



BSU International Journal of Humanities and Social Science

Available Online: <http://buijhs.journals.ekb.eg/>

Online ISSN: 2314-8810 Print ISSN: 2314-8802



La reproduction du roman francophone : le cas des adaptations égyptiennes de *Mendiants et orgueilleux*

Fatma Achour Mostafa

Maître de conférences de sociolinguistique Université de Beni-Suef, Égypte

E-mail : fatmaashour@alsun.bsu.edu.eg

ABSTRACT

ARTICLE INFO

Received 06 July 2021

Accepted 25 Oct 2021

Available on line: 01
January 2022

Keywords

La problématique de l'étude part de la transposition du roman francophone dans une autre langue, surtout dans la langue d'origine de l'auteur. Il s'agit d'une tentative de faire rétablir l'œuvre dans la source d'inspiration. Notre travail aborde le roman francophone *Mendiants et orgueilleux* (1955), ainsi que les adaptations égyptiennes : le film *Šahâtîn wa-nubalâ'* (1991), le roman *Šahâdûn wa-mutakâbirûn* (2017) et la bande dessinée (BD) *Šahâdûn nubalâ'* (2018). Nous avons tendance à constater la réception du roman auprès des auteurs des adaptations, réception qui se traduit dans la reproduction de l'œuvre. L'analyse porte également sur l'effet de l'adaptation du roman francophone dans une langue en état de diglossie. L'une des adaptations est écrite en arabe standard, c'est le roman. Le film est en arabe dialectal, alors que la BD fait alterner l'arabe standard et dialectal.

Littérature francophone – adaptation – contact des langues – diglossie – culture égyptienne – sémantique

Introduction:

Ce qui fait du texte littéraire une œuvre francophone, c'est d'être à la croisée des langues différentes (Gauvin, 2007, 2009). Le roman *Mendiants et orgueilleux* (1955)ⁱ est un bon exemple de cette situation binaire : l'auteur est Albert Cossery (1913-2008), d'origine égyptienne, et il expose en français la vie quotidienne de la communauté populaire du Caire.

Nous préférons parler des « adaptations » de *Mendiants et orgueilleux*, plutôt que des « traductions » vers l'arabe. La raison en est que l'œuvre-source pourrait déjà constituer une sorte de traduction. Cossery déclare dans une interview qu'il traduit les discours arabes des personnages égyptiens vers le français, car c'est la seule langue dans laquelle il sait écrire (Mitrani, 1995 : 90). Cet écrivain a été éduqué dans une école française en Egypte où l'enseignement se faisait seulement en français (Mitrani 1995 : 7). Le cas de Cossery nous paraît similaire à celui des écrivains africains postcoloniaux dont le linguiste français Antoine Berman décrit les œuvres d'être « écrites en français par des “étrangers”, et [elles] portent la marque de cette étrangeté dans leur langue et dans leur thématique. [...] Ce français étranger entretient un rapport étroit avec le français de la traduction » (1984 : 18-19).

En écrivant son œuvre, Cossery ne cherche pas l'équivalent des tournures linguistiques propres à la culture égyptienne populaire, culture d'où il s'inspire exclusivement. Il les traduit littéralement en français, ce qui produit l'étrangeté que Berman mentionne ci-dessus. Cette pratique revient au fait que les cultures d'origine et d'accueil, égyptienne et française, sont distinctes. Des expériences, des concepts et des images de la culture égyptienne n'ont pas

d'équivalents dans la culture française ; et par conséquent, la langue n'arriverait pas à transmettre le sens exact. Georges Mounin aborde cette problématique dans son ouvrage *Les problèmes théoriques de la traduction*, et il affirme :

L'existence de cultures ou de civilisations différentes, constituant autant de mondes bien distincts, est une réalité démontrée. On peut admettre aussi que, dans une mesure qui reste à déterminer, ces mondes distincts sont impénétrables les uns pour les autres. Et ces hiatus entre deux cultures données s'ajoutent aux difficultés que les langues elles-mêmes opposent à la traduction totale. (1963 : 68)

Notre problématique principale porte d'abord sur ces tournures linguistiques et culturelles, celles qui construisent un contact des langues arabe et française dans *Mendiants et orgueilleux*. Ensuite, nous essayons d'examiner la réception de ces expressions auprès des adaptateurs et de montrer la manière par laquelle ils les reproduisent dans leur propre ouvrage.

Pour l'histoire du roman-source, l'auteur raconte les circonstances du crime de meurtre d'une prostituée dans un bordel modeste du Caire, meurtre gratuit puisqu'il n'y a pas de motif (le meurtrier est sous l'effet du manque de haschich et il ne prend pas conscience de ses actes). Les personnages principaux sont le protagoniste Gohar, ses deux compagnons El Kordi et Yéghen, la tenancière du bordel Set Amina, et l'officier Nour El Dine chargé d'arrêter le coupable. Un nombre de mendiants, de prostituées, de vendeurs ambulants, de clients du bordel jouent le rôle des personnages secondaires du roman.

La première adaptation égyptienne de *Mendiants et orgueilleux* date de 1991. Elle est un film d'arabe dialectal et ce film porte le titre de *Šahâtîn wa-nubalâ'* (mendiants et nobles). Il s'agit d'une coproduction franco-égyptienne : les producteurs sont Marianne Khoury (d'Égypte) et Antoine Gannage (de France). Asmaa El-Bakri est à la fois la scénariste et la réalisatrice du film, et les acteurs principaux sont les acteurs égyptiens fameux Salah El-Saadani, Mahmoud El-Guindi, Ahmed Adam et Abd El-Aziz Makhyoun. La durée du film est quatre-vingt-cinq minutes.

Plus récemment, le roman a été traduit par Mahmoud Qassem. Il est écrit en arabe standard et l'Agence de presse arabe (Nâširûn) l'a publié en 2017. Le titre du roman est : *Šahâdûn wa-mutakâbirûn* (mendiants et orgueilleux).

La dernière adaptation est en forme de bande dessinée (BD). En 2018, la maison d'édition égyptienne Al-fan at-tâsi^c (le neuvième art) a publié cet ouvrage. Il est dessiné par Chinawi et traduit par Mona Sabry. Cet ouvrage fait alterner l'arabe standard et le dialecte : les éléments narratifs sont écrits en arabe standard dans les cartouches, alors que les répliques des personnages se traduisent en dialecte égyptien dans les bulles. Pour le titre, il est en arabe standard : *Šahâdûn nubalâ'* (mendiants nobles)

Nous sommes consciente de l'importance de l'étude sémiotique du film et de la BD ; ils sont construits des images mouvantes et fixes accompagnées des textes brefs pris du roman-source. Pour la présente étude, notre intérêt est accordé au message verbal de ces ouvrages, aux discours oralisés et écrits où apparaît clairement la traduction des expressions du

contact linguistique. La part sémiotique du corpus pourrait faire l'objet d'une étude ultérieure.

Comme point de départ pour répondre à la problématique de l'étude, notre travail commence à partir du titre du roman original, titre qui signale un contact linguistique distinct. L'analyse porte sur la structure et la signification du titre, et elle continue ensuite dans le corps des ouvrages original et adaptés.

La reproduction du roman

francophone : Le titre du roman

Le titre français que donne Cossery à son œuvre nous paraît ambigu : *Mendiants et orgueilleux*. Il se compose de deux mots (noms ou adjectifs) coordonnés par *et*, au pluriel, et de sens opposé. La première signification qui peut nous arriver est qu'il s'agit de deux groupes de personnages de cette œuvre.

En lisant minutieusement le roman, il paraît que l'idée principale est de dévoiler l'imposture sociale. Un bon nombre de personnages peuvent être qualifiés, à la fois, de ces deux mots contradictoires. À titre d'exemple, au début de l'histoire et dans un café modeste où se réunissent le protagoniste et ses compagnons, un enfant ramassant de mégot prétend avoir l'habitude de prendre son café à Bosphore, l'un des cafés de luxe du Caire. Un autre personnage, client du bordel populaire, insiste sur son amitié avec un ministre, bien qu'il soit un encaisseur en chômage. El Kordi, personnage principal du roman, se vante d'être fonctionnaire d'État, alors que son patron lui prend la plume et lui interdit l'exercice de sa fonction. Ajoutons à cela qu'il fait semblant d'être révolutionnaire contre l'oppression du peuple, en même tant

qu'il fréquente les maisons de prostitution où la femme est commercialisée. Aussi explique-t-il son recours aux restaurants populaires de fèves bouillies (repas à bas prix en Egypte), non parce qu'il est pauvre, mais parce qu'il s'est dit dégoûté de manger toujours du poulet. Dans une autre situation du roman, nous trouvons un homme-tronc, voisin du protagoniste, qui excite les femmes sans s'efforcer de le faire, et cela provoque la jalousie de sa femme. Par ailleurs, l'employé de l'hôtel modeste où réside Yéghen a le même caractère imposteur. Dans cet hôtel, il n'y a que trois édredons que cet hôtelier distribue aux clients, et au moment où ils sont endormis, il les leur enlève pour les donner aux nouveaux clients. Malgré cela, il répète toujours que son hôtel est de premier ordre. Un dernier personnage à mentionner, c'est un homme amené, entre autres, au poste de la police à cause d'une bagarre. Bien que son visage soit ensanglanté, il insiste que personne n'ose jamais le battre et il refuse de déposer une plainte en justice. Cossery montre comment ces personnages faibles et pauvres s'efforcent d'avoir une apparence contraire à leur réalité, et cette contradiction a pour but non seulement de faire rire, mais aussi de critiquer, au sens large, l'imposture de la société.

Il nous semble que le titre veut plutôt dire *Mendiants orgueilleux* (nom et adjectif), et l'ajout de la conjonction de coordination *et* dans cette expression risque de contrarier à son usage grammatical en français, celui d'« unir deux éléments du discours ayant la même fonction »ⁱⁱ. Etant donné que Cossery est intéressé par la culture égyptienne, nous pouvons constater qu'il emprunte le sens du titre aux proverbes populaires suivants :

aqra^c wa-nuzahî

[Littéralement: chauve et vaniteux. (Notre traduction)]

šahât wa-^cinuh fârgah

[Littéralement: mendiant et son œil [est] vide (autrement dit : mendiant et désireux). (Notre traduction)]

faqr wa-^cantazah

[Littéralement: pauvreté et orgueil. (Notre traduction)]

Ces expressions idiomatiques égyptiennes portent le sens de l'imposture, et en plus, leur structure syntaxique est similaire à celle du titre du roman : deux éléments coordonnés ayant une signification contradictoire. Or, la conjonction de coordination de l'arabe *wa* peut donner le sens d'opposition entre les éléments coordonnés, elle veut dire *wa-lakin* (mais). C'est un *wâw zâ'idah* (un supplément) qui s'ajoute à la phrase nominale ou verbale, et il sert à renforcer l'effet de l'expression (Al-Hudhud, 2016 : 728).

Sur le plan linguistique, la pratique de l'auteur est issue de l'influence de la langue d'origine sur la langue littéraire. Il emploie la conjonction de coordination du français pour un usage emprunté à son équivalent arabe. Il s'agit d'une interférence linguistique, d'un « remaniement de structures qui résulte de l'introduction d'éléments étrangers dans les domaines les plus fortement structurés de la langue » (Calvet, 1993 : 17).

La structure ambiguë du titre original se reflète sur le titre des trois adaptations de langue arabe. Au niveau syntaxique, nous détectons deux structures du titre. La première structure contient deux mots coordonnés par *wa* : *šahâdûn wa-mutakâbirûn* (mendiants et orgueilleux) du roman arabe et *šahâtîn wa-nubalâ'* (mendiants et nobles) du film. La seconde concerne la BD dont le titre se compose d'un nom suivi d'un adjectif : *šahâdûn nubalâ'* (mendiants nobles). Dans le roman

arabe et le film, les adaptateurs traduisent littéralement et mot pour mot le titre français en arabe, et ils ne changent pas la structure originale. Mais, l'auteure de la BD prend en considération ce que veut dire la conjonction de coordination dans le titre et elle donne à son ouvrage un titre plus clair et direct.

Au niveau sémantique, les auteures de la BD et du film font un écart sémantique en traduisant le mot *orgueilleux* par *nubalâ'* (nobles). L'usage de l'adjectif *noble* au lieu d'*orgueilleux* commanderait aux mendiants le respect et l'admiration ; contrairement à l'intention de l'auteur original. Cossery veut mettre l'accent sur l'imposture des personnages en les qualifiant d'un adjectif qui critique leur comportement. L'auteur du roman arabe fait bien de traduire *orgueilleux* à *mutakâbirûn* qui peut correspondre exactement au sens du mot français.

Les trois adaptateurs préfèrent être fidèles à l'expression française du titre, ils apparaissent conservateurs dès le début. Cependant, la reproduction dans la langue d'origine devrait leur donner l'occasion d'aller plus loin et d'intégrer l'expression culturelle principale à laquelle Cossery emprunte antérieurement le sens du titre. Ils auraient pu rétablir le roman dans la culture d'origine à partir du titre et y donner la couleur locale populaire à l'aide de l'un des proverbes mentionnés plus haut.

1. Le corps du roman

À première vue, nous observons que les adaptations de langue arabe sont basées étroitement sur le roman-source. Les adaptateurs présentent les mêmes personnages principaux et secondaires, et ils respectent l'ordre des événements. Le

roman arabe apparaît comme une copie du texte original : le traducteur conserve la division en chapitres, les passages de la narration et les répliques des discours rapportés tels qu'ils sont dans le roman francophone.

Étant donné que la BD se base essentiellement sur les illustrations, l'adaptatrice se contente de quelques phrases de la narration, celles qui servent à faire comprendre l'histoire au lecteur, et elle les écrit en arabe standard dans les cartouches, en haut des images. Pour les discours rapportés, ils sont traduits en dialecte égyptien dans les bulles.

Quant au film, la réalisatrice respecte certes l'histoire originale, mais elle abandonne quelques scènes secondaires, telles que la rencontre de Yéghen avec sa bien-aimée dans la rue, la perte de sa monnaie dans l'ombre de la nuit, les conditions de l'hôtel modeste où il réside, la mauvaise relation entre El Kordi et son patron, la négociation entre El Kordi et une prostituée de luxe qu'il rencontre devant les vitrines d'une bijouterie. D'autres scènes sont ajoutées, mais elles sont peu nombreuses. La réalisatrice commence le film par la sortie de la tenancière et des prostituées en promenade et la demeure de la prostituée victime seule au bordel. Elle met en scène, sous forme de flash-back, l'élection législative dans un village de la Basse-Egypte. A travers cet événement politique, les villageois expriment leur dérision à l'Etat en votant pour un âne. Pour la scène de l'étranglement de la prostituée, nous la trouvons exposée deux fois : au moment du meurtre et quand Gohar avoue commettre le crime à Yéghen ; et cette dernière a plus de détails.

Une dernière scène est surajoutée, c'est l'explosion de la bombe atomique sur Nagasaki (en 1945). Cossery fait très peu

d'allusions aux circonstances politiques du monde au milieu du XX^e siècle, il se contente d'introduire le sujet de la bombe et le danger prévu de son explosion dans les discours de Yéghen et l'officier. Dans le film, la réalisatrice développe ce détail et introduit, à la fin du film, la voix de radio et les pages de journaux annonçant cet acte catastrophique.

Malgré la suppression et l'ajout de ces scènes, le scénario reste basé sur le texte du roman : ils sont majoritairement analogues. Il est nécessaire de noter que l'adaptation cinématographique reformule apparemment le texte littéraire : le matériau se multiplie (images et sons), l'équipe de travail est énorme : scénariste, réalisateur, acteurs, producteurs, caméramans, monteurs, etc. ; et chacun d'eux a une certaine influence sur le résultat final. Ajoutons à cela que la réalisation de la vision littéraire peut se heurter aux modalités du processus filmique, à l'économie de temps, aux conditions politiques, sociales, religieuses, etc. Par conséquent, « l'idée d'une adaptation totalement fidèle serait une utopie » (Morency, 1991 : 104).

Notre analyse aborde essentiellement les expressions porteuses de retombées culturelles dans le roman original et leur reproduction dans les adaptations égyptiennes. Ces expressions sont principalement religieuses ou populaires. Cette classification est basée sur l'usage essentiel des expressions et sur le registre de langue duquel ces expressions sont originaires.

Il est à noter que l'arabe est en état de diglossie en Egypte. Il a deux registres : le premier est l'arabe standard, et il est la variété codifiée des pratiques écrites et religieuses. Le second registre est l'arabe dialectal, la variété basse qui s'emploie

dans la vie quotidienne (Doss, 2011 : 971). Etant donné que l'arabe standard est la langue des pratiques religieuses, les expressions religieuses s'intègrent essentiellement à ce registre linguistique. Pour les expressions populaires, elles naissent des communications quotidiennes qui se font en arabe dialectal.

1.1. Expressions religieuses

Dans le roman original, un grand nombre d'expressions religieuses sont ajoutées aux discours rapportés, ainsi qu'à la narration. Des serments, des bénédictions et des salutations de culte islamique sont dits par les personnages et dans des situations diversifiées. Cependant, l'histoire du roman et le comportement des personnages n'ont pas de vrai trait religieux : les événements se déroulent, pour la plupart, dans les cafés populaires où les personnages fument du haschisch ou dans la maison de prostitution, le lieu du crime et de l'enquête policière.

Ce paradoxe n'est pas involontaire de la part de Cossery, il expose une pratique usuelle dans la communauté égyptienne populaire. Les expressions religieuses dépassent leur rôle spécifique: elles ont un usage familier et expriment des réactions émotionnelles de la vie quotidienne. Dans les paragraphes qui suivent, nous montrons cette pratique courante.

1.1.1. Les serments

Dans le roman de langue française, les interlocuteurs se jurent dans une dizaine de passages, et le serment a la même structure : *par Allah* et *par le Prophète*. Au niveau linguistique, ces expressions sont l'équivalent des serments arabes *wa-Allah* et *wan-nabî*, et elles veulent dire que le

locuteur prend à témoin Allah ou le Prophète Mohamed de la croyance musulmane.

C'est dans deux situations du roman que ce calque s'emploie en tant que serment. La première est une scène sérieuse où El Kordi jure à Naïla de ne pas connaître l'assassin de sa collègue. Le serment sert à assurer la crédibilité du locuteur.

1) *Par Allah! je ne sais pas. Mais c'est sans doute un type très intelligent.*

(Cossery, 1990 : 118)

La seconde situation est moins sérieuse: elle se déroule entre la tenancière du bordel Set Amina et le médecin légiste qui vient d'examiner le cadavre de la prostituée et d'achever son travail dans le bordel. Elle se sent reconnaissante à ce médecin qui sert à déchiffrer le secret du crime commis dans sa maison, et elle l'invite à prendre du thé.

2) *Monsieur le médecin ne veut pas prendre une tasse de café [...] Par Allah ! fais-nous cet honneur !*

(Cossery, 1990 : 76)

Ce passage contient une interférence culturelle. Cossery emprunte à la culture arabe et égyptienne un usage du serment que la culture française ne connaît pas, c'est d'inciter le destinataire à accepter la demande, en l'occurrence l'invitation, du locuteur.

Pour le reste du roman, l'expression *par Allah* joue le rôle de « l'interjection ». Les émotions et sentiments que peut donner cette interjection sont nombreux ; notons-en la surprise, le mécontentement, l'ironie et la colère.

3) *« Par Allah ! c'est la crue ! »*

(Cossery, 1990 : 5)

4) *El Kordi Effendi ! [...] Par Allah ! que viens-tu faire ici ?*

(Cossery, 1990 : 110)

5) *Par Allah ! c'est vrai, dit El Kordi. Je dois faire très attention à partir de maintenant »*

(Cossery, 1990 : 180)

Dans ces situations, le serment *par Allah* exprime la mauvaise surprise. Le passage [3] prend forme de citation dans la narration du roman et cette citation concerne le protagoniste Gohar. Étant réveillé à cause de l'eau qui mouille son matelas, Gohar est surpris de la situation et pense que le Nil est en crue. Le passage [4] est une réplique que dit le serveur du bordel Zayed en ouvrant la porte à El Kordi. Il s'exclame à propos de ce dernier qui ne se rend pas compte de la surveillance attentive de la police juste après la mort de la prostituée. Le passage [5] concerne El Kordi. Ce personnage révolutionnaire cessera d'exciter la colère de la police pour éviter la condamnation du crime de meurtre.

6) *Qu'est-ce que tu racontes là, mon fils ! s'écria Set Amina. Par Allah ! tu deviens fou.*

(Cossery, 1990 : 83)

7) *Par Allah ! c'est toi qui dis des bêtises.*

(Cossery, 1990 : 75)

8) *Par Allah ! qu'est-ce que j'entends ! On ne m'a encore jamais fait un pareil affront. [...] Je suis un haut fonctionnaire du gouvernement.*

(Cossery, 1990 : 172)

Le serment *par Allah* exprime dans ces situations le mécontentement du locuteur. Dans le passage [6], Set Amina répond au révolutionnaire El Kordi qui assigne la responsabilité du meurtre de la prostituée à toute la société, et

surtout à elle-même. La prostituée Naïla est la locutrice du passage [7], elle n'accepte pas l'attitude d'El Kordi qui lui exprime son amour alors que sa collègue vient d'être étranglée et que la police est dans le bordel. El Kordi utilise cette même expression dans le passage [8] pour contredire à une autre prostituée de luxe qui se doute qu'il ait de l'argent pour lui payer. Le mécontentement qu'exprime le serment dans ces situations évolue et porte le sens d'ironie dans les passages suivants :

9) *Par Allah ! on aura tout vu dans ce pays !*

(Cossery, 1990 : 166)

10) *Me parler ? [...] Par Allah ! monsieur l'officier, comment ai-je pu mériter cet honneur ? En quoi puis-je t'être utile ?*

(Cossery, 1990 : 139)

Le locuteur du passage [9] est un vendeur ambulancier de journaux. Ce vendeur se moque d'El Kordi qui lui demande un journal grec, il doute qu'un Égyptien de classe populaire sache le grec. Dans la situation dont la réplique [10] est extraite, l'officier entre à une heure tardive du soir dans la chambre d'hôtel où réside Yéghen. Il l'éveille sous prétexte de lui parler et non de le condamner. Yéghen s'étonne de cet acte et répond d'une manière ironique au sujet du but de la rencontre en le qualifiant d'un honneur.

L'officier agressif utilise souvent le serment *par Allah* pour exprimer la colère, et le degré de ce sentiment change selon sa relation avec le destinataire. Examinons la montée graduelle de la colère dans ses répliques à Gohar qu'il respecte en raison d'être ex-professeur d'université [11], à Samir de qui il veut gagner la confiance pour établir une relation

homosexuelle [12] et à Yéghen à qui il a des soupçons de commettre le crime de meurtre [13].

11) *Par Allah! comment sais-tu ce que je cherche !*

(Cossery, 1990 : 195)

12) *Par Allah! tu perds la raison, dit-il dans un souffle.*

(Cossery, 1990 : 131)

13) *Par Allah! est-ce que tu dors tout le temps, fils de chien !*

(Cossery, 1990 : 225)

Dans les ouvrages arabes, il nous semble que les adaptateurs sont conscients des retombées sémantiques des expressions en question. Dans le roman arabe, l'auteur a deux pratiques distinctes : il traduit *par Allah* à l'exclamation *ya-illahî* (ô mon Dieu) dans toutes les situations de surprise, de mécontentement, d'ironie et de colère ; tandis que le serment conserve sa valeur expressive et se traduit littéralement à *bi-illah*ⁱⁱⁱ dans la situation où il est un vrai serment (passage [1]) et dans l'échange verbal entre Set Amina et le médecin (passage [2]).

L'auteure de la BD écrit, en dialecte égyptien, les discours rapportés ; et cela le rend plus libre en traduisant les serments. Le serment *par Allah* du premier passage est traduit à *wa-Allahî*^{iv}. Les préfixes *wa-* et *bi-* servent à construire l'expression du serment en arabe standard et dialectal. L'ajout du suffixe *-i* au nom *Allah* est la preuve de son appartenance au dialecte égyptien, car ce morphème correspond à une voyelle brève non transcrite en arabe standard (*wa-Allah*). Pour les autres serments qui donnent le sens de l'interjection, ils sont traduits à plusieurs formes : *wa-Allahî*^v, *ya-rabbî*^{vi} (ô

mon Dieu), *ya-rabb^{vii}* (ô [mon] Dieu) et également *win-ni^cmah^{viii}* (je le jure par le don de Dieu).

Dans le film, l'expression *par Allah* que dit Gohar au début du roman est bien évidente, mais elle n'est plus sous forme de serment, l'acteur dit : « *ya nahâr iswid... fayadân* » (littéralement : *quel jour noir... c'est la crue*). Cette exclamation peut donner l'effet sémantique du serment *Par Allah* dans cette situation, celui de la mauvaise surprise. Pour le reste du film, l'expression dialectale *wa-Allahî* se répète en tant qu'interjection dans des situations plus nombreuses que celles du roman-source. Une autre forme de serment apparaît dans le film et elle a un sens approximatif à *wa-Allahî*, c'est *talâtah bi-illah il-^cazîm* (littéralement : je jure par le Grand Dieu à trois fois).

Le dernier serment à mentionner est *par le Prophète*, et il est employé une seule fois dans le roman original. Un vendeur de parfum dit à une cliente :

14) *Par le Prophète ! je ne lui en vendrai pas.*

(Cossery, 1990 : 184)

Le vendeur exagère l'effet de son parfum sur le mari de la cliente, et de crainte qu'il ne devienne fou d'elle, le vendeur refuserait de lui en donner. L'auteur du roman arabe se rend compte de cette flatterie, et il traduit le serment à *lagl hâtrik* (à ta faveur). Mais dans la BD, ce calque est littéralement traduit à *win-nabî*. Pour le film, cette scène est abandonnée, mais l'expression *win-nabî* se dit dans plusieurs situations, et notamment dans les répliques de la tenancière Set Amina.

1.1.2. Les bénédictions

Dans le roman-source, les personnages demandent à Dieu la protection et la prospérité. Dans certains passages, le

locuteur adresse la bénédiction au destinataire ; et dans les autres, il prie pour lui-même. La structure de la bénédiction est souvent la même : elle commence par la conjonction *que* suivie du nom de Dieu (*Allah*) puis du verbe exprimant ce que désire le locuteur.

Étant donné que les personnages n'apparaissent pas pratiquants et qu'ils ne fréquentent ni la mosquée ni l'église, les bénédictions dans ce roman ne représentent pas non plus de vraie pratique religieuse. Dans la communauté égyptienne populaire, les gens se sentent pauvres et faibles, et ils essaient d'apaiser ces sentiments et de se renforcer par les bénédictions : il s'agit d'une pratique plus psychologique que religieuse.

Dans une dizaine de situations du roman, Cossery introduit ces expressions. Les bénédictions sont introduites dans le discours de tous les personnages. Dans les exemples suivants, elles expriment la peur du danger qui peut menacer leur vie.

15) *Que Dieu me garde ! gémit Set Amina.*

(Cossery, 1990 : 71)

16) *Que Dieu m'en garde ! s'écria l'enfant en ramassant la cigarette.*

(Cossery, 1990 : 89)

17) *[...] Qu'Allah m'en préserve ! C'est un pédéraste.*

(Cossery, 1990 : 114)

18) *Qu'Allah nous protège !*

(Cossery, 1990 : 152)

19) *Qu'Allah t'en préserve, mon fils !*

(Cossery, 1990 : 155)

20) *Qu'Allah m'en préserve !*

(Cossery, 1990 : 216)

La réplique [15] est dite par la tenancière pour exprimer sa terreur de l'enquête policière du crime dans son bordel. Dans les deux passages suivants, les locuteurs expriment, à la fois, la crainte et le mépris des actes homosexuels qui sont tabous dans la communauté égyptienne. Le locuteur du passage [16] est un enfant mendiant, et dans [17], El Kordi parle à Set Amina de ce caractère indigne de l'officier. Les trois dernières répliques sont dites par Gohar, mais dans des situations différentes. La réplique [18] exprime sa peur d'être condamné et arrêté par l'officier. Le pronom *en* dans [19] correspond au comportement de la voisine agressive qui bat gravement son mari-tronc, tandis que *en* de la réplique [20] désigne les journaux, journaux pleins de mensonges que Gohar refuse de lire et qu'il n'utilise que comme matelas.

Par ailleurs, la bénédiction s'emploie comme moyen d'incitation. Examinons les répliques qui suivent :

21) *Achète-le-moi. Qu'Allah augmente ta prospérité.*

(Cossery, 1990 : 98)

22) *Que Dieu t'entende, mon fils.*

(Cossery, 1990 : 112)

Le passage [21] concerne un vendeur de billets de loterie, il essaie de convaincre Yéghen d'en acheter. Dans le passage [22], la bénédiction montre le désespoir de Set Amina. El Kordi essaie de la calmer, il lui affirme que le crime de meurtre ne ferait pas perdre la prospérité de son bordel, et elle lui répond favorablement dans cet extrait.

Pour les adaptations de langue arabe, la pratique des auteurs varie. L'auteur du roman est le plus fidèle à l'original ; il transmet littéralement les bénédictions. Toutes les prières de

la protection sont traduites à *lyahfaznâ allah^{ix}* (ou *lyahfazak allah* au singulier), celle de la prospérité est écrite *sayubârikak allâh^x*, et la dernière bénédiction [22] est traduite à *lyasma^c allâh mink^{xi}*.

Dans la BD, nous trouvons une traduction libre des bénédictions. L'auteur les remplace par des expressions de structure différente, mais de sens approximatif. Les bénédictions de Cossery mentionnées plus haut (du passage 15 au 22) se traduisent respectivement à :

- 23) *ya sattâr*
[Ô Seigneur Indulgent. (Notre traduction)]
(Sabry, 2018 : 27)
- 24) *a^cûdu bi-illâh*
[Je cherche protection auprès d'Allah. (Notre traduction)]
(Sabry, 2018 : 33)
- 25) *Allahuma ihfazna*
[Ô Seigneur, préservez-nous. (Notre traduction)]
(Sabry, 2018 : 40)
- 26) *yâ hafîz*
[Ô Seigneur Préserveur. (Notre traduction)]
(Sabry, 2018 : 46)
- 27) *ya hafî al-altâf*
[Ô Seigneur Subtil-Bienveillant. (Notre traduction)]
(Sabry, 2018 : 49)
- 28) *a^cûdu bi-illâh*
[Je cherche protection auprès d'Allah. (Notre traduction)]
(Sabry, 2018 : 75)
- 29) *rabina ywasa^c c^calik*
[Qu'Allah pourvoit ta subsistance. (Notre traduction)]
(Sabry, 2018 : 37)
- 30) *rabinâ isma^c minak*
[Qu'Allah t'entende. (Notre traduction)]
(Sabry, 2018 : 40)

En comparant les bénédictions de la BD à leur équivalent dans le roman-source, nous constatons que l'adaptatrice profite grandement de la variation langagière et sémantique des bénédictions en dialecte égyptien. Elles prennent formes de vocatifs, de phrases déclaratives ou impératives. Pour le film, il contient peu de bénédictions, tandis que les discours se font aussi en dialecte.

Tout comme les serments, les bénédictions ont un effet émotionnel dans les situations où elles s'ajoutent, elles ne soulignent pas d'appartenance religieuse des personnages. Leur usage est courant et familier.

1.1.3. Les salutations

Dans le roman original, les dialogues commencent et finissent par la salutation *salut sur toi/vous* et non *salut à toi/vous*. Cossery fait volontairement cet écart syntaxique pour introduire une forme approximative de la salutation arabe *as-salâmu ʿalaïkum* (littéralement : *paix sur toi/vous*). Cette pratique nous montre comment il s'efforce de se tenir au carrefour des langues française et arabe.

La salutation arabe *as-salâmu ʿalaïkum* est originellement une expression religieuse: elle concerne les musulmans. Or, dans la communauté égyptienne, elle dépasse cet usage particulier et elle est dite par tous les arabophones, même s'ils ne sont pas musulmans. Cossery fait cette allusion dans son roman et il le répète dans toutes les situations de communication.

Dans le roman arabe, l'auteur conserve les salutations telles qu'elles sont dans le roman francophone, les personnages se disent *as-salâmu ʿalaïkum* pour entrer en contact et pour faire leur adieu. Les auteures de la BD et du

film choisissent d'être moins fidèles que le traducteur du roman. Elles ne transmettent pas toutes les salutations du roman-source dans leur ouvrage, et celles qui y sont introduites se traduisent souvent à *ṣabâḥ il-ḥir* (bonjour).

Il nous semble que l'expression originale, *salut sur toi/vous*, est nécessaire dans le roman-source pour exhiber l'appartenance langagière des personnages arabophones dont les discours s'écrivent en français. Dans les adaptations, le rôle identitaire de la salutation diminue, puisque leurs discours sont effectivement en arabe ; et par conséquent, l'absence des salutations ne nuit pas à la réception des ouvrages.

L'analyse des expressions religieuses nous montre comment Cossery en profite pour ajouter de la vivacité à son texte : elles servent à exhiber les émotions des personnages dans les situations différentes. La pratique des adaptateurs varie selon le registre de langue dans lequel ils écrivent : les auteurs de la BD et du film exploitent un bon nombre d'équivalents des expressions religieuses en arabe dialectal, alors que l'auteur du roman arabe se limite à l'équivalent direct en arabe standard.

1.2. Expressions populaires

Cette catégorie d'expressions est uniquement empruntée à la culture égyptienne populaire. Ce sont des expressions de la vie quotidienne qui n'ont guère d'équivalents dans l'arabe standard. Notre travail vise à déterminer les expressions de retombée populaire de la communauté égyptienne dans le roman francophone et à les examiner dans les adaptations d'arabe standard et dialectal. Ces expressions peuvent être classées dans deux catégories : expressions grossières et expressions figées.

1.2.1. Expressions populaires grossières

Dans cette partie de l'analyse, nous passons de l'expression la moins grossière à celle qui donne l'effet le plus grossier dans le roman en question. La première expression à mentionner est *quel jour noir* ou *c'est un jour noir*, expression courante dans la communauté populaire. Elle veut dire *quel mauvais jour* ou *c'est un mauvais jour*. Il s'agit d'une métaphore, celle de peindre le jour en couleur sombre, en noir, pour déclarer la tristesse. Cette exclamation peut exprimer à la fois la mauvaise surprise, la peur et la colère du locuteur. Cossery introduit cette expression dans quatre situations.

31) *Quel jour noir! Que t'ai-je fait, ô mon Dieu!*

(Cossery, 1990 : 64)

32) — *Un meurtre, Excellence! Quel jour noir!*
— *Tu peux le dire, c'est un jour noir pour toi!*

(Cossery, 1990 : 139)

33) *Il y a un policier ici! Sur mon honneur, c'est un jour noir!*

(Cossery, 1990 : 182)

34) *Quel jour noir! pourquoi dis-tu des bêtises.*

(Cossery, 1990 : 183)

La réplique [31] concerne la tenancière, elle exprime sa tristesse au début de l'interrogation policière dans son bordel. L'échange verbal du passage [32] se passe lors de la première rencontre de Yéghen et l'officier. Ce dernier sait que Yéghen est rusé et qu'il fait semblant de ne jamais connaître le meurtre de la prostituée. C'est pour cela, il est en colère et lui rend la même expression grossière. La réplique [33] est dite par un policier en civil chargé de surveiller le bordel. Il le fréquente

en tant que client et il essaie d'être à l'abri de tout soupçon en faisant semblant d'être surpris d'apprendre que le bordel est encore surveillé. La réplique [34] exprime le mécontentement d'une cliente face à la flatterie exagérée du vendeur de parfum.

L'auteure de la BD n'a pas de difficulté à introduire cette expression courante, elle traduit littéralement les expressions du roman-source dans les passages suivants :

35) *yadi l-nahâr liswid*
(Sabry, 2018 : 26)

36) — *ya nahâr iswid*
— *da nahâr iswid*
(Sabry, 2018 : 46)

37) *da yûm iswid*
(Sabry, 2018 : 59)

38) *ya nadâmah*
[Littéralement : quel regret. (Notre traduction)]
(Sabry, 2018 : 60)

Dans le dernier passage, l'auteure profite de la richesse du dialecte et introduit l'exclamation *ya nadâmah* qui exprime également le mécontentement de la cliente. Pour le film, la scénariste introduit également cette expression dans son film, non seulement dans les passages qui correspondent à ceux du roman original, mais également dans d'autres situations, et cette exclamation est toujours traduite à *ya nahâr iswid* (quel jour noir).

Dans le roman arabe, nous constatons que l'auteur introduit aussi toutes les expressions du roman-source. Elles sont respectivement :

39) *ya nahâr aswad*
(Qassem, 2017 : 67)

40) — *ya nahâr aswad*
— *nahar aswad^calîk*

(Qassem, 2017 : 147)

41) *ya lahu min nahâr aġbar*

(Qassem, 2017 : 191)

42) *ya nahâr aġbar*

(Qassem, 2017 : 193)

Sémantiquement, l'adjectif arabe *aswad* (*iswid* en dialecte) des [39] et [40] veut dire *noir*, et l'adjectif *aġbar* des [41] et [42] signifie *poussiéreux*^{xii}. Ce dernier adjectif sert à faire ressembler le jour plein de mauvaises nouvelles à l'effet de la suspension de poussière dans l'air, ce qui crée une atmosphère sombre. L'adaptateur essaie de varier la traduction de cette expression populaire et de donner une nouvelle image.

Une autre expression grossière à noter dans le roman francophone, c'est de faire ressembler l'être humain à l'animal, et dans la communauté égyptienne, cet animal est souvent le chien. Cette insulte s'adresse toujours aux parents du destinataire; afin de redoubler l'effet de honte (Achour, 2018 : 184). Cossery introduit l'insulte dans un bon nombre de situations, et elle marque la colère extrême du locuteur.

43) *Fils de chienne! dit-il furibond. Va-t'en ou je t'étrangle!*

(Cossery, 1990 : 19)

44) *[...] cette fille de chien est jalouse.*

(Cossery, 1990 : 211)

45) *Quel fils de chien tout de même !*

(Cossery, 1990 : 119)

46) *Alors, fils de chien ! tu ne sais rien sur cette affaire ?*

(Cossery, 1990 : 140)

47) *Tu vas t'habiller, fils de chien !*

(Cossery, 1990 : 143)

48) *Vas-tu parler, fils de chien ?*

(Cossery, 1990 : 227)

49) *Alors de quoi te plains-tu, fils de chien ?*

(Cossery, 1990 : 205)

Le passage [43] est la réponse d'El Kordi à l'enfant imposteur qui prend son café à Bosphore au début de l'histoire. Dans le passage [44], l'homme-tronc insulte sa femme violente en son absence. De même, le narrateur insulte dans l'extrait [45] où il exprime son mécontentement du comportement imposteur d'El Kordi. L'officier exprime toujours son autorité en insultant. Dans trois situations différentes [46], [47] et [48], ce personnage adresse l'insulte à Yéghen à cause de son caractère rusé. Dans le passage [49], il insulte le mendiant battu et couvert de sang, celui qui fait semblant d'être fort et respectueux.

Dans les trois adaptations égyptiennes, les auteurs introduisent cette insulte dans leur ouvrage. Elle est traduite littéralement à *yabn il-kalb* (ô fils de chien) ou *yabint il-kalb* (ô fille de chien). L'élément initial de l'insulte arabe est la forme contractée du vocatif *ya* et le mot *ibn* ou *bint*. L'auteure de la BD se contente du nombre d'insultes du texte original, mais la scénariste du film introduit cette insulte dans des scènes plus nombreuses que celles du roman original. Ce qui attire notre attention dans le roman arabe, c'est que le traducteur évite de citer cette expression d'arabe dialectal dans la narration : il traduit le passage [45] à l'exclamation d'arabe standard *ay afâq hwa*^{xiii} (quel imposteur). Pour les discours rapportés, cette insulte est en arabe égyptien, bien que les phrases précédentes et suivantes soient en arabe standard, ce qui produit une alternance codique intra-phrastique (Poplack,

2015 : 918). Cette pratique nous affirme que le contact linguistique dans le roman arabe est délibéré et réfléchi.

Une autre expression d'insulte apparaît dans le roman francophone, c'est *fil(s) de pute / putain(s)*. Cette insulte est plus grossière que la précédente, elle vise aussi à qualifier le destinataire d'un caractère honteux, et elle a la même structure syntaxique, celle d'adresser la honte aux parents. Le narrateur utilise cette insulte à deux reprises :

50) *Ces fils de putain n'allaient quand même pas lui faire peur*

(Cossery, 1990 : 134)

51) *Ces fils de putains, qui avaient construit la bombe*

(Cossery, 1990 : 154)

Il s'en sert à décrire, dans le passage [50], les personnages faibles du quartier populaire, ceux qui ne font pas face à l'injustice de l'officier ; et dans le passage [51], il adresse cette insulte aux responsables de la bombe. Une dernière situation où apparaît cette expression grossière se passe entre le policier en civil et son supérieur hiérarchique. Le premier est chargé de surveiller Yégghen et de déterminer le lieu de sa résidence. Il dit :

52) *[...] Ce fils de pute change de résidence toutes les deux heures.*

(Cossery, 1990 : 137)

Pour cette expression extrêmement grossière, la pratique des adaptateurs diffère. Dans le film, cette insulte n'est pas du tout présente. Dans la BD, l'auteure n'introduit pas les deux insultes du narrateur, elle se contente de traduire celle du discours rapporté (passage [52]). De même, la traduction n'est

pas complète, elle remplace les trois dernières lettres de l'expression *pute* par des astérisques :

53) *ibn il-šar****.

(Sabry, 2018 : 45)

Dans le roman arabe, l'auteur exprime l'insulte en arabe standard dans deux des trois situations : l'insulte adressée aux fabricants de la bombe (passage [51]) à Yéghen (passage [52]). Examinons respectivement les extraits suivants :

54) *awlâd al-^câhirah*

(Qassem, 2017 : 162)

55) *ibn al-^câhirah*

(Qassem, 2017 : 145)

Une dernière expression grossière à noter dans le roman original, c'est :

56) « *Gouvernement de maquereaux !* ».

(Cossery, 1990 : 199)

Cette insulte n'est pas seulement grossière, elle a des connotations politiques. Dans ce passage, Yéghen est en colère parce qu'il perd sa dernière pièce d'argent dans la rue. Vu qu'il n'y a pas assez de réverbères, la rue est très peu éclairée et il trouve à peine son argent. Il finit par insulter le gouvernement qui n'a pas intérêt à bien éclairer les rues des quartiers populaires.

Dans le film, la réalisatrice abandonne toute la scène, et c'est peut-être par peur de la censure. Dans la BD, l'auteure supprime aussi les deux dernières lettres de l'expression *maquereaux* et elle les remplace par des astérisques :

57) « *hukûmah m^car*** »

(Sabry, 2018 : 65)

Pour le roman arabe, l'auteur répète sa pratique précédente, celle de traduire en arabe standard une expression provenant du dialecte égyptien. Il écrit :

58) « *ḥukûmat al-dâ'irîn* »

(Qassem, 2017 : 221)

Les expressions grossières *filz de pute/putain(s)* et *maquereaux* sont courantes et fréquentes dans la communauté populaire d'Égypte. Les adaptatrices ont de la difficulté à les introduire dans les ouvrages de registre dialectal (le film et la BD) ; elles ne veulent pas être trop directes et choquer le public. Pour le roman arabe, l'auteur remplace ces expressions populaires par leur équivalent de langue standard afin de donner un effet léger. Il passe à un registre de langue pour intégrer des lexiques originaires d'un autre registre, ce qui sert à donner un sens un peu caché, et c'est l'un des usages pragmatiques du phénomène du contact de langues (Appel et Muysken 1987 : 118-120).

1.2.2. Expressions populaires figées

L'expression figée renvoie souvent à un sens indirect, sens que la traduction littérale ne peut pas donner (Mejri, 2008). Au début de l'analyse de la présente étude, nous avons expliqué comment le titre du roman-source a une structure et une signification équivoques, et c'est en raison de la traduction littérale des proverbes arabes.

Dans le roman, Cossery n'introduit clairement qu'un seul proverbe égyptien, celui de *il-qird fi 'in umuh gazâl* (littéralement: *le singe aux yeux de sa mère est une gazelle*). Le proverbe veut dire que l'on juge la personne qui lui appartient de façon favorable, même s'il ne l'est pas. Cette expression figée est dite dans la scène comique où Yéghen, qui

a un visage laid, demande à sa mère s'il est beau. La pauvre mère répond que oui, et quand même, le fils ne la croit pas. L'auteur introduit le proverbe dans la narration en le traduisant littéralement, et il laisse le narrateur se moquer de ce personnage qui n'a pas confiance en sa propre mère.

59) [...] *Il aurait dû savoir qu'aux yeux de sa mère un singe a la grâce d'une gazelle.*

(Cossery, 1990 : 46)

Étant donné que ce passage fait partie de la narration, le proverbe n'est pas présent dans le film, ni dans la BD où la narration est succincte. Il est introduit dans le roman de langue arabe, mais la traduction n'est pas exacte.

60) *ʿalayh an yaʿrif an ʿaynay umuh ašbah bi-uyûn al-maha.*

[Il devrait savoir que les yeux de sa mère ressemblent à ceux de la gazelle. (Notre traduction)]

(Qassem, 2017 : 49-50)

L'adaptateur ne prend pas compte de la fixité linguistique de l'expression figée : le contenu et la forme de l'expression sont étroitement liés, et c'est dans le but de produire une image propre à la langue (Mejri, 2010 : 32). Dans cette situation, il nous semble qu'il devrait choisir l'une des deux possibilités suivantes : la première est de chercher un équivalent de ce proverbe dans le patrimoine arabe classique et la seconde possibilité, de garder le proverbe populaire tel qu'il est dans son roman d'arabe standard. Cette dernière pratique représenterait une alternance codique intra-phrastique pareille à celle qu'il fait, lui-même, en traitant les insultes populaires.

Conclusion

Étant ancré dans sa culture d'origine, Albert Cossery introduit quelques expressions égyptiennes dans son œuvre de

langue française. D'un côté, ces expressions n'ont pas d'équivalent dans la langue et culture cible ; et de l'autre côté, cette pratique sert à enrichir son style littéraire et à donner une particularité à son œuvre francophone.

Avant l'analyse, nous avons pensé que l'adaptation du roman francophone dans la langue d'origine de l'auteur serait une tâche facile à exécuter ; il s'agirait d'un retour à la source culturelle et langagière de l'auteur. Or, la diglossie en arabe influence énormément la reproduction de *Mendiants et orgueilleux*. L'emploi du dialecte égyptien facilite pratiquement l'adaptation du roman dans la BD et le film. Les adaptatrices n'ont pas de difficulté à introduire des expressions populaires dans un texte de même nature. De même, les expressions religieuses d'arabe standard sont rétablies aisément dans le texte d'arabe dialectal. La raison en est que ces mêmes expressions s'intègrent déjà au dialecte, parce qu'elles ont des équivalents dans ce registre de langue. Les auteures de la BD et du film profitent de la variété des expressions religieuses, surtout celles qui ont des usages courants et émotionnels. L'arabe dialectal réussit à produire des ouvrages harmonieux au niveau culturel et linguistique.

Pour l'emploi de l'arabe standard dans l'adaptation, ce choix produit un texte ayant un trait commun avec le roman francophone. L'adaptateur traite une culture étrangère au registre de langue dans lequel il écrit. Par conséquent, il se tient à la lisière des langues ou, à vrai dire, à la lisière des registres de langue. Si l'expression religieuse est bien établie dans le dialecte, l'expression populaire n'est pas assimilée à l'arabe standard (variété codifiée). Certaines expressions sont traduites littéralement, et les autres sont alternées telles

qu'elles sont dans les discours rapportés. Cette dernière pratique crée un contact entre les variétés de la même langue. Le contact prend forme d'alternance codique intra-phrastique, et non d'interférence syntaxique, culturelle et sémantique comme dans le roman-source.

En outre, l'usage de l'arabe standard permet à l'adaptateur d'introduire les expressions grossières de la communauté populaire dans son roman arabe, tout comme Cossery le fait dans son roman de langue française. Ecrire dans deux langues, ou deux registres de langue, donne aux auteurs la possibilité de laisser passer des expressions de sens caché, ou peu clair. Dans les ouvrages en arabe dialectal, les auteures ne peuvent pas introduire toutes les expressions grossières du roman original de crainte d'être critiquées défavorablement par le public.

NOTES

ⁱⁱ *Dictionnaire de l'Académie française* informatisé 9^e édition en ligne. Consulté le 2 novembre 2020 <<https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9E2769>>

ⁱⁱⁱ Le roman *Šahādûn wa-mutakâbirûn* (2017), p. 125, 78.

^{iv} La BD *Šahādûn nubalâ'* (2018), p. 42.

^v *Ibid.*, p. 28, 53, 64.

^{vi} *Ibid.*, p. 5, 55, 58.

^{vii} *Ibid.*, p. 39.

^{viii} *Ibid.*, p. 73.

^{ix} Le roman *Šahādûn wa-mutakâbirûn* (2017), p. 73, 93, 120, 146, 159, 164, 231.

^x Le roman *Šahādûn wa-mutakâbirûn* (2017), p. 103.

^{xi} Le roman *Šahādûn wa-mutakâbirûn* (2017), p. 119.

xii Dictionnaire *Al-wasîf* informatisé. Consulté le 6 novembre 2020
<<https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/%D9%8A%D8%A7/?c=%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B9%D8%AC%D9%85%20%D8%A7%D9%84%D9%88%D8%B3%D9%8A%D8%B7>>

xiii Le roman *Šahâdûn wa-mutakâbirûn* (2017), p. 127.

▪ **References:**

- ACHOUR, F. (2018). *Le contact des langues en littérature. Étude appliquée à quelques œuvres d'auteurs francophones d'origine arabe*. Thèse de doctorat. Le Fayoum (Egypte) : Université du Fayoum.
- AL- HUDHUD, H. S. (2016). « "Al-wâw" tabâdulha wa-tacadud wazâ'ifha fî al-qirâ'ât al-cašr "dirâsah tarkibyâh dalâlyah" » [« "La conjonction de coordination" sa substitution, sa variété et ses usages dans les dix lectures. "Etude morphosémantique" »]. *Revue de l'Université Tiba*, Arabie Saoudite : no 12, p. 719-764. Consulté le 10 novembre 2020
<<http://mohamedrabeea.net/library/pdf/29157f8e-f6e8-461e-a27c-48e3b60f4794.pdf>>
- APPEL, R. et MUYSKEN, P. (1987). *Language contact and bilingualism*. Londres : Victoria, Baltimore, Edward Arnold.
- BERMAN, A. (1984). *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris: Gallimard.
- CALVET, L.-J. (1993). *La sociolinguistique. Que sais-je?*. Paris : Presses Universitaires de France.
- DOSS, M. et BATTESTI, V. (2011). « Les pratiques linguistiques et leurs contextes sociaux ». *L'Égypte au présent, Inventaire d'une société avant révolution*. Paris : Editions Sindbad – Actes Sud, La Bibliothèques arabe, Hommes et sociétés, p. 971-993. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01256011/document> (consulté le 9 novembre 2020)
- GAUVIN, L. (2007). *Écrire pour qui ? L'écrivain francophone et ses publics*. Paris : Les Éditions Karthala.
- GAUVIN, L. (2009). *L'écrivain francophone à la croisée des langues*. Paris : Éditions Karthala.

- MEJRI, S. (2008). « Figement et traduction : problématique générale ». *La traduction des séquences figées*. Montréal : Meta. vol. 53, no 2, p. 224-252. Consulté le 10 novembre 2020 <<https://www.erudit.org/fr/revues/meta/2008-v53-n2-meta2300/018517ar/>>
- MEJRI, S. (2010). « Traduction et fixité idiomatique ». *Le parcours du sens : d'une langue à l'autre – Mélanges offerts à André Clas*. Montréal : Meta. vol. 55, no 1, p. 31-41. Consulté le 2 novembre 2020 <<https://id.erudit.org/iderudit/039600ar>>
- MITRANI, M. (1995). *Conversation avec Albert Cossery*. Paris : Editions Joëlle Losfeld.
- MORENCY, A. (1991). « L'adaptation de la littérature au cinéma ». *Horizons philosophiques*. Québec : volume 1, numéro 2, 103-123. Consulté le 2 novembre 2020 <<https://www.erudit.org/fr/revues/hphi/1991-v1-n2-hphi3173/800874ar.pdf>>
- MOUNIN, G. (1963). *Les problèmes théoriques de la traduction*. Paris : Editions Gallimard.
- POPLACK, S. (2015). « Code Switching: Linguistic ». *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences Elsevier Science Ltd*. New York: 2^e édition, p. 918-925.