

# L'hétérolinguisme en scène: français et arabe(s) à l'œuvre dans *Junun* de Jalila Baccar

Chiara Lusetti

doi: 10.7358/lcm-2016-001-luse

## ABSTRACT

Self-translators, multilingual writers who decide to translate one of their works, are a particularly stimulating case study in the research on heteroglossia. Every self-translation can actually be considered a hybrid heteroglossic work created by two texts in two different languages. This study examines the theatrical play *Junun* by the Tunisian playwright Jalila Baccar, written and played in Tunisian Arabic in 2001 and self-translated into French in 2003. At first, the functions of the different languages in the Arabic text have been analysed. These can stem from a realistic motivation (representing Tunisian reality), from a compositional motivation (constructing the literary work's fictional world), or from an esthetic motivation (through intertextual references to other works). Subsequently, the translation strategies of the heteroglossia from the first text to the French version have been studied. Finally, this textual approach has been framed within the analysis of the relationship between context and the history of heteroglossia, in order to broaden the scope of potential extensions of this research.

*Mots-clés:* autotraduction, langue arabe tunisienne, langue française, motivations de l'hétérolinguisme, théâtre tunisien.

*Keywords:* French language, motivation to heteroglossia, self-translation, Tunisian Arabic language, Tunisian theater.

---

## 1. INTRODUCTION

Ces vingt dernières années ont été marquées par un intérêt grandissant pour l'autotraduction. 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 la recherche sur l'hétérolinguisme, défini par Rainier Grutman comme "la présence *dans un texte*<sup>1</sup> d'idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit, aussi bien que de variétés (sociales, régionales ou chronologiques) de la langue principale" (Grutman 1997, 37).

L'analyse du processus autotraductif comporte une remise en question de maintes catégories traditionnelles: les deux versions d'un texte autotraduit se plaçant au même niveau en raison de leur autorité "auctoriale" (Grutman 1998), il serait notamment réductif d'envisager ce phénomène à l'aide des catégories de "texte original / texte traduit". Certains ont ainsi proposé l'existence d'un "*spazio interliminare*" (Montini 2014), 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. Il ne s'agit pas d'un original suivi d'une traduction, donc, mais d'une œuvre<sup>2</sup> plurielle, hybride et éminemment hétérolingue, constituée de deux textes. L'hétérolinguisme peut ainsi être considéré comme une caractéristique à la base de toute autotraduction.

Dans l'analyse d'une autotraduction, plusieurs domaines de recherche sont en jeu: on pourrait par exemple s'inscrire dans le cadre d'analyses plutôt contextuelles – par exemple l'étude des raisons à la base du bilinguisme de l'auteur, l'examen du milieu de production de l'œuvre, des rapports entre les langues dans le marché linguistique et littéraire mondial, des facteurs qui ont poussé l'auteur à se traduire lui-même etc. – ou bien d'analyses textuelles – l'examen des stratégies de traduction, des variantes dans les deux versions du texte, du rôle de chaque langue, etc. –. Dans cette étude, nous présenterons la pièce *Junun* de la dramaturge tunisienne Jalila Baccar<sup>3</sup>, qui a été publiée en arabe en 2001 et en français en 2003. C'est une pièce où Baccar décrit le travail d'une psychotérapeute, Hiya – Elle en français –, qui cherche à soigner un jeune schizophrène, rendu malade par les rapports de pouvoir existant dans sa famille. Dans cet article, nous ferons recours à une approche essentiellement textuelle, afin de retrouver dans le texte même des indices

---

<sup>1</sup> En italique dans l'original.

<sup>2</sup> Nous n'allons pas mobiliser la terminologie traditionnelle pour indiquer les deux versions du texte mais nous emploierons le mot "œuvre" pour indiquer l'ensemble des deux textes.

<sup>3</sup> Jalila Baccar est née en 1952 à Tunis. C'est une actrice et dramaturge qui a travaillé notamment pour le théâtre, mais aussi pour le cinéma et la télévision. Elle collabore depuis toujours avec son mari, Fadhel Jaïbi, metteur en scène. En 1976 ils ont créé avec d'autres amis et collègues la compagnie LeNouveau Théâtre, qui s'est efforcée de mettre en rapport le théâtre et le contexte socio-politique tunisien. Ensuite, en 1993, ils ont fondé la Familia Production, qui a le mérite d'avoir su aborder une sphère taboue de la société arabe: c'est-à-dire la dimension privée de l'existence et le monde des sentiments et des relations familiales, sphère dans laquelle la pièce *Junun* est totalement plongée (Ruocco 2010).

de différents niveaux d'hétérolinguisme qui caractérisent cette œuvre. Nous nous proposons de démontrer comment l'hétérolinguisme de cette autotraduction ne réside pas seulement dans l'existence de deux versions dans deux langues, mais se répand dans l'ensemble de l'œuvre. Une brève présentation du contexte sociolinguistique de la Tunisie se révèle toutefois nécessaire afin de mieux cerner la fonction des différentes langues dans les deux versions du texte, et notamment dans sa version arabe. Nous partirons donc de la Tunisie pour pouvoir analyser tout d'abord les différentes fonctions de l'hétérolinguisme dans le texte arabe, et puis les stratégies envisagées pour traduire cet hétérolinguisme en français, afin de mettre en évidence toutes les modalités selon lesquelles l'hétérolinguisme se décline dans cette œuvre.

## 2. LES LANGUES EN TUNISIE

Quatre langues au moins se côtoient dans l'espace tunisien: l'arabe classique, l'arabe tunisien, le français et, en moindre mesure, l'anglais (Marzouki 2014). Loin de coexister de manière pacifique, ces langues sont fortement chargées en représentations, chacune véhiculant des idéologies et des sentiments très précis. L'arabe classique demeure la langue officielle de tous les pays arabes, mais n'est la langue maternelle de personne. Langue directement liée, d'un côté, à la parole sacrée du Coran et, de l'autre, à l'idéologie panarabe, elle est presque immuable et n'est pas en mesure de répondre à tous les besoins de la société. Elle est enseignée à l'école et n'est presque jamais utilisée dans des situations de communication spontanée. L'arabe tunisien, qui découle du contact de l'arabe avec le berbère et ensuite avec le français et l'italien, est au contraire la langue de toute la population, bien qu'avec de différentes variétés locales, et il est appris spontanément. L'arabe tunisien est appelé "dialecte tunisien" pour des raisons purement idéologiques, afin de l'inférioriser, car, comme le rappelle Louis-Jean Calvet en paraphrasant Saussure "la différence entre *langue* et *dialecte*<sup>4</sup> n'est pas d'ordre linguistique, mais d'ordre politique" (Calvet 1974, 43). À cette dichotomie diglossique s'ajoute, comme dans tous les pays arabes, une troisième langue, l'arabe médian ou standard "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." (Calvet 1999, 232). La définition de l'arabe médian étant très floue, nous allons le définir, à l'instar de Calvet, comme "un arabe écrit

---

<sup>4</sup> En italique dans l'original.

oralisé” (Calvet 1999, 233). Calvet a qualifié la condition linguistique des pays arabes de “schizoglossie”, car

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 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. (Calvet 1999, 236)

Dans le cas de la Tunisie, le français complique l’état des choses. Langue de l’ancien colonisateur, le français est lié à la modernité et à la réussite sociale, et donne souvent la clé pour s’insérer dans le marché du travail. Enseigné dès l’école primaire, sa bonne maîtrise reste un privilège des classes les plus aisées (Marzouki 2014, 41). Toutefois, il ne faut pas oublier que l’arabe tunisien a subi énormément son influence et que nombre d’expressions françaises sont entrées dans le langage courant.

L’anglais n’a pris place que dans les dernières années et est enseigné à partir du secondaire. Malgré son importance croissante, il n’est pas porteur de revendications identitaires ou de représentations conflictuelles comme le français et les arabes: de ce fait, il n’est pas très décisif dans notre corpus et nous n’en tiendrons pas compte dans cette étude.

### 3. “JUNUN”, UNE PIÈCE HÉTÉROLINGUE

La pièce *Junun* s’insère parfaitement dans le contexte que nous venons de décrire, car les arabes et le français y coexistent. Dans l’analyse de l’hétérolinguisme de la pièce, nous chercherons à retrouver les motivations de l’usage de ces différentes langues, selon les catégories théorisées par Rainier Grutman: “motivation réaliste”, “compositionnelle” et “esthétique” (Grutman 2002). D’après celui-ci, la motivation réaliste de l’hétérolinguisme viserait à reproduire dans le texte le contexte linguistique d’un pays donné à un moment sociohistorique donné; la motivation compositionnelle ferait partie d’une stratégie d’écriture, de caractérisation des personnages, où l’usage des langues dépasse la simple visée de reproduction de la réalité; la motivation esthétique comporterait l’insertion de citations savantes dans une langue étrangère ou de références à une autre tradition littéraire.

Avant d’entrer dans les détails de la textualisation des langues dans *Junun*, arrêtons-nous quelques instants sur le choix linguistique qui est à la base du travail de Jalila Baccar et de Fadhel Jaibi: la prédominance de l’arabe tunisien. Ces deux artistes ont été parmi les premiers, après l’indé-

pendance de la Tunisie, à essayer de revaloriser cette langue, leur langue maternelle, en revendiquant son usage dans des œuvres littéraires<sup>5</sup>. Dans un entretien avec Dominique Caubet, Jaibi, à ce propos, a déclaré:

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. (Caubet 2004, 109)

Afin de parler au peuple du peuple, à l'*homo tunisianus* de l'*homo tunisianus*<sup>6</sup>, Jaibi et Baccar étaient obligés d'utiliser leur langue maternelle. Un théâtre en arabe classique aurait été trop éloigné de la réalité, trop fictif, et aurait produit 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. Langue dominante dans leurs textes, l'arabe tunisien n'est pas le seul arabe que l'on peut retrouver. D'après Jaibi: "l'arabe classique est merveilleusement poétique, l'arabe littéraire est plus simple et l'arabe dialectal est d'une grande richesse, et surtout toujours en évolution. Dans nos créations, nous mêlons trois langues parce qu'elles font partie du quotidien des Tunisiens" (Perrier 2012). La motivation réaliste semble ainsi l'emporter, même si, dans ce contexte, une telle prise de position ne saurait cacher une valeur politique, une réfutation de l'establishment et de son purisme linguistique. D'ailleurs, Jaibi 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. (Caubet 2004, 120)

---

<sup>5</sup> Art mimétique par excellence, le théâtre s'est effectivement fait porteur en premier de revendications linguistiques dans tout le Maghreb, grâce à la mise en scène des arabes nationaux. Voir, par exemple, en Algérie le cas de Slimane Benaïssa (Ruocco 2010).

<sup>6</sup> Nous reprenons ici cette expression que Jaibi utilise souvent, en imitant les dénominations scientifiques de différentes typologies d'hominidés.

Par conséquent, l'arabe tunisien qui domine dans *Junun* est une langue versatile, qui bouge, qui s'adapte aux différentes situations et aux différents personnages<sup>7</sup>. Les passages qui suivent<sup>8</sup> montrent très clairement un usage vivant de la langue, qui se base sur une motivation réaliste d'abord, mais pour la dépasser, 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.

جيم: لازم عطيته  
أش عطيته  
الأم: معطب على مناخيرك  
وقصة في شواربيك  
يا وصيف يا مصنان  
(Baccar 2001, 49)<sup>9</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 ici est évidente: de pareilles insultes en arabe classique ou standard 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, au contraire, 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.

هي: نفختهم وخرجت  
دخلت لبيروها  
حرودت لهم استقالتها  
ولوحتها لهم على خابقتهم  
(Baccar 2001, 137)<sup>10</sup>

<sup>7</sup> Nous remercions le professeur Samir Marzouki de nous avoir guidée dans cette analyse.

<sup>8</sup> Pour chaque extrait en arabe que nous allons citer, nous allons proposer en bas de page une traduction française mot à mot, dans le seul but d'en faciliter la compréhension et sans aucune visée esthétique.

<sup>9</sup> Jym: Tu dois le lui avoir donné / Qu'est-ce que tu lui as donné ? / La mère: Une barre de fer dans ta gueule / Et que tes moustaches soient coupées / Toi, nègre qui sens la sueur.

<sup>10</sup> 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.

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 serait “mettre quelque chose dans l'eau”, mais prend le sens de “traiter par le mépris, se foutre de la gueule”. La psy, qui est le locuteur dans ce passage, loin d'être une figure populaire, c'est même l'individu le plus cultivé de toute la pièce. Cela nous montre que Baccar n'utilise pas la variété normalement considérée comme la plus basse pour caractériser des personnages des couches inférieures dévalorisés – comme il est souvent le cas en littérature (Grutman 2002, 33) –; elle considère la langue nationale comme la langue de tout le peuple tunisien, en la ramenant à son rôle de langue de la spontanéité.

Ce processus de revalorisation de la langue maternelle est encore plus évident dans ce passage, tiré d'un des délires du protagoniste:

نون: الراجل ما يخافش  
أنا نخاف  
الراجل ما بيكيش  
أنا نيكى  
الراجل ما يهريش  
أنا نهرب

(Baccar 2001, 58-59) <sup>11</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 + verbe 1 affirmatif]

Cette stratégie donne naissance à un passage très rythmique et dominé par les répétitions, ce qui rapproche ce délire à un petit poème.

Langue des dialogues intimes voire vulgaires, langue de la narration quotidienne, langue du sublime, l'arabe tunisien nous semble être ramené à sa dignité de langue à part entière, capable de restituer toutes les facettes de la réalité et de se faire expression artistique.

Après avoir examiné le rôle de l'arabe tunisien, la langue principale et la plus importante de la pièce, nous passerons maintenant à l'étude des fonctions des autres langues minoritaires dans le texte. Nous commencerons par l'arabe classique et l'arabe moyen: si nous avons souligné leur différence dans le paragraphe précédent, par souci de simplicité nous les traiterons maintenant comme une seule langue <sup>12</sup>, et nous l'indiquerons par son nom arabe, le *fusha*.

---

<sup>11</sup> 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.

<sup>12</sup> Comme c'est le cas aussi dans Marzouki 2014.

L'arabe *fusha* dans la pièce *Junun* répond d'abord à une motivation réaliste: il est utilisé pour reproduire le langage bureaucratique qui, en Tunisie, s'exprime soit en *fusha* soit en français, mais jamais en arabe tunisien. Dans le passage qui suit, il s'agit d'un panneau de signalisation qui se trouve à l'hôpital:

الرجاء التوجه إلى مكتب الإرشادات  
قبل الساعة الخا

(Baccar 2001, 58) <sup>13</sup>

Dans des cas pareils, la visée de Baccar est tout simplement de reproduire la réalité, de respecter le partage entre les langues dans la vie quotidienne des Tunisiens. Dans le deuxième exemple que nous proposons, en revanche, cette motivation réaliste est sans aucun doute encore présente, mais elle s'ajoute à notre avis à une motivation compositionnelle:

هي: الطبيب اللي شافه  
قال عنده تفكك في الشخصية  
ينبأ بحالة فصام

(Baccar 2001, 30) <sup>14</sup>

Hiya répète les mots du premier médecin qui a soigné Nun, utilisant un langage technique spécialisé et s'exprimant par conséquent en *fusha*. Si d'un côté Baccar reproduit le langage médical réel, de l'autre elle se sert de cette stratégie à plusieurs reprises tout au long de la pièce pour caractériser les médecins de l'hôpital avec lesquels Hiya est en conflit. En effet, ils parlent toujours en *fusha* ou en français, afin de marquer leur distance par rapport aux autres, leur supériorité. L'arabe classique prend ainsi une fonction de distinction, de valorisation d'une certaine classe professionnelle et, dans la construction de l'œuvre artistique, d'une certaine catégorie de personnages antagonistes.

Enfin, les exemples de motivation esthétique recourant au *fusha* sont très peu nombreux. L'un des plus significatifs est la citation d'un poème composée 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.

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

<sup>13</sup> Prière de s'adresser au bureau de renseignements avant cinq heures - [mot tronqué].

<sup>14</sup> Le médecin qui l'a vu / A dit qu'il avait un dédoublement de la personnalité / Annonçant un cas de schizophrénie.

ونداء حائر في الصوت يح الكلمات  
أذك الصمت فهلا قلت بعض الكلمات  
فتكلم وتالم ولتمت في الكلمات

(Baccar 2001, 155) <sup>15</sup>

L'arabe *fusha*, traditionnellement la langue du poème, 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 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 induce all'alienazione e alla schizofrenia, ma anche perché è un emblema dell'impegno sociale e artistico come alter ego di una personalità che ha avuto una specifica connotazione politica. (Meneghelli 2013, 45) <sup>16</sup>

En ce qui concerne le français, il occupe une plus grande place dans la pièce que le *fusha*. La motivation réaliste domine, car de nombreux mots français sont couramment utilisés en arabe tunisien. Nous proposons deux exemples où des termes en français sont insérés tels quels dans des phrases en tunisien.

Cure بعد ال  
Syphilis ضد ال  
بيبان السبيطار  
تسكرت من جديد عليه وعليها

(Baccar 2001, 52) <sup>17</sup>

Dans ce premier extrait, les mots "cure" et "syphilis" sont traités comme des emprunts, insérés dans le discours sans aucune modification, mais précédés par l'article arabe "ال". Ils sont empruntés encore une fois au langage technique de la médecine et les personnages les utilisent, malgré l'existence des équivalents arabes, reprenant probablement certains vocables des discours des médecins. Nous pouvons trouver dans la pièce maints exemples

---

<sup>15</sup> 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>16</sup> 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 Jaibi et Baccar dans la version française de la pièce.

<sup>17</sup> Après la cure / Contre la syphilis / Les portes de l'hôpital / Se ferment à nouveau sur lui et sur elle.

semblables, avec des mots et des locutions à la fois techniques, comme dans l'extrait précédent, et familiers, comme dans le fragment qui suit:

خاء: متحيرة علي خوك  
واو:  
خويا Normal  
(Baccar 2001, 85)<sup>18</sup>

L'adverbe "normal" emprunté au français est ensuite lexicalisé dans l'arabe tunisien et son usage dans ce passage se limite à reproduire des productions linguistiques répandues parmi les locuteurs de cette langue.

L'exemple suivant montre au contraire une alternance de langues à motivation compositionnelle:

ca va : هي  
Très trop bien : نون  
تشير للنوار  
Plastique : هي  
Bien sûr : نون  
J'adore : هي  
نون: بلا شك  
ويدوم الدهر  
(Baccar 2001, 93)<sup>19</sup>

Dans ce dialogue entre la psy et Nun, 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>20</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" en *fusha* et "برشا" 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 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

---

<sup>18</sup> Kha: tu t'inquiètes pour ton frère? / Waw: Normal, c'est mon frère.

<sup>19</sup> 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>20</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.

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 définition de leur classe sociale et de leur niveau de scolarisation. Le français est une deuxième langue pour Hiya, psychologue diplômée, tandis que Nun, analphabète issu d'une famille pauvre, ne se débrouille que dans très peu de phrases basiques.

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.

#### 4. TRADUIRE SON HÉTÉROLINGUISME

Dans le processus d'autotraduction d'un texte hétérolingue, l'écrivain plurilingue se trouve dans la nécessité de faire un choix. Il peut choisir de produire un nouveau texte qui soit à son tour hétérolingue, en écrivant, dans ce cas, premièrement en français tout en ayant recours à d'autres langues, ou bien il peut préférer un texte qui soit unilingue. Afin de comprendre ce choix, il s'avère indispensable de prendre en compte l'impact sur le public visé. La version arabe de *Junun* s'adresse aux Tunisiens, maîtrisant peu ou prou les langues concernées, car elles font toutes partie de leur paysage linguistique quotidien. La version française, au contraire, interpelle un public de France, qui, en général, vit dans un milieu unilingue. La deuxième version de *Junun*, par conséquent, a été entièrement rédigée en français, afin de favoriser la réception de la pièce par un auditoire le plus vaste possible. Cependant, Baccar a dû trouver des stratégies pour transposer son hétérolinguisme, notamment lorsqu'il avait une motivation compositionnelle, faisant par conséquent partie de la construction de l'univers fictionnel de la pièce. Nous allons maintenant les mettre en lumière, à partir de l'analyse des traductions des passages déjà examinés. Si le français, langue véhiculaire en France, correspond parfaitement au tunisien dans le texte arabe, nous allons considérer les exemples concernant le *fusha* et le français.

Commençons par le *fusha*: l'alternance *fusha* – tunisien en Tunisie est fortement réglée, les deux langues ayant des domaines d'usage bien distincts et très stricts. En français, le même partage existe au contraire entre les langues de spécialité, les différents registres et le langage courant. Pour cette raison, Baccar a pu traduire le *fusha* par des langues de spécialité ou des registres très formels, à la fois lorsque la motivation de l'arabe standard était réaliste et lorsqu'elle était compositionnelle.

Dans le premier passage déjà analysé, dont la motivation était réaliste, la référence était au langage administratif:

الرجاء التوجه إلى مكتب الإرشادات قبل الساعة الخا... (Baccar 2001, 58)	Prière s'adresser au bureau de renseignements avant cinq heures <sup>21</sup> (Baccar 2003, 34)
---	---

En français, le même effet a été reproduit en ayant recours au langage bureaucratique. Il n'en va pas très différemment en ce qui concerne l'extrait où le *fusha* était utilisé à motivation compositionnelle:

الطبيب اللي شافه قال عنده تفكك في الشخصية ينياً بحالة فصام (Baccar 2001, 30)	Le médecin de garde qui l'avait admis en urgence nota sur son dossier "Crise de dépersonnalisation inaugurant un début de dissociation schizophrénique" (Baccar 2003, 13)
---	---

Si en arabe l'usage du standard par le médecin fonctionne comme marqueur des classes sociales et de la catégorie professionnelle d'appartenance, en français Baccar utilise cette langue de bois très typique des professionnels de la médecine, impersonnelle, froide et très technique. L'impression de distanciation sociale est ainsi gardée.

En ce qui concerne la citation cultivée à motivation esthétique, la stratégie choisie par la dramaturge prend d'autres chemins:

ليس بالهزل ولا بالجهل خوض الكلمات فصدور الناس قد كانت قبور الكلمات يستجبرون بها منها... وأين الكلمات قل لمن همهم في الناس وخاف الكلمات إنما أنت شفاء ظمئت للكلمات ونداء حائر في الصوت بح الكلمات أذك الصمت فهلا قلت بعض الكلمات فتكلم وتالم ولتمت في الكلمات (Baccar 2001, 155)	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. (Baccar 2003, 121)
---	---

<sup>21</sup> Nous remarquons l'absence de la préposition "de" après le mot "prière", selon un usage assez diffusé en Tunisie et qui est gardé dans le texte français.

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, nous remarquons que la langue qu'elle utilise ici est très recherchée et poétique.

Si la traduction du *fusha* en français a eu lieu sans comporter de grosses difficultés, la 'traduction' en français du français pose, bien évidemment, des problèmes différents.

Nous reportons d'abord les extraits concernés par la motivation réaliste:

بعد ال Syphilis ضد ال ببيان السببطار تسكرت من جديد عليه وعليها (Baccar 2001, 52)	Elle: Après la cure contre la syphilis Les portes de l'hôpital se refermèrent de nouveau sur eux (Baccar 2003, 30)
--	--

خاء: متحيرة علي خوك واو: Normal: خويا (Baccar 2001, 85)	Kha: Tu t'inquiètes pour ton frère? Waw: Normal, c'est mon frère (Baccar 2003, 58)
---	--

Dans ces cas, comme nous l'avons remarqué, l'alternance codique vise à reproduire les pratiques des locuteurs tunisiens, dans lesquelles le français est bien présent. Ce même phénomène n'a pas lieu dans la langue française de France, ainsi que l'insertion de mots dans une langue étrangère dans un discours très quotidien produirait un résultat totalement opposé: au lieu de reproduire la réalité sociale, elle aurait sur le lecteur/spectateur un effet insolite, non naturel. Par conséquent, dans ce cas l'hétérolinguisme n'a pas été traduit.

Enfin, pour ce qui est de la motivation compositionnelle:

هي: ca va نون: Très trop bien تشير للنوار هي: Plastique نون: Bien sûr هي: J'adore نون: بلا شوك ويدوم الدهر (Baccar 2001, 93)	Elle: ça va? Nun: Très trop bien <i>Elle montre le bouquet</i> <i>L'échange entre eux se déroule</i> <i>Sur les 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 (Baccar 2003, 64)
--	---

Dans ce cas, le texte arabe étant déjà presque intégralement en français a été laissé à peu près tel quel. La dimension de négociation de la langue d'interaction est totalement absente du texte français, toutefois, en conservant les petites fautes du jeune Nun, Baccar garde le déséquilibre de l'échange et arrive à restituer, par la différente maîtrise de la langue, l'écart de classe sociale des personnages, néanmoins d'une manière plus subtile.

##### 5. UNE CONCLUSION OUVERTE: QUEL HÉTÉROLINGUISME DANS UNE AUTOTRADUCTION?

Dans cette courte étude, nous sommes partie de l'idée que toute autotraduction est une œuvre hétérolingue, composée de deux textes dans deux langues différentes. Nous avons ensuite examiné le cas de *Junun* afin de démontrer que l'hétérolinguisme peut concerner l'œuvre à plusieurs niveaux, ce qui en général pourrait être résumé dans ce schéma:

Texte 1 unilingue	→	Texte 2 unilingue
Texte 1 hétérolingue	→	Texte 2 unilingue
Texte 1 hétérolingue	→	Texte 2 hétérolingue
Texte 1 unilingue	→	Texte 2 hétérolingue

Le texte 1 peut être plus ou moins fortement hétérolingue et dans ce cas l'auteur doit trouver des stratégies pour traduire cet hétérolinguisme, produisant un texte 2 hétérolingue à son tour, ou bien unilingue. Les cas d'un texte 1 unilingue auquel il correspondrait un texte 2 hétérolingue sont plus rares. Dans notre cas d'étude, le texte 1 est hétérolingue, car la société à laquelle il s'adresse est plurilingue, tandis que le texte 2 est unilingue. Du moment que la motivation réaliste de l'hétérolinguisme domine dans le texte arabe, Baccar a dû se limiter à la langue française dans la version française, afin de garder le même effet de réalité.

Il est difficile de généraliser, car chaque cas d'autotraduction est très différent, mais il nous semble pouvoir mettre en relation ce type d'analyse textuelle avec une analyse contextuelle du processus d'autotraduction: un tel hétérolinguisme diffus serait-il plus probable dans le cas d'autotraducteurs sédentaires (Grutman 2015, 11), qui ont grandi dans des sociétés déjà bilingues et qui s'adressent, par conséquent, à au moins un public bilingue? Des autotraducteurs migrants (Grutman 2015, 10), qui ont changé de langue après avoir changé de pays, vivant leur bilinguisme comme un phé-

nomène individuel, pencheraient-ils plutôt pour la production de textes unilingues, comme les publics unilingues auxquels ils se réfèrent? Des autotraducteurs qui ont d'abord écrit dans une autre langue pour revenir dans un deuxième moment à leur langue maternelle – ce qui est parfois le cas dans des contextes postcoloniaux – auraient-ils plus de probabilités de créer un texte 2 hétérolingue que ceux qui suivent le parcours contraire? Cette étude de cas validerait la première des hypothèses proposées; toutefois, il serait utile de continuer à travailler cette problématique dans des contextes différents, afin d'accomplir des recherches plus approfondies et plus complètes sur l'hétérolinguisme des œuvres autotraduites et d'arriver à dévoiler la présence possible de constantes.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

### *Corpus*

Baccar, Jalila. 2001. *Junun*. Tunis: Sud Éditions.

Baccar, Jalila. 2003. *Junun*. Paris: Éditions théâtrales, passages francophones.

### *Études*

Bourdieu, Pierre. 1982. *Ce que parler veut dire*. Paris: Fayard.

Calvet, Louis-Jean. 1974. *Linguistique et colonialisme, petit traité de glottophagie*. Paris: Payot.

Calvet, Louis-Jean. 1999. *Pour une écologie des langues du monde*. Paris: Plon.

Caubet, Dominique. 2004. "Entretien à Fadhel Jaïbi". Dans *Les mots du bled*, 105-126. Paris: L'Harmattan.

Grutman, Rainier. 1997. *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIX<sup>e</sup> siècle québécois*. Québec: Fides.

Grutman, Rainier. 1998. "Auto-translation". Dans *Routledge Encyclopedia of Translations Studies*, 17-20. London - New York : Routledge.

Grutman, Rainier. 2002. "Les motivations de l'hétérolinguisme: réalisme, composition, esthétique". In *Eteroglossia e plurilinguismo letterario*. Atti del XVIII Convegno Interuniversitario di Bressanone, a cura di Furio Brugnolo e Vincenzo Orioles, 329-349. Roma: Il Calamo.

Grutman, Rainier. 2007. "L'écrivain bilingue et ses publics: une perspective comparatiste". Dans *Écrivains multilingues et écritures métisses. L'hospitalité des langues*, édité par Axel Gasquet et Modesta Suarez, 31-50. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal.

- Grutman, Rainier. 2015. "Francophonie et autotraduction". Dans *Regards croisés autour de l'autotraduction*, édité par Paola Puccini. *Interfrancophonies* 6: 1-17. [03/01/2016]. <http://www.interfrancophonies.org>.
- Marzouki, Afifa. 2014. "Plurilinguisme et enjeux identitaires et sociaux dans la Tunisie d'hier et d'aujourd'hui". Dans *Les langues, les cultures et la traduction pour la médiation: perspective d'enseignement et de recherche*, édité par Marie Christine Jullion et Paola Cattani, 39-47. Torino - Paris: L'Harmattan.
- Meneghelli, Valeria. 2013. "Un'opera per leggere la Tunisia di oggi: *Hamsun* di Jalila Baccar". *La rivista di Arablit* III (5, Giugno): 41-50.
- Montini, Chiara. 2014. "Tradurre un testo autotradotto: Mercier et/and/e Camier". In *Autotraduzione e riscrittura*, a cura di Andrea Ceccherelli, Gabriella Elina Imposti, e Monica Perotto, 141-151. Bologna: Bononia University Press.
- Oustinoff, Michaël. 2001. *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction: Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*. Paris: L'Harmattan.
- Perrier, Jean-François. 2012. "Entretien avec Fadhel Jaibi". *Théâtre contemporain*. [04/12/2015]. <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Amnesia/ensavoirplus/idcontent/23236>.