

Swarthmore College

Works

Senior Theses, Projects, and Awards

Student Scholarship

2020

Le Rôle du choix de langue dans la littérature et le cinéma multilingues

Amatullah Brown , '20

Follow this and additional works at: <https://works.swarthmore.edu/theses>



Part of the [French and Francophone Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Brown, Amatullah , '20, "Le Rôle du choix de langue dans la littérature et le cinéma multilingues" (2020).

Senior Theses, Projects, and Awards. 882.

<https://works.swarthmore.edu/theses/882>



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](#).

Please note: the theses in this collection are undergraduate senior theses completed by senior undergraduate students who have received a bachelor's degree.

This work is brought to you for free by Swarthmore College Libraries' Works. It has been accepted for inclusion in Senior Theses, Projects, and Awards by an authorized administrator of Works. For more information, please contact myworks@swarthmore.edu.

Le Rôle du choix de langue dans la littérature et le cinéma multilingues

by Amatullah Brown

A senior paper submitted in partial fulfillment of the requirement for the degree of Bachelor of
Arts in French and Francophone Studies at Swarthmore College

2020

French and Francophone Studies Section

Professor Micheline Rice-Maximin

Table des matières

Introduction	2
Chapitre 1	4
Chapitre 2	12
Conclusion	20
Bibliographie	21

Le Rôle du choix de langue dans la littérature et le cinéma multilingues

Dans un monde de plus en plus mondialisé, le nombre de personnes qui parlent plusieurs langues augmentait et donc le nombre de films multilingues a augmenté entre les années 1980s et maintenant (Aparicio & Bairstow 2016). Il existe aussi des écrivains qui emploient plusieurs langues dans leurs romans. Mais dans quelle mesure le choix de langue joue-t-il un rôle important dans le cinéma et la littérature multilingues ? En utilisant le cinéma et la littérature tunisiens, plus spécifiquement *Un amour de tn: Carnet photographique d'un retour au pays natal après la Révolution* et *Corps Étranger*, dans cette étude on pourra voir si le changement de langue a le même effet dans les deux cas. Dans un premier temps, on examinera ce phénomène dans la littérature ; comment Latiri joue avec les langues en ajoutant un niveau plus profond de compréhension pour son lecture et un niveau d'analyse. Puis, on étudiera comment ce phénomène apparaît au cinéma tunisien.

En 1881, le bey, le gouverneur d'une province de l'Empire ottoman, de Tunisie a renoncé à ses droits à la Tunisie qui est devenue une colonie française (Lang 2014 3). Le Président, Habib Bourguiba a libéré la Tunisie du colonialisme français et a développé le pays socialement (Lang 2014 4). Mais il a décidé d'être « le Président à vie » et cette fonction trop longue a eu « a paralyzing effect » sur l'économie et la peuple, « producing a kind of psychological malaise » (Lang 2014 1). Donc, quand Zine El Abidine Ben Ali, le Premier ministre de la Tunisie, a annoncé que le Président était trop malade et sénile pour continuer de guider le pays, le 7 novembre 1987, c'était une grande nouvelle pour le peuple tunisien (Lang 2014 1-2). Avec le Président Ben Ali, la Tunisie s'est développée économiquement. Mais comme Bourguiba, Ben

Ali a réprimé l'opposition et il a maintenu le régime autoritaire de Bourguiba. L'incident souvent cité comme le début de la Révolution tunisienne est l'immolation par le feu de Mohamed Tarek Bouazizi. Bouazizi était un jeune homme qui avait 26 ans quand il s'est brûlé devant un bureau municipal à Sidi Bouzid en Tunisie le 17 décembre 2010. Son sacrifice était une protestation contre le taux de chômage élevé, la pauvreté et la répression politique. Cela a inspiré les tunisiens à manifester et beaucoup de gens considèrent la protestation de Bouazizi comme le début de la Révolution tunisienne. Un mois après, le président de Tunisie, Zine al Abidine Ben Ali a fui le pays (The Editors of Encyclopaedia Britannica 2019).

La littérature tunisienne a beaucoup changé après la Révolution, surtout pour les écrivaines telles que Amel Mokhta romancière, Fatma Ben Mahmoud poète et Messaouda Boubakr nouvelliste; toutes ces écrivaines sont passées du silence politique à l'engagement politique (Mamelouk 2015). Après la Révolution, les écrivaines ont parlé de la politique en Tunisie alors qu'avant elles ne parlaient de politique qu'à distance, par exemple de l'occupation de la Palestine. Un thème dans les écrits des femmes tunisiennes post-révolutionnaires est « the equal importance of the two experiences -- the inner and the outer, the introspective and the social » et l'importance de ces deux expériences dans le temps et l'espaces (Rocca 2016 109). La nostalgie caractérise la littérature tunisienne aussi. Il existe une dualité d'expériences de migration et séparation et une hybridité de culture. Ces expériences sont souvent exprimées par un sentiment d'exil, physique et imaginaire (Loreti 2017).

On voit ce thème d'exil souvent avec les histoires d'immigration parce que les personnages dans ces histoires sont aux prises avec plusieurs identités et souvent doivent retrouver leur propre identité. Pour les écrivains, une manière de montrer cette lutte c'est la langue. La plupart du

temps, la langue et la culture sont inséparables. Dans les œuvres littéraires, la langue peut être la manifestation ou le rappel de la culture qui n'est pas principale dans l'histoire.

Dans *Un amour de tn*, Dora Latiri applique ces idées pour nous raconter son voyage en Tunisie après la Révolution. *Un amour de tn* est un roman de Dora Latiri qui fait la chronique du retour de Latiri en Tunisie après des années en France et en Angleterre. Elle est professeure à Brighton et est retournée en Tunisie pour une visite après la Révolution. Elle emploie le français, l'arabe standard, l'arabe tunisien l'anglais et les photos pour décrire comment elle réapprend à connaître la Tunisie. Dans le texte du roman, elle raconte son voyage avec des interludes des souvenirs de son enfance en Tunisie. Les photos réfléchissent ce but ; parmi les trente photos, seulement une est d'elle et de sa famille.

Latiri utilise les langues pour évoquer des souvenirs de son enfance et elle change constamment son centre en passant de l'attention de la société tunisienne à ses souvenirs. Elle joue avec la connexion entre l'expérience publique et l'expérience privée comme les autres écrivaines tunisiennes et elle les relie à la nostalgie. Elle utilise le changement de point de vue pour représenter la polarisation entre les aspects de sa vie et pour décrire les différences entre elle et les personnes qu'elle rencontre en Tunisie. Cette liaison est aussi typique d'un roman de l'immigration où « Nostalgia becomes more than just a longing for the familiarity and comfort of home ; it is a sense of having lost ties to a nation and a national identity » (Friedman 2004 82). On voit cette perte de connexion avec les expériences tunisiennes dans ses interactions avec les gens en Tunisie et avec le récit de son enfance. Latiri est comme une touriste dans son propre pays. Elle raconte une interaction avec un chauffeur en Tunisie ; elle lui demande de s'arrêter plusieurs fois pour qu'elle prenne une photo, elle laisse toutes ses affaires dans la banquette

arrière et quand elle retourne et elle ne voit plus le taxi, elle se dit « que je suis bête, que c'est bien moi de tenter de drôles d'expériences ordaliques comme ça peut-être pour me punir de l'amour de tn » mais le taxi était juste plus bas (Latiri 2013 97). Cette histoire montre qu'elle a l'impression qu'elle vit dans le monde extérieur de la Tunisie et donc elle s'attend à des moments de rejet qui prouveraient qu'elle n'est plus un membre de la communauté tunisienne, mais le moment n'arrive jamais dans ce roman.

À cause de la distance qu'elle ressent avec la société tunisienne et en contraste avec les écrivaines tunisiennes qui étaient en Tunisie pendant la Révolution, Latiri se concentre moins sur la politique en Tunisie que sur la politique étrangère. Les autres écrivaines tunisiennes ne peuvent pas se séparer de la politique. Messaouda Boubakr a dit

I don't write from a void. I am the product of this society, and as an author, I live political and social events with intensity. Politics is the basis for everything ... My writing has changed because I have more political consciousness than I have ever had in my life (Mamelouk 104).

Le dernier chapitre du roman s'intitule « Said سعيد » d'Edward Saïd qui est un professeur et intellectuel palestinien et qui a fondé le domaine des études postcoloniales. Il commence par une citation en anglais, arabe et finalement en français, « *J'ai l'impression parfois d'être un flot de courants multiples. Je préfère cela à l'idée d'un moi solide, identité à laquelle tant d'entre nous accordent tant d'importance* » (Latiri 2013 113). Cette idée est la nouvelle perspective de l'immigré ou de l'exilé ; la personne ne doit pas choisir une identité, elle peut exister dans le mélange de toutes ses identités. En fait, c'est une double lecture parce que سعيد (*said*) est aussi le mot pour 'heureux' en arabe. Donc pour finir cette histoire et ce voyage, Latiri annonce qu'elle est calme et contente comme la mère à La Goulette.

Latiri évoque la Palestine plusieurs fois dans le roman. Elle mentionne aussi Mahmoud Darwich, le poète palestinien qui était vu comme le poète national de Palestine et un symbole de la Révolution. Sa poésie touche « l'amertume de l'exile et de la séparation d'avec le pays natal » (El Nossery 2016 88). En fait, elle commence le roman avec ces citations, le premier vers vient d'elle, « Je suis d'ici. Je suis de là-bas » mais le deuxième de Darwich, « Je suis de là-bas. Et j'ai des souvenirs » (Latiri 2013 9) ; les deux sont présentés en arabe standard en écriture arabe tout d'abord. Elle exprime que sa ville Lewes en Angleterre est la « ville où elle a le plus vécu (dix-neuf ans de sa vie), un autre 'chez-soi', mais où, comme elle le dit « je suis toujours une étrangère » » (El Nossery 2016 87). Les mots de Latiri de l'entretien montrent que son but n'est pas de montrer ses épreuves comme celles d'une expatriée qui retourne, mais de représenter la vie universelle et pas sa vie en particulier. « Ainsi la thématique de la double appartenance et de l'hybridité de l'être partagé entre plusieurs pays semble être le prétexte qui déclenche cette quête identitaire » (El Nossery 2016 87). Et cette thématique peut aussi s'appliquer à son usage et choix des langues et les injections de l'anglais qui n'est ni la langue du roman ni la langue de Tunisie qui est officiellement seulement l'arabe.

Ce thème est une ré-interprétation de la théorie de deux mondes, l'idée populaire dans la recherche sociologique sur les enfants des immigrants (souvent nommés la seconde génération) qui dit que « children of immigrants are caught between the 'worlds' or 'cultures' of their parents and the host country » (Karakayali 2005 326). La notion d'hybridité est parallèle à la notion de dualité et Karakayali (2005) dit que le vrai problème de la deuxième génération est la tension entre diversité et dualité et il suggère qu'il faille penser à une troisième option où on peut rester dans le mélange des deux.

Latiri mentionne aussi les expériences d'immigrés clandestins, qui risquent leur vie pour la promesse d'une plus belle en évoquant la situation aux Comores où les gens traversent la mer de leurs îles pour arriver à Mayotte, la seule île qui reste un département français, dans les petits bateaux qui s'appellent *kwassa kwassa*. Elle raconte l'histoire de ses vacances à Mayotte ; elle baignait dans la mer « avant qu'on m'ait expliqué que je me baignais dans un cimetière marin, harragas mahorais *brûleurs de frontières* » (Latiri 2013 27). Les harragas sont des migrants qui essaient de voyager en Europe ou dans les territoires européens en bateau ; ils s'appellent 'harragas' parce qu'ils brûlent leurs cartes d'identité (Amadou T. Fofana 2017). Elle reconnaît que les systèmes postcoloniaux qui produisent ces harragas sont tous connectés quand elle utilise les harragas *brûleurs de frontière(s)* encore pour décrire les migrants maghrébins, « [le gardien de nuit du jardin] me montre les traces des harragas *brûleurs de frontière* qui passent par le jardin, grimpent par-dessus la barrière et squattent dans le commissariat qui a brûlé en attendant de se glisser dans un bateau en partance vers l'ailleurs » (Latiri 2013 49). Et donc elle relie la politique étrangère avec la politique tunisienne.

Malgré son absence pendant la Révolution, Latiri mentionne la figure de la Révolution, Mohamed Tarek Bouazizi et elle nomme un chapitre d'après lui. Ce chapitre commence avec une description des marchands de fruits et légumes à La Goulette, le port de Tunis. Puis, Latiri nous donne une image d'un marchand dans la rue qui est « reminiscent of the revolutionary martyr Bouazizi » (Pearson 2018). À la fin du chapitre, elle fait référence à un poème de Mahmoud Darwich en arabe original puis elle donne une traduction française, « *Un autre jour viendra, féminin ... personne n'aura plus de désir pour le suicide ou le départ* » (Latiri 2013 92). Puis, elle nous donne des définitions et rapports de chaque partie de son nom.

Mohamed Tarek Bouazizi : la dignité 3izz est inscrite dans son nom, et ce prénom de Tarek qui se révèle plus tard comme le secret d'une destinée scellée, Tarek, Tare9, طارق. Tarek, comme Tareq Ibn Ziyad, Tare9 comme les coups frappés du destin, طارق comme la puissance sexuelle. Comme l'heure qui est venue, comme l'heure qui vient, el7iss : les contractions puissantes qui disent que ça a commencé, l'accouchement.

Faut-il vraiment mourir pour être aimé enfin ? محمد طارق بو عزيزي *Mohamed Tarek Bouazizi*. (Latiri 2013 92)

De plus, elle nous présente son nom en français, en arabizi, et finalement, en arabe. Elle indique Tareq Ibn Ziyad, le chef militaire amazigh qui a conquis l'Ibérie, en référence. Sa question qui conclut le chapitre, « Faut-il vraiment mourir pour être aimé enfin ? » réfléchit un des sentiments de tunisiens avant et pendant la Révolution.

En fait, on ne sait pas trop à propos de Bouazizi. Il avait 26 ans quand il s'est suicidé par le feu. Cet acte était une réponse au mauvais traitement aux mains de la police qui confisquait sa marchandise et l'humiliait. Par ailleurs, il existe des rumeurs selon lesquelles il était obligé de devenir marchand de fruits et légumes après l'obtention de son diplôme à cause du chômage et de la corruption. Mais, en réalité, il n'a jamais fini le lycée car il devait travailler pour soutenir sa famille. De toute façon, les tunisiens peuvent s'identifier avec les deux histoires et son immolation a inspiré la Révolution tunisienne.

Dans le roman, Latiri emploie le français qui est la langue du roman, l'arabe standard en écriture arabe et parfois en translittération, l'arabe tunisien en écriture latine et des interjections de l'anglais, qui est la langue qu'elle utilise dans sa vie quotidienne. Chaque langue représente une culture dans sa vie. Il est intéressant qu'elle emploie l'arabizi, l'arabe en écriture latine avec les numéros, qui est une forme non standardisée d'écriture arabe. De plus, c'est une orthographe qui est considérée moins prestigieuse (Sullivan 2017). El Nossery (2016) dit,

Son choix d'utiliser l'arabizi reflète, comme nous l'avons souligné, sa volonté de créer une écriture accessible, populaire, et donc postrévolutionnaire. Ce nouvel alphabet est en quelque sorte la pointe de l'iceberg d'un phénomène plus profond: l'arabizi, création collective et

spontanée de la société civile, annonçant l'avènement d'un arabe écrit, informel et métissé. Un hommage au peuple démuni et réprimé par un régime intransigeant semble être un des objectifs primordiaux du carnet (92-93)

Donc, l'arabizi rend le texte plus accessible à la population arabophone parce que, dans ce cas, l'arabizi dénote l'arabe tunisien. Mais d'une façon paradoxale, l'ajout de plusieurs langues rend le texte plus inaccessible. La plupart du texte est en français et il existe aussi l'anglais, les deux qui sont considérées comme les langues plus hautes dans la diglossie en Tunisie où l'arabe tunisien est le plus bas et l'anglais, puis le français, sont les plus hauts. Avec chaque langue qu'elle ajoute, le texte devient de plus en plus inaccessible à toute la population qui ne parle pas les quatre langues : l'arabe tunisien, l'arabe standard, le français et l'anglais. Si le but était de créer une écriture accessible, ce n'est pas un grand succès comme cela rend le roman plus inaccessible à une autre population comme dit El Nossery (2016),

[L'arabizi] d'une part insiste sur l'importance du visuel dans le texte, et d'autre part exclut le lecteur non arabophone et interpelle en quelque sorte le lecteur arabophone qui sera sans doute plus familier avec ces passages. Ce code constitue ainsi une autre barrière iconographique que Latiri érige, confirmant l'ambivalence de sa démarche photobiographique, qui tend à maintenir, tout le long du carnet, le jeu constant de dévoilement/dissimulation (87-88).

Par conséquent, elle construit et détruit des barrières avec son choix des langues, mais on peut considérer ces barrières comme une réflexion de la personne multilingue qui habite dans des mondes différents. Chaque langue ajoute à sa barrière iconographique et linguistique, mais pour la plupart, elle traduit tout en français. Et une chose plus importante, pour les gens qui sont dans la même situation culturelle que Latiri, cette œuvre est probablement la seule qui peut représenter une partie de leur expérience. Tandis que le choix de langues risque d'éloigner des gens, particulièrement les tunisiens moins instruits, il nous montre une image du multilinguisme et le "code switching" qui est une caractéristique de la société tunisienne. Et en même temps que

ce choix ajoute un niveau de difficulté pour la plupart de lecteurs, il renforce les thèmes de transnationalisme, pluralité et d'identité polyvalente (Pearson 2018).

Latiri joue avec les langues ; elle fait des connexions entre les mots dans une langue, puis elle nous montre des connexions entre des langues. Quand elle parle de son ami palestinien qui ne pouvait pas voir la mer en Palestine à cause de l'occupation israélienne, il a dit « la mer Morte quand j'étais enfant » mais la double lecture est que la mer est morte quand il était enfant. Et malheureusement, pour beaucoup de Palestiniens, c'est le cas ; même s'ils habitent très près des mers, ils ne peuvent pas y aller. Un peu après, elle parle du nom de l'océan Pacifique en français et en arabe :

Mais c'est vrai que c'est très calme ce coin-là, هادي comme on dit en arabe pour l'océan Pacifique, هادي en arabe c'est encore plus calme que *pacifique* en français, l'océan Calme : ça reste calme en arabe même quand la mer est agitée. Comment dire *pacifique* bil3arbi en arabe ? مسالم. *Pacifique* en arabe ça évoque la guerre plus que la mer (Latiri 2013 83)

Elle commence par comparer les mots pour l'océan Pacifique en arabe et en français. En arabe, le mot haadi (هادي) peut signifier aussi 'doux, calme.' Et puis, elle pense à comment dire pacifique ; en arabe, le mot masaalam (مسالم) signifie 'paix, pacifique' et donc n'évoque plus la mer calme mais l'opposé de la guerre. Similairement, quand on voit la mer, en général, elle semble calme, mais quand on est dans la mer, comme des migrants au bateau, c'est comme une guerre. Peu après, elle « explique *la mer* البحر [al bahr] se prononce comme *la mère* الأم [al um] » et peut-être qu'ici elle veut dire que comme une mère donne la vie, la mer peut la prendre (Latiri 2013 84).

Quand Latiri arrive en Tunisie pour la première fois après des années, elle raconte son expérience,

Nous arrivons à la police, j'ai mon passeport tn tout neuf, ma carte consulaire tn toute neuve, je me dis pour une fois j'ai pas la trouille devant les flics, c'est fini Ben Ali, mais je tremble,

pas à cause des flics, j'ai commencé à trembler dès que j'ai respiré l'air de tn. C'est un rendez-vous d'amour, tn et moi, moi et tn. Tareq, mon ami palestinien voit comme je tremble, je dis hek, cheyif kif 7ob el balad *voilà, tu vois ce que ça fait l'amour du pays* (Latiri 2013 15-16)

Dans ce cas, le changement de langue est une réflexion de l'usage actuel ; Latiri a parlé en arabe dialectal avec son amie et elle n'ajoute pas de commentaire. Cette situation est différente de la plupart des situations dans le roman où elle analyse davantage ses mots, mais elle nous montre la relation entre Latiri et la Tunisie.

Dans certaines situations, elle change sa langue pour montrer une différence dans la culture. Par exemple, quand elle a demandé conseil pour la durée de l'allaitement, elle a reçu la réponse « as long as you both feel like it *aussi longtemps que vous en avez tous les deux envie.* » Elle nous explique qu'au début, elle n'était pas à l'aise avec « l'Angleterre quand elle est flexible, non judgemental *quand elle ne porte pas de jugement* » parce qu'elle n'était pas à l'aise avec la flexibilité et la liberté. Elle dit, « la liberté dans ses moments minuscules, avec impact fort tout de même » (Latri 2013 34). Ce petit passage nous montre que quand une idée est trop différente, elle y pense dans la langue de sa culture. Donc elle réfléchit au concept de la liberté en anglais.

Quelquefois, Latiri n'offre pas de traduction, souvent dans les situations où le mot est le nom d'une chose. Elle ne traduit pas 'am' dans la citation suivante, « Am Khemayiss (3am 5mayiss) le jardinier s'appelle aussi Khemayiss, il est plus âgé » (Latiri 2013 56). Le mot < am > signifie < mère > donc peut-être que Latiri a choisi de ne pas le traduire parce qu'elle le considère comme une partie du nom < mère de Khemayiss. >

Dans d'autres cas, elle nous informe de son problème avec la traduction. Elle dit,

Garmoucha, comment traduire? À croquer ? Scrumptious ? Métaphore alimentaire du désir. L'évocation de la soif est plus poignante même lorsqu'elle est traitée avec légèreté *guiltiha ya 7ilwe arouini, 3atchene mayya asguini, galetli rou7 ya miskine je lui ai dit la belle désaltère-moi, j'ai soif donne-moi à boire, elle m'a dit va pauvre de toi...* (Latiri 2013 34)

Cela indique ainsi qu'elle n'a pas trois cultures séparées, elle n'a pas trois lexiques séparés qui se chevauchent l'un l'autre parfaitement, mais tous interagissent en elle. Et cette interaction est la raison pour laquelle elle peut jouer avec les langues comme elle veut. Elle joue dans une langue, « ce mot *demeure*, deux meurent, les histoires de jumelles mortes » à la fois, pour partager avec nous ses observations et pour passer vers une partie de son histoire, la peine de sa famille à cause des dix filles jumelles qui sont mortes. (Latiri 2013 21). Mais elle joue aussi entre les langues, « une sirène (sireine, seareine) » (Latiri 2013 40). Ici, elle emploie l'anglais en montrant qu'une sirène est la reine de la mer, mais elle passe vers le français donc si la sirène est une reine (sireine), elle est la reine de la mer (seareine).

Donc, *Un amour de tn: Carnet photographique d'un retour au pays natal après la Révolution* nous donne la chronique du retour de Latiri en Tunisie après des années en France et en Angleterre. Ce faisant, elle nous montre un exemple de la façon dont les langues et les cultures se mélangent chez la personne immigrée. Le roman nous montre aussi comment l'écrivaine peut employer et jouer avec ses langues pour mieux expliquer ce phénomène.

On va maintenant examiner ce phénomène de changement des langues dans le cinéma. Le cinéma tunisien emploie une myriade des langues comme la littérature tunisienne. Mais en général, les réalisateurs n'analysent pas les mots de la même façon que les écrivains. Le cinéma tunisien a aussi changé après la Révolution Tunisienne. Depuis 2011, les cinéastes ont plus de liberté de choisir des sujets différents, surtout d'explorer les thèmes de société. Par exemple, *El Jaida*, un film de Salma Baccar, fait face à la lutte pour les droits des femmes en Tunisie. Comme Mehdi Barsaoui, un réalisateur tunisien, l'explique, les cinéastes « are < no longer forced to skirt > rules imposed by the former regime < through unsaid things and metaphors. > » Son

premier film est un autre exemple de ce phénomène puisqu'il explore le trafic d'organes entre la Tunisie et la Libye pendant les deux Révolutions. De plus, les nouveaux films explorent d'autres thèmes comme la radicalisation des jeunes tunisiens. Par conséquent, la production des films a quadruplé depuis 2011 (France24 2018).

Le cinéma tunisien aide le pays à rétablir le patrimoine culturel national en restaurant les idiomes et à réimaginer les histoires locales. Edward Saïd a déclaré que « literature not only mobilized active resistance to incursions from the outside, but also contributed massively as the shaper, creator, and agent of illumination within the realm of the colonized » (Lang 2014 17-18). Le cinéma joue le même rôle dans les sociétés colonisées ; donc le cinéma tunisien fonctionne comme « allegories that < speak > the public culture and society » (Lang 2014 18). Et on peut appliquer les thèmes et les histoires individuelles à la nation ; comme Fredric Jameson, le critique littéraire américain, a dit,

All third-world texts are necessarily allegorical, particularly when their forms develop out of predominantly Western machineries of representation ... they are to be read as *national allegories*. « *The story of the private individual destiny is always an allegory of the embattled situation of the public third-world culture and society* » (Jameson 1986, 69 cité en Lang 2014 14)

Dans ce cas, le tiers monde est une référence aux

colonized, neocolonized, or decolonized nations and « minorities » whose structural disadvantages have been shaped by the colonial process and by the unequal division of international labor (Lang 2014 15).

Le cinéma tunisien est unique pour sa confrontation des tabous de la société, par exemple la sexualité, le statut des femmes, le pouvoir gouvernemental, le fondamentalisme islamique, la question juive, et l'identité nationale et culturelle (Lang 2014 40). Mais il reste aussi des thèmes traditionnels dans ce cinéma nouveau. Deux d'entre eux sont l'idée du père comme une figure sacrée et celui des hommes dominés qui sont sans pouvoir, les deux thèmes viennent de la

néopatriarchie. On peut voir ces thèmes et d'autres vestiges de la néopatriarchie dans *Un Été à La Goulette*, un film de Férid Boughedir, sorti en 1996, qui en surface décrit un été dans les vies de trois filles tunisiennes de religions différentes qui essaient de perdre leur virginité à Tunis pendant les guerres arabo-israéliennes. Mais le film renforce les idées de la néopatriarchie comme la séparation qui est aussi liée avec la période avant la Révolution.

Avant la Révolution tunisienne, le monde était divisé en espaces publics et privés, homme et femme et après la Révolution la société s'est plus mélangée (Lang 2014). On peut voir ce phénomène dans *Un Été à La Goulette* ; on voit toujours les groupes de genre séparés sauf quand on voit une famille à la maison. Et quand on trouve des interactions entre des groupes mixtes elles sont toujours sexualisées et scandaleuses. Pour montrer le néo-patriarcat, les réalisateurs utilisent souvent les hommes extrêmement religieux qui sont vus comme les gens démodés et rétrogrades. Par exemple, dans *Un Été à La Goulette*, le Haji (Gamil Ratib), le vieil homme qui possède tous les appartements où habitent les autres personnages, est la personne la plus religieuse et à cause de cela, les autres pensent à lui comme quelqu'un d'extrême. Mais avec le néo-patriarcat et la nouvelle politique, il existe l'idée que le caméléon gagnera tout et on peut voir cette idée aussi. À la fin d'*Un Été à La Goulette*, le Haji meurt parce qu'il ne peut pas admettre la sexualité ouverte de Meriam. Il est l'exemple d'une personne que la nouvelle société délaisse à cause de son incapacité de changer.

Bien que le film date de 1996, *Un Été à La Goulette* n'évite de parler ni de la sexualité ni des Juifs. Un des personnages principaux et donc l'une des familles principales est juive et la sexualité joue un grand rôle dans le film. Le paradoxe de cette société est que « la sexualité est omniprésente et présentée, mais tenue hors de portée par un système d'interdictions complexes et

illogiques » qui guide les garçons à voir tout tôt, mais de vivre plus tard (traduction de l'anglais) (Brahimi 1999 103 cité en Lang 2014 69). Et dans *Un Été à La Goulette*, on voit souvent un groupe de garçons qui regarde, en cachette, des filles nues ou semi-nues. Mais aussi, on voit le Haji qui est un homme âgé et donc, selon cette logique, est dans la position où il peut agir et pas regarder simplement, mais quand il est en face de la sexualité flagrante, il ne peut pas agir.

De plus, la prémisse du film est que trois filles : Meriem (Sonia Mankai) une musulmane, Gigi (Sarah Pariente) une sicilienne catholique et Tina (Ava Cohen-Jonathan) une juive, veulent être dévirginisées pendant l'été. Au début, Boughedir nous montre trois familles différentes en harmonie et amies, mais quand les filles aiment les garçons d'autres religions, cela énerve les pères et ils ont commencé à s'ignorer après que tous ont dit des choses dérogatoires. Le père de Meriem, Youssef (Mustapha Adouani) a dit que Tina corrompait Meriem, a insinué que l'homme sicilien qu'elle aime était sale et il a dit, « Elle n'aurait pas pu trouver mieux qu'un Sicilien ? » (traduction des sous-titres, car la langue originale était l'arabe tunisien) (*Un Été à La Goulette* 47:53-47:56) ; le père de Tina, Jojo (Guy Nataf) a dit, « Un musulman ? Tu pouvais pas trouver autre chose qu'un musulman ? » (*Un Été à La Goulette* 48:15-48:18) ; et le père de Gigi, Giuseppe (Ivo Salerno) a dit « Pas de putes dans ma maison! et pire, avec un Juif ! » (traduction des sous-titres, car la langue originale était l'italien) (*Un Été à La Goulette* 49:19-49:23). Après qu'ils ont réprimandé leurs filles, les pères se réunissent au balcon et se disputent. Jojo a demandé de savoir quel était le problème avec les garçons juifs et a dit que tout était de la faute de Meriem ; Giuseppe a dit que tout était la faute du neveu du Jojo et chacun des pères a déclaré que sa fille ne verra plus les autres et qu'il ne veut pas voir les autres. Finalement, les pères se sont réconciliés avec l'un et l'autre, mais ces scènes présentent un mélange de thèmes anciens et

nouveaux. On voit comment l'idée d'un père sacré et de la sexualité taboue ne se mélange pas avec les idées nouvelles comme la libération dans la sexualité. Aussi, on voit comment les idéologies sociales peuvent affecter les relations ; les pères étaient amis, mais ils ont montré qu'ils croyaient aux stéréotypes à propos des communautés de leurs amis.

Avec ces citations, on peut voir aussi comment Boughedir choisit de montrer l'usage des langues dans ce film. Entre elles, les familles parlent l'arabe tunisien ou le français mais dans elles, les gens ne parlent que leur langue maternelle : l'arabe tunisien pour la famille de Meriem, le français pour la famille de Tina, et l'italien pour la famille de Gigi. Il existe des exceptions ; tout le monde parle l'arabe tunisien avec le Haji. Dans les pays arabes, l'arabe dialectal est considéré comme la langue base dans la diglossie et dans les pays du Maghreb, l'arabe dialectal est le plus bas dans la hiérarchie des langues. Il est aussi associé avec les vieux et le passé (Bentahila 1983). Du coup, Boughedir utilise la langue comme une autre manière de démontrer que le Haji est trop traditionnel et démodé.

On voit ces mêmes thèmes dans *Corps Étranger*, un film de Raja Amari sorti en 2016. Le film raconte l'histoire d'une femme tunisienne qui déménage en France. Elle s'occupe de la vie d'une clandestine et essaie de trouver du calme alors qu'elle vit dans la peur. Le personnage principal s'appelle Samia (Sarra Hannachi). Elle a quitté la Tunisie sans informer sa mère après qu'elle a dénoncé son frère qui était un islamiste radical et qui était en prison au début du film. Elle est arrivée à Lyon où elle logeait avec des amis de son frère, qui ne savaient pas qu'elle l'avait dénoncé, jusqu'à ce qu'elle trouve un emploi avec le logement.

Le film commence avec une scène dans l'eau, probablement la mer Méditerranée. On voit des corps qui se débattent dans l'eau. Un par un, ils finissent leur lutte pour enfin devenir un

cimetière marin ; on a l'impression qu'ils sont des immigrés qui essaient de migrer par bateau. Quelqu'un lance plus de corps dans l'eau. Chacun est une force explosive. Puis, on voit une jeune femme qui se noie ; un homme essaie de la retenir dans l'eau avec lui. Elle se détache de lui et il chute au fond de la mer. On voit des photos de famille et un passeport tunisien au fond de la mer aussi. Dans la prochaine scène elle est à la plage ; elle s'approche d'un kayak et d'un homme face contre terre tout à côté. Elle détourne le regard et quand la caméra retourne, on voit qu'en fait c'est l'épave d'un petit bateau et on y voit plusieurs corps.

Ces premières scènes nous donnent l'histoire du voyage de Samia, mais elles sont une métaphore aussi. Plus tard, on apprend que Samia avait trahi son frère, c'est la raison pour laquelle elle migre en France. Ces premières scènes montrent Samia qui lutte pour sa vie physiquement, mais elle le faisait en Tunisie aussi. De plus, à cause de ses expériences, Samia vit le double drame de la migration et de la séparation et elle a un sentiment d'exil fort. Elle s'est exilée de son pays physiquement, mais à cause de la trahison, elle se sent exilée des gens tunisiens en France aussi.

Corps Étranger touche les thèmes de la sexualité, le statut des femmes, le fondamentalisme islamique et l'identité en combattant les vieilles idées comme celle de l'homme tout-puissant. Le film montre Samia, une sorte de caméléon, capable de s'adapter à chaque situation. Quand elle n'était pas à l'aise chez Imed (Salim Kechiouche), l'ami de son frère qui habite à Lyon et qui a ses amis qui sont aussi les amis de son frère qui sont souvent chez lui, elle a trouvé un travail qui offrait le logement, même quand elle était clandestine et donc sans-papiers. La femme avec laquelle Samia trouve un travail, Leila Berteau (Hiam Abbass), est aussi tunisienne. Elle a immigré il y a longtemps et elle a épousé un Français.

Dans ce film, Imed prend la place de l'homme tout-puissant dans la vie de Samia après qu'elle n'habite plus avec son frère, l'homme tout-puissant ancien dans sa vie. Il joue le rôle d'un ami concerné qui veut assister Samia, mais en même temps il joue le rôle du frère, protecteur à l'excès, que Samia a fui. Apparemment, le frère de Samia a informé ses amis qu'elle est trop déchaînée. Imed a écourté sa fête après que Samia danse serrée avec des hommes et il la réprimande. Puis après que Leila l'invite pour dîner et qu'ils deviennent amis, avec la protestation de Samia, Samia a commencé une scène de danse. Elle danse pour eux deux, Leila et Imed, et tous les trois commencent une danse érotique et Imed et Leila puis Imed et Samia s'embrassent. Mais quand Leila et Samia essaient de s'embrasser, Imed les sépare d'une façon violente. Cette scène monte le rôle évolutif de la sexualité dans la société tunisienne aujourd'hui. Imed était un zélote, mais après ses années en France, même avec sa communauté des amis comme lui, il s'est assoupli d'une manière assez rapide. Il accepte un verre de vin, puis il danse avec Leila et Samia d'une manière sexuelle, alors qu'il avait réprimandé Samia pour danser dans cette manière à la fête. Mais l'idée des deux femmes s'embrassant était trop pour lui ; son temps en France l'a forcé à s'adapter et à devenir plus ouvert, mais il lui reste des vestiges de ses idéals anciens. Imed est une métaphore pour la société tunisienne aux yeux de la société occidentale ; il a commencé un zélote, puis après de temps dans la société française, il a évolué, mais il garde du retard et donc la société tunisienne reste derrière la société occidentale.

Samia a fui la Tunisie parce qu'elle voulait fuir sa vie ancienne et tout ce qui y était associé. Par conséquent, elle ferait n'importe quoi pour oublier tous les vestiges de cette vie. Elle quitte la maison d'Imed après un jour pour dormir dans la rue, elle menace de quitter son travail avec Leila une fois qu'elle devient proche d'Imed, elle essaie de séparer Leila et Imed en expliquant à

Leila qu'Imed faisait partie du même groupe que son frère et qu'elle ne croit pas qu'il ait changé et elle suggère qu'elles doivent appeler la police pour ramener Imed en Tunisie. La police expulse Imed et Samia dit, « il faut pas regretter » même si c'est violent (*Corps Étranger* 1:23:32-1:23:34).

Une chose intéressante est que Leila ne parle jamais l'arabe tout au long du film sauf une fois. On sait que Leila comprend l'arabe parce qu'à la fin du film, Samia et Leila retournent au village de Samia et la mère de Samia adresse Samia en arabe et Leila fait ce qu'elle lui demande. Pendant le film, il existe des moments où on pense que Leila parlerait l'arabe, mais ce moment n'arrive jamais.

Quand Leila et Samia font du shopping et Leila chuchote « Il faut que tu t'habilles correctement, pour passer inaperçu » (*Corps Étranger* 29:12-29:16). Elles sont dans un magasin ; si Leila ne voulait pas que les autres la comprennent, elle parlerait l'arabe. Mais Leila s'est assimilée jusqu'au point où il ne reste aucune connexion entre elle et ses origines. Peut-être qu'au magasin, elle ne veut pas que la travailleuse sache qu'elle est arabe, ou plus important qu'elle n'est pas française ; mais plus tard, Leila et Samia vont à un hammam et Leila explique qu'elle était comme Samia quand elle est arrivée en France, elle n'avait rien. Et sa famille l'a désavoué parce qu'elle s'est mariée avec un étranger. Alors, elle devenait « la femme de Jean, » sans sa propre identité. Elle commence cette histoire en disant, « Parfois, je voudrais rien posséder comme toi » (*Corps Étranger* 43:47-43:49). Cette citation et cette histoire indiquent qu'elle abandonnait une partie d'elle pour devenir *la femme française* ; donc c'est probablement la raison pour laquelle elle ne parle plus l'arabe.

Le seul moment où Leila parle l'arabe est après qu'Imed agresse Samia. Elle dit « wesh min houni » *pars d'ici*, puis elle retourne au français (*Corps Étranger* 1:19:22-1:19:23). C'est un moment émotionnel. Quand elle raconte son histoire personnelle, c'était émotionnel mais elle se maîtrise ; mais dans la scène avec l'agression, elle n'a pas le contrôle et elle abandonne son masque français.

En revanche, Samia présente un exemple classique de “code switching”. Elle parle le français avec les Français bien sûr, mais aussi avec Leila et quand elle veut se tenir à l'écart de quelqu'un, par exemple les amis de son frère. La plupart du temps, elle parle l'arabe avec Imed ou ils parlent un mélange d'arabe et de français. Et avec sa mère, elle parle l'arabe. Donc on peut voir une séparation générale qui existe pour Samia ; elle parle l'arabe avec les Tunisiens et les personnes qui la connaissent intimement qui parlent l'arabe, et elle parle le français avec les étrangers. L'arabe reste la manifestation ou le rappel de la culture et la vie tunisienne pour elle dans sa vie d'exilée

En utilisant *Un amour de tn : Carnet photographique d'un retour au pays natal après la Révolution* par Dora Latiri et *Corps Étranger* de Raja Amari comme études de cas, on voit que la littérature peut jouer avec les langues d'une manière différente. Donc, pendant que le choix de langue joue un rôle important dans le cinéma multilingue, son rôle est plus profond dans la littérature multilingue. Dans *Un amour de tn*, Latiri emploie quatre langues et elle utilise les photos comme une autre langue en ajoutant des nuances à son histoire. Grâce à son intermédiaire, elle peut analyser ses mots et ses photos pour nous donner des doubles ou plusieurs lectures. Dans le cinéma, l'élément visuel est toujours une partie de la production, donc

il existe toujours cette langue additionnelle. Mais la langue a tendance à réfléchir l'usage actuel dans la vie, sans ajouter un autre niveau d'analyse pour le public.

Le cinéma ne se prêt pas aux analyses de langue que l'on peut faire avec un texte littéraire. Ces analyses posent un problème pour la continuité d'un film car il est trop difficile de faire référence aux mots prononcés sans interrompre l'histoire d'un film. Mais, il est possible qu'à l'avenir, le choix de langue puisse jouer un rôle plus important dans le cinéma, comme le rôle qu'il joue dans la littérature. Quelques possibilités pour incorporer ce type d'analyse sont pour le réalisateur d'employer la technique de monologue intérieur ou extérieur, pour le réalisateur de prendre le quatrième mur ou pour le réalisateur d'employer un narrateur réfléchi. Sinon, l'analyse explicite des mots ou phrases comme ce que fait Latiri peut embrouiller le public et rendre l'histoire du film difficile à suivre. Par exemple, dans *Un amour de tn*, Latiri fait une analyse longue des mots pour 'mer,' 'calme,' et 'mère' en arabe et en français. Elle nous décrit comment ces mots se croisent. Le façon le plus naturel pour imiter cette analyse en film serait d'employer un monologue, soit un monologue intérieur avec le personnage de Dora Latiri se comporte comme une narratrice réfléchie soit un monologue extérieur où elle s'adresse à son enfant par exemple. Mais ce phénomène d'analyser des mots est lié avec le genre. *Un amour de tn* est un roman et un mémoire. Donc il facilite plus de réflexion qu'un roman avec plus d'action. Et s'il y avait un film basé sur lui, les analyses explicites des mots seraient plus naturelles que ces analyses si elles existaient en *Corps Étranger*. Ainsi, le futur d'analyse explicite des mots au cinéma dépend des techniques utilisées par les réalisateurs et les genres des films.

Bibliographie

- Bentahila, Abdelâli. "Language Attitudes among Arabic–French Bilinguals in Morocco." *Multilingual Matters*, 1983.
- Corps Étranger*. Réalisé par Raja Amari. 2016.
- "Dora Carpenter-Latiri." *The University of Brighton*, research.brighton.ac.uk/en/persons/dora-carpenter-latiri.
- The Editors of Encyclopaedia Britannica. "Jasmine Revolution." *Encyclopaedia Britannica*. 2019.
- El Nossery, Nevine. "Texte et photographie ou le devenir mémoriel dans *Un amour de tn : Carnet photographique d'un retour au pays natal après la révolution de Dora Latiri*." *Women in French Studies*, vol. 24, 2016, p. 85-97. *Project MUSE*, doi:10.1353/wfs.2016.0020.
- Un Été à La Goulette*. Réalisé par Férid Boughedir. 1996.
- France 24. "Cinema Sees Revival in Post-Revolution Tunisia." *France 24*, France 24, 2 Nov. 2018, www.france24.com/en/20181102-cinema-sees-revival-post-revolution-tunisia.
- Friedman, Natalie. "Nostalgia, Nationhood, and the New Immigrant Narrative: Gary Shteyngarts The Russian Debutantes Handbook and the Post-Soviet Experience." *Iowa Journal of Cultural Studies*, vol. 5, no. 1, 2004, pp. 77–87., doi:10.17077/2168-569x.1117.
- Labidi Labbé, Manèle, director. *Un Divan à Tunis*. Kazak Productions, Arte France Cinéma, 2019.
- Lang, Robert. *New Tunisian Cinema: Allegories of Resistance*. Columbia University Press, 2014. JSTOR, www.jstor.org/stable/10.7312/lang16506. Accessed 29 Jan. 2020.
- Latiri, Dora. *Un Amour De Tn: Carnet Photographique Dun Retour Au Pays Natal après La Révolution*. Elyzad, 2013.
- Loreti, Alessio. "The Travelling of Cultures in Francophone Tunisian Literature." *Africultures*, 17 Oct. 2007, africultures.com/the-travelling-of-cultures-in-francophone-tunisian-literature-7000/.
- Karakayali, Nedim. "Duality and Diversity in the Lives of Immigrant Children: Rethinking the 'Problem of the Second Generation' in Light of Immigrant Autobiographies*." *Canadian Review of Sociology/Revue Canadienne De Sociologie*, vol. 42, no. 3, 2008, pp. 325–343., doi:10.1111/j.1755-618x.2005.tb00843.x.
- Mamelouk, Douja, and المملوك دوجة. "New National Discourses: Tunisian Women Write the Revolution / خطابات قومية جديدة: نساء تونسيات يكتبن الثورة." *Alif: Journal of Comparative Poetics*, no. 35, 2015, pp. 100–122. JSTOR, www.jstor.org/stable/24772813. Accessed 29 Feb. 2020.
- Omri, Mohamed-Salah. "Literature Unchained: The Literary Scene in Tunisia Post-2011." & *Arablit*, 25 Dec. 2017, arablit.org/2018/01/02/literature-unchained-the-literary-scene-in-tunisia-post-2011/.
- Pearson, Nicola. Review of *Un amour de tn: Carnet photographique d'un retour au pays natal après la Révolution*, by Dora Latiri. *L'Esprit Créateur*, vol. 58 no. 2, 2018, p. 140-141. *Project MUSE*, doi:10.1353/esp.2018.0026.
- "The Tunisian Film Industry." *Fanack.com*, 17 July 2019, fanack.com/tunisia/society-media-culture/culture/theatre-and-film/tunisian-film-industry/.

