Horizons/Théâtre

Revue d'études théâtrales

12 | 2018

Les dramaturgies arabes et l'Occident

Traduire la réalité d'une langue à l'autre

Slimane Benaïssa

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ht/458>

DOI : 10.4000/ht.458

ISSN : 2678-5420

Éditeur

Presses universitaires de Bordeaux

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2018

Pagination : 184-194

ISSN : 2261-4591

Référence électronique

Slimane Benaïssa, « Traduire la réalité d'une langue à l'autre », *Horizons/Théâtre* [En ligne], 12 | 2018, mis en ligne le 01 janvier 2019, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/ht/458> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ht.458>

La revue *Horizons/Théâtre* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

SLIMANE BENAÏSSA né à Guelma dans l'est algérien en 1944, il est l'un des pionniers du Théâtre populaire algérien, mais surtout un metteur en scène reconnu internationalement.

Il débute sa carrière dans le théâtre dès 1967. A cette époque, il écrit *Boualem zid el Gouddem* (« Boualem va de l'avant »), en même temps qu'il codirige la première troupe de théâtre amateur d'Algérie, « Théâtre et culture ».

En 1978 il crée sa propre compagnie de théâtre indépendant en Algérie au sein de laquelle il met en scène *Boualem zid el gouddem* et il écrit et met en scène *Youm el djem'a* (« Le vendredi »), *El mahgour* (« Le méprisé »), *Babour ghraq* (« Le bateau coule »), qui sera jouée plus 500 fois en moins de six ans, et *Rak khouya ou ana chkoune ?*, (« Au delà du voile »). Depuis sa création, la troupe totalise plus de 1200 représentations tant en Algérie qu'à l'étranger (France, Belgique, Suisse, Allemagne, Koweït, Malte, Tunisie).

Après plus de vingt années d'activité théâtrale dans son pays, Slimane Benaïssa est contraint de s'exiler en France à partir de 1993. La même année il est lauréat du Grand Prix Francophone de la Société des Auteurs et des Compositeurs Dramatiques (SACD).

De 1995 à 1997, il est professeur associé à la Faculté des Lettres de l'université de Limoges et encadre des stages au Luxembourg (1995), à Dijon (2003) et Massilly (2004).

Son premier roman *Le fils de l'amertume*, édité chez Plon connaît un grand succès. Adapté au théâtre à l'occasion du Festival d'Avignon par la compagnie GRAT de Jean-Louis Hourdin.

Slimane Benaïssa a été nommé en 2000 par le président de République Française membre du Haut Conseil de la Francophonie. En 2005 il devient Docteur honoris causa de l'Institut National des Langues et Civilisations Orientales (INALCO).

Traduire la réalité d'une langue à l'autre

Par Slimane Benaïssa

J'ABORDERAI LA PROBLÉMATIQUE DE LA TRADUCTION non pas d'un point de vue universitaire et théorique, mais d'une manière pragmatique, dans ma confrontation avec l'écriture. J'ai commencé mon activité théâtrale en Algérie en arabe dialectal. J'exprimais alors une réalité dans la langue où elle était vécue. En 1993, exilé en France, je me suis mis à écrire en français.

Afin de mieux cerner la problématique de la traduction dans mon écriture, il est important de comprendre ma relation à mes langues.

Espace linguistique d'origine

En Algérie quatre langues coexistent. Il y a avant tout le berbère et l'arabe dialectal : le berbère est la langue d'origine de tout le Maghreb, parlée aujourd'hui par le tiers de la population algérienne. L'arabe « dialectal », langue véhiculaire, est parlé par la presque totalité des Algériens. Le berbère et l'arabe « dialectal » sont des langues d'oralité et non d'écriture.

Les deux langues écrites en Algérie sont l'arabe classique et le français, mais elles ne sont pas langues maternelles. Aussi, ces deux langues sont-elles vécues, consciemment ou non, comme deux langues étrangères avec lesquelles les Algériens entretiennent des relations complexes.

Historiquement, l'écriture en Algérie est liée à l'oppression. Inconsciemment, écrire en Français, c'est trahir et écrire en arabe, c'est souiller, désacraliser puisque cette langue est la langue du Coran.

Cette situation déjà complexe est rendue conflictuelle par la vision officielle : l'arabe (arabe classique) est proclamé par le pouvoir langue nationale et officielle du pays dès l'indépendance. Le français, langue du colonisateur, devient une langue étrangère. Quant aux langues maternelles, elles sont méprisées à cause de leur caractère oral.

Comment ces différentes langues nous sont-elles transmises ? Pour quelles finalités politiques ? Pour quel projet de société ? Pendant la période coloniale, la guerre de libération s'est faite en grande partie sur le terrain culturel et éducatif. Pour la France, l'enjeu était dans la manière de transformer les

Algériens en Français et pour les Algériens, il s'agissait de se maintenir dans leur « Algérianité ». Cette rivalité a fait de nous de parfaits bilingues mais parfaitement coupables de l'être.

La transmission

Côté femme

Ma mère était généreuse de son lait. Ses seins étaient les seuls dictionnaires d'une langue qui m'a fait naître.

Mon institutrice était notre voisine et pendant ma première année d'école maternelle, je rentrais toutes les fins de matinée avec elle. Sur le chemin, elle m'apprenait à prononcer les différents « en », « on » ... Et quand on arrivait à la maison, ma mère partageait avec elle une galette encore chaude. Ma maîtresse a souvent mangé la même galette que nous et c'est pour cela peut-être qu'elle n'a jamais contrarié ma manière de rouler les « r ». Quand ses collègues lui reprochaient de ne pas bien éduquer son protégé, elle m'appelait et me demandait : « Slimane, comment je m'appelle ? » Je répondais avec fierté et avec une émotion qui aggravait le roulement de mes « r » : « Madame Marie Ferrer. » Et elle disait à ses collègues : « Vous voyez bien, son « r » ce n'est pas de l'accent c'est du caractère... »

Ma mère m'a donné ce caractère, Madame Ferrer ne l'a pas contrarié. Ma mère disait toujours : « Je ne veux pas qu'on lui enlève ce qui fait de lui, lui. » Et Madame Ferrer n'a pas enlevé ce qui fait de moi, moi. C'est peut-être grâce à ces deux femmes que je suis aujourd'hui un métis heureux, je suis l'enfant de plusieurs grossesses.

Je suis l'enfant de ses deux femmes qui, dans leur générosité, avaient dépassé le conflit à l'intérieur du conflit même, comme des marins qui résisteraient à la tempête pour que nous arrivions à bon port, vivants, bien éduqué et pluriculturel de surcroît.

Cette icône, faite de ces deux femmes qui furent à l'origine de mon éveil, de mes langues, de ma sensibilité, de ma liberté, est une médaille dans mon esprit et le moindre rayon de soleil qui s'y reflète éclaire les chemins vers le poème. Une médaille à laquelle j'ai consacré ma vie pour qu'elle n'essuie jamais de revers.

Côté hommes

Du côté des hommes, c'était autre chose. Nous étions dix heures par jour en cours : cinq heures à l'école française, cinq heures à l'école arabe. On mangeait à la minute, on goûtait à la seconde. Nos parents ont mis deux ans pour

convaincre le cheikh de nous libérer une après-midi par semaine, sous la pression des maîtres de l'école française qui prenait plaisir à noter, sur nos bulletins scolaires, des appréciations qui ne manquaient pas de sous-entendus. « Surmené. » « Dors en classe. » « Élève saturé. » « A besoin d'être surveillé en français. » « A pris l'habitude de se rattraper en arabe. » « Confonds le Coran avec *Les Lettres de mon moulin*. »

Jamais l'école arabe n'a fermé ses portes. On ne pouvait même pas tomber malade ! Notre cheikh croyait aux qualités préventives de la foi...

Je savais chanter « Frère Jacques, dormez-vous ? » en français. Et je savais chanter « Soldats de Dieu, levez-vous » en arabe.

Le cheikh nous enseignait :

Apprenez l'arabe ! Vous saurez qui vous êtes.

Apprenez le français ! Vous saurez qui ils sont.

Apprenez le français ! Vous gagnerez votre vie.

Apprenez l'arabe ! Vous sauvez votre âme.

Apprenez le français ! Pour une meilleure émigration.

Apprenez l'arabe ! Pour une meilleure résistance.

Apprenez l'arabe ! Pour aller de l'avant.

Apprenez le français ! Pour les obliger à aller en arrière.

Apprenez l'arabe ! Malgré eux.

Apprenez le français ! Malgré eux, aussi.

Problématique de l'écriture dans ma langue maternelle

Au théâtre, j'ai choisi de m'exprimer en arabe dialectal qui est représentatif de l'histoire plurielle de l'Algérie. Elle a drainé toutes les influences qu'a connues le peuple algérien : berbères, romaines, turques, arabe, espagnoles, italiennes, françaises et j'en passe... à ce titre, elle est une référence sûre. C'est dans cette langue que le public algérien s'entend, qu'il se comprend, qu'il veut débattre.

On ne peut atteindre notre public qu'en arabe algérien, mais cette langue a l'expérience et les limites culturelles de ceux qui la parlent. La seule issue pour nous, dramaturges, est de faire évoluer la langue elle-même.

Mais on ne fait pas penser une langue, c'est une langue qui nous fait penser. Conscients de cela, on comprendra aisément que toute pensée nouvelle s'af-

fronte en premier lieu à l'outil linguistique. Une idée nouvelle qui s'affronte à un code traditionnel ne peut s'imposer qu'en créant un code à sa mesure, partant du premier et se référant à lui. Nous poussions la langue dans ses limites naturelles tout en essayant de tracer des limites à nos idées acquises ailleurs, lesquelles, étaient sans limites.

L'arabe dialectal a subi l'influence de l'arabe classique qui est intimement lié au Coran. Il fallait la laïciser, la libérer de son contenu systématiquement religieux et en faire une langue qui va simplement parler de l'humain.

Pour que l'arabe algérien assume sa mission dans ce secteur bien précis qu'est le théâtre, un gros travail de création était nécessaire pour lui permettre de s'exercer dans tous les registres et d'être à la hauteur d'un théâtre, lui-même inscrit dans la modernité.

De plus, les différentes langues en présence étant mises dos à dos, choisir telle ou telle langue pour s'exprimer publiquement est une posture politique en soi, et ceci est intraduisible.

Les premières traductions pour apprendre à écrire

La meilleure façon de dépasser les mystères de l'écriture dramaturgique et d'apprendre à écrire est de traduire les pièces du répertoire universel. Cet exercice m'a beaucoup appris sur l'universalité, sur les limites et la spécificité de notre société. La traduction m'a défini les possibilités et des limites de la langue arabe dialectale. Voici quelques exemples pour étayer ce que je dis : j'ai essayé de traduire *Maître Puntila et son valet Matti* de Bertolt Brecht. Comment positiver la soûlographie dans une société musulmane où l'alcool est religieusement négatif ? Des scènes qui impliquent des personnages féminins (qui ne correspondent pas aux critères traditionnels) sont inconcevables dans la société algérienne, donc intraduisible en arabe dialectale. Par contre, une pièce de Brecht était parfaitement traduisible pour moi « *L'exception et la règle* » Cette pièce qui traite des rapports d'exploitation entre patron et ouvriers, une problématique que nous connaissons et pour laquelle nous avons les mots est facilement transposable dans le désert sur une plateforme pétrolière.

D'une traduction à l'autre, face à certaines difficultés à traduire, je me suis posé la question : au-delà de la langue, qu'est-ce qu'il y a vraiment à traduire dans une pièce de théâtre ? Si on considère qu'une pièce est faite de situations qui vont mettre à jour un certain nombre de conflits, et que toute la construction dramaturgique vise à rendre les conflits apparents et compréhensibles, on se rend compte que ce qui est universel dans une pièce, c'est le conflit. Le

reste est spécifique à la société et, par conséquent, à la langue dans laquelle elle est écrite. L'humanité vit les mêmes conflits mais les exprime différemment, chacun selon sa culture et à travers sa langue.

Ayant compris cela, je ne traduais plus les pièces, j'essayais de les adapter. Je ne faisais pas de traduction linguistique, je traduais les situations, les personnages, pour exprimer au mieux la chose qui fait la pièce de théâtre : les conflits.

La même problématique se pose dans l'écriture des scénarios. Tous les réalisateurs de cinéma algériens écrivent leurs scénarios en français. Certains me demandent de traduire en arabe dialectal des dialogues qui vont constituer la version originale du film. C'est en les traduisant que je me suis rendu compte que souvent, la situation dans laquelle se trouvent les personnages n'a rien d'algérien et que donc, les personnages ne peuvent même pas parler en arabe algérien.

Certaines répliques, pour qu'elles puissent être prononcées par un personnage, supposent qu'un certain nombre de problèmes soient résolus dans la société. Par exemple, essayez de traduire en arabe algérien, comme j'ai eu à le rencontrer dans un dialogue : « La religion est l'opium du peuple. » Linguistiquement cette phrase est traduisible mais elle signifiera exactement le contraire, car l'état de fumeur de hachich a quelque chose de positif par rapport à l'état d'ivresse. Il ne faut pas oublier que majorité des militants nationalistes fumaient du hachich mais ne buvaient pas. Pendant la décennie noire cette drogue circulait dans les mosquées. À Timimoune, certains Soufis pensent que le prophète fumait sinon il n'aurait pas pu transmettre le Coran. Souvent, les scénarios écrits et pensés en français sont mis à l'épreuve de l'arabe algérien et nécessitent une réécriture, en quelque sorte une adaptation pour qu'ils deviennent des versions originales.

Écrire en français

Parmi les dramaturges algériens, certains ont été formés en français, d'autres en arabe classique. Personnellement j'ai eu la chance d'être formé dans les deux langues dont l'expérience n'est pas celle de notre langue maternelle.

Nous regardons notre réalité à partir d'un espace extérieur à la langue avec laquelle nous communiquons. Lorsqu'un Français éduqué et formé dans sa langue maternelle (le français), parle de la réalité française, il fait plus que parler : il s'exprime car il y a dans son imaginaire une continuité linguistique et culturelle.

Moi, quand je regarde la société algérienne pour en parler en arabe algérien à des Algériens, souvent je pense en français ou en arabe classique pour dire en arabe algérien, ce qui fait que je ne m'exprime pas, je traduis, parce qu'il y a une discontinuité linguistique et culturelle liée à l'histoire des langues en Algérie et à une propre histoire linguistique. Cette discontinuité fait que je négocie les mots, je ne les invente pas, elle me pousse au compromis et là, soit je compromets la réalité que je veux dire, soit je compromets la langue que j'utilise. Je n'ai pas les angoisses du créateur, j'ai les aphtes du traducteur.

Ajoutons à cela que les trois cultures, les trois langues, l'arabe dialectal, le berbère et le français, ne sont pas superposées et indépendantes dans mon esprit. Mon métissage n'est pas seulement la somme des langues que je connais, il est une fusion des cultures en moi. Ma pluralité est une synthèse faite des trois cultures. De ce point de vue, mon regard est différent de celui de ma culture d'origine et différent de celui de mes cultures acquises et à ce titre, quelle que soit la langue que j'utilise, je traduis et en traduisant, je prends parti.

Quand je parle de ma société dans l'espace de la langue française, il y a globalement deux attitudes :

La première, est que je considère que les deux espaces sont isomorphes, qu'ils ont les mêmes limites, les mêmes libertés, la même densité, la même expérience littéraire. À ce moment, j'aurais parlé de moi dans les codes de la langue française pour un lectorat français. Vu les différences culturelles qui existent entre les deux sociétés, toute critique de ma société devient accablante et toute générosité à son égard est ridicule. Parce que mon regard est extérieur à ma société ou plutôt, mon regard n'est pas dans la pensée de la langue de mon discours. Je ne suis pas dans l'œil de mon cyclone.

La deuxième, est de tenter de rester soi. Et me dire : pour raconter ma société, je prends dans la langue française juste les mots pour dire sans me référer à elle, c'est-à-dire que je mets la langue française au service de mon univers. À ce moment-là, je ne suis plus auteur mais bel et bien traducteur. Qu'est qu'être auteur si ce n'est pas faire vivre autrement la langue que j'utilise et la poursuivre jusqu'à lui faire dire ce qu'elle n'a jamais dit autant dans la forme que dans le contenu ? Comme dit Madame Barbara Cassin : « Une langue c'est des auteurs et des œuvres, c'est-à-dire une vision du monde. » Dans ces conditions, je n'ai pas une vision du monde, je suis bloqué à une vision des langues.

La langue française est magicienne, elle est ciselée depuis des siècles par des talents, elle nous happe, nous imbibe, on a beau se défendre on finit par

céder à l'ivresse de sa beauté, tout en étant malheureux d'être sur la défensive. Comme dit Kateb Yacine : « Je parle dans la gueule du loup. »

La langue française nous donne une distance par rapport à notre société et c'est là que s'inscrit la liberté. Mais cette distance est trop grande et elle modifie fatalement notre regard sur nous-même, ce qui est aliénant. Sur le plan culturel, elle est une grande ouverture, sur le plan de notre relation historique elle demeurera dans notre imaginaire la blessure par laquelle nous sommes contraints de dire toutes nos autres blessures.

Écrire c'est se réfléchir, c'est se projeter dans l'imaginaire avec, comme seule certitude, notre naissance et avec, comme espoir une renaissance. Comment naître dans le doute de sa naissance ?

Où se situe notre écriture ? Entre traduire et s'auto-traduire.

Comment, dans ce chaos linguistique, arriver à créer un théâtre pour un public algérien et dans sa langue maternelle ? L'arabe algérien étant une langue d'oralité, elle a une structure dont le centre est la mémoire et la mémorisation. Elle est organisée de manière à ce que tous les récits développés soient mémorisés à l'écoute. La culture orale développe à cette fin, d'innombrables techniques.

Toutes ces techniques, une fois libérées de la problématique de la mémoire, deviennent des outils dont on se sert pour faciliter l'écoute au théâtre et qui nous offrent différents registres au service de l'écriture dramaturgique.

Par ailleurs, pour des raisons morales, les poètes et les narrateurs ne pouvaient pas tout dire en public. Ils ont développé un langage par sous-entendus afin de dépasser les limites du discours social. Plus tard, la surveillance coloniale du discours populaire a fait que les orateurs ont développé des codes de communication pour déjouer la censure.

Face à cette double répression, morale et politique, la langue n'était plus dans ses mots, elle n'était plus dans ce qu'on entendait, mais dans ce qu'elle sous-entendait.

Par ailleurs, à l'école française, j'ai appris que le théâtre ne se réalisait pas totalement dans ce qui est dit, mais dans le non-dit. J'ai tenté alors d'élever les sous-entendus de la langue maternelle à la force des non-dits pour construire une langue pour le théâtre algérien. À un moment de cette expérience j'ai compris que cela ne suffisait pas, parce que le sous-entendu était une construction qui se développe sur les images. À partir d'une image on en suggère une autre, ce procédé déguise la langue mais n'apporte pas de sens, il favorise la redondance, alors que le non-dit surfe justement sur le sens. On

développe un sens audible, qui ouvre la porte sur plusieurs sens non-dits et ces non-dits prennent tout leur sens dans l'imaginaire du public.

Au bout de toutes ces tentatives, je ne sais comment, j'ai décidé afin d'arrêter de tourner en rond : que la langue devrait être le personnage principal de toutes mes pièces. Il me fallait mettre en situation des personnages pour qui inventer une langue, sinon ils ne sauraient pas dire ce qu'ils vivent, ils seraient incapables de dialoguer. Il fallait enlever tous les référents culturels de la langue et l'obliger à assumer une situation inédite. De cette façon, j'ai eu une plus grande aisance à travailler mes textes parce que j'ai libéré la langue de sa quotidienneté et je l'ai inscrite dans une autre réalité, là où elle ne s'est jamais risquée. C'est moi qui décidai à quelle référence je rattacherais l'arabe dialectal dans ma démarche. Ce n'étaient plus les références de la langue qui s'imposaient à moi.

En fin de compte, quand l'idée d'une pièce me vient, je sais quelles idées je devrais écrire dans ma langue maternelle et lesquelles je devrais écrire en français. Ce n'est pas parce que l'idée m'est venue en français que je dois l'écrire en français. Non, c'est le projet d'écriture lui-même qui me guide dans ma décision d'écrire en arabe ou en français. Ce qui détermine mon choix est très instinctif mais il y a aussi plusieurs paramètres, que je ne peux développer ici, (faute de temps) qui entrent en jeu pour justifier rationnellement ce choix.

J'ai longtemps cru à deux démarches d'écriture totalement distinctes et séparées, parce que j'essayais de me placer dans le cadre culturel de chaque langue pour trouver ma démarche théâtrale et dramaturgique. Pour moi chaque situation théâtrale était intraduisible d'une langue à l'autre et si je devais traduire, il n'y aurait qu'une seule issue : réécrire. Je considérais que moi, j'étais bilingue certes, mais que mes écrits ne l'étaient pas et n'étaient pas automatiquement bjectifs.

Pourtant un cas allait me prouver le contraire.

12 ans après avoir écrit *Les fils de l'amertume*, une pièce sur l'intégrisme islamique et la décennie noire en Algérie qui a été jouée en 1995 dans le « in » du festival d'Avignon, j'étais convaincu qu'elle était intraduisible dans ma langue maternelle pour plusieurs raisons dont deux principales.

La première est que si je la traduais, il fallait que je tienne compte du code linguistique inhérent au discours religieux. Dans ce cas ma pièce dirait le contraire de ce que je voulais dire.

La deuxième était que pour décrire la société dans laquelle est né cet intégrisme, il fallait plonger dans ses profondeurs et fatalement bousculer ces codes moraux, éclater les limites du discours social jusqu'à la trahison.

Pour toutes ces raisons, je pensais que cette pièce resterait à jamais intraduisible, du moins injouable devant un public algérien en arabe algérien.

Pendant 12 ans, j'étais tourmenté par le fait qu'elle soit intraduisible, parce que je ne voulais pas m'inscrire dans un théâtre d'exil, et si elle est inaudible pour le public algérien j'avais trop honte d'avoir mal traduit ses malheurs au public français, il me fallait une preuve qui légitime au moins mon rôle de passeur.

Jusqu'au jour où revenant de Bruxelles seul en voiture, alors que je ne pensais pas particulièrement à cette traduction, je ne sais pas par quelle démarche hasardeuse, l'équivalent d'une réplique de la pièce en arabe algérien me traversa l'esprit. Je suis sorti sur l'aire d'autoroute la plus proche et j'ai traduit de mémoire toute une scène. C'était tellement juste que j'en ai pleuré. J'ai pris une bière et je suis resté trois heures dans cet arrêt, incapable de reprendre la route comme si j'étais arrivé quelque part en moi. Je venais de retrouver ma langue maternelle, cachée derrière la langue française et tellement intimidée par elle qu'elle m'a fait croire à moi pendant 12 ans, qu'elle n'était pas là. J'ai repris la route unifié dans ma pensée et pluriculturel plus que jamais.

Voici un exemple où les deux cultures, les deux langues que je porte en moi fusionnaient parfaitement dans mon esprit pour dire aux Français ce que vivent les Algériens. Était-ce la gravité des événements qui font l'objet de la pièce, qui m'avaient obligé à aller chercher en moi la synthèse des langues plutôt que leur indépendance ? Était-ce la force des émotions qui me traversaient, qui a chauffé à blanc les deux langues, les deux cultures, pour n'en faire qu'une ? Était-ce le désir de porter à un public français la vérité douloureuse d'un vécu algérien qui a fait que les deux cultures se sont mêlées et ont tressé un seul et unique texte pour deux langues sans que je le sache ? Je ne le sais pas.

Toujours est-il que depuis ce jour, je suis convaincu qu'il existe une juste et vraie traduction des choses. La littérature cache plus qu'une langue, comme l'art cache plus qu'un regard. La littérature et l'art sont pluriels par essence, il est regrettable d'avoir une seule culture pour lire et un seul regard pour voir.

Nous sommes les enfants de la tour de Babel, éparpillés pour être mis à l'épreuve des rencontres et du bonheur des rencontres avec les autres pour mieux revenir vers soi. Il nous faut plusieurs langues pour commencer à penser, il nous faut plus que jamais plusieurs langues pour enrichir la paix.

Toute ma vie j'ai œuvré pour que les mots construisent la paix. Je ne voulais pas que ma langue d'écrivain soit un « dés espérantos » au-dessus de mes langues.

Le début de ma paix est dans la paix des langues qui m'habitent et que j'apaise sans cesse pour les apprivoiser afin qu'elle puisse porter nos malheurs avec sérénité et oser la joie. L'apaisement de ces langues est un poème en soi, il est notre vrai talent. Je dirais même notre unique talent, celui qui nous est prescrit par ordonnance testamentaire.

En conclusion, j'aurais aimé voyager dans la langue comme un touriste pour le plaisir, malheureusement c'est l'histoire qui est le train de mon voyage, à ce moment-là les langues deviennent une responsabilité. Cette responsabilité politise trop mon discours et j'aurais tellement aimé en être libéré pour pouvoir jouer avec les mots comme on joue à cache-cache ou à délivrance.

Pris dans le tourbillon de la mondialisation, on ne sait plus si on doit défendre nos langues, nos originalités, aussi petites soient-elles comme une richesse de l'humanité. Ou abandonner le combat et nous inscrire dans une internationalisation qui transforme les langues littéraires en langues dialectales, donnant aux langues dominantes l'exclusivité de l'universel. On finirait par baragouiner un idiome qui s'élargirait de plus en plus et perdrait de sa profondeur. Ou alors on s'inscrit dans une sorte de gématrie où les chiffres nous dictent les lettres et les machines nous traduisent, façonnent notre pensée, créent pour nous des poèmes numériques.

Sommes-nous à une époque où la tour de Babel se referme sur elle-même, réduite à une tour d'ordinateur ?