

En marge du texte : la scène

Rihab ALLOULA⁽¹⁾

*Dans mon théâtre, le théâtre est parole
et la parole est théâtre.*

Abdelkader Alloula, 1985

Introduction

Quand Paul Bensimon présente le volume 11 de Palimpsestes intitulé *Traduire la culture*, il souligne l'importance de la traduction, la qualifiant de *l'un des moyens essentiels de la communication interculturelle* mais également *l'un des modes majeurs du croisement des cultures*. Dans ce contexte, il cite Antoine Berman :

« La visée même de la traduction—ouvrir au niveau de l'écrit un certain rapport à l'Autre, féconder le Propre par la médiation de l'Etranger—heurte de front la structure ethnocentrique de toute culture, ou cette espèce de narcissisme qui fait que toute société voudrait être un Tout pur et non mélangé. » (1998, p. 10)

C'est dans cette même dynamique de l'ouverture sur l'autre qu'Abdelkader Alloula traduit en 1993, et pour le grand plaisir de son public, l'une des œuvres les plus importantes de la Commedia dell'arte : *Arlequin, valet de deux maîtres* de Carlo Goldoni. En pleine décennie noire, ce dramaturge et metteur en scène algérien décide de traduire et réaliser *Arlequin* pour, entre autres, fêter le bicentenaire de la mort de Goldoni et divertir son public majoritairement jeune à l'époque. De cette traduction, naîtra la rencontre entre deux traditions théâtrales populaires : la *Halqa* (tradition populaire algérienne et maghrébine) et la *Commedia dell'arte* (tradition théâtrale italienne). Ce n'est pas la première fois qu'Abdelkader Alloula s'ouvre à des pièces de théâtre du répertoire universel. En 1972 déjà, il adapte *Le journal d'un fou* de Nicolas Gogol sous le titre de *Homk Salim* ;

⁽¹⁾ Université Oran 2, 31000, Oran, Algérie.

pièce considérée comme le premier monologue du théâtre algérien. En 1990, il adapte cinq nouvelles de l'auteur turc Aziz Nesin. Mais pour *Arlequin*, la démarche est différente. Le texte est traduit intégralement d'après la version française de Michel Arnaud et contrairement aux adaptations qu'Alloula fait du *Journal d'un fou* de Nicolas Gogol ou encore des nouvelles d'Aziz Nesin, il accomplit ici un vrai travail de traduction. Par « vrai », nous entendons la restitution de la trame dramaturgique originale, l'adoption d'une nouvelle forme théâtrale, mais surtout un usage ingénieux et subtil des principes de la traduction théâtrale.

Ce croisement de cultures, ou plus exactement cette cohabitation heureuse des signes culturels dont fait l'objet la traduction algérienne, se traduit d'abord par l'intervention du traducteur-metteur en scène à plusieurs niveaux du texte. Ces interventions se manifestent par des changements et sont à étudier avec le plus grand intérêt car à travers eux se dresse un panel de stratégies traductives ; là où il y a intervention, il y a nécessairement mise en œuvre d'une stratégie dont la matière textuelle est le premier témoin, pour ne pas dire la première victime. Ici, nous aborderons uniquement les changements qui ont été entrepris au niveau du texte didascalique¹. Nous verrons à travers quelques exemples tirés de la traduction comment les didascalies-sources ont été traduites, l'impact de leur présence/absence sur le texte-cible et comment peuvent-elles contribuer à renforcer la théâtralité dans l'œuvre traduite.

Traduction ou mise en scène?

Traduction ou mise en scène, déclare Antoine Vitez, *c'est le même travail, c'est l'art du choix dans la hiérarchie des signes* (Vitez, cité par Pavis, 1989). Ce que nous pouvons déduire de cette citation de Vitez est que la traduction, au même titre que la mise en scène, se fait par tri, par sélection des signes, et que cet *art* qui vise à choisir entre plusieurs signes doit avoir pour critère d'opter pour *le* signe qui se distingue des autres par sa pertinence. Ceci nous introduit directement au travail du traducteur dramatique qui doit être en mesure de procéder à une sélection de signes², de privilégier tel signe au lieu de tel autre en raison de son impact (effet isolé) mais en raison également de sa fluidité et de sa résonance avec les autres signes qui l'entourent (effet d'ensemble). Le traducteur dramatique doit donc être conscient d'un tel enjeu. Il doit pouvoir opter pour la pertinence qu'offre un signe au détriment d'un autre. Il doit pouvoir essayer toutes les combinaisons de mots, tenter toutes les associations d'images, lire son texte à haute voix si nécessaire, s'écouter le dire et pourquoi pas le donner à lire à quelqu'un d'autre, exactement comme le ferait un dramaturge pour le texte

¹ Le texte didascalique est un texte à caractère technique destiné au metteur en scène, aux acteurs mais également à tout lecteur de l'œuvre ou de sa traduction.

² Nous remarquerons qu'il ne s'agit plus de *mot* ou de *phrase* mais de *signe*.

qu'il écrit. C'est là que réside l'art du choix dont parle Antoine Vitez. Mais Vitez n'est pas le seul à parler de cette question de choix. Alloula en parle également dans un entretien accordé à M'Hamed Djellid, Professeur de Sociologie et Critique de Théâtre :

« ... IL y a dans et par le texte un investissement maximum sur le choix des mots, de l'agencement des phrases, des couleurs vocales et intonations, de gestes et de postures etc... Tout cela afin que le texte soit « porteur de théâtralité » aussi bien sur scène que dans la tête du spectateur. » (Alloula, 1985)

Il n'en demeure pas moins que pour beaucoup d'auteurs et de théoriciens la théâtralité reste une notion difficile à saisir, comparable à un *savon mouillé* (Bataillon, 1989). Ce terme ambigu, Anne Ubersfeld le qualifie de « cache-misère » : *Mot de sens si confus qu'il finit par être un cache-misère, et ne plus désigner que... le théâtre. La théâtralité d'un texte, c'est le fait qu'il peut être joué sur la scène* (Ubersfeld, 1996, p. 83). De son côté, Hélène Cixous, et malgré son expérience dans l'écriture dramatique, avoue ne pas saisir complètement cette technique qui consiste à théâtraliser une scène : *Ce en quoi je suis encore mal apprise, c'est la technique de la mise en scène proprement dite, pas de la mise en scène du metteur en scène, mais de ce qui fait le scénique d'une scène. Par exemple, l'entrée, la sortie, le surgissement d'un personnage, la spatialisation, tout ceci, c'est le texte. [...] Il peut m'arriver d'écrire une scène qui n'est pas suffisamment théâtrale, qui ne porte pas tout de suite les comédiens vers un espace* (Cixous, 1995, p. 19). Pour Jean-Michel Déprats, traducteur spécialiste de Shakespeare, la théâtralité est l'association de deux éléments : le premier est l'oralité d'un texte, son souffle, son impulsion rythmique ; le deuxième est la façon dont le texte met le corps en mouvement, c'est-à-dire la gestualité du texte³. Ceci dit, et même si elle demeure quelque peu ambiguë, la théâtralité d'un texte désigne sa capacité à être dit, joué et/ou interprété sur une scène de théâtre.

Ecrite en 1745 par Carlo Goldoni, la première version d'*Arlequin, valet de deux maîtres* est jouée en 1746. En 1753, la pièce est réécrite dans son intégralité par l'auteur lui-même qui revient sur son texte comme pour renforcer sa théâtralité en s'inspirant des trouvailles verbales et scéniques du grand comédien Antonio Sacchi qui se distingue dans le rôle d'Arlequin. L'efficacité théâtrale du texte de Goldoni est donc le fruit d'une réécriture puisque l'auteur reprend sa pièce après qu'elle ait été représentée pour lui rajouter du jeu, de la théâtralité. Pour la version algérienne, la théâtralité est renforcée au moment de la traduction (la traduction étant elle-même

³ La notion de gestualité chez Jean-Michel Déprats se rapproche de la notion de *gestus* chez Bertolt Brecht. Voir à ce propos : Déprats, J.-M. (1987). Traduire Shakespeare pour le théâtre ? In *Palimpsestes*, (1) : Traduire le dialogue. Traduire les textes de théâtre, pp. 53-65, disponible sur <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.161>

réécriture) et rejoint la conception qu'avait Alloula pour son théâtre, c'est-à-dire un genre qui implique une théâtralité *dans* le texte et où, contrairement à la définition barthienne du terme, celle-ci est induite dans le mot : « ... la nouvelle théâtralité que je propose est toute induite dans le mot, dans la parole, dans le récit et l'agencement de la fable » (Alloula, 1985).

Au niveau de la division de la pièce en Actes et en Tableaux, nous remarquons déjà quelques changements. La version italienne de la pièce (version originale) comporte trois Actes et une multitude de scènes : Atto primo (Premier Acte) : 22 scènes, Attosecondo (Acte II) : 20 scènes, Attoterzo (Acte III) : 17 scènes. La version française de la pièce compte également trois Actes mais seulement dix Tableaux : Premier Acte : 03 tableaux, Acte II : 03 tableaux, Acte III : 04 tableaux. La version algérienne, quant à elle, englobe uniquement dix Tableaux (suivant les Tableaux de la version française dont le nombre équivaut à dix) et la division en Actes est inexistante. Néanmoins, et malgré ces variations, c'est au niveau du discours didascalique que nous observons le plus de changements. Avant de les aborder, il nous paraît utile de préciser pour quelles raisons nous employons ici le terme *version* pour désigner les deux traductions, française et algérienne, ainsi que le texte original lui-même. La première raison est que nous avons affaire à deux traductions (française et algérienne) d'un même texte (italien) et il nous paraît donc inapproprié d'employer le binôme 'texte source-texte cible' vu que la version algérienne est une traduction de la version française (texte cible devenu texte source) qui est une traduction de l'italien (considérée ici comme texte original⁴). La deuxième raison est que nous estimons que chaque œuvre écrite se prête à une multitude de versions qui ne sont nullement tributaires du texte original puisque, comme mentionné ci-haut, elles peuvent se transformer à leur tour en textes sources. Autrement dit, toute traduction n'est qu'une autre version du texte original, l'original étant la première version de lui-même.

Texte principal et texte secondaire

Les didascalies (du grec *didascalia*, enseignement) sont des instructions données par l'auteur à ses acteurs (théâtre grec, par exemple), pour interpréter le texte dramatique. Par extension, dans l'emploi moderne : *indications scéniques* (Pavis, 2002, p. 92). Ecrites généralement en italique, elles figurent dans le texte manuscrit et ponctuent les répliques des personnages. Elles sont tout ce qui informe le texte écrit par l'apport d'éléments métalinguistiques (scéniques) qui indiquent la situation d'énonciation, le lieu où se passe l'action, le déplacement des personnages,

⁴ Il est utile de préciser que même la pièce *Arlequin, valet de deux maîtres* de Carlo Goldoni est une adaptation d'un scénario français écrit par Jean-Pierre des Ours de Mandajors en 1718. Mais compte tenu du cadre théorique de la présente communication, nous sommes contraints de considérer l'adaptation de Goldoni comme étant la version originale de la pièce.

le ton sur lequel ils doivent dialoguer, etc. Egalement appelées *texte secondaire*, les didascalies se distinguent du *texte principal* en même temps qu'elles l'informent et le complètent. Elles sont l'expression de la mise en scène du texte dans le texte, expression rudimentaire puisqu'elle ne consomme qu'un tiers du volume attribué au manuscrit.

La version française d'*Arlequin*, au même titre que la version italienne, est truffée de didascalies. Le lecteur est rarement livré à lui-même, à sa propre imagination, à sa propre représentation mentale du texte qu'il est en train de lire. Il est constamment guidé par les indications de l'auteur, qu'il lise le texte en italien ou en français. La version algérienne, contrairement aux deux autres, ne laisse entrevoir aucune didascalie. À l'époque où elle est traduite, elle est exclusivement destinée à être représentée. Les indications scéniques, comme nous le verrons dans les exemples qui vont suivre, ne figurent pas en marge des dialogues mais *dans* les dialogues. Elles n'accompagnent pas le texte principal, elles le nourrissent et le fécondent. Elles n'apparaissent pas en italique en tant que texte secondaire mais elles sont introduites dans le texte principal, c'est-à-dire au sein des répliques des personnages.

Sachant qu'il projetait de mettre en scène sa traduction, nous supposons d'abord qu'Abdelkader Alloula n'a pas jugé utile d'intégrer les didascalies à l'écrit pour les réserver au jeu. Comme bon nombre de praticiens du théâtre, sa mission en tant que dramaturge et metteur en scène était focalisée sur la scène, avec comme récepteur principal le spectateur. Mais nous constatons rapidement que les dites didascalies ne sont pas toutes exclues du texte. Elles sont tantôt injectées dans le texte dialogué, tantôt réservées à la scène, contrairement à la version française et italienne où elles accompagnent sans cesse le texte dialogué :

• **SILVIO.** Eccovi la mia destra, e con questa vi dono tut- to ilmio cuore (*a Clarice, porgendole la mano*) (Goldoni, 1969: 05).

• **SILVIO,** *tendant sa main droite à Clarice.* - Voici ma main, Clarice, et, avec celle, c'est mon cœur tout entier que je vous offre (Goldoni, 1986, p. 115).

• سيلفيو : هاهي يدي يا كلاريس ... خوذها ... هاديلك معاها قلبي. قلبي كله)

عبد القادر علولة، 2009، ص. 225)

Nous observons également plusieurs types d'indications :

1. Celles qui figurent dans le texte didascalique français et qui, dans la version algérienne, sont incluses dans le texte dialogué :

الملاحظات	النص المستهدف	النص المصدر
La didascalie à <u>Clarice</u> est introduite directement dans la réplique de Pantalon par le biais de <u>يا بنتي</u>	بنتليون : ما تنطقيش بالكلام الفارغ يا بنتي ... ياك قريتي الرسائل اللي بعثوهم لنا واللي خبروني فيهم بوفاته.	PANTALON, à <u>Clarice</u> .- Ne dites donc pas de bêtises ! Vous n'avez pas vu les lettres nous annonçant sa mort?
La didascalie <u>AArlequin</u> est introduite directement dans la réplique de Pantalon par le biais de <u>يا المخلوق</u>	بنتليون : قلت لكم السيد فاقد عقله ... واش كايين واش صرى لك يا المخلوق ؟	PANTALON, en <u>aparté</u> .- Quand je vous disais qu'il est fou! (<u>AArlequin</u> :-) Qu'y a-t-il? Que vous a-t-on fait?
<u>عنده</u> indique l'aparté mentionné dans le texte français par la didascalie (<u>À part</u> :-) Traduction littérale : <i>Si les conditions de travail chez lui sont meilleures, je change de selle</i>	ارلوكان: نخدم تحت أمرك؟ وعلاش لا؟ إذا ظروف العمل عنده أحسن نبدل السرج.	ARLEQUIN .-A votre service ? Pourquoi non? (<u>À part</u> :-) Si les conditions sont meilleures, je change délivrée.
La répétition du mot <u>روح</u> rapporte une indication sur le ton qu'utilise Silvio en parlant à Arlequin (ton ferme/ordre) et remplace la didascalie qui précède sa réplique : <u>élevant la voix</u> .	سلفيو: روح ... روح في الحين ألغى له.	SILVIO, <u>élevant la voix</u> .- Allez-y sur-le-champ.
<u>هذيك</u> indique que Clarice se trouve loin de celui qui parle et traduit l'indication qui accompagne la réplique de Arlequin : <u>montrant Clarice</u> .	أرلوكان : من هذه السيدة المسرارة ؟ بنتليون : هذي كيتي.	ARLEQUIN, à <u>Pantalon,</u> montrant <u>Clarice</u> .- Qui est cette gracieuse dame? PANTALON .- C'est ma fille.

Celles qui figurent dans le texte didascalique français et qui sont incluses dans le texte dialogué algérien mais qui, dans les deux textes, annoncent des indications différentes :

الملاحظات	النص المستهدف	النص المصدر
Dans la version algérienne, Pantalon interpelle toute l'assistance, contrairement à la version française où il interpelle seulement Brighella et son serviteur.	بنتليون : راكم كلکم شاهدين يا جماعة... بنتي کلاریس العزیزة هادیها للزواج مع السيد سیلفیو الرزین ابن الحکیم لمباردی.	PANTALON , à <i>Brighella</i> et à <i>son Serviteur</i> .- Vous êtes témoins tous les deux de la promesse de mariage qui lie désormais ma fille Clarice et monsieur Silvio, le très digne fils de monsieur le docteur Lombardi.
Dans la version algérienne, Sméraldine s'adresse à Silvio, contrairement à la version française où elle parle en aparté comme l'indique la didascalie <u>à part</u> qui précède sa réplique.	سمیرالدين : أنا موافقاتک یا العاشق ... أحسن طعام في الدنيا هو الحب.	SMERALDINE , à <i>part</i> .- Comme je le comprends! L'amour, c'est le meilleur des menus!
La didascalie <u>Bas, au Docteur</u> est introduite dans la réplique de Pantalon par le biais de <u>فعدوا معنا هنا</u> qui indique que les propos de Pantalon sont, dès le départ, adressés au Docteur, contrairement à la version française qui n'associe le Docteur qu'après apparition de la didascalie.	بنتليون : لا... لا یا بنتالناس ... یقعدوا معانا هنا...مزال ما وصل الوقت اللي نخلوا فيه هذا الشبان وحدهم الرأس في الرأس.	PANTALON .- Non, non, madame : vous allez rester là. (<i>Bas, au Docteur</i> ;) Le moment n'est pas encore venu de laisser ces jeunes gens seuls ensemble.

2. Celles qui figurent dans le texte didascalique français et qui sont réservées à la scène dans la version algérienne :

الملاحظات	النص المستهدف	النص المصدر
<p>La didascalie <i>A part</i> n'apparaît pas dans le texte algérien car elle est réservée à la scène. La version filmée de la pièce montre que Pantalon s'adresse au Docteur pour cette deuxième partie de la réplique. L'indication de l'aparté s'annule pour laisser place à l'interaction entre les deux personnages.</p>	<p>بنتليون : نعم يا سيدي هي بالذات ... اصبحت في وحلة مكموش.</p>	<p>PANTALON. – Oui, monsieur, tout juste. (<i>A part</i> :) Me voilà dans un beau pétrin!</p>
<p>Ici, l'indication <i>Bas, au Docteur</i> n'apparaît pas dans le texte dialogué algérien. La version filmée de la pièce confirme que Pantalon ne s'adresse pas uniquement au Docteur, comme l'indique la didascalie française, mais à tout le groupe de personnages (Brighella, Silvio, Clarice et le Docteur), ce qui permet une ouverture au niveau du jeu des comédiens et de la mise en scène.</p>	<p>بنتليون : راني مطروش ... أنا ... على كل حال أنا فرحان مدامتي راني نشوف فيك حي وفي صحة جيدة على خاطر وصلونا عليك أخبار شينة يا لطيف ... راني نرش فيه بالكلام فقط أما في الواقع مزالني شك.</p>	<p>PANTALON.- Je suis abasourdi, Je... Mais je me réjouis néanmoins de vous voir vivant et en bonne santé, car nous avons eu de bien mauvaises nouvelles de vous. (<i>Bas, au Docteur</i> :) Je dis ça comme ça, mais, vous savez, je suis loin d'être convaincu...</p>

Le théâtre est parole et la parole est théâtre

Dans un entretien accordé au journal *El Djoumhouria*, Alloula déclare que la pièce est une traduction libre et non une traduction littérale⁵. Par *libre*, l'auteur-traducteur entend restituer à l'œuvre originale son authenticité et à l'œuvre traduite son autonomie la plus entière, son droit d'exister. La liberté qu'il s'accorde ne réside pas au niveau des dialogues mais au niveau du texte didascalique qui subit une transformation majeure. Sachant que le texte

⁵ El Djoumhouria du 19/11/1992, documents archives Fondation Abdelkader Alloula.

théâtral de *Arlequin* se plie aux types d'écriture traditionnelle (texte didascalique d'une part et texte dialogué de l'autre), Alloula ne traduit pas les didascalies telles qu'elles apparaissent dans la version française mais choisit de les verser tantôt dans le texte dialogué (dialogue des personnages) tantôt dans le jeu (via la mise en scène), effectuant ainsi une large distribution entre ce qui doit être dit, ce qui doit être joué et ce qui doit être dit et/ou joué différemment. Les indications scéniques se transforment alors en des indications dialoguées qui rajoutent du jeu au texte, de l'action au verbe, et qui vont ensuite se lier aux indications jouées et ainsi combler les trous d'un écrit didascalique absent en apparence. Le texte principal, appelé également texte dialogué, va devenir un concentré de paroles en action. Tout est mise-en-scène, tout est représentation, tout est dans le dire. La parole revêt alors un vrai pouvoir, celui de guider, par l'action injectée dans le verbe, le jeu de toute une équipe de comédiens mais surtout l'imaginaire d'un public qui, jusque-là, était étranger à la Commedia dell'arte.

Avant de se livrer à la Comédie, Alloula rompt avec les modes d'écriture traditionnelle :

« ... J'ai dit que je rompais ou que j'essayais de rompre avec la figuration de l'action (action au sens métaphysique et aristotélicienne telle que nous l'avons héritée ces dernières décennies par l'intermédiaire du théâtre bourgeois et colonial), une action visualisée et linéaire. Je ne romps pas avec l'action en tant que synthèse déterminée et contradictoire de la vie. La vie est action. » (Alloula, 1985)

Ce retour au divertissement, Alloula l'entend comme une trêve, un repli, une sorte de pause sur le plan idéologique qui va lui permettre de faire le bilan de son expérience sur la Halqa. Par ailleurs, et même si la Commedia ne remplit pas totalement la fonction que l'auteur s'est assignée pour son théâtre, il voit dans cette forme populaire d'intrigue et d'action plusieurs aspects à exploiter ; la Commedia dell'arte et la Halqa ont en commun le *verbe*⁶. Pour l'auteur-traducteur, il n'y a pas de texte secondaire. Tout est principal, tout est à dire, à faire, tout est dans l'action que contient le verbe. Ces deux traditions théâtrales présentent également les mêmes défis. Pour la représentation type Halqa, le comédien connu sous le nom de *Goual* (conteur, narrateur, diseur) est maître de la représentation. Il est l'élément central qui fait dérouler l'histoire et autour duquel se déroule l'action. La commedia dell'arte place également l'acteur au centre de la création : *le succès de la représentation repose sur l'acteur, sur son talent, sur son génie* :

⁶ On remarquera que la langue arabe utilise le même terme *فعل* pour qualifier *action* et *verbe*, contrairement au français ou à l'italien qui les désignent par deux mots distincts (*actum* pour action et *verbum* pour verbe en latin).

c'est là la grandeur et l'originalité de la commedia dell'arte, mais c'est aussi sa faiblesse (Clavilier & Duchefdelaville, 1999, p.18). Deux formes populaires donnent non seulement à voir mais à vivre des univers dont l'objectif dépasse le pur divertissement.

Conclusion

Le texte de Goldoni a fait l'objet d'un nombre important de traductions et d'adaptations et chaque traducteur choisit d'y inclure les signes qu'il juge appropriés, ceux qui correspondent le mieux à sa sphère imaginaire, sphère de ses aspirations scéniques et esthétiques mais sphère également de ses acquis linguistiques et culturels. Si l'objectif du traducteur est de produire un texte théâtral, il devra ne pas manquer la théâtralité que lui offre l'original et ne pas hésiter à la réinjecter, de quelque manière que ce soit, dans le texte qu'il traduit. Ce dosage permanent qui vise à préserver un équilibre fragile entre le *Soi* et l'*Autre* à l'intérieur d'une unité linguistique fraîchement définie nécessite une grande habileté. Le texte dramatique traduit doit être non pas le résultat figé d'une série de procédures et de techniques mais le lieu d'action et d'interaction de deux cultures, de deux univers qui offrent une multitude de couleurs locales et universelles et qui ouvrent la voie à des possibilités scéniques et verbales infinies.

Bibliographie

Autant-Mathieu, M.-Ch. (dir). (1995). *Ecrire pour le théâtre, Les enjeux de l'écriture dramatique*, Etudes réunies et présentées. Paris : CNRS Editions.

Berman, A, (1998). cité par Bensimon, P. *Palimpsestes*, (11), « Traduire la Culture », Presses de la Sorbonne Nouvelle, p.10.

Cixous, H. propos cités in *Ecrire pour le théâtre, Les enjeux de l'écriture dramatique*, Etudes réunies et présentées sous la direction de M.-Ch. Autant-Mathieu, (1995). Paris : CNRS Editions, p. 19.

Clavilier, M., & Duchefdelaville, D. (1999). *Commedia dell'arte, Le jeu masqué*. Presses Universitaires de Grenoble.

Entretien avec Abdelkader Alloula par Djellid, M., Oran, (1985, Octobre), Documents archives Fondation Abdelkader Alloula.

Goldoni, C. (1969). *Il servitore di due padroni*. In *Opere*, acuradi Gianfranco Folena, Mursia, Milano

Goldoni, C. (1986). *La Locandiera, suivi de Arlequin, valet de deux maîtres*. (Traduit de l'italien par Arnaud Michel), Grands Ecrivains.

(1987). *Palimpsestes* (1), Traduire le dialogue, traduire les textes de théâtre, disponible sur <https://journals.openedition.org/palimpsestes/150>

(1998). *Palimpsestes* (11), Traduire la Culture . Presses de la Sorbonne Nouvelle.

Pavis, P. (2002). *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Armand Colin/VUEF, *Sixièmes assises de la traduction littéraire* (Arles 1989). « Traduire le théâtre », Actes Sud, 1990.

Ubersfeld, A. (1996). *Les termes clés de l'analyse du théâtre*. Seuil.

Vitez, A. (1990). Cité par Pavis, P. in *Sixièmes assises de la traduction littéraire* (Arles 1989), « Traduire le théâtre », Actes Sud, p. 69. p. 74.

عبد القادر، علولة (2009). ديوان أعماله الكاملة، الجزء الثالث، حمق سليم، قصص
عزيز نسين، التفاح، أرلوكان خادم السيدين، التفاحات الثلاث. وهران-الجزائر.