha	Munich et ses Jeux olympiques.  Sport et paix réunis Et un Occident frappé d'amnésie...		La référence explicite aux attentats palestiniens anti-Israéliens est éliminée.  POLITIQUE

	<p>حامل نظارات سوداء... صرح وقال... "ما هذه الوحشية... أبقتلون يهودا مسالمين... تبًا لعديمي الإنسانية"</p>		<p>Yeux <b>voilés</b> derrière des lunettes opaques <b>Brutalement revenu à lui</b> Horrifié par l'«atroce barbarie», Qui crie ingénument sa rage <b>Contre le bestial carnage</b> <b>Et les horribles sauvages</b> <b>Ennemis du genre humain...</b> Comment peut-on assassiner, enfin, Des juifs pacifiques!</p>	Rimes	<p>Plus imagé. Inversion. Ajouts pour créer des rimes. ENNOBLISSEMENT</p>
118			<b>Silence</b>		Ajout d'une didascalie
119	<p>كم كنت معترزة عابدة بتلك الوحشية عابدة... كان تعرف قداش حنينك وقتها... قداش اشتبهت نضمك ونقبلك إنت وأصحابك ما كنتش معهم...</p>	Tunisien	Comme j'étais fière, Aïda, de cette barbarie.		Omission.
120			<p><i>Elle se dirige vers son sac de voyage, l'ouvre et en sort une bouteille d'alcool de figue enveloppée dans un papier cadeau. Elle la montre. C'était pour toi, Aïda. Elle la décapsule et trinque. A la santé de Aïda! Elle se penche sur le sac et en sort un paquet. Pour Aïda aussi Des gâteaux au miel. Elle pose le paquet par terre.</i></p>	On ne décapsule pas une bouteille d'alcool de figue	<p>Ajout d'une scène où Jalila fait un toast pour Aïda. . CULTURE</p>
121	<p>وين كنت؟ من مخيم إلى مخيم من بلد عربي إلى آخر</p>	Tunisien	<p>Comme j'aurais voulu t'embrasser Te serrer contre moi... Aïda! Où étais-tu à l'époque? <b>Si ce n'est Munich, sans doute ailleurs...</b> Transhumant indéfiniment d'un ghetto à l'autre</p>		<p>Ajouts. Sous-traduit. Aussi péjoratif par rapport à l'arabe.</p>

	ومن حرب إلى حرب من محيّم البقعة في عمان لمخيّم اليرموك في الشام ثم إلى بيروت		D'abord, à Amman au camp d'Aj Bagaa Ensuite à Damas, à celui de Yarmouk Puis à Beyrouth Je lève mon verre à Beyrouth Elle trinque avec la salle et boit... sourit...		Elle continue le toast.
122	الموقف 6				Division des scènes différente.
123					Omission de la didascalie
124	عابدة... عابدة تعرف اللي أول مرّة كدنا نتقابلو فيها سنة 73 كانت في لبنان		Sais-tu, Aïda, quand et où toi et moi Avons failli nous rencontrer pour la première fois? A Deïr el Kamar...en 73.		Lieu plus précis en français
125	أنا جيت في أوت وانت بعد حرب أكتوبر كان أول جواز سفر لي... أول سفر... وأول عرض خارج تونس  في مهرجان "دير القمر" بمسرحية "جحا أو الشرق الجائر" سمعت بيها؟		Moi j'y suis arrivée en août... Et toi... après la guerre d'Octobre. C'était mon premier passeport... mon tout premier voyage... Et mon premier spectacle... donné hors de la Tunisie. «J'Ha et l'Orient en désarroi», ça te dit? Au festival de Deïr el Kamar... tu connais?		Inversion de position
126	الشرق البعيد... القريب...		L'Orient si loin...si proche...		
127	وانت كنت حامل بينك جفرا اللي ولدتها في 7 ديسمبر 73		Tu étais déjà enceinte de Jafra... Née le 7 décembre 73, n'est-ce pas?		
128	سيف سماها... على أمّه  كان مجنون بيها وانت أحلى ثلاثة سنوات قضيتهم  رغم كل شيء... وخاصة رغم الحرب حرب لبنان...		Seif lui avait donné le prénom de sa mère... Il en était fou... Vous avez vécu ensemble trois belles années. Trois années d'intense et fugace bonheur Malgré l'errance et la misère Et en dépit de la guerre La guerre libano-libanaise		L'arabe ici est plus allusif  L'arabe met l'accent sur la

	حرب الجنون ايه... جنون		La fratricide guerre, l'insensé, l'inouïe		folie de la guerre, le français sur le fait qu'il s'agit d'une guerre civile. CULTURE
129			<b>Silence</b>		
130					
131	ربّما هم في لبنان لهم تفاسير منطقية... دنيّة... طائفية موضوعية... سياسية... استراتيجية تاريخية... جغرافية  لنوعيات التحالف والتعادي		Les frères libanais ont sans doute Une explication rationnelle... logique Religieuse... ethnique Politique ou stratégique Géographico-historique Idéologico-matérialo-sociologico- métaphysique... Une ou plusieurs explications justifiant les mille et un mobiles et raisons Motifs, facteurs et conditions Des mille et une alliances, conflits Provocations et jacqueries Ayant entraîné cette héroïque boucherie... Les Libanais donc, savaient mieux que personne Le pourquoi du comment...		Beaucoup d'ajouts. La dernière partie est réécrite.
132	أما أحنا في تونس كيفاش تحببنا نتبعو...	Tunisien	Mais nous autres en Tunisie, Comment auriez-vous voulu que l'on sût Distinguer derrière ce beau carnage Le bon arabe du sauvage?	Rimes	Ajouts. Travail sur les rimes.  ENNOBLISSEMENT
133	بالنسبة لينا لبنان جنّ... جنّ... وجنونه يتم جفرا ورمّل عابدة	Fusha	Pour nous le Liban était devenu... Tout simplement fou Fou... Et sa folie d'un autre âge Précipitait Aïda dans le veuvage Et faisait de Jafra, gamine... Une orpheline.	Rimes	Les ajouts visent à créer des rimes.  ENNOBLISSEMENT



	باخرة قادمة من بيروت إلى أرض الوطن باخرة قادمة من بيروت إلى تونس		Un bateau venu de Beyrouth accoste à Tunis. A son bord, par centaines entassés, Les perpétuels errants d'un nouvel exil forcé.		Omission.  Ajout. Explication de ce qui en arabe est sous-entendu.
141	لم يُطردوا من بلادهم فحسب بل من المنطقة كلها كان أخوك ضمنهم جاء إلى تونس... وترك زوجته وأبناءه زأمة		Non content de les chasser de leurs maisons On les chasse désormais de toute la région. Ton frère Nasser est parmi eux, Aïda. Laissant derrière lui mère, femme et enfants Il débarque à Tunis avec les autres combattants.		Quelques petits ajouts et changement.  ENNOBLISSEMENT
142	أما أمك فقد فضلت البقاء في بيروت تركهم أخوك كلهم في صبره وشتيله... □□□		Ta mère choisit de rester à Beyrouth. Il part seul, les livrant malgré lui A l'innommable, l'indicible boucherie Sabra et Chatila.		En français la référence au massacre est explicite. En arabe elle n'est pas nécessaire, tout le monde sait de quoi on parle.  CLARIFICATION, CULTURE
143	ليس لي أي تعليق الهواء قل الكلام ثقل... ما عاد عنده معنى	Fusha Tunisien. Rythmiquement c'est de la poésie.	Ma langue est incapable de commenter La moindre parole sensée. Sinon que «Suffocant, irrespirable est l'air Les mots, illusoire chimères... Et l'explication, poussière.»	Citation tirée de Lam, une pièce à elle.	Même idée mais réécrit.  ENNOBLISSEMENT, CULTURE
144			Le rideau devant elle se referme lentement, et s'arrête à courte distance. Long silence. La comédienne apparaît à moitié. Voix détachée. Visage fermé.		Ajout de la didascalie.
145	جالسون أمام تلفزاتنا... ترى ونسمع	Fusha	Assis devant nos télé.		

	<p>تعليق التلفزات الغربية</p> <p>كان الغرب متأثر... متأثر... متأثر... فقط...</p>	<p>Touché, moins nuancé que le français</p>	<p>Médusés... Souffle coupé...  Nous écoutons les commentaires compassés  Des chaînes étrangères désorientées  L'Occident comme un seul homme, était Gêné  Navré  Désolé...  Il n'en pouvait mais...  Et c'était bien assez.  <i>Silence prolongé.</i></p>		<p>L'arabe répète trois fois le même adjectif. Ça donne le sens du manque de commentaires. En français enrichissement.</p> <p>ALLONGEMENT, APPAUVRISSEMENT QUANTITATIF</p>
146	<p>وبكت جفرا  وبكت جفرا على جدتها  وبكت جفرا على جدتها وعلى أبناء خالها</p>	<p>Phrases bâties par accumulation (dans chaque ligne on répète ce qui était dit avant et on ajoute une partie).</p>	<p>Et Jafra de pleurer sa mère-grand  Sa tante et les enfants</p>		<p>Sous-traduction.</p> <p>APPAUVRISSMENT QUANTITATIF</p>
147	<p>فاحتضنتها عابدة وقالت لها</p>		<p>Et c'est dans tes bras, Aïda, qu'elle trouva quelque consolation...</p>		<p>Réécrit.</p>
148	<p>لا... لا تبكي...  انظري...  المفتاح عندي...  مفتاح بيتنا في يافا...  بيتنا من حجر وسقفه قرميد  وحوله بستان  فيه شجر ليمون وبرتقال</p>		<p>Ne pleure pas va, ne pleure pas.  Regarde la clé elle est toujours là</p> <p>La clé de notre maison là-bas.  Souviens-toi toujours et n'oublie pas...  Que notre demeure est en pierre de Jaffa  Et en tuiles rouges son toit  Et tout autour, le vieux jardin...  Planté de citronniers et d'orangers</p>		<p>Ajout de la répétition.</p> <p>Français moins précis.</p>

	<p>ستكبر ابنتي وسأزوّجها تحت شجر البرتقال</p> <p>وستخلفَ أبناء يملؤون البيت ضحكا وصياحا يلعبون في الشاطئ... يصطادون السردين... ويبحثون عن الصدف</p>		<p>anciens. Un jour tu seras grande ma fille et je te marierai A l'ombre du plus vieil oranger Et tu mettras au monde de beaux enfants Qui rempliront la maison de leurs cris et de leurs chants Sur la plage, ils gambaderont Les petites sardines, ils pêcheront Et de beaux coquillages ramasseront Pour en faire des colliers de lumière Comme naguère</p>	Rimes	<p>ENNOBLISSEMENT</p> <p>Changements lexicaux pour avoir des rimes.</p>
149			<p>Elle s'interrompt. Silence pesant. Elle avance vers la chaise.</p>		Ajout.
150			<p>La résistance échoue donc à Tunis. Mais je reprends espoir. «Aïda va enfin me faire signe», me dis-je «Elle va bientôt me rejoindre, m'écrire Je n'ai plus besoin de partout la rechercher Nous allons enfin nous retrouver Nous reconnaître... Nous embrasser... Nous avons tant de choses à nous raconter...» Je t'ai attendue... mais tu n'es guère venue A moins que tu n'aies encore refusé de me voir... Pourquoi Aïda, pourquoi m'as-tu laissé choir?</p>		Ajout.
151			<p>Pour te recevoir, j'ai préparé un nouveau spectacle Avec le Nouveau Théâtre, ma famille, ma compagnie.</p>		Référence à la vie privée de Jalila Baccar, explication de



	<p>كتبت "لام" عام 82 ولم تقدّم في الصيف منعت المهرجانات الصيفية</p> <p>حدادا... إثر الاجتياح ولم تقدّم إلا يومين بعد وصول باخرة الفلسطينيين</p>	<p>«Lem», en as-tu au moins entendu parler?</p> <p>Ecrit en 82... mais privée de représentation Pour cause d'invasion. Liban envahi</p> <p>Festivals tunisiens interdits. Les premières représentations seront données Deux jours après l'arrivée du bateau des Palestiniens chassés.</p>	<p>son parcours et de sa carrière.</p> <p>ALLONGEMENT, CULTURE</p> <p>Perte de la dimension du deuil.</p>
152	<p>تونس 82 الجرح معفن والياس مسيطر والغضب طالع غضب ضدّ العدو العاشم ضدّ الحاكم السلطة التي سكرت علينا البيان ضدّ جيلنا الذي سلم وغرق في عراكات جزئية ثانوية وعقيمة ما العمل؟ وقف على ركح مسرح صبيحة... المسرح منعنا المسرح أعطانا رقعة نتنفس فيها فكانت لام للمسرح جديد لام تناغم على ألف لام ميم ومنهم ألم ومنهم أمل ومنهم مال ومنهم لام لام بلوم لوم وانتحر</p>	<p>Jeu de sonorités.</p>	<p>Omission. Très ancré dans le contexte tunisien et arabe. Très autobiographique aussi.</p> <p>POLITIQUE</p>

153	لام مسرحية تنبئية تحكي الهزيمة أسواق قاتم خطاب متشائم في غرفة سوداء		«Lem» spectacle prémonitoire.  Une chambre noire Un discours sans espoir		
154	وطفل في الثالثة عشرة من عمره يقطع لسانه ويكتب بدمه على المرأة		Et un enfant extralucide qui se coupe la langue d'un coup de rasoir Et avec son sang il écrit sur un bris de miroir		Omission de l'âge. Ajout de détails.
155	الهوء قل والكلام ثقل ما عاد عنده معنى	Egal à ce qui est dit à propos de Sabra et Chatila	«Suffocant, irrespirable est l'air Vaines sont les paroles, chimères Mort est le sens, poussière»	Il rassemble à ce qui est dit avant à propos de Sabra et Chatila, mais avec de petites différences	Réécrit. Pas même traduction qu'avant. ENNOBLISSEMENT
156	□□□□□□ □□□□ □□□□ ويقول قبل ذلك		Et juste avant, il déclare Elle se penche sur son sac et en sort un livre Elle ouvre et lit		Inversion de l'ordre, ajouts. Déclarer / dire: surtraduction. ENNOBLISSEMENT
157	"يا ناس... يا أحبابي عرفتكم أحرار رينكم تتظاهرو شفتكم تجريو		Mes amis, mes frères Je vous ai connus fiers Libres et téméraires Toujours debout, toujours en colère Audacieux et libertaires		Même idée mais réécrit. Rimes. ENNOBLISSEMENT
158	العين نار الذراع يتوعد الريق ناشف والكلام جهار	Quatre couples	L'œil vif et le regard bien clair Le poing levé et la parole tonnerre		Même idée mais réécrit. ENNOBLISSEMENT
159	شفتكم تبكيو	Série de	Je vous ai vus rire, courir Je vous ai vus agir, Je vous ai vu pleurer		Ajout, création de répétitions, rime.

	على الرجال المغلوبة النساء المحجبة اليدين المضروبة الحقايق المقلوبة الأرض المغصوبة والآمال المصلوبة	couples nom- participe passé. rythme Rimes.	Sur les femmes voilées et les hommes castrés Sur les bouches muselées, les vérités bafouées Sur les terres spoliées Et les espoirs enterrés	rimes	Quelques changements sémantiques.  ENNOBLISSEMENT
160	فإنكم يا أصحابي؟ أش صادقكم يا ناسي؟ أش بيه حسكم قل؟ أش بيه ذراعكم مل؟ أش بيه راسكم ذل؟ أش بيه شرابكم يا أحبابي أش بيه شرابكم...خل؟..."	Tunisien Rimes  Structure d'un poème.	Où êtes-vous mes amis passés, Qu'êtes-vous mes frères devenus? Pourquoi votre voix s'est-elle tue? Pourquoi avoir colère bu? Pourquoi avoir vos bras baissé? Et pourquoi avoir tout espoir immolé?	Syntaxe étrange, calquée sur l'arabe.  Rimes.	Réécrit. Au début elle se réfère à Rutboeuf, poète du XIII siècle, auteur d'un texte très célèbre maintenant parce qu'il a été chanté par Leo ferré, Que sont mes amis devenus. Là elle le cite. Li il parlait de mauvais amis, ici des vrais amis. Clin d'œil au public français. Après elle mime la syntaxe de l'arabe
161	الموقف 8		Mémoire 7		
162	تونس تونس التي أصبحت منذ سنوات قليلة المقر الرسمي للجامعة العربية بعد ما مشى السادات للكنيسة وجلس بين بيغين وموشي ديان بعد ما صافح وقبل واحنا نتقرجو باهتين دم شهداء 67 شربته الصحراء... وتنسى... تونس التي عاشت أيام صعبة بين أحداث 26 جانفي 77 تصادم فيها البوليس والجيش مع النقابيين	67  deux soulèvements populaires en	Tunis		Omis.  POLITIQUE - CULTURE

	وأحداث الخبز في جانفي 83 تونس أصبحت قبلة الزائرين من اللي احتضنت منظمة التحرير	Tunisie Tunisie qui accueille l'OLP			
163	أكتوبر 85 العاشرة صباحا انفجار		Octobre 85 Dix heures d'un matin automnal Réveil brutal Bruit d'une explosion infernal...pas loin de la capitale.		CLARIFICATION
164	الإذاعة التونسية: "علمنا أن طائرات حربية مجهول الهوية قد قامت بقصف جوي على منطقة حمام الشاطئ	Fusha (radio!)	Announce martiale A la radio nationale «des avions de combat, de provenance inconnue, Ont bombardé ce matin à l'aube la région de Hammam Echatt (en note: Hammam Echatt; Lieu de résidence du commandement de la résistance palestinienne) Dans la banlieue de Tunis... Faisant plusieurs morts et plusieurs blessés, Mêlant le sang des Tunisiens Avec celui des frères palestiniens.»		Clarification, note Tunisienne/nationale
165	طائرات مجهولة الهوية؟ مجهولة الهوية حتى آخر العشيّة أما التلفزة الإيطالية من الصباح خبرت أش كونهم منين جاوا وكيفاش	Tunisien	Des avions de provenance non identifiée Jusqu'à la fin de la journée?! La R.A.I., elle, avait tout identifié Depuis le début de la matinée... De quel base les avions avaient décollé Combien ils étaient Quelle était leur mission commandée Et qui précisément ils visaient		Perte de la répétition Télé italienne = rai CLARIFICATION, CULTURE
166	وجاوبت على بعض تساؤلات التوانسة أسئلة... أسئلة... رسميا بلا أجوبة		Pour quelques questions sommaires élucidées Combien, pour des Tunisiens stupéfaits		Même idée mais réécrit.

	أسئلة		Sont-elles restées sans réponse, éludées à jamais.		
168			Ce qui cependant n'a pas été caché, Aïda C'est que ton frère Nasser a été blessé. J'ai couru les hôpitaux...et l'ai retrouvé Espérant enfin te rencontrer à son chevet Mes illusions se sont vite dissipées. Pourquoi n'es-tu pas venue Aïda? Pourquoi m'as-tu abandonnée?		Ajout (Le frère blessé).  ALLONGEMENT
169	أسئلة ابتلعناها وأخفيها لكي لا تؤذي بنا إلى شعور جديد لم نعرفه من قبل...  الشعور بالذنب		Tirillée, assaillie de questions Taraudée par un nouveau sentiment qui s'appelle Remords		Changements parce que ce qui il y a avant est différent. En arabe le sentiment du remords est collectif, en français individuel.  CONTEXTE
170			La guerre s'est-elle soudains chez nous transportée Et sommes-nous impuissants à l'affronter... A nous défendre A vous protéger?		Ajout.  Rimes et assonances. ENNOBLISSEMENT
171	لكن هذا الشعور وجد طريقا جديدة ولجت مشاعري وسكنت أحلامي		Ce nouveau sentiment de culpabilité  Mêlé à une intense solidarité		Ajout de "culpabilité", nécessaire à cause de l'ajout précédent.
172	نمت ليلة فطمت بنفسي حاملا جنين في بطني... له كل الصفات التي تمتلكها اللغة العربية فكانت عرب مسرحية أخرى للمسرح الجديد سنة 87 مسرحية تحكي الهزيمة ترفض الأمر المقضي والحاضر المر تقول فيها حورية الحبلى من الصيف		Un rêve tragique l'a prolongé, Genèse d'un nouveau projet Et ce fut «A'RAB»... Ultime spectacle onirique Vision pathétique d'une aube magique. Enceinte d'un résistant mort au Liban Je me voyais accoucher d'un enfant magnifique Portant tous les attributs rêvés que contient		Réécrit. En arabe ce qui lui arrive à elle, comme dramaturge, est bien séparé de ce qui arrive aux personnages, qui ont des noms. En français les deux plans sont mélangés.  Non. Jalila Baccar a fait un rêve et à partir de son rêve

	المقاوم الفلسطيني الذي استشهد في بيروت		Le lexique de la langue coranique A'RAB 87 Mon ultime spectacle avec ma compagnie Le nouveau Théâtre de Tunis <i>Elle se penche sur son sac de voyage et sort un livre...</i> <i>Elle l'ouvre et lit</i>	Réflexion métalinguistique.	elle a fait une pièce. En français beaucoup plus poétisé. Inversion de l'ordre des parties.  CULTURE, CONTEXTE  Ajout d'une didascalie.
173	تقول لخليل صاحبه التونسي المهزوم والمسلم		Mon personnage, face à l'ami défaitiste de mon mari dit:		
174	أنت ما تؤمن بشيء وأنا تؤمن بتوّه... بغدوة يبعد غدوة تؤمن بهذا تضع يدها على بطنها لو كان تختم لحظة اللي باش يطلع لي كيفك مهزوم... مسلم... نفري كرشني حالا نفقسه في سطل ماء	Tunisien			Omis
175	نحبّه حرّ كيف بوّه يسوى ألف من بوّه يكبر لي شوكته واقفة أنيابه تشرق غليظ... شديد... مقدام... منتقم... رايح... منتصر...	Liste de ismal fa'il et d'adjectifs.	«J'accoucherai loin d'ici... Loin de vous... Je veux un fils comme son père, incisif. Plus que lui, combatif... Je le veux déterminé, fier, courageux Intrépide et belliqueux Tenace, coriace, victorieux... Beau, tendre, amoureux... Intelligent, inquiet, audacieux Docile, gentil, généreux... Et tout le reste... et beaucoup mieux		Ajout, crée une répétition avec la dernière partie.  Changements lexicaux pour avoir des rimes. l'arabe par contre est très rythmé.

	<p>معزّ... قويّ... محارب... مجاهد... صامد... عاشق... عالم... فالح... ذكيّ... سخي... طيب... حليم... نولده بعيد عليكم معشر الخاسرين</p>		<p>Je le mettrai au monde loin d'ici Pays de perdants, de vaincus, d'occis.»</p>		
176	<p>يجاوبها خليل هذا موش بطل هذا هو المهدي المنتظر</p>				<p>Omission de la réponse de Khalil. Trop ancrée dans la culture musulmane shiite.  CULTURE</p>
177	<p>الهزيمة أصبحت شيئاً عادياً يعاشنا يوأكلنا في كل حين</p>				<p>Omis.</p>
178	<p>الخاتمة</p>		<p>Épilogue</p>		
179	<p>□□□□ □□□□□□□□ □□□□ □□□□□□</p>		<p>Une lumière ardente envahit la scène.</p>		<p>Changement total de la didascalie.</p>
180	<p>حتى اندلعت شرارة أولى لأمل جديد في 7 ديسمبر 87... عندما مسك أول طفل فلسطيني من مخيم جباليا في غزة أول حجرة ورجم بها أول جندي يهودي</p>		<p>87 Une soudaine étincelle jaillit Le 7 décembre 87 Lorsque dans le camp de Jabalia  Un premier caillou le premier enfant ramassa Et sur le premier soldat ennemi le lança</p>	<p>Rimes</p>	<p>Changement de la syntaxe pour avoir des rimes.  Hébreu - ennemi POLITIQUE</p>

181	فوقفنا وراء هذا الطفل معتزين بهذا الجيل الجديد... جيل ابنتك وابنتي...		Le monde arabe derrière cet enfant se dressa Fier et confiant Le cœur battant L'espoir enfin s'appelait Enfant Et rien ne sera plus comme avant.	Rimes	Clarification : nous = le monde arabe  Réécrit, rimes.  ENNOBLISSEMENT
182	لكنهم أتوا إلى هنا إلى تونس في أبريل 88 أتوا في عتمة الليل واغتالوا أبو جهاد لكي يطفئوا شرارة أو سكت أن تكون نارا حارقة كيف أتوا؟ كيف وصلوا إليه. ألم يكن تحت حماية سيدي بو سعيد الباجي؟ أسئلة أخرى أسئلة... أسئلة... أسئلة وأجوبة... لم تكن مقنعة				Omis. Il s'agit encore d'un épisode trop ancré dans l'histoire tunisienne. Sujet qu'il vaut mieux éviter.  CULTURE, POLITIQUE
183	وأدت هذه الشرارة إلى المصافحة مصافحة 13 سبتمبر 93		Espoir vain Rêve sans lendemain Assassiné par une poignée de mains Un vendredi 13 De septembre 93		Rimes. ENNOBLISSEMENT
184	فغابت عني أخبارك...  عابدة لماذا؟... أين أنت؟  حولت الاتصال بك عدة مرات	Fusha	Et depuis ce jour-là Je n'ai plus entendu parler de toi Aïda Perdue de vue Qu'est-tu devenue? Je t'ai cherchée partout, jamais trouvé ta trace... De Tunis à Amman et du Caire à Damas		Surtraduit.  CLARIFICATION
185	جنيت إلى بيروت عام 94		A Beyrouth je suis revenue		Ajouts.



	<p>بمسرحية "فاميليا" مسرحية حول الذاكرة جنتك منقصة شخصية عجوز تشبه أمي وجدتي... لكي أعرفك بهما... والم تأتي..</p>	<p>En 94 Transformée en vieille dame J'ai joué ici un drame Intitulé «Familia» En hommage à ma mémoire à moi A ma mère, à ma grand-mère et à toutes les femmes de là-bas. Je suis venue pour te voir aussi, Aïda Mais tu n'étais toujours pas là...</p>	<p>Rimes</p>	<p>ENNOBLISSEMENT</p>
186	<p>رجعت في 95... بمسرحية "عشاق المقهى المهجور" ولم تأتي</p>	<p>95 Beyrouth de nouveau Théâtre Al Madina «Les amoureux du café désert» Ma toute dernière pièce</p>		
187	<p>رجعت لأعرفك بأهم جزائرية تعيش مأساة أخرى</p>	<p>Une fable sur l'espoir... sur la jeunesse Mais aussi une chronique sur la détresse D'une femme algérienne Qui pourrait être ta sœur ou la mienne. Aïda...</p>		<p>Ajouts. Rimes. ENNOBLISSEMENT</p>
188	<p>وقدّمنا عرضا لنساء فلسطينيات جنن من صيدا... ولم تأتي لماذا...؟ أين اختفيت؟ أين كنت؟ في برج البراجنة؟ في النهر البارد؟ لماذا لم تأتي إلى بيروت</p>	<p>Nous avons même donné une représentation Pour les femmes palestiniennes du camps de Saïda Et tu n'étais encore pas là... Pourquoi t'obstines-tu à m'éviter...me rejeter? Où te caches-tu? A «Borj el Barajina»? A «Ennahr el Bared»? Fuirais-tu Beyrouth?... pourquoi?? Elle t'a bien accueillie, Beyrouth, avec Seif et Jafra Trois hivers durant... Beyrouth te ferait-elle peur maintenant? A-t-elle cessé d'être ton refuge, ton</p>		<p>Syntaxe. Enrichissement lexicale dans les verbes. L'idée d'une fugue est totalement ajoutée en français. En arabe seulement idée d'absence.</p>

			recours? Ton étoile, ton guide et ton ultime secours? Elle se déplace fébrilement d'un coin à l'autre... perdant son sang-froid...		
189	عايدة... أين أنت؟ كيف أصبحت؟	Fusha	Aïda... Qu'est-tu enfin devenue, dis-moi...		L'arabe est beaucoup plus direct
190	أما زلت صامدة؟ أم استسلمت كالكثيرين هنا وهناك؟ شكّوا... فاكتفوا بالدفاع عن مصالح شخصية نسوا أوطانهم ودفنوا القضية... لا... عايدة... لا لست مثلهم		As-tu baissé les bras? As-tu renoncé à toute résistance, à tout combat? Comme la plupart ici, et la majorité là-bas? Tous ceux qui se sont mis à douter... Puis ont fini pour tout lâcher Pour défendre leurs petits intérêts... Revenus de tout, ils ont vendu leur âme et tout oublié... Leur pays leurs idéaux... Et la Palestine enterrée. Non Aïda... je sais que tu n'es pas comme eux.		Intensifié, clarification.  CULTURE: qadia - Palestine
191	رأيتك عايدة أخيرا رأيتك رأيتك على حافة قرن يحتضر تقولين له انتصفت ولم تنتصفت فلن تخرج من غير أن تعدل هذا المرّة لن تكون شرارة بل نارا تلظي لم تعد تكفي أسطورة الحجر رأيتك وسط شباب مجنّد رأيتك تعطين بندقيّة رأيتك تحملين طفلا رامي حجر رأيتك تواسين أما تتعي ابنا درّة عين رأيتك بجانب فتاة تصرخ في وجه جندي مدافعة عن بيت				Omission totale de toute la partie plus politique et plus militante.  Plus probablement elle a été ajoutée en 2002, après la deuxième intifada. Radicalisation des positions politiques de Baccar.  POLITIQUE.

<p>الشرق رأيتك مع الذين جرفوا منازلهم واقتلعوا زيابتيهم رأيتك محبوسة داخل حدود قرروها ويحاولون أن يثبتوها ورأيتك جثة تحت قصف المروحيات والطائرات ما سكة يد حفيدتك ابنة جفرا تروين لها قصة بيت من حجر قالوا ضاع واندثر فتقولين لها اغمضي عينيك وما ترين إلا ما أصفه لك فتصورين لها الغرف والأثاث الألوان والروائح بهرة الصباح وانعكاس أشعة الشمس على الستائر ظلمة الليل وانزلاق القمر على الوسادة وتصفين لها طعم حلوى الجدة وعذوبة صوت الأم مذ كانت تغني ثم تهمسين لها انسي رائحة النار والدمار واستشقي إنها رائحة البحر ممزوجة بأريج أزهار البرتقال إنها رائحة بافا لا تخافي إننا لعاندون إليها عاندين  ثم رأيتك ترفعين رأسك وتحدقين في وجهي قائلة أنا وحدي مع شعبي وأين أنت؟ أ بالبياء نحرر الأراضي؟ أبالأحلام والأشعار نمنع قتل الأطفال؟ أبالكلام نسترجع حقاً سلبته منا الأفاعي؟</p>				
--	--	--	--	--

	ماذا فعلت؟ أين أنت يا من أنشدت لي؟				
192	«وينكم يا أصحابي أش صادقكم يا ناسي أش بيه حسنكم قل أش بيه ذراعكم مل أش بيه راسكم دل أش بيه شرايكم يا أحبائي أش بيه شرايكم خل»	Tunisien			
193	فتربني أهمية حائرة ما العمل؟ مددت يدي فقطعوها أهديت دمي فهدروه صرخت فأضاعوا صوتي في غوغاء خطاباتهم فاكتفيت بعد الموتى والتصدي للنسيان أعترف يا عابدة أنك أصبحت بطلاة مسلسل تلفزيوني أعترف لكن ما العمل؟ ما الحيلة للوصول إليك؟ كيف أنسى خوفاي واتجاوز جبني؟ كيف أتحمّل العيش بعد فقد موتاي وأتحدي الموت مثلك؟ عابدة يا عاشقة الحياة لا تدبري وجهك عني ولاتياسني مني فأنت نجمتي التي تهديني للطريق خاصة اليوم اليوم والأرض فيه ترتعش تحت أقدام عملاق منجبر وغازب أصابوه في عينيه فهدد وتوعد من لم يسانده ووعد بأرض لمن يسكت				Dis-moi juste où tu es...

	لكنك لن تسكتي تريدين يافا ولا شيء غير يافا وستصلين إلى يافا .....		Aurais-tu d'aventure résolu malgré toi D'aller vivre comme certains à Gazza? Dis- moi juste que tu n'es pas de ceux-là Tu veux retourner à Jaffa n'est-ce pas? Dis-le moi		
194			Elle crie. Aïda!... Aïda!... Silence.		
195	أبعدوك وتناسوك  قالوا لك لست من هنا ولا حق لك في العودة		On t'a exilée... abandonnée... Laissée tomber... fait semblant de t'oublier... Sous prétexte que tu n'existes pas Que tu es de nulle part Et que tu n'as aucun droit... De retourner un jour chez toi...		Les deux premiers verbes sont doublés. L'arabe est plus direct et simple. Le français veut mieux expliquer et ennoblir.  CLARIFICATION, ENNOBLISSEMENT
196	لكنك صامدة عايدة البيت لك والمفتاح عندك ...		Non...Aïda On n'a aucun droit sur toi. Je sais que tu y crois... Je le sais Je sais que tu n'y renonceras jamais Ta maison est à toi Et tu en as la clé. Silence.		Ajouts. Rhétorique.
197	عايدة لو كنت عصفورة لأخذتك على جناحي وطرت ولررفت بك على أرض فلسطين		Si je pouvais voler, Aïda, si j'étais un oiseau Je déploierais mes ailes et t'emmènerais là-haut... Ensemble on s'élèverait, ma sœur, ma cousine Au-dessus de la belle...de la divine...		ENNOBLISSEMENT

	<p>محلقة فوق سهولها وتلالها جبالها وحقولها تبنها وزيتونها</p> <p>من حيفا إلى نابلس ومن القدس إلى يافا</p> <p>ولوقعت بك على غصن شجرة البرتقال في بستان بيتكم... في حي الرشيد في يافا ....</p>		<p>De l'éternelle terre de Palestine...</p> <p>Toutes deux on planerait Au-dessus de ses montagnes, de ses vallées</p> <p>De ses rivières et de ses prés... De ses maisons et de ses vergers</p> <p>De Naplouse à Haïfa Et de Jérusalem à Jaffa.</p> <p>Et ensemble on se poserait Sur une branche du vieil oranger De votre jardin et... on chanterait...</p> <p>Long silence</p>		<p>Arabes plus concret (figes et olives).</p> <p>ENNOBLISSEMENT</p> <p>Elimination de la référence précise au lieu (obsessive dans le texte arabe).</p> <p>APPAUVRISSMENT QUANTITATIF</p>
198	<p>عايدة</p> <p>شكي في كل شيء... إلا في العودة حياتنا قصيرة أما الزمان طويل</p> <p>لو كان موش انت جفرا</p> <p>ولو كان موش جفرا بنت جفرا</p> <p>المفتاح عندك ولا تنسي بيتك من حجر وسقفه قرميد وحوله بستان</p> <p>مزروع ليمونا وبرتقالا</p>	Tunisien	<p>Aïda...</p> <p>Doute de tout, sauf de mon amour</p> <p>Doute de tout, sauf du retour Notre vie est bien courte, je sais</p> <p>Mais qu'est-ce qu'une vie devant l'éternité</p> <p>Si ce n'est toi Ce sera Jafra Et si ce n'est Jafra, la belle</p> <p>Ce sera sa fille à elle La clé est avec toi Et n'oublie jamais Aïda...</p> <p>«Votre maison est en pierre de Jaffa Et en tuiles rouges son toit»...</p> <p>Et tout autour</p> <p>Depuis toujours</p> <p>Le beau jardin ensoleillé</p> <p>Où fleurissent les citronniers et les orangers...</p>		<p>Ajouts et changements afin de créer des rimes. Rhétorique.</p> <p>ENNOBLISSEMENT</p>

	وأمامه البحر				
--	--------------	--	--	--	--

## 2. Junūn

*Junūn* est la pièce la plus longue et la plus complexe de notre corpus. Pour cette raison, nous n'avons pas pu reporter tout le texte, comme nous l'avons fait dans les autres cas, mais nous avons dû faire une sélection.

Le premier tableau concerne l'hétérolinguisme et présente tous les passages où Baccar utilise le français ou l'arabe littéraire dans le texte arabe ou l'arabe dans le texte français.

En ce qui concerne l'analyse des variantes, nous les avons divisées selon la typologie de problème. Ainsi, le deuxième tableau concerne la traduction d'éléments culturels et le troisième la traduction du rythme. Dans le quatrième nous avons répertorié tous les changements, lexicaux et syntaxique, repérés dans le texte, qui ne sont pas liés aux deux catégories précédentes. Enfin, le dernier tableau présente les résultats d'une approche plus macroscopique au texte : nous avons essayé d'y présenter les tendances générales de la traduction, en suivant les tendances déformantes de Berman.

Dans chaque tableau, la première colonne contient le numéro de l'exemple, la deuxième le numéro de page de l'édition arabe, la troisième le texte arabe publié, la quatrième le numéro de page de l'édition française, la cinquième le texte français et la sixième nos commentaires.





## 1. HETEROLINGUISME ET ECHANGE LINGUISTIQUE

n.	texte arabe publié	p.	texte français publié	p.	commentaire
<b>1.1 L'ARABE SUR LE FRANCAIS</b>					
<b>1.1.1 Lexique</b>					
1	هي: في الدار قعدو لها نون وثلاثة بنات واحد في إصلاحية و اثنين هجو لبرّ الطليان	30-31	À la maison il ne reste plus que Nun et trois sœurs L'un des frères est en centre de redressement, et les deux autres ont « <b>brûlé</b> » vers l'Italie	13	Brûler est un calque lexical de l'arabe حرق qui s'utilise en ce contexte mais n'est pas présent ici. Le verbe indique: émigrer illégalement vers l'Italie, brûler ses papiers. Les guillemets en sont un signe graphique.
2	نون: يقطع رحله اش يعرف يحكي	62	Nun: <b>c'est fou ce</b> qu'il blabatait	37	Très culturel, pour bien dire de quelque chose on commence par le mal. Elle a cherché une structure équivalente, mais le français est plus connoté de façon négative
3	نون: وأنا مبلع	62	Nun: Et moi j'étais figé, <b>gueule bouclée</b>	37	On ne dit pas gueule bouclé en français, elle traduit une expression arabe.
4	الأم: ما صاب تموت ونرتاحو الكل	104	La mère: Crève et bon débarras pour tout la <b>smala</b>	74	Mot arabe qui n'est même plus perçu comme tel. à l'origine c'était de l'algérien

5	نون: ریح شرقی رابحة	156	Nun: <b>Vent d'Orient</b> vainqueur, triomphant	123	On dirait plutôt vent d'Est en français standard. calque de l'arabe
<b>1.1.2 Syntaxe</b>					
7	هي: كيفاش صبحت اليوم نون: رجعت وحدي للسبيطار هي: C'est bien نون: أما ما نحبتش نقعد هوني هي: Très bien	55	Elle: Comment te sens-tu aujourd'hui? Nun: Ø Suis revenu de mon plein gré à l'hôpital Elle: C'est bien Nun: Mais Ø veux pas rester ici Ø Veux pas devenir comme eux Elle: Très bien	32	L'omission des pronoms personnels sujet cherche à reproduire le rythme de l'arabe. Dans les deux langues il parle comme un automate.
8	خيم: ثلاثة أيام ما روحنتش	70	Jym: Trois jours que tu n'es pas rentré, tu le sais?	44	La syntaxe française est un peu forcée.
9	هي: أش بيه الأم: وقيل هبل	110	Elle: Ça va? La mère: <b>Très trop</b> bien Elle: Qu'est-ce qu'il a? La mère: Je crois qu'il devient fou	79	Usage "arabe" du français. Les arabophones ont souvent des difficultés avec la traduction de جداً / برشا
10	خاء: عندي برشا مشاكل هي: نفسانية ساء: جدا	112	Kha: et j'ai plein de problèmes Elle: psychologiques? Sa: <b>très</b>	81-82	En arabe Mélange de tunisien et fusha (برشا جدا). En français juxtaposition entre français soigné et usage "arabe" du français.
<b>1.2LE FRANÇAIS SUR L'ARABE</b>					
<b>1.2.1 Lexique</b>					

1.2.1.1 Mots écrits en lettres latines					
1.2.1.1.1 Champs sémantiques de la maladie					
11	هي: طلعت عنده مرضة أخرى نون: الـ <b>syphilis</b>	39	Elle: On découvrit une autre maladie Nun: la syphilis	18 - 19	La partie en français est une maladie. Article en arabe.
12	جيم: تاغب برشا اجبدلها على الدواء واو: عندك <b>Valium</b> هي: علاه واو: نحبّ نرقد هي: بالـ <b>Valium</b> واو: عندي الشقيقة	42 - 43	Jym: Très fatigué Parle-lui du médicament Waw: Tu as du Valium? Elle: Pourquoi? Waw: Pour dormir Elle: Avec du Valium? Waw: J'ai la migraine	22	La partie en français est un médicament. Article en arabe.
13	واو: يبرى هي: من الـ <b>syphilis</b> ساء: من الهبال مرضته تعدي هي: الهبال ساء: الـ <b>syphilis</b>	45-46	Waw: Tu crois qu'il va s'en sortir? Elle: De la syphilis? Sa: De la folie C'est contagieux? Elle: La folie? Sa: La syphilis	24-25	La partie en français est une maladie. Article en arabe.
14	بعد الـ <b>Cure</b> ضدّ الـ <b>Syphilis</b> بيبان السببطار تسكر من جديد عليه وعلينا	52	Elle: Après la cure contre la syphilis Les portes de l'hôpital se refermèrent de nouveau sur eux	30	maladie et remède. Article en arab.

15	جيم: يرّيني من الـ <b>Psychose</b> متاعك قوم	72	Jym: Arrête ta psychose Et lève-toi maintenant	46	Nom de maladie. Article en arabe.
16	نون: ربّي عاقبني <b>Syphilis</b> مرّضني بالـ وتوّة سامحني	97	Nun: Dieu m'a puni Il m'a donné la syphilis Mais aujourd'hui, il m'a pardonné	67	Nom de maladie. Article en arabe
<b>1.2.1.1.2 Expressions colloquiales insérées comme des collocations</b>					
17	جيم: نون خويا على خاطر كان يقعد لهنّا <b>Il est foutu</b>	50	Jym: Nun est mon frère Car s'il reste dans ce trou Sa apparaît en robe rouge sexy Et sac à main Prête a sortir Il est fou...tu		Expression insérée dans le texte arabe comme si elle était une locution. Gardée mais avec un changement prosodique. Structure: [Nhum Vêtre + Adj].
18	ساء: توصلني في ثنيتك هي: وين ماشية ساء: نخدم واو تدخل واو: وين ساء: <b>Cours du soir</b> جيم: <b>Abdallah school</b> كي العادة	50	Sa: Tu me déposes sur ton chemin? Elle: Tu vas où? Sa: Travailler Waw revient Elle barre le passage à sa sœur Waw: Où ça? Sa: Cours du soir Jym: Bordel School comme d'habitude	28	Partie en français dans le texte arabe + Mot arabe mais écrit en lettres latines. Parodie de la langue de l'enseignement. Le premier cas, une structure nominale, est traduit tel quel, dans le deuxième [N de personne + school] on assiste à une explication de la référence culturelle qui cherche quand même à garder la parodie. Référence au bordel de Tunis (rue Abdallah Gech) modelé sur Bourguiba School. Abdallah school à la page 113 est écrit en lettres arabes.

19	خاء: متحيرة علي خوك واو: Normal	85	Kha: Tu t'inquiètes pour ton frère? Waw: Normal, c'est mon frère	58	Structure [(C'est) Adj], c'est est omis. Mot courant dans l'arabe tunisien. Traduit tel quel.
20	نون: عزوزة راك عزوزة وتدلل على فرخ Beau gosse كيفي	140	Nun: Tu n'es qu'une vieille peau, tu sais Une vieille peau qui fait la fine bouche Avec un jeune beau gosse comme moi	107	Structure groupe nominal [Adj + N]. Utilisé comme une sorte de formule
<b>1.2.1.1.3 Phrases complètes insérées dans le texte arabe</b>					
21	نون: نعرف هذا مرض نعرف ريت في التلفزة فيلم <b>L'étrangleur de Boston</b> <b>21h. 30, après les désinformations</b> يذبح في النساء شيء أقوى منه ما ينجمش يشد روحه أنا كيفه	36	Nun: Je sais que c'est une maladie, je le sais J'ai vu à la télévision L'étrangleur de Boston À 21 h 30 après les désinformations Il égorgeait les femmes C'était plus fort que lui, il ne pouvait pas se retenir Je suis comme lui	17	étrangleur de Boston est le titre d'un film. Les désinformations est appellation ironique pour les infos, est en français. Toute la partie française en arabe est gardée telle quelle en français.
22	هي: رد بالك من زلات العمر <b>À ton âge les dérapages sont faciles</b> الطفل صغير وشباب وانت مطلقا ومكهبة على خمسين	127	«Chère, très chère amie et non moins confrère À ta place je ferais gaffe aux dérapages Voire aux tentations de l'âge Ce garçon est jeune et beau Et toi, pas loin de la cinquantaine Et divorcée »	96	Réécrit, la partie en français aussi.

1.2.1.1.4 Négociation					
23	<p>خاء: متحيرة علي خوك  <b>Normal</b> واو:  <b>ca va</b> هي:  <b>Très trop bien</b> نون:  □□□□□□ □□□□  <b>Plastique</b> هي:  <b>Bien sûr</b> نون:  <b>J'adore</b> هي:  نون: بلا شوك  ويدوم الدهر</p>	93	<p>Elle: ça va?  Nun: Très trop bien  <i>Elle montre le bouquet</i>  <i>L'échange entre eux se déroule</i>  <i>Sur le chapeaux de roue</i>  <i>Comme dans un état d'extrême urgence</i>  Elle: Plastique, les roses?  Nun: Bien sûr  Elle: J'adore  Nun: Éternelles et sans épines</p>	64	<p>Hiya commence à parler français, Nun la suit pour quelque temps, mais c'est lui à revenir à l'arabe. Le français est arabisé. Dialogue en français dans le texte arabe. Négociation de la langue de communication qui se perd. Le dialogue est gardé presque tel quel (ajout seulement d'un mot qui est implicite en arabe). Le français arabisé de Nun est gardé. Peut être ça contribue à souligner la différence de classe sociale des deux personnages et de rôle.</p>
24	<p>هي: كيفاش صبحت اليوم  نون: رجعت وحدي للسيطار  هي: C'est bien  نون: أمّا ما نحبش نقعد هوني  هي: Très bien</p>	55	<p>Elle: Comment te sens-tu aujourd'hui?  Nun: Suis revenu de mon plein gré à l'hôpital  Elle: C'est bien  Nun: Mais veux pas rester ici  Veux pas devenir comme eux  Elle: Très bien</p>	32	<p>structure [(C'est) Adj] insérée dans le texte arabe. L'usage du français ici sert à bien souligner le partage des rôles. Dans le texte français ce partage des rôles est traduit par l'usage de différents registres. Nun en français parle comme un enfant.</p>
1.2.1.2 Mots écrits en lettres arabes					
27	<p>واو: وكيف نون يتترفز ويهيج  يضر به</p>	76	<p>Waw: Et quand Nun s'excite et l'insulte  Il le bat comme un chien</p>	50	<p>Ça vient du français «s'énervé».</p>

28	نون: يقطع رحلي آش وليت نبرلي	100	Nun: c'est fou ce que je radote	70	Ça vient du français «parler».
<b>1.2.2 Syntaxe</b>					
29	نون: ثمة برشا شيء نحبّ نقول	56	Nun: Y a tellement de choses en moi que j'ai envie de dire, raconter	33	En tunisien on dirait plutôt عندي برشا مقول Calque syntaxique du français [Il y a].
30	هي: نفس الطبة تلمو بيها الصاحب العدو والمترهز	137	Elle: Par le même trio de médecins spécialisés L'ami dévoué, l'ennemi déclaré et le je-m'en foutiste invétéré	105	En arabe omission du premier waw, c'est comme si c'était du français, arabe influencé par la syntaxe du français.



## 2. ELEMENTS CULTURELS

	Texte arabe publié	p.	Texte français publié	p.	Commentaire
2.1	<b>Religion</b>				
1	نون: شدتني كريس وقت الفاتحة هو ما قالو أعوذ بالله من الشيطان الرجيم" بسم الله الرحمن الرحيم وأنا طرشفقت بالضحك	37	Nun: Ils ont a peine entamé la <b>psalmodie du Coran</b> Que je suis parti dans un fou rire Incapable de me contrôler	18	En arabe références au Coran et à l'Islam. En français Résumé et explication des références culturelles à l'Islam. L'intertextualité est éliminée.
2	الأم: خير من أمس ما ظاهرلي خير من غدوة ما ندري	42	La mère: Mieux qu'hier, je ne crois pas Mieux que demain, <b>Dieu seul le sait</b>	21	Ajout d'une référence à Dieu. C'est étonnant que ce soit en français et pas en arabe quand nommer Dieu c'est plutôt de la culture arabe. « Dieu seul le sait » semble une traduction mentale de la locution « الله اعلم ».
3	هي: الخو رجع للدار ونون هرب منها	69	Elle: <b>Retour du frère prodigue</b> Disparition de Nun	43	En français introduction d'une image de la Bible. Transformation des verbes en substantif pour maintenir à la fois l'image biblique et le parallélisme des actions de Kha et de Nun. On a la même image aussi en arabe: عودة الابن البار Mais c'est très classique, on ne le dirait pas en tunisien.

4	نون: أنا وألّيت نخدم في الجامع نعاون عمّ أحمد نطلع دبوزة الماء	94	Nun: Moi aussi J'ai été engagé À la mosquée J'aide Am Ahmed, <b>l'imam</b> Je lui monte l'eau <b>jusqu'au minaret</b>	65	Explication de ce qu'un musulman comprendrait tout de suite. Cependant, les références à l'islam explicitées ne sont pas totalement expliquées ou clarifiées.
5	نون: بابا علمني المرا رجس من عمل الشيطان	96	Mon père me l'a enseigné, enfant La femme est une créature du démon Elle est le mal	66	En arabe citation du discours religieux.
6	نون: كيما حما حما ما حما ما لة الحطب	97	Nun: Tel la cr... la cr... La croix La croix de Jesus	67	En arabe citation du Coran :  صورة تبت يدا وامراته حمالة الحطب  Malediction contre l'oncle du prophète: abi lahb va à l'enfer et sa femme sera chargé d'amener les fagots de bois pour les bruler = ce qui porte les fagots de bois pour le bruler. En français c'est traduit par des références chrétiennes.
7	نون: الحمد الله يا ربي الحمد الله يا ربي نحمدك نحمدك ونشكرك	98	Nun: Dieu merci Merci mon Dieu Merci Dieu soit loué	69	Le discours religieux islamique est traduit par le discours religieux catholique.

8	نون: نشكره اللي بعثك لي نعمة	99	Nun: Je veux aussi le remercier De t'avoir envoyée à moi... Toi, <b>ma Providence</b>	69	«Providence» est très catholique, bien que l'idée soit la même que «نعمة»
<b>2.2</b>	<b>Vie quotidienne</b>				
9	الأم: في دار بوك	48	La mère: tu te crois <b>chez toi</b> ?	27	La référence au père, qui est très arabe, est effacée.
10	الأم: معطب على مناخيرك وقصة في شواربيك يا وصيف يا مصنان	49	La mère: Mon poing dans la gueule et mon pied au cul Sale nègre puant	28	Le texte arabe est très raciste. Couper les moustaches symbolise l'effacement de toute masculinité et toute virilité. Dans le texte français l'aspect culturel est gommé.
11	جيم: <b>Abdallah school</b> كي العادة	50	Jym: <b>Bordel School</b> comme d'habitude?	29	En arabe référence au bordel de Tunis qui est en rue Abdallah Gech. En français nous trouvons une traduction qui garde la structure mais efface la dimension culturelle.
12	نون: نولي كيف عبدالله جثة هايمة بلا روح	56	Nun: Et <b>devenir un zombie</b> comme Abd'allah, mon copain	33	Les zombies n'existent pas dans la culture arabe.
13	جيم: نَنُو نَنُو نَنُو	69	Jym: Nannou Nannou	43	En arabe: présence d'un Tarbija, un appellatif affectueux utilisé pour les enfants. En français L'appellatif est gardé, bien qu'il ne soit pas évident.

14	واو: أش يهم أصل بوك	84	Waw: de quoi je me mêle.	56	Mot à mot: en quoi cela regarde-t-il la race de ton père ?  Le sens est: en quoi cela te regarde-t-il? Buk est intensif.  La référence au père est très arabe. Traduit par l'expression française équivalente.
15	نون: و رأس أمي نجيبها	100	Nun: Je suis prêt à la libérer, mais pas tout seul	70	Le serment sur la tête de la mère est très arabe. Tout le serment disparaît dans le texte français.
16	هي: كيف نعرفو عقدة الأنوثة عند الرجال في حضارتنا نفهمو خوف نون وغصرتة	101	Elle: Lorsqu'on sait l'ambiguïté qu'entretient l'homme avec sa féminité <b>Dans notre culture arabo-musulmane</b> On comprend toute l'ampleur de la peur de Nun Et l'étendue de son angoisse	71	Ajout de «arabo-musulmane», peut être pour assurer une bonne compréhension de la part du public français.
17	الهاء سيدك وليدي قايم بي وبيك	108	C'est Kha, <b>mon fils</b> Il s'occupe de moi lui, au moins Et te supporte	77	En arabe dans les familles anciennes le fils aîné était appelé sidi. En français nous trouvons une glose.
18	صحة المريول	110	Le rouge <b>te va si bien</b>	80	En arabe expression très idiomatique pour féliciter quelqu'un. En français expression idiomatique équivalente.
19	يوم وراس أمك ماتني مفلتاك	113	Aujourd'hui je ne te raterai pas	83	Le serment, très arabe, est effacé.

20	من السبعة خرجت من داري لتوة ما رجعت	114	J'ai quitté ma maison à <b>cinq heures du matin</b> J'ai envie de rentrer	84	Changement de l'horaire. 7 heures, ce n'est pas si tôt que ça pour un français.
<b>2.3</b>	<b>Littérature et cinéma</b>				
21	نون: وسواد أيامي أوه على سعد أيامي	61	<b>Mes jours son plus sombres que vos nuits</b> Et mon existence a cessé d'être une vie	37	Ajout en français d'une référence savante au film <i>Mes nuits sont plus belles que vos jours</i> de Andrzej Zulawski.
22	نون: اليوم كلمت مرا هي: أش قلت لها نون: قداش الوقت	100	Nun : Aujourd'hui j'ai parlé à une femme Elle : Qu'est-ce que tu lui as dit ? Nun : <b>Cache-moi ce sein</b> <b>Que je ne saurais regarder</b>	70	Référence à la célèbre phrase du Tartuffe de Molière : « Couvrez ce sein, que je ne saurais voir » ( <i>Le Tartuffe</i> , III, 2v. 860-862). Clin d'œil au public français.

23	<p>هي: قل لمن همهم في الناس وخاف الكلمات  أو تخشى الناس والحق سجين الكلمات  أو تخشى الناس والحق رهين الكلمات  حيوان أنت لا تفقه لولا الكلمات  ونبات أو جماد أنت لولا الكلمات  ما الذي ترجوه من دنياك لولا الكلمات  أنت انسان لدى الناس رسول الكلمات  فتكلم و تألم ولتتمت في الكلمات</p>	63	<p>Dis à celui qui hésite, balbutie étranglé  par la crainte de mots  Lèvres béantes, tu es, assoiffées, privées  de mots  Appel inquiet, muets, tu es, orphelins de  mots  Trêve de silence, d'absence, vas-y, ose  quelques mots  Crains-tu donc les hommes, alors que la  vérité souffre des mots  Crains-tu donc les hommes, alors que la  vérité crie ses mots  Animal, bête sans tête tu serais sans les  mots  Or homme tu es, auprès des hommes,  prophète des mots  Alors profère, sans peur et accouche de  tes mots  Dis, crie, gémis, souffre et meurs dans  les mots.</p>	38	<p>En arabe: Intertextualité. poésie de  M'naouar S'madah (il l'écrit lorsqu'il  est interné à l'hôpital de la Manouba,  l'hôpital des fous)  En français totalement réécrit.</p>
----	---	----	--	----	---

24	<p>ليس بالهزل ولا بالجهل خوض الكلمات فصدور الناس قد كانت قبور الكلمات يستجيرون بها منها... وأين الكلمات قل لمن همهم في الناس وخاف الكلمات إنما أنت شفاه ظمئت للكلمات ونداء حائر في الصوت يح الكلمات أذك الصمت فهلا قلت بعض الكلمات فتكلم وتالم ولتمت في الكلمات</p>	155	<p>On ne peut, désinvolte, ignorant, plonger dans les MOTS Car le cœur des vivants a souvent été un tombeau pour les MOTS Les travestissant, les pervertissant, les occultant, mais où sont donc les MOTS Alors dis à celui qui hésite, balbutie étranglé par la crainte des MOTS Lèvres béantes, tu es, assoiffées, privées de MOTS Appels inquiets, muets, tu es, orphelins de MOTS Trêve de silence, d'absence, vas-y, ose quelques MOTS Dis, crie, gémis et meurs dans les MOTS.</p>	121	Traduction beaucoup plus fidèle que dans le cas de l'autre extrait.
2.4	<b>Locutions</b>				
25	<p>واو: من اللي مات الشايب الخاء قيم فيها الاذان</p>	76	<p>Waw: Depuis la mort du vieux <b>C'est lui le maître à la maison</b> <b>Un vrai tyran</b></p>	49	<p>En arabe la dernière locution verbale signifie « il a établi dedans l'appel à la prière », locution figurée pour « il a agi en maître. il a tout dominé. »  Origine: quand le musulmans conquéraient une ville, pour montrer qu'ils la dominaient, ils appelaient à la prière.  En français, élimination de la référence culturelle et son explication.</p>

26	<p>واو: نهمل  حيم: نمشي معاك  واو: تمشي غبرة في السماء</p>	84	<p>Waw: Me faire sauter, ça va?  Jym: Je te suis  Waw: <b>Tu disparais de ma vue</b>, oui</p>	<p>En arabe: Tu vas poudre dans le ciel. Manière de répliquer très culturelle, on prend le terme utilisé par l'autre et on lui ajoute un mauvais souhait</p> <p>Nimshi: dans le premier cas au sens d'aller, après au sens d'aller en fumée  En français la traduction devrait être:</p> <p>« Je pars avec toi, Je souhaite que tu partes en poudre dans le ciel ».</p> <p>56 On perd le parallélisme</p>
27	<p>واو: ساقيكم في الغرم  وتأذنو</p>	86	<p>Waw: Ça vous va bien de jouer au saints</p>	<p>Mot à mot: Vos pieds sont dans la bue  Et vous appelez à la prière (=chanter)  Le sens est: Vous êtes dans la merde et pourtant vous vous prenez pour des grands, des puissants.</p> <p>En français, référence aux saints qui n'existe pas en arabe.</p> <p>58 Pas exactement la même chose.</p>



### 3. PROBLEMES MELODICO-RYTHMIQUES

	Texte arabe publié	p.	Texte français publié	p.	Commentaire
3.1	<b>Problèmes phoniques</b>				
1	نون: الدواء موش يداوي في الداء اللي يخرب في	33	Nun: Les médicaments n'ont aucun effet sur mon mal	15	Allitération et assonance dans le texte arabe. Dans le texte français l'effet phonique se perd.
2	نون: الدواء هو الداء	33	Nun_ Le Mal c'est eux	15	Allitération et assonance dans le texte arabe. Dans le texte français l'effet phonique se perd.
3	الأم: خير من شكون خير من شنوة	42	La mère : <b>Mieux que qui?</b> <b>Mieux que quoi?</b>	21	Dans les deux cas il y a des répétitions et des allitérations mais de sonorités différentes.
4	نون: أفكار واضحة تحكي على اللي نعاني على خيبة أحلامي	60	Nun : Des idées claires qui racontent ma détresse La fin de mes rêves et ma tristesse La misère de mon existence et sa petitesse	37	En arabe assonance. En français on a des changements lexicaux pour créer des rimes. Ennoblement.

5	نون: الفجر بهرة طالعة الصبح زرقة ساطعة الظهر نار لاهية الغروب فضة لامعة	71	Nun : L'aurore est lait naissant Le matin, azur éclatant Midi, dards flamboyants Le coucher, argent étincelant	45	En arabe il y a trois rimes et une assonance. C'est du fusha au niveau du lexique mais la syntaxe est du tunisien. En français on a des changements lexicaux pour avoir des rimes.
6	نون: أمي يامي أمي	102	Nun : <b>Maman</b> <b>Maman</b>	73	En arabe on a toujours le même mot, mais dans sa deuxième occurrence il y a une crase entre le mot «Um», mère, et le vocatif «ya». En français ne reste que la répétition.
7	نون: أمي يامي يا الأم	107	Nun : Maman Maman Ma maman	77	En arabe on a toujours le mot «Um», mère, qui dans sa deuxième occurrence est introduit par le vocatif et dans sa troisième par le vocatif + article. Ce changement prosodique ne peut pas être reproduit en français. On répète le mot «maman», qui dans sa troisième occurrence est introduit par le possessif «ma» qui crée une allitération.

8	نون: يا مرا يا مرا يا أنثى يا هم يا دم يا سم يا غم تموت	109	<b>Nun : Femme, femme</b> <b>Femelle</b> Malheur Horreur Mégère Vipère Venin Purin Sang Pourriture Ordure Meurs Crève	79	Le texte arabe est composé par des mots très courts, tous introduits par le vocatif, à l'exception du dernier verbe. Les assonances dominent. Le texte français joue sur des couples irréguliers de rimes. L'auteure privilégie le niveau sonore par rapport au niveau sémantique, et le résultat est très puissant.
9	نون: الكلمه يحبو يحكمو بسيطرو عليك	119	<b>Nun : Tous veulent t'avoir, t'écraser</b> <b>Te manipuler, te commander</b>	89	En arabe jeu sur les sons K et j. En français ajouts de deux verbes et de rimes. Ennoblement.
10	هي: ناغم ناغم علا بوه اللي كسره ولوحه ناغم على خوه اللي مهيمن عليه ناغم على أمه اللي لا عرفت تحذيه ولا تحن عليه ناغم على البلاد اللي مسلمة فيه ناغم على الفقر اللي مهمله ناغم على الجهل اللي مكتفه ناغم على المرض اللي مهنتكه	153	Elle : Manifestant une rancune sans limite Contre son père Qui l'a brisé et rejeté Contre son frère Qui continue à le malmener Contre sa mère Qui n'a jamais su le protéger Ni l'aimer Contre la patrie indifférente La misère révoltante L'ignorance accablante La maladie paralysante	119	En arabe chaque ligne termine avec le même pronom clitique « . ». En français on a des rimes, selon le schéma (ABABABBCCCC)

11	نون: خلي خراصك للخاء	109	Nun : Et laisse tes boucles à Kha	78	Jeu phonique, allitération du son kh qui se perd totalement.
12	هي: زدمو عليه بركوه كتفوه غيزوه ودوزة ثور أعطاووه	137	Elle : Et enfin camisole de force Nun fut maîtrisé Ligoté Piqué Assommé Enfermé	104, 105	En arabe liste des verbes et reprise du pronom tonique masculin de troisième personne. En français rimes.
13	نون: تحرقني تحقرني يلزمك تحبني كيما أنا نحبك	138	Nun : Tu dois m'aimer / Comme je t'aime	106	En arabe deux verbes avec les mêmes phonèmes, renversés, dans le radical: حرق (bruler) et حقر (mépriser), ce qui crée en jeu phonique intraduisible. Les deux verbes sont effacés dans la traduction.

14	هي: واقفين قاعدين متكين يمشيو ويجيو يججعو يغنيو يحكيو يز غطو	147,14 8	Elle : Debout Assis Accroupis Allongés Ou traînant Tremblant Titubant Se dandinant Se faufilant Se cognant Murmurant Délirant Discutant Pleurant Criant Chantant	113, 114	Rimes dans les deux langues. Changements sémantiques en français par rapport à l'arabe pour les garder.
15	هي: وإلا ساكتين غايبين المدروش البهلول المهبول المسكون المحبط	148	Elle : Ou bien se taisant Absents zombies sans nom Le débile Le parano L'épileptique Le névrotique Le schizophrène Le poète Le paumé L'autiste	114	En arabe liste de mot caractérisés par rimes et assonances. En français on joue plutôt sur le rythme, en traduisant toujours par un liste, plus longue, de groupes caractérisés par la structure article + nom.

16	نون: هايح مايح يقلب ويغم	156	Nun : Mer révoltée, mouvementée Agitée, déchainée	122	La comparaison avec la mer est explicite en français, alors qu'elle est implicite, et plus poétique, en arabe. C'est pour compenser le jeu phonique qui est une sorte d'onomatopée en arabe.
3.2	<b>Problèmes rythmiques</b>				
17	نون: هو ضرب وهما سكتو	81	Nun : <b>Lui a frappé</b> <b>Et eux se sont tus</b>	54	En français on utilise le pronom personnel tonique au lieu du pronom personnel sujet clitique pour reproduire le rythme de la phrase arabe. L'effet produit est assez proche à celui du texte arabe.
18	هي: برق لعج هزها حطها تمكن بيها زعزعا	29	Elle: Un éclair aveuglant, fulgurant la transperça La secoua au plus profond d'elle-même	13	Ajouts d'adjectifs qui détruisent le rythme.

19	نون: نفرى لها كرشها نخرج لها فرتها بزيها نزرها طرف نشعل فيها النار نأخذ الرماد نخبية تحت زليزية في الدار	26	Nun : Puis l'égorger, l'éventrer, la dépecer, et la brûler, Cacher ses cendres sous les carreaux de la cuisine...	12	En arabe l'effet rythmique est donné par la série des verbes de trois lettres à la première personne singulière de l'indicatif présent et par la répétition du pronom clitique -ha. En français l'auteur a choisi une liste de verbes en -er à l'infinitif. L'effet est différent, mais il y a une recherche sur le rythme sont les résultats sont très bons.
20	نون: نخرج معها تسربي هولك يمكنك يعبدك يسكن فيك يهتكك	27	Nun :Tu sors avec une, elle te le <b>passé</b> <b>Il t'habite, te hante, t'obsède, te casse</b>	13	En arabe liste de verbes à la troisième personne singulière de l'indicatif présent. Répétition du pronom clitique ka. En français liste de verbes du premier groupe à la troisième personne singulière de l'indicatif présent, tous accentués sur l'avant dernière syllabe.
21	نون: لزمني نقتل نذبح نزرر ونستفعل باش نترهد	35	Nun : Je dois <b>tuer, égorger, éventrer, violer</b> pour me <b>soulager</b>	16	En arabe liste de verbes à la première personne singulière de l'indicatif présent. En français liste de verbes du premier groupe à l'infinitif. Rimes.

22	<p>نون: دمومات سائلة تقبب  وديان تغلي  هايجة حاملة  زادمة  عايمة  غامة البلاد  أكداس أبدان ملطخة  مكسرة  مززرة  أشجار  حشايش  وهوايش مطرشفقة  مشرقة منشرة</p>	35	<p>Nun : Du sang, des torrents de sang  Des rivières en crue  Écarlates, bouillonnantes, submergeant,  Inondant la cité  Des montagnes de corps ensanglantés  Désarticulés, éventrés  Charogne décomposées, éclatées  Arbres déracinés, desséchés, calcinés  Cadavres déchiquetés, éparpillés</p>	16	<p>En arabe participes présents et passés qui donnent du rythme. En français participes qui riment.</p>
23	<p>نون: رجعت وحدي للسيطار  هي: c'est bien  نون: أما ما نحبش نقعد هوني  نولي كيفهم  هي: très bien  نون: البارح جيت باش نفصع  وصلت للباب ورجعت</p>	55	<p>Nun : Suis revenu de mon plein gré à l'hôpital  Elle : C'est bien  Nun : Mais veux pas rester ici  Veux pas devenir comme eux  Elle : très bien  Nun : hier, voulu me sauver  Arrivé à la porte  Suis revenu</p>	32	<p>En arabe rythme très marqué. Nun parle comme un automate. Syntaxe fragmentée. Dans la traduction française on remarque une tentative de reproduire le rythme de l'arabe. Baccar a choisi d'omettre les pronoms personnels sujets, cela a un effet rythmique mais aussi de dépersonnalisation.</p>
24	<p>نون: خوف لا نهرب  وما عادش يقبلوني</p>	56	<p>Nun : Peur m'enfuir et ne plus être accepté ici</p>	33	<p>En arabe syntaxe enfantine. En français on omet le «de», ce qui donne un rythme intéressant.</p>



25	نون: سكاتي كلام مسطر كلامي صياح مصدع وهروبي خوف مفضح	81	Nun : Mon silence est parole <b>déclarée</b> Mes mots, cris <b>étouffés</b> Et ma fuite, angoisse <b>exprimée</b>	54	En arabe le rythme est donné par le participe passé qui termine chaque phrase. Comme la structure est la même, on a des assonances. En français, on crée un rythme à partir des rimes des participes passés de verbes du premier groupe.
26	نون: كيف يبكي بالتهارين وكيف يسكت بالشهرين	124	Nun : <b>Quand</b> il parle <b>c'est</b> le déluge <b>Quand</b> il se tait <b>c'est</b> une tombe refuge	93	Dans le texte arabe il y a une rime. Dans le texte français l'auteure cherche à la maintenir en changeant le niveau sémantique, mais le résultat est beaucoup plus recherché par rapport au texte de départ et est très forcé. Dans les deux cas en revanche on maintient la répétition de la structure syntaxique.
27	هي: لطبيب قال لها ممنوع ممنوع تقابله	148	Elle : Et tout cela, sous le regard indifférent du médecin traitant Qui, s'adressant à elle, lui fait savoir qu'il lui est désormais interdit De rencontrer le patient	114	Allongement. Le rythme est détruit. on perd aussi la répétition de ممنوع .
28	هي: خالط وراء حرف حرف يهز لكلمة كلمة توصل لجملة جملة تأدي معنى	153	Elle : Tentant de comprendre, de voir Naviguant entre des bribes de mots heurtés Lettres éparpillées Syllabes retrouvées Phrases recomposées Sens décryptés	119	Le texte arabe est très rythmé grâce aux répétitions des mots clés qui créent une construction symétrique des phrases. En français les répétitions se perdent, le style est plus élevé et le rythme original se perd. On crée quand même un nouveau rythme grâce aux rimes.

29	نون: والطمأنينة والهناء والإنسجام والمودة والإنشراح والمواسم والأعياد والأفراح والمسرات وخاصة العودة المدرسية	131	Nun : De la tendresse Des <b>caresses</b> De la <b>quiétude habitude</b> Et de la <b>mansuétude</b> De la joie De la <b>liesse</b> De la <b>convivialité</b> De la <b>sérénité</b> Des cérémonies Des fêtes Des anniversaires Et surtout de la rentrée scolaire	100	Liste rythmé de noms. En français il est traduit par des rimes, en changeant le sens.
30	نون: أخرج مني أعتقتني سكنتني عبدتني هرستني كسرتني	151	Nun : Dehors, <b>sors de moi</b> <b>Évacue-moi</b> <b>Lâche-moi</b> Tu m'as assez <b>habité</b> <b>Colonisé</b> Asservi Démoli	119, 120	En arabe liste de deux impératifs et quatre verbes au passé + pronom suffixe première personne du singulier. En français trois impératifs suivis de moi et ensuite quatre participes passés, tous régis par Tu m'as assez, qui riment entre eux.
31	هي: يفرت ويحلل ساعات يخوض يهدد ويتوعد	153	Elle : Fouillant, Décryptant et analysant <b>Tantôt</b> dépité, <b>tantôt</b> révolté, Éructant, Insultant et menaçant	119	Le rythme arabe est donné par la nature trilittère des verbes. En français rimes (participes présents et passés pour traduire des verbes au présent de l'indicatif) et ajout de la répétition de Tantôt.
<b>3.3 Répétitions</b>					

3.3.1	Un mot				
32	<p>نون: ما نحمكش ما نحمكش هي: ما تحمكش فيها شكون إماله يحمك</p>	34	<p>Nun: <b>Je n'ai aucun pouvoir</b> sur elle Qui, alors?</p>	16	<p>En arabe la répétition du verbe est une forme d'insistance. En français elle est omise.</p>
33	<p>نون: وأنا طرشقت بالضحك نضحك نضحك نضحك نضحك ونبكي نضحك ونبكي حتى تقطع علي النفس</p>	37	<p>Nun : Que je suis parti dans un fou rire Incapable de me contrôler <b>Je riaais, riaais, riaais, riaais</b> <b>Puis pleurais, pleurais</b> aux larmes, à m'étouffer, à m'évanouir</p>	18	<p>En arabe, Nun répète cinq fois le verbe rire, anticipé par le nom correspondant. Il ajoute au verbe, dans ses deux dernières occurrences, le verbe pleurer. En français, il utilise quatre fois le verbe rire, l'un après l'autre, et tout de suite après deux fois le verbe pleurer. Il n'y a plus l'alternance entre les deux. En arabe on privilégie la juxtaposition, en français les rimes.</p>
34	<p>نون: اسألها لها تصلي واو: تصلي هي: وانت تصلي جيم: أنا نصلي</p>	44	<p>Nun: demande-lui si <b>elle fait ses prières</b> Waw: <b>Tu fais tes prières?</b> Elle: <b>Et toi?</b> Jym: Moi <b>je les fais</b></p>	23	<p>En arabe on répète quatre fois le verbe prier. En français il est traduit par la locution verbale "faire ses prières", beaucoup plus longue, qui est présente deux fois toute entière et une fois par le seul verbe "faire", car son objet est pronominalisé. Dans la réplique de Elle, elle est omise.</p>

35	واو: حتى تولى تحكم في الدار ساء: إمالة شكون يحكم	46-47	Waw: Attends de <b>devenir la maîtresse de la maison</b> Sa: Et qui <b>commande</b> ici?	25	En arabe répétition du verbe. En français le premier verbe devient un nom, dont la racine n'est pas la même que celle du verbe.
36	هي: شكون يصرف الأم: أنا نصرف	47	Elle : qui entretient la famille? La mère : moi	26	Omission de la répétition du verbe. Sa deuxième occurrence est traduite seulement par un pronom tonique.
37	جيم: لازم عطيته اش عطيته	49	Jym : Tu as dû <b>lui offrir</b> un petit quelque chose Quoi?	27	Allusion sexuelle dans les deux textes mais moins forte en français. Le verbe arabe est le verbe utilisé pour indiquer celui qui est passif dans le sexe. On perd la répétition.
38	نون: بابا قتل هي: قتل نون: قتل	57	Nun : Mon père <b>a tué</b> Elle : <b>Tué?</b> Nun : <b>Tué, oui</b>	33	En arabe on répète le verbe au passé. Le verbe arabe est toujours très court. En français on traduit le verbe seulement par le participe, c'est plus rapide, important vu qu'il est répété.
39	هي: كان ظهر لك راجل راجل	59	Elle : Si tu le crois c'est que c'est vrai	36	On élimine le mot clé "homme" qui en arabe était répété deux fois.
40	هي: السبيطار خير ساء: السبيطار أضمن	69	Elle: <b>L'hôpital</b> est mieux pour lui? Sa: C'est plus sûr	43	Omission de la répétition.

41	نون: خبيبت ورزنت كلك بوك يحرق بوك	74	Nun: Enlaidi, bouffi et rabougri Le portrait craché de <b>ton père</b> <b>Tu</b> iras en enfer	48	Trois verbes au lieu de deux, perte de la répétition du mot père et changement de sujet.
42	هي: تستحق لهم وتستحق لي	133	Elle : <b>Tu as</b> encore <b>besoin</b> de nous	102	Perte de la répétition du verbe et union des deux compléments dans un seul pronom.
43	نون: عزوزة راك عزوزة و تدلل على فرخ Beau gosse كيفي	140	Nun : Tu n'es qu'une <b>vieille peau</b> , tu sais Une <b>vieille peau</b> qui fait la fine bouche Avec un jeune beau gosse comme moi	107	La répétition est gardée mais par un groupe nominal Adj + N, (vieille peau) plus fort et repris dans la structure par "faire la fine bouche".
44	نون: حبيبتك حبيبتك قد ما حبيت بابا	149	Nun : <b>Je t'ai aimée</b> Autant que <b>j'ai aimé</b> mon père	116	Le verbe en arabe est répété trois fois (deux avec un pronom suffixe), en français deux.
45	نون: صحت فيهم غيبو غيبو قيلوني	151	Nun : J'ai hurlé en leur direction <b>Disparaissez de ma vue</b> <b>Partez</b> Laisse-moi tranquille	117	La répétition du verbe est traduite par deux verbes à la signification proche.
46	نون: الوقت اش معنتها	70	Nun : <b>Le temps!!!</b> Ça veut dire quoi <b>le temps?</b>	44	Ajout de répétition. Le pronom de l'arabe est explicité en français.
47	نون: وهو بعيد	71	Nun : Et lui <b>loin</b> , très <b>loin</b>	45	Ajout de répétition, intensification.

48	خاء: هيا قوم روح نون: داري هوني	74	Kha: Allez, viens Je te ramène à la <b>maison</b> Nun: ma <b>maison</b> c'est ici	48	Ajout de répétition.
49	نون: كرسي جامد في تركيبة لا بوسة لا دحنيسة حد ما حبني وحد ما يحبني هذا اللي مرضني	122	Nun : Chaise vide Chose inerte dans un coin jetée, abandonnée, oubliée <b>Jamais</b> embrassé <b>Jamais</b> dorloté <b>Jamais</b> caressé <b>Jamais</b> aimé C'est ça ma douleur Douleur sans appel Souffrance éternelle	91	En arabe il y a deux adverbes négatifs, chacun répété. En français il y a quatre fois le même adverbe. De plus, le français fait suivre les adverbes par quatre participes passés, qui riment.
50	نون: عيد ميلاد هي. عيد ميلادي أنا نون: عيد ميلادنا	138	Nun: <b>l'anniversaire</b> Elle: le mien? Nun: le nôtre	106	Trois répétition de la locution nominale عيد ميلاد (anniversaire = fête de la naissance) en arabe. En français on la perd parce qu'au lieu de traduire les pronoms suffixes par des adjectifs possessifs ils sont traduits par des pronoms.
3.3.2	Un syntagme				

51	نون: نحب نقتل هي: شكون نون: نشد مرا	26	Nun: <b>Envie de tuer</b> Elle: Qui? Nun: <b>Envie de tuer</b> une femme	12	En arabe نحب est implicite dans la deuxième réplique de Nun. En français répétition de ce qui en arabe est implicite. Le verbe tuer aussi est répété deux fois, alors qu'en arabe il y a deux verbes dont la signification est différente.
52	نون: صوت بابا صوت بابا صوت بابا	119, 120	Nun: <b>La voix de mon père?</b> Je crois que c'est <b>la voix de mon père</b> Oui <b>La voix de mon père</b> C'est bien elle	88	La répétition en français est gardée mais elle est beaucoup moins obsessive à cause des ajouts.
53	نون: لسببطار موش خير والدار موش خير	79	Nun : L'hôpital <b>c'est pas mieux</b> Et la maison <b>non plus</b>	53	En arabe répétition de la négation et du mot خير. En français on l'efface. Rationalisation.
<b>3.3.3</b>	<b>Une phrase</b>				
54	هي: شهرين آخرين تعدّاو دخل فيهم نون وخرج من السببطار وعاود دخل وخرج من السببطار	31	Elle : Deux mois s'écoulèrent, pendant lesquels Nun <b>fut interné plusieurs fois</b>	14	En arabe répétition des verbes, la structure de la phrase est symétrique, avec quelques ajouts. Le texte français est une sorte de résumé du texte arabe. il ne garde pas les répétitions et perd du rythme.

55	نون: علاه رجعت علاه رجعت	67	Nun : <b>Pourquoi</b> es-tu revenu? <b>Pourquoi</b> on t'a relâché?	41	Perte de la répétition de la phrase. En français on répète seulement "pourquoi" et après on change le verbe dans la deuxième phrase. Il n'y a aucune raison linguistique, c'est comme si elle avait envie de changer.
56	نون: داري هوني داري هوني نقعد هوني سيبوني ما نحبش نروح	75	Nun : Laissez-moi Je ne veux pas rentrer <b>Ma maison est ici</b>	49	Inversion de l'ordre des phrases. La phrase « ma maison est ici » est répétée deux fois en arabe, et l'adverbe « ici » est repris aussi dans la troisième. En français on perd tout. Rythme moins puissant.
57	نون: مهبول أنا هي: كان ثمة حد مهبول هنا هو أنا نون: مهبول أنا هي: على هذا عيطت لي نون: مهبول أنا جاوبني هي: ما نعرفش نون: مهبول أنا	117	Nun: <b>dis-moi si je suis fou</b> Elle: Si il'y a quelqu'un de fou, ici C'est bien moi Nun: <b>Et moi?</b> Elle: C'est pour ça que tu m'as appelée? Nun: <b>Dis-moi si je suis fou</b> Elle: Je n'en sais rien Nun: <b>Suis-je fou?</b>	86	En arabe, répétition obsessionnelle de مهبول أنا. La répétition de la phrase sert à rendre le décalage entre le personnage et la réalité. En français, le sens est gardé mais la même phrase est traduite de trois manières différentes, dont l'une ne se réduit qu'à un pronom tonique.
58	نون: ريتها عطيته متاع ابو منقالة بابا	108	Nun : <b>Je l'ai vu</b> <b>Je l'ai vu</b> chez lui Tu lui a donné la montre de mon père	77	Ajout en français de la répétition du verbe.



3.3.4		Même structure syntaxique			
59	نون: الرجل ما يخافش أنا نخاف الرجل ما يبكيش أنا نبكي الرجل ما يهربش أنا نهرب	58-59	Nun : <b>L'homme a pas</b> peur <b>Moi si</b> <b>L'homme pleure pas</b> <b>Moi si</b> L'homme fuit <b>pas</b> <b>Moi si</b>	35	En arabe chaque phrase est construite selon la même structure syntaxique [N + V négatif / Psuj /V affirmatif]. Cette structure est répétée deux fois et c'est seulement le verbe qui change, alors que les sujets, الرجل et أنا sont répétés à chaque fois. On ne répète pas le verbe en français, mais on répète l'adverbe « si », ce qui donne quand même du rythme. La symétrie dans la structure syntaxique est reproduite.
60	نون: من المكتب نهرب من المعلم من الدار نهرب من بابا من السبيطار نهرب من الطبيب	60	Nun : <b>À l'école je fuyais</b> l'instituteur <b>À la maison je fuyais</b> mon père <b>À l'hôpital je fuis</b> le médecin	36	Les deux langues présentent une structure syntaxique symétrique [Prép + Lieu + V + Prép + Nhumain] qui se répète trois fois. En arabe on répète le verbe نهرب , en français on change le temps dans la troisième occurrence. En arabe, tout est au présent alors qu'en français il y a une différenciation temporelle. Différences graphiques dans le partage des phrases qui donnent aussi des différences de rythme.

61	<p>نون: شكونهم باش يقرر اش يلزمك تعمل اش يلزمك تقول اش يلزمك تكون وأن ا وين أنا شكون أنا شنوة</p>	119, 120	<p>Nun : Mais qui sont-ils pour décider <b>Ce qu'il faut que tu</b> fasses <b>Ce qu'il faut que tu</b> dises <b>Ce qu'il faut que tu</b> sois? Et moi dans tout ça? Qui <b>suis-je</b>? Que <b>suis-je</b>? Où <b>suis-je</b>?</p>	89	<p>En arabe il y a trois phrases avec la même structure [Interrogatif + falloir + V] dont le seul élément qui change est le verbe. Ensuite trois phrases avec la structure [P 1 personne singulier + interrogatif] où c'est l'interrogatif qui change. Le français garde exactement la même structure, en renversant l'ordre de la deuxième structure [interrogatif V Pronom], le verbe étant requis en français et pas en arabe.</p>
62	<p>نون: هذه مرضتي هذه غصرتي هذه قهرتي موش هكة</p>	152	<p>Nun : <b>C'est ça mon</b> mal <b>Mon</b> angoisse <b>Ma</b> détresse <b>C'est ça ma</b> vérité</p>		<p>En arabe répétition du pronom démonstratif et du pronom clitique qui servent à mieux opposer les causes du mal de Nun à la négation qui suit. En français, la négation est supprimée, mais on ajoute une phrase. La structure [C'est ça + Adj poss + Nom] est répété au début et à la fin, et au milieu on a deux noms introduits par un adjectif possessif. Les quatre possessifs sont deux masculins et deux féminins, donc chacun est répété deux fois.</p>

63	هي: خالط وراء حرف حرف يهز لكلمة كلمة توصل لجملة جملة تأدي معنى	153	Elle : Tentant de comprendre, de voir Naviguant entre des bribes de mots heurtés Lettres éparpillées Syllabes retrouvées Phrases recomposées Sens décryptés	119	Le texte arabe est très rythmé grâce aux répétitions des mots clés qui créent une construction symétrique des phrases. En français les répétitions se perdent, le style est plus élevé et le rythme original se perd. On crée quand même un nouveau rythme grâce aux rimes.
64	هي: أما شجرة تحب تكون ... أما هايشة تحب تكون ... أما شكل تحب تكون ... أما عدد تحب تكون ... أما لون تحب تكون ... أما بحر تحب تكون ... أما أرض تحب تكون	155, 157	Elle : <b>Quel</b> arbre serais-tu? ... <b>Quel</b> animal incarnerais-tu? ... <b>Quelle</b> forme aurais-tu? ... <b>Quelle</b> chiffre serais-tu? ... Dans <b>quelle</b> couleur te verrais-tu? ... <b>Quelle</b> mer serais-tu? ... <b>Quelle</b> terre serais-tu ?	121, 123	Les questions ressemblent à une litanie, en arabe grâce à la répétition de أما et des verbes تكون . En français on répète l'interrogatif « Quel/quelles », homophones, et le pronom personnel tu, mais trois verbes sont modifiés. Moins puissant.
3.4 Jeux de mots					

65	نون: الصوت ساكن هوني في طاسة مخي عابدي هو <b>يحمك</b> <b>يحمك</b> يحمك في	34	Nun : <b>La voix, la voix qui est là, dans mon crâne</b> C'est elle qui a tous les pouvoirs sur <b>moi</b>	16	En arabe Baccar crée un effet d'hésitation, en faisant prononcer par Nun deux verbes qui n'ont aucune signification mais qui ont les radicaux renversés par rapport au troisième verbe, qui est le seul qui signifie quelque chose. En français il est impossible de reproduire ce jeu, mais l'on crée un effet d'hésitation, bien que moins puissant, en répétant le mot «voix» au début, qui rime aussi avec le mot «moi» .
66	نون: الرجاء التوجه إلى مكتب الإرشادات قبل الساعة <b>الخا...</b> <b>الخا</b> خويا في الحبس	58	Nun : Prière s'adresser au bureau de renseignements avant cinq heures Kha mon frère est en prison Et...	34	En arabe il y a un jeu phonique et un jeu de mot entre le début du mot «khamasa», ici tronqué, le prénom du frère «Kha» et le mot «khuya», frère. En écoutant ce passage on pense automatiquement au mot «khra», merde. En français on traduit seulement le niveau sémantique, le passage logique n'est pas clair.
67	نون: أنا قلت ما صاب <b>نموت</b> ن <b>موش ت</b>	103	Nun : Moi j'ai dit: Dieu faites <b>que «je» crève et pas que «tu»</b>	73	Dans le texte arabe nous trouvons trois dimensions : 1) les lettres de l'alphabet 2) les radicaux de la première et de la deuxième personne 3) l'assonance et surtout la proximité graphique entre «namutu» et «nun mush te ». On souligne que le mot «nun» est aussi le prénom du protagoniste. En français les pronoms personnels sont explicités et

					le jeu phonique n'est pas reproduit.
68	نون: نشكروك على أعمالك الفاضلة وخدماتك الجليلة	142	Nun : Merci! Merci pour la <b>noblesse</b> de vos gestes Et la <b>grandeur</b> de vos actes	109	Dans le texte arabe les deux adjectifs constituent une référence aux prénoms des auteurs. Il n'est pas possible de traduire en français cette duplicité.
69	نون: الأم نكرها توجعني الأم عمرها ما حبتني جانبتي ولوحتني	121, 122	Nun : La mère Je la hais <b>Mal de mère</b> <b>Marre de la mère</b> Nausée Enfanté et rejeté Mal aimé	91	Un jeu de mot basé sur l'homophonie mer - mère est ajouté en français

#### 4. VARIANTES

n.	texte arabe publié	p.	texte français publié	p.	commentaire
<b>4.1 Lexique</b>					
<b>4.1.1 Glissement sémantique</b>					
1	يديها	26	Le bras	12	La partie du corps concernée est changée.
2	أشهر تستنى فيه يذز الباب ويدخل	29	Durant des mois, elle attendit qu'il vienne <b>frapper</b> à sa porte	13	Frapper au lieu d'ouvrir et omission du dernier verbe.
3	دخل الاصلاحية قبل الخمسطاش	30	<b>Connaît</b> les centres de redressement à <b>14 ans</b>	14	Connaître au lieu de entrer et à 14 ans au lieu de avant 15 ans.
4	في الدار قعدو لها نون وثلاثة بنات	30	À la maison il ne reste que Nun et trois <b>sœurs</b>	14	Sœurs au lieu de filles (plus de précision).
5	شعر في راسي يقطع	38	Les cheveux sur mon crâne <b>me torturent à hurler</b>	18	Enrichissement de la signification du dernier verbe.
6	هي وأصحابها	52	Avec <b>un groupe de collègues</b>	30	Collègues au lieu d'amis (plus de précision).

7	متوحشك ولدك باعث لك السلام من ألمانيا ومرتك زادة	74	Ton fils <b>Tu lui manques, tu sais</b> <b>Il te languit</b> Et <b>t'envoie ses baisers</b> d'Allemagne <b>Ton ex</b> aussi	47	Le premier verbe arabe est très fort et est traduit deux fois et renforcé aussi par "tu sais". Changements lexicaux: le bonjour devient les baisers et la femme devient l'ex.
8	إنت يا عافنة سكري جلتك ولمي أفخاذك لا يلهبولك	85	Toi la traînée Boucle-la Et occupe-toi <b>de tes fesses</b> Elles vont bientôt cramer	57	Changement de la partie du corps concernée.
9	هي: شجرة نون: لا طلع هي: دار نون: زيد طلع هي: فلوكة	95	Elle: un arbre? Nun: non, regarde bien <b>Il efface le premier dessin</b> <b>Et en esquisse un autre</b> C'est quoi? Elle: <b>un cheval</b> Nun: non, essaie encore Elle: une barque	65, 66	Ajout de la didascalie. Changement lexical créateur: دار (maison) est traduit par "cheval".
10	قلت لك مشكلتي المر	96	<b>C'est clair</b> Mon problème c'est la femme	66	Deux formules d'insistances différentes, mais même idée.
11	نون ليا فوق العام نتبع فيه	112	Parce que je m'occupe de lui <b>depuis plus de deux ans</b>	82	En arabe plus qu'un an, en français plus que deux ans. Période différente
12	نطق عمره شهرين ومشى عمره خمسة سنين	124	Car il s'est mis à parler à deux mois Et à marcher à <b>six ans</b>	93	Changement de l'âge. En arabe il marche à cinq ans, en français à six.

13	أما كل واحد يحاول يلعب يخبي وإلا يعيش بخوفه	152	Mais chacun essaie de jouer, <b>de tricher</b> <b>De dissimuler</b> Ou de vivre avec sa peur	118	Le deuxième verbe arabe (cacher) est traduit par deux qui ne sont pas totalement équivalents au niveau sémantique.
14	شقاء آخر خلط عليهم	153	<b>Saison après saison</b>	119	Changement de l'image, l'arabe est plus concret et précis.
<b>4.1.2 Concret / Imagé</b>					
15	ماهوش داخل لطاسة مخه اللي كل واحد عنده رأي	62	Il ne lui venait <b>même pas à l'esprit</b> Que chacun à ses propres idées et opinions	37	L'arabe est beaucoup plus concret. Locution imagée qui est perdue.
16	شفاك في البيت متكي والحمام الأكل ينقر لك في عينيك و انت سارح مخك مرشوق في السقف	74	On t'a vu dans ta cellule, allongé, avachi Des pigeons noirs te picorant les yeux bouffis Le regard sang, fixé au plafond	47	Ajout d'adjectifs. Beaucoup de changements lexicaux. Le français est plus imagé.
<b>4.1.3 Différence de perspective</b>					
17	خلاو الحلم يبدأ يوفى	53	<b>Avaient tué</b> ce rêve	30	Le changement de verbe (tuer au lieu de laisser commencer à mourir) fait en sorte que l'action en français soit beaucoup plus active qu'en arabe.



18	ما ياكلش الطريح هذا معايا كانك مهبول أنا مهبول أكثر منك	75	Tu ne vas pas me la jouer à moi aussi J'en ai vu d'autres Et <b>si tu fais le fou</b> Je suis encore plus fou que toi	49	"faire le fou" implique une volonté qui n'existe pas dans le participe arabe.
19	أش نية هذه	95	<b>Devine</b> ce que c'est	65	L'ajout du verbe "deviner" ajoute une dimension ludique, qui est présente en arabe dans les répliques qui suivent et est ainsi anticipée.
20	عامل هاجت عليه الحملة صوت يحكم في يده ويد متمكنه به	111	Il prétend qu'une voix le guide Et qu'il ne maîtrise plus sa main	80	En arabe il y a une référence à une crise qui disparaît en français. De plus, en arabe c'est clairement la voix qui guide la main, alors que dans la traduction les deux phénomènes ne sont pas forcément liés.
21	ما تحبش تحبني أنا وحدي	140	Tu ne veux pas d'un seul homme	107	Changement de perspective. Le texte arabe est centré sur le moi de Nun qui se sent exclus, le texte français montre juste une constatation générale.
<b>4.1.4 Connotation différente</b>					

22	خدمة ومرا	75	Un boulot et une <b>nana</b> <b>Voilà ce qu'il te faudra!</b>	48	Le rêve de tout travailleur immigré est de trouver du travail et une femme. "Nana" est moins sérieux, connotation différente + Ajout de la deuxième phrase.
23	وقول للطبيب ما عايش يتداخل في الداخل متاعي	79	Dis plutôt à <b>ton charlatan de collègue</b> De ne plus se mêler de mon intériorité	53	Médecin, nom neutre, est traduit par charlatan de collègue, très péjoratif.
24	يرى مرا يتسبغ	112	La vue d'une <b>femelle</b> le rend fou	81	La traduction de مرا par femelle rend le texte français plus méprisant.
25	أنا نحب صاحب	131	Moi, c'est un <b>amant</b> que je veux	104	Le mot صاحب en tunisien est ambigu, il est un ami et un amant. En français on perd toute ambiguïté.
26	نفس الطبة تلمو بيها الصاحب العدو والمترهز	137	Par le même trio de médecins spécialisés L'ami dévoué, l'ennemi déclaré et le <b>je-m'en foutiste invétéré</b>	105	Omission du verbe, ajout d'adjectifs aux trois médecins. Le français est plus ironique.
<b>4.1.5 Registre</b>					
27	يلزمه يفصح بحرق لإيطاليا وإلا لجهنم يهج ويرتاح منكم	111	Il vaut mieux l'aider à déguerpir d'ici Fuir ce trou Partir en Italie chez son frère Pour se débarrasser de nos sales gueules	80	Le lexique du français est plus familier, l'arabe est plus neutre.

28	يجاني للسيطار توة نتلهي بيك	112	<b>Prends rendez-vous à l'hôpital</b>	82	Le rapport entre les deux personnages en français est plus formel. Le fait de prendre rendez-vous, qui n'est pas présent en arabe, renvoie à la bureaucratie et aux procédures officielles. De plus, on perd la promesse de prendre soin de lui.
29	قالو لها	137	<b>Réunis pour lui annoncer d'une même voix</b>	105	Le verbe dire est traduit par un périphrase verbale beaucoup plus longue et beaucoup plus solennelle.
30	ما يهمنيش	139	Je m'en fous	106	Le registre du français est plus bas
31	ما عادش تخدم عندنا	148	Puisqu'elle ne fait plus partie de l'institution	114	Registre: le français est plus formel et institutionnel
<b>4.1.6 Jeux de langue</b>					
32	على مشاكله العاطفية العائلية الاجتماعية الجنسية	127	Déballer ses problèmes sentimentaux Familiaux, Sociaux, <b>Sexuels, politiques et pourquoi pas métaphysiques aussi</b>	96	Changement des adjectifs qui modifient le mot "problèmes". En arabe crase intéressante entre جنسية et سياسية , rendue possible par la consonance du son "s" et qui en français est séparée. Le dernier adjectif est ajouté.

33	اسعفوني يدي هاربة علي تقود في	136	«Aidez-moi, ma main m'échappe <b>Elle me mène et me malmène</b> »	104	Le dernier verbe est traduit deux fois, afin de créer un jeu de mot.
<b>4.1.7 Paraphrase</b>					
34	الداخل بشلبوق والخارج بعنقية سكرته تبدأ من القايلة الكودية سايلة الزطلة كاينه والفرزيط يشرفق بيت على ذمته والأصحاب داخلة وخارجة أنائي وذكور وأحنا نسريبو نشطحو نغنيو ونعريو	76	Une gifle à l'entrée Et un coup de pied au cul à la sortie Se souleries commencent à midi Le vin coule à flots Le hash à gogo Et la musique à nous rendre fous Monsieur a pris une chambre pour lui toute seul Et toute la journée c'est le défilé de ses amis Et nous sœurs-bonniches on est là pour servir Danser, chanter Nous déshabiller Et nous faire envoyer à l'air	50	Beaucoup de choix lexicaux synonymiques + allongement
35	يدي بطرطوشة السكينة من غير ما نشعر صورت على الحيط	95	Ma main, <b>toute seule</b> , avec le bout du couteau, <b>S'est jetée sur</b> le mur Et a dessiné	65	L'arabe من غير ما نشع est traduit par "toute seule". Adjectif + modificateur au lieu d'une locution verbale. "S'est jetée sur" est ajouté-

36	قال له لا هانه شتمه بالزوفري بالممسخ بالهامل بالقعر بالمنتن بالمأكرو	136, 137	<b>Accablé de toutes les bontés</b> Voyou Vagabond Délinquant Pourriture Maquereau	104	La première ligne est réécrite. Ensuite, glissements sémantiques et quelques omissions.
37	يشع ويرحم	157	<b>Irradiant, éblouissant</b> <b>Miséricordieux et clément</b>	123	Allongement, mais traduction qui reprend la traduction du Coran.
<b>4.1.8 Omissions</b>					
38	ندزه نخرجه	27	De le repousser	12	Un verbe qui résume deux verbes.
39	ليل مع نهار	60	Jour et nuit	36	Renversé, plus idiomatique.
40	ما سمعتش صوتك كيف تبدي تبرحي الشفيفة مكننتي منك	86	Tu t'entends pas quand tu brailles? J'ai attrapé la migraine à cause de toi	58	Le français est structurellement plus long, les omissions semblent viser à le rendre un peu plus rapide

41	هزيتة لنبييل الحجام صاحبي يقرقظهولي باش يخف ياخي زاد ثقل	94	Je suis allé chez le coiffeur pour l'alléger Mais elle est encore plus alourdie	64	omissions + changement du dernier verbe (en arabe locution: augmenter son poids)
42	وحدك في الدار	129	Tu es seule?	98	Omission du complément de lieu
43	بعد خنقة الأم هزوها للسييطار وترماو على نون هرسوه حلو الباب ولوحوه	136	Après cette <b>ultime agression</b> La mère fut hospitalisée Nun tabassé Et dans la rue jeté	104	Le lexique de l'arabe est plus précis (étrangler = agression) + omission de l'ouverture de la porte.
44	ثلاثة أيام هايم في الشوارع النهار الرابع دن باب السييطار قال لهم	136	Trois jours d'errance Pour enfin <b>retourner à l'hôpital</b> Et <b>solliciter une aide</b>	104	omissions + glissements sémantiques ( pousser la porte de l'hôpital = retourner à l'hôpital / Dire = solliciter une aide) . Nominalisation du participe de la première ligne.
45	ما كانش مرضتي ما كنتش نقبلها حد ما يحب يرى الحقيقة	152	Sinon comment je l'aurais jamais acceptée Personne ne veut regarder la Vérité <b>en face</b>	118	Omission de "ma maladie" et ajout de "en face". Sorte de compensation.

#### 4.2 Variantes grammaticales et syntaxiques

##### 4.2.1 Changement de catégorie grammaticale

46	نحب نقتل	26	<b>Envie de tuer</b>	12	Nom au lieu d'un verbe.
47	علاه تحب نقتل	26	Et pourquoi cette <b>envie</b> de tuer?	12	Nom au lieu d'un verbe.
48	هرب ورجعوه للسيطار	31	<b>D'évasion en hospitalisation</b> forcée	14	Noms au lieu de verbes.
49	تعاركت	36	Une bagarre?	17	Nom au lieu d'un verbe.
50	حست حماسها بدأ يرجع	52	Elle se sentait <b>pleine d'enthousiasme</b>	30	Nominalisation d'une phrase verbale
51	برى مرا يتسبح	112	<b>La vue d'une</b> femelle le rend fou	81	Nominalisation du verbe.
52	نعته نون خاض صاح هدد وتوعد	137	C'était plus que ce que Nun pouvait supporter <b>Crise</b> <b>Cris et menaces</b>	104	Nominalisation des verbes.
53	سلمت عليه ما جوابهاش	40	Elle le salua... <b>Il l'ignora</b>	20	Un verbe substitue une construction nominale.
54	ما جوابهاش	41	<b>Il l'ignora</b>	21	Verbe au lieu d'un nom.
55	بلا شك ويدوم الدهر	93	Éternelles et sans épines	64	Inversion + locution verbale traduite par un adjectif.
<b>4.2.2 Changement de sujet</b>					
56	نطلعك معايا لألمانيا نردك راجل	74, 75	<b>Tu partiras avec moi</b> en Allemagne Là, tu seras un homme mon frère	48	Changement de sujet. En arabe, Nun est passif, en français il est actif.

57	الناس العباد البشر ساكت يقولو بهلول نتكلم يقولو يهنري نرفقد يقولو مخدر نكسر يقولو مهبول	80	Les gens Les humains <b>Tais-toi</b> et on te traite de débile <b>Parle</b> et on crie au délire <b>Dors</b> et tu passes pour drogué ou pire <b>Hurle et casse</b> , on t'enferme dans l'asile	54	Passage de la première à la deuxième personne du singulier. Il en découle un changement de perspective.
58	أمي سامحه على خاطري ما عادش نخليه ما عادش يعاود	106	Maman, pardonne-lui, il ne sait pas ce qu'il dit S'il te plaît Fais-le pour moi Je ne le laisserai plus faire Il ne recommencera plus	76	Passage de la première à la troisième personne. C'es toujours deux coté de l'identité de Nun, mais la perspective est différente.
59	كان تحب تبدل المهنة تفضلي	127	Si <b>vous êtes tentée</b> de changer de métier Allez-y! Personne ne vous retient	96	Tutoiement en arabe, vouvoiement en français.
<b>4.2.3 Mise en relief du sujet</b>					
60	خاء: كنت في الحبس موش في الجبانة نون: أنا خرجت من السيطار	73	Kha: <b>Je reviens</b> de prison Pas de l'au-delà Nun: <b>Et moi</b> de l'hôpital	47	Changement du verbe dans la réplique de Kha. Omission du verbe dans la réplique de Nun. "Et+ pronom tonique" sert a juxtaposer la réplique de Nun à celle de Kha comme l'expression du pronom en arabe qui n'est pas nécessaire.



61	نون ليا فوق العام نتبع فيه	112	<b>Parce que</b> je m'occupe de lui depuis plus de deux ans	82	En arabe dislocation à gauche du sujet. On aurait pu le garder sans problème en français. Au contraire, la dislocation est effacée et à sa place on trouve une conjonction causale. Le français est ainsi plus rationnel et moins spontané.
62	أنا مريض ما نحبوش يغيب	127	Mais <b>moi je</b> ne veux pas que mon patient s'absente,	96	En arabe dislocation double, du sujet et de l'objet, à gauche. En français seulement du sujet.
63	أنا نحب صاحب	131	<b>Moi, c'est un amant que</b> je veux	100	En arabe structure standard SVO, mais le sujet est emphatisé car il est exprimé. En français, outre la présence du pronom tonique, il y a une extraction du complément d'objet direct, qui est aussi mis en relief.
<b>4.2.4 Discours direct / Discours rapporté</b>					
64	خاء: قول لها لوين جيم: قال لك لوين	83	Kha: demande-lui où elle va Jym: Où tu vas?	56	La réplique de Jym est en arabe du discours rapporté tandis qu'elle est une question directe en français. On élimine aussi la répétition du verbe dire/demander
65	قالت لها خداهش دواه	42	A-t-il pris ses médicaments?	21	Discours direct au lieu du discours indirect introduit par le verbe dire, qui en plus est répété plusieurs fois avant et après.

66	قاتلك ما ندوايش بالدواء	43	Je ne <b>fournis</b> pas de médicaments	22	Discours direct au lieu du discours indirect introduit par le verbe dire. Changement du sens du deuxième verbe.
67	قال لهم وحقي في الدواء قالو له ما عندك حتى حق لها	136	«Et mon droit aux médicaments?» «Tu n'as aucun droit ici»	104	Omission des verbes qui introduisent les répliques que Elle rapporte.
68	الإدارة سحبت لك ملف المريض نون وتهمتك بمسؤولية عصابته للطبيب وتمرد على المؤسسة	137	Que le dossier du patient Nun lui est retiré Et <b>qu'</b> elle est désormais tenue pour responsable De sa désobéissance aux médecins Et de sa révolte contre l'institution	105	Discours direct en arabe, discours rapporté en français.
69	الطبيب قال لها ممنوع ممنوع تقابله	148	Et tout cela, sous le regard indifférent du médecin traitant Qui, s'adressant à elle, <b>lui fait savoir qu'il</b> lui est désormais interdit De rencontrer le patient	114	Le discours direct devient rapporté
<b>4.2.5 Phrase affirmative / Négative / Interrogative</b>					
70	حلم دام عامين	52	Rêve bref qui n'a duré que deux ans	30	Du positif au négatif
71	الخوف والبكاء والهروب ماهمش مقياس الرجولية	59	Tu crois que la peur, les larmes et la fuite Sont des critères de virilité?	35	Une phrase négative est traduite par une question.

72	ساء: يضربنا واو: كيف تجبده ساء: يغوث يرعبنا عقابات الليالي	86	Sa: Et qui nous agresse, nous tape? Waw: normal quand vous le cherchez Sa: Et qui hurle à nous glacer le sang en pleine nuit?	58	Phrase affirmative en arabe, phrase interrogative en français.
<b>4.2.6 Forme active / passive</b>					
73	وعيطولها	137	Et elle convoquée	105	Forme active devient forme passive
74	المؤسسة مكنتها العائلة نافرتها	128	Ligotée par l'institution Rejetée par la famille et boudée par ses propres enfants	97	On passe de l'actif au passif.
75	لو كان جاء اللحم يدوم ولا يأكله دود	152	Si la chair pouvait se reconstituer Et par la vermine épargnée	118	La deuxième phrase est active en arabe et passive en français.
<b>4.2.7 Changement de structure syntaxique</b>					
76	من الدقيقة الأولى اللي عينها ترشقت في عينه	29	À l'instant même où leurs regards se croisèrent	13	En arabe nous avons deux fois le mot "yeux" suivi par deux pronoms personnels suffixes, tandis que en français le sujet devient "leurs regards" suivi par un verbe réflexif.
77	الأم جابت لها حداث ماتو لها زوز	30	Mère, onze enfants dont deux morts nés	14	
78	أعمل لي تصاور حلل لي دمي	35	J'exige des analyses, des examens médicaux	18	L'impératif est substitué par une périphrase.

79	كيف يكبر يطلع يخاف ما عندوش ثقة في روجه	62	Grandit craintif, peureux, angoissé Il perd toute confiance en lui	37	En arabe subordonné temporelle suivi par une périphrase verbale et une phrase nominale négative (= il n'y a pas chez lui de confiance en soi). En français verbe suivi par trois adjectifs et une autre phrase verbale, où on ajoute l'idée de perte qui n'est pas présente en arabe. En français il y a une faute: on devrait avoir "confiance en soi".
80	قولي له أنبج	103	Dis-lui qu'il peut aboyer à volonté	73	Un impératif (très direct) est traduit par une complétive (beaucoup plus indirecte)
<b>4.2.8 D'autres changements</b>					
81	صوت	34	<b>La</b> voix	15	Indéfini en arabe, défini en français.
82	أش باش تعمل بي وباللي حكيتهو لك	134	Qu'est-ce que tu vas <b>en</b> faire?	102	Tous les compléments du verbe sont remplacés par le pronom en.

## 5. TENDANCES DEFORMANTES

n.	texte arabe publié	p.	texte français publié	p.	commentaire
5.1 Allongement					
1	قالها لي بابا	27	Mon père me l'a <b>toujours</b> dit	13	Ajout, plus d'emphase.
2	هي قاعدة وهو دخل	29	Il <b>poussa, enfin, la porte de son bureau</b>	13	L'action de la psy est effacée, tandis que l'action de Nun est décrite avec beaucoup plus de détails.
3	الطبيب اللي شافه قال عنده تفكك في الشخصية ينبأ بحالة فصام	30	Le médecin <b>de garde</b> qui l'avait <b>admis en urgence nota sur son dossier</b> «Crise de dépersonnalisation inaugurant un début de dissociation schizophrénique»	13	En arabe le médecin parle en Fusha. En français beaucoup plus de détails sur le médecin.
4	وساعات يدخل يقعد ويبدأ يحكي	31	Il lui arrivait aussi de pousser la porte de son bureau pour lui décrire sa souffrance	14	Beaucoup d'ajouts, plus de détails.
5	لا الدواء في حالتك لازم	33	Dans ton état, il faut encore les prendre	15	Réécrit et plus long.

6	هي: وقتاه جيت أول مرة لهنا نون: روحو بي نون يغيب يسرح مع روحو هي: وقتاه جيت أول مرة لهنا نون: ... وقتاه يرجع نون: نهار عرس أختي	36,37	E: Quand es-tu venu ici pour la première fois? N: Ils m'ont renvoyé... E: Ta première hospitalisation, c'était quand? Nun a un moment d'absence N:... (remplace la didascalie) E: Nun? N: Oui? (remplace la didascalie) E: Quant est-ce que tu... N: Le jour du mariage de ma sœur	17,18	Plus de questions en français que en arabe. En arabe deux fois la même, reprise aussi dans une réponse. En français trois différentes.
7	ما عادش نحب نحكي	38	Je ne veux plus parler <b>Je n'ai plus rien à dire</b>	18	Deux phrases au lieu d'une phrase.
8	في الدار	39	Chez lui, c'était plus sûr	19	Ajouts.
9	بعد نقاشات طوال	39	Après des longues et épuisantes discussions	19	L'adjectif épuisantes rajoute aussi une interprétation qui n'est pas présente en arabe.
10	وهي لقاتها فرصة باش تدخل لدار نون	39	Ce fut pour elle l'occasion inespérée de se rendre chez son patient	19	L'adjectif inespérée rajoute aussi une interprétation qui n'est pas présente en arabe.
11	لا شرب لا علك	42	Ni pour parler, ni pour boire, ni pour manger	21	Ajout d'un verbe.
12	مشى للبحر	43	Est-il allé à la plage aujourd'hui?	22	Ajout de "aujourd'hui".

13	ما نستناش حتى يقول لي نعرف اش يخيم في	43	Je n'attends pas qu'il me le dise Je sais ce qu'il a dans la tête Je sais ce qu'il pense de moi	23	Allongement et clarification. Ajout d'une phrase qui explique mieux.
14	بيرى	45	Tu crois qu'il va s'en sortir?	24	On introduit de la subjectivité.
15	حتى تبلع الأم	47	Attens que la mère crève d'abord	25	Ajout de d'abord. En arabe l'image est faire avaler ses dents.
16	العطار ما يعطيكمش	49	L'épicier ne vous fait plus de crédit depuis des lustres	27	Ajout de "depuis des lustres". Allongement et aussi perte de l'allusion sexuelle.
17	يا حطبة يا شايحة	49	Vieille sorcière Squelette desséché	28	Plus de détails en français.
18	تخرجه من حتمية الربط	52	Le sortir de «cette inacceptable fatalité de la maladie et de l'enfermement» Et casser cette logique implacable	30	Ajouts, références plus techniques à la médecine
19	حماس نساته من وين	52	Un enthousiasme tu, enfoui, oublié depuis longtemps	30	Allongement.

20	نغيب بالأيامات من المكتب موش بخل وإلا بهامة ذكي برشا راني أما حاجة في تلزني باش نشرها للمعلم	60	Je disparaissais des journées entières dans les arbres ou dans l'eau Je fuyais l'école Pas par paresse ou par bêtise, non Faut pas croire Je suis très, très intelligent quand je veux Mais il y a des choses en moi qui me poussaient à me disputer avec l'instituteur	36	Allongement, texte français moins fort (se disputer est moins fort du verbe arabe, se chercher).
21	حياتي هروب	60	Ma vie est une fuite permanente	36	Ajout de l'adjectif.
22	برجولية نحب نهرب من روجي من صغري	60	En vérité c'est moi-même que je cherche à fuir / Mon enfance, mon adolescence, mon sombre passé	36	Ajout d'une deuxième phrase qui complète et explique la première. Allongement et clarification.
23	وأنا مبلع	62	Et moi j'étais figé, gueule bouclée	37	Ajout d'un deuxième attribut, qui d'ailleurs est une expression qui n'existe pas en français
24	اش نحب اش نكره	62	Ce que j'aimais, désirais, détestais	37	Ajout d'un verbe.



25	على هذاكة توة نحب نتكلم نحكي كيف ما جاء جاء لا نزين لانلون نحب نحكي نداوي نعيش	62	C'est pour ça que je veux...je dois parler maintenant Me lancer sans me surveiller Dire ce qui me passe par la tête Comme ça vient. Sans rien enjoliver, ni arranger Je veux juste parler Me faire soigner Vivre	37, 38	Ajouts.
26	نعرف الكلمة تدمغ	63	Je sais que le mot peut agir, toucher, tout transformer	38	Un verbe (=blesser à la tête) est traduit par trois verbes qui ont tout autre sens.
27	كيف العادة بعد ما وعد يجيها ويحكي معها تعدى شهر كامل ما راتوش	68	Un mois passa après la dernière hospitalisation de Nun  Sans qu'elle n'eût la moindre nouvelle de lui	42	Allongement, changement de style: on dirait qu'on passe du théâtre au roman.
28	تحيرت	68	Inquiète de cette longue absence	42	Glissement du sens du verbe + ajout d'une spécification.
29			Pour quoi faire ? / Y a rien à craindre pour lui	42	Totalement ajouté.
30	يسرح ويرجع	68	Fugue habituelle de quelques jours Il reviendra comme toujours	42	En arabe deux verbes, en français ils sont nominalisés et on ajoute plusieurs modificateurs.
31	وإذا جاك شديه	69	Un conseil, s'il vient te voir Garde-le	43	Ajout de "Un conseil".

32	في وسط العفن والذبان يقنن عليك	70	Au milieu des immondices et des mouches / Tu trouves ça normal?	44	Ajouts de plus de détails + jugement final.
33	ثلاثة أيام ما روحتش	70	Trois jours que tu n'es pas rentré, <b>tu le sais?</b>	44	Ajout .
34	الوقت اش معنتها	70	Le temps!!! Ça veut dire quoi <b>le temps?</b>	44	Ajout d'une répétition.
35	وهو بعيد	71	Et lui loin, <b>très loin</b>	45	Ajout d'une répétition, plus d'insistance.
36	ما نحملش نراك هكة	72	<b>Il faut rentrer</b> Je ne supporte pas de te voir dans cet état	46	Ajouts.
37	تعدينالك	73	<b>Par contre</b> nous, on est passés te voir	47	Ajouts.
38	خببت ورزنت كلك بوك يحرق بوك	74	Enlaidi, bouffi et rabougri Le portrait craché de ton père Tu iras en enfer	48	Trois verbes au lieu de deux. Arabe beaucoup plus synthétique.
39	خاء: هيا قوم روح نون: داري هوني	74	Kha: Allez, <b>viens</b> Je te ramène <b>à la maison</b> N: ma maison c'est ici	48	La réplique de Kha est paraphrasée et beaucoup plus longue.
40	اللي بين ساقيك	75	Ils sont sous te pieds, <b>tu ne les vois pas?</b> <b>Je ne peux pas les laisser</b>	48	Ajouts.

41	ما تخافش عليهم أصحابك أصحابي يلزمك تروح	75	N'aie pas peur pour eux <b>Ils sont en sécurité</b> Tes amis sont les miens Il faut rentrer <b>maintenant</b> <b>Allez, debout!</b>	48	Ajouts de plus de détails.
42	كملت مرته القاورية فصعت عليه وهربت له بولده	77	En plus, sa femme étrangère l'a plaqué Elle a kidnappé leur fils et disparu avec lui en Allemagne	50	Beaucoup plus de détails.
43	فش غيظه في نون مقرد عليه ينحي له سرواله قدام الرجال يحب يشطحه يصب عليه سطل ماء بارد بخبي له حوايجه وكيف نون يتنرفز ويهيج يضر به	77	Alors il se venge <b>comme il peut</b> sur Nun <b>Ne lui laisse aucun répit</b> Il le ridiculise <b>et l'avilit</b> <b>À longueur de journée,</b> Lui baise le pantalon devant ses amis, L'oblige à danser, <b>tout nu</b> Lui verse de l'eau glacée <b>sur la tête,</b> Lui cache ses vêtements <b>pour</b> <b>l'énerver et l'humilier</b> Et quand Nun s'excite et l'insulte Il le bat <b>comme un chien</b>	50	Beaucoup plus de détails que dans le texte arabe sont sous entendus.
44	أنا شكون	82	Qui suis-je, <b>réponds- moi?</b>	55	Plus d'insistance.
45	نون ضربوه	82	Nun a été frappé, <b>humilié, brisé</b>	55	Plus d'insistance sur les violences contre Nun en français

46	بلعي فمك	83	Toi, tu ferme ta <b>sale</b> bouche <b>d'égout, sinon</b>	56	Français plus emphatique.
47	الشمس حيرت لي الشقيقة	84	Le soleil <b>me tape sur le système</b> Et attise ma migraine	57	Plus emphatique en français.
48			Tu t'en es aperçu?	64	Ajout qui donne l'idée d'une majeure intimité entre les deux
49	مشكلتي المرا ما كانش علاش نصور وجه مرا	96	<b>Maintenant, je sais</b> Mon problème, c'est la femme Sinon pourquoi je dessinerais un visage de femme	66	Ajout qui insiste sur le moment de résolution, sur le fait que Nun comprend quelque chose en plus sur son problème.
50	بابا علمني المرا رجبس من عمل الشيطان	96	Mon père me l'a enseigné, <b>enfant</b> La femme est une créature du démon <b>Elle est le mal</b>	66	Plus de détails, insistance sur l'équation femme = démon.
51	واليوم هبطت الشكارة خفيت	98	Aujourd'hui, le sac est tombé <b>J'ai réussi à m'en débarrasser</b> Je me sens léger, <b>Dieu merci</b>	68	L'image arabe est gardée en français mais expliquée. Ajout aussi d'une référence à Dieu.
52	ريت باب تشفق وتحلنت قدامي ثنية ريتك إنت فيها	98	J'ai aperçu une porte s'entrouvrir Et une route <b>se tracer</b> devant moi Et je t'ai reconnue toi, <b>au bout</b>	68	Le français est beaucoup plus détaillé, pour les ajouts mais aussi pour les nuances des verbes (voir - reconnaître).
53	و رأس أمي نجيبها	100	Je suis prêt à la libérer, <b>mais pas tout seul</b>	70	L'ajout change le sens du passage.

54	قال لها ثمة برشا شيء ما انجمش نحكي لك عليه	101	Ensuite il avoua Qu'il y avait en lui des choses troubles, très lourdes à porter Qu'il était incapable de formuler	71	Le français est beaucoup plus explicatif, presque une glose.
55	اللي تحبه قول له ما صاب تموت	103	À celui que tu aimes Souhaite la mort <b>Pas la vie</b>	73, 74	Ajout d'une explication qui était déjà évidente implicitement.
56	يا حطبة ياشايحة	106	Vieille sorcière Tronc desséché Étron Traînée Mégère Salope	76	Changements lexicaux et beaucoup d'ajouts qui ne s'expliquent pas pour des raisons rythmiques.
57	وانت وينك ها للا الشابة نسيته	111	Et toi belle dame, <b>On t'a pas beaucoup vue, ces jours- ci?</b> <b>Où as-tu disparu?</b> Tu l'as oublié?	81	Allongement et clarification.
58	خوذيه داويه توة بفرهد عليك والا بالك ما ترضيش بيه	112	Épouse-lui, puisque tu es seule, et tes enfants ailleurs Soigne-le Et lui te distraira À moins que tu ne le trouves pas à ton goût.	81	Ce qui dans le texte arabe est seulement évoqué, dans le texte français est explicité.

59	هكّة تجيه حتى لهنّا ويطفيك	112	<b>Salut la science!</b> Comme ça tu viens jusqu'à lui Et il t'ignore?	81	A cause de l'ajout le français est plus ironique.
60	أعمل لي تاليفون ناخذو موعد آخر	116	Téléphone pour prendre rendez-vous <b>Si tu veux</b>	85	Ajout.
61	موش كل ما تزفرلي نجيك نجري	117	Je ne suis pas à ta disposition À chaque fois que tu me siffles J'accours	86	La rage de Elle est plus soulignée en français.
62	وأنا وبين أنا شكون أنا شنوة	119	<b>Et moi dans tout ça?</b> Qui suis-je? Que suis-je? Où suis-je? <b>Ils l'ignorent tous</b> <b>Ils veulent me commander sans me connaître</b> <b>Mais mois je les connais</b>	89	Explicitation de ce qui en arabe est implicite. Sorte de clarification.
63	نرجع لكرش أمي فات الفوت باش نموت نموت بالشعرة وهي السبب	121	Retourner dans le ventre de ma mère? <b>Mère chaude</b> <b>Foetus innocent</b> Trop tard Je meurs Je me meurs Et c'est elle mon malheur	91	Ajout d'une similitude + glissement sémantique du dernier nom (cause = malheur).

64	يعدي الليالي فوق الشجر والجمع في غريق البحر	124	Car il passait des nuits entières Sur les arbres perché Et de longues semaines Au fond de la mer, dans une barque abandonné	93	Réécrit.
65	موش قلت لك نكره النساء	131	Je te l'ai déjà mille fois répété Je déteste, je hais les femmes	100	Plus de détails + ajout d'un synonyme du verbe, sorte d'intensification.
66	ما حكيتلكش على صاحبي الصيد	131	Je ne t'ai pas encore parlé de mon ami <b>OMAR</b> le pêcheur?	100	Ajout du prénom de l'ami.
67	الناس تقرأ في مخي	132	Les gens lisent dans mes pensées... <b>Je ne peux plus rien cacher</b>	101	Ajout.
68	توحشت حيوط السبيطار	132	L'hôpital me manque Ses murs, <b>son atmosphère, ses odeurs</b>	101	Ajout de détails.
69	نجي نهزك للسبيطار	132	Je viendrai te chercher Je te ramènerai à l'hôpital	101	Deux phrases au lieu d'une seule.
70			Éloigne-toi, mère La main est excitée Elle veut t'étrangler	103	Totalement ajouté en fin de scène

71	لحلح شكى بكى	136	Pleurs Plaintes Supplications Rien n'y fit	104	Même idée mais plus long.
72	بلا شوك ويدوم الدهر	138	<b>Oui, car</b> sans épines et éternelles, <b>je te l'ai déjà dit</b>	106	Ajouts + traduction du verbe par un adjectif.
73	فاسدة	140	Traînée, putasse	107	Deux noms pour en traduire un. Insistance.
74	أقجرة مرصفة هوني دوسيات نخرجهم وقت اللي يظهر لي	141	Tout est là, rangé Tiroirs partout.. entassées... Pleins de dossiers, de papiers triés Je les sors quand je veux	108	Allongée.
75	خدمتك مالا خدمة	141	Boulot? Quel boulot? <b>Tu appelles ça un boulot?</b>	108	Sorte de clarification.
76	كل ما يخدر ويبرك	147	Tout ce qui endort, abat, terrasse	113	Trois verbes au lieu de deux.
77	صالة كبيرة أصحنه بلاستيك مبعثرة ريحة مقرونة قارصة ومرضى صغار وكبار	147	Grande salle commune Murs sinistres, gris Assiettes et gobelets en plastique, éparpillés Odeur rance de spaghettis, de couscous pourri Et malades partout	113	Description plus précise en français.



			Jeunes et vieux		
78	الكل مخلطين ونون في وسطهم يتدهش	148	Tous pêle-mêle Chaos, confusion, vacarme ambiant Et Nun au milieu, titubant Tremblotant	114	Même idée mais beaucoup plus long.
79	الطبيب قال لها ممنوع ممنوع تقابله	148	Et tout cela, sous le regard indifférent du médecin traitant Qui, s'adressant à elle, lui fait savoir qu'il lui est désormais interdit De rencontrer le patient	114	Beaucoup plus long, perte de la répétition.
80	سكتت عليه	148	Ignorant le médecin et son zèle Bravant l'interdiction institutionnelle	114	Ajouts.
81	كركرت نون لجنية وتفاجات بيه	148	Elle entraîne Nun Dans un coin du parc de l'hôpital Et s'assoit seule avec lui Sous un vieux buis	114	Plus de détails.
82	كرهنتي في عبادها	151	Désespéré des hommes Envahi et jeté Abandonné	118	A partir de la même idée, elle la recrée.
<b>5.2 Ennoblement</b>					

83	كل مرا فيها شيطان وسوس خناس	27	Elles sont possédées par le démon	13	Malgré les nombreuses omissions lexicales, l'utilisation du verbe posséder ennoblit le texte.
84	حسته حسته موش كي الاخرين	29	Elle reçut son regard de plein fouet Et elle comprit sa différence...et son errance	13	Presque réécrit, registre plus soutenu.
85	صبحية من صبحيات جوان	29	Par une belle matinée de juin	13	Ajout de "belle".
86	طاير محلق سحاب مقطع بين الأرياح	32	Flottant dans des espaces insoupçonnés, Nuages éclatés, ballottés par des vents croisés	14	Beaucoup d'ajouts, création de rimes, style plus élevé.
87	نمشي نعمل تبحيحة نتوضي ونعطي حق ربي	44	Piquer une tête dans l'eau Faire mes ablutions Et me présenter devant Dieu pour la prière	23	L'arabe est beaucoup plus langue parlée par rapport au français.
88	الفوق أمبولة طايرة كي تغيب على العينين ينساوها وكي تطيح وتتفلق يتفجع	79	Dans les airs / Ballon volant, libre, voguant Hors d'atteinte, disparaissant Eux l'oubliant, indifférents Et s'il chute, explosant Ils paniquent, le maudissent	53	Ajout de mots qui riment. L'allongement a ici une fonction stylistique. En arabe, le passage est beaucoup plus simple.

89	الكلمة يحبو بحكمو بسيطرو عليك	119	Tous veulent t'avoir, t'écraser Te manipuler, te commander	89	Ajout de verbes, pour créer des rimes, là où le texte arabe est neutre.
90	مرة نقول نزدم نفل ومرة نقول تربص يا طفل خايف قبي تحل يقلب من موج البحر الخواف يترمي ينتحر والعوام يخرج منه منتصر	121	Crâne fendu Mer démonté Vagues déchaînées Que faire? Plonger? Timoré suicidaire? Ou plongeur téméraire?	90	Ajout de rimes.
91	بشمو ريحتها نكره العايلة والسعادة	130, 131	Sentir son odeur Bonheur horreur Horreur de la famille	100	Changements lexicaux pour avoir des rimes.
92	هبط له طبيب جديد	136	Un jeune médecin excédé L'a même humilié Insulté	104	Ajouts pour créer des rimes.
93	سارح في بحور حد ما يوصل لها يحب يرجع الميت للدنيا	150	Voguant au fond d'océans lointains Horizons sans fin Tendant désespérément de ramener la mort à la vie	117	Plus d'adjectifs et d'adverbes en français.
94	خليتني ببوشة فارغة كل ما نطل في وسطها نرى فيها عينك تخزولي	151, 152	Coquille vide, trou béant Quand je regarde dedans Je vois ton œil noir sans fond Me scruter, sans pitié Me surveiller, m'épier	118	En arabe il y a une métaphore qui est reprise en français et élargie, avec beaucoup d'ajouts, un travail sur le style et la création de rimes.

95	وساعات يريض	153	Et tantôt rasséréné, Calmé Reprenant espoir	119	Allongé pour créer des rimes.
96	أشهره مد وجزر باش يرجع نون لذاته يقبل حاضره ويتغلب على واقعه	153, 154	Des semaines et des mois de tourmente Avec des hauts et des bas Avant qu'il ne recolle enfin ses fragments éparpillés Accepte son présent disloqué Et compose avec sa réalité brisée	119	Allongement et rimes.
97	فرس عربي مقطعة اللجام	156	Arabe pur-sang Sa muselière arrachant Et au vent galopant	122	Ajouts et rimes.
98	كورة طائرة في السماء	156	Ballon volant Dans des cieus sans fond	122	Le français est plus poétique.
<b>5.3 Appauvrissement</b>					
99	عطاوه الدواء وعاود هرب باش ما يأخذش الدواء عمل زيلة باش يرجع للسبيطار ويأخذ الدواء	31	De violences à la maison ou sur la voie publique en camisole chimique	14	Une phrase en français au lieu de quatre en arabe, perte des répétitions, appauvrissement.
100	صوت صوت ديما عابدي يحكي مع يدي	34	La voix qui est en moi Qui parle avec ma main	15	Omissions et appauvrissement du sens du verbe عابدي.

101	وبلقشة بلار ذبحها من الوريد للوريد	41	Lui tranchant la gorge avec un tesson de bouteille	21	L'image de "égorger d'une artère à l'autre" n'est pas gardée.
102	كان ظهر لك راجل راجل	59	Si tu le crois c'est que c'est vrai	36	Omission de la répétition du mot clé homme.
103	بعد ثلاثة أيام فقدوه فركسو عليه لقاوه ملوح في سبخة الملح مهريه والشمس تقلي فيه	69	Trois jours de recherches Kha et Jym le retrouvent enfin Sur une lagune perdue, Affalé, à moitié assommé Sous un soleil de plomb	43	Le texte arabe est une sorte de résumé. On perd le rythme.
104	لسبيطار موش خير والدار موش خير	79	L'hôpital c'est pas mieux Et la maison non plus	53	La répétition est omise et substitué par "non plus".
105	نون: ما نحملكش ما نحملكش هي: ما نحملكش نون: ما نحملكش فيه	98	Nun: Il ne m'appart... Il ne m'appart... Il ne m'appart... Il ne m'appartient plus	68	Toute la réplique est confiée à Nun et l'apport d'Elle est éliminé. Petit glissement lexical dans le sens du verbe.
<b>5.3.1 Omissions</b>					
106	نون: الدواء هي: أش بيه الدواء	33			Omis.
107	من اللي صغير حد ما سمعني	56	Personne m'a jamais écouté	33	Omission du complément de temps.

108	نون: ما قالش شكون أما قتل هي: وقتاه نون: في الحرب هي: أما حرب نون: ما قالش عمل الموبقات الكل بابا	57	Nun: il l'a jamais dit Il a tout fait mon père	34	Omission de la référence à un assassinat.
109	وعنده الحق يقوله يعبر عليه	62	Et qu'il a le droit de les exprimer	37	Omission du premier verbe. En français on ne garde que le verbe plus spécifique.
110	ترميني في السبيطار وترتاح أش ريت منه أنا اليسبيطار متاعك كان التمزيبيل والإهانة والتنوفيق	132, 133	Me jeter à l'hôpital Pour me faire humilier, maltraiter	101	Le texte français est un résumé.
<b>5.4 Réécrit</b>					
111	نحس بدني مفزق مفترش كي السحاب مجبور نوجعه باش يتلم	36	Mon corps s'effiloche comme un nuage, Il faut que je fasse quelque chose pour arrêter cette souffrance	17	

112	<p>حتى جاء نون فيقها  ما تعرفش علاه  نقضت ريشها  ومدت له يدها  يلزمها تواصل اللي بداته معاه  رهان قبلته  مسؤولية خذاتها  مغامرة دخلت فيها  وماهيمش عارفة وين باش تديها</p>	53	31	<p>Jusqu'à ce premier regard porté sur  NUN  «À cet instant, écrit-elle,  l'enthousiasme des premiers jours  rejaillit,  Flot tumultueux redonnant à son être  rabougri par la routine asilaire  Un formidable et salutaire coup de  vitalité  Une sorte de défi insensé à la fatalité  fit irruption  Du plus profond de son être  Un pari encore informulé mais déjà  inébranlable prit forme  Et inaugura une aventure analytique  peu ordinaire  Ce matin-là, se produisit à leur insu  quelque chose comme une  transmission d'inconscient,  Comme un pacte de sang,  Quelque chose comme la mobilisation  brutale et massive d'une force de  combat,  D'un entêtement démesuré  Et cette énergie intempestive allait les  guider à travers les espaces houleux  de la folie»</p> <p>L'arabe est directe, le style du français est  beaucoup plus élevé. Il y a peut être une  influence du livre de Zemni sur le texte  français, comme si on était obligé de  mettre les références .</p>
-----	--	----	----	--

113	<p>قل لمن همهم فى الناس وخاف الكلمات  أو تخشى الناس والحق سجين الكلمات  أو تخشى الناس والحق رهين الكلمات  حيوان أنت لا تفقه لولا الكلمات  ونبات أو جماد أنت لولا الكلمات  ما الذي ترجوه من دنياك لولا الكلمات  أنت انسان لدى الناس رسول الكلمات  فتكلم و تألم ولتمت فى الكلمات</p>	63		<p>Dis à celui qui hésite, balbutie  étranglé par la crainte de mots  Lèvres béantes, tu es, assoiffées,  privées de mots  Appel inquiet, muets, tu es, orphelins  de mots  Trêve de silence, d'absence, vas-y, ose  quelques mots  Crains-tu donc les hommes, alors que  la vérité souffre des mots  Crains-tu donc les hommes, alors que  la vérité crie ses mots  Animal, bête sans tête tu serais sans  les mots  Or homme tu es, auprès des hommes,  prophète des mots  Alors profère, sans peur et accouche  de tes mots  Dis, crie, gémis, souffre et meurs dans  les mots.</p>
			38	<p>Poème de Smadah, totalement réécrit.  Elle est au final beaucoup plus fidèle à  elle même que au poète</p>



114	اللي خارج من سروالك يدلدل نحيه اهوك هابط من وذنك	72	Ce qui pend de ton pantalon? Enlève-le Ça te sort des oreilles, aussi Et des narines De la bouche De yeux Prends garde Tu es couvert de larves La vermine te dévore les flancs	46	Réécrit.
115	خمج الدنيا الكل خامجة ما ثمة كان القوة تجيب فهمت الدرس	120	Pourriture Tout n'est que pourriture Dans le royaume des humains Pourriture et violence Violence et rapport de force, rien d'autre Il n'y a que la force qui paie Que la FORCE J'ai appris la leçon	89	Réécrit.
116	نطق الثالث الصاحب	127	C'est alors que le troisième médecin, l'ami, A ouvert la bouche et d'une voix suave lui a dit:	96	Réécrit.

117	رد بالك من زلات العمر À ton âge les dérapages sont faciles الطفل صغير وشباب وانت مطلقة ومكهبة على خمسين	127, 128	«Chère, très chère amie et non moins confrère À ta place je ferais gaffe aux dérapages Voire aux tentations de l'âge Ce garçon est jeune et beau Et toi, pas loin de la cinquantaine Et divorcée »	96	Même la partie en français dans le texte arabe n'est pas gardée telle qu'elle dans le texte français. Registre très écrit.
118	سكتت وخرت قدمت شرعت في طابقها وحاكته بكف وما حقهاش ما حقهاش هزت يديها عليه حقها سخطته بطقوقة بكرسي بالقفة شهايد متاهه حقها حقها حقها	128	Elle eut un long silence Retint son souffle Et pour toute réponse Lui envoya sa main sur la gueule Mais elle n'aurait pas dû Elle n'aurait pas dû se salir la main C'est plutôt un cendrier en marbre, Une chaise, Un sac plein de ses diplômes Qu'elle aurait dû lui envoyer à la tête Elle aurait dû Elle aurait dû...	96, 97	Beaucoup de changement lexicaux.

119	نفختهم وخرجت دخلت لبيروها حرودت لهم استنقاتها ولوحنتها لهم على خليقتهم	137	Long silence Sourire carnassier Porte doucement refermée Retour au bureau Et là, méditation prolongée Sur les dix-huit années passées dans cet hôpital Années de coups de cœur De coups de gueule De coups de colère Années de joie et de douleur Années de rêves et de frustrations Années de révolte et de lassitude Années de travail assidu et de nonchalance coupable De moments de bonheur et d'effroyables jours de doute et de révolte De rencontres magnifiques et de grandes déceptions Là, dans on bureau fermé à clé Tout fut déballé Écrit en un seul jet D'une lettre de démission incendiaire parachevé Et à la gueule du trio médical jeté	105	Le français prend ses sources dans l'arabe mais est totalement réécrit.
120	شنية اللي تحبها	141	Tu l'aimes Mais moi, tu t'en fous	108	Réécrit.

121	بارك الله فيك على مشاعرك النبيلة أحاسيسك المتدفقة مأقوى أعصابك وما أوسع بالك	142	Merci noble dame Pour la générosité de votre cœur La bonté de votre âme Et la délicatesse de vos sentiments Quelle patience! Quelle constance! Quelle persévérance! Quelle transcendance!	109	Réécrit mais pour parodier, ironiquement, le langage solennel.
122	عشت وشفت حببت وتكويت وكيف حبك عمري ما ريت العاشق يقول حبك هيلني وليك نقول حبك عقلي حبك أحياني وفجرني رجعت النور لعينيا ولعقلي حليت ثنية بعدت قلبي المجروح على الوجدانية ولعقلي رجعت عينيا عمري فيك فمي ملكون عقلي صباح عقلي حرايش خطوة ليك نحك حبني اقبلني عبدك كل حس نرد هولك نغمة كل خطوة تصبح لك رقصة كل عبسة توصل لك بسمه كل ربح نذري لك عشرة حبني كل فجر	142, 143	Je veux te donner tout ce qui est en moi Je veux tout partager avec toi Les pensées, les sentiments Et tout le reste évidemment Je veux extérioriser pour toi Tous les mots qui se bousculent Dont tu ne peux soupçonner la vérité qu'ils véhiculent Je veux t'offrir ma vérité. mon émoi Ce qui me rend invulnérable et léger Malgré ma très grande fragilité Je veux être ton esclave Passer ma vie à te dire: je t'aime À chercher pourquoi et comment je t'aime Je veux que ce soit mon unique souci Je veux aller te chercher le soleil Lorsque l'aube met la mer en éveil Je veux passer chaque instant à te regarder Car tous tes gestes me sont précieux La nuit je rêve que tu es là	109, 110	Très poétique.

	<p>نهدي لك خيوط الشمس ودفاها كل ليل نحكي لك على ضوء القمر وعزاها نطلع ونقطف لك النجوم من سماها حبني حقيقتي بيك نراها</p>	<p>Que je ne t'ai pas quittée d'un pas Je sens ton odeur Je m'égare dans tes yeux Je t'aime comme mille fois les océans qui entourent la terre Je t'aime comme je n'ai jamais aimé Comme j'ai rêvé d'aimer ou de mourir Si je n'arrivais pas à rencontrer cet amour-là Tu es la femme La douceur même Ton cœur est si plein de tendresse Que tes yeux en débordent Et cela se voit La lumière de la vérité illumine ton regard Et me redonne confiance en la vie En l'humain</p>		
--	--	--	--	--

### **3. Rāk khūya w ānā škūn- Au-delà du voile**

*Rāk khūya w ānā škūn* est une pièce assez courte, raison pour laquelle nous avons pu insérer dans ces annexes le texte complet.

Nous avons quand même préféré préparer deux tableaux différents, du moment que l'hétérolinguisme de cette pièce est particulièrement intéressant et varié. Le premier tableau concerne donc l'insertion du français et de l'arabe littéraire dans le texte arabe et de l'arabe dans le texte français, alors que le deuxième commente les stratégies de traduction de l'auteur.

Dans chaque tableau, nous avons inséré dans la première colonne le numéro de l'exemple, dans la deuxième le numéro de page de la version arabe, dans la troisième le texte arabe, dans la quatrième le numéro de page de la version française, dans la cinquième le texte français et dans la sixième nos commentaires.

## 1. HETEROLINGUISME

N.	p.	Texte arabe	p.	Texte français	Commentaire
<b>1.1 Le français dans le texte arabe</b>					
1	A1	<p>فطومة: الرجال حاسبين خرجنا جرجة العزو والدلال والتفشاش! واحنا خرجنا جرجة الهم! الميزارية! القفة <b>la chaîne</b> والي رجالها شري لها طوموبيل</p>		Ø	Réalité quotidienne.
2	A1	<p>فطومة: هذيك في عام الشوافرة متاع الجزائر كامل يعرفوها والي على رجليها هذيك مسكينة يحلي بها إنهار من نهارات ما تولي شي</p>		Ø	Mot français à l'origine, perçu désormais comme algérien.
3	A1	<p>فطومة: هذه الصحبة في المارشى سرقوا لي البرتموني</p>	05	L'ainée : Ce matin au <b>marché</b> , un voleur m'a piqué mon porte-monnaie	Mot français à l'origine, perçu désormais comme algérien.
4	A3	<p>فطومة: علاه هكذايا علاه وصلبنا حتى للبوليسية علاه؟ دليلة: صحه يا ربي! وليت انا يحوسوا علي <b>la police</b>!</p>	07	L'ainée : Nous sommes allés jusqu'au <b>commissariat</b> pour te faire rechercher... La cadette : Saha ya rabi, me voilà recherché par <b>la police</b>	Même mot, la première fois en caractères arabes et la deuxième fois en caractères latins.
5	A4	<p>فطومة: احنا زدنا اولاد هذه البلاد والا زدنا <b>émigrés</b> من النهار الاول؟</p>	08	L'ainée : Sommes-nous enfants de ce pays, ou bien <b>émigrés</b> de naissance ?	Discours politique
6	A4	<p>فطومة: السرة في البيي متاع <b>l'avion</b> والله</p>	08	L'ainée : Nous ne naissons pas sous douane quand même!	Deux mots français concernant le même domaine, l'un écrit en caractères arabes et l'autre écrit en lettres latines.
7	A4	<p>فطومة: ايا <b>d'abord</b> القرارية زيادة فيك</p>	08	L'ainée : Quant à la tête, elle a eu la chance	Mot très commun, grammatical,

				de faire des études; ce n'est pas une raison pour la perdre.	connecteur.
8	A4	دليلة: <b>mais</b> قرينا باش نسمقوا البلاد		Ø	Mot très commun, grammatical, connecteur.
9	A4	فظومة: هما ثاني يغلطوا! <b>voilà!</b>		Ø	Mot très commun, exclamation.
10	A5	دليلة: متاع الصح خليها تخولي <b>et nous sommes toujours les meilleurs!</b>	08	La cadette : Voilà une Algérienne authentique ! ( <i>Ironique</i> ) " Laissez couler, on sera <b>toujours les meilleurs</b> ". ( <i>La cadette veut sortir</i> )	Rhétorique utilisée par le régime. Phrase qui revient souvent dans la rhétorique du pouvoir. Ici utilisée d'une manière ironique.
11	A5	دليلة: انا انا كوليت ورائي حاسبة روعي <b>parmi les meilleures!</b>		Ø	Rhétorique utilisée par le régime. Phrase qui revient souvent dans la rhétorique du pouvoir. Ici utilisée d'une manière ironique.
12	A6	دليلة: نخلي واحد يفرض السيطرة علي <b>ça jamais!</b>		Ø	Locution, très diffusée à l'oral.
13	A6	فظومة: شوفي انا مليت منكم في زوج اه <b>!y en a marre</b>	10	L'ainée : ça suffit ! D'ailleurs, <b>j'en ai assez</b> de vous deux...	Locution, très diffusée à l'oral.
14	A6	فظومة: وهوننا صح خلونا <b>tranquilles</b>	10	L'ainée : Calmez-vous et <b>laissez-moi en paix !</b>	Mot très commun.
15	A7	دليلة: شوفيهم في الـ <b>télévision par exemple</b>	11	La cadette : Ils viennent même <b>à la télé</b> s'expliquer.	Code mixing. Le locuteur passe au français et continue dans cette langue. On n'a pas un seul mot en français mais un entier segment de la phrase.
16	A7	دليلة: اما احنا احنا ما عندناشي الـ <b>droit</b> نغلطوا! اما عندنا الـ <b>droit!</b> نعموها على هذاك الي ماني شي مسؤولات فهمت ذرك؟ المسؤول عنده الـ <b>droit</b> يغلط! عنده الـ <b>droit</b> يعميها <b>il a tous les droits! C'est une question de</b>	11	La cadette : Quant à nous, nous n'avons pas le <b>droit</b> à l'erreur, c'est pour cela que nous ne serons jamais responsables. <b>C'est une question de droit... pas plus.</b>	Répétition d'un mot clé tiré du discours juridique. Après code switching.



		<b>droit pas plus</b>			
17	A7	فتومة: <b>droit</b> هو الي راه عاميها واش بك! دليلة: <b>voilà</b>	11	L'aînée : Alors, c'est <b>le droit</b> des responsables.  La cadette : Exactement	Reprise du mot utilisé par la sœur + mot très commun, exclamation.
18	A7	فتومة: انا كنتكلم معك ما تمثلينيشي <b>les adjectifs</b> متاع الراجل سمعت؟ المرأة تنقي والرجل يوسخ الرجل <b>chacun son adjectif na</b> يعيط تسكت	11	L'aînée : Toujours est-il... quand je te parle, ne m'affuble pas <b>d'adjectifs</b> réservés aux hommes. Parce que, pour moi, c'est clair dans ma tête : la femme cuisine, l'homme mange ; l'homme hurle, la femme se tait. <b>A chacun son adjectif.</b>	Mots tirés de la langue de l'école (description de la grammaire) + mot de l'arabe algérien écrit en caractères latins à la fin.
19	A8	<b>chacun et sa fonction</b> : د	11	La cadette : <b>à chacun sa fonction</b>	Reprise du discours de la sœur. En arabe, les mots sont en français mais la structure est arabe (la même de la réplique qui précède, mais aussi la conjonction est en français). Contamination.
20	A8	فتومة: الرجل يعيط والمرأة تسكت <b>comme tu c'est quoi? C'est</b> <b>dirais</b> ازرق السماء ازرق. ازرق <b>un adjectif non?</b> دليلة: نعت فتومة: <b>justement</b>		L'aînée : Quand le mari hurle, la femme se tait... <b>c'est comme si tu disais</b> "le ciel est bleu". Bleu c'est quoi ? <b>C'est un adjectif non ?</b>	Code switching plus réflexion métalinguistique: Fatouma est plus à l'aise en français que en arabe littéraire, elle connaît le mot en français et pas en arabe.
21	A8	دليلة: قال لي يا تلبسي الحجاب <b>si non ni</b> خدمة <b>ni</b> زنقة <b>ni</b> ولو!	12	La cadette : Pour m'obliger à porter le hidjab. <b>Sinon</b> , plus question de travail, encore moins de sortir.	Les connecteurs autour desquels le discours s'articule sont en français.
22	A9	دليلة: <b>eh bien</b> كما انت ما تسكني شي انا ثاني ما نسكت شي	12	La cadette : Si toi tu n'admits pas de te taire, moi non plus!	Connecteur, tic linguistique.

23	A10	فطومة: شوفي <b>la carte d'identité</b> ! شوفي الكواغط	13	L'aînée: Regarde <b>ta carte d'identité</b> ;	Utilisation de deux mots presque équivalents, l'un en français, l'autre en arabe. Mots de l'administration.
24	A10	دليلة: اسمنا واحد <b>je suis d'accord avec toi</b> بالصح هذا الي دار الكواغط و قاع خونا؟	13	La cadette : Le même nom <b>d'accord</b> ! Mais celui qui a fait cette <b>carte d'identité</b> est-il notre frère?	D'abord une phrase d'usage courant et après reprise du discours précédent, mot de l'administration.
25	A10	دليلة: واحنا كاغط ولي يجي يكتب علينا <b>a marié a voté a divorcé</b>	13	La cadette : et nous des pages sur lesquelles n'importe qui peut inscrire : <b>"marié", "divorcé", a voté</b> ... Ils écrivent ce qu'ils veulent!	Langage de l'administration, inséré sans ponctuation.
26	A11	فطومة: اه <b>ça va pas</b> الطفلة هذه! واش بك؟ اه <b>va pas ça va pas</b>	13	L'aînée : Alors là, vraiment, tu ne tournes pas rond. <b>Ça ne va pas du tout</b> ... tu deviens folle!	Phrase très diffusée.
27	A11	دليلة: وما دلمني نشوف في روجي <b>flou!</b> ما عندي إلا خاوة! <b>flou!</b>	14	La cadette : Parce qu'avant de savoir qui est mon frère, j'ai besoin de savoir qui je suis. Le jour où je saurai qui je suis, je te dirai qui est mon frère. Mais tant que je me vois <b>floue</b> , je n'ai que des frères louches.	Langage quotidien.
28	A11	فطومة: تحبي والا تكرها الجيلالي خوك <b>Sang pur ! sang!</b>	14	L'aînée: Il est ton frère <b>sang pur sang!</b>	Expression très cultivée en Algérie, gardée en français.
29	A11	دليلة: كاين دم يجلب الدم وكاين دم يسيل دم <b>ça dépend</b>		La cadette : Il y a le sang de la fraternité, et il y a le sang de la vérité. <b>Tout dépend de</b> l'idée que tu as de la vérité des frères.	Expression d'usage courant utilisée pour donner plus d'emphase à ce qui est dit en arabe.
30	A12	فطومة: بالـ <b>pataugas y faut bien avancer</b> في راس اه	14	L'aînée : <b>Il faut bien avancer</b> , quel que soit le prix.	Phrase complète en français avec erreur de graphie/prononciation , langage politique+ marque de chaussures

31	A12	دليلة: وأين <b>avancer</b> وأين؟ اه؟ قدامنا الزرداب ورانا التاريخ ما كناشي عارفين بالي الناريخنا بنينا زرداب اشكون قال؟ واشكون كان عارق؟ بالي التاريخ عنده <b>la marche arrière</b> ؟	15	La cadette : <b>Avancer</b> où ? Devant nous, un ravin. Derrière nous, une histoire. Nous ne savions pas que notre histoire allait nous précipiter dans un ravin. Qui pouvait savoir que l'histoire <b>avancerait à reculons</b> ?	Langage politique. Continuation de la métaphore.
32	A12	فطومة: اسمعني ! هنا ما كاين <b>marche arrière</b> لا <b>marche avant</b> سمعتت؟	15	L'aînée : En attendant, nous piétons	Langage métaphorique politique.
33	A14	لشيخ: يكون طبيب يكون مهندس يكون انجانيور ما يفكها من هذاك الموت	16	Voix off: Fussent-ils <b>ingénieurs</b> , médecins, ou même savants...	Profession. Le même mot, ingénieur, est utilisé avant en arabe fusha et après en algérien. Les deux mots sont mis à côté en lettres arabes.
34	A14	لشيخ: ما فيه شوفاج ما في تريسيتي	16	Voix off : il n'y a ni <b>chauffage</b> , ni <b>électricité</b>	Mot français qui sont tellement entrés dans l'arabe algérien qu'ils ne sont plus perçus comme tels.
35	A15	فطومة: راكي قريت وراكي <b>architecte</b> ؟ دليلة: <b>architecte</b> في الكاغط اما في الصح ما راني الا امرأة		Ø	Profession.
36	A15	دليلة: باسم الشوماج زعكونا		Ø	Mot français tellement ancré dans l'arabe algérien qu'il n'est plus perçu comme tel.
37	A18	فطومة: على حجاب درت <b>grève de la faim</b> بياك!!	19	Pour une affaire de <b>hidjab</b> , tu as fait la grève de la faim	Acte de révolte civile.
38	A18	دليلة: عمتي لبسته على خاطر قتلوا لها ولدها في <b>cinq octobre</b> ما هوشي كيف كيف ما هوشي كيف كيف فطومة: الـ <b>cinq octobre</b> راه في قلب كل واحدة منا بالصح انت!		Ø	Date. 5 octobre 1988. Épisode triste de l'histoire de l'Algérie.

39	A21	دليلة: <b>alors</b> العارم؟ العارم جات من كلمة عرام على خاطر كانوا يستفوننا كالعرام بالربعة في <b>le carnet de famille</b>		La cadette : Le troisième, “Aram” signifie “tas”, comme un tas de chair, un tas de...  L’aînée: C’est pour cela qu’ils prennent le droit de nous entasser par quatre dans <b>le livret de famille</b> .	Connecteurs + langage de l’administration.
40	A22	دليلة: هذه <b>jamais</b> صرت و <b>jamais</b> تصير!		Ø	Adverbe négatif commun, peut-être perçu comme plus fort que l’arabe.
41	A22	دليلة: والحنانة <b>défendu</b> في هذه البلاد <b>interdit par décret national</b>		La cadette : La tendresse nous est <b>interdite par décret national</b> .	Imitation du langage du pouvoir.
42	A22	دليلة: <b>et pourtant</b> شوية حناية حتى المنين ما يقولواشي عليها لالا	23	L’aînée : <b>Et pourtant</b> , même les croyants ne refuseraient pas un peu de tendresse.	Connecteur.
43	A23	دليلة: <b>ça y est ça y est</b> تفكرتها	23	La cadette : <b>Oui</b> je me souviens !...	Mot courant, pour couper la parole.
44	A25	دليلة: <b>l’horoscope</b> على بالي انت من اصحاب	24	L’aînée : Dis-moi plutôt que tu es du genre “ <b>horoscope</b> ”.	Juxtaposition entre deux traditions.
45	A25	دليلة: اه اه <b>l’horoscope</b> ! علم الفلك و البقالة جايحة ياك؟	25	L’aînée : Ah bon ! <b>L’horoscope</b> est une science et la bouqqala des bêtises	Juxtaposition entre deux traditions.
46	A25	دليلة: لا لا اسمعي اه اليوقالة بوقالة و <b>l’horoscope horoscope!</b>	25	Disons que <b>l’horoscope</b> ... c’est pas la bouqqala; et la bouqqala, c’est pas Nostradamus.	Juxtaposition entre deux traditions.
47	A25	دليلة: أصحاب <b>l’horoscope</b> النهار كامل وهما يخلطوا في السماء! النجوم القمر ما ني شي عارفة واش هو باه يقولوا لك <b>demain mauvaise journée sentimentale</b> ! يا اختي العزيزة واش اداني انا حتى للنجوم باش نعرف إلا غدوة متخدة علي؟		Ø	Lexique de l’horoscope, juxtaposition entre deux traditions.

48	A25	دليلة: مسالة عقلية <b>l'horoscope</b> كالبوقالة كيف كيف!		Ø	Juxtaposition entre deux traditions.
49	A25	ماشى كيف كيف على خاطر البوقالة وحدها تعطيك الخبر الادريسية النهار والساعة! والتسريح البرميسيونة		L'aînée : La bouqqala est unique. Elle te donne l'information, l'adresse, le jour, l'heure et l'endroit	Mots français tellement ancrés dans l'algérien qu'ils ne sont plus perçu comme tels.
50	A27	فطومة: نديروا بوقالة متاع البرتيات المالا دليلة: <b>voilà</b>	26	L'aînée: Alors on fait la bouqqala des <b>partis</b> ? La cadette: <b>Pourquoi pas?</b>	1) mot français à l'origine devenu algérien = on lui applique la marque arabe du pluriel féminin 2) mot d'usage courant.
51	A28	دليلة: شابة هذه! هذه <b>c'est le P.A.G.S.</b>	27	La cadette : ça <b>c'est le P.A.G.S.</b>	Présentatif + noms des partis.
52	A28	فطومة و دليلة: هذه <b>c'est le F.F.S.</b>	27	La cadette : <b>F.F.S.</b> ... A moi	Présentatif + noms des partis.
53	A29	دليلة: هذه <b>c'est</b> اسنتي اه دليلة و فطومة: هذه <b>c'est le R.D.C.</b>	28	La cadette: <b>R.D.C.</b>	Présentatif + noms des partis.
54	A29	دليلة: ياو صرى <b>déjà</b> بي! صرى <b>déjà</b> بي وانتما مت على بالكم شي بي	28	La cadette: Je suis <b>déjà</b> dans une situation grave.	Mot d'usage courant.
55	A30	دليلة: احنا دايمنا قدرنا على الموت دايمنا بالصح! <b>jamais</b> قدرنا على المعيشة <b>jamais</b>	28	La cadette : On a toujours su mourir, mais on n'a <b>jamais</b> appris à vivre.	Adverbe d'usage courant.
56	A30	دليلة: اه اختي انا قرنت باش نعرف واش ندير <b>mais</b> هما قراوا باش يدبروا على الغير		Ø	Conjonction, usage courant, juxtaposition.
57	A31	دليلة: انا <b>c'est</b> انا <b>voilà</b>	30	La cadette : et "Moi" <b>c'est</b> "Moi".	Présentatif, sorte de syllogisme + mot d'usage courant.

58	A31	دليلة: تشوف <b>la cinq la six la deux la une</b> في الليل	30	La cadette : ils <b>voient la Une, la Deux, la Trois, la Cinq</b> le soir.	Chaîne télévisée.
59	A31	دليلة: <b>et c'est qu'</b> انا ما نشوف شي التلفزيون معه	30	La cadette : <b>C'est qu'il</b> ne me laisse pas voir la télé	Présentatif, expression très orale.
60	A32	فطومة: وكيزيدوا يجوزوا لنا ذيك <b>la publicité</b> هذيك مناح الماكلة انا نموت	31	L'aînée : Et quand je vois toute <b>cette publicité</b> pour la nourriture, j'en crève	Télévision.
61	A32	فطومة: <b>bien sûr</b> احنا حديد!	31	L'aînée : <b>Bien sûr</b> que nous sommes faites de fer et d'acier	Expression courante.
62	A32	فطومة: احنا <b>machines à laver</b> احنا قرعة القاز احنا <b>cuisinières</b> احنا حديد اه اكل واحدة منا <b>usine</b> <b>usine</b> ماشية!	31	L'aînée : C'est nous <b>la machine à laver, la cuisinière</b> , la bouteille de gaz. Chacune de nous est une <b>usine</b> en marche et nous l'ignorons.	Comparaison femme-objets. Il s'agit d'objets industriels, certains sont en arabe d'autres en français.
63	A32	دليلة: انت كاش ما عندك <b>pouvoir</b> انت احنا كاش ما هندننا <b>pouvoir</b> احنا؟ فطومة: يا اختي عندنا <b>pouvoir</b> عندنا <b>pouvoir</b> غير ما تخافي شي! دليلة: يقول لك هنا في عهد الشفافية اه وري لنا هذا الـ <b>pouvoir</b> متاعك وريه وريه! دليلة: الـ <b>pouvoir</b> متاعنا باين من بكري!	31	La cadette: Mais qui menace ce pays? Ce sont eux, les hommes... les dirigeants qui nous commandent. Toi, en tant que femme, as-tu un <b>pouvoir</b> ?  L'aînée: Notre pouvoir est différent, c'est tout.	Lexique du pouvoir, rhétorique du régime.
64	A33	فطومة: متاع مرميطة <b>ménage</b>	31	L'aînée : nous sommes faites pour le quotidien et le <b>ménage</b> ...	Lexique lié à la maison.
65	A33	فطومة: كاش ما سمعت انت بـ <b>femme de ménage</b> عندها تاريخ!	31	L'aînée : Trouve-moi un seul livre d'histoire où l'on parle de <b>femme de ménage</b> historique.	Mot composé lexicalisé comme un sol mot, comme un bloc. Lexique lié à la maison.

66	A34	<p>فتومة: اختي العزيزة انا <b>d'accord</b> معه ! ا بابابابا ! انا <b>d'accord</b> معه!</p> <p>دليلة: انا ثاني رامي <b>d'accord</b> معه ! <b>Mais</b> ما نفاهمنا ثني!</p>	32	<p>L'ainée: Ah! Pour ça, je suis <b>d'accord</b> avec lui.</p> <p>La cadette: Moi aussi, je pourrais être <b>d'accord</b> avec lui. <b>Mais</b> chacun de nous comprend l'Islam à sa manière.</p>	Mots d'usage courant, connecteurs.
67	A34	<p>فتومة: يا اختي العزيزة انت حوست <b>tellement</b> نفهمي حتى حبيت ما تفهمي المفهوم بالزاق عليك</p>	32	<p>L'ainée: Tu cherches <b>tellement</b> à comprendre, que tu veux comprendre la manière, c'est trop!</p>	Connecteur.
68	A36	<p>فتومة: امالا <b>ça va pas</b> دليلة: <b>ça va pas</b></p>	34	<p>L'ainée: C'est la catastrophe.</p> <p>La cadette: Presque.</p>	Usage courant.
69	A36	<p>فتومة: امالا <b>la crise</b> والا واش هو؟ دليلة: <b>c'est la crise</b> فتومة: <b>la crise</b> لداخل <b>la crise</b> البيرة! دليلة: <b>la crise</b> متاع برا دارت <b>la crise</b> متاع لداخل! فتومة: كيف كيف! دليلة: ما شي كيف كيف! فتومة: <b>crise crise</b></p>		<p>La cadette: C'est <b>la crise</b>.</p> <p>L'ainée: <b>Une crise</b> dehors et <b>une crise</b> dedans.</p> <p>La cadette: C'est <b>la crise</b> du dehors qui a fait <b>la crise</b> du dedans.</p> <p>L'ainée: <b>Une crise</b> c'est <b>une crise</b>!</p> <p>La cadette: A l'extérieur et à l'intérieur, ce n'est pas kif kif.</p>	Mot utilisé par les politiciens. À la fin, jeu de mots
70	A37	<p>فتومة: <b>d'accord!</b> دليلة: <b>d'accord</b> علاه؟ فتومة: على ولو</p>		Ø	Mot commun.

		دليلة: انا ثاني <b>d'accord!</b> فطومة: <b>d'accord</b> علاه؟			
71	A37	فطومة: انا ثاني شفت بالزف <b>et j'en ai marre</b> دليلة: و احنا قاع <b>on en a marre</b>		Ø	Expressions courantes.
<b>L'arabe littéraire dans le texte arabe</b>					
72	A11	لا ربي! حنيت علينا ببلاد والي يفوت يجوس يجيها زين الوطن يجلب العديان جاهدنا حتى الكبد تهت وحتى اليوم ما فرت إذا ربنا مرة نخسروا مرات وكل مرة وأين نجيبوها! يخرجوا عصاصين يحوسوا يدوها! إذا فتحنا باب يتغلقوا ببيان! وكل مرة وأين يحبس الذاب الجرح يتعفن ويدور به الذبان		Ø	Chanson sur l'Algérie. La langue est très proche de l'arabe littéraire tout en restant de l'arabe algérien en ce qui concerne la structure des verbes.
73	A16	لشيخ: يكون طبيب يكون مهندس يكون انجانيور	16	Voix off : Fussent-ils ingénieurs, médecins	Même mot en arabe littéraire et en français, l'un à côté de l'autre.
74	A17	الحلاج: كيف أرفع الخوف عني خوف الحياة وخوف الحلاج؟ سألت الشيوخ فقالوا تقرب إلى الله صلاً لتسعد وصليت خوفاً وكان هواء الخوف يصفر في أعظمي وأنا ساجد راکع أتعبد وأدرکت أنني أعبد خوفاً وكنت به مشركاً لا مؤحداً وكان إلهي الخوف وصليت أطمع في جنّة لإختال في مقلتي خيال الفصور والقرب وأدرکت أنني أبيع صلاتي إلى الله وكنت به مشرکاً لا مؤحداً و كان إلهي الطمع وبقيت حائراً في أمری فقال لي شيخ يا ولدي الحب سر النجا اعشق تفر! تصبح أنت المصلّي	18- 19	Voix off : Comment dominer ma peur, la peur de la vie, la peur du destin ? J'ai interrogé les sages. Ils m'ont dit : "Prie et tu seras heureux ; prie et Dieu dissipera tes angoisses". J'ai prié par peur. Le vent de la terreur soufflait dans mes os. Alors que j'étais agenouillé, en adoration, méditatif, j'ai compris que j'adorais ma peur. Et non Dieu. Je lui associais la terreur. La peur était mon vrai Dieu. J'ai prié pour mériter paradis, palais, soie, et fortune. J'ai découvert que je vendais ma prière à Dieu.	Langage religieux.



		<p>وَ أَنْتَ الصَّلَاةَ أَنْتَ الدِّينَ وَأَنْتَ الْمَسْجِدَ فُعَشِقْتُ حَتَّى عَشِقْتَ فَعَشِقْتَ حَتَّى عَشِقْتُ تَخِيلْتُ حَتَّى رَأَيْتُ رَأَيْتُ حُبِّي وَأَتَحَفَنِي بِكَمَالِ الْجَمَالِ فَأَتَحَفَنُهُ بِكَمَالِ الْمَحَبَّةِ وَوَجَدْتُ نَفْسِي فِيهِ وَكُنْتُ مُوحِّدًا</p>		<p>Je l'ai associée à ma cupidité : la vanité était mon vrai Dieu. J'étais alors plus inquiet. Un sage m'a dit : "Mon fils, l'amour est la clef du salut. Adore et tu trouveras ton âme. Tu seras la prière et la mosquée". J'ai adoré jusqu'à être adoré ; j'ai rêvé jusqu'à voir. J'ai vu mon amour ; il m'a offert la beauté ; et je lui ai offert tout mon amour. J'ai fondu mon âme en lui. Il était en moi, j'étais en lui. Ainsi j'ai triomphé de l'association.</p>	
75	A34	<p>دَلِيلَةٌ: أَيُّهَا الْمُتَشَرِّدَةُ إِنَّ النِّسَاءَ فَهِنَّ أَسَاسُ هَذَا الْمُجْتَمَعِ فَإِنَّ غَيْرَنَا وَجْهَ النَّظَرِ فِي النِّسَاءِ غَيْرَنَا الْمُجْتَمَعِ بِأَنَّ الْمَرْأَةَ مُرْتَبِطَةٌ بِفِكْرَةٍ أَسَاسِيَّةٍ لِكُلِّ مُجْتَمَعٍ وَنَحْنُ لَنَا فِكْرَةٌ عَلَى أَسَاسِ هَذَا الْمُجْتَمَعِ الْعَدِيَانِ يَحْسُولُ يَغَيِّرُونَا مِنْ هَذَا الْبَابِ وَاحِنَا حَوَسْنَا نَغَيِّرُوا أَرْوَاحَنَا مِنْ هَذَا الْبَابِ</p>	32	<p>La cadette : « La fugitive... La délinquante! Les femmes sont les piliers de la Société. Si nous changeons nos idées sur elles, nous changeons la Société. La Société se construit à partir de l'idée et de la place de la femme. Nos ennemis entendent nous changer en changeant nos femmes. Nous tenons à avoir notre propre point de vue là-dessus ».</p>	<p>Lettre du frère: arabe littéraire. Langage solennel qui ne dit rien. Connotation négative.</p>
76	A34	<p>دَلِيلَةٌ: إِنَّ الرِّجَالَ مُتَفَوِّقِينَ عَلَى النِّسَاءِ فِي كُلِّ مُجْتَمَعَاتٍ وَكُلِّ مُجْتَمَعَاتٍ لَهَا دِينٌ وَكُلُّ ثَوْرَةٍ فِي الْعَالَمِ يَا إِمَّا تَدْخُلُ فِي صِرَاعٍ مَعَ دِينٍ يَا كَانَتْ سَبَبَ تَعَدُّدِ الدِّينِ الدِّينِ هُوَ سَمْعَةٌ كُلِّ بِلَادٍ وَسَمِعْتَنَا الْإِسْلَامَ بَلْ غَيْرِ</p>	32	<p>La cadette: « Dans toutes les sociétés, les hommes sont supérieurs aux femmes; et toutes les sociétés ont des religions. La religion est l'image de marque de toute nation et notre étendard, c'est l'Islam, un point c'est tout. »</p>	<p>Continuation de la lettre du frère.</p>
77	A34, A35	<p>صوت: يَا نَاسَ! إِذَا الْإِيمَانَ كَانَ نَبِيَّةً وَصَفَى الصَّفُوفِ تَتَوَحَّدُ بِإِيمَانِهِ وَإِذَا الْإِيمَانَ سَكَنَتْهُ الرِّبِيَّةُ وَالرِّبَاءُ الصَّفُوفِ تَتَجَرَّدُ بِشَيْطَانِهِ إِيْمَانًا مَا هُوَ ضَعِيفٌ! وَعَرَفْنَا الطَّعْنَةَ وَالسِّيفَ وَعَمَرْنَا مَا رَبَعْنَا فِي الْخَرِيفِ! يَا الْخَوْءَ جَبْتُوا لَنَا الْإِسْلَامَ اللَّهُ يَكْثُرُ امْتَالِكُمْ! لِأَنَّ الْإِسْلَامَ سَمْعَةٌ لِلنَّاسِ! كَيْفَاهُ تَطْرُدُوهُ لِلأَصْلِ عَسَاسُ أَوَّلُنَا هُوَ الدِّينُ الدِّخْلَانِي</p>	33	<p>Chers Frères, Chères Frérettes, Chers fidèles, Chères fidélettes,  La foi, ce n'est pas de la conserve. Alors votre mise en boîte mosquévite, on n'en veut pas. Vous avez pris Dieu en otage, et</p>	<p>Discours ironique du muphti. Parodie du langage solennel et du langage religieux. Le passage souligné, c'est du berbère.</p>

	<p>محال ينكروا الدين البراني !  ما غرتنا الايام و عرفنا الشيطان قبل الإسلام ربي رزقنا  ببلاد قبل ما يرزقنا بكتاب ربي اعطانا اوطان قبل ما  يعطينا قران حبيننا البلاد وفهمنا الكتاب عشقنا الأوطان  ومحال نستغنى القران يا الخاوة! يا الخاوة! اتمتونا  بالتبعية واحنا ما عرفناها إلا كتبعناكم اتمتونا بالتغريبية  واحنا ما عرفناها الاكجانتنا غربتكم الكعبة الي كانت  مركز الجاهلية والجهال ولت مركز الحج والعقال  بلادنا من بكرى مركز العقال كيفاه تحبوها اليوم تولى  جامع الجهال؟ كلمة الشرفاء عليناها وصومعة الأنبياء  ببيناها والخقرة من عند الرخاص راني ما رضيناها  ديروا رحمة ربي في قلبكم هو يعرف فرز البراني من  الدخلونا في طرقات اذا هزينا السلاح إلا خاطر دينا طاح  ولاكن انتما دخلتوا حساب في حسابات واصبحتوا زعماء  بالأيات  يا عباد الله! يا عباد الله انتما عباد الله وانا عبد الله انتما  عباد الله وانا جاب الله انتم عباد الله وانا درقازن رب  ياعباد الله كونوا عباد الله قاو وانتم عباد الله جبان وانتم  عباد الله قهار وانتم عباد ياعباد الله كونوا عباد والله يكون  عليكم غفار!</p>	<p>les minarets ressemblent à des miradors qui hurlent une conspiration dépassée par le vent. Le manque d'imagination a fait que le message de Dieu est aujourd'hui lettre morte. Dieu nous a donné la responsabilité d'une religion. Comment voulez-vous que nous en soyons à la hauteur, si nous ne sommes pas à la hauteur du quotidien? Comment voulez-vous que nous soyons fidèles à Dieu si nous sommes infidèles à la vie? Comment voulez-vous que Dieu soit miséricorde et amour, si nous prêchons la haine et la violence?</p> <p>Dieu est un choix de liberté et non une obligation d'aliénation. Votre lecture des versets est versatile, votre compréhension du Coran est douteuse. Dieu enseigne la force des hommes contre la force des armes. Votre recours aux armes est une trahison à la plénitude de l'homme.</p> <p>Chers frères, Chers frérots,</p> <p>Libérez-vous de la peur et Dieu vous aidera. Libérez-vous de la violence et Dieu vous comprendra. Libérez-vous du pouvoir et Dieu vous bénira. Elargissez votre point de vue, contenez votre foi. Car la grandeur de Dieu est dans la grandeur d'âme de ses fidèles.</p>	
<p>3.2 L'arabe dans le texte français</p>			

78			5	<i>L'ainée portant le hidjab revient du marché.</i>	Écriture qui souligne l'arabité.
79	A1	فطومة: يا لطيف! يا لطيف! يا لطيف!	5	L'ainée: <b>Yalatif Yalatif!</b>	Exclamation en arabe.
80	A1	فطومة: انا زعما رجلي قال لي البسي الحجاب	5	L'ainée: Mon mari m'a demandé de porter le <b>hidjab</b> .	Mot clé, religion.
81	A1	فطومة: ياو هذه الصبحة في المارشى! هذه الصبحة في المارشى سرقوا لي البرتموني سرقوا لي البرتموني من جيب الحجاب! يا عجة الحجاب يسوه السراقين	5	L'ainée: Le <b>hidjab</b> ne m'a protégé de rien. Ce matin au marché, un voleur m'a piqué mon porte-monnaie. De la poche même du <b>hidjab</b> ! Depuis quant viole-t-on un <b>hidjab</b> ?	Mot clé, religion.
82	A2	فطومة: اسمعني يا وأين رحنت هكذايايا! رحنت للعرسوا لا رحنت للمارشى؟ وأين كنت راكي تشوفي الساعو اشحال راهي؟ - يا وحي رحنت للمارشى وسرقوا لي البرتموني! - اياي لهنا! قلوي خبيتهم باش تمدبهم ليماط؟ والا باه تشري بهم صباغة؟ اياي لهنا! ياو ما تفرى غير بالطريح وربي كبير!	6	<i>Elle imite le ton du mari et joue la scène en arabe, avec ironie.</i>	Nous imaginons que le texte arabe soit reproduit, mais sans être traduit. Ainsi le public perçoit l'étrangeté, comprend à peu près ce qui se passe mais sans pouvoir en apprécier les détails.
83	A2	فطومة: خلاص يكفي الامان!	6	L'ainée: Je ne veux plus avoir peur. <b>Yafka lamèn</b> – La confiance est morte!	Expression algérienne laissée en arabe mais traduite tout de suite.
84	A2		7	<i>Changement d'ambiance. Elle chante en arabe.</i>	L'arabe est présent, bien qu'implicitement.
85	A3	دليلة: صحّة يا ربي! وليت انا يحوسوا علي! la police!	7	La cadette: <b>Saha ya rabi</b> , me voilà recherchée par la police!	Expression arabe non traduite. Le public devrait arriver à comprendre son caractère idiomatique et expressif au lieu de signification.

86	A5	فطومة: صحيت يا الفحلة ها !! حبيت تعكسي الدنيا وتقلبي الشريعة؟	9	L'ainée : Bravo ! Tu veux inverser l'ordre du monde et renier la <b>Chariâa</b> . Tu veux jeter la loi divine à la mer.	Mot du droit islamique.
87	A5	دليلة: كيشناق يناه يحن علي! كيتفكر بالي انا اخته! يسكنه جن الحكم ويبدا يحطم ويامر! وبالاكي اه! بالاكي تغلطي!	9	La cadette : Quand sa mère lui manque, il est tout tendresse avec moi. Aussitôt qu'il se ressaisit, il devient pire qu'un <b>Djinn</b> inquisiteur.	Mot qui fait référence à la culture populaire.
88	A12	فطومة: اسمعني! تحبي والا تكرهي الجيلالي خوك! <b>Sang pur sang</b>	14	L'ainée: Il est ton frère <b>sang pur sang!</b>	Expression en français d'Algérie qui n'existe pas en français de France.
89	A14	دليلة: واش راكي تديري؟ فطومة: واش راني تدير؟ راكي تشوفي! خوك قال لي افتالي كسكسو	16	La cadette: Qu'est-ce que tu fais? L'ainée:: un <b>couscous</b> .	Mot très connu et utilisé en France mais qui contribue à créer une ambiance arabe.
90	A14	دليلة: اسمعني واش قال الشيخ غريب:	16	La cadette: Alors, écoute ce que dit un <b>chik</b> à ce sujet	Mot arabe mais assez connu, bien qu'il ne soit pas présent dans les dictionnaires.
91	A18	فطومة: يا اختي العزيزة اه! واش اداني حتى لعند الحلاج والا الحاج باه نتفهموا نتقاهم معه في مسألة السترة!	19	L'ainée : Et pourquoi veux-tu que j'aie jusqu'à ce <b>Hallaj</b> ? Pour régler une affaire de <b>hidjab</b> ?	Deux mots en arabe sans aucune explication. Le premier n'est pas facile à comprendre.
92	A18	دليلة: اه السترة قبل ما تكون ثوب ! هي أولا تربية التربية الي تستر الانسان ما شي الثوب! اشحال من واحدة! اشحال من واحدة لبست الحجاب وفي مشيتها مكشوفة! اشحال من واحدة ما لبست شي وفي الهيئة متاعها مستورة	19	La cadette : C'est l'éducation qui protège et non l'habit. Une vulgaire en <b>hidjab</b> n'en deviendrait pas pour autant une sainte ; une femme éduquée sans <b>hidjab</b> n'est pas forcément vulgaire.	Mot clé, religion.

93	A18	فطومة: شوفي! ولو عندك الحق انا ما راني شي غالطة! سمعتي! على خاطر انت تكسري راسك بالزاف اه! حجاب درت grève de la faim ياك	19	L'ainée : Quelles que soient tes raisons, moi je n'ai pas tort. Pour une affaire de <b>hidjab</b> , tu as fait la grève de la faim !	Mot clé, religion.
94	A18	دليلة: الجهل هو الي يعمي! حبيننا ندخلوا للطريق المستقيم ودخلنا على طريق معوج! دخلنا بالسطحيات والهامشيات دخلنا بالخطب وقلق الاعمال دخلنا بالعنف وقلة الرحمة انا ما كادني شي الحجاب كادنتي الطريقة الي نلبس بها الحجاب	19	La cadette: Ce n'est pas le port du <b>hidjab</b> qui m'indigne, c'est la manière dont on me l'impose.	Mot clé, religion.
95	A18, A19	دليلة: عاي خاطر اليوم لو كان نلبس الحجاب نقول لروحي تبت وانا عمري ما كفرت!	19	La cadette: Parce que si je mets le <b>hidjab</b> , je vais me persuader que je viens de m'amender, alors que je ne me suis jamais écartée du chemin.	Mot clé, religion.
96	A19	فطومة: بيني لي بالي ما خرجت شي من الاسلام! البسي الحجاب وانت راكي كالباح كالسيوم علاه انا كلبسته تبدلت.	20	L'ainée: Prouve que tu n'es jamais sortie de l'Islam et porte l' <b>hidjab</b> !	Mot clé, religion.
97	A20	دليلة: تعرفي منين جات كلمة نساء? فكومة: اه دليلة: جات من كلمة نسي! فطومة: على هذيك الي قعدنا منسين! دليلة: اه وكلمة امراة؟ كلمة امراة جات من كلمة مرار! فطومة: على هذيك الي معيشتنا مرة! دليلة: العارم؟ العارم جات من كلمة عرام على le carnet de خاطر كانوا يستقونا كالعرام بالربعة في famille !	22	La cadette: sais-tu qu'en arabe, il y a quatre mots pour désigner la femme. Le premier "Nssa", ce qui veut dire "oublier" L'ainée:: c'est pour cela que nous sommes aux oubliettes. La cadette: Le deuxième, "Mra" veut dire "amer". L'ainée:: ce n'est pas par hasard que notre vie est amère La cadette:Le troisième, "Aram" signifie "tas", comme un tas de chair, un tas de... L'ainée:: C'est pour cela qu'ils prennent le droit de nous entasser par quatre dans le livret de famille. La cadette:Le quatrième, c'est "Khaounia"	Réflexion métalinguistique sur les racines arabes du mot femmes. Nous avons les quatre mots arabes pour désigner la femme, expliqués dans le texte. Seulement dans le dernier cas on fait référence dans l'étymologie au substantif arabe originaire et non seulement à sa signification. (traduit à côté). Changement de stratégie d'insertion de l'arabe, avant il y avait la glose "qui signifie", ici la traduction n'est séparée du mot que par un tiret.

		<p>فطومة: والخونية؟</p> <p>دليلة: اه! الخونية! الخونية جات من كلمة خيانة!</p> <p>فطومة: اه!</p> <p>دليلة: اوه! على خاطر حاسبينا كامل خاينات!</p>		<p>qui vient du mot <b>khiana</b>-traîtrise, parce qu'ils nous considèrent toutes comme des traîtresses.</p>	
98	A20	<p>فطومة: اخاه! احنا سميناهم عز الاسلامي ياه!</p> <p>رئيس الدا سيوعة صاحب السمو دقدوق بحبوح ورح</p> <p>ورح احاي صار هكذا ياه!</p>	22	<p>L'aînée : Et dire que nous les gratifions des plus belles nominations : excellence, majesté, maitre de maison, <b>Dagdoug ! Bahbouh!</b></p>	<p>Insertion de deux mots arabes qui ne sont pas traduits, les mêmes sont présents aussi dans le texte arabe. Le spectateur comprend seulement que ces mots ont une connotation positive.</p>
99	A22	<p>فطومة: اه اه! كما هذيك الغنية متاع قمرية البروج:</p> <p>يا قمرية البروج انت الي تسيقي في الدروج اه!</p> <p>شدي البيدون والنشا</p> <p>بعدي يا واحد الدروج خليني انا نجوز اه</p>	23	<p>L'aînée: C'est vrai... Tu connais la chanson qui dit <b>ya goumriet lebroudj</b>... "toi colombe des pigeonniers, toi qui lave les escaliers, prend le bidon et la serpillère..."</p>	<p>Le titre de la chanson est en arabe, après elle chante en français, mais le titre n'est pas traduit.</p>
100	A24	<p>فطومة: تشفي ككانت ندير لنا بوقالة؟</p>	24	<p>L'aînée: Quand je me rappelle la vieille Hanouna, j'ai envie de pleurer, elle était magique... et surtout, elle savait dire des <b>bouqqalets</b></p>	<p>Mot arabe inséré sans traduction, mais après on comprend de quoi il s'agit. Tradition populaire.</p>
101	A24	<p>فطومة: أيا ذرك خلينا من خوك! لوكان نديروا بوقالة</p> <p>واش تقولي؟</p>	24	<p>L'aînée : Ça suffit avec ton frère. On ne va pas recommencer. Et si on faisait des <b>bouqqalets</b>.</p>	<p>Tradition populaire.</p>
102	A24	<p>دليلة: انا راني مبوقلة وانت تحوسي نديروا بوقالة</p>	24	<p>La cadette: Tu crois que je n'ai pas assez de problèmes comme ca, pour me proposer une <b>bouqqala</b>.</p>	<p>Tradition populaire.</p>

103	A25	فطومة: اه اه! L'horoscope علم الفلك والبوقالة جايحة ياك؟! البوقالة فيها كلام زين وتخبرك بالصحيح!	25	L'aînée : Ah bon ! L'horoscope est une science et la <b>bouqqala</b> des bêtises... La <b>bouqqala</b> , c'est de la poésie et de l'information en même temps.	Tradition populaire, juxtaposition entre deux traditions.
104	A25	دليلة: لالا اسمعي اه البوقالة بوقالة و l'horoscope ! l'horoscope	25	La cadette: Disons que l'horoscope... c'est pas la <b>bouqala</b> ; et la <b>bouqala</b> , c'est pas Nostradamus.	Tradition populaire.
105	A26	فطومة: ما شي كيف كيف على خاطر البوقالة وحدها تعطيك الخير الدريسة النهار والساعة! ! والتسريح البرميسيون اه شوفي لو كان في التلفزيون في هذيك نشرة الاخبار متاع الثمانية في عوض يحطوا لنا نشرة الاخبار متاع الثمانية في عوض يحيطوا لنا نشرة الاخير يحطوا لنا بوقالة! ! والله غير لو كان على بالننا بكل شي واش بك!	25	L'aînée : La <b>bouqqala</b> est unique. Elle te donne l'information, l'adresse, le jour, l'heure et l'endroit. Et tu veux que je te dise ? Si, à la place du journal télévisé, on nous passait une <b>bouqqala</b> , on serait mieux informés. La <b>bouqqala</b> ne ment jamais.	Tradition populaire.
106	A26	دليلة: يا اختي انا على حسب ما نعرف يقولوا البوقالة تبدا في نص الليل كتقطع المشية وقاع احنا رانا في نص النهار وتقولي سحري كيفاه رابحة تديري هذه البوقالة هذه! !	25	La cadette: Tu sais bien que la <b>bouqqala</b> se joue la nuit quand tout est calme, alors que nous sommes à la mi-journée et, en plus, avec des manifestations partout...	Tradition populaire.
107	A26	غنية . تولويل. بندير)	25	<i>Elles préparent la <b>bouqqala</b>. L'aînée prend un <b>kanoun</b> avec de l'encens et fait le tour de la pièce. Puis, elle passe le <b>kanoun</b> au-dessus de la tête de la cadette et s'assied.</i>	Un nouveau mot en arabe dans le texte français qui n'est pas traduit ni expliqué, mais qui est présent dans le Trésor de la Langue Française.
108	A26	درتكم مفتاح كل الخير يا هذوا الأقطاب يا الي ما شفق حالي در لي في المضيق طريق ودر لي في البحور من زهو علال يا الله يا خلقي يا بوعلام الجلاي	25	O toi qui viens au secours du désespoir O toi créateur de <b>Abdelkader Djiiali</b> O toi la clef de tout bienfait O toi Maître de tous les pôles Que ma situation te fasse pitié. Ouvre-moi une issue dans cette impasse Crée-moi en ces vers de quoi me réjouir	Saints, religion.

				Toi ô mon créateur Et toi <b>O boualem et Djiiali</b> .	
109	A26	فطومة: واش هدايا؟ جينا نديروا بوقالة والا نديروا بولينيك؟	27	L'aînée : Ah non ! Je ne suis pas d'accord. On fait des <b>bouqqalets</b> , pas de la politique.	Tradition populaire.
110	A26	فطومة: نديروا بوقالة مناغ البرتيايت امالا!	27	L'aînée: Alors on fait la <b>bouqqala</b> des partis?	Tradition populaire.
111	A31	دليلة: اه! يقول لي انا هذا الشي صور في أفكار الناس تشوف la cinq la six la deux la une في الليل لا بد نشوفوا الحجاب في النهار!	29	La cadette : Il va tenter de m'expliquer que c'est là une affaire d'images dans la tête des gens. D'après lui... ils voient la Une, la Deux, la Trois, la Cinq le soir. Il leur faut voir le <b>hidjab</b> le jour.	Mot clé, religion.
112	A31	فطومة: اه! واش جاب التلفزيون للحجاب؟	29	L'aînée: Et qu'est-ce que la télévision a à voir avec le <b>hidjab</b> ?	Mot clé, religion.
113	A34	دليلة: امالا اصنتي الامفهوم آخر! (عود)	32	La cadette Si j'avais le droit d'être un <b>muphti</b> , écoute le discours que je ferais.  <i>(Elle se déguise en muphti et fait son discours)</i>	Mot lié à la religion, assez connu aussi en France.
114	A37	دليلة: ما شي كيف كيف!	34	La cadette: A l'extérieur et à l'intérieur, c'n'est pas <b>kif kif</b> .	Expression connue en France, très orale, ce qui est souligné aussi par la graphie de « c'n'est pas ».
115		Ø	35	<b>Couscous</b> d'enterrement, <b>couscous</b> de mariage, <b>couscous</b> quotidien roulé de colère clandestine et d'enthousiasme sans lendemain. Le cercle infernal des odeurs: épices, <b>henné</b> , encens...	Vie quotidienne.
116			35	Le <b>henné</b> vire de couleur, le <b>khol</b> drainé par le sel... Les femmes se lèvent, tapent	Vie quotidienne.



				sur les enfants et se rasseyent	
--	--	--	--	---------------------------------	--

Légende :

xx : didascalies

xx : répétitions

xx : mots « étrangers »

2. ANALYSE DES VARIANTES					
	p.	Texte arabe		Texte français	Commentaire
1	A1	فتومة: يا لطيف! يا لطيف! يا لطيف!	05	1. Yalatif Yalatif!	Répétition qui est gardée et transposée en lettre latines.
2		يا ربي سامحنا!			Omis.
3		ما عرفناشي الصفي واين! بنينا كل شي على الخسارة! خملنا هم الدار وزدناهم الزنقة!			Omis.
4				C'est nous qui faisons le marché parce que nous savons reconnaître la patate <b>qui</b> nourrit, les cardes <b>qui</b> font du bien, l'artichaut <b>qui</b> soigne la bile. Il y a peu de choix, certes. Mais il faut savoir "choisir la vie..."	Ajouté.
5		الرجال الداخل يصك ! الحضار لبرا يمعني!		Ici, le mari cogne <b>par désespoir</b> ; dehors, les marchands de légumes rient de nous <b>par désespoir</b> . Dedans, les hommes sont	On garde l'opposition l'homme / le marchand de légume mais le reste est

				rudes; à l'extérieur, le marchand de légumes parle par allusion.	réécrit.
6		حتى مولى حشيش مقطفة! قلت له اشحال النعناع؟ قال لي النعناع عنده مولاته! يا عجة النعناع ولي بمولانه! كيفاش حبيتوني ما نكره شي كيفاش؟ كيفاش؟			Omis.
7		الرجال حاسبين خرجنا خرجة العز والدلال والتفشاش! واحنا خرجنا خرجة الهم! الميزارية! الفقة <b>la chaîne</b> والي رجالها شري لها طوموبيل! هذيك الا باه تولي له شوفور! والطوموبيل اليوم ولت حجاب للقماقم! والي الطاكسيات! هذيك في عام الشوافرة متاع الجزائر كامل يعرفوها والي على رجليها هذيك مسكينة يحلي بها! نهار من نهارات ما تولي شي! اه!			Métaphores très concrètes des différentes typologies de femmes et de leurs relations avec leurs hommes. La comparaison est faite avec leur moyen de transport. Omis.
8		والزعماء راهي تخمم! راهي تخمم! إلا المرأة تخدم والا ما تخدمشي! ياو قولوا لهم وقتاش تريح! على خاطر الخدمة فيها فيها!			Référence au débat officiel sur le travail de la femme en Algérie. Omis.
9				Les hommes croient nous avoir donné la <b>liberté</b> ... Ce qu'ils ne savent pas, c'est que leur <b>liberté</b> dépend de tellement de choses ; en réalité ils partagent avec nous leur dépendance.	Ajouté. Discours beaucoup plus abstrait et idéaliste par rapport à l'arabe, qui part des problèmes de la vie quotidienne.

10		<p>انا ز عما رجلي قال لي البسي الحجاب! باه يبعد عليك البلاء ويسترك من الأذى</p> <p>قلت انا واش عليه في وجه البلاء نليس الحجاب!</p>	<p>Mon mari m'a demandé de porter le <b>hidjab</b>. "Il te protégera des agressions !" qu'il me dit. Ça veut dire quoi ? Que lui ne peut plus me protéger ? Ou alors, que moi je ne sais pas me défendre?</p>	<p>La deuxième partie est totalement changée. En arabe Fatouma ne réfléchit pas trop au fait de porter l'hidjab, elle l'accepte de manière passive. En français elle se pose de questions qui ne sont pas présentes en arabe.</p>
11		<p>ياو هذه الصبحة في المارشى! هذه الصبحة في الmarshي سرقوا لي البرتموني</p> <p>سرقوا لي البرتموني من جيب الحجاب! يا عجة الحجاب يسوه السراقين!</p>	<p>Le <b>hidjab</b> ne m'a protégé de rien. Ce matin au marché, un voleur m'a piqué mon porte- monnaie. De la poche même du <b>hidjab</b> ! Depuis quant viole-t-on un <b>hidjab</b>?</p>	<p>Réécrit. Perte des répétitions et du rythme de l'arabe. En arabe, description de ce qui se passe. En français beaucoup plus de réflexion.</p>
12		<p>السارق شفته بعيني! مولى عشرين سنة! خمري! العين كحلاء تشالي كالبارق! صحيح وقافز! رمته الدنيا للسراقة! هرب ما بين العاشي تقول خدام في الشلاوش! انا قعدت باهتة فيه ما دار ما تلفت لوكان لا فاه موس كان يتكسر! عشر رجال وما يقدروا له</p>	<p>Le voleur était magnifique, brun u teint cuivré, les yeux noirs éclatant de jeunesse, durs et tendres à la fois. Je l'ai vu fuir, il tranchait les étalages comme un éclair. Dix flics n'auraient pu l'arrêter.</p>	<p>Réécrit mais même idée.</p>
13	A2	<p>شي جيت نعيط غاظني</p> <p>غميت العيطة في فوادي على خاطر لوكان نبدا عيطة! لوكان نبدا عيطة! ما تحبس غير في جار المهبول! يا وباش تبداي عيطة ساهلة واعرة باه تحبسيها</p> <p>انا العيطة الي ما نعرف شي وقتناش تحبس ما نعيطها شي! على خاطر تولي علي بالندامة يا نسأ فهموني!</p>	<p>J'ai tenté de hurler ; je n'ai pas pu. Parce que si, un jour, un cri devait sortir de moi, il me faudrait un accoucheur.</p>	<p>Le français est un résumé, beaucoup plus court, du texte arabe.</p>

14				<p>On nous accuse d'être "démographiques !" Sans doute parce que la moitié des gosses sont des cris étouffés, des douleurs ombilicales non inscrites à l'état civil.</p> <p>Alors une fois de plus, je me suis tue et le voleur s'est enfui dans le silence. Nous les femmes, on ne fait que ça, se taire... se taire...</p>	<p>Ajouté. Il reste sur l'image de la phrase précédente mais il récrée le passage.</p> <p>Encore Fatouma a en français une capacité de réflexion beaucoup majeure.</p>
15		<p>وكندخل للدار! كندخل للدار رجلي ما يامن يشي بالي سرقوني:</p> <p>- اسمعني يا وأين رحى هكذايايا ! رحى للعرسوالا رحى للمارشى؟ وأين كنت راكي تشوفي الساعو اشحال راهي؟</p> <p>- يا وحي رحى للمارشى وسرقوا لي البرتموني!</p> <p>- اياي لهنا! قولي خبيتهم باش تمديهم ليماط؟ والا باه تشري بهم صياغة؟ اياي لهنا!</p> <p>ياو ما تقرى غير بالطريح وربي كبير!</p>	06	<p>Mon mari ne croira jamais que j'ai été volée. Il m'accusera d'avoir caché l'argent. Pour le donner à ma mère ou pour m'acheter des bijoux...</p> <p>(Elle imite le ton du mari et joue la scène en arabe, avec ironie. Puis, lasse, résignée, elle continue à vider ses couffins)</p>	<p>Le français est un résumé de l'arabe.</p> <p>Référence à l'arabe dans la didascalie. Normalement, en français aussi on devrait jouer la scène en arabe, mais le texte n'a pas été publié.</p>
16		<p>انا ما بي شي اتسرفت انا ما بي شي انا اتسرفت بي الاولاد الي ضاعوا! بي الشبان الي هملوا! بي الهم وأين يوصل صغير في زين العمر يسرق يمناه على الثمانية متاع الصباح واش ما بقى لي ما نندب والا ما نعيط! أولادنا أولادنا غرة الاعيان واولادنا زين الغزال</p>		<p>Ce qui me chagrine, ce n'est pas d'avoir été volée ; c'est plutôt de voir un jeune aussi beau et vif voler sa mère à huit heures du matin. Né dans l'enthousiasme, élevés dans l'insouciance... Leur cour est lié à celui du baril. Aujourd'hui, ils ne valent pas cher.</p>	<p>Métaphore avec la gazelle est très arabe (effacée).</p> <p>Le français est un résumé de l'arabe. La dernière phrase (comparaison entre jeunes et baril) est ajoutée.</p>

17		تشققت بهم الأرض ل ا قرابة لا خدمة لا تويل!		La terre s'est brisée sous leurs pas. Ni instruction, ni travail, livrés à eux-mêmes, livrés au chômage, livrés aux balles perdues. Ils font peur.	Français plus long. On part de la même image et on réinvente.
18		عند احنا بصغرهم نبيوهم الشباب الشباب الشباب حتى كلمة شباب ولت عندنا عيب! باولادنا حبوا يخوفونا! بالcrise حبوا يخوفونا! بالعسكر حبوا يخوفونا! احنا والله والله ما نخافون! انا والله ما نخاف! اخلاص يكفي الامان!		Le mot jeunesse est devenu synonyme de danger. <b>Avec</b> nos enfants, <b>ils veulent nous terroriser</b> ; <b>avec</b> l'armée, <b>ils veulent nous terroriser</b> ; <b>avec</b> la "démocratie", <b>ils veulent nous terroriser</b> . Moi <b>je ne veux plus</b> être terrorisée. <b>Je ne veux plus</b> avoir peur. <b>Yafka lamèn</b> – La confiance est morte !	Proche de la traduction, on garde les répétitions, les structures syntaxiques et la dernière phrase en arabe, traduite à côté.  Le mot crise, en français en arabe, est traduit par démocratie. C'est intéressant.
19	A3	(أغنية) يكفي الأمان (بالتمازغت) ما بقت همة والفقر عساس من الازمة والصح مكتوم بنى وهدم وخطب بحماس ما قنعنا ما فهمنا المعلوم التهينا بالمال ونسينا الشباب بنينا بالسيما وهدمنا القيم خاينا البلاد في ظل الضباب من ولى اليوم يجي يتزعم ما بقت همة	07	2. <i>Changement d'ambiance. Elle chante en arabe.</i> La confiance est morte, la confiance est morte. Il ne reste plus rien, et la pauvreté guette. Nous vogueons de crise en crise et la vérité est cachée. Construire ou détruire, les discours sont tonitruants. Personne n'est convaincant, <b>Nous n'avons</b> rien compris. <b>Nous avons</b> construit avec l'argent, <b>Nous avons</b> oublié la jeunesse. <b>Nous avons</b> bâti en béton, tout en sapant nos valeurs. <b>Nous avons</b> laissé le pays dans le brouillard. Aujourd'hui n'importe qui se prétend	Allongement, mais les mêmes éléments sont présents dans les deux langues.  Omission de la première et dernière phrase arabe.  Ajout des quatre dernières phrases et de la référence explicite à l'Algérie.

				<p>leader. Les enfants sont abandonnés et les vieux hébétés. Les générations s'entassent et les jours fuient. La démographie galope, personne ne suffit. Algérie tu m'inquiètes, j'en suis abruti.</p>	
20				<p>3. <i>Elle revient à son travail. Nouveaux bruits de manifestation au dehors. La sœur cadette, jeune diplômée d'université, entre vêtue d'une veste et d'un pantalon. Elle semble troublée, sinon en colère.</i></p>	<p>Didascalie ajoutée. Elle donne des informations sur le contexte politique de l'époque et sur la scène. Ce n'est pas nécessaire dans le scénario arabe.</p>
21		<p>دليلة: يا خي عباد يا خي ! يا خي عباد! فطومة: جيت! اه! دليلة: جيت! جيت تحوسي علي هاني جيت! فطومة: وأين كنت هكذا؟ وأين هملت وأين رححت قولي لي وأين؟</p>		<p>L'aînée : Où étais-tu ? D'où viens-tu ?</p>	<p>Les premières répliques ne sont pas traduites. La réplique de Fatouma est traduite, mais on traduit le sens et pas le style. La répétition de وأين rend le texte très pressant, alors que le texte français est normalisé.</p>
22				<p>La cadette : ça, c'est <b>mon</b> problème ! L'aînée : Quand tu t'enfuis de la maison, ça devient <b>notre</b> problème... surtout dans une période d'insécurité comme celle que nous vivons. (gras dans le texte)</p>	<p>Ajouté. Encore prise de position plus nette de Fatouma et informations sur le contexte. En français il y a déjà un effrontement entre les deux, en arabe pas encore.</p>
23		<p>دليلة: هاني هاملة من دار لدار! وحتى دار ما حملت</p>			<p>Omis.</p>

		المحنة الي راني فيها هاتي وأين واين		
24		فتومة: الدنية قل ربي خيرها وانت هايمه من الدار! خوك راه كالمهبول! دليلة: مهبول؟		Ton frère est devenu fou, il n'en dort plus. Résumé qui se limite à donner l'information essentielle.
25		فتومة: في عوض نتفاهموا ونحنوا على بعضنا! ولينا نهربوا من بعضنا لاه هكذا له؟ يا خي قلت لك مهمت كان المشكل اهذري! اهذري ما تروحي شي! علاه هكذا علاه وصلبنا حتى <b>لبوليسية</b> علاه؟		Nous sommes trois orphelins : au lieu de nous unir dans la tendresse, voilà que nous nous fuyons. Quel que soit le problème, il faut parler et non fuir. Tu as jeté sur nous la honte. Nous sommes allés jusqu'au commissariat pour te faire rechercher...
26		دليلة: صحة يا ربي! وليت انا يحوسوا علي <b>la police!</b>		La cadette : <b>Saha ya rabi</b> me voilà recherché par la police ! En arabe, la sœur aînée dit « police » en algérien, et la cadette le reprend en français, c'est presque une répétition parce que c'est très proche mais changement de langue. En français il est traduit avec deux mots différents et cet effet se perd. En revanche, on garde en arabe l'expression idiomatique initiale.
27		فتومة: علاه تخرج من الدار علاه تروحي علاه؟ دليلة: ايه كرهت اه كرهت مليت خرجت هاني علاش رحت فتومة: ولي يكره يخرج من داره؟ يخرج من بلاده؟ واش هذا المرض الي سكنكم واش هو هذا؟ غير تشوفوها اصعبت تحكموا لخارج علاه؟ دليلة: احبسي ثم! انا ما خرجت شي من البلاد!		L'aînée : Bien sûr... Qu'est-ce qui t'a pris de quitter la maison ? La cadette : J'en ai eu assez... J'étouffais, je n'en pouvais plus... Voilà ! L'aînée : Et parce qu'on en a assez, on abandonne sa maison ? On fuit son pays ? Qu'est-ce que c'est cette maladie qui vous



			08	habite ? A la moindre difficulté, vous prenez le chemin de l'exil. La cadette : Moi, je n'ai pas quitté le pays !	
28	A4	فتومة: اليوم من الدار غدوة من البلاد! احنا زدنا أولاد هذه البلاد والا زدنا <b>émigrés</b> من النهار الاول؟ يا لطيف تقول شي قطعوا لنا السرة في البيبي متاع <b>avion</b> والله!		L'aînée : Aujourd'hui tu <b>as déserté</b> la maison, demain tu <b>déserteras</b> le pays. Sommes-nous enfants de ce pays, ou bien émigrés de naissance ? Nous ne naissons pas sous douane quand même!	En français perte de l'hétérolinguisme. Changement de la dernière métaphore mais même sens.
29		دليلة: يا أختي انا بلادي ما عرفتهاشي واين! وأين زايجة وأين قارية ما عرفتهاشي!		La cadette : Moi je ne sais plus où est mon pays... s'il est dans mes veines ou dans ma tête.	Perte des répétitions et changement d'image.
30		فتومة: بلادك هنا! بلادك يماك هنا! وبلاد باباك هنا! وبلاد جدودك هنا! أيا <b>d'abord</b> القرارية زيادة فيك!		L'aînée : Ton pays, c'est celui de ta mère ! De ton père ! Quant à la tête, elle a eu la chance de faire des études; ce n'est pas une raison pour la <b>perdre</b> .	Perte des répétitions. Le dernier mot de l'arabe est polysémique (à la fois connotation positive et négative), impossible de traduire les deux. En français il introduit l'image de perdre la tête que Dalila reprend juste après. La cohésion du texte est maintenue.
31		دليلة: انت شفتها زيادة! وانا على حسب ما راني نشوف قررتها نقصان! على خاطر لو كان ما قررت شي كنت نقدر نصبر! كقررت وفهمت كيفاه تحبيني نصبر؟		La cadette : Je n'ai jamais <b>perdu la tête</b> ... Mais je vis mes études comme un handicap : si je n'avais rien appris, je me serais <b>résignée</b> . Seulement veux-tu que j'accepte de me <b>résigner</b> ?	La cohésion avec la réplique de Fatouma est maintenue, même si en arabe elle évoque seulement l'une des significations de <b>زيادة</b> . Répétitions gardées.
32		فتومة: القرارية الي ما تحسن شي اصلك ما هي قرارية! دليلة: والاصل الي ينكر القرارية ما هو اصل!		L'aînée : <b>Des études</b> qui ne te rassurent pas sur tes <b>origines</b> ne sont pas <b>des études</b> !  La cadette : <b>Des origines</b> qui nient mon droit au savoir ne sont pas <b>des origines</b> acceptables !	Seulement de petites ajoutées et pertes d'une des répétitions.

33		<p>فتومة: انا شفت في هذه البلاد من الجميع الي قرا النص منهم يحبوا يشبهوا للقور! اه! علاش الجزائريين ما يستاهل شي القاريين؟</p>	<p>L'ainée : Un – D'abord tu n'as pas le choix. Deux – Ce qui est inacceptable, c'est de voir que tous ceux qui étudient dans ce pays veulent devenir Américains ou Français. Ne peut-on être <b>Algériens</b> et instruits ?</p>	<p>La liste des points rationalise le discours. Le premier point est ajouté.</p>
34			<p>La cadette : Si ! Mais il faudrait une autre définition de notre <b>algérianité</b>, une autre façon de voir l'instruction.</p> <p>L'ainée : On est <b>Algérien</b>, Dieu merci !</p> <p>La cadette : Je suis <b>Algérienne</b>, mais réduite à l'impuissance. Nous allons vers la <b>catastrophe</b> et on ne peut rien faire...</p> <p>L'ainée : Tu vois la <b>catastrophe</b> partout... La <b>catastrophe</b> est dans ta tête. Moi, je préfère mes erreurs à moi aux solutions des autres.</p>	<p>Ajouté.</p>
35		<p>دليلة: يا هذه البلاد يا هذه البلاد ! هذه البلاد تستاهل القاريين تستاهل! <b>Mais</b> قرينا باش نسقموا البلاد والا قرينا باش نشوفوا فيهم يعوجوا فيها اه؟ يا اختي انا ما تقدر شي واذا ما قدرت شي ما نحمل شي نشوف!</p> <p>فتومة: بلادنا نبنوها ببدينا! ولو <b>نغلطوا</b> ما نتيني شي بفراية الغير! وعلاه هما ما <b>يغلطوا</b> شي؟ هما ثاني <b>يغلطوا!</b> <b>voilà!</b></p>		<p>Omis.</p>

36	A5	<p>دليلة: انت جزائرية متاع الصباح!</p> <p>فطومة: متاع الصبح ايه!</p> <p>دليلة: متاع الصبح خليها تكولي <b>et nous sommes toujours les meilleurs</b></p>		<p>La cadette : Voilà une Algérienne authentique ! (<i>Ironique</i>) " Laissez couler, on sera toujours les meilleurs ". (<i>La cadette veut sortir</i>)</p>	<p>Le français est plus court, une réplique au lieu de trois. On perd complètement les répétitions.</p> <p>Citation du discours du pouvoir.</p>
37		<p>فطومة: علاه تكولي علاه؟ ما تكوليشي!</p> <p>دليلة: يا اخي انا كوليت!</p> <p>فطومة: بعيد الشر!</p> <p>دليلة: انا انا كوليت ورائي حاسبة روجي <b>parmi les meilleurs</b></p>			<p>Omis.</p>
38		<p>فطومة: اياي لهننا! اروجي اه! واش صار؟ واش بك مع خوك؟</p> <p>دليلة: واش صرى؟ ما صري ولو ما بي ولو واش صرى؟</p>	09	<p>L'aînée : Reste ici, ne pars pas. Tu n'es pas venue pour repartir... Que s'est-il passé au juste avec ton frère ?</p> <p>La cadette: Il ne s'est rien passé.</p>	<p>On traduit le sens mais pas le style. Perte quasi totale des répétitions, qui en arabe sont obsessives.</p>
39		<p>فطومة: اه! وعلاه الجيلالي قال لي روجي شوفي ذيك المهلولة وتفاهمي معها؟ واش درت؟</p> <p>دليلة: انا واش درت؟</p> <p>فطومة: اه!</p>		<p>L'aînée : Comment ça, il n'y a rien... alors que lui m'a dit : "Va voir cette folle et raisonne-la"... Qu'as-tu fait ?</p> <p>La cadette: Je te répète que je n'ai rien fait, et je n'ai aucun compte à lui rendre.</p>	<p>Le passage en arabe est tout joué sur les répétitions, qui se perdent complètement en français. Quatre répliques sont traduites par deux, justement parce qu'on élimine les répétitions.</p>

		دليلة: واش درت انا؟ ما درت ولو ما عندي حتي مفاهمة معه!		
40		فطومة: اه اسمهي اه! احنا يتامى ما عندنا غير خونا اه! دليلة: هو؟ هو الي يتيم وما هنده غير خواتاته! فطومة: ايواه! دليلة: اه!	L'ainée : Ecoute, nous sommes orphelines et nous n'avons que notre frère !  La cadette: C'est lui l'orphelin qui n'a plus que nous, ses deux sœurs.	En arabe forte présence d'interjections qui se perdent en français. Deux répliques ne sont formées que par des interjections.  La symétrie de la structure syntaxique des deux premières répliques est gardée.
41		فطومة: صحيت يا الفحلة ها !! حبيت تعكسي الدنيا وتقليبي الشريعة؟	L'ainée : Bravo ! Tu veux inverser l'ordre du monde et renier la <b>Chariâa</b> . Tu veux jeter la loi divine à la mer.	La dernière phrase est ajoutée en français, probablement aussi pour expliquer le mot Chariâa, laissé en arabe.
42		دليلة: اسمعي! انا كمات بابا حطيت حجرة على قبرة وحجرة على قلبي وكماتت يما حطيت حجرتين وايست من الدنيا وانا زالني حية!	La cadette : Ecoute ! <b>A la mort de mon père j'ai mis une pierre sur sa tombe et une autre sur mon cœur. A la mort de ma mère, j'ai mis deux pierres sur sa tombe et deux autres sur mon cœur.</b> J'ai désespéré de l'existence tout en restant <b>vivante</b> ... C'est vrai. Mais me laisser enterrer <b>vivante</b> , c'est trop!	Plus de répétitions en français que en arabe (compensation). La dernière phrase est ajoutée.
43		فطومة: اه انت الي يهذر معك تجيذي يماك وباباك! بابا ويما ماتو الله يرحمهم! بقی لنا خونا! ياو بقی لنا خونا احنا وليت في رقبته	L'ainée : Dès qu'on essaie de te parler, tu évoques ton père et ta mère ; nos parents sont morts... et la mort, c'est définitif. Aujourd'hui, il nous reste notre frère et	Perte d'une répétition et ajout d'une autre. En français on ne comprend pas aussi bien qu'en arabe la manie de pouvoir qui

		دليلة: احنا وليت في رقبته اليوم هو ابي راه ذراري في حجرنا! كيشناق بناه بحن علي! كيتفكر بالي انا اخته! يسكنه جن الحكم ويبيدا يحطم ويامر! وبالايه! بالايه! تغلطي!		nous sommes sous sa protection.  La cadette : Nous ne sommes pas des <b>orphelines</b> sous sa protection ; c'est lui qui est <b>orphelin</b> dans notre giron. Quand sa mère lui manque, il est tout tendresse avec moi. Aussitôt qu'il se ressaisit, il devient pire qu'un <b>Djinn</b> inquisiteur.	domine le frère.
44	A6	فطومة: هذه الغيرة راهي تهذر فيك !		L'aînée: Ca, c'est la jalousie qui t'aveugle et te fait délirer.	L'arabe est plus neutre.
45		دليلة: الغيرة؟؟ فطومة: الغيرة اه!			Omis. Que des répétitions.
46		دليلة: وعلاش؟ خلوا لنا قلب باش نغيروا! الي ما زالها تغير؟ هذيك ربي حبها! اما احنا يا اخي تيتمننا صغار! تربينا على طاعة الوالدين وكبرنا في سمعة الوالدين ما عصبت ما نحك خشمي باش نخلي واحد يفرض السيطرة علي <b>ça jamais</b> !		La cadette : Crois-tu qu'on nous a laissé un cœur capable encore d'être <b>jaloux</b> ? Celles qui peuvent se payer le luxe d'être <b>jalouses</b> ont bien de la chance. Quant à nous, nous avons été orphelines trop tôt.	Les répétitions sont gardées.  Toute la deuxième partie en arabe sur l'obéissance et la superbe est effacée dans la traduction.
47		فطومة: شوفي انا مليت منكم في زوج اه <b>y en a marre!</b> واش هو هذايا كل مرة وانتما تجيبوا في نجري! هذا فيه الدواس هذا عياط أيا هنوا ارواحكم وهنونا صح خلونا <b>tranquilles</b> !	10	L'aînée : ça suffit ! D'ailleurs, j'en ai assez de vous deux... En plus de tous mes problèmes, je dois encore arbitrer vos disputes qui n'en finissent pas... Calmez-vous et laissez-moi en paix !	Traduit. Il est intéressant de souligner qu'il ne garde pas en français les mêmes mots déjà en français dans le texte arabe.

48		<p>دليلة: يا اختي اشحال من خطرلة قلت لك نروح نسكن  وحدي ما نقعد شي معه!  فتومة: ما تسكني شي وحدك!  دليلة: علاه؟</p>	<p>La cadette: Combien de fois t'ai-je dit que je voulais habiter seule !</p>	<p>Omission de la dernière partie de la phrase (et pas rester avec lui) et des deux répliques qui suivent, qui insistent sur le contenu sans y ajouter rien.</p>
49		<p>فتومة: هكذاك وغير هذا الكلام الي ما نحب شي نزيد  نسمعه! الرجال كيفاه دايرين ما صابوا شي السكنى!  تحبي نصيبها انتيا! اش هو هذا؟ ايا! ذرك فهميني واش  صار!</p>	<p>L'aînée : Il n'est pas question... et je ne veux même pas en entendre parler ! Des hommes pleins de qualités n'arrivent pas à se loger dans un pays où il n'y en a que pour eux. Et toi, femme, avec tous tes <b>défauts</b>, tu veux un logement.</p>	<p>Les différences de traitement entre hommes et femmes en Algérie sont beaucoup plus approfondies en français, alors qu'elles ne sont qu'évoquées en arabe. On ne dit pas en arabe que les femmes ont des défauts.</p>
50			<p>La cadette : Et quels <b>défauts</b> j'ai... pour ne pas avoir droit au logement ?</p> <p>L'aînée : Tu es une femme : premier <b>défaut</b>. Tu es célibataire : deuxième <b>défaut</b>. Tu es instruite : troisième <b>défaut</b> coefficient 5. Tu ne te laisse pas faire : quatrième <b>défaut</b> coefficient 10. Avec tous ces <b>défauts</b>, qui va lire ta demande de logement ? Personne. Même pas le dernier des bureaucrates. Il y a des limites à tout, même au rêve... Maintenant, explique-moi une bonne fois pour toutes ce qui s'est passé avec ton frère.</p>	<p>Ajouté. Tout le passage est bâti autour de la répétition du mot « défaut » qui n'est jamais présent en arabe.</p> <p>Beaucoup plus d'insistance sur la position subalterne de la femme. La dernière phrase reprend la partie précédente en arabe et permet de reprendre le discours malgré l'ajout.</p>

51		دليلة: ما عندي ما نفهمك يا اختي قولي له هو يفهمك! فطومة: راني نهذر معك! دليلة: وانا راني نفهم فيك! انت ثاني اه! كيسكنك جن المسؤولية تولي اكثر منه!		La cadette : C'est à lui qu'il faut poser la question !  L'aînée : Mais c'est à toi que je parle !  La cadette : Et moi, je n'ai pas envie d'en parler. Parce que toi aussi, quant tu joues à la sœur aînée et que le "démon de la <b>responsabilité</b> " t'habite... tu es pire que tous les <b>responsables</b> réunis.	Quelques ajouts et changements lexicaux.  Début de la chaine des répétitions sur les responsables, métaphore des politiciens qui sont fortement critiqués.
52		فطومة: اه احكمي قدرك اه! انا ما راني شي مسؤولة انا امراة ونعرف واش ندير! وما تمثيني شي للمسؤولين اه! سمعت انت بمسؤول يعرف واش يدير؟		L'aînée : Mesure tes paroles. Je ne suis pas une " <b>responsable</b> ", moi. Je suis une <b>femme</b> et je sais ce que je fais. Ne me compare jamais à un <b>responsable</b> . Tu as déjà vu un <b>responsable</b> qui a conscience de ce qu'il fait ?	ok
53	A7	دليلة: وانا واش قلت لك انا؟ انا قلت لك بالي انت مسؤولة تعرفي واش تديري هاني واش قلت! فطومة: تعريفي واش يقول القانون؟! دليلة: اه؟			Omis, la référence à la loi est déplacée après.
54		فطومة: احنا النساء نعرفوا واش نديروا بالصح ما رانا شي مسؤولات!		Nous les <b>femmes</b> , nous savons ce que nous faisons, mais nous ne sommes pas <b>responsables</b> .	Ok
55		دليلة: تعرفي علاه؟		La cadette : Et tu sais <b>pourquoi</b> ?	En arabe le mot pourquoi est répété deux fois, en français trois. La référence à la loi

		فتومة: اه علاه؟		L'aînée : <b>Pourquoi ? Pourquoi ?</b> Parce que c'est la loi !	est ici.
56		دليلة: على خاطر المسؤول كي عميها! يعميها بصفة مسؤولة! يعني المسؤولية هي الي تحتم عليه يعميها! شوفيهم في الـ <b>télévision par exemple</b>	11	Parce que quand un homme se trompe, il se trompe en tant que " <b>responsable</b> ". Ce qui veut dire que c'est la <b>responsabilité</b> qui lui donne droit à l'erreur. Ils viennent même à la télé s'expliquer.	Assez fidèle. On ajoute "homme" en français, ce qui accentue la juxtaposition hommes-femmes.
57		-اعميهاها اه! اعميهاها بصفة مسؤولة! يعني المسؤولية واش كايين؟ ولو كان ما كانت شي روح المسؤولية لو كان اعميهاها اكثر من هذا الشيء! علاش اشكون الي ما يغلط شي؟ الناس كامل تغلط غير ربي الي ما يغلط شي! اعميهاها واعميهاها بصفة مسؤولة! والمسؤولية هي الي تحتم على الإنسان يعميها واش كايين؟		(Elle mime un "responsable" à la télé) "En tant que <b>responsables</b> , nous nous sommes trompés. Mais nous avons commis des <b>erreurs responsables</b> et sans notre sens de la <b>responsabilité</b> , nos <b>erreurs</b> auraient été plus graves, plus conséquentes. L'erreur est <b>humaine</b> , donc nous sommes des <b>responsables humain...</b> "	Le français est un résumé de l'arabe. On perd la majorité des répétitions, bien qu'on en garde certaines.
58		اما احنا احنا ما عندنا شي الـ <b>droit</b> نغلطوا! ما عندنا الـ <b>droit</b> ! نعموها على هذاك الي ماني شي مسؤولات فهمت ذرك؟ المسؤول عنده الـ <b>droit</b> يغلط! عنده الـ <b>droit</b> يعميها <b>il a tous les droits! C'est une question de droit pas plus!</b>		Quant à nous, nous n'avons pas le <b>droit</b> à l'erreur, c'est pour cela que nous ne serons jamais <b>responsables</b> . C'est une question de <b>droit</b> ... pas plus.	Beaucoup de répétitions en arabe, on répète six fois aussi un mot français. Le français est plus court, moins de répétitions. La dernière phrase, en français dans le texte arabe, est laissée telle quelle.
59		فتومة: الـ <b>droit</b> هو الي راه عاميها واش بك!		L'aînée : Alors, c'est le droit des responsables.	La première réplique est totalement construite avec des mots déjà répétés plusieurs fois avant, mais on change le



		دليلة: <b>voilà</b> !	La cadette : Exactement	deuxième mot en français.  On change la réponse de la cadette, qui était déjà en français dans l'arabe. Le sens est le même.
60		فتومة: انا كنتكلم معك ما تمثليني شي <b>les adjectifs</b> متاع الرجال سمعت؟ المرأة تطيب والرجل ياكل! المرأة تنقي والرجل يوسخ الرجل يعيط المرأة تسكت <b>chacun</b> و <b>son adjectif</b> na	L'aînée : Toujours est-il... quand je te parle, ne m'affuble pas d'adjectifs réservés aux hommes. Parce que, pour moi, c'est clair dans ma tête : la femme cuisine, l'homme mange ; l'homme hurle, la femme se tait. A chacun son adjectif.	En arabe : plusieurs mots français. A la fin deux mots français insérés dans une expression arabe dont ne reste que la conjonction. Enfin, le mot « na » est de l'algérien transcrit en lettres latines.  Le passage est traduit assez fidèlement en français. La première partie est un peu plus longue en arabe, et en français on ajoute « pour moi, c'est clair dans ma tête ».
61	A8	دليلة: <b>chacun et sa fonction</b>	La cadette : à chacun sa fonction	Même phrase, en français dans les deux textes, mais changement de structure syntaxique. En arabe, les mots sont en français mais la structure est arabe (la même de la réplique qui précède, mais aussi la conjonction est en français), en français elle est rendue plus idiomatique.
62		فتومة: الرجل يعيط والمرأة تسكت <b>comme tu dirais</b> السماء ازرق ازرق <b>e'est quoi? Un adjectif</b> <b>non!</b> ? كيف يسمى بالعربية?	L'aînée : Quand le mari hurle, la femme se tait... c'est comme si tu disais "le ciel est bleu". Bleu c'est quoi ? C'est un adjectif non ?	Fort code-switching en arabe. Réflexion métalinguistique, Fatouma ne connaît pas le mot « adjectif » en arabe. Cette dimension est intraduisible.  En arabe usage renforçant des répétitions,

		دليلة: نعت فتومة: <b>justement</b> بالتزراق بالتزراق ينعت لك السماء ازرق! واش بك!			très typiques des proverbes. Usage qui se perd.
63		دليلة: امالة'adjectif متاع خوننا! هي الحقرة والسيطرة وكل ما يشبه ذلك من الأخلاق الصالحة التي كتبها الرجال لكي يعاملون كذا بها النساء		La cadette : Alors les adjectifs de mon frère, ce sont le mépris, l'agression... Bref, toute une morale édifiante que les hommes ont mis des siècles à consigner pour s'en servir dans leurs relations avec les femmes.	Le français part de l'arabe et le développe, les mots de Dalila ont en eux beaucoup plus de jugement et plus de détails en français.
64		فتومة: وعلاه؟ حقرك؟ دليلة: خقني؟! حب يحقني وما خليته شي! حب يعفس علي! وما خليته شي وذرك راه حاب يغلق علي! وما نخليه شي!		L'aînée : Pourquoi ? Il t'a <b>méprisée</b> ? La cadette : <b>Il a voulu</b> me <b>mépriser</b> , je me suis défendue ; <b>il a voulu</b> m'écraser, j'ai résisté. Et maintenant <b>il voudrait</b> me cloîtrer... mais je ne le laisserai pas faire.	Ok  Perte du premier verbe, en français moins de répétitions par rapport à l'arabe.
65		فتومة: وهذا واش به؟! علاه؟ دليلة: علاه؟ قال لي يا تليسي الحجاب <b>si non ni</b> خدمة <b>ni</b> زنقة <b>ni</b> ولو! هذا واش قال لي!	12	L'aînée : Et à ton avis, pourquoi fait-il tout ça ? La cadette : Pour m'obliger à porter le hidjab. Sinon, plus question de travail, encore moins de sortir.	En arabe : codes switching qui se perd.  La réplique de Dalila commence en répétant le dernier mot de sa sœur.  Dans la traduction on sacrifie le niveau stylistique.  Premier moment où on comprend quel est le problème entre les deux frères.

66		<p>فتومة: يا اختي العزيزة ذك انت فهميني واش عجبك في الخرجة! واش عجبك في الخرجة؟ قولي لي!</p> <p>دليلة: اه واش يعجبني في الخرجة؟! وانت يرحم باباك! قولي لي واش عجبك في القفيل!</p> <p>فتومة: أنا؟!!</p> <p>دليلة: اه! واش عجبك في القفيل؟</p>	<p>L'ainée : <b>Dis-moi</b>, entre nous... quel plaisir trouves-tu à sortir ?</p> <p>La cadette: <b>Dis-moi</b>, plutôt, toi, ce que tu trouves d'exaltant à être enfermée?</p>	<p>En arabe, passage totalement joué sur les répétitions, qui donnent l'idée d'incommunicabilité entre les deux personnages.</p> <p>En français, on ne traduit que le sens.</p> <p>وانت يرحم باباك (que Dieu bénisse ton père)</p>
67		<p>فتومة: انا كنخرج للزنقة نشوف هذيظ الحقرة وهاك المنظر باب الدار الي نصيبها قدامي ندخل ليها ونضرب روعي بالكفوف! علاه خرجت واش ادراك؟ الحجاب سترة ما شي حقرة!</p>	<p>L'ainée : Souvent, dans la rue, je vois <b>une telle</b> agressivité, <b>une telle</b> injustice que je finis <b>par m'</b>en vouloir, <b>par me</b> maudire d'être sortie. J'ai envie de me gifler !</p> <p>“<b>Pourquoi</b> tu es sortie, <b>pourquoi</b> ?” En fait, le hidjab est une protection et non pas une humiliation.</p>	<p>Réécrit mais même sens.</p> <p>Ajout de répétitions en français.</p>
68		<p>دليلة: سترة متاع الصح!</p> <p>فتومة: وعلاه راكي شاكة فيها انتيا؟</p>		<p>Omis (passage qui n'ajoute rien au sens global, mais montre seulement l'ironie de Dalila)</p>
69	A9	<p>دليلة: انا الحجاب الي نلبسه في الضرب والقفيل والسيطرة ما هو الحجاب ! هذه ما شي سترة هذه كشفة هذه!</p>	<p>La cadette : Le hidjab imposé par la force et la violence, est une humiliation. Et “enfermement” a toujours été le contraire de “liberté” dans mon dictionnaire.</p>	<p>Réécrit. Perte de la répétition.</p> <p>Ajout de la référence à la liberté, très française. Ajout de l'image du dictionnaire qui sert pour ajouter le passage qui suit.</p>

70			L'ainée : Les uns parlent avec le Coran ; toi, tu parles avec le <b>dictionnaire</b> ; les autres avec les armes. Et moi, alors qui parle avec mes tripes, je dois <b>me taire</b> ou quoi ?	Totalemment ajouté. Affrontement idéologique qui n'est pas présent en arabe.
71		<p>فتومة: انمالا انا الي لبسته يتسمى انا مكشوفة والا واش هو فهميني! انا ما شي مستورة والا كيفاه؟</p> <p>دليلة: استني استني! ذلك الراي رايبك وانت مولاته</p> <p>فتومة: معلوم راي وانا مولاته الا قلتها زيدي عاوديه!</p> <p>دليلة: انتما عندكم الي يقول اه! خيار الناس والي يقول لا عرة الناس! واحد يهذر والباقي يصنت ومحال واحد يوقف ويجاوب!</p> <p>فتومة: الا تجاوبي بهذا الجواب غير اسكتي! غير خلي الي في القلب في القلب! لو كان جينا كامل نجاوبوا هكذا! والله ما تفرى!</p> <p>دليلة: خليها ما تفرى شي! وعلاه انتما ذرك حابينها تفرى على راسي والا كيفاه؟</p> <p>فتومة: اسمعي باركي ما تطلقني هبالك علي! سمعت؟ خوك قال لك البسي الحجاب انت قلت لالا والنهائية!</p> <p>دليلة: والنهائية لالا!</p> <p>فتومة: لوقتاش؟</p> <p>دليلة: حتى يعنى</p>		<p>Totalemment omis :</p> <p>-on insiste sur le fait que Fatouma a choisi volontairement de porter le voile</p> <p>-on revient sur le conflit entre frère et sœur, Fatouma en a simplement marre</p> <p>beaucoup de répétitions</p>

		<p>فطومة: واذا ما عيى شي؟</p> <p>دليلة: واذا ما عيى شي يتسمى عياني وتتسمى محجبة عيانة!</p> <p>فطومة: امالاتيك الا ما عييتوا شي في زوج تعيونني انايا؟</p> <p>دليلة: انت وعلاش تدخلي روحك في مسائل خاطبتك علاه؟</p> <p>فطومة: كيفاه هذا ما ندخل شي روحي كيفاه؟ كيفاه؟ هو النهار كامل رايح ماجي يطسر لي في راسي! وانت هاملة من الدار وتحبي نسكت!</p>		
72		انا ما نسكت شي ما نسكت شي!	Je t'avertis : <b>je ne me tairai pas... je ne me tairai pas !</b>	La même phrase en arabe se réfère au conflit entre les deux frères, en français aux conflits dans la société.
73		دليلة: <b>eh bien</b> كما انت ما تسكت شي ما نسكت شي! فطومة: اه اهذي اهذري يا ربي اهذري اهذري يا ربي اه اه اهذري!	La cadette : Si toi tu n'admits pas de <b>te taire</b> , moi non plus! L'aînée : Alors <b>parle ! Parle...</b> je t'écoute!	Même sens mais perte presque totale des répétitions.
74	A10	دليلة: كلام زايد الهذرة تعترف فوق لياني وانا ما ني شي قدرة! كلمات الصبح كقطرات الماء! تحفر حتى الحجر والي تربي في الجبال ما يفهم قيمة الحروف كنتنطق كالبارود ما زال ما فهمنا شي على خاطر حتى واحد منا ما خرج من غربة مخه! هذيك الي تخليك جامدة في راس الزنقة الخزرة قاتلة والقم ساكت واش صار؟ واش رايح يصير؟ الحابر ما زال يحير ما زال كل واحد منا غالق على قلبه! ما عارف روحه منين وما داري بها وأين راني <b>كحف النحل حاكمين السماء وما عارفين شي وأين النوار و احنا كحف النحل حاكمين السماء وما عارفين شي وأين النوار</b>	La cadette : Comment dire ? Quand... Les mots m'étranglent, ma langue ne sait plus reconnaître la logique de la colère. Le poids des mots pèse sur nos consciences ! Que dire ? Que faire ? Nos dirigeants ont tout fait. Mais ils ne nous ont rien dit. Nous, on a tout accepté sans rien dire. On ne construit pas un pays avec le silence national. Ça reviendrait trop cher ! ... Le cœur fermé livré à tout exil. Nous sommes comme un essaim d'abeilles	Réécrit. L'arabe est très imagé et métaphorique. Le français explique et explicite ce que l'arabe cèle. On ne garde que la dernière métaphore des abeilles.

				qui a pris l'envol sans savoir où est le pollen.	
75		فتومة: اي اي لهنا! دليلة: اسمعني!			Omis
76		فتومة: اه! طبعي خوك خير وما تحوسي شي تفهمي! طبعيه وفرت!		L'aînée : Ton frère est ton frère et tu dois lui obéir sans discussion.	Quelques changements visant à le rendre plus idiomatique en français.
77		دليلة: ما شي خوي! فتومة: كيفاه هذا ما شي خوك؟ دليلة: ما شي خوي وفرت!	13	La cadette : Ce n'est pas mon frère ! L'aînée : Quoi ! Ce n'est pas ton frère... La cadette : Exactement ! Ce n'est pas mon frère.	Ok
78		فتومة: شوفي <b>la carte d'identité</b> ! شوفي الكواغط! احنا خواه واسمنا واحد!		L'aînée: Regarde ta <b>carte d'identité</b> ; fraternellement et officiellement, nous avons <b>le même nom</b> .	Perte de la répétition initiale : en arabe on dit deux fois presque la même chose, mais la première fois l'objet du verbe est en français.  En français on ajoute le jeu "fraternellement et officiellement".
79		دليلة: اسمنا واحد <b>je suis d'accord avec toi</b> بالصح هذا الي دار الكواغط و وقاع خونا؟		La cadette : <b>Le même nom</b> d'accord ! Mais celui qui a fait cette <b>carte d'identité</b> est-il notre frère?	On traduit différemment la phrase en français. On ne traduit pas le mot الكواغط parce qu'il n'est pas traduit dans la réplique précédent.
80		فتومة: هذاك خونا؟ تتسخري بنا انتيا!		L'aînée : Lui ? Non, ça va de soi!	Même sens mais réécrit.
81		دليلة: كيفاه يعرف بالي احنا خاوة؟		La cadette: Alors comment sait-il que nous sommes frère et sœur?	خاوة traduit par "frère et sœur". Les changements sont très petits mais ils témoignent d'une attitude très libre.

82		فطمومة: على خاطر كاين كتيبة ! !		L'ainée : Il le sait par l'écriture. Il y a des registres, non?	Clarification.
83		دليلة: خوة بالكتيبة! يعني بابانا كتيبة! يمانا كتاب! واحنا كاغط ولي يجي يكتب علينا <b>a marié a voté a</b> <b>divorcé</b> يكتب علينا الي بغي؟		La cadette : Nous sommes frère et sœur par les écritures. Ainsi notre mère est une analphabète, notre père un livre, et nous des pages sur lesquelles n'importe qui peut inscrire : "marié", "divorcé", a voté"... Ils écrivent ce qu'ils veulent!	Ajout de la phrase sur la mère. Petits changements dans la "traduction du français en français".
84	A11	فطمومة: يا طفلة باه تحبي نحلف لك الي الجيلاني خونا واش بك!		L'ainée : Par quoi veux-tu que je jure qu'il est notre frère ? Tu veux que je fasse un <b>serment</b> ?	Omission du prénom du frère. Ajout de la dernière phrase.
85		دليلة: ما تحلفي لي شي على خاطر بالحليف رانا قاع خاوة!		La cadette : Ah ! Non... Je t'en prie. Dans ce cas, on serait frère et sœur par <b>serment</b> ou par injure... et ce n'est pas plus brillant.	Toute la dernière partie est ajoutée. On garde la répétition.
86		فطمومة: اه <b>ça va pas</b> الطفلة هذه! واش بك؟ <b>ça va pas ça va pas</b> اه!		L'ainée : Alors là, vraiment, tu ne tournes pas rond. Ça ne va pas du tout... tu deviens folle!	Réécrit. Perte des répétitions, moins obsessionnel.
87		دليلة: هو خوي؟ فطمومة: هو خوك! دليلة: وانا اشكون انايا؟		La cadette: Si lui est mon frère, <b>qui suis-je</b> ?	La réplique de Fatouma est effacée. Les deux répliques de Dalila sont réunies.
88		فطمومة: كيفاه هذه انت انت اشكون هذه؟		L'ainée: Comment ça " <b>qui suis-je</b> "?	Perte des répétitions expressives.
89		دليلة: اه! الا هو خوي! انا اشكون؟ فطمومة: اه! كيفاه هذه انت اشكون كيفاه؟			Encore répétition de la même phrase, qui est le titre de la pièce en arabe. Omis.
90		دليلة: هاني نقول لك الا هو خوي انا اشكون؟ انا بالنسبة لهم انا ولو! و انت تقبلي تكويني اخت ولو؟		La cadette : <b>Si lui est mon frère, moi qui suis-je ?</b> Parce que, selon lui, je ne suis <b>rien</b> . Peux-tu, toi, être sœur de <b>rien</b> ?	Quelques petits changements dans la structure et dans le lexique.

91		فطومة: انا؟! دليلة: اه انت!			Répliques qui n'ajoutent rien au niveau du sens mais qui montrent l'incommunicabilité entre les deux sœurs. Omis.
92		فطومة: هو خوك وانت اخته!		L'aînée : Il est ton frère, et tu es sa sœur. Je ne vois pas pourquoi tout cela se complique.	Ajout de la deuxième phrase. Clarification.
93	14	دليلة: ولو كان جات هكذاك ساهلة هو خوي! وانا اخته! ماح ماح في المناسبات! الدبزة الكديبات في المناسبات! واخنا خاوة في كل مناسبات! لالا باخ نعرف اشكون خوي لا بد نعرف اشكون انا! والنهار الي نعر اشكون انا تقول لك اشكون خوي! وما دامني نشوف في روجي flou ! ما عندي إلا خاوة flou !		La cadette : Parce qu'avant de savoir qui est mon frère, j'ai besoin de savoir qui je suis. Le jour où je saurai qui je suis, je te dirai qui est mon frère. Mais tant que je me vois floue, je n'ai que des frères louches.	La première partie est omise (Dalila souligne que le rapport avec son frère est basé sur la violence). Perte de la dernière répétition.
94		فطومة: اسمعني! تحبي والا تكرهي الجبلالي خوك! Sang pur sang ! كرش واحدة ودم واحد!		L'aînée: Il est ton frère <b>sang pur sang!</b>	Le français est résumé de l'arabe mais garde la locution très cultivée "sang pur sang".
95		دليلة: كتولي في مسألة الدم حتى الهوايش خاوة!		La cadette: Je ne suis rien, donc je n'ai pas de <b>sang!</b>	Totalement changé.
96		فطومة: الدم هو الصح واش بك! !		L'aînée: Le lien de <b>sang</b> est le plus sacré...	En français on introduit le concept de sacralité qui n'est pas présent en arabe.
97		دليلة: كاين دم يجلب الدم وكاين دم يسيل دم ça depend الأخوة علاش مبنية!		La cadette : <b>Il y a le sang</b> de la fraternité, et <b>il y a le sang</b> de la vérité. Tout dépend de l'idée que tu as de la vérité des frères.	Dans les deux langues, la première phrase est formée par deux syntagmes symétriques, bâtis autour des répétitions, même si le mot sang est répété en arabe 4 fois et en français 2 fois. Le sens est complètement changé.
98		فطومة: اواه الطفلة هبلت! هبلت والا مخي خمج؟		L'aînée : Tu mélanges tout ! Ton esprit est trouble. C'est un cancer mental que tu as...	Réécrit et très ennobli.



99		<p>دليلة: <b>خمجوا لي مخي اه! خمجوا لي مخي ورانا في وقت وأين خمجت الانخاخ! خمجوا لي مخي ورانا في وقت وأين المخ لا بد يكون صافي كثر الهول وخلوا العقل مهبول! ككان المال كانت قلة الراي نقص المال ونقص معه الراي اه! خمجوا لي مخي ايه! خمجوا لي مخي ورانا في وقت الامخاخ خمجت اكثر من الصبايط يا سعده الي عنده صباط في مخه يا سعده يا سعده!</b></p>		<p>La cadette : <b>Oui ! J'ai le cerveau infecté.</b> Le virus de la médiocrité nous envahit à une époque où nous avons besoin de toute notre lucidité. Dopés par l'histoire, nous nous sommes saoulés d'indépendance et de pétrole. Nous nous sommes gravés d'idéologie aux hormones. Les usines tassées aux abords des routes barrent le chemin, polluent le devenir. Nous avons voulu être tout à la fois arabes, berbères, musulmans, développés, industrialisés, socialistes, modernes, ouverts, fermés... Tous ! Nous sommes trop de choses à la fois pour réussir à être nous-mêmes !</p> <p><b>Oui ! J'ai le cerveau infecté !</b> Comment veux-tu qu'on soit adulte si on n'a pas épuisé nos maladies infantiles ? Rougeole socialiste, varicelle moderniste, coqueluche islamique. Nous sommes une jeune nation avec une vieille histoire. La sénilité de notre histoire a fourvoyé notre jeunesse et le voile que me propose mon frère est en réalité un linceul. Moi femme, dois-je aujourd'hui porter le deuil de l'échec de certain homme ? Non. Je refuse d'<b>avancer</b> ainsi!</p>	<p>Totalement réécrit. On ne garde que la répétition de la première phrase. En arabe, discours très elliptique et très simple. En français, invective politique.</p> <p>Clarification.</p>
100		<p>فطومة: <b>y faut bien avancer</b> بالـ <b>pataugas</b> في الراس اه!</p>		<p>L'aînée : <b>Il faut bien avancer</b>, quel que soit le prix.</p>	<p>Faute dans l'écriture du français en arabe. Perte de l'image des chaussures.</p>
101		<p>دليلة: وأين <b>avancer</b> وأين؟ اه؟ قدامنا الزرداب ورانا التاريخ ما كناشي عارفين بالي <b>الناريخنا</b> بنبنا زرداب اشكون قال؟ واشكون كان عارق؟ بالي التاريخ عنده <b>la</b> <b>marche arrière</b> ؟</p>	15	<p>La cadette : <b>Avancer</b> où ? Devant nous, un ravin. Derrière nous, une histoire. Nous ne savions pas que notre histoire allait nous précipiter dans un ravin. Qui pouvait savoir</p>	<p>Quelques petits changements lexicaux. On change la partie en français.</p>

				que l'histoire avancerait à reculons?	
102		<p>فتومة: اسمعي! هنا ما كاين لا <b>marche arrière</b> لا <b>marche avant</b> ! سمعتت؟ روعي بدلي حوايجك ولو العشيبة ما زالت طويلة باش نقصروا روعي وما زال ما كملت شي هذرتي معك ياي نوضي!</p>		<p>L'aînée : En attendant, nous piétons... Avec ces manifestations dehors, il n'est pas question de sortir. Pose tes affaires et va te changer, la journée sera encore longue...</p> <p>(La cadette sort de la pièce)</p>	<p>Même sens mais réécrit. On ajoute la référence aux manifestations : clarification du contexte historico-politique.</p>
103		<p>لا ربي! حنيت علينا ببلاد والي يفوت يجوس بجيها زين الوطن يجلب العديان جاهدنا حتى الكبد تهرت وحتى اليوم ما فرت إذا ربنا مرة نخسروا مرات وكل مرة وأين نجيبوها! يخرجوا عصا صين يحوسوا بدوها! إذا فتحنا باب يتغلقوا ببيان! وكل مرة وأين يحبس الذاب الجرح يتعفن ويدور به الذبان</p>			<p>Chanson sur l'Algérie qui est omise. La langue est très proche du fusha.</p>
104				<p>L'aînée : Les cascades rient les flancs des maquis. Seule le foret a peur des incendies. La mer, unique témoin des douleurs d'été, des fiertés paysannes, nargue les villes écrasées de soleil où seules les poubelles ont un relief. Au loin, les dunes enlacent les puits et se maquillent de cambouis. Fasciné par le nord, le désert avance et vomit dans le pipe-line ses entrailles millénaires. Nos mythes se pétrolisent; les étoiles et les vautours sont dans la rue, à la recherche d'un ciel, et Dieu n'a plus de prophète à offrir...</p>	<p>Ajouté.</p>

105	A13	<p>غنية</p> <p>حبيبتك حبيبتك يا بلادي لا تروحي لا تروحي! لا تروحي خسارة! عزيزتك عزيزتك يا بلادي لا تكوني لا تكوني لا تكوني نكارة</p> <p>دم الدمار! بنيتوا دار! دم المحنة! علقوا شحنة! ودم المصايب! مشا لي العايب! ودم الفقير! محنة وتفكير!</p> <p>حبيت حبيبتك يا بلادي</p> <p>ينعل الصبر الي صبرتوا عليك ينعل الروح! الي ما مات عليك ينعل الدمعة! الدمعة الدمعة! الي غارت عليك حبيبتك حبيبتك يا بلادي</p> <p>عود</p>	<p><b>Je t'ai aimé mon pays, ne te laisse pas détruire</b> <b>Je t'ai adoré mon pays ; ne te laisse pas renier</b></p> <p><b>Avec le sang de</b> la colère, j'ai bâti ma demeure. <b>Avec le sang de</b> l'inquiétude, j'ai nourri une rage. <b>Avec les sangs des</b> tourments, j'ai guidé l'impotent. <b>Le sang des</b> innocents me laisse perplexe et pensive.</p> <p><b>Maudite soit</b> la patience <b>pour toi</b> usée. <b>Maudite soit</b> mon âme <b>pour toi</b> non sacrifiée. <b>Maudites soient</b> mes larmes par jalousie versées. <b>Je t'ai aimé, mon pays.</b></p>	<p>Chanson : la version française est globalement proche d'une traduction, malgré quelques changements lexicaux. Il y a beaucoup de répétitions dans les deux langues, mais en arabe beaucoup plus.</p> <p>(Cette phrase est réécrite)</p> <p>(omission)</p>
106	A14	<p>فطومة جابت قصعة وغريال – دليلة ولت لابسة ربة</p> <p>دليلة. واش راكي تديري؟</p> <p>فطومة: واش راني تدير؟ راكي تشوفي! خوك قال لي افتالي كسكسو</p>	<p>16</p> <p>5. (<i>La cadette revient après s'être changée en tenue d'intérieur... L'aînée est en train de préparer un couscous</i>)</p> <p>La cadette : Qu'est-ce que tu fais ?</p> <p>L'aînée: Un <b>couscous</b>.</p>	<p>Le français résume l'arabe. Perte des répétitions.</p> <p>La référence au frère est déplacée dans la réplique suivante.</p>

107		دليلة: علاه؟ فطومة: بالاك حب يخرج قصعة كاش ما ربي يهديك!		La cadette : Pourquoi ? L'ainée : Ton frère m'a demandé de préparer une offrande... Pour que Dieu t'éclaire et te ramène dans le droit chemin.	Clarification : on explique un usage culturel algérien.
108		دليلة: ثاني! فطومة: اه اه! و يبعد عليك هذا الشيطان هذا الي راه منلبس بك... ويولي لك عقلك ان شاء الله؟			Omis.
109		دليلة: يا اختي انا راني لا باس علي اه اه! واذا حب يخرج القصعة! واش تخممي لو كان انايا ندي هذه القصعة للجامع؟		La cadette : Si je portais cette offrande moi-même à la mosquée ? Qu'en penses-tu?	Quelques omissions.
110		فطومة: هاهي ولت لهبالها اه! خوك هو الي نواها هو الي يديها واش بك؟!		L'ainée : Ça y est, elle revient à sa folie... C'est ton frère qui a décidé de l'offrir.	Quelques omissions.
111		دليلة: اه خوي نواها لي تسمي علي انا مولاتها!		La cadette : D'accord, c'est lui qui a décidé. Mais ce couscous me concerne.	Même sens, mais clarification, Dalila revient sur le rôle du Couscous.
112		فطومة: ولو انت نويتها خوك هو الي يديها للجامع!		L'ainée : Même si l'offrande te concerne, c'est à lui de la porter à la mosquée.	Ce n'est pas exactement la même chose. En arabe la "violence" du frère plus forte.
113		دليلة: و نهار الموت هو الي يروح يقابل قباض الأرواح والا نقابله وحدي؟ فطومة: في هذه الساعة ما زال ما مت شي باش نعرف الا تقبله وحدك والامع واحد اخر!		La cadette : Et le jour de ma mort, qui affrontera l'ange exterminateur ? Lui ou moi ? L'ainée: Je ne suis pas encore morte pour savoir si j'affronterai seule ou avec un autre...	ok
114		دليلة: تعرفي واش قال الشيخ غريب؟ فطومة: اه؟			Omis. Il s'agit de répliques qui n'ajoutent rien au sens.

115		دليلة: اسمعي واش قال الشيخ غريب:		La cadette: Alors, écoute ce que dit un <b>chik</b> à ce sujet	Omission du prénom du chik, quelques ajouts.
116		لشيخ: « و تفكر كل امراة انا تجيها الموت ما يفكها لا بواها ولا زوجها زلا خوها ولا أي مخلوق من المخلوقات يكون طبيب <b>يكون مهندس يكون انجانيور ما يفكها</b> من هذاك الموت إلا ربي العالمين القبر ما فيه <b>شوفاج ما فيه ترسينتي</b> ما فيه مسند ما فيه مخدة ما فيه غطاء ما فيه ضوء ما فيه إلا العمل الصالح»		Voix off : Dans la tombe, il n'y a <b>ni</b> chauffage, <b>ni</b> électricité, <b>ni</b> couvertures, <b>ni</b> coussins. Il n'y a que vos <b>bonnes actions</b> . Dites à chaque femme que personne ne la sauvera le jour où elle se retrouvera dans sa tombe ; <b>ni</b> son père, <b>ni</b> son frère, <b>ni</b> son mari, <b>personne</b> ! Fussent-ils ingénieurs, médecins, ou même savants... <b>Personne</b> sauf ses <b>bonnes actions</b> .	En arabe : un peu fusha et un peu algérien. Le mot ingénieur est présent à la fois en fusha et en français, mais écrit en lettres arabes. Deux mots français écrits en lettres arabes.  Dans la traduction, inversion de l'ordre des phrases. On remplace l'un des deux "ingénieurs" par "savants" et on élimine "matelas".
117		دليلة: و ذرك راكي سمعت؟ أيا قولي لي كيفاه حبيمني نخدم في دنياي على أختي وخوي يتصرف في؟		La cadette : Explique-moi ! Comment veux-tu que j'agisse pour mon propre salut devant la mort si mon frère gère toute ma vie et tous mes actes?	ok
118		فطومة: وانت جاتك الدنيا كالأخرة؟! كل حاجة وبلاصتها!	17	L'aînée: Ici bas et dans l'au-delà, ce n'est pas pareil; chaque chose à sa place.	Petits changements au début.
119		دليلة: هو ما خلاني شي! ما خلاني شي نخدم في دنياي على أختي ما خلاني شي!		La cadette: Mais moi, je veux vivre ma vie et affronter la mort à ma manière.	Toute autre chose. En français on souligne notamment la force de volonté de Dalila, alors qu'en arabe elle est plus passive.
120		فطومة: طيعي خوك في دنياك ترحي أختك!		L'aînée: Si tu veux connaître la bénédiction de Dieu, tu n'as qu'à te soumettre à ton frère et lui obéir.	Même sens.
121		دليلة: انالا الرجال يربحوا الاخرة بالايمان واحنا نربحها بطاعة الاخوان		La cadette: Ainsi, les hommes ont leur salut en se <b>soumettant</b> à Dieu et nous les femmes en nous <b>soumettant</b> à nos frères!	Ajout d'une répétition.
122		فطومة: الطاعة من الايمان! ربي خلقنا ضعفاء باه نتقوا بالايمان! ! و احنا واش تحبي قوتنا في رجالتنا!			Omis. Passage où on met en scène l'incommunicabilité entre les deux personnages, les mots sont vides, chacune

		<p>دليلة: نساء بكري قوتنا في رجالتنا!  اما ذرك نص الرجال قوتهم في نساءهم!</p> <p>فطومة: إياه وذرك واش باغية؟</p> <p>دليلة: انا ياغية نقرأ و ياغية نخدم وياغية نعيش هذا ما كان! وهذا ما هو ضد الدين ما هو ضد الاسلام ما هو كفر!</p> <p>فطومة: راكي قريت وراكي <b>architecte</b> ؟</p> <p>دليلة: <b>architecte</b> في الكاغط اما في الصبح ما راني الا امراة! <b>بسم الشوماج</b> زعكونا! <b>وبسم الدين</b> سكتونا!  الديانة الي راه يتبع فيها خونا العنناء يحيروا فيها!</p>		<p>répète les mots de l'autre sans les comprendre.</p> <p>Cette réplique de Dalila est assez forte.</p>
123		<p>فطومة: الدين الي ما يحير شي ما هو شي دين! !</p> <p>دليلة: ربي بعث الدين باه يهدي الناس ما شي باش يحير الناس! الدين الي نزلت منه الرحمة ما بقى شي دين! !</p>	<p>L'ainée : <b>Une religion qui n'affole pas n'en est pas une !</b></p> <p>La cadette : Dieu a envoyé son message pour apaiser ses créatures, pas pour les affoler. <b>Une religion qui ne reconforte pas n'en est pas une!</b></p>	<p>Perte de quelques répétitions, mais même sens.</p>
124		<p>فطومة: ياخي قلت لك اشحال من مرة اجنا ما شي متاع التفلسيف سمعت! ! لوكان نبدأوا <b>تتفلسف</b> هاهي ما فرت شي! اخطيني! !</p>	<p>L'ainée : Ecoute... nous sommes femmes. Et la philosophie ce n'est pas notre domaine... Arrête de philosopher comme un male.</p>	<p>La juxtaposition homme/femme est ajoutée en français.</p>
125		<p>دليلة: انا يا اختي نتفلسف ونزيد نتفلسف وربى وحده يجاسبني ما شي خوي! اه!</p>	<p>La cadette : Moi, je philosophe... et je continuerai à philosopher ! Si je dois être jugée, c'est par <b>Dieu</b> l'unique... et non par mon frère.</p>	<p>ok</p>

126		فطومة: خوك مسؤول عليك وراكي تحت السيطرة مناعه!		L'aînée: Justement, <b>Dieu</b> te dicte de te soumettre à ton frère	Ajout de la dimension divine.
127	A16	دليلة: كيفاه حبييتني نكون تحت سيطرة عبد كما هذا؟ اذا الضعف ضعيف اذا قلة القرابية ما شي قاري اخلاص! انا قارية اكثر منه المسؤولية ما يعرف لها شي اخلاص ! الهواء الي جاء يديه انا اماراة ونخاف عليه كيفاه حبييتني عبد كما هذا؟ يسيطر علي انت؟		La cadette : Impossible. <b>Comment Dieu peut-il m'imposer une tutelle pareille ?</b> Il n'a aucune instruction ; j'ai étudié plus que lui. Il n'a aucun sens des responsabilités ; moi, femme, j'ai souvent peur pour lui. <b>Comment Dieu peut-il m'imposer une tutelle pareille?</b>	Ajout de la référence à Dieu et, encore, de la juxtaposition homme/femme.  Ajout d'une phrase répétée.  En arabe: الهواء الي جاء يديه Locution idiomatique.
128		فطومة: يا اختي العزيزة هذت هو الدين!		L'aînée : C'est Dieu qui t'a mise sous la tutelle de ton frère... Si tu discutes ton frère, c'est comme si tu discutais Dieu.	La référence à la religion en arabe n'est introduite que ci. En français clarification, on explique ce qui dans la réplique de Fatouma est sous-entendu.
129				La cadette: Alors, on ne parle pas du même Dieu.	Ajouté pour continuer le discours sur Dieu.
130		دليلة: حاشا الدين! حاشا الدين الي كما خوي يا لطيف!  فطومة: علاه يا لطيف علاه؟ خوك راه عبد كالعباد!  دليلة: والله يا ساعات كيسكنه جن المسؤولية يتفرغن نولي نبان قدامه نعجة!			Omis. En arabe Dalila exclut tout discours religieux.
131		فطومة: بركاي ما تخسري في النية! سمعت؟		L'aînée: Arrête... cesse de blasphémer.	Omission du dernier verbe, ajout d'arrête.

132		دليلة: انا نخسر في النية؟ فتومة: اه! انت راكي تخسي في النية! بركات			Omis. Passage qui n'ajoute rien.
133		دليلة: هما! هما الي راهم يخسروا في النية! ايا ذرك انت قولي لي قولي لي واش من دين الي يخليهم يتهددوا على الناس ويخوفوا الناس؟ ناس الدين! تقلي الرحمة مرسومة على وجوهم! على خاطر شبعوا من الدنيا و استقتنوا بالاخرة! ناس الدين كيتكلموا! ! تقول شي ربي اعطاهم الهمة زيادة اما الي كخوي زاد لهم ربي في اللسان ونقص لهم في الراي ! انا نامن بالله سبحانه بالصح ما نحب شي الحقرة هما الي خلطوا الدين مع الحقرة وما فرزنا شي الحقرة من الدين!	18	La cadette : Ce sont eux qui blasphèment. Ils ont tout perverti : le rêve et la réalité. Quelle est cette religion qui les pousse à agresser, à terroriser ? Eux confondent foi et terreur à tel point qu'il n'est plus possible de séparer religion et violence. <b>On</b> <b>ne</b> plébiscite <b>pas</b> un Dieu, <b>on</b> y croit. <b>On</b> <b>ne</b> hurle <b>pas</b> sa foi, <b>on</b> la vit. <b>On ne</b> manifeste <b>pas</b> pour le Paradis, <b>on</b> le mérite. La clémence est à Dieu. Et si la violence est aux fidèles, dans ce cas, je suis infidèle.	Dans les deux langues critique de ceux qui instrumentalisent la religion, mais totalement réécrit.
134		فتومة: ايا قولي لي ذرك واش من اسلام تحوسي عليه انتيا ايا فهميني! واش من اسلام تخمي عليه ايا!		Fatouma : Mais alors ! L'islam pour toi, c'est quoi ? Explique-moi.	Même sens, perte de la répétition.
135		دليلة: انا لو كان جات لي انا انا نحوس على اسلام! اسلام مخلص وخالص من كل افات اسلام بناي ويبيني كل مجتمعات! اسلام راعي وترعى فيه كل النساء اسلام! نعيشوا به ما شي اسلام نموتوا به!		La cadette : Ce qui manque à l'islam de mon frère, c'est la sincérité, l'amour et la sérénité dans la paix. Dieu nous a donné <i>un</i> Islam pour vivre. Eux ils ont inventé <i>quatorze</i> Islams pour mourir.	Totalement réécrit. L'arabe insiste sur un islam qui a un caractère constructif, le français sur l'amour et la paix.
136		فتومة: حاشاك! الناس ماتت على الإسلام ما شي ماتت بالاسلام واش بك هكذا اها!		L'aînée: Les hommes sont morts pour l'islam et non par l'islam.	On ne traduit que la phrase principale, tout ce qui est expressivité est effacé.
137		دليلة: استعمرنا واحنا مسلمين ونخلفنا واحنا مسلمين الاستعمار والتخلف ما شي موت؟		La cadette : Nous étions colonisés... <b>et</b> <b>musulmans</b> . Nous sommes sous- développés... <b>et musulmans</b> . La colonisation et le sous-développement, n'est-ce pas une sorte de mort?	Ok



138	A17	<p>فطومة: اسمعني وما تنسي شي كاستقلينا استقلينا مسلمين هذه زيدي سجليلها مليح في راسك!</p>		<p>L'ainée: N'oublie pas que nous sommes libres... <b>et musulmans.</b></p>	<p>Français résumé de l'arabe.</p>
139		<p>دليلة: الدنيا ما جاتنا شي هكذا باش اليوم نخليها تحت سيطرة من والى فطومة: هذيك حاجة اخرى !</p>			<p>Omis.</p>
140		<p>دليلة: انا بما كانت راضية على قرابتي بابا كان راضي على قرابتي خوي واش دخله لداخل؟ واش دخله؟ في هذه البلاد ضيعنا بابانا ضيعنا يمانا وبقينا تحت سيطرة الاخوان! الصلاة بالخوف والجبن ولى لهفة! تعرفي واش قال الحلاج؟</p>		<p>La cadette : Nous avons obtenu l'indépendance. Cela ne veut pas dire que nous soyons libres. Dans ce pays, nous avons perdu notre père, nous avons perdu notre mère. Nous sommes otages de nos frères. Ecoute ce que disait Al Hallaj.</p>	<p>La première phrase en français est ajoutée. Toute la première partie en arabe, sur l'instruction, est omise. Omission aussi de la dernière phrase sur la religion imposée.</p>
141	A18	<p>الحلاج: كيف أرفع الخوف عني خوف الحياة وخوف الحلاج؟ سألتُ الشيوخ فقالوا تقرب إلى الله صَلِّ لِتَسْعَدَ وَصَلِّتُ خَوْفًا وَكَانَ هَوَاءَ الْخَوْفِ يُصَفِّرُ فِي أَعْظَمِي وَأَنَا سَاجِدٌ رَاكِعٌ أَتَعَبِدُ وَ أَدْرَكْتُ أَنِّي أَعْبُدُ خَوْفِي وَكُنْتُ بِهِ مُشْرِكًا لَا مُوَحِّدًا وَكَانَ إِلَهِي الْخَوْفُ وَصَلَّيْتُ أَطْمَعُ فِي جَنَّةِ لِيُخْتَالَ فِي مُقَلَّتِي خِيَالُ الْقُصُورِ وَالْقُبَبِ وَ أَدْرَكْتُ أَنِّي أَبِيعُ صَلَاتِي إِلَى اللَّهِ وَكُنْتُ بِهِ مُشْرِكًا لَا مُوَحِّدًا وَ كَانَ إِلَهِي الطَّمَعُ وَبَقِيتُ حَائِرًا فِي أَمْرِي فَقَالَ لِي شَيْخٌ يَا وَلَدِي الْحُبُّ سُرُّ النَّجَاةِ اعشَقْ تَفَرُّ! تُصْبِحُ أَنْتَ الْمُصَلِّي وَ أَنْتَ الصَّلَاةُ أَنْتَ الدِّينَ وَأَنْتَ الْمَسْجِدُ فَعَشَقْتُ حَتَّى عَشِقْتُ فَعَشِقْتُ حَتَّى عَشِقْتُ تَحَلَّلْتُ حَتَّى رَأَيْتُ رَأَيْتُ حُبِّي وَأَتَحَفَّنِي بِكَمَالِ الْجَمَالِ فَأَتَحَفَّنُهُ بِكَمَالِ الْمَحَبَّةِ وَ وَجَدْتُ نَفْسِي فِيهِ وَكُنْتُ مُوَحِّدًا</p>	19	<p>Voix off : Comment dominer ma peur, la peur de la vie, la peur du destin ? J'ai interrogé les sages. Ils m'ont dit : "Prie et tu seras heureux ; prie et Dieu dissipera tes angoisses". J'ai prié par peur. Le vent de la terreur soufflait dans mes os. Alors que j'étais agenouillé, en adoration, méditatif, j'ai compris que j'adorais ma peur. Et non Dieu. Je lui associais la terreur. La peur était mon vrai Dieu. J'ai prié pour mériter paradis, palais, soie, et fortune. J'ai découvert que je vendais ma prière à Dieu. Je l'ai associée à ma cupidité : la vanité était mon vrai Dieu. J'étais alors plus inquiet. Un sage m'a dit : "Mon fils, l'amour est la clef du salut. Adore et tu trouveras ton âme. Tu seras la prière et la mosquée". J'ai adoré jusqu'à être adoré ; j'ai rêvé jusqu'à voir. J'ai vu</p>	<p>Ajout de la répétition de Dieu. Traduction libre mais même sens.</p>

				mon amour ; il m'a offert la beauté ; et je lui ai offert tout mon amour. J'ai fondu mon âme en lui. Il était en moi, j'étais en lui. Ainsi j'ai triomphé de l'association.	
142		فتومة: يا اختي العزيزة اه! واش اداني حتى لعند الحلاج والا الحاج باه نتفهّموا نتفاهم معه في مسألة السترة! يا اختي العزيزة خوك قال لك استري روك استري روك اه!		6. L'aînée : Et pourquoi veux-tu que j'aïlle jusqu'à ce <b>Halla</b> ? Pour régler une affaire de <b>hidjab</b> ? Ton frère t'a ordonné de te voiler : voile-toi et n'en parlons plus.	En arabe sorte de jeu de mot entre الحلاج e الحاج. La première partie en français est différente, plus rationnelle, on perd l'absurdité de la réponse. La deuxième presque traduite mais perte des répétitions.
143		دليلة: اه السترة قبل ما تكون ثوب ! هي أولا تربية التربية الي تستر الانسان ما شي الثوب! اشحال من واحدة! اشحال من واحدة لبست الحجاب وفي مشيتها مكشوفة! اشحال من وحدة ما لبست شي وفي الهيئة متاعها مستورة! قلة التربية قلة التربية الي خلتنا مكشوفين ما شي اللباس!		La cadette : C'est l'éducation qui protège et non l'habit. Une <b>vulgaire</b> en <b>hidjab</b> n'en deviendrait pas pour autant une sainte ; une femme éduquée sans <b>hidjab</b> n'est pas forcément <b>vulgaire</b> . C'est l'éthique qui protège et non l'accoutrement.	Même sens mais changements lexicaux. Même traduit par éthique: l'éthique à la limite est une conséquence de l'éducation. En arabe répétition qui structure le discours. En français ça se perd.
144		فتومة: شوفي! ولو عندك الحق انا ما راني شي غالطة! سمعتي! على خاطر انت تكسري راسك بالزاف اه! على حجاب درت <b>grève de la faim</b> ياك! !  دليلة: صوم برك!  فتومة: صمت على الحجاب خرجت من الجار على الحجاب وحابة تخرجي من البلاد على الحجاب! اواه! اواه! وقيل قريت حتى انعميت!		L'aînée : Quelles que soient tes raisons, moi je n'ai pas tort. Pour une affaire de <b>hidjab</b> , tu as fait la grève de la faim ! Je crois que tes études t'aveuglent.	Le français est un résumé de trois répliques de l'arabe. La première phrase de Fatouma, bizarre sans doute pour un français, est gardée.
145		دليلة: الجهل هو الي يعمي! حيينا ندخلوا للطريق المستقيم ودخلنا على طريق معوج! دخلنا بالسطحيات والهامشيات دخلنا بالخطب وقلق الاعمال دخلنا بالعنف وقلة الرحمة انا ما كادني شي الحجاب كادنتي الطريقة الي نلبس بها الحجاب		La cadette: Ce n'est pas le port du <b>hidjab</b> qui m'indigne, c'est la manière dont on me l'impose.	En français on traduit seulement la dernière phrase de l'arabe. Dans la première partie, réflexion sur l'ignorance et ses conséquences qui a été omise.
146		فتومة: بنات عمك لبسوا! عماتك... خالاتك...  دليلة: عمتي لبسته على خاطر قتلوا لها ولدها في <b>cinq</b> <b>octobre</b> ما هوشي كيف كيف ما هو شي كيف كيف!		L'aînée : Mais regarde autour de toi, tes cousines, tes tantes et moi-même nous le portons. <b>Je ne comprends pas</b> pourquoi tu t'entêtes... <b>je ne comprend pas!</b>	Trois répliques arabes sont résumées dans une seule en français. Toute référence politique aux manifestations et aux répressions du 5 octobre 1988 est effacée.

		فتومة: الـ <b>cinq octobre</b> راه في قلب كل واحدة منا بالصح انت! ! انت ماني شي عارفة علا شراكي تخشني في مخك ما فهمت شي علاه!			
147	A19	دليلة: <b>على خاطر الناس تتبع الناس انا نتبع راي! على خاطر اليوم لو كان نلبس الحجاب نقول لروحي تبت وانا عمري ما كفرت!</b>		La cadette: Parce que si je mets le <b>hidjab</b> , je vais me persuader que je viens de m'amender, alors que je ne me suis jamais écartée du chemin.	Omission de la juxtaposition entre elle et les gens.
148		فتومة: <b>زيدى توبة على توبة!</b>		L'aînée: Ou tu as la foi, ou tu ne l'as pas.	Toute autre chose. En arabe idée de remords qui disparaît en français.
149		دليلة: <b>نقول لروحي الي عشته من قبل حرام! وانا عمري ما كنت حرايمية</b>		La cadette : <b>Je me</b> dirais que j'ai vécu dans le péché, <b>alors que</b> je n'ai jamais péché.	Ok
150		فتومة: <b>الحلال ما فيه لا زيادة لا نقصان!</b>		L'aînée: On n'en fait jamais trop pour Dieu.	Toute autre chose.
151		دليلة: <b>نقول لروحي دخلت في الإسلام وانا عمري ما خرجت شي منه!</b>		La cadette: <b>Je me</b> persuadera que je rentre à peine dans l' <b>Islam</b> , <b>alors que</b> je n'en suis <b>jamais sortie</b> .	Ok, répétitions moins fortes.
152		فتومة: <b>بيني لي بالي ما خرجت شي من الاسلام! البسي الحجاب وانت راكي كالبارج كالسيوم علاه انا كلبسته تبدلت. اه ما تبدلت شي! راني انا انا!</b>	20	L'aînée: Prouve que tu n'es <b>jamais sortie</b> de l' <b>Islam</b> et porte <b>l'hidjab!</b>	En français on traduit seulement la première partie. Dans la deuxième, Fatouma dit qu'elle n'a pas changé après avoir porté l'hidjab.
153		دليلة: <b>نلبس تمييز!</b>		La cadette: D'après toi, je dois le porter comme un uniforme, un signe distinctif...	Allongement et clarification.
154		فتومة: <b>بيني روحك! استري روحك!</b>		L'aînée: Réalise la volonté de ton frère, montre-toi des nôtres.	Totalement réécrit. La réplique en arabe est contradictoire. En français Fatouma continue à insister sur le fait d'obéir au frère.
155		دليلة: <b>نبين روجي باخلافي وأفعالي وأعمالي الي ما دارها راي ما يديرها الثوب!</b>		La cadette : Si je dois me distinguer, c'est par des actes et non par l'habit. Ce que la conscience ne me dicte pas, l'habit ne me l'imposera pas.	Même sens. Au début en arabe il y a trois noms tous traduits par « des actes ».

156		فتومة: بالاك الي ما دارها شي الراي يديرها الثوب		L'ainée : Peut-être que... ce que ta conscience ne fera pas, le hidjab le fera.	Ok
157		دليلة: انا هذا الثوب ما هو ثوب جدودنا! انا يما سترت روحها بالملاية والحايك عمرنا ما عرفنا هذا الثوب هدايا!		La cadette : Si je devais porter un voile, ce serait selon notre tradition. Ma mère n'a jamais connu cet habit.	Même sens. En arabe elle cite les voiles de la tradition, en français ces noms sont omis.
158		فتومة: ذك كترعنا به نلبسوه! جانا حتى لهنا ونخلوه!		L'ainée : Maintenant que nous le connaissons, on le porte. Il est arrivé presque à domicile et tu veux le rejeter...	« presque à domicile » est ajouté.
159		دليلة: انا كنستر روجي نستر روجي على طريقة اصلي الإسلام جاءنا كدين ولقى عندنا اخلاق! الإسلام كلحق لهذه البلاد لقي عباد ما لقي شي هوايش الدين دين والاصل اصل! من الفينيقيين حتى الرومان واحنا ساترين ارواحنا في الجبال! ساكنين الشراشف والكيفان ساترين ارواحنا من كل استعمار! التاريخ هو الي حكم علينا نعيشوا كالخيال! هو الي حكم علينا نعيشوا مخفين مصيرنا الضعفاء المجاهدين بقت لنا الا الروح ومديناها للموت!  الإسلام كلحق لهذه البلاد لقانا مستورين والسترة في اصلنا مكتوبة والحجاب ما زاد لها كا نقص لها الي عنده اصل مستور والي ما عنده شي اصل مكشوف ولو يلبس ميات حجاب!		La cadette : ( <i>énervée, haussant le ton</i> )  Tu veux que je te dise... Depuis les Phéniciens en passant par les Romains... nous avons fait des montagnes un voile-refuge, et des ravins un hidjab-protection. Voilées de nuages et de misère, nous guettions l'envahisseur occuper la plaine. L'histoire nous a imposé la clandestinité. C'est l'histoire qui a mis un voile sur nous. Alors, en matière de voile, je sais de quoi je parle. Et si je veux me dévoiler, je sais ce que je dis. <b>L'islam, quand il est arrivé dans ce pays,</b> nous a trouvées voilées et nous l'avons accepté. <b>L'islam, quand il est arrivé dans ce pays, a trouvé</b> en nous une éthique. Ils veulent aujourd'hui qu'on la tronque contre une morale. L'important est d'être enraciné et de choisir librement son Dieu plutôt que d'être déraciné et de se planter sur n'importe quel Dieu.  ( <i>Elle éclate en sanglots et se blottit dans un coin</i> )	Réflexion sur la storicité de l'islam qui est éliminée.  Même sens mais réécrit. Toute référence au voile est ajoutée. L'arabe est plus elliptique.  Totalemtent réécrit. Ajout d'une lutte éthique contre morale. En arabe on insiste encore sur la noblesse des origines et le fait que l'hidjab n'y ajoute rien.

160	A20	<p>غنية</p> <p>نمت منامة في ليلة كحلاء طاحت الحمامة في الجاير القلري زاد في الكتاب صفحة بالبحر امضب امضي على الي صاير</p> <p>نطقت وقالت لي الفاهمة لاه بالك دايم حاير قلت لها الشهد في بيت النحلة المغزور لاه لاه دايم طاير</p> <p>عزينا هم للدوام وزدنا لهفة ما ير عفوا للسندة كالوانها تتخالف درنا هم همة عز وتحفة وفي شان ماتت والهذرة الهذرة والمحاور</p> <p>فطنت فطنت في ليلة كحلاء طارت الحمامة طارت الحمامة وانا فهمت فهمت الي صاير</p> <p>عود</p>	21	<p><i>L'ainée la rejoint et tente de l'apaiser. Ambiance feutrée. Elle chante.</i> J'ai fait un songe par une nuit noire. La blanche colombe est tombée dans la plaine. Le psalmodeur a ajouté, au livre, une page. Et, à l'encre, il a signé l'événement.</p> <p>La belle intrépide a parlé et demandé : Pourquoi ton esprit est-il encore torturé ? Le miel dans sa ruche est toujours bien préservé Mais le frelon inquisiteur tourne enragé.</p> <p>Nous les avons choyés, surchoyés pour l'éternité Mais ils n'ont pas reconnu, du métier, l'éclat des couleurs. Nous les avons considérés avec respect, amour et bonté. De nous, avec mots et discours, ils ont abusé.</p> <p>Au milieu de la nuit noire, j'ai sursauté. Une colombe venait de s'envoler. Et j'ai compris ce qui s'était passé.</p>	<p>Le sens est le même, mais la traduction est très libre Création de beaucoup de rimes en français.</p>
161		<p>دليلة: تشفي ككنا نخرجوا في الربيع الكسرة تفور والحناء في يد العمريات والملايات كحلاء توت جايات من كل جهة في الزايرات والزغاريت ترعد الدنيا والربيع فايت علينا بخيراته</p>		<p>La cadette : J'aimais ces après-midi où, tous les voiles étalés sur l'herbe, nous campions pour accueillir le printemps. Nous croquions des artichauts crus... Et les herbes de toutes sortes, beurre tendre et petit lait doux, galettes aux herbes et œufs</p>	<p>Dalila évoque des souvenir d'enfance sur le printemps. Le passage est totalement réécrit. Le texte français n'est pas très "algérien" mais plutôt bucolique, alors que en arabe il y a plusieurs realia qui renvoient directement à la culture algérienne (= الكسرة)</p>

				au cumin. Sous l'immense figuier, au milieu des blés, même les chevaux étaient fous de liberté.	pain traditionnel, الحناء , الملايات = voile , (الزغاريت).
162		فتومة: اه يا حسرة! يا حسرة على القمح في المطمور والخليع في الفخار والقديد معلق ببركة العيد!		L'ainée : Les moustaches au vent, les hommes scrutant l'horizon. Attirés par les montagnes, ils jetaient sur nous des regards rêveurs. L'histoire leur demandait des comptes, le destin nous mettait à l'épreuve. Mais la volonté de vaincre ne voilait-elle pas déjà les inquiétudes de victoire?	Idem, réécrit. En arabe traditions du passé, en français encore très bucolique.
163		دليلة: المبسم بالسواك وريحة العطار وهمة الوشام القهوة بالفلفل الاكل وبارود الرجال عليه الكلام الكرمة مدايرة الظلال وضحكة الذراري زائدة فرحة في المقام! كسرة العظمة الكويرات حشاوش على كل لون: دبشة حرشة حمايضة العسلوج التالمة الفرنيينة كنا محضنين الأرض والسماء داير علينا حجاب	22	La cadette : L'espoir était en nous. Tout était lumière, couleur, rire et tendresse. Même la misère avait peur de nous.	Les souvenirs en arabe sont très concrets. En français on évoque surtout des émotions et des détails très généraux (la lumière, la couleur...).
164		فتومة: كان القلب على جمر والضحكة باينة للعدو زرداب كان التاريخ يحاسب فينا مية حساب كانت لنا فوة نقابلوا بها العذاب كنا ناس! كنا ناس!		L'ainée : Les voyous ralliaient les perdus, camouflaient les larmes des vaincus. La terre revendiquait ses martyrs, <b>nous avons une âme... Nous avons une âme!</b>	Réécrit. Ajout de la référence à l'âme.
165		دليلة: كنا ناس! كنا ناس بتاصح ذرك ما رانا إلا نساء! فتومة: اه! دليلة: تعرفي منين جات كلمة نساء? فكومة: اه دليلة: جات من كلمة نسي! فتومة: على هذيك الي قعدنا منسين!		La cadette : <b>Nous avons une âme</b> peut-être, mais aujourd'hui nous ne sommes que des femmes.  Sais-tu qu'en arabe, il y a quatre mots pour désigner la femme.  Le premier "Nssa", ce qui veut dire "oublier".  L'ainée: C'est pour cela que nous sommes	Les deux premières répliques de Fatouma, uniquement expressives, sont effacées. Dalila en français ne pose pas de questions. Le français est plus précis. Réflexion métalinguistique sur l'arabe nécessaire pour pouvoir garder le passage.

				aux oubliettes.	
166		دليلة: اه وكلمة امرأة؟ كلمة امرأة جات من كلمة مرار! فطومة: على هذيك الي معيشتنا مرة!		La cadette : Le deuxième, “ <b>Mra</b> ”, veut dire “amer”. L’ainée: Ce n’est pas par hasard que notre vie est amère.	Réflexion métalinguistique sur l’arabe.
167		دليلة: <b>alors</b> العارة؟ العارة جات من كلمة عرام على خاطر كانوا يستقونا كالعرام بالربعة في <b>le carnet de famille</b> !		La cadette : Le troisième, “ <b>Aram</b> ” signifie “tas”, comme un tas de chair, un tas de... L’ainée: C’est pour cela qu’ils prennent le droit de nous entasser par quatre dans le livret de famille.	La réplique de Dalila est divisée entre les deux sœurs. Réflexion métalinguistique sur l’arabe. Le français présent en arabe est légèrement corrigé dans la version française.
168	A22	فطومة: والخونية؟ دليلة: اه! الخونية! الخونية جات من كلمة خيانة! فطومة: اه! دليلة: اوه! على خاطر حاسينا كامل خاينات!		La cadette: Le quatrième, c’est “ <b>Khaounia</b> ”, qui vient du mot <b>khiana</b> -traîtrise, parce qu’ils nous considèrent toutes comme des traîtresses.	Quatre répliques en une. Changement de stratégie d’insertion de l’arabe, avant il y avait la glose “qui signifie”, ici la traduction n’est séparée du mot que par un tiret.
169		فطومة: اخاه! احنا سميناهم عز الاسلامي ياه! رئيس الدا سبوعة صاحب السمو دقدوق بحبوح ورح ورح احاي صار هكذا ياه!		L’ainée : Et dire que nous les gratifions des plus belles nominations : excellence, majesté, maître de maison, <b>Dagdoug ! Bambou!</b>	Quelques omissions. Insertion de deux mots arabes qui ne sont pas traduits, les mêmes sont présents aussi dans le texte arabe. Le spectateur comprend seulement que ces mots ont une connotation positive.
170		دليلة: شوفي حتى كيغفوا علينا! كيغفوا علينا يمثلونا للهوايش للحشاوش: يا القرنفلة! يا الياسمية! يا العودة! يا التفاحة! يا النجاسة! يا مشاهد: غزالة! دليلة: يمثلونا لكل شي! كل شي الا بعباد الله!		La cadette : Regarde ! Quand les hommes chantent les femmes, ils les comparent à des fleurs, à des plantes, à des bêtes. “Toi, la rose, la gazelle, la pomme, la pêche, la poire...” ! Ils nous comparent à tout sauf à des êtres humains.	En arabe un spectateur intervient et suggère le mot “Gazelle”. Son intervention est omise et Dalila est la seule qui parle.

171		<p>فطومة: اه اه! كما هذيك الغنية متاع قمرية البروج: يا قمرية البروج انت الي تسيقي في الدروج اه! شدي البيدون والنشا بعدي يا واحد الدروج خليني انا نجوز اه</p> <p>عمري في الدنيا عمري ما شمعت رجل يغني عنية على مراته بعد عشرين سنة عشرة معها سمعتها انتيا؟</p>	23	<p>L'ainée : C'est vrai... Tu connais la chanson qui dit : <b>ya goumriet lebroudj</b>... "toi colombe des pigeonniers, toi qui lave les escaliers, prends le bidon et la serpillère..."</p> <p>Je n'ai jamais entendu un homme chater ses vingt ans de mariage pour faire plaisir à sa femme... Que veux-tu ? Les hommes chantent leur maitresse ; pas leur épouse.</p>	<p>Titre en arabe traduit à coté. L'arabe est beaucoup plus vulgaire et sexuel. En français on n'a que la première partie de la chanson.</p> <p>Réécrit. La partie sur la maitresse est ajoutée.</p>
172		<p>ف و د: انا مارتى عشرين سنة عشرة معها انا مرتى! ربت أولاد الحلال الله يخليها! انا مر...</p> <p>فطومة: اه اخي علي نندب الصح! اه اه! دليلة: هذه jamais صرت و jamais تصير! فطومة: اه!</p>			<p>Les deux sœurs esquissent une chanson qui loue la femme, mais elles se rendent compte que c'est impossible. Omis.</p>
173		<p>دليلة: على خاطر المحبة عندنا احنايا قيرة جهاد! فطومة: يا لطيف!</p> <p>دليلة: والحنانة <b>défendu</b> في هذه البلاد <b>interdit par</b> <b>! décret national</b></p>		<p>La cadette : Parce que chez nous, l'amour est une lutte une vraie guerre. La tendresse nous est interdite par décret national.</p>	<p>Une réplique en résumé trois. La deuxième phrase en français dans le texte arabe est gardée telle quelle.</p>
174		<p>فطومة: <b>pourtant</b> et شوية حنانة حتى الممنين ما يقولوا شي عليها لالا!</p>		<p>L'ainée : Et pourtant, même les croyants ne refuseraient pas un peu de tendresse.</p>	ok
175	A23	<p>فطومة: اسمعني انت الي تهذري على الحنانة! تشوفي على العجوز حنونة؟ دليلة: حنونة؟ فطومة: اه! هذيك الي كانت تجي زمان للحزمة! !</p>		<p>8. (Avec un air à la fois mystérieux et enjoué, l'ainée met un châle sur sa tête comme les vieilles femmes...)</p> <p>L'ainée : Toi qui parles de tendresse, tu te</p>	<p>Le français est résumé de l'arabe. En arabe, Fatouma pense à Hanouna parce que son nom a la même racine de Hanana, tendresse, dont elles parlaient juste avant. En français, ce changement de sujet n'est</p>





		ف/ح: اه دليلة: علاه دخلت في علم ربي سبحانه والا كيفاه؟ ف/ح: حاشا يا بنتي حاشا! دليلة: واه!			
180	A24	ف/ح: حاشا ربي اعطانا مكتوب ودار لنا أجل واش هو يا بنتي بن آدم قلبه هو خبيره الله يزيد لنا في العقل يا بنتي والخنافة في القلوب! الخنافة في القلوب يا بنتي!	24	L'aînée-Hanouna : Dieu a tracé les destins. Il nous a prescrit une heure. Nul n'échappe à sa volonté. Mais tant quel es hommes sont fous, les femmes doivent enfanter.	Réécrit. Le conflit entre femme et homme est plus fort en français.
181		دليلة: حنونة! قولي لي انت انت علاه ما عندك شي الذراري علاه؟		La cadette-Zakia: Alors pourquoi, toi, tu n'as pas eu d'enfant?	On traduit le sens mais pas le style.
182		ف/ح: انا؟ دليلة: اه!			Omis.
		ف/ح: أنا دارني ربي باه نسلك الاوحال والا باه نحصل روحي؟ اه؟ والي عندها الاولاد يصعب عليها تحن على أولاد الغير!		L'aînée-Hanouna : Dieu a voulu que je sois accoucheuse : je suis faite pour délivrer les autres et non moi-même. Celle qui enfante ne peut pas s'attendrir sur les enfants des autres.	ok
183		دليلة: الا لا الحنونة لالا! الي عندها الذراري بعرف قيمة الاولاد!		La cadette-Zakia: Celle qui est mère sait aimer les enfants.	Même sens mais libre. On ne traduit pas l'expressivité.
184		ف/ح: اه! المرأة ما تتلاح للموت الا على اولادها! أولاد الغير يغيظوك اولادك يبكوك يا بنتي! الكيدة صعبة وتعرف موالها!		L'aînée-Hanouna : Une mère affronte la mort pour ses enfants. Les enfants des autres t'attendrissent, les tiens t'arrachent des larmes. Le chemin de la tendresse est difficile. Seul Dieu en connaît les détours.	La deuxième partie est réécrite. En arabe on fait référence au foie, qui est le lieu où résident les émotions et les passions. Ce passage a été changé. Ajout de la référence à Dieu.
185		دليلة: اه! يا اختي العزيزة انا كنتفكرها تجيني الدمعة حنونة! فطومة: تشفي ككانت ندير لنا بوقالة؟		L'aînée ( <i>rompant le jeu</i> ) : Quand je me rappelle la vieille Hanouna, j'ai envie de pleurer, elle était magique... et surtout, elle savait dire des bouqqalets.	Trois répliques résumées dans une. Réécrit. Mot en arabe qui n'est pas expliqué.

		دليلة: البوقالة نشفي عليها ككانت؟؟؟ اخلاص تفكرت البوقالة نشفي عليها			
186		فطومة: السلام بعد السلام والسلام الي في ورقة زينة ما زالنا في القلوب وللان ما تنسينا خرجت لباب الجنان وعيظت يا ليلى طاحوا غصون الذهب وفرجت منديلي انا ادبت المليح وانتم ادبتوا غيري مليت من هذا الخريف وعذابه الليل كجاءني صعيب والنهار معذبني اه اه! قولوا لخوي العزيز يحيي يرافقتي		J'en ai assez de cet automne. Il n'a pas étanché ma soif. La nuit m'a été difficile Et la journée m'a peinée. <b>Dis à mon frère chéri</b> De venir me tenir compagnie.	La chanson en français est beaucoup plus courte, on ne traduit que la dernière partie de l'arabe.
187		دليلة: وقولو لخوي العزيز يروح يبعدي		La cadette ( <i>vivement</i> ) : ah non ! <b>Dis à mon frère chéri</b> de s'éloigner et de me laisser en paix	Deux verbes au lieu d'un verbe.
188		فطومة: أيا ذرك خلينا من خوك! لوكان نديروا بوقالة واش تقولي؟		L'aînée : Ça suffit avec ton frère. On ne va pas recommencer. Et si on faisait des <b>bouqqalets</b> .	Même sens. Encore le même mot en arabe dans le texte français sans commentaire.
189		دليلة: انا راني مبوقلة وانت تحوسي نديروا بوقالة		La cadette: Tu crois que je n'ai pas assez de problèmes comme ça, pour me proposer une <b>bouqqala</b> .	En arabe jeux phonique intraduisible entre بوقالة et مبوقلة
190	A25	فطومة: وقيل بالبوقالة يتتحي لك التبوويل وأين راكي عارفة؟			Omis. Jeux phonique intraduisible entre تبوقيل et بوقالة
191		دليلة: اياي انتيا ذرك تامني بهذوا الخرايفات هذوا! فطومة: أنا نامن بربي ونامن بالعوايد! على بالك البوقالة تيليفون النساء والا لالا؟ دليلة: تيليفون النساء! وكيف هذا تيليفون النساء؟ فطومة: من الدار تعرف واش صار في الزنقة تجيب لك الخير منين كان تخبرم على الغايب توري لك الخاين والصديق تصفي النية وتهزن الخواطر دليلة: انا نيبي صافية وخواطري لا باس عليهم يا اختي!			Omis. Discussion autour du rôle social de la bouqqala (téléphone des femmes).

192		فتومة: على بالي انت من أصحاب <b>L'horoscope</b> ! أصحاب الكباش السمك العقرب يا لطيف!		L'ainée : Dis-moi plutôt que tu es du genre "horoscope". Il faut se déguiser d'animal pour connaitre son destin: crabe, bélier, poisson, etc.	Juxtaposition entre une pratique traditionnelle algérienne et une pratique occidentale. Plus d'animaux en français. Clarification.
193		دليلة: هذاك علم الفلك		La cadette: L'horoscope est une science, c'est de l'astrologie.	Clarification.
194		فتومة: اه اه! <b>L'horoscope</b> علم الفلك والبوقالة جايحة ياك؟! البوقالة فيها كلام زين وتخبرك بالصحيح!	25	L'ainée : Ah bon ! L'horoscope est une science et la <b>bouqqala</b> des bêtises... La <b>bouqqala</b> , c'est de la poésie et de l'information en même temps.	Arabe plus imagé, mais ok.
195		دليلة: لالا اسمعي اه البوقالة بوقالة و <b>L'horoscope</b> ! <b>L'horoscope</b> !		La cadette: Disons que l'horoscope... c'est pas la <b>bouqala</b> ; et la <b>bouqala</b> , c'est pas Nostradamus.	Ajout de Nostradamus, référence très Occidentale.
196		فتومة: أصحاب <b>L'horoscope</b> النهار كامل وهما يخلطوا في السماء! النجوم القمر ما ني شي عارفة واش هو باه يقولوا لك <b>demain mauvaise journée</b> <b>sentimentale</b> ! يا اختي العزيزة واش اداني انا حتى للنجوم باش نعرف إلا غدوة متخدة علي؟ دليلة: مسألة عقلية <b>L'horoscope</b> كالبوقالة كيف كيف! فتومة: لالا ما شي كيف كيف! دليلة: اه			Omis. Les deux sœurs ne sont d'accord sur rien.
197	A26	فتومة: ما شي كيف كيف على خاطر البوقالة وحدها تعطيك الخير الدريسة النهار والساعة! والتسريح البرميسيون اه شوفي لو كان في التلفزيون في هذيك نشرة الاخبار متاع الثمانية في عوض يحطوا لنا نشرة الاخبار متاع الثمانية في عوض يحيطوا لنا نشرة الاخبار يحطوا لنا بوقالة! ! والله غير لو كان على بالنا بكل شي واش بك!		L'ainée : La <b>bouqqala</b> est unique. Elle te donne l'information, l'adresse, le jour, l'heure et l'endroit. Et tu veux que je te dise ? Si, à la place du journal télévisé, on nous passait une <b>bouqqala</b> , on serait mieux informés. La <b>bouqqala</b> ne ment jamais.	Changements lexicaux mais même sens. La dernière répétition est ajoutée.

198		دليلة: وانت ذرك واش راكي تحوسي عندي انايا؟ فطومة: اياي انت نجربوا نديروا بوقالة! ! بلاك هذا الشي الي راه مغبنك ما كاش منه بالك يحبوا يهفونا الهفة صعبة والا لا لا؟ الهفة صعبة والمهفوف راه ما يحس شي؟			Omis.
199		دليلة: يا اختي انا على حسب ما نعرف يقولوا البوقالة تبدا في نص الليل كنتقطع المشية وقاع احنا رانا في نص النهار وتقول سحري كيفاه رايحة تديري هذه البوقالة هذه؟!		La cadette: Tu sais bien que <b>la bouqqala</b> se joue la nuit quand tout est calme, alors que nous sommes à la mi-journée et, en plus, avec des manifestations partout...	Ajout d'un renvoi au contexte politique.
200		فطومة: على بالي اه على بالي تندار في الليل بالصح اه كتكون الدنيا كحلاء بين عينيك! يا خي النهار كامب يولي لك ليل		L'aînée : C'set vrai... Mais quand tout est noir à nos yeux le jour devient nuit.	Traduction du sens mais pas de l'expressivité.
201		دليلة: صحة سيدي أيا نديروا هذا الفل ونشوفوا هذوا الخبرات الصحيحة إياه اياه		La cadette : Puisque tu insistes... Voyons voir ce que le sort nous réserve.	
202		(غنية . تولويل. بندير)		<i>Elles préparent la <b>bouqqala</b>. L'aînée prend un <b>kanoun</b> avec de l'encens et fait le tour de la pièce. Puis, elle passe le <b>kanoun</b> au-dessus de la tête de la cadette et s'assied.</i>	Un nouveau mot en arabe dans le texte français qui n'est pas traduit ni expliqué.
203		فطومة: بسم الله بديت بسم الله بديت وعلى النبي صليت وعلى الصحابة رضيت وعيطت يا خالقي عبد القادر الجيلالي  درتكم مفتاح كل الخير يا هذوا الأقطاب يا الي ما شفك حالي در لي في المضيق طريق ودر لي في البحور من زهو علال يا الله يا خالقي يا بوعلام الجلاي		L'aînée ( <i>Tout en passant la bouqqala à l'encens</i> ) : Au nom de Dieu, je commence et je salue son prophète. Je remercie ses apôtres. Je m'en remets à toi, mon Créateur.  O toi qui viens au secours du désespoir O toi créateur de Abdelkader Djiiali O toi la clef de tout bienfait O toi Maître de tous les pôles Que ma situation te fasse pitié. Ouvre-moi une issue dans cette impasse Crée-moi en ces vers de quoi me réjouir Toi ô mon créateur Et toi <b>O boualem et Djiiali</b> .	Même sens mais réécrit. La première partie est plus courte, la deuxième plus longue et ennoblie.  En français on cite des saints sans le spécifier.

204		<p>دليلة: هذا اخلاص؟</p> <p>فطومة: اخلاص شوفي انت الا كاش ما!</p> <p>دليلة: نرمي؟ نرمي لداخل؟</p> <p>فطومة: أيا</p> <p>دليلة: استنتي! اياي روجي! اي!</p>	26	La cadette: Allez commence!	Dialogue spontané réduit à une réplique.
205	A27	<p>فطومة:</p> <p>لوكان اسعود ينغرس بالعود نغرس منه مية عود و عود في وطية وحدي لاكن السعود في يدك يا معبود يا سقام السعود سقم لي سعدي الناس الكل بالاحباب وانا غربية وحدي</p>		<p>L'ainée :</p> <p>Si les destins étaient des plantes, J'en planterais des milliers A moi seule au même endroit. Mais les destins, O seigneur, sont entre tes mains, Toi qui a le pouvoir de les redresser, Renforce-moi le mien. Tous les gens ont leurs amis, Et moi seule je suis abandonnée...</p>	Même sens mais réécrit.
206		<p>دليلة: اخلاص؟</p> <p>فطومة: اخلاص</p> <p>دليلة: نجبد؟</p> <p>فطومة: اجبدي! ابواه!</p>			Dialogue spontané omis.
207		<p>دليلة: F.L.N.</p> <p>فطومة: واش هذايا؟ جينا نديروا بوقالة والا نديروا بولينيك؟</p>		<p>La cadette : F.L.N.</p> <p>L'ainée : Ah non ! Je ne suis pas d'accord. On fait des bouqqalets, pas de la politique.</p>	Ajout de « je ne suis pas d'accord »
208		<p>دليلة: اسمعني علاه تزعقي علاه.</p> <p>يا احنا سعدنا معوج معوج</p>		<p>La cadette: Ecoute, notre destin est foutu, foutu... Voyons celui des partis... Peut-</p>	Réécrit.

		نشوفوا سعد البرتبيات والا معوج والا مسقم		être que le notre est lié à l'un d'entre eux.	
209		فطومة: نديروا بوقالة مناع البرتبيات امالا!		L'aînée: Alors on fait la <b>bouqqala</b> des partis?	ok
210		دليلة: <b>voilà</b> !		La cadette: Pourquoi pas?	La réplique dans le texte arabe est en français, mais elle est de même modifiée dans la version française.
211		فطومة: اه البوقالة مناع البرتبيات امالا! دليلة: ذرك لي؟ فطومة: معلوم			Omis. La première réplique de Fatouma est une répétition de ce qu'elle avait déjà dit avant.
212				L'aînée : C'est une nouveauté pour moi ! La cadette : te n'inquiète pas, on n'est pas à une nouveauté près. A mon tour maintenant...	Ajouté.
213		دليلة: عييت من الوقفة و عييت من نشوف عييت من الجامع واقفة عند بابه اذا انت قريت انا هجيت والحرف الي نسيته نعيطيك وجبه وراني نترجي في القلوب القاسحة وقتنا يربطابوا يا ذرى اشكون هذا؟		<b>Je suis lasse</b> de l'attendre <b>Je suis lasse</b> de percevoir <b>Je suis lasse</b> de la mosquée Toujours debout à son entrée. Si tu as lu, Moi j'ai épilé. La lettre que j'ai oubliée, Je t'en donne la signification. Je passe mon temps à espérer Quel es cœurs durs s'attendrissent.	Ok, mais dernière ligne (le commentaire de Dalila) est effacée. Répétition et rimes en français.
214		فطومة: ياو الارشاد والإصلاح اه! دليلة: ليك اياه روجي		L'aînée : El Islah Wal Irschad ! A moi!	Omission de la spontanéité. Parti musulman de centre.
215		فطومة: بعث لك ابرا بقرنفلة حمراء فيها خطوط من ذهب من جميع ما تقرا قلت له يا عدو بن عدو بدلتنى باخرى قال لي والله يا خليلتي ما بدلتنك بالغير	27	[J'ai écrit une lettre Avec un œillet rouge. Les lettres étaient d'or, J'avais beaucoup de choses à dire.	L'ordre des partis est déplacé par rapport à l'arabe. Réécrit.

		<p>محببتك في قلبي غير الا شاب الطير دليلة: شابه هذه! هذه P.A.G.S. c'est le !</p> <p>فطومة: اه!</p>	<p>Je crois que tu m'as changée pour une autre. Tu m'as juré que tu seras toujours pour moi</p> <p>La cadette : ça c'est le P.A.G.S.]</p>	<p>Perte de la spontanéité des répliques qui suivent.</p> <p>Parti communiste.</p>
216		<p>كنت منكم وليكم وأصبحت براني كنت في الصف الاول وعدت في الصف الاخراني واليوم يا عدولي قولوا للسلطاني الذل ما تحمله والعز رباني فطومة: I'M.D.A. ! لي؟ دليلة: ليك</p>	<p>[J'étais de vous, Je suis devenu étranger. J'étais au premier rang, Je suis au dernier. Vous qui êtes mes juges, Dites à mon seigneur : Jamais je n'accepterai l'humiliation Parce que j'ai été élevé dans la dignité.</p> <p>L'aînée: Le M.D.A.]</p>	<p>L'ordre des partis est déplacé par rapport à l'arabe.</p> <p>Quelques glissements lexicaux.</p> <p>Perte de la spontanéité.</p> <p>Parti de droite nationaliste non révolutionnaire. Moins radical que le FLN.</p>
217		<p>بركاك يا قلبي من البكى! اضحك للزمانك وافرح! بشاير الخير طلعت ربي رد الي كان راح حراير ومنسوجين وخير منهم سيد الملاح شابه هذه ثاني اه! ف و د: c'est le F.F.S. !</p>	<p>[Cesse de pleurer, mon cœur, réjouis-toi. D'heureuses nouvelles nous sont parvenues, Dieu a ramené tous les absents, Soieries et prisonniers. Le meilleur des hommes est parmi eux.</p> <p>La cadette : F.F.S. ... A moi.]</p>	<p>L'ordre des partis est déplacé par rapport à l'arabe.</p> <p>La dernière partie est réécrite. Perte de la spontanéité.</p> <p>Parti nationaliste néo libériste.</p>
218		<p>دليلة: ناس مع الناس ومايدوم الا الله نفكرت أيام زهونا مع الحبيب وأين راح حزني على فراقنا وغيره ما نرضى سكون هذا؟ فطومة: ال F.I.S. !</p>	<p>Les gens succèdent aux gens. Il n'y a d'éternel que Dieu. Je pleure les jours de liesse. Le corps est ici et le cœur est là-bas. Je porte le deuil de ma réputation. Plus triste que moi Aujourd'hui il n'y en a pas.</p> <p>L'aînée: Le F.I.S.</p>	<p>Réécrit.</p>



219	A29	<p>خميري يا خميري يا الي حيروني بك انت برنوس الملف وانا خاسرة فيك انت خويتم الذهب وانا فصيص فيك نتضاربوا راس للراس والي غلب يدك !</p> <p>دليلة: هذه c'est استني اه د و ف: هذه R.D.C. ! c'est</p>	28	<p>Toi mon Beau Brun, toi le plus beau A cause de toi, j'ai été maudite. Toi mon burnous, Et toi ma broderie, Toi la bague en or, Et moi la pierre incrustée. Je me battraï pour toi, tête contre tête. Ne peut gagner que celui qui te mérite.</p> <p>La cadette: R.D.C.</p>	<p>Réécrit.</p> <p>Parti berbériste, partie la plus intellectuelle et radicale, laïciste.</p> <p>Ordre des partis en arabe : El-islam, PAGS, IMDA, FFS, FIS, RDC</p> <p>Ordre des partis en français: El-islam, FFs, MDA, PAGS, FIS, RDC</p>
220		الأذان: الله اكبر!		( <i>La voix du Muezzin au loin appelle à la prière</i> )	La réplique est traduite par une didascalie, mais au niveau de la mise en scène ça n'a pas vraiment de conséquences.
221		<p>دليلة: نروح فطومة: وأين تروحي؟ دليلة: نروح منين جيت وأين حبيتني نروح؟ فطومة: تولي للدار والا ما تولي شي؟</p>		<p>10. La cadette : Bon je m'en vais, je pars.  L'aînée : Où veux-tu aller ? Tu retournes à la maison ou non?</p>	Le français est un résumé de l'arabe.
222		دليلة: ما دام هو شاد في موقفه انا ثاني نشد في موقعي!		La cadette : Tant qu'il reste sur ses positions, moi je ne céderai pas.	Quelques changements dans la dernière partie.
223		<p>فطومة: وأين راكي امالا هكذايا وأين راكي ساكنة؟ دليلة: هذا شغلي!</p>			Omis.
224		<p>فطومة: ولو كان كاش ما يصرى بك والا يصرى بنا يا طفلة انعلي ابليس!</p>		L'aînée : Ecoute, sois raisonnable, il peut t'arriver quelque chose de grave. On ne sait même pas où te joindre.	La dernière phrase est ajoutée : clarification. La première traduit la locution = انعلي ابليس = maudis le diable.

225		دليلة: ياو صرى <b>déjà</b> بي! صرى <b>déjà</b> بي وانتما مت على بالكم شي بي!		La cadette: Je suis déjà dans une situation grave.	Résumé et moins polémique.
226		فطومة: اواه! هذه ضربة أخرى هذه! هذه ضربة أخرى ودرت الحجاب سبة! دليلة: واش من ضربة هذه ثاني واش من ضربة؟			Omission de la référence à la folie, qui en arabe est répétée cinq fois.
227		فطومة: انا باه تقولي لي بالي هذا الشئ كامل الي صرى بينك وبين خوك على جال الحجاب انا هذا الشئ كامل ما يدخل لي شي في راسي انايا!		L'aînée : Ce qui arrive entre toi et ton frère, ce n'est pas qu'une affaire de hidjab... Je ne peux le croire.	Ok
228		دليلة: صح! المسألة ما شي مسألة حجاب! المسألة مسألة حرية! أنا كنخرج نخرج حرة وكنخدم نخدم حرة		La cadette : Tu as raison, ce n'est pas uniquement une affaire de hidjab. C'est une question de liberté et de tolérance: je veux décider librement de mes actes.	En arabe, réplique totalement bâtie sur les répétitions. En français rationalisation et clarification.
229		فطومة: واش هو هذه الحرية هذه؟ ذك الي يجي يقول لك انا حر! جينا الاستقلال بالزاف واش هو هذا ذك نزيروا شوية طلقناها بالزاف! واش هو هذا؟		L'aînée : Liberté, liberté. N'importe qui aujourd'hui se veut libre... On a eu l'indépendance, c'est déjà beaucoup. Il est temps de serrer la vis. Se relâcher, ce n'est pas normal.	Même sens.
230	A30	دليلة: كالبلاد تنطلق ناسها تعود فراجة كالوادي يحمل تخرج الحنوشة الديمقراطية هذه في عوض تكون تعددية الأراء ولت تعددية المشاكل! احنا دائما قدرنا على الموت دائما بالصح <b>jamais</b> ! قدرنا على المعيشة <b>jamais</b> !		La cadette : Quand un pays se relâche, ses citoyens deviennent spectateurs... Quand les rivières sont en crue sortent les serpents. Au lieu que la démocratie soit un échange d'opinions, elle est devenue chez nous un échange de menaces. On a toujours su mourir, mais on n'a jamais appris à vivre.	Quelques glissements lexicaux, mais globalement il y a les mêmes images.
231		فطومة: رانا عايشين ونقولوا الحمد لله!	29	L'aînée: On vit comme on peut... et là n'est pas le problème.	Réécrit.
232		دليلة: عايشين؟ عايشين معيشة الرخص! وكنموتوا نموتوا موت غالية هانا كيفاه رانا عايشين!		La cadette: Notre vie est une misère et nos morts coutent cher.	On traduit le sens mais pas l'expressivité et les répétitions.

233		فطومة: يا اختي هبلتني اه دليلة: عايشين!؟			Omis.
234		فطومة: هبلتني اه! واش هو هذا؟ انا ما نرضى ما نحمل نشوفك هابمة سمعت؟ ما نرضى ما نحمل نشوف خوك محير امالا لو كان والدينا خلوا لنا ديار والا ما ني شي عارفة نتقاتلوا ياك؟ ثلاثة يتامى ما قدرنا شي نتفاهموا بعضنا! ثلاثة يتامى ما قدرناشي نتوحدوا على هم الدنيا!		L'aînée : Ecoute, j'en ai marre de tes discours. Moi... je ne supporte pas que ton frère soit inquiet, contrarié à cause de toi ! Nous ne sommes que trois misérables orphelins et on n'arrive pas à s'unir face à l' <b>existence</b> .	La première partie est omise. Même sens mais réécrit. Perte des répétitions.
235		دليلة: هم الدنيا هو الي فرقنا		La cadette: Justement c'est l' <b>existence</b> qui nous divise.	Ok. Dans les deux langues la cohésion des répliques est donnée par les répétitions.
236		فطومة: قريتوا باه تفهموا بعضكم والا باه تفكروا بعضكم؟		L'aînée : Vous avez étudié pour vous entendre ou pour vous renier les uns les autres ? Vous me rendez la vie <b>amère</b> .	La phrase "vous me rendez la vie amère" en arabe est après toutes les répliques omises.
237		دليلة: اه اختي انا قريت باش نعرف واش ندير mais هما قراوا باش يدبروا على الغير! فطومة: اه انا تحممت انا تحممت عليكم ربيتكم كبرتكم قريتكم باه انتما ما بخصكم ولو! انا ما كان شي عندي الوقت انا باه نتفلسف! بالصح انتما بالتفلسف نتاعكم كليتوا وجوه بعضكم مررتوا لي معيشتي انايا مررتوا لي حياتي قاع!			Omis. Réflexion des deux sœurs sur le rôle de l'instruction. La dernière phrase de Fatouma est en français dans la réplique précédente, en éliminant les répétitions.
238		دليلة: انايا ما مررتوا لي شي معيشتي انا ما مرروه لي شي!		La cadette : Pourquoi ? La mienne de vie n'est pas <b>amère</b> !	Même stratégie de répétitions dans les deux langues, mais en arabe on répète un verbe, en français un adjectif, à cause d'une modification faite dans la réplique précédente.
239		فطومة: على بالي بالصح ساعفي! ساعفي! احنا النساء لوكان ما نساعفوا شي راهي تروح البلاد واش بك! تروح البلاد لوكان ما نساعفوا شي احنا الي رانا عارفين واش واش كاين في قفة البلاد!		L'aînée : Je sais et je te comprends... Mais prends patience : c'est tout le pays et la nation qui s'écroulent. Déjà le pays est en pleine crise... rien ne tiendra. Nous les femmes, nous sommes les seules à savoir	Inversion de l'ordre des phrases.

				ce qu'il y a réellement dans le couffin de la nation.	
240	A31	دليلة: يا اختي الا انت ما زلت فادرة تزيدي تساعفي انا اخلاص نليت وكرهت وبركات وبركات!		La cadette : Si tu peux encore patienter face à leurs délires <b>responsables</b> , moi je ne peux plus.	En français quelques omissions mais ajout du mot clé "responsables" qui sera répété juste après.
241		فطومة: انتيا انت ابي تهدي لي على المسؤولين احنا مسؤولين على المسؤولين! على خاطر المسؤول كيطيح! ما يصيب غير مراته والا يماه! الرجال يصيبوا بعضهم في العز وينكروا بعضهم في الشدة!		L'aînée : Sais-tu que nous sommes <b>responsables</b> des "responsables" ? Quand un <b>responsable</b> tombe... Il ne se faire ramasser que par sa femme ou sa mère. Les hommes s'estiment dans la gloire et se renient dans la déchéance.	Même sens et mêmes répétitions.
242		دليلة: امالا على حسابك انتيا الرجل يتبع الغالب والمرأة تتمحن بالمغلوب!		La cadette: Tu veux dire quel es hommes soutiennent les vainqueurs, et quel es femmes supportent les vaincus...	Ok
243		فطومة: هي بالذات اه! هي بالذات		L'aînée : Exactement, et c'est logique. Parce que nous, les femmes, on est vaincues pour l'éternité...	Toute la deuxième phrase est ajoutée. En arabe deux fois la même expression, très expressif. En français on insiste sur le sens et on perd l'expressivité.
244		دليلة: انا ما ني باغية نكون لا في رقبة غالب ولا في رقبة مغلوب! انا باغية نكون في رقبتي انا وانا نهذر مع انا وانا نتصرف في انا وانا نحوس مع انا وانا <b>c'est</b> انا <b>voilà</b> !		La cadette : <b>Moi, je</b> ne veux être à la traine ni d'un vaincu, ni d'un vainqueur. <b>Moi, je</b> voudrais que " <b>Moi</b> " dirige " <b>Moi</b> ". <b>Je</b> voudrais que " <b>Moi</b> " reste avec " <b>Moi</b> ". <b>Je</b> ne cherche qu'à être " <b>Moi</b> "... et " <b>Moi</b> " c'est " <b>Moi</b> ".	انا forcément traduit à la fois par "je" et "Moi", pour des raisons grammaticales. Le choix de "moi" entre guillemets mets le pronom encore plus en relief.
245		فطومة: احي على انا ! انا نندب على انا! تفوه على انا! ينعل بو انا! احي على انا انا ما نسبيكنتي شي انا! انا ما نتحسب شي انا! ديروا الي بغيتوا ديروا رايبكم! اطلقيني برحم باباك خليني صح! والله اطلقيني خليني!		L'aînée : Maudit soit ce " <b>Moi</b> ". <b>Moi, je</b> pleure " <b>Moi</b> " ; <b>moi, je</b> crache sur " <b>Moi</b> " ; <b>moi, j'</b> en ai marre de " <b>Moi</b> " <b>moi, je</b> ne veux plus de " <b>Moi</b> " ; " <b>Moi</b> " ne compte plus pour moi ! <b>Je</b> ne suis plus rien, <b>moi!</b>	Omission de la dernière phrase de l'arabe. Inversion de l'ordre des syntagmes. Même sens. انا forcément traduit à la fois par "je" et "Moi", pour des raisons grammaticales.
246				(Elle éclate en larmes nerveuses, puis se calme)	

247		دليلة: لو كان ذك ندخل للدار تعرفي واش يقول لي؟ فطومة: اه! واش يقول لك؟	11. La cadette : Si je rentre maintenant, tu sais <b>ce qu'il va me dire ?</b>  L'aînée : <b>Qu'est-ce qu'il va te dire ?</b>	Ok
248		دليلة: اه! يقول لي انا هذا الشي صور في أفكار الناس تشوف <b>la cinq la six la deux la une</b> في الليل لا بد نشوفوا الحجاب في النهار!	La cadette : Il va tenter de m'expliquer que c'est là une affaire d'images dans la tête des gens. D'après lui... ils voient la Une, la Deux, la Trois, la Cinq le soir. Il leur faut voir le <b>hidjab</b> le jour.	Changement des noms des chaines de la télé.
249		فطومة: اه! واش جاب التلفزيون للحجاب؟	L'aînée: Et qu'est-ce que <b>la télévision</b> a à voir avec le <b>hidjab</b> ?	Ok
250		دليلة: على حسبه هو على حسبه هو التلفزيون كشفتة!	La cadette : D'après lui, plus <b>la télévision</b> dévoile les gens la nuit, puis il faut se voiler le jour. C'est simple!	En français, on explique ce qui en arabe est implicite. Clarification. Perte d'une répétition.
251		فطومة: حتى التلفزيون بالزاف اه ساعات بالزاف!	L'aînée : Je suis d'accord avec lui. A <b>la télévision</b> , ils sont nus, <b>c'est trop !</b> Dans un pays où on fait l'amour presque habillé, <b>c'est vraiment trop!</b>	Réécrit, dans le but d'une clarification (en arabe on se limite à dire que la télévision "exagère", en français référence à la nudité et à la sexualité. Sans doute le public algérien pense à ça, mais ce n'est pas explicite). En français il y a un fort jugement qui n'est pas présent en arabe. Répétitions.
252	A32	دليلة: 'c'est qu' et انا ما نشوف شي التلفزيون معه! هو الي يشوفها وحده وكيشبع منها يجيب له ربي كالي انا خرجت من صندوق العجب في عوض يحوس سحجيني يحوس يغلق علي قاع	La cadette : C'est qu'il ne me laisse pas voir la <b>télé</b> ; il s'enferme pour la voir et quand il a sa dose... il m'accuse d'être sortie dans une boîte à scandale. Il ne cherche pas seulement à me voiler, il veut me camisolier.	Même sens mais réécrit.

253		<p>فتومة: انت ثاني ساعفيه! ساعفيه! هلى بالك التلفزيون راهي تهبل واش بك! انا وكنشوف النصارى في هذوك الحطات وهذوك الخبالت تغيطني عمري نمرض! وكيزيدوا يجوزوا لنا ذيك <b>la publicité</b> هذيك مناع الماكلة انا نموت! خوك راه دم ولحم واش بك!</p>		<p>L'aînée : Tu n'as qu'à le ménager... Tu sais que la <b>télé</b>, ça rend fou ! Moi, quand je la regarde et je vois ces belles voitures, ces belles toilettes, j'enrage ! Et quand je vois toute cette publicité pour la nourriture, j'en crève... Ton frère est fait de chair et de sang.</p>	<p>On remplace النصارى في هذوك الحطات (ces chrétiens si bien habillés) par ces belles voitures, ces belles toilettes. Sorte d'autocensure.</p>
254		<p>دليلة: انا حديد انا حديد انايا!</p>		<p>La cadette : Et moi, je suis faite de sang et d'acier peut-être ?</p>	<p>Perte de la répétition, ajout de "sang". Même sens mais l'arabe est beaucoup plus pressant.</p>
255		<p>فتومة: <b>bien sûr</b> احنا حديد! اه! احنا حديد! اه! احنا حديد  <b>machines à laver</b> احنا قرعة القاز احنا <b>cusinières</b> احنا حديد اه! كل واحدة منا <b>usine</b> ماشية! انت راكي تحقري في روحك ما شي هما الي حاقرينك! تحسبي انت الرجال ما على بالهم شي! على بالهم بكل شي غير ضاربين النح واش بك!</p>	31	<p>L'aînée : Bien sûr que nous sommes faites de fer et d'acier ! C'est nous la machine à laver, la cuisinière, la bouteille de gaz. Chacune de nous est une usine en marche et nous l'ignorons. Les hommes le savent, eux, mais ils font semblant de ne pas le voir.</p>	<p>Traduction du sens, mais pas du style, moins de répétitions, omission de انت راكي <b>تحقري تحقري</b> في روحك ما شي هما الي حاقرينك (Fatouma dit à Dalila que c'est elle qui sous-estime elle-même, pas les hommes).  En arabe, beaucoup de mots en français liés au monde de la maison.</p>
256		<p>دليلة: كيفاه على بالهم؟ كيفاه على بالهم واليوم يقول لك بالي الحرب بين السترة والكشفة! الا كشفونا غلبونا والاسترنا ارواحنا غلبناهم على خاطر اذا سترنا نساء سترنا رجالنا و اذا سترنا رجالنا واذا سترنا بلادنا!</p>		<p>La cadette: Ce que je peux te garantir, c'est que mon frère ne le voit pas. Pour lui, si nous enfermons nos femmes, nous mettons <b>nos hommes</b> à l'abri. Et si <b>nos hommes</b> sont à l'abri, c'est le pays qui est à l'abri.</p>	<p>Réécrit, on ne garde que le dernier passage. En arabe on parle des hommes en général, en français on revient au frère. Beaucoup de répétitions en français.</p>
257		<p>فتومة: يا اخاي الله يستر بلادنا!</p>		<p>L'aînée: Pour ça, il a raison! Il faut protéger notre pays.</p>	<p>Ce n'est pas exactement le même sens. En arabe on invoque Allah.</p>
258		<p>دليلة: لآكن اشكون الي راه يستر ويكشف في هذه البلاد بك هما؟ هما الي راهم يحكموا هما الي راهم يدبروا انت كاش ما عندك <b>pouvoir</b> انت احنا كاش ما عندنا <b>pouvoir</b> احنا؟</p>		<p>La cadette: Mais qui menace ce pays? Ce sont eux, les hommes... les dirigeants qui nous commandent. Toi, en tant que femme, as-tu un pouvoir?</p>	<p>Le style est détruit: le texte arabe est entièrement bâti autour des répétitions, en français on les perd. "en tant que femme" est ajouté, pour insister encore plus sur la lutte entre les genres.</p>
259		<p>فتومة: يا اختي عندنا <b>pouvoir</b> ! عندنا <b>pouvoir</b> غير ما تخافي شي!</p>		<p>L'aînée: Notre pouvoir est différent, c'est tout.</p>	<p>Réécrit.</p>

260		دليلة: يقول لك هنا في عهد الشفافية اه وري لنا هذا الـ <b>pouvoir</b> متاعك وريه وريه! فطومة: الـ <b>pouvoir</b> متاعنا باين من بكري!		Omis. Transparence = référence ironique au nouveau contexte politique.
261		دليلة: الشفافية الي تعرفي معناها واش؟ معناها بيني كل شي اه كل شي إلا النساء! إلا النساء! على خاطر احنا الشفافية ما زال ما لحقتنا شي والدمقراطية اتبنت على ريسانا! شوفي البلاد قد ما تتوسع البلاد في الأفكار قد ما تضيق الفكرة على النساء!	La cadette: Tu sais ce que veut dire la transparence chez nous... Cela veut dire montrer tout... sauf les femmes.	En français on traduit seulement la dernière phrase. Dalila en arabe continue sa réflexion sur femmes et démocratie.
262		فطومة: اه شدي الي غير في الأفكار شدي! شدي غير في الأفكار! شوفي الصح!	L'ainée: Laisse tomber la politique et regarde les choses en face... Regarde la vérité en face!	Perte des répétitions.
263		دليلة: واش من صح؟ هذا الصح قول لي عليه هذا الصح!	Dalila: Quelle vérité?	On traduit le sens sans traduire le style, perte des répétitions.
264		فطومة: الصح تعرفي واش هو المخير فيهم المخير فيهم تطلقه امراة يروح بيكي في حجر امراة اخرى! هذا هو الصح هذا هو الصح! لو كان ما يزيرونا شي نكلوهم واش بك! دير يروحك في بلاصتهم!	L'ainée: La vérité est que le meilleur d'entre eux, quand une femme le lâche, il s'en va pleurer dans les bras d'une autre femme. Si les hommes ne nous dominaient pas, on le boufferait. Mets-toi à leur place.	Perte des répétitions.
265		دليلة: امالا انت راكي معهم مع التزيار! !	La cadette: Donc, tu es pour la répression.	Ok.
266		فطومة: انا؟! دليلة: اه انت معهم مع التزيار		Omis (répétitions).
267		فطومة: انايا؟ انا لو كان يعطوني قرام سلطة! ندير فيهم تاريخ! بالصح احنا ما شي متاع تاريخ! احنا ما شي متاع تاريخ احنا متاع كل يون! متاع مرميطة <b>ménage</b> ! اسمعي! دليلة: اه! فطومة: كاش ما سمعت انت بـ <b>femme de ménage</b>	L'ainée: Ecoute ( <i>Elle rit</i> ) Moi, si on me donne un gramme de pouvoir et pendant un jour... je rentrerai dans l'Histoire. Mais nous ne sommes pas faites pour l'Histoire, nous sommes faites pour le quotidien et le ménage... Trouve-moi un seul livre d'histoire où l'on parle de femme de ménage historique.	Perte des répétitions. La réplique de Dalila, seulement expressive, est omise. La dernière réplique de Fatouma est intégrée dans l'autre. La référence au "livre" est ajoutée.

		عندها تأريخ امالا اخلاص!			
268	A34	دليلة: امالا والله غير نقرا لك ذيك البراية الي خلاها لي البارح في الدار شوفي واش خلى لي شوفي كيفاه بداها ب «أَيْتُهَا الْمُنْتَشِرَّةُ إِنَّ النِّسَاءَ فَهِنَّ أَسَاسُ هَذَا الْمُجْتَمَعِ فَإِنَّ عَيْزَنَا وَجِهَةَ النَّظَرِ فِي النِّسَاءِ عَيْزُنَا الْمُجْتَمَعِ بِأَنَّ الْمَرْأَةَ مُرْتَبِطَةٌ بِفِكْرَةِ أَسَاسِيَّةٍ لِكُلِّ مُجْتَمَعٍ وَنَحْنُ لَنَا فِكْرَةٌ عَلَى أَسَاسِ هَذَا الْمُجْتَمَعِ الْعَدِيَانِ يَحْوَسُولُ يَغَيِّرُونَا مِنْ هَذَا الْبَابِ وَاحْنَا حَوْسْنَا نَغَيِّرُوا أَرْوَاحَنَا مِنْ هَذَا الْبَابِ»	32	La cadette: Ecoute la lettre qu'il m'a écrite, et dis-moi ce que tu as compris... "La fugitive... La délinquante! Les <b>femmes</b> sont les piliers de la <b>Société</b> . Si nous changeons nos idées sur elles, nous changeons la <b>Société</b> . La <b>Société</b> se construit à partir de l'idée et de la place de la <b>femme</b> . Nos ennemis entendent nous changer en changeant nos <b>femmes</b> . Nous tenons à avoir notre propre point de vue là-dessus".	Lettre du frère: fusha. Langage solennel qui ne dit rien. Les répétitions contribuent à créer cet effet de vide.  Quelque petit changement.
269		فطومة: تعرف واش يحب يقول؟ دليلة: واش يحب يقول يرحم باباك؟ على خاطر ما فهمت ولو في هذه البراية! فطومة: انا نقول لك ياو هما ما فيهم ما يتغير ما فيهم ما يتغير يا نتغيروا احنا النساء يا البلاد رايحة تكولي قاع!		L'aînée: Sais-tu ce qu'il veut dire par là? Les hommes eux ne changeront pas, il faut pas trop y compter. Alors, ou nous les femmes, on change, ou bien le pays coule... Cette fois-ci pour le bon!	Trois répliques sont contenues dans une réplique de Fatouma.
270		هذا هي اضحكي اه! دليلة: فهمتها؟ فطومة: هذه عجبتيك؟ فطومة: عجبتي نكمل لك الباقي اه		(Elles rient ensemble et la cadette poursuit sa lecture)	La didascalie résume le dialogue.
271		دليلة: يقول لي « إِنَّ الرِّجَالَ مُتَفَوِّقِينَ عَلَى النِّسَاءِ فِي كُلِّ مُجْتَمَعَاتٍ وَكُلِّ مُجْتَمَعَاتٍ لَهَا دِينٌ وَكُلُّ ثَوْرَةٍ فِي الْعَالَمِ يَا إِمَّا تَدْخُلُ فِي صِرَاعٍ مَعَ دِينٍ يَا كَانَتْ سَبَبَ تَعَدُّدِ الدِّينِ الدِّينِ هُوَ سَمْعَةٌ كُلِّ بِلَادٍ وَسَمْعَتُنَا الْإِسْلَامُ بَلْ غَيْرُ. »		La cadette: "Dans toutes les sociétés, les hommes sont supérieurs aux femmes; et toutes les sociétés ont des religions. La religion est l'image de marque de toute nation et notre étendard, c'est l'Islam, un point c'est tout."	Omission d'une phrase sur le danger des révolutions par rapport à la religion.  Fusha.



272		فطومة: اختي العزيزة انا <b>d'accord</b> معه ! ابابابا! انا <b>d'accord</b> معه!		L'aînée: Ah! Pour ca, je suis <b>d'accord avec lui</b> .	Perte des répétitions, moins d'expressivité.
273		دليلة: انا ثاني <b>d'accord</b> معه ! <b>mais</b> ما تفاهمنا شي! ما تفاهمنا شي على المفهوم!		La cadette: Moi aussi, je pourrais être <b>d'accord avec lui</b> . Mais chacun de nous comprend l'Islam à sa manière.	Rationalisation et clarification. Perte des répétitions.
274		فطومة: يا اختي العزيزة انت حوست <b>tellement</b> تفهمي حتى حبيت تفهمي المفهوم بالزاف عليك!		L'aînée: Tu cherches tellement à <b>comprendre</b> , que tu veux <b>comprendre</b> la manière, c'est trop!	Même sens.
275		دليلة: امالا اصنتي الا مفهوم آخر! (عود)		La cadette Si j'avais le droit d'être un <b>muphti</b> , écoute le discours que je ferais.  (Elle se déguise en <b>muphti</b> et fait son discours)	Totalement changé. Muphti = mot arabe non traduit, mais il est présent dans les dictionnaires français. Dans le TLF: DR. MUSULMAN. Jurisconsulte, généralement attaché à une mosquée, donnant des avis ou fetfas sur des questions juridiques et religieuses.

276	<p>صوت: يا ناس! اذا الايمان كان نية وصفى الصفوف تتوحد بايمانه واذا الايمان سكتته الربية والرباء الصفوف تتجرد بشيطانه ايمانا ما هو ضعيف! وعرفنا الطعنة والسيف وعمرنا ما ربعنا في الخريف! يا الخوة جبتونا الاسلام الله يكثر امتالكم! لآكن الاسلام سمعة للناس! كيفاه تطردوه للأصل عساس أصلنا هو الدين الدخلاي محال ينكروا الدين البراني!</p> <p>ما غرتنا الايام وعرفنا الشيطان قبل الإسلام ربي رزقنا ببلاد قبل ما يرزقنا بكتاب ربي اعطانا اوطان قبل ما يعطينا قران حيينا البلاد وفهمنا الكتاب عشقنا الأوطان ومحال نستغنى القران يا الخاوة! يا الخاوة! اتمتونا بالتبعية واحنا ما عرفناها إلا كتبناكم اتمتونا بالتغريبية واحنا ما عرفناها الاكجائنا غربتكم الكعبة الي كانت مركز الجاهلية والجهال ولت مركز الحج والعقال بلادنا من بكرى مركز العقال كيفاه تحبوا اليوم تولى جامع الجهال! كلمة الشرفاء علينا وصومعة الأنبياء بنيناها والخقرة من عند الرخاص راني ما رضيناها ديروا رحمة ربي في قلبكم هو يعرف فرز البراني من الدخلونا في طرقات اذا هزينا السلاح إلا خاطر ديننا طاح ولاكن انتم دخلتوا حساب في حسابات واصبحتوا زعماء بالأيات</p> <p>يا عباد الله! يا عباد الله انتم عباد الله وانا عبد الله انتم عباد الله وانا جاب الله انتم عباد الله وانا درقاز ن رب يا عباد الله كونوا عباد الله قار وانتم عباد الله جبان وانتم عباد الله قهار وانتم عباد الله كونوا عباد الله ويكون عليكم غفار!</p>	<p>Chers Frères, Chères Frérettes, Chers fidèles, Chères fidèles,</p> <p>La foi, ce n'est pas de la conserve. Alors votre mise en boîte mosquévite, on n'en veut pas. Vous avez pris <b>Dieu</b> en otage, et les minarets ressemblent à des miradors qui hurlent une conspiration dépassée par le vent. Le manque d'imagination a fait que le message de <b>Dieu</b> est aujourd'hui lettre morte. <b>Dieu</b> nous a donné la responsabilité d'une religion. <b>Comment voulez-vous que nous</b> en soyons à la hauteur, si nous ne sommes pas à la hauteur du quotidien? <b>Comment voulez-vous que nous</b> soyons fidèles à <b>Dieu</b> si nous sommes infidèles à la vie? <b>Comment voulez-vous que Dieu</b> soit miséricorde et amour, si nous prêchons la haine et la violence?</p> <p><b>Dieu</b> est un choix de liberté et non une obligation d'aliénation. <b>Votre</b> lecture des versets est versatile, <b>votre</b> compréhension du Coran est douteuse. <b>Dieu</b> enseigne la force des hommes contre la force des armes. <b>Votre</b> recours aux armes est une trahison à la plénitude de l'homme.</p> <p>Chers frères, Chers frérots,</p> <p><b>Libérez-vous de la peur et Dieu vous</b> aidera. <b>Libérez-vous de la violence et Dieu vous</b> comprendra. <b>Libérez-vous du pouvoir et Dieu vous</b> bénira. Elargissez</p>	<p>En arabe: invective contre les islamistes radicaux, insistance sur le fait que l'Algérie existait avant l'islam. Assez fort</p> <p>En français totalement récréé. Les références changent, mais il reste un texte assez fort. Début ironique.</p> <p>رب درقاز ن رب = berbère</p>
-----	--	--	---

				<p>votre point de vue, contenez votre foi. Car <b>la grandeur</b> de Dieu est dans la <b>grandeur</b> d'âme de ses fidèles.</p>	
--	--	--	--	---	--

277	A 36	<p>فتومة: يا ربي يا الفوقاني انت العالي بالزاف (x2) ما سمعت لي للشكايه والا شكيت لك بالزاف شوك النوار بكاني يا خالقي ولا احد خلاف درت الشوك في النوار بالعاني ودمعة ما يسترها اللحاف احجب يا ربي يا الي بلاني بحجاب صادق ما هو زياف</p>	<p>12. <i>Calmes, pensives, presque recueillies, elles chantent</i></p> <p>Dieu toi le haut, Toi le très haut, Tu n'as pas entendu mes plaintes. Ou alors je me suis trop plaint. L'épine des fleurs m'a fait pleurer. Toi seul mon créateur, Toi seul et unique créateur, Tu as créé l'épine pour la fleur Et les larmes ne peuvent être voilées. Protège celui qui m'est cher D'un voile digne et non travesti</p> <p><i>(Après la chanson, chacune se fige dans un coin... Le temps reste suspendu un instant)</i></p>	<p>Rythme, assonances et rimes dans les deux langues.</p> <p>En arabe c'est Fatouma qui chante, en français les deux ensemble.</p>
278		<p>فتومة: أيا وذرك والنهاية ! دليلة: النهاية ما كان ولو!</p>	<p>L'aînée: Et en fin de compte? La cadette: Il n'y a pas de fin.</p>	<p>Même sens.</p>
279		<p>فتومة: كيفاش هذا ما شي خوك? دليلة: ما شي خوي</p>		<p>Omis.</p>
280		<p>فتومة: امالا ça va pas ! دليبية: ça va pas ! فتومة: ونقعدوا هكذا? دليبية: واش تحبي الوعد حب هكذا فتومة: هذا ما شي وعد هذا هذه قلة الراي هذه !</p>	<p>34 L'aînée: C'est la catastrophe. La cadette: Presque. L'aînée: <b>D'accord</b> La cadette: <b>D'accord</b> en quoi? L'aînée: En rien.</p>	<p>Dialogue de l'absurde. Chacune répète les mots de l'autre sans rien dire. Le français est beaucoup plus court et change l'ordre des répliques. Le texte reste</p>

	A37	<p>دليلة: الوعد والرأي كيف كيف!</p> <p>فطومة: انا لالا!</p> <p>دليلة: انا ثاني لا لا!</p> <p>فطومة: امالة ما يخرج شي!</p> <p>دليلة: اه ما يخرج شي</p> <p>فطومة: امالة <b>la crise</b> والا واش هو؟</p> <p>دليلة: <b>c'est la crise</b></p> <p>فطومة: <b>la crise</b> لداخل <b>la crise</b> البرا!</p> <p>دليلة: <b>la crise</b> متاع برا دارت <b>la crise</b> متاع لداخل!</p> <p>فطومة: كيف كيف!</p> <p>دليلة: ما شي كيف كيف!</p> <p>فطومة: <b>crise crise</b> !</p> <p>دليلة: البرا والداخل ما شي كيف كيف!</p> <p>فطومة: او اه انت مصيبة انتيا اه!</p> <p>دليلة: هما هما الي مصيبة !</p> <p>فطومة: اه والنهائية ذرك أيا ذرك قولي لي صح!</p>	<p>La cadette: Moi aussi, je suis <b>d'accord</b>.</p> <p>L'aînée: Regarde.</p> <p>La cadette: C'est tout vu.</p> <p>L'aînée: Pas pour moi</p> <p>La cadette: C'est la <b>crise</b>.</p> <p>L'aînée: Une <b>crise dehors</b> et une <b>crise dedans</b>.</p> <p>La cadette: C'est la <b>crise du dehors</b> qui a fait la <b>crise du dedans</b>.</p> <p>L'aînée: Une <b>crise c'est une crise!</b></p> <p>La cadette: A l'extérieur et à l'intérieur, ce n'est pas <b>kif kif</b>.</p> <p>L'aînée: Tu es une <b>malédiction</b>.</p> <p>La cadette: Ce sont eux la <b>malédiction</b>.</p>	<p>quand même absurde, mais moins que l'arabe.</p>
--	-----	--	---	--

		<p>دليلة: بلا نهاية!</p> <p>فطومة: بلا نهاية؟! املا اتخذت!</p> <p>دليلة: قريب!</p> <p>فطومة: <b>d'accord</b> !</p> <p>دليلة: <b>d'accord</b> علاه؟</p> <p>فطومة: على ولو!</p> <p>دليلة: انا ثاني <b>d'accord</b> !</p> <p>فطومة: <b>d'accord</b> علاه؟</p> <p>دليلة: على ولو!</p> <p>فطومة: شوفي!</p> <p>دليلة: شفت</p> <p>فطومة: واش شفت؟</p> <p>دليلة: شفت بالزاف! !</p> <p>فطومة: انا تثني شفت بالزاف <b>et j'en ai marre</b> !</p> <p>دليلة: واحنا قاع <b>on en a marre</b> !</p> <p>فطومة: املا تفاهمنا!</p> <p>دليلة: علاه تفاهمنا؟</p>		<p>Elle Répète deux fois le même dialogue en s'échangeant les répliques...</p>
--	--	---	--	--

		<p>فطومة: وواش قلنا؟</p> <p>دليلة: ما قلنا ولو!</p>		
281		<p>فطومة: النهار كامل واحنا نهذروا ما قلنا و لو الا كيفاه؟</p> <p>دليلة: ما زال ما زال ما بدينا شي نقولوا ما زال!</p>		<p>Répliques très importantes pour comprendre le sens de la pièce: elles parlent depuis longtemps mais elles ne se sont pas vraiment parlées!</p> <p>Omises en français.</p>
282		<p>فطومة: امالا اسكتي! اقعدي هنا وما تتحركي شي ذرك نولي!</p> <p>دليلة: اسمعي وأين راكي رايحة؟</p>	<p>L'ainée: Alors tais-toi et reste ici...</p> <p>La cadette: Où vas-tu?</p>	
283		<p>فطومة: وأين راني رايحة؟</p> <p>دليلة: اه!</p>		<p>Omis.</p>
284			<p>(L'ainée s'habille et se prépare à sortir)</p>	
285		<p>فطومة: انا رايحة نتفاهم مع خوك! من جهة يقول لك البس الحجاب ومن جهة يرميك للزنقة! اذا واحد يخرج يخرج هو ما تخرجي شي انت!</p>	<p>L'ainée: Je vais voir ton frère. D'un côté il veut te voiler et de l'autre, il te met à la rue. Si l'un des deux doit sortir de la maison, c'est lui et non toi. C'est à lui de sortir.</p> <p>(Elle sort)</p>	<p>Ok. Ajout de la didascalie.</p>
286			<p>13.</p> <p>La cadette est restée seule dans la pénombre. Long silence méditatif. Elle se lève et s'adresse autant à elle-même qu'au public, qu'elle prend en quelque sorte en</p>	<p>Ajouté.</p>

				<i>confident et témoin.</i>	
287	A38	دليلة: ملبت حياتي ولقيت الدنيا ميزيرية حزنت على عمري واعواجت الدنيا ما بين عيني خممت على عمري! خممت على عمري ولقيت الهمة طاحت في الميزيرية اليتيم اليتيم ما شي الي ماتت يمها اليتيم الي حفروا له يمها هو ما زاله حي! على خاطر الموت من عند ربي تاتي والحقرة من عند الرخاص تاتي انا يمها!			Omis.
288			35	Je pleure les vierges aux regards multicolores, et l'espoir au bout du tapis. <b>Couscous</b> d'enterrement, <b>couscous</b> de mariage, <b>couscous</b> quotidien roulé de colère clandestine et d'enthousiasme sans lendemain. Le cercle infernal des odeurs: épices, <b>henné</b> , encens... Quand les burnous passent, il ne <b>reste</b> quel es <b>restes</b> d'une fête qui <b>restera</b> , encore une fois, inachevée.  <b>Le henné</b> vire de couleur, <b>le khol</b> drainé par le sel... Les femmes se lèvent, tapent sur les enfants et se rassent. C'est cela la tradition. Elle est force sans <b>équilibre</b> . J'ai peur que dans la modernité, en courant <b>derrière</b> l'équilibre, j'y perde beaucoup de force.	Ajouté. Beaucoup de mots appartenant à la réalité maghrébine.
289		انا يمها عفتت على قلبها كما تعفس على جمر قطعت الجريد وصفت التمر اذا دارت يدها في العجين تفيض الخميرة واذا ولولت تلم الكبيرة والصغيرة انا يمها انا يماعدت حياتها كلها حيرة ونهار ماتت دفنوها بالتمسخيرة		Ma mère! Nuage de maison... nuage de raison. Présente et absente, elle nous portait comme un destin. Nos sourires étaient ses seules éclaircies. Soumise à Dieu et à ses hommes, elle savait exactement quand elle devait lever la tête. Elle savait lire dans le ciel et dans nos regards. Elle parlait aux	Récréé. Dans les deux langues on part de la mère mais c'est tout autre chose. Ennobli aussi.



			herbes et à la terre. Elle écrivait sur le sable des signes que le vent emportait... et dans nos mémoires, des désirs que la révolte ramenait. Son instinct était son école, sa patience était sa générosité... sa grandeur était quotidienne.	
290		الزعماء اذا تزعموا على خاطر ولدوهم حراير الشهداء اذا استشهدوا خاطر ربوهم حراير المجاهدين اذا جاهدوا على خاطر قنعوهم حراير		Omis. Passage joué sur les répétitions. Même structure syntaxique.
291		انا فيما انا فيما كبرت اولادها حبت رجالها وطاعت مولاهما ما شافت من الدنيا الا المرة وسترت اولادها من العره بكت كالشمعة وبنساء حركيات نسيوا الشهادات ونكروا المجاهدات الكاهنة قتلوا بهودية فاطمة نسومر قتلوا قبايلية حسبية بن بو علي مثلثوها لرومية سبيبتونا باصلنا سبيبتونا بأصلنا واحنا لأصلكم الضمان كتبنا علينا العبدية واحنا لقوتكم الضمتمن حطيتونا في موضع الحقرة واحنا لشرفكم الضمان		Références à la colonisation française, omises.
292		يا رجال يا رجال لا تغركم الرجولية! اذا ابحالت الدنيا عليكم ما تظلموها علي! واذا اصعبت الدنيا عليكم ما تتقوا علي! واذا تقويتوا في دينكم ما تجهلوا في!		Appel aux hommes omis.
293	A39	كذبنا على ارواحنا باه الصبح يقعد لكم اعمينا عينينا باه تضوى عليكم غمينا العيطة في الفلب! وقعدنا نصنتوا لكم يا رجال يا رجال لا تغركم الرجولية اذا بكم على الرحمة رحمة الله كانت لكم بداية اذا بكم على الطاعة طعنا حتى اولادنا! ونسيتونا في الاية واذا بكم على الشرف الا امراة اترمت في الزنقة بها رجل ما بها شي امراة واذا امراة طاحت في الفساق بها رجل ما بها امراة حاسيون باليالي سهرناهم حاسيون بالذراي عيشناهم حاسيون بالموت وما قتلناهم كركرتونا كالشياطين وحطيتوا علينا بالعين		Omis. rimes.

		<p>درتونا مركز للمعصيات وحسبتونا حسب الكفارات  يا رجال يا رجال  اذا الشعب ضيع نساءها الرجل واش يقدر يدير؟  اذا امة ضاعت منها الام باباهم واش يقدر يدير؟  انا امرأة انا امرأة وما باغية نكون الا امرأة  يا رجال يا رجال كونوا رجال وبنعل بو الي ما بحبكم  شي!</p>			
294				<p>Mais <b>moi! Moi!</b> Mon école est l'école, ma générosité est de comprendre. Et je n'ai plus de patience. Où sera ma grandeur?  <b>Dois-je</b>, pour des évidences, engager des combats impossibles? <b>Dois-je</b>, pour exister, choisir l'exil de l'exil?</p> <p><b>Exil</b> à la puissance "femme", pouvoir à la puissance "homme". Equation d'un état où je serai lésée à l'infini.</p> <p>Car comment puis-je faire en sorte que Dieu soit mon complice... alors qu'il est le complice des hommes.</p>	Ajouté.



## **B) ENTRETIENS ET INTERVENTIONS PUBLIQUES DES AUTEURS**



1.

**Milan, le 2 septembre 2015 : Intervention publique de Fadhel Jaïbi à la Fondazione Corriere della Sera, en occasion de la première mondiale de la pièce **عنف** – Violence(s)**

Organisé par Fondazione Corriere della Sera, Piccolo Teatro, Istituto di Studi di Politica Internazionale, Comune di Milano

Transcrit par Chiara Lusetti

**Jaïbi :** D'abord je tiens à remercier Sergio Escobar et tous mes amis ici que je vois et qui travaillent pour permettre à la création mondiale d'avoir lieu dans deux jours. Je suis très particulièrement touché par cet accueil, et par cette histoire d'amour qui a lieu entre le théâtre que je fais depuis si longtemps et le Piccolo Teatro. Ma parole est une parole tout à fait personnelle, évidemment, c'est la parole d'un artiste citoyen. Mais j'ai tendance à interroger tout ce que je dis, à le remettre en question. Suis-je vraiment un artiste, suis-je vraiment un citoyen ? La citoyenneté n'est pas acquise, n'est pas donnée une fois pour toutes, la citoyenneté c'est un processus, au terme duquel on acquière une connaissance suffisante, objective et subjective, de sa réalité, pour pouvoir se permettre de dire "Je suis citoyen". Et artiste, c'est le public, c'est les spectateurs, c'est les critiques, c'est les historiens qui peuvent dire que j'étais un jour artiste témoin de la réalité de mon pays. Evidemment, ces deux termes de citoyenneté et d'artiste son indissociables, c'est une dialectique qui se développe tout au long de notre vie, j'ai eu la chance de pratiquer un métier que j'aime, le plus beau métier du monde, l'homme de théâtre, dans un pays qui a été traversé par des périodes extrêmement sombres, la période autoritaire, éclairée à la fois, de Bourguiba, et la période mafieuse, la période affairiste et très totalitaire de Ben Ali. Et donc, le témoignage est une responsabilité, la prise de parole est une grande responsabilité, monter sur une scène et s'adresser à son prochain est une très lourde responsabilité. Les politiques sont très jaloux du métier que nous faisons parce que nous pratiquons un art vivant, éphémère, et la prise de parole devant 10.000, 15.000 spectateurs, pour ce qui me concerne, à Carthage, au théâtre romain de Carthage, pour dire quelque chose, c'est pas facile, c'est pas évident. Et le pouvoir est toujours là pour interdire, pour censurer, pour opprimer, pour menacer. Et c'est ça notre destin et je n'ai pas à m'en plaindre. Et maintenant la grande leçon de

Brecht, je ne vais pas tomber dans la théorie, mais la grande leçon de Brecht c'est qu'il a dit que le théâtre... la plus belle, la plus noble mission du théâtre c'est de divertir, mais qu'il y a un divertissement majeur et un divertissement mineur, et je suis heureux d'être dans le pays de Strehler, de Ronconi, de Dario Fo, qui ont donné des leçons magistrales de résistance et de divertissement majeur, c'est-à-dire qu'ils s'adressent pas au ventre et au bas ventre, mais qu'ils élèvent un petit peu le débat, qu'ils élèvent le propos vers le cœur, vers l'esprit, vers la réflexion. Et c'est la mission qui est la nôtre depuis plus de 40 ans dans ce petit pays qui est le nôtre. Cette mission, elle est très lourde, elle est redoutable et elle est fascinante, c'est la base de mon propos, c'est pour ça que je me suis permis de faire cette petite introduction.

Venons-en maintenant à cette question de la violence, des violences, que je propose, le spectacle que je propose vendredi et samedi prochains. Je ne sais pas s'il y a une violence prérévolutionnaire et une violence postrévolutionnaire. Les mots sont traîtres, les concepts, les notions, je m'en méfie comme je vous disais depuis le début. Et d'abord je me méfie de cette notion de révolution. Je pense que l'Occident a été bien inspiré de parler de printemps, arabe. Le mot révolution est venu après. On a parlé de révolution du jasmin, on aurait mieux fait de parler de printemps du cactus parce que oui, les gens qui se sont révoltés venaient de l'arrière pays, du pays profond, le cactus - et la fleur du cactus est très belle, est la figue de barbarie, eh, le barbarie c'est très important dans notre propos, les figues sont très très bonnes, moi j'adore ça - donc, c'est pas le jasmin parce que le jasmin c'est Tunis, c'est pas la Tunisie. Donc le printemps arabe, la révolution du jasmin, tout ça c'est de mots fleuris mais qui ne correspondent pas vraiment à la réalité. Evidemment la violence existait depuis toujours. Depuis Abele et Caïn, dans la mythologie, je me suis toujours posé la question de savoir pourquoi deux frères parviennent-ils à s'entre-tuer. Pourquoi deux citoyens se tirent-ils dessus, pourquoi il y a des crimes de masse, pourquoi il y a de crimes d'Etat, pourquoi il y a des guerres. Comme tout le monde, quand j'étais petit, et même jusqu'à maintenant je me pose des questions faussement naïves sur la conduite humaine, sur la capacité qu'a l'homme à tuer son prochain. Et à se tuer lui-même. Toutes ces questions existaient bien avant la révolution, je parlais beaucoup de violence dans mes spectacles. La violence c'est un vecteur constant de tous les spectacles et les films que j'ai créés, mais il y a toute sorte de violence. Ce qu'a révélé la révolution, c'est une forme inédite de violence. Déjà, il y avait la violence qui consistait à mettre dehors Ben Ali, qui résultait d'une situation dépressive, implusive, qui poussait les gens, jeunes et moins jeunes, à sortir dans la rue et à dire ça suffit, fous le camp, via, fous le camp, dégage. Ce dégage était un cri réel. Un cri contre la dictature, le totalitarisme, ras le bol contre Bourguiba et contre Ben Ali. Selon les générations, une accumulation de frustration, de sentiment de colère, de haine, que ni la religion ni

la morale ont suffi à calmer. Ils l'ont mis dehors, avec la complicité des Américains et de quelque pays européen, Ben Ali est parti, les gens voulaient qu'il parte, lui et sa famille mafieuse, ils voulaient s'en débarrasser, c'était ras le bol. Je ne pense pas qu'ils étaient des révolutionnaires les jeunes Tunisiens et les moins jeunes quand ils ont mis Ben Ali à la porte. Oui parce que une révolution, elle est préparée par des penseurs, par des spécialistes, par des experts, par des politiciens qui ont un projet, par la société civile qui rêve... Nous on a perdu l'espoir d'un changement pendant très longtemps, et quand ce changement est intervenu on ne savait pas quoi en faire, il n'y avait pas un esprit révolutionnaire derrière le départ de Ben Ali. Sinon, la première question: le lendemain de la révolution, au lieu que les gens dansent, on est jusqu'à maintenant frustré des danses, des chants de convivialité, des plaisirs postrévolutionnaires, qui pouvaient suivre le départ de Ben Ali. Le lendemain du départ de Ben Ali, les gens par milliers se sont jetés à la mer. Il y avait pas d'espoir alors, pourquoi ils n'ont pas soutenu la révolution ? Pourquoi ils ne l'ont pas portée ? Pourquoi on ne les a pas empêchés de se jeter à la mer, de partir ? C'est ça le problème, la question. Ils sont partis parce que il n'y avait pas de projet, parce que la police politique de Ben Ali les empêchait de s'exprimer, de voyager, de sortir. Les frontières Schengen et toutes les frontières les empêchaient de partir. Ils ont cru, c'est une illusion de jeunesse, que la chute de Ben Ali allait ouvrir des portes vers un avenir meilleur. Mais il y a ceux qui sont restés. Toute la Tunisie ne s'est pas jetée à la mer. Les jeunes qui sont restés, les moins jeunes, ils se sont dit qu'est-ce qu'on va faire de cette liberté, soudaine ? Alors ça a été le chaos, ça a été l'anarchie, ça a été la boîte de Pandore qui a explosée. Chez tout le monde. Et c'était très joyeux, c'était très fort, c'était très beau, mais c'était pas canalisé, parce qu'il n'y avait pas d'institution, il n'y avait pas de mécanisme qui pouvait canaliser, utiliser et rendre fiable, rendre opérationnelle cette révolte. C'est pour ça que les choses se sont aggravés, au lieu de passer à une autre vitesse, la vitesse d'un vieil être. Et c'est là qu'on a commencé à voir les plus grandes manifestations de violence. De violence anarchique. Parce que la violence ce n'est pas seulement de morts, il y a toujours eu des morts, il ya toujours eu des délits, petits et grands comme je dis, depuis toujours. Ainsi qu'une nouvelle violence s'est mise en place. La violence de la parole, la violence du mot, la violence qui a surgi sur les chaînes de télévision, dans les radio, la violence qui a surgi dans la rue, qui a surgi chez les citoyens, chez les conducteurs de bus, chez les conducteurs de voiture, les taxistes, la violence de l'élève contre l'enseignante, de l'enseignante contre l'élève, du père contre le fils, le père contre la mère, la violence familiale, la violence des gens qui se sentaient perdus, des chômeurs, des gens qui n'avaient pas, qui ne voyaient pas se dessiner l'avenir. Alors, il y a eu cette explosion de violence à tous les niveaux. La violence physiques, les meurtres, les crimes de sang existaient bien avant, si on en parle plus après la



révolution c'est parce que il n'y avait plus de sécurité et parce que les médias pouvaient s'exprimer librement et que les gens pouvaient s'exprimer librement par la parole et par l'acte aussi. C'est ça le plus. Mais ce qui est très révélateur de cette nouvelle violence est - je ne suis pas sociologue, je ne suis pas psychologue, je suis encore une fois citoyen observateur qui réagi à ce qui se passe autour de lui - c'est la violence qui s'est déplacée dans la cellule familiale, comme si le dernier refuge n'était plus un refuge parce que la tragédie familiale -le parricide, l'infanticide, le meurtre du mari contre sa femme et de la femme contre son mari etc.- s'est multipliée d'une manière exponentielle incroyable.

Pour parler de violence sur scène il fallait, dans le projet qui est le nôtre, donner la parole à ceux qui ont subi la violence quotidienne avant la révolution et pendant la révolution, c'est-à-dire les jeunes élèves de l'Ecole d'acteurs du Théâtre National Tunisien. Donner la parole à des acteurs citoyens de l'âge de Jalila et de Fatma, c'est-à-dire les trois générations d'acteurs, d'actrices, de citoyens pour parler ensemble sur ces questions de la violence. Et une des questions principales pour moi, est une question qui va au-delà du politique, au-delà de l'économique, au-delà du sociologique, au-delà du culturel, au-delà du moral, au-delà du religieux. C'est comment un homme ordinaire comme vous, un homme, une femme, comme vous, pourront un jour pour un rien passer à l'acte, tuer, par accident, par volonté, par préméditation, parce qu'on a été préparé psychologiquement, idéologiquement, religieusement, économiquement, on passe à l'acte. L'acte en lui-même est international. L'acte, le passage à l'acte n'est ni riche ni pauvre, ni développé ni sous-développé, ni cultivé ni pas cultivé, ni masculin ni féminin, ni vieux, ni jeune, alors c'est quoi cette question du passage à l'acte, cette ligne rouge, c'était ça la question de départ pour ce projet. Et une phrase magique a surgi dans notre tête, qui appartient à Albert Camus : un jour il s'est écrié "L'homme s'empêche". Ça veut dire quoi, l'homme s'empêche ? Il s'empêche de quoi ? Tout simplement de laisser surgir la bête immonde qui est en lui. Il n'est homme que s'il sait domestiquer, dresser la bête immonde qui est en lui. Et paradoxalement l'homme n'est homme que parce qu'il y a une bête en lui. Hitler n'est Hitler que parce qu'il pleure, sur une rose, sur un chien écrasé, et qui peut tuer massivement des gens. Quel est l'Hitler, ou le Mussolini, ou le Bourguiba, ou le Ben Ali, ou qui vous voulez, le Gheddafi, qui sommeille en nous ? Mais sans être de grands hommes, des hommes providentiels, des grands leaders politiques... nous sommes de simples individus, et il nous arrive de laisser surgir cette bête immonde qui est en nous, on n'arrive pas à la maîtriser, et c'est pour ça que je dis quand les religions n'instrumentalisent pas cette violence naturelle instinctive, la promesse du paradis ou de l'enfer n'y peut rien. La morale n'y peut rien, le pouvoir n'y peut rien, l'intelligence, le savoir n'y peuvent rien, la démocratie si elle suspendue, si elle est en péril, c'est

qu'elle n'y peut rien. Et cette violence n'est pas arabe seulement, n'est pas musulmane, n'est pas chrétienne, n'est pas juive, n'est pas bouddhiste, elle est le propre de l'homme depuis toujours. Que faire pour exorciser ça ? Pour se débarrasser de ça ? Je pense que c'est un vaste programme, et c'est depuis que l'art existe, depuis que la science, le savoir existent, qu'ils se sont beaucoup mis au service de la mort, ils se sont déployés dans une complexité extraordinaire au service de la mort. Il m'arrive à mon âge de dire "à quoi sert l'art", puisque l'homme est encore plus loup pour l'homme qu'il ne l'était il y a 3000 ans. Donc l'art ne sert à rien. Il témoigne ? C'est très faible, c'est très peu. Il exorcise ? Ça ne m'intéresse pas. La catharsis aristotélicienne m'intéresse de moins en moins, parce que généralement c'est une protection, par la crainte et la pitié on dit "non, c'est l'autre, heureusement, ce n'est pas moi, moi je ne suis pas capable de faire ça", et moi je dis "Tu es capable de faire ça, je suis capable de faire ça". Donc cette question, qui se pose dans le spectacle, pose le problème du mystère de l'art, le mystère du fondement de l'homme, la psychologie humaine.

**Question:** Per chiarire avrei due domande a cui le chiederei di rispondere in modo più secco possibile. La prima è: dalle sue parole lui ha parlato di violenza pre rivoluzione e primavera e post-rivoluzione 2011, però dalle sue parole sembra che la primavera abbia scatenato una violenza che poi è diventata privata, familiare, più grave di quella precedente. E quindi nello specifico, e questa è la seconda questione, nello specifico della sua opera oggi, questo rappresentare una serie di violenze anche private, banali, universali, non legate soltanto alla Tunisia, è un modo per esternare, per empatizzare questa violenza che è cresciuta dopo la rivoluzione, in qualche modo è una condanna della rivoluzione.

**Jaïbi :** Non, je ne dis pas que la violence s'est déplacée dans le milieu familial à l'exclusion de toutes les violences... c'est spectaculaire comme la violence s'est déplacée dans les familles, mais la violence est énorme, partout. Dans la rue, dans les institutions, dans les médias, dans les relations individuelles, dans les relations professionnelles entre riches et pauvres, entre pauvres et pauvres, entre riches et riches, on peut décliner ça à l'infini, c'est un phénomène qui transcende le politique, l'économique, le social, le religieux, le culturel je dis il est instrumentalisé. Je dirais même plus, pourquoi je remet en question la catharsis, parce qu'elle rassure, elle dit, c'est l'autre, l'ennemi c'est l'autre, le danger c'est l'autre, et moi je dis, le danger c'est moi, l'ennemi c'est moi, je vis avec mon propre ennemi. Je n'aime pas ce qui rassure, la mission de l'art qui divertit de manière majeure, ma

façon de comprendre ça, divertir d'une manière majeure c'est-à-dire interpeller les gens, au niveau de leur conscience mais de leur sous conscient également. Leur dire faites gaffe sur ce qui rassure, sur ce qui place le danger ailleurs que à l'intérieur de soi. Pourquoi j'ai un problème avec la démocratie, par exemple ? La démocratie est nécessaire, mais pas suffisante. Les institutions qui punissent, qui préviennent sont nécessaires mais pas suffisantes. La justice est nécessaire mais pas suffisante, l'éducation est nécessaire mais pas suffisante, l'art ou la culture sont nécessaires mais pas suffisants... où est-ce qu'il faut chercher des solutions ? Je n'en sais rien. Mon projet humblement, simplement, veut produire un électrochoc pour dire : ça suffit de croire qu'il y a des bons et des méchants, ça suffit, ça rend encore la méchanceté universelle, ça rend l'effondrement du monde encore plus fatal. La violence est partout et c'est ça l'objet du spectacle.

2.

**Paris, le 2 décembre 2015 : Intervention publique de Slimane Benaïssa au café bilingue**

Transcrit par Chiara Lusetti

Etant bilingue en Algérie, entre le berbère et le français, ah et l'arabe, avec beaucoup de problèmes, soit historiques soit politiques, on prend souci, mais ce que je pense et ce que je voudrais dire c'est que le bilinguisme est un vrai bonheur, dommage qu'il est gâché par la politique.

C'est un bonheur d'être bilingue, mais au niveau de l'écriture ça nous pose beaucoup de problèmes. Par exemple, j'ai hérité de ma langue arabe la sensualité, de la langue française j'ai hérité la rationalité et la notion même de droit. Donc ce sont deux langues qui définissent des espaces. Et quand on écrit quelque chose, ce qui vient, ce qu'on décide d'écrire en arabe a un cheminement en nous qu'on ne décide pas, et si on décide d'écrire en français c'est la même chose. Souvent la traduction est impossible.

J'ai écrit par exemple les fils de l'amertume en 93, sept ans après j'étais malheureux parce que je ne pouvais pas la traduire en arabe dialectal, et comme je refusais absolument d'écrire un théâtre d'exile, je me suis dit « si elle n'est pas audible dans ma langue maternelle, c'est que c'est un théâtre d'exil, c'est que j'ai parlé à d'autres ». Donc il fallait que je la retrouve et là, j'étais invité à l'Ecole normale supérieure, à une conférence sur la traduction j'ai dû réfléchir à ça, à ce dilemme qu'on a et cette douleur qui vient du fait qu'on est bilingues et qu'on n'arrive pas dans beaucoup de cas à assumer qu'on ne peut pas dire dans les deux langues avec autant de précision, autant de chaleur, autant d'amour ....

Douze ans après avoir écrit les fils de l'amertume, la pièce sur l'intégrisme islamique et la décennie noire en Algérie, qui a été jouée en 95 au festival d'Avignon, j'étais convaincu qu'elle était intraduisible dans ma langue maternelle pour plusieurs raisons, dont deux principales : je pensais d'abord, si je la traduais il fallait que je tienne compte des formules religieuses, du code linguistique inhérent au discours religieux et sur la religion, ce qui ferait dire à la pièce le contraire de ce que je voudrais dire. Deuxièmement, je pensais que pour décrire la société dans laquelle est né cet intégrisme, il fallait plonger dans ses profondeurs et fatalement bousculer ses codes moraux,

éclater les limites du discours social jusqu'à la trahison. Jusqu'à la dénonciation. Pour toutes ces raisons, je pensais que cette pièce resterait à jamais intraduisible, du moins injouable devant un public algérien en arabe algérien.

Pendant douze ans j'étais tourmenté par le fait qu'elle soit intraduisible. Parce que je ne voulais pas m'inscrire dans un théâtre d'exil. Si elle était inaudible pour le public algérien, j'aurais eu trop honte d'avoir mal traduit cette douleur au public français. Il me fallait une preuve, qui légitime au moins mon rôle de passeur. Jusqu'au jour où en revenant de Bruxelles, j'étais dans la voiture, alors que je ne pensais pas particulièrement à cette traduction, je ne sais pas par quelle démarche hasardeuse l'équivalent d'une réplique de la pièce en arabe algérien me traverse l'esprit. Je sors au prochain arrêt d'autoroute et je traduis de mémoire toute une scène. J'avais pris une bière, et je suis resté trois heures dans cet arrêt. Comme si j'étais arrivé quelque part en moi. Je venais de retrouver ma langue maternelle cachée derrière la langue française et tellement intimidée par elle qu'elle m'a fait croire, à moi !, pendant douze ans qu'elle n'était pas là. J'ai repris la route unifiée dans ma pensée et plus plurielle que jamais.

Voilà un exemple où les deux cultures, les deux langues que je porte en moi fusionnaient parfaitement dans mon esprit pour dire aux français ce que vivaient les algériens. Est-ce la gravité des événements qui font l'objet de la pièce qui m'ont obligé à aller chercher en moi, plus que la synthèse de langues et leur indépendance ? Est-ce la force des émotions qui me traversaient qui a chauffé à bloc les deux langues, les deux cultures pour n'en faire qu'une ? Est-ce le désir de porter à un public français la vérité douloureuse d'un vécu algérien qui a fait que les deux cultures se sont mêlées et les deux langues ont tressé un seul, et unique, texte pour deux langues ? Je ne le sais pas.

Toujours je dis, que depuis ce jour, je suis convaincu qu'il existe une juste et une vraie traduction des choses. La littérature cache plus qu'une langue, comme l'art cache plus qu'un regard. La littérature et l'art sont pluriels par essence. Il est regrettable d'avoir une seule culture pour lire et un seul regard pour voir. Nous sommes les enfants de la tour de Babel, éparpillés pour être mis à l'épreuve des rencontres avec les autres pour mieux revenir vers soi. Il nous faut plus qu'une langue pour commencer à penser, il nous faut plus que jamais plusieurs langues pour enrichir la paix.

**Question du public :** Quel est votre rapport à la langue française ?

**Benaïssa :** Aussi paradoxale que ça puisse paraître, la langue française, la francophonie, unit beaucoup d'algériens entre eux. Il y a des berbères qui ne parlent pas l'arabe, ils ne parlent pas l'arabe dialectal, et peut être ils parlent français. En dehors des grand-mères et des grands-pères qui, eux, ne parlent que... mais maintenant avec la nouvelle génération, il y a un moment il y avait cette séparation. Je cite un chef d'entreprise, il y a longtemps j'ai déjeuné avec lui, son fils était avec nous, on parlait français et je parlais arabe de temps en temps, dialectal, et son fils qui me dit « non, il ne comprend pas, parle en français ». Donc la francophonie est un espace qui nous unit, qui nous donne l'ouverture sur beaucoup de choses.

Quand je travaillais avec André Chouraqui en Israël et tout ça, c'est la francophonie qui nous a amené à rencontrer beaucoup des gens, les Canadiens, les Africains... Je fais des ateliers d'écriture, de théâtre. Donc c'est la langue française qui est pour nous un lien dans énormément des choses, elle est un horizon, c'est évident. Et en Algérie, on veut à tout prix remplacer le français par l'arabe. Ok, ajoutons l'arabe, enseignons l'arabe, mais gardons aussi le français, c'est dans cet esprit-là qu'on peut joindre aussi le berbère, une des langues plus anciennes du bassin méditerranéen, et il y a une quantité des gens qui parlent le berbère. Ce n'est pas une langue morte, c'est une langue vivante. Ils ont fini par comprendre au bout de quinze ans ou mieux trente ans de mauvaise politique qu'il fallait donner des informations en berbère ! Et ça c'est des anecdotes : le ministre de l'enseignement supérieur est arrivé à une université berbère, il y a un étudiant qui vient prendre le micro, il lui parle entièrement en berbère et lui il se penche sur le directeur et il lui dit « mais qu'est-ce qu'il a dit ? » et il répond « c'est exactement la même question que me pose ma grand-mère face aux informations tous les soirs ». Le problème des langues est hautement politique. S'il n'y a pas de volonté politique derrière une langue il ne se passe rien. Elle va vivre, elle va se défendre parce qu'elle est ancrée. Comme l'arabe dialectal en Algérie... on ne peut pas le supprimer comme ça, mais en même temps on ne peut pas non plus supprimer le français après 130 ans de vie commune avec le français ! Douleur et malheureuse, dépassons l'histoire, essayons d'être ailleurs ! Elle est là, elle a marqué des choses, elle a forgé nos esprits, même l'arabe dialectale est influencé énormément par le français, pas seulement les emprunts de vocabulaire ! C'est-à-dire que la langue se frotte aux autres langues, ce n'est pas forcément un problème de mots, ce n'est pas uniquement sur le plan lexical, il y a aussi un raisonnement, on emprunte des raisonnements, on emprunte des démarches. Et c'est comme ça qu'elle évolue.

Avant la colonisation il y avait une stabilité des gens, les gens ne voyageaient pas, l'avion était réservé aux militaires donc les gens bougeaient très difficilement. Les gens qui venaient de

Gabaria ? Pour Alger, ils mettaient trois mois sur chameau. Ils ont mis le bus en 59. Donc les populations, les communautés étaient stables. La question qui se posait pour nous, hommes de théâtre, c'est comment parler en arabe dialectal, c'est-à-dire la langue populaire, à toute l'Algérie ? La division des communautés, la distinction culturelle entre les communautés était importante. Il fallait créer donc une langue unificatrice comprise par tout le monde et qui doit porter à un théâtre d'expression nationale. Et ça a été tout notre travail. Lorsque je suis venu en France et j'ai commencé à écrire en français sincèrement, je me disais c'est trop facile ! Parce que quand j'écris en arabe dialectal je mets trois mots et j'attends une heure pour trouver la suite. En français j'écris 10 pages mais je barre 9, j'efface 9. Je dis ça va ça va ça va, après je commence à relire je décide de couper et il n'en reste qu'une. C'est-à-dire que la démarche est à l'envers. Il y a une culture, une expérience de la langue et moi, habitué à jouer aussi sur les registres dans la langue, et les différents registres dans tous les dialectes, en France la langue est tellement codifiée que j'ai l'impression que ça se répète d'elle-même. Il faut casser la langue mais comment ? Il faut, donc, faire une infraction linguistique. « Il faudra que je réinvente cette langue, qui portera ma subversion ».

Un théâtre ne peut être subversif que s'il invente sa propre langue. C'est ça qui est important. C'est effectivement...l'invention de la langue. On ne peut pas refaire le monde avec un ancien discours. C'est impossible. Nous, on a eu cette chose parce qu'elle n'existait pas, elle était à créer la langue. Et ça c'est un bonheur.

**Question du public :** Vous êtes fondateur de la première équipe privée de théâtre n'est-ce pas ?

**Benaïssa :** Ah oui j'étais réduit à ça un jour ! Parce qu'à l'époque tout était monopole de l'état, on était sous un système soviétique, littéralement. On était socialistes, mais avec l'islam en plus. Et donc, j'ai eu des problèmes avec toutes les institutions et j'ai créé ma première troupe qui a survécu parce que j'étais connu, les gens me connaissaient. J'avais une réputation qui faisait que je fonctionnais, et comme le pouvoir à l'époque ne voulait pas être anti populaire... mais bon, ça c'est une vieille époque et celle d'aujourd'hui n'est pas plus brillante.

3.

**Paris, le 23 mars 2016. Entretien à Slimane Benaïssa.**

**Propos recueillis par Chiara Lusetti.**

**Lusetti :** Dans cette conversation, je voudrais parler avec vous du rapport entre vos deux langues d'écriture, notamment en ce qui concerne votre pièce *Au-delà du voile*, la première pièce que vous avez mise en scène en France.

**Benaïssa :** Oui, c'était un défi important. Je venais en tournée en France, à une époque où l'Algérie commençait à tomber dans une crise. Je voulais apporter une parole Algérienne, en arabe dialectale, donc j'ai dû la traduire, mais dans le respect de cette parole algérienne parce qu'ici on commençait à donner beaucoup d'interprétations sur ce qui se passait en Algérie.

**Lusetti :** À cette époque vous ne viviez pas encore en France ?

**Benaïssa :** Non, je vivais encore en Algérie.

**Lusetti :** C'était la première fois que vous traduisiez en français quelque chose ?

**Benaïssa :** Voilà. J'ai dû traduire la pièce, la faire jouer aux actrices en trois mois. On faisait la représentation en arabe et la représentation en français. Et donc ce travail je l'ai fait, à mon sens, un peu trop rapidement. Je ne voulais pas trop me détacher du texte arabe. J'ai maintenu des références qui n'existent pas dans la tête d'un français, c'est très compliqué le théâtre. Quand je fais le jeu sur les partis politiques, la bouqqala, en arabe c'est le délire dans la salle. Ici, on se demande ce que l'on est en train de faire. Alors que c'est la seule pièce qui, quand elle était sur scène, a regroupé tous les partis qui existaient en Algérie. Quand j'ai fait la générale à Alger, il y avait huit



ambassadeurs dans la salle, il y avait tous les présidents des partis de tous les partis existants en Algérie et uniquement grâce à cette scène. Et en même temps la thématique... comment on peut écrire une pièce contre le voile en Algérie ? Ça a été passé à la télévision le Ramadan d'après, il y a eu des guerres dans les familles, parce que le problème était latent. Il y avait des filles qui ne voulaient pas se voiler, il y a des frères qui veulent qu'elles se voilent, donc ça a explosé. Et on l'a reinterdite à la télé.

**Lusetti :** Donc elle a été censurée ?

**Benaïssa :** Ah oui, toutes mes pièces aujourd'hui sont injouables, il est impensable. On est en train de préparer maintenant un projet, de jouer mes pièces à la télé pour dire à la génération future qu'en 75 on a pu dire ça, mais c'est compliqué.

**Lusetti :** En fait, cette pièce est encore très actuelle, pas seulement en ce qui concerne l'Algérie.

**Benaïssa :** Effectivement en France elle a été jouée jusqu'à mars dernier. Elle était au théâtre Lucernaire. Elle a été montée trois fois, et par des jeunes metteurs en scène. Elle a été jouée 20 soir ici à Notre Dame Des Champs.

**Lusetti :** J'ai choisi cette pièce parce que je trouve qu'elle a marqué un changement dans votre vie. Jusqu'à ce moment là, vous avez écrit en arabe, vous avez traduit cette pièce en français et à partir de cette traduction vous avez commencé à écrire en français, parce que vous avez changé votre vie, vous vous êtes installé en France.

**Benaïssa :** *Au-delà du voile* vient effectivement de ma rupture avec le Pays, avec l'intégrisme islamique. Il y a eu la révolution en Algérie, une insurrection pour la démocratie. Nous, en tant qu'auteurs, on a été toujours polarisés par un parti unique. On avait un dragon et c'est contre lui

qu'on se battait. Contre une constitution qui portait sur trois axes qui nous obligeaient à ramener contre lui tout le temps, c'est-à-dire : l'islam religieux de l'état, la libération de la femme dans le cadre du Coran, et l'appartenance à une nation arabe. C'est-à-dire, culturellement c'est foutu, pour les femmes c'est foutu, et pour la religion c'est foutu. Voilà les trois axes dans la constitution algérienne contre lesquelles on s'est battu tout le temps, tout le temps, tout le temps. À ce moment là, il y a eu une rupture. Beaucoup de personnes ne savaient plus quoi dire. On est tellement habitués à concentrer nos efforts sur un discours qui s'attaque au pouvoir, et maintenant c'est ouvert, tout le monde peut dire, et qu'est ce qu'on va dire ? Et c'est là que j'ai écrit *Au-delà du voile*, en disant : maintenant le jeu est ouvert, la manipulation du peuple est multiple, elle peut être multiple. Et donc, maintenant il faut clarifier les choses, parler de la société. Par exemple je vois quelque chose et je dis ce qu'il en est. Et c'est comme ça que j'ai écrit *Au-delà du voile*. C'était un changement total sur la démarche, sur la façon d'agir, c'est comme la France après 68, quel théâtre elle va faire ?

**Lusetti :** Votre rapport à l'autotraduction est très intéressant. Vous avez d'abord traduit *Au-delà du voile* de l'arabe vers le français. Après vous n'avez plus rien traduit, vous avez écrit directement en français, et maintenant vous revenez à l'autotraduction avec *Les fils de l'amertume*. Pendant beaucoup de temps vous n'avez rien traduit, est-ce que c'était impossible de le faire ?

**Benaïssa :** Avant oui. Quand j'ai commencé le théâtre en Algérie j'ai traduit Berthold Brecht, j'ai traduit Kateb Yacine, j'ai traduit Antigone, j'ai traduit énormément de choses, mais pas Moi. La seule expérience d'autotraduction c'est *Au-delà du voile* et après *Les fils de l'amertume*, mais dans l'autre sens, alors que je la pensais comme intraduisible dans ce sens là. Même parce que je ne voulais pas avouer que j'ai écrit une pièce d'exil.

**Lusetti :** Vous pouvez revenir sur votre refus de vous insérer dans une écriture de l'exil ?

**Benaïssa :** Il s'agit, pour moi, de porter mon théâtre algérien - parce que je pense que chaque société a son théâtre - et de l'amener en France, et non pas le lâcher et me mettre à écrire comme les

français. En littérature, par exemple, Tahar ben Jelloun c'est ce qu'il a fait. Il parle du Maroc à travers le miroir français, sans problème. Mais pas uniquement le miroir de la langue, un miroir idéologique. Moi, je voulais amener quelque chose d'authentique et enrichir la chose. Mais les gens n'ont pas toujours compris. J'ai arrêté dix ans l'écriture ici parce que les Français ne comprenaient pas.

Quand j'ai fait *Les fils de l'amertume* à Avignon, à l'époque tout les médias étaient en retard par rapport à ce que la pièce disait. Il a fallu dix ans pour rattraper. Là, ils n'ont pas supporté. Ce sont les journalistes qui parlent de toi, il n'y a pas des critiques du théâtre. Celui du Monde me disait, « comment est-il possible de rire de la réalité algérienne ? » « Je suis algérien, je ris ! ». Je l'ai dit, je l'ai ridiculisé. Ils ne supportent pas ça. J'ai écrit *L'avenir oublié* avec André Chouraqui<sup>1123</sup>. L'attaché de presse m'a dit qu'il avait prévenu tout le monde, ils sont tous venus à la représentation, personne n'a écrit. Le seul qui a eu le courage c'était le journaliste du Monde, il est venu sur les trois derniers jours, il a écrit une demi page sur le monde, mais la moitié de son article expliquait « où en est le théâtre contemporain français ». Il a fallu qu'il montre tout ça pour justifier mon discours. Et c'est le seul article écrit.

**Lusetti :** Vous avez eu l'impression d'être censuré aussi en France ?

**Benaïssa :** Je te dis comment ils font, ils ne te censurent pas, ils te disent « Slimane, tu crois que ça c'est sérieux ? ». Il n'y a pas une plus grande censure qu'ici. Parfois ils te publient, mais ils ne te distribuent pas et ne te font pas de publicité. Ça aussi c'est de la censure. Mais pour eux, ça c'est le Pays de la liberté, on ne peut pas parler de ça, il faut laisser tomber.

**Lusetti :** Dans quels autres pays vous avez été censuré ?

**Benaïssa :** En ce qui concerne *Au-delà du voile*, j'ai été censuré aussi en Tunisie. Je suis parti en Tunisie pour cinq représentations de cette pièce. Tunis, Gafsa, Sousse etc. On arrive à Tunis, on

---

<sup>1123</sup> Benaïssa Slimane (1999), *L'avenir oublié*, Lansman éditeur, Bruxelles. Écrit avec la complicité de André Chouraqui.

joue au Théâtre Municipal de Tunis, on était invités par l'Union des Femmes Tunisiennes. À la première représentation il y avait tout le monde. Et à la fin de la représentation, la Présidente vient me voir dans la loge, elle me donne une enveloppe, et me dit « voilà, il y a les cinq représentations payées, mais on s'arrête à celle là ».

Je n'ai pas compris, il n'y avait peut-être rien à comprendre, elles ne voulaient pas assumer ça et c'est tout. Et donc on est rentrés.

Ce discours n'est pas supporté dans tout le monde arabe. Quand tu as eu en 1993 l'intégrisme qui a commencé à tuer des intellectuels et tout, la France, et même le pouvoir algérien ont dit « ok, on amène ici les intellectuels ». Il y avait une porte ouverte sur le Maroc, beaucoup des gens sont parties au Maroc, pas en France, et beaucoup sont parties en Tunisie aussi. Ces pays nous acceptaient en refuge. Moi, pour me convaincre de rester au Maroc, on m'organise une tournée avec ma première pièce. *Bū'ālem zīd el-guddām*. C'était les Français au Maroc qui ont organisé. Les Marocains à un moment me demandent la cassette, je donne la cassette, ils l'ont vue... terminé. Et c'est comme ça que je me suis retrouvé à venir en France. Et en France ils ne voulaient pas que je reste à Paris, parce que tout le problème des Français à l'époque était que ces intellectuels vont se retrouver ici en même temps, ils vont créer peut-être un mouvement démocratique anti intégrisme et anti pouvoir. Ça ils ne voulaient pas. C'est pour ça qu'ils nous ont éparpillés partout. Moi j'étais toujours à Paris, ils m'ont donné le théâtre de Perpignan, ils m'ont donné tous les théâtres de provinces, j'ai dit « non, je ne viens pas, je reste à Paris ». Et tout leur problème c'était ça.

**Lusetti :** Après que vous vous êtes installé en France, vous avez donc dû vous réinventer comme écrivain algérien en français ?

**Benaïssa :** Je parlais la langue, la langue en soi n'était pas un problème, mais le problème était que je ne connaissais pas le public, je ne connaissais pas les acteurs. Je me suis enfermé et j'ai écrit 200 pages, un soliloque, tout ce qui me passait par la tête, tout. Et je les ai montrées à l'un de mes copains qui était responsable culturel à l'ambassade de France, Jean Louis, celui qui m'a sauvé la vie. Je suis venu pour une résidence d'écriture, et il m'a dit « Slimane tu ne rentres pas ». Effectivement j'étais sur la liste. Je faisais mes ateliers ici. Mon frère est mort, tous les jours il y avait un copain qui décédait. Je lui ai montré ces deux cents pages. 48 heures après il m'a appelé et

il m'a demandé de sortir une pièce de là. On a monté *Les fils de l'amertume* qui a eu énormément de succès. Et c'est comme ça que je me suis mis à l'écriture en français. Pendant le montage de la pièce j'ai revu 18 fois le texte. Au point que la compagnie a acheté une photocopieuse. On répétait de 2 heures de l'après midi à 9 heures du soir. Moi, le soir je passais ma nuit à écrire, le matin je discutais avec Jean Louis, et on répétait après. Mais, même la méthode de travail était complètement différente ! Moi j'avais une scène et je lui disais « Jean Louis, on l'attaque comme ça et après on verra ». Et il me disait « mais comment ! », et je disais « on va aboutir quelque part ». Ça a été une vraie expérience, le problème pour moi était, qu'est-ce qu'il est original en France ? Comment tu guides les acteurs, qu'est-ce que tu en fais ? Tout ça était nouveau et je me disais que quand même ils étaient en retard sur beaucoup de choses, sur notre urgence, sur notre efficacité. Ils étaient à l'aise, tandis que moi, j'étais dans le discours d'urgence. Je vous dis ça et après il se peut que l'on me tue. On n'était pas du tout dans le même univers. J'ai fini par comprendre à la fin, il y avait un problème surtout sur lequel on était d'accord. C'était un problème d'interprétation. Comment interpréter la langue française. Quand je joue la langue arabe, quand je dis je répète, c'est qu'en vérité, la langue tu l'as dans un panier derrière, tu la sors et tu la projette différemment. C'est peut être la même phrase que tu sors du panier. Mais en français il y a pas de panier. Le fait de jouer comme ça était un problème. Nous les algériens on était dans un état de sur jeu, parce que effectivement, tu ne dis pas ta phrase en tant que telle, elle amène en soi beaucoup d'autres significations, tu joues ta phrase. J'ai découvert cette différence avec les acteurs algériens qui jouaient avec nous. Un acteur un soir m'a dit : « Slimane qu'est ce que c'est ce bordel de sur jeu, ou je joue ou je joue pas ». Pour la langue française, tu n'as pas besoin de donner la signification de la phrase dans la langue. Tu ne dis pas dans ta tête « je dis cette phrase mais elle signifie ça ». La phrase française elle signifie quoi que tu fasses. Alors tu la dis. « Alors » il me dit, « je ne fais plus rien. » « Mais si, tu mets de l'émotion, mais tu donnes pas ton interprétation de la phrase, tu la joues pas ». Ça est lié à notre langue... ils ont mis du temps ! Mais une fois qu'on l'a compris on est plus à l'aise sur scène.

**Lusetti :** Au niveau stylistique, vous faites un usage qui m'a beaucoup frappée de la répétition des mots, en français aussi mais surtout en arabe. C'est comme s'il y avait un dialogue entre ces deux femmes où elles parlent beaucoup mais elle ne se comprennent pas, elles ne communiquent pas. Elles répètent les mots de l'autre mais en changeant complètement le sens. C'est comme si c'était du théâtre de l'absurde.

**Benaïssa** : C'est exactement ça.

**Lusetti** : Et comment ce phénomène peut être traduit d'une langue à l'autre ? J'ai l'impression qu'il est beaucoup plus important dans le texte arabe qu'en français.

**Benaïssa** : En arabe, en fait, le problème est que le mot change réellement de sens dans la répétition. Ce que la langue française ne peut pas garder. Le problème, quand je suis arrivé ici, était qu'elle est tellement codifiée que le mot ne change pas de sens, quelle que soit l'intention émotionnelle que tu veux lui donner, en jouant aussi. Dans le contexte, il veut dire toujours la même chose, tandis que, dans la langue arabe, le mot change complètement de sens. C'est grâce à ça que j'ai dépassé la censure. Dans l'une de mes pièces on répète tout le temps « j'ai faim, j'ai envie de manger », au bout de cinq, six fois les gens comprennent que l'on parle de corruption. La faim devient autre chose, et ce qu'on mange devient autre chose, tout de suite. Et après j'utilise le même mot, et à chaque fois il n'a plus le même sens. C'est à dire, je les investis dès le départ d'un autre sens, parce que si je reste dans le sens primaire du terme ça ne veut rien dire. Et tout ce jeu en arabe me plaît beaucoup. Dans le roman que je viens d'écrire, et qui va sortir en septembre, normalement, il s'agit de deux garçons dans un bar qui discutent : un musulman qui est très formé dans l'islam va vers l'athéisme ; l'autre, un jeune qui ne comprend rien à l'islam, il va vers le radicalisme. Comme si c'étaient deux ascenseurs, l'un monte et l'autre descend. Et à la fin on se demande si les deux personnages ne sont pas dans un. Il y a aussi ça. Dans *Au-delà du voile* c'est la même chose. Les deux personnes sont l'une dans l'autre. Il y a le contexte socioculturel de chacune qui change. Les deux sœurs sont sur la même langue mais elles ne sont pas sur le même discours. Elles sont sur la même langue, avec tout ce que ça engendre, et elles ne sont pas sur le même discours. Et dans ce cas là, c'était la mise en valeur des états dans le discours qui m'intéressait.

**Lusetti :** Dans votre article « Traduire la réalité »<sup>1124</sup> vous dites que l'oralité de l'arabe algérien a plusieurs caractéristiques rythmiques, stylistiques, et vous parlez aussi d' « un discours en spirale qui revient sur soi même à l'aide de la répétition ». Pouvez-vous revenir sur cette idée ?

**Benaïssa :** C'est pour la mémorisation. On est obligé de revenir sur la même histoire à un niveau supérieur. C'est l'écriture de Kateb Yacine. On tourne, mais on est sur le même point. Ça fait le tour, et il monte à un niveau supérieur. Mais sur le cône, en spirale, il est toujours sur le même axe. Et dans le dialectale on a cette possibilité d'une manière extraordinaire, de revenir au point de départ mais à un niveau supérieur. On ne revient jamais vraiment au point où on était, dans le développement d'un texte

**Lusetti :** Et vous utilisez cette stratégie dans cette pièce.

**Benaïssa :** Oui, la pièce tourne autour d'un seul problème, mais on a dix mille facettes de ce problème. Mais chaque facette va ramener la problématique à un niveau supérieur. Les deux femmes se cherchent dans le dialogue. On ne sait pas comment sensibiliser un être, par quelle porte rentrer, dans un dialogue comme celui-ci. Et la jeune a fini par trouver la porte par laquelle rentrer chez sa sœur, c'est à dire, joindre la langue au discours ou mettre le discours sur la même langue que sa sœur. A ce moment là, elle lui dit qu'elle va parler avec le frère. A la fin de la pièce. Parce qu'elle a trouvé la porte d'entrée, où elles ne pouvaient être que complices, c'est à dire : « laisse tomber l'hidjab, nous sommes d'abord des femmes, alors parlons de la condition de la femme ». Elles le reconstituent en jouant les bouqalat où elles se retrouvent ensemble - dans la mise en scène elles sont enlacées, littéralement - et elles démarrent les souvenir d'enfance. Ainsi, elles retrouvent le même espace d'enfance qui reconstitue leur condition de femmes. Pour l'aînée, la sœur a fait des études donc elle est un mystère, une méconnue. Ces études peuvent l'amener à la prostitution, peuvent l'amener à n'importe quoi, donc c'est le délire. Et l'autre, elle est idéologiquement contre sa sœur. Dès le début elle se confronte à sa sœur idéologiquement, sur des principes que l'autre traditionnellement n'avait pas. Et au bout d'un moment, le long de la pièce, la jeune a compris qu'il

---

<sup>1124</sup> Nous faisons référence à une première version inédite de Benaïssa 2016. Le passage cité a été éliminé dans la version publiée.

fallait venir vers sa sœur autrement, elle est revenue à partir de l'enfance, leur enfance, leurs traditions, elles jouent avec leurs jeux traditionnels... et c'est là qu'elle est remontée avec sa sœur jusqu'à se rencontrer. Mais au départ elles étaient à dix milles mètres l'une de l'autre. D'abord elle a fugué, ça ne se fait pas. Il y a un acte réel. On ne fuit pas de la famille, on se soumet à la volonté de son frère, c'est normal. L'autre non... pour elle, elle a changé de religion, elle a changé tout ! Et donc voilà, il faut revenir sur, mais la problématique elle est la même, du début jusqu'à la fin. Elle cherche le contact, il y a dix mille portes à ouvrir, elle ne sait pas comment. Et la société est comme ça. Si tu veux l'ainée représente les contradictions de la société. Et pour arriver à le démêler pour un public il faut y aller.

Pour voir cette pièce, il faut connaître à fond, parce que le problème de la langue il est là. Il ne suffit pas de connaître la langue, tous les arabisants connaissent la langue ; mais la langue populaire, il faut y être. Il y a une culture populaire très puissante là dedans. Et, si tu veux, on ne peut pas chanter Lapointe sans être populaires parisiens<sup>1125</sup>. Même quand les Canadiens parlent le canadien populaire, ça n'a rien à voir avec le français universel. Pourtant c'est la même langue. Il y a un charme populaire dans ce qu'ils disent et chez nous c'est pareil.

**Lusetti :** Et donc comment tout cela peut être traduit en français pour un public français, vu que c'est une pièce très ancrée dans la culture algérienne ?

**Benaïssa :** Traduire c'est un grand problème, traduire c'est une souffrance extraordinaire. Nécessaire peut être, mais c'est une souffrance. C'est dommage. Dans l'une des mes pièces, *Les fils de l'amertume*, je dis, que traduire c'est ramasser : le traducteur, il ramasse une langue pour en déposer la moitié dans une autre. Traduire c'est la confrontation d'une langue avec une autre. La langue de départ porte en elle des stigmates, des blessures d'histoire, des contingences qui ont un sens... par exemple j'utilise le mot misère, *miseria* en arabe, il y a une référence directe à la colonisation. Et la misère, le mot français ramène aussi cette dimension historique. Même la richesse de la langue passe à travers une histoire, l'histoire quotidienne du peuple. Le peuple ne va pas à la bibliothèque pour enrichir sa langue, il n'écrit pas de littérature, il prend les mots dans la

---

<sup>1125</sup> Il fait référence à l'album *Paris tristesse* de Pierre Lapointe, qui d'ailleurs est Québécois.



rue où il se conduit, dans sa misère et dans son bonheur. Donc, dans des peuples qui sont très peu voués au bonheur....

**Lusetti :** Vous avez dit tout à l'heure que vous avez fait cette traduction trop vite et que vous le regrettez. Qu'est-ce que vous changeriez dans cette traduction aujourd'hui ?

**Benaïssa :** J'aurais peut-être trouvé une façon de réécrire certaines scènes en français pour qu'elle disent exactement ce que j'ai voulu dire en arabe, même si elles sont différentes. J'étais gêné par ça, parce que je voulais que le lecteur sache exactement « c'est ça que je voulais dire ». Je n'ai pas voulu trop m'éloigner de la version arabe. Autrement tu dis « oui en arabe il tient un discours là bas, il vient nous bluffer avec un autre discours ici ». C'est à dire que ta subversion là-bas est inhibée. Et en plus on a des problèmes sur qu'est-ce qui est subversif chez nous et qu'est-ce qui est subversif ici. Nous, notre rôle c'est de reconstruire l'identité du peuple. Alors qu'ici la démocratie est installée, on est élus, les présidents jouent leur truc mais ils veulent que la convention circule. L'auteur qu'est-ce qu'il peut faire? Il met à poile des gens sur scène, il choque, mais il peut choquer parce que à ce moment là il perturbe juste ce que le public veut. Tu mets à poile sur scène, tu choques, mais ce n'est pas subversif. L'acte est tellement fort qu'il divise mais il ne subvertit pas. Comment maintenir le lien avec le peuple en portant cette subversion ? Donc, il y a deux manières de faire du théâtre : ou tu regarde le peuple et tu tournes le dos au pouvoir, ou bien tu regarde le pouvoir et tu tourne le dos au peuple, au public. Tu choisis. Il faut chez nous que le public sente, au bout des premières cinq minutes du spectacle, que tu parles à partir de son espace. Si tu parles à partir de l'espace du pouvoir, terminé. Et là, tous les présidents sont handicapés sur le plan linguistique, ils ne sont pas capables de parler la langue du peuple. Mon autonomie je l'ai acquise par l'efficacité aussi de ma langue algérienne.

**Lusetti :** En changeant totalement de sujet, j'ai une question par rapport à la codification de la langue algérienne. Dans la pièce arabe, il y a des mots en français qui sont écrits en lettres arabes, par exemple *almarché*, *alpartiat*, d'autres mots français qui sont écrits en lettres latines, par exemple *architecte*. A un moment donné vous insérez dans la même phrase le mot arabe *muhandis*

et le mot français *ingénieur*, écrit en caractères arabes... c'est comme s'il y avait une hésitation entre les langues ?

**Benaïssa** : Ce n'est pas une hésitation. Le mot quand il est intégré, *marché*, c'est de l'algérien, *tabla* aussi. *Muhandis* c'est un mot qui nous est remonté par le classique. Le fait de le traduire, c'est dire que *muhandis* ce n'est pas notre langue, je suis obligé de traduire.

**Lusetti** : Et pourquoi *architecte* est en lettres latines ?

**Benaïssa** : On n'appelle pas un architecte chez nous autrement, mais c'était un mot qui n'est pas intégré. On ressent que c'est étranger, même s'il n'y a pas un équivalent en arabe. Même en arabe classique ça serait un mot composé, c'est compliqué.

**Lusetti** : Dans un autre passage, Fattouma cherche le mot « adjectif » en arabe qui lui échappe, alors qu'elle le connaît très bien en français. Est-ce que le français est plus proche du locuteur que l'arabe classique ?

**Benaïssa** : Oui, il est proche à nous. Le français est la deuxième langue, ce n'est pas l'arabe classique. Ils sont tous étrangers à l'arabe classique, tous. Dans ma génération, je suis le seul arabisé des artistes algériens. Moi c'est parce que je suis du Sud algérien, et l'arabe nous est enseigné en même temps que le français, donc je suis arabisé. Et en plus mon père était commerçant ambulante à travers les montagnes : j'allais avec mon père, et le dialectal je l'ai acquis là, au contact de la clientèle de mon père. Et ma mère c'était un vrai avocat. Ma mère avait une langue française extraordinaire. Pour résoudre un problème on lui demandait « Comment tu le dis, ce problème ? Comment tu exprimes cette situation ? ». Sa langue est tellement riche qu'elle porte en elle même une signification. C'est comme l'acteur Omar, qui est un excellent acteur qui a joué avec moi, il m'a dit « le texte n'a pas de mise en scène, c'est le texte qui t'impose la mise en scène ». Parce que

la langue quand elle est juste, spontanément on trouve le moment, on sent le déplacement, on sent le silence, etc.

**Lusetti :** À ce propos, vous avez parlé aussi de mise en bouche du texte, n'est pas ?

**Benaïssa :** Oui. Quand j'écris j'enregistre ma scène. D'abord je la lis à haute voix au bureau longtemps, et après, quand j'ai trois, quatre, cinq scènes, je les mets en cassette et dans la voiture je l'écoute. Là ça va, là ça va pas. Parce qu'il faut s'ennuyer de son texte pour pouvoir le corriger. Donc on dit pas « ça j'aime »... non ! Il faut s'ennuyer de son texte. C'est comme ça que j'arrive à jouer mes pièces. Parce que ça y est. Dans l'écriture... il n'y avait que ça au bout de cinq-cents, six cent représentations. Dans le cas de *Au-delà du voile* j'aurais dû me recorriger. Et souvent je me recorrige, même en français.

**Lusetti :** Ça c'est la vivacité du théâtre, le texte n'est jamais figé.

**Benaïssa :** Non, parce que le texte est joué par le théâtre. Il faut amener l'acteur à se fatiguer. Au moment où il se fatigue, il commence à s'éloigner de lui-même, à lâcher de lui. Tant qu'il est dans une résistance, même s'il y a une bonne volonté, ce n'est pas une résistance consciente, ça ne marche pas. C'est quand on arrive au bout de la pièce que l'on commence à faire le tillage ardu, qui nous épuise... c'est au bout de la fatigue, qu'il va l'achever. Il cède. Il cède à être autre chose. Mon écriture à peu près est là. On cède, on s'ennuie de se relire, et c'est dans cet ennui là que des choses nouvelles arrivent.