

Une pièce, deux versions : *À la recherche de Aïda* de Jalila Baccar face à ses contextes de réception

Chiara Lusetti, Università di Milano

Citation: Lusetti, Chiara (2016), "Une pièce, deux versions : *À la recherche de Aïda* de Jalila Baccar face à ses contextes de réception", in Chiara Denti, Lucia Quaquarelli, Licia Reggiani (a cura di), *Voci della traduzione/Voix de la traduction*, mediAzioni 21, <http://mediazioni.sitlec.unibo.it>, ISSN 1974-4382.

1. Introduction

Nous entendons analyser un exemple d'autotraduction en parcourant deux axes qui, dans notre étude de cas, sont en partie liés : le rapport entre autotraduction et original, et le rôle possible du public visé dans le processus autotraductif. Pour ce faire, nous nous pencherons sur une pièce de théâtre de la dramaturge tunisienne Jalila Baccar¹ dont il existe deux versions, l'une en arabe, *Al-baḥt 'an 'A'ida*, et l'autre en français, *À la recherche de Aïda*, toutes les deux mises en scène en 1998.

Nous aborderons tout d'abord le débat théorique centré sur la notion d'original dans les pratiques autotraductives, en le mettant en relation avec la difficulté de discerner un original au sein de notre corpus. Nous passerons ensuite à la présentation de la configuration sociolinguistique de Jalila Baccar en tant qu'écrivaine tunisienne s'adressant à des publics très différents. Nous ferons

¹ 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 et actuellement directeur du Théâtre National de Tunis. En 1976 ils ont créé avec d'autres amis et collègues la compagnie المسرح الجديد (Le Nouveau 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 (Ruocco 2010).

enfin le lien entre ces prémisses et les deux versions de la pièce, qui présentent des différences non négligeables, afin de vérifier l'hypothèse selon laquelle l'horizon d'attente du public influencerait le processus de création.

2. Une pièce, deux versions : quel original ?

En ce qui concerne la nature et notamment le statut des deux pièces qui sont l'objet de notre étude, il faut tout d'abord rappeler que lorsqu'il s'agit d'autotraduction, il est bien souvent malaisé d'identifier l'original. La notion d'original demeure en effet l'un des sujets les plus débattus, de façon plus ou moins directe, dans ce domaine.

Selon Susan Bassnett, par exemple, 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 (Bassnett 2014). Pour Rainier Grutman, c'est la notion d'autorité qui est centrale : si traditionnellement nous considérons le traducteur comme étant au service de l'auteur, et réputons la traduction subordonnée, voire inférieure, à l'original, 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. Par conséquent, à son avis la différenciation n'a aucune raison d'exister, et il vaudrait même mieux employer « une terminologie plus flexible » faisant état de deux « versions » ou « variantes », caractérisées par un statut équivalent (Grutman 1998). 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 pourrait même ignorer qu'il existe dans une autre langue un original antérieur au texte qu'il connaît (Tanqueiro 2009). On pourrait même 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 » (Oustinoff 2001 : 244). L'ensemble de ces réflexions illustre l'évidente difficulté définitoire qui caractérise ce domaine de recherche. Le seul critère à même de différencier les deux textes s'avère être l'élément temporel, qui nous conduit à parler, comme le suggère Grutman, d'une première version et d'une seconde version. Toutefois, nous verrons que pour ce qui est *Al-baḥt 'an 'A'ida*, l'indice temporel ne suffit pas à éclairer notre propos.

La pièce de Jalila Baccar constitue, en effet, un cas limite du cas limite qu'est l'autotraduction. Il s'agit d'un monologue prononcé par une Tunisienne, interprétée par Jalila Baccar elle-même, qui s'adresse à 'Aida, une Palestinienne qu'elle souhaite pouvoir retrouver sans toutefois y parvenir. Le texte est centré sur la Palestine, sur la mémoire et sur l'identité arabe, et il a été mis en scène en arabe à Beyrouth, au Liban, en avril 1998, à l'occasion des célébrations du 50^e anniversaire de la *Nakba*, et, en français, à Saint-Denis, deux mois plus tard, lors de la manifestation « Du monde entier ». La proximité temporelle de la création des deux versions rend quasiment impossible l'identification d'un original, d'autant plus que la première version, qui a été représentée en arabe, n'a été publiée qu'en 2002, c'est-à-dire trois ans après la parution de la version française. Ce n'est que grâce au paratexte de l'édition française et à sa glose « traduit de l'arabe (Tunisie) »², que nous sommes

² En réalité, l'édition française est parue avec la glose « Traduit de l'arabe (Tunisie) par Fadhel Jaïbi ». À proprement parler, il ne s'agirait par conséquent pas « officiellement » 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 l'un à côté de l'autre, 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 recréation, seraient impensables dans le cas d'une traduction allographe, alors qu'elles sont tout à fait habituelles dans une traduction auctoriale (Eco 2014 : 27). Ajoutons que le choix de s'autotraduire n'est pas isolé, mais il se répétera avec *Junūn* (2001 Dār al-janūb – 2003 Passage théâtrale, Editions francophones), 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 péri-texte.

amenés à tenir la version arabe pour la première version. Un facteur supplémentaire à la base de la complexité de la pièce étudiée réside, en outre, dans la coexistence de trois dimensions : nous sommes en présence d'une dramaturge tunisienne bilingue qui s'adresse à deux publics étrangers, parlant chacun l'une de ses deux langues, un public arabophone et un public francophone.

Étant donné la simultanéité presque totale des deux représentations et la difficulté à repérer un original, nous pourrions à bon escient supposer que les deux versions ne diffèrent guère l'une de l'autre. Or, comme nous l'indiquerons par la suite, les différences entre les deux textes sont considérables. Il nous semble par conséquent légitime d'avancer l'hypothèse que le contexte de réception pourrait avoir influencé le processus de création artistique. Nous nous proposons de vérifier cette hypothèse par l'analyse du texte, en faisant référence notamment à certaines réflexions de Lise Gauvin, qui, à propos du rapport entre l'écrivain francophone et son public – ou mieux ses publics –, écrit :

Les écrivains francophones ont aussi en 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, tout en leur permettant d'atteindre un plus vaste lectorat. (Gauvin 2009 : 70)

Elle affirme ainsi que le choix de la langue d'écriture n'est pas neutre. En choisissant d'écrire en français, l'écrivain francophone sait qu'il sera compris par ses compatriotes, mais il est bien conscient du fait de s'adresser en même temps à un public hexagonal, qui n'est pas forcément en mesure de déchiffrer le texte comme un lecteur ou un spectateur natif, et qui devra être aidé dans la compréhension. Ainsi, le pouvoir de la langue française dans le marché linguistique mondial par rapport aux langues autochtones permet d'atteindre un public plus vaste. Le phénomène de l'autotraduction verticale (Grutman 2012) s'insère dans ces mécanismes, en donnant naissance à un texte dans une langue plus périphérique et à un autre dans une langue centrale. Le passage de langue est susceptible d'entraîner des changements importants, car, comme l'écrit Grutman, « Chaque langue a ses propres connotations socioculturelles

avec lesquelles l'écrivain devra composer dès lors qu'il écrit pour être publié et lu » (Grutman 2007 : 34).

Vu ces prémisses, il s'avère indispensable de prendre en compte brièvement la nature asymétrique des rapports entre l'arabe et le français et entre la culture tunisienne et la culture hexagonale, afin de présenter par la suite la configuration sociolinguistique du contexte d'écriture de Jalila Baccar et du rapport entre ses publics.

3. Jalila Baccar, ses langues et ses publics

En ce qui concerne la Tunisie, l'arabe et le français coexistent depuis l'époque du protectorat français. Le français demeure une langue institutionnelle et véhiculaire et jouit d'un prestige énorme (Marzouki 2014). Si on les considère à l'échelle du marché linguistique et littéraire mondial, les deux langues ne sont cependant pas caractérisées par le même statut et par le même capital symbolique (Bourdieu 1982). En décrivant ce contexte par les catégories du sociolinguiste Louis-Jean Calvet, ces langues se trouvent dans une relation asymétrique : le français se situe sans aucun doute près du centre dans la galaxie des langues mondiales, tandis que l'arabe reste proche de ses périphéries, et encore plus sa variété tunisienne (Calvet 1999), dont Jalila Baccar se sert souvent. De plus, il est important de remarquer que le bilinguisme de cette auteure est endogène, ou structurel, ce qui caractérise des auteurs « issus de sociétés marquées par un contact prolongé, et le cas échéant par un conflit, entre des langues » (Grutman 2007 : 39). Nous constatons par conséquent une dimension conflictuelle latente, qu'il ne faut pas oublier dans le travail d'analyse des influences des publics sur la création.

En ce qui concerne notre corpus, les deux versions de la pièce n'ont pas été écrites pour des publics abstraits, au contraire elles ont été conçues pour deux situations très concrètes : les célébrations du 50^e anniversaire de la *Nakba* à Beyrouth et le festival « Du monde entier » à Saint-Denis. Ces détails nous permettent de restreindre la caractérisation des publics visés et de formuler des hypothèses concernant leur influence sur l'écriture. La pièce arabe a été mise

en scène dans une occasion très politique sur une thématique, celle de la situation palestinienne, qui est typiquement panarabe et qui, comme le rappelle Edward Said, a influencé toute la littérature arabe à partir de 1948 (Said 2000). D'où l'intérêt d'une dramaturge tunisienne pour un événement politique qui ne concerne pas directement la Tunisie aujourd'hui. Ainsi, le public n'est pas le peuple tunisien, première cible des autres pièces de la dramaturge, mais un auditoire plus en général arabophone. Par conséquent, la pièce est en grande partie en arabe littéraire, mais puisque la femme qui parle est tunisienne, Baccar peut garder certains passages plus intimes en tunisien, la langue qu'elle privilégie. 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. Nous avançons l'hypothèse que le public de ce festival est attiré par l'altérité, voire par un certain exotisme (Beniamino 2005), et qu'il n'est pas forcément à connaissance des détails de la politique arabe.

4. Analyse des variantes

Après avoir présenté la pièce et ses deux publics, nous entrerons dans le vif du sujet en présentant les variantes les plus importantes que nous avons repérées entre le texte arabe et le texte français. Vu que nous nous trouvons en présence d'une autotraduction, nous rappelons que nous ne pouvons pas reprocher à Jalila Baccar de ne pas avoir été fidèle à l'auteur, c'est-à-dire à soi-même. Toutefois, il nous semble intéressant de réfléchir aux causes de ces différences, en travaillant sur les textes sans oublier tous les aspects que nous venons de mettre en lumière à propos du contexte.

Pour chaque exemple que nous allons présenter, nous indiquons à gauche le texte arabe publié en 2002 et à droite le texte français publié en 1998. À chaque fois que nous citerons une partie du texte arabe, nous en proposerons également une traduction littérale en bas de page, pour permettre la compréhension à ceux qui ne connaissent pas cette langue.

Le premier élément qui saute aux yeux en lisant les textes est l'omission de certains passages, notamment des passages liés au contexte politique. Dans le premier extrait que nous proposons, la référence est au contexte palestinien :

1.	<p>معہ وقفے... ومعہ قاومت... و صمدت... ومعہ حلمت... ومعہ دافعت... ومعہ قاتلت... ومعہ قلت... أريد... أريد شيئا آخر³ (Baccar 2002 : 37-38)</p>	<p>Seif ta passion Seif qui t'initiera, te protégera Seif avec qui tu apprendras à tenir debout À 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>
----	---	---

Aïda vient de rencontrer Seif, qu'elle épousera par la suite. Avec lui, elle rejoint activement la résistance et elle 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 est l'omission de l'avant-dernière ligne du texte arabe, où Jalila affirme catégoriquement que Aïda a aussi tué. « Et avec lui tu as tué » est sans doute une phrase jugée trop forte pour le public français, qui aurait probablement condamné une participation si violente à la lutte contre Israël. Aïda en français tient debout, résiste, défend et lutte, des actions acceptables et compréhensibles qui ne se traduisent pas forcément par des conduites violentes et assassines.

³ 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.

En revanche, le deuxième extrait concerne l'histoire commune entre Tunisie et France :

2.	<p>خالي عبد الرزاق موش طردوه عام 48 وقالوا له "روح حرر بلادك بلا فلسطين"⁴</p> <p>(Baccar 2002 : 32)</p>	<p>N'ont-ils pas chassé honteusement oncle Abderrazak</p> <p>Qui voulait traverser leurs frontières pour libérer la Palestine?...»</p> <p>(Baccar 1998 : 22)</p>
----	--	--

Baccar rappelle dans ce passage les volontaires tunisiens qui, en 1948, tout en désirant combattre en Palestine, ont été renvoyés chez eux par les Égyptiens qui les ont invités 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 délicat en France et une référence à l'occupation de la Tunisie par les Français aurait probablement été ressentie par certains spectateurs comme polémique. Du moment 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 potentielle source d'hostilité.

Dans d'autres cas, l'auteure ajoute quelques détails pour mieux expliquer au public français des références culturelles arabes ou tunisiennes.

3.	<p>وأمي متعاركة مع جمال عبد الناصر⁵</p>	<p>Ma mère à cette époque-là était brouillée avec Nasser le président égyptien</p> <p>(Baccar 1998 : 21)</p>
----	--	---

⁴ Ils n'ont pas laissé partir mon oncle Abderrazak en 1948 / Et lui ont dit « Va libérer ton pays et non pas la Palestine ».

⁵ Et ma mère se battait avec Gamal 'Abd Annasser.

Dans ce premier exemple, Jalila Baccar fait référence à Gamal 'Abd Annasser. Or, il est légitime de supposer qu'à cette époque tous les Arabes connaissaient le célèbre président, espoir de tout nationalisme arabe. Il était par conséquent superflu d'expliquer de qui il s'agissait à Beyrouth. Dans le texte français, au contraire, elle enlève 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, elle ajoute 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.

Si dans le texte que nous venons de citer il était question d'une référence panarabe, dans le prochain exemple nous sommes en présence en revanche d'une référence tunisienne.

4.	<p>ووحدة من الجيش التونسي يقودها الضابط الشابي ابن ابو القاسم الشابي الشاعر ألي كتب فعولن فعولن فعولن فعول إذا الشعب يوما أراد الحياة... فلا بد... أن يستجيب" فعولن فعولن فعولن فعول⁶</p> <p>(Baccar 2002 : 36)</p>	<p>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...</p> <p>(Baccar 1998 : 25)</p>
----	--	--

⁶ 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'ulna fa'ulna fa'ulna fa'ul / Si le peuple un jour veut la vie... / Il faut l'exaucer / Fa'ulna fa'ulna fa'ulna fa'ul.

Jalila Baccar cite ici en arabe une partie de l'hymne national de son pays, écrit par le poète Chabbi, considéré comme le poète national en Tunisie. Elle se trouve par conséquent dans la nécessité d'expliquer la référence intertextuelle au public de Beyrouth, en explicitant que Chabbi est « le poète qui a écrit », glose suivie du texte de l'hymne national. En outre, dans le texte arabe nous trouvons, au début et à la fin de la citation, deux vers qui n'ont pas de signification, mais qui sont utilisés afin d'aider la mémorisation du rythme du vers poétique, et qui ont ici le but d'y faire entrer le personnage. Au milieu, il y a deux vers de l'hymne national tunisien. Très célèbre en Tunisie, sans doute connu également à Beyrouth, Chabbi est fort probablement un poète inconnu du public français. Ainsi, en français, la référence intertextuelle est 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 ». Elle est donc obligée d'explicitier ce qui dans le texte arabe est implicite sur le contenu du poème, en laissant tomber la citation intertextuelle. En effet, l'arabe faisait appel à des notions que les spectateurs français ne sont pas censés connaître. L'insertion d'une explication était, par conséquent, nécessaire.

Nous terminons cette brève analyse en abordant un passage où le changement ne concerne pas le contenu, mais le niveau stylistique du texte.

5.	<p>تَحَبَّيْمُ يَقُولُوا عَلَيَّ</p> <p>مجنونة تحكي مع مجهولة⁷</p> <p>(Baccar 2002 : 17)</p>	<p>Où veux-tu en venir avec moi, dis ?</p> <p>M'humilier, me ridiculiser ?</p> <p>Me faire passer pour une tordue</p> <p>Recherchant désespérément une inconnue ?</p> <p>(Baccar 1998 : 12)</p>
----	---	---

⁷ Tu veux que l'on dise de moi / Une folle qui parle avec une inconnue ?

D'abord, le texte français est beaucoup plus long. L'auteure a introduit plusieurs passages qui ne sont pas présents dans le texte arabe. Elle enrichit donc le niveau sémantique du texte en ajoutant des mots, par exemple les verbes « humilier » et « ridiculiser », et en allongeant les périodes, qui sont traduites par des paraphrases plus longues et élaborées. Toutefois, ce qui nous semble guider cet allongement du texte est plutôt une visée esthétique : en effet, les modifications effectuées créent deux rimes en -er et deux rimes en -ue. Le texte en français s'avère ainsi beaucoup plus recherché que le texte arabe, caractérisé par une langue courante et très simple.

La même tendance à l'ennoblissement est fortement présente dans toute la traduction française, et elle est remarquable aussi, par exemple, dans cet autre passage :

6.	<p>وأنباء من المصادر العسكريّة</p> <p>النفس مقطوع</p> <p>نحسبو في أعداد الموتى...</p> <p>المجاريح... المفقودين... الأسرى</p> <p>جيش عرمرم مسلّم بسلاحه وبعثاده للصحراء</p> <p>هارب حافي⁸</p> <p>(Baccar 2002 : 35)</p>	<p>Exhortations à la résistance...</p> <p>Appels à la riposte, à l'union,</p> <p>À la violente réaction.</p> <p>Dépêches, flashes d'informations...</p> <p>Blessés et morts à foison</p> <p>Par dizaines, puis par centaines...</p> <p>Et une armée entière</p> <p>Avec ses unités, ses bataillons,</p> <p>Ses hommes, ses armes et ses munitions,</p>
----	---	--

⁸ 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...».

		<p>Battue, décimée, exterminée...</p> <p>Et dans le désert sourcière</p> <p>Les rescapés fuyant pieds nus,</p> <p>Un ennemi tenace, déchaîné.</p> <p>L'horreur... La débâcle... La honteuse défaite.</p> <p>Images inoubliables...</p> <p>Protestations, cris, pleurs insupportables...</p> <p>Camouflet implacable.</p> <p>(Baccar 1998 : 24)</p>
--	--	--

L'idée contenue dans le texte français est la même que dans le texte arabe. Cependant, les phrases sont totalement reformulées et beaucoup plus longues, à cause d'un nombre important d'ajouts. En arabe, à la quatrième ligne, Baccar structure sa phrase en accumulant des substantifs, une 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 passage : nous trouvons en effet six mots en –on, deux en –aine, deux en –ée et trois en –able.

5. Conclusions

Nous pourrions ainsi résumer les tendances traductives que nous avons repérées dans l'analyse du corpus, dont nous n'avons pu montrer ici que quelques exemples, en soulignant leur relation au changement de public.

Tout d'abord, nous avons détecté une tendance à l'édulcoration de la partie la plus politique de la pièce, des passages les plus liés à la lutte violente du peuple palestinien et au passé colonial français, qui semble s'expliquer par rapport aux attentes des différents publics.

En deuxième lieu, nous avons aperçu une tendance à la clarification. Jalila Baccar cherche à expliquer le plus possible au spectateur français. C'est le cas des références à la culture, à la politique et à la littérature arabe, mais aussi, dans d'autres passages que nous n'avons pas analysés, à des références intertextuelles à ses œuvres. Dans une moindre mesure, elle clarifie également certaines références tunisiennes au public libanais. En outre, il ne faut pas oublier que c'est aussi la nature théâtrale du texte qui peut engendrer cette tendance : dans un texte écrit, l'auteure aurait pu ajouter quelques notes explicatives, qui auraient aidé le lecteur sans modifier remarquablement le texte ; au contraire, dans un texte qui doit être joué, elle a été obligée de trouver une solution textuelle, et non pas péritextuelle.

En troisième lieu, nous avons remarqué une certaine tendance à l'ennoblissement, très répandue dans le texte français, qui d'après Berman consiste à « une ré-écriture, un 'exercice de style' à partir (et aux dépens) de l'original » (Berman 1999 : 57). Les causes de cette tendance pourraient être nombreuses. D'une part, 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. D'autre part, il ne faut pas oublier que la France, ancienne 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 nous semble confirmée par plusieurs passages du texte.

Revenons maintenant à la question qui est à la base de cet article : les publics auxquels une autotraduction est destinée ont-ils une influence sur le processus traductif ? Notre cas d'étude nous semble particulièrement significatif. Les deux textes ayant été conçus presque en même temps, les motivations esthétiques proposées par Umberto Eco⁹ (Eco 2014) et qui pourraient être à la base des changements entre les deux versions – comme l'intervention de réflexions plus approfondies sur l'œuvre ou une maturation de l'auteur dans le temps écoulé entre les deux versions – n'auraient pas pu intervenir. Les deux versions de la pièce sont parsemées d'indices textuels, dont nous avons analysé quelques exemples, qui montrent une attention particulière à l'horizon d'attente, réel ou présumé, des deux différents publics. Il faut cependant souligner que dans le cas d'un texte de théâtre, en raison de sa nature performative, l'auteur tient encore plus en considération son public que dans le cas d'un roman. Comme l'écrit Pierre Larthomas « le véritable auteur dramatique écrit sa pièce pour cette collectivité anonyme qu'est le public. Et ce public est, dans une certaine mesure, responsable de l'œuvre. [...] L'œuvre dramatique est le produit de la rencontre de l'auteur et du public » (Larthomas 1980 : 36). Ce facteur a sans doute une influence importante sur l'auteure-traductrice qui, comme nous l'avons montré dans cet article, adapte sa pièce à son nouveau public, sans cependant la dénaturer.

⁹ Umberto Eco, en se référant à son expérience d'autotraducteur, définit l'autotraduction plutôt comme une « reinvenzione in lingue diverse » (Eco 2014 : 27). D'après lui, les différences, les mises à jour, les changements sont inévitables et découlent de plusieurs facteurs, comme l'évolution de l'esthétique de l'auteur.

Bibliographie

Corpus

Baccar, J. (1998) *À la recherche de Aïda*, Besançon : Les solitaires intempestifs.

----- (2002) *Al-baħt ‘an ‘A’ida*, Tunis : Dār al-janūb.

Études théoriques

Bassnett, S. (2014) « L'autotraduzione come riscrittura », in A. Ceccherelli, G.E. Imposti et M. Perotto (dirigé par) *Autotraduzione e riscrittura*, Bologna : Bononia University Press, 31-43.

Beniamino, M. (2005) « Exotisme », in M. Beniamino et L. Gauvin (dirigé par) *Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base*, Limoges : Pulim, 76-80.

Berman, A. (1999) *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris : Seuil.

Calvet, L.J. (1999) *Pour une écologie des langues du monde*, Paris : Plon.

Eco, U. (2014) « Come se si scrivessero due libri diversi » in A. Ceccherelli, G.E. Imposti e M. Perotto (dirigé par) *Autotraduzione e riscrittura*, Bologna : Bononia University Press, 25 -29.

Gauvin, L. (2009) « L'écrivain francophone et ses publics. Vers une nouvelle poétique romanesque ». Online : <http://www.arlfb.be/ebibliotheque/communications/gauvin100109.pdf> (consulté le 30 juin 2015).

Grutman, R. (1998) « Auto-translation », in M. Baker (dirigé par) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Londra-New York : Psychology Press, 17-20.

----- (2007) « L'écrivain bilingue et ses publics : une perspective comparatiste », in G. Axel et S. Modesta (dirigé par) *Écrivains multilingues et écritures métissées*, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 31-50.

----- (2012) « L'autotraduzione verticale ieri e oggi » in M. Rubio Arquez et N. D'Antuono (dirigé par) *Autotraduzione. Teoria ed esempi fra Italia e Spagna (e oltre)*, Milano : Led Edizioni, 33-48.

Larthomas, P. (1980) *Le langage dramatique*, Paris: Puf.

Marzouki, A. (2014) « Plurilinguisme et enjeux identitaires et sociaux dans la Tunisie d'hier et d'aujourd'hui » in M.C. Jullion et P. Cattani (dirigé par) *Les langues, les cultures et la traduction pour la médiation : perspective d'enseignement et de recherche*, Torino-Parigi : L'Harmattan, 39-47.

Oustinoff, M. (2001) *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Paris : L'Harmattan.

Ruocco, M. (2010) *Storia del teatro arabo dalla Nahda a oggi*, Roma : Carocci.

Said, E. (2000) « Letteratura araba dopo il 1948 », in E. Said *Nel segno dell'esilio. Riflessioni, letture e altri saggi*, Milano : Feltrinelli, 75-96.

Tanqueiro, H. (2009) « L'autotraduction en tant que traduction », *Quaderns: Revista de Traducció* (XVI) : 108-112.