Au-delà du voile de Slimane Benaïssa : une autotraduction oubliée ?

Chiara Lusetti
Université de Milan

Cet article se propose de comparer deux pièces du dramaturge algérien Slimane Benaïssa, *Rāk khūya w ānā škūn*[1], montée en Algérie (en arabe algérien) à la fin des années 1980, et *Au-delà du voile*[2], montée en France et publiée aux éditions Lansman en 1991. Ces deux ouvrages ont fonctionné de manière autonome dans leurs contextes de réception respectifs et, à première vue, ils ne sont unis par aucun rapport particulier. La littérature critique consacrée à Benaïssa fait référence soit à la pièce arabe, soit à la pièce française[3]. Or, une lecture croisée nous a permis de mettre en évidence une identité thématique entre les deux textes, et d'avancer l'hypothèse qu'ils sont liés par une forme d'autotraduction.

Écrite et mise en scène à l'époque de la proclamation d'une nouvelle constitution (permettant aux partis d'opposition de se présenter aux élections), la pièce intitulée *Rāk khūya w ānā škūn* est intrinsèquement liée au contexte politique algérien de la

1. Slimane Benaïssa, *Rāk khūya w ānā škūn*, manuscrit inédit, n. d.

2. Slimane Benaïssa, *Au-delà du voile*, Manage, Lansman, 1991.

3. Hadj Dahmane, « L'expression politique dans le théâtre algérien : le cas de Slimane Benaïssa », dans Ioana Galleron (dir.), *Théâtre et politique. Les alternatives de l'engagement*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 137-148, révèle le lien qu'*Au-delà du voile* entretient avec le contexte politique algérien, mais il ne cite que la version française. Le titre arabe est mentionné en note, dans le cadre d'une bio-bibliographie de l'auteur, mais les deux versions sont présentées comme s'il s'agissait de deux pièces différentes. On constate la même approche dans Christiane Chaulet-Achour, « Slimane Benaïssa : de l'expression théâtrale à l'écriture romanesque », *Algérie Littérature/Action*, nº 33-34, 1999, p. 109-120 : au moment de présenter son entretien avec l'auteur, Chaulet-Achour cite les deux titres sans les mettre en relation. À l'inverse, dans Dalila Morsly, « Le théâtre algérien. Subversion sociale et linguistique », *Impressions du Sud*, nº 27-28, 1991, p. 58-61, l'entretien porte exclusivement sur la version arabe. Seule Monica Ruocco, *Storia del teatro arabo, dalla Nahda ad oggi*, Rome, Carocci, 2010, p. 213, consacre au dramaturge algérien une page où elle fait brièvement référence à une autotraduction, sans toutefois préciser le titre de la version arabe. À notre connaissance, Benaïssa n'a jamais déclaré avoir pratiqué l'autotraduction avant son dernier article en date, « Traduire la réalité d'une langue à l'autre », dans Chiara Montini (dir.), *Traduire, genèse du choix*, Paris, Archives contemporaines, 2016, p. 39-47, où il mentionne son autotraduction vers l'arabe des *Fils de l'amertume*, en la présentant implicitement comme étant un cas unique.

fin des années 1980[4]. L'ouverture démocratique a fortement influencé les écrivains et les artistes qui ont pu profiter, fût-ce brièvement, d'une liberté d'expression inédite dans le pays. Dans ce contexte favorable, Benaïssa choisit de représenter le conflit social qui entoure le rôle de la femme dans la société. La pièce consiste en un dialogue entre deux sœurs : l'une est le porte-voix de la société traditionnelle, l'autre est une intellectuelle moderniste. Le frère des deux protagonistes veut imposer le port du voile à la sœur cadette – d'où le titre de la version française –, et cette imposition sert de prétexte à l'évocation des contradictions qui sous-tendent la société algérienne, encore très machiste[5]. Au niveau stylistique, Benaïssa construit un dialogue fondé sur le manque de communication à travers un usage savant de la répétition et de l'interrogation : d'une part, chaque femme répète les mots de l'autre en en déformant le sens, de sorte qu'aucune communication réelle ne peut jamais s'établir ; d'autre part, l'emploi obsessionnel des questions vise à éviter toute confrontation. L'auteur met ainsi le conflit en scène sans pour autant le résoudre.

Loin d'ouvrir le pays à la démocratie, les élections algériennes de 1990 marquent le début d'une guerre civile qui verra les intellectuels devenir la cible de nombreux attentats terroristes. Benaïssa lui-même reçoit de nombreuses menaces de mort. C'est pourquoi il multiplie ses voyages en France et prend définitivement le chemin de l'exil, en 1993, donnant naissance à une nouvelle phase de sa carrière artistique. Publiée et montée deux ans avant son exil, *Au-delà du voile* constitue la première tentative d'écriture en français à l'intention d'un public qui, après l'émigration, deviendra son public habituel.

À la lecture des études publiées sur les deux pièces, une analyse comparative nous semble s'imposer. On balisera dans un premier temps les thématiques abordées, avant de mettre au jour la structure du texte, puis d'identifier les différences significatives. Ces dernières seront rapportées aux divers degrés de « transdoxalité » décrits par Michaël Oustinoff, qui établit une distinction entre « autotraductions naturalisantes », « autotraductions décentrées » et « autotraductions (re)créatrices[6] ». Nos conclusions après l'étude de ces textes ont été confirmées par un entretien que nous avons eu avec l'auteur en mars 2016, à Paris.

4. La pièce est inédite et la date exacte de sa mise en scène reste introuvable. Nous remercions Mohamed Jilani Zouaghi qui nous a aimablement donné accès à son exemplaire du scénario.

5. Benaïssa a déclaré à ce propos que « le personnage oublié dans ce processus démocratique, c'est la femme ». Entretien avec Slimane Benaïssa, Paris, 23 mars 2016. Voir Chiara Lusetti, *Hétérolinguisme et autotraduction dans le Maghreb contemporain. Le cas de Jalila Baccar et Slimane Benaïssa*, thèse, université de Milan/université de la Manouba, 2017, p. 608-619.

6. Michaël Oustinoff, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction : Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Paris, Harmattan, 2001. Oustinoff distingue trois catégories d'autotraduction qui diffèrent par leur degré de « transdoxalité » : l'autotraduction naturalisante, l'autotraduction décentrée et l'autotraduction (re)créatrice. L'autotraduction naturalisante « se conforme à une visée traductive extrêmement répandue » (p. 12), et traduit par conséquent selon les normes de la langue cible, afin de se rendre acceptable par la culture d'arrivée. « Est [au contraire] décentrée toute (auto-)traduction qui s'écarte des normes d'une doxa traduisante donnée indépendamment de tout jugement de valeur » (p. 32). C'est le cas, par exemple, des autotraductions laissant pénétrer des mots ou des structures syntaxiques de la langue source dans la langue cible, ou ayant le courage de forcer la langue cible pour produire un effet d'extranéité. Enfin, un autotraducteur a la liberté de produire une autotraduction (re)créatrice, qui diffère beaucoup de la première version et qui ressemble plutôt à une nouvelle création (p. 33-34).

1 Deux pièces ou deux versions ?

Au-delà du voile paraît sans aucune référence explicite à l'existence d'un texte arabe. En exergue, l'éditeur se contente de noter : « À la création, la pièce était interprétée par Fatouma Ousliha et Dalila Halilou dans une mise en scène de l'auteur. Elle a été recréée à plusieurs reprises [7]. » Le lecteur est ainsi informé de la nature dynamique du texte théâtral, recréé à chaque représentation. Cette précision suggère l'existence possible d'autres versions, jamais éditées, dont la distance par rapport à la version publiée est inconnue. Aucun indice ne suggère un changement de langue, et donc une autotraduction. Cependant, une simple juxtaposition des deux textes montre qu'il s'agit de la même pièce. Le texte arabe étant un scénario inédit, qui n'a pas été retravaillé en vue d'une publication, il n'est pas clairement ni explicitement divisé en séquences, mais présenté comme un seul bloc. La version française est divisée en treize scènes, mais les actions qui se déroulent sur le plateau sont bien les mêmes et sont présentées dans le même ordre [8].

Interrogé à ce propos, Benaïssa confirme le lien autotraductif qui unit ces deux textes, non sans préciser que l'autotraduction a constitué un moment charnière dans sa vie d'écrivain. « La traduction d'*Au-delà du voile* vient effectivement de ma rupture avec le pays, avec l'intégrisme islamique », affirme-t-il [9]. C'est le terrorisme intérieur algérien qui le pousse à se rendre de plus en plus souvent en France pour mettre en scène sa dernière pièce, qu'on lui a demandé de traduire en français. L'autotraduction est donc motivée chez Slimane Benaïssa par des raisons extrinsèques, qui procèdent du contexte politique et artistique ; elle est liée au désir d'un commanditaire qui lui réclame une traduction.

En utilisant les catégories proposées par Rainier Grutman, on peut voir dans ce geste une « autotraduction verticale », ou plus exactement une « supra-autotraduction [10] », qui désigne le passage d'une langue très périphérique dans la « galaxie des langues [11] », l'arabe algérien, à une langue centrale, le français. Benaïssa peut aussi être considéré comme « un autotraducteur migrateur », bien que l'autotraduction précède chez lui la migration, puisque la publication d'*Au-delà du voile* constitue une première étape vers un déplacement définitif dans l'espace et un changement de langue d'écriture [12].

7. S. Benaïssa, *Au-delà du voile*, *op. cit.*, p. 4.

8. La seule variation significative se produit dans une scène où les deux sœurs jouent au jeu traditionnel de la *bouqqala*, en devinant l'avenir des partis se présentant aux élections (S. Benaïssa, *Rāk khūya*, *op. cit.*, p. 26-29, et S. Benaïssa, *Au-delà du voile*, *op. cit.*, p. 25-28). Benaïssa change ici l'ordre des partis politiques évoqués. Ce changement n'a pas de réelles conséquences sur la cohérence de la pièce, mais témoigne de l'autorité de l'auteur dans les deux textes.

9. Entretien avec Slimane Benaïssa, Paris, 23 mars 2016.

10. Dans la définition de Grutman, peut être définie comme « verticale » toute autotraduction ayant lieu entre deux langues qui n'ont pas la même valeur symbolique et le même prestige dans le contexte mondial, ce qui empêche une concurrence réelle entre elles et les place dans une relation asymétrique. Les autotraductions verticales constituent la majorité des autotraductions alors qu'elles sont les moins étudiées. En outre, Grutman fait la distinction entre « infra-autotraductions », qui ont lieu lorsqu'un auteur choisit d'écrire premièrement dans une langue centrale et s'autotraduit en deuxième lieu dans une langue périphérique, et « supra-autotraductions » qui ont lieu lorsque l'écrivain parcourt le chemin inverse. Voir Rainier Grutman, « L'autotraduzione "verticale" ieri e oggi », dans Marcial Rubio Árquez et Nicola D'Antuono Nicola (dir.), *Autotraduzione. Teoria ed esempi fra Italia e Spagna (e oltre)*, Milan, LED, 2008, p. 33-48, ici p. 42.

11. Louis-Jean Calvet, *Pour une écologie des langues du monde*, Paris, Plon, 1999, p. 75-99.

12. Des écrivains qui ont autotraduit un texte après une migration ont ainsi dû accomplir un effort d'adaptation au contexte d'arrivée, du point de vue linguistique et culturel. Rainier Grutman, « Fran-

Le parcours éditorial et scénique des deux versions de cette pièce confirme cette interprétation : d'après l'auteur, la version arabe n'a plus été jouée après son exil et continue d'être injouable dans le contexte politique et culturel de l'Algérie d'aujourd'hui, en raison des thématiques traitées ; en revanche, la version française n'a jamais cessé d'être mise en scène [13].

L'autotraduction d'*Au-delà du voile* a longtemps été la seule expérience d'autotraduction de l'auteur [14]. Quand il se remémore cette expérience, il exprime une insatisfaction qui explique sans doute qu'il l'ait si rarement évoquée :

> J'ai dû traduire la pièce, la faire jouer aux actrices, en trois mois. On faisait la représentation en arabe et la représentation en français. Et donc, ce travail, je l'ai fait à mon sens un peu trop rapidement. Je ne voulais pas trop me détacher du texte arabe. J'ai maintenu des références qui n'existent pas dans la tête d'un Français. C'est très compliqué, le théâtre [15].

Plus généralement, l'auteur a longtemps envisagé la traduction en termes d'impossibilité, au point de déclarer : « 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 [16]. » La nature autotraductive d'*Au-delà du voile* ne faisant aucun doute, il importe à présent d'étudier dans le détail les stratégies que l'auteur a suivies en transposant sa pièce d'une langue à l'autre.

2 *Au-delà du voile*, une autotraduction (re)créatrice

L'analyse des textes révèle de nombreuses variantes, qu'il s'agisse du contenu ou du style. Les changements relatifs au contenu font apparaître une tendance de l'auteur à aller à l'encontre de son public français. Tout d'abord, en ce qui concerne les références liées au contexte politique algérien, Benaïssa ajoute à plusieurs reprises dans la version française des allusions aux manifestations qui secouent Alger en 1988-1990. C'est le cas de cet extrait :

(1)

فطومة: اسمعي! هنا ما كاين لاmarche arrière لا marche avant !سمعت؟

روحي بدلي حوايجك ولو العشية ما زالت طويلة باش تقصروا روحي وما زال ما

كملت شي هذرتي معك ياي نوضي!

cophonie et autotraduction », *Inter-francophonies*, n° 6, dir. Paola Puccini, « Regards croisés autour de l'autotraduction », 2015, p. 1-17.

13. La dernière mise en scène à ce jour remonte à 2011, au Théâtre du Lucernaire, à Paris.

14. S. Benaïssa, dans « Traduire la réalité », art. cité, p. 45-46, déclare avoir enfin traduit en arabe sa pièce *Les Fils de l'amertume*, qu'il avait longtemps jugée intraduisible. Cette pièce demeure inédite.

15. Entretien avec Slimane Benaïssa, Paris, 23 mars 2016.

16. S. Benaïssa, « Traduire la réalité », art. cité, p. 45.

> L'aînée : en attendant, nous piétinons… *avec ces manifestations dehors*, il n'est pas question de sortir. Pose tes affaires et va te changer, la journée sera encore longue[17]...

Ces ajouts répondent à une exigence de « clarification », car il est probable qu'une partie du public français ignore la violence du contexte politique algérien de l'époque[18]. Dans l'exemple suivant, l'auteur insère quelques références au lexique politique de l'Hexagone :

(2)

دليلة: انا الحجاب الي نلبسه في الضرب والقفيل والسيطرة ما هو حجاب ! هذه ما شي سترة هذه كشفة هذه!

> La cadette : Le hidjab, imposé par la force et la violence, est une humiliation. *Et « enfermement » a toujours été le contraire de « liberté » dans mon dictionnaire*[19].

L'auteur développe en français une réflexion à peine esquissée en arabe. La sœur cadette réfléchit aux problèmes liés à l'imposition du voile, qui devrait selon elle procéder d'un choix conscient. Benaïssa ajoute ici une opposition entre l'enfermement et la liberté, l'un des trois termes sur lesquels se fonde la République française, en adressant un clin d'œil implicite à la tradition politique du public français.

Bien que la pièce soit dominée par des sujets philosophiques et abstraits, l'Algérie est souvent présentée au moyen de détails concrets qui renvoient à ses habitants, à ses traditions et à ses parfums. C'est justement grâce aux souvenirs d'enfance que les deux protagonistes trouvent un point de contact et parviennent, à la fin de la pièce, à se réconcilier. La traduction de ces détails mérite d'être citée, car ils ont été totalement réécrits en français. C'est le cas de ce passage :

17. S. Benaïssa, *Rāk khūya*, *op. cit.*, p. 12 (traduction littérale : « Fatouma : écoute, ici il n'y a ni marche arrière ni marche avant, tu as entendu ? Va, change-toi et reviens. L'après-midi est encore long pour bavarder. Va, je n'ai pas encore fini mon discours avec toi. Viens, lève-toi. ») ; et S. Benaïssa, *Au-delà du voile*, *op. cit.*, p. 15.

18. La clarification est l'une des « tendances déformantes » répertoriées par Berman. Dans sa définition, la clarification se rapporte à deux opérations traductives : « La manifestation de quelque chose qui n'est pas apparent, mais celé ou réprimé dans l'original » ou bien une « explication qui vise à rendre clair ce qui ne l'est pas et ne veut pas l'être dans l'original ». (Antoine Berman, *La Traduction et la lettre ou L'Auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999, p. 15.)

19. S. Benaïssa, *Rāk khūya*, *op. cit.*, p. 20 (traduction littérale : « Dalila : Pour moi, le hidjab que je porte après les coupes, après avoir été enfermée et dominée, ce n'est pas un hidjab. Ce n'est pas une protection, c'est une exposition, ça. ») ; et S. Benaïssa, *Au-delà du voile op. cit.*, p. 12.

(3)

دليلة: تشفي ككنا نخرجوا في الربيع **الكسرة** تفوّر و**الحناء** في يد العمريات
و**الملايات** كحلاء توت جايات من كل جهة في الزايرات و**الزغاريت** ترعد الدنيا
والربيع فايت علينا بخيراته

> La cadette : J'aimais ces après-midi où, tous *les voiles étalés sur l'herbe*, nous campions pour accueillir le printemps. Nous croquions des *artichauts crus*… Et les *herbes* de toutes sortes, *beurre tendre et petit lait doux, galettes aux herbes et œufs au cumin.* Sous *l'immense figuier, au milieu des blés, même les chevaux étaient fous de liberté*[20].

Ici la sœur cadette évoque ses souvenirs d'enfance liés au printemps, en convoquant de nombreux détails appartenant à la culture traditionnelle algérienne. Elle emploie beaucoup de *realia* comme « **الكسرة** – *al-kisra* », un pain traditionnel, les « **الملايات** – *al-mlāyāt* », les voiles noirs traditionnels portés par les femmes, les « **الزغاريت** – *azzaghārīt* », le son typique que les femmes produisent pour fêter un mariage. Ces éléments disparaissent dans la version française, où l'auteur, tout en s'arrêtant aussi sur des détails concrets, change complètement ses références. La situation décrite est tout à fait différente : en arabe, Dalila se souvient d'une fête où de nombreuses personnes bougent et se rencontrent près des mausolées, en s'arrêtant notamment sur la description des femmes – le henné, les voiles, les cris des femmes ; en français, à l'inverse, la scène évoquée est plutôt bucolique, avec une attention particulière portée aux éléments naturels – l'herbe, le figuier, les blés, les chevaux. De plus, les *realia* utilisés en français appartiennent uniquement au champ sémantique de la nourriture, ce qui évoque chez le spectateur français l'image familière d'un pique-nique. Les plats évoqués – « les œufs au cumin », les « galettes aux herbes », les « artichauts crus », le « petit lait doux », tout en étant effectivement des plats algériens, sont plus connus d'un public étranger que ceux qui sont cités en arabe. C'est une sorte d'adaptation au nouveau public et à son contexte, que la dernière référence à la liberté semble confirmer. Ces constats viennent contredire certaines déclarations de l'auteur, citées plus en haut, où il déplore son incapacité à se détacher des références algériennes du texte. Il pensait probablement à la traduction du jeu de la *bouqqala* où, effectivement, il traduit assez littéralement en conservant des références aux partis politiques de l'époque, assez compliquées à comprendre pour un Français. Voici un court extrait où la *bouqqala*, une sorte d'oracle qui prédit l'avenir sous forme de poème, parle d'*El Islah*, un parti musulman centriste :

20. S. Benaïssa, *Rāk khūya*, *op. cit.*, p. 21 (traduction littérale : « Dalila : Tu te rappelles quand on sortait au printemps et l'odeur du *kisra* [pain traditionnel] parfumé et le henné sur les mains des filles, et les *mlāyāt* [voile traditionnel noir] comme l'écorce qui arrivaient de tous les côtés dans les mausolées, et les *zagharit* qui tonnaient. Et le printemps passe avec tous ses biens. ») ; et S. Benaïssa, *Au-delà du voile*, *op. cit.*, p. 21.

(4)

دليلة:عييت من الوقفة وعييت من نشوف عييت من الجامع واقفة عند بابه
اذا انت قريت انا هجيت والحرف الي نسيته نعيطيك وجبه
وراني نترجى في القلوب القاسحة وقتا يرطابوا
يا ذرى اشكون هذا؟
فطومة: ياو الارشاد والإصلاح اه!

La cadette : Je suis lasse de l'attendre
Je suis lasse de percevoir
Je suis lasse de la mosquée
Toujours debout à son entrée.
Si tu as lu,
Moi j'ai épelé.
La lettre que j'ai oubliée,
Je t'en donne la signification.
Je passe mon temps à espérer
Que les cœurs durs s'attendrissent.
L'aînée : El Islah Wal Irschad ! À moi [21] !

L'analyse stylistique de la pièce révèle également des décalages importants entre les deux versions. Le souci d'adaptation à l'horizon d'attente du public français, en effet, est encore plus notable au regard du style. La pièce ayant pour principal sujet l'impossibilité de toute communication entre les deux sœurs, la version arabe se caractérise par une expressivité très importante, qui se traduit par un usage massif des points d'exclamation et des interjections :

21. S. Benaïssa, *Rāk khūya*, *op. cit.*, p. 27 (traduction littérale : « Dalila : Je suis lasse de m'arrêter, je suis lasse de regarder, je suis lasse de la mosquée, debout devant sa porte / Si tu as lu, moi j'ai eu du mal à lire en épelant et de la lettre que j'ai oubliée, je te donne la réponse / Et j'espère encore que les cœurs durs s'attendrissent / Qui sait de quoi il s'agit ? / Fatouma : Yaw, El Islah Wal Irschad. ») ; et S. Benaïssa, *Au-delà du voile*, *op. cit.*, p. 26.

(5)

فطومة: **اه اسمعي اه!** احنا يتامى ما عندنا غير خونا **اه!**

دليلة: هو؟ هو الي يتيم وما عنده غير خواتاته!

فطومة: **ايواه!**

دليلة: **اه**

L'aînée : Écoute, nous sommes orphelines et nous n'avons que notre frère !

La cadette : C'est lui l'orphelin qui n'a plus que nous, ses deux sœurs [22].

Le mot-phrase « **اه** – *āh* » est utilisé quatre fois dans ces répliques et trois cent sept fois au total dans la pièce. Exprimant tout à la fois l'étonnement et la plainte, il témoigne, plus généralement, de l'implication profonde des personnages dans le dialogue. Sa variante plus longue « **ايواه** – *āyūh* » n'apparaît que deux fois dans la pièce. Or ces interjections sont toutes omises, sans exception, dans la traduction française. C'est le premier indice d'une tendance à privilégier la transposition du sens, au détriment des choix expressifs. Dans cet exemple, les cinq points d'exclamation en arabe se réduisent à un seul en français. Cette tendance est confirmée par la non-traduction des répétitions ayant exclusivement une fonction expressive, comme dans l'extrait suivant :

(6)

دليلة: حنونة! قولي لي **انت انت علاه** ما عندك شي الذراع **علاه؟**

La cadette : Alors pourquoi, toi, tu n'as pas eu d'enfant [23] ?

La cadette répète deux fois le pronom personnel sujet de la deuxième personne du singulier « **انت** – *inti* » et l'adverbe interrogatif « **علاه** – *'aleh* ? [pourquoi ?] ». Les mots répétés sont des mots grammaticaux qui ne sont pas porteurs du sens de la phrase. Notons que l'emploi du pronom personnel sujet n'est pas obligatoire en arabe, et que son emploi est emphatique. De plus, la répétition pressante de ces deux éléments, à une distance si brève, contribue à donner spontanéité, rapidité et nervosité au discours. Ce genre de répétition est aussi omis dans la traduction. Au niveau du style, une tendance à la « rationalisation » semble ainsi se manifester [24]. Enfin, la version

22. S. Benaïssa, *Rāk khūya*, *op. cit.*, p. 5 (traduction littérale : « Fatouma : āh ! Écoute āh ! Nous sommes des orphelines et nous n'avons que notre frère ! āh ! / Dalila : Lui ? C'est lui qui est orphelin et n'a que ses sœurs ! / Fatouma : āyūh ! / Dalila : āh ! ») ; et S. Benaïssa, *Au-delà du voile*, *op. cit.*, p. 9.

23. S. Benaïssa, *Rāk khūya*, *op. cit.*, p. 24 (traduction littérale : « Dalila : Hanouna ! Dis-moi toi, toi, pourquoi tu n'as pas d'enfants, pourquoi ? ») ; et S. Benaïssa, *Au-delà du voile*, *op. cit.*, p. 24.

24. « La rationalisation re-compose les phrases et séquences de phrases de manière à les arranger selon une certaine idée de l'*ordre* d'un discours. » (A. Berman, *La Traduction*, *op. cit.*, p. 53-54 ; c'est Berman qui souligne.)

française est caractérisée par des changements qui ne peuvent s'expliquer que par un désir de modification de l'œuvre par son auteur. Si cette volonté apparaît déjà dans les exemples cités, en voici un dernier extrait très parlant :

(7)

دليلة: 'et c'est quانا ما نشوف شي التلفيزيون معه!

هو الي يشوفها وحده وكيشبع منها يجيب له ربي كالي انا خرجت من صندوق

العجب في عوض يحوس سحجبني يحوس يغلق علي قاع

> La cadette : C'est qu'il ne me laisse pas voir la télé ; il s'enferme pour la voir et quand il a sa dose… il m'accuse d'être sortie dans une boîte à scandale. Il ne cherche pas seulement à me voiler, il veut me camisoler [25].

L'analyse contrastive des deux versions montre que très peu de répliques relèvent de la traduction allographe. Benaïssa ne traduit pas comme l'aurait fait un traducteur allographe, en procédant syntagme par syntagme ; il reformule les phrases et récrée le discours, même lorsqu'il véhicule le même sens. Il réaffirme ainsi son pouvoir absolu sur le texte, dont il dispose à son gré, en donnant libre cours à son désir de se redire.

Tel est bien le résultat le plus important de notre analyse textuelle : *Au-delà du voile* est une autotraduction de *Rāk khūya w ānā škūn*. Le lien entre ces deux pièces n'a pourtant rien d'explicite. Bien que le péritexte de l'édition Lansman ne signale pas l'existence d'une première version arabe, une lecture attentive de l'épitexte – des articles et des ouvrages critiques sur Benaïssa – permet de mettre les deux textes en relation. L'analyse textuelle des variantes vient confirmer cette hypothèse. Par ailleurs, l'analyse des variantes révèle une tendance naturalisante au niveau du contenu et au niveau du style. La clarification (nos trois premiers exemples) et la rationalisation du texte (nos exemples 5 et 6) vont au-devant des attentes supposées du public français. *Au-delà du voile* étant le premier essai d'écriture à l'intention de ce nouveau public, il est probable que Benaïssa a voulu adapter son texte à ses attentes.

Si le processus de naturalisation est indéniable, réécriture et recréation constituent ici la tendance dominante. L'analyse contrastive des deux versions montre que peu de répliques pourraient passer pour une traduction allographe. L'autotraducteur fournit souvent la même information qu'en arabe, mais il l'exprime tout autrement – c'est-à-dire qu'il la réécrit avec d'autres mots. S'il respecte la structure de sa pièce, l'équilibre entre les répliques et, en général, le sens véhiculé, Benaïssa la traduit en se créant un nouveau style français, en ajoutant des répliques, en éliminant des passages quand cela lui chante : le processus à l'œuvre relève ainsi de l'autotraduction recréatrice.

25. S. Benaïssa, *Rāk khūya*, *op. cit.*, p. 31-32 (traduction littérale : « Dalila : Et c'est que moi, je ne regarde pas la télévision avec lui ! C'est lui qui la regarde tout seul et, quand il est saturé, il lui semble que je sors de l'écran, et au lieu d'essayer de me faire porter le voile il essaye même de m'enfermer. ») ; et S. Benaïssa, *Au-delà du voile*, *op. cit.*, p. 21.

Bibliographie

Benaïssa, Slimane, *Rāk khūya w ānā škūn*, manuscrit inédit, n. d.

Benaïssa, Slimane, *Au-delà du voile*, Manage, Lansman, 1991.

Benaïssa, Slimane, « Traduire la réalité d'une langue à l'autre », dans Chiara Montini (dir.), *Traduire, genèse du choix*, Paris, Archives contemporaines, 2016, p. 39-47.

Berman, Antoine, *La Traduction et la lettre ou L'Auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999.

Calvet, Louis-Jean, *Pour une écologie des langues du monde*, Paris, Plon, 1999.

Chaulet-Achour, Christiane, « Slimane Benaïssa : de l'expression théâtrale à l'écriture romanesque », *Algérie Littérature/Action*, nº 33-34, 1999, p. 109-120.

Dahmane, Hadj, « L'expression politique dans le théâtre algérien : le cas de Slimane Benaïssa », dans Ioana Galleron (dir.), *Théâtre et politique. Les alternatives de l'engagement*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 137-148.

Grutman, Rainier, « L'autotraduzione "verticale" ieri e oggi », dans Marcial Rubio Árquez et Nicola D'Antuono Nicola (dir.), *Autotraduzione. Teoria ed esempi fra Italia e Spagna (e oltre)*, Milan, LED, 2008, p. 33-48.

Grutman, Rainier, « Francophonie et autotraduction », *Inter-francophonies*, nº 6, dir. Paola Puccini, « Regards croisés autour de l'autotraduction », 2015, p. 1-17.

Lusetti, Chiara, *Hétérolinguisme et autotraduction dans le Maghreb contemporain. Le cas de Jalila Baccar et Slimane Benaïssa*, thèse de doctorat, Université de Milan/Université de la Manouba, 2017.

Morsly, Dalila, « Le théâtre algérien. Subversion sociale et linguistique », *Impressions du Sud*, nº 27-28, 1991, p. 58-61.

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

Ruocco, Monica, *Storia del teatro arabo, dalla Nahda ad oggi*, Rome, Carocci, 2010.