

Le Pain nu de Mohamed Choukri et l'aventure de la traduction

par Salah NATIJ, Université de la Sorbonne Paris IV : <http://paris-sorbonne.academia.edu/SalahNatiJ>

- I - Le Pain nu devant la critique arabe**
- II – Le texte et sa traduction**
- III – Le texte traduit : la naïveté savante**
- IV – Une traduction intégrative**
- V – L'effet en retour de la traduction sur l'original**

S'agissant du récit de M. Choukri, *Le Pain nu*, le problème de la traduction se pose d'une manière un peu particulière. La raison en est toute simple : ce récit a été publié en traduction française en 1980 avant de l'être dans sa version originale arabe en 1982. De ce fait, les circuits et les mécanismes de la réception inter-littéraire se trouvent complètement inversés, en ce sens que la traduction a été effectuée et pratiquée dans un contexte où le texte original n'avait encore fait l'objet d'aucune réception dans son horizon de production, à part l'acte de censure consistant en une interdiction de la publication.

Bien entendu, on peut considérer l'interdiction de publication et la censure comme constituant une forme de réception. Mais il s'agira dans ce cas d'une réception dont le texte ne portera les traces que d'une manière privée et discrète, puisqu'elle n'est pas médiatisée et réalisée par la lecture.

On ne peut pas donc s'empêcher de penser que, dans le cas du *Pain nu*, la traduction agit comme une interpellation. Elle fait irruption et rompt le paisible accord que le texte avait avec lui-même en lui révélant, soudainement, que l'image littéraire qu'il avait de lui-même jusqu'à maintenant est susceptible d'élargissement. Ainsi la traduction agit en donnant, pour ainsi dire, comme un coup de fouet magique, amenant un texte à se penser autrement, à faire siennes certaines autres prétentions, au point que, dans quelques cas, cela conduit le texte dans une sorte de dissonance esthétique.

Le cas du *Pain nu* est à ce propos exemplaire. Voilà un texte que toutes les maisons d'édition arabes avaient refusé de publier et qui, comme providentiellement, se trouve livré à une aventure inattendue, celle d'être traduit et publié en Angleterre¹ d'abord puis en France².

Après sa publication en 1982³ dans sa version arabe, *Le Pain nu* avait suscité un nombre de critiques dans presque tout le monde arabe. Nous proposons donc de commencer par rendre compte de ces critiques afin que l'on puisse par la suite montrer, d'une part, quelles étaient les raisons qui ont présidé au refus de publication et, d'autre part comment la traduction a pu exercer une certaine influence sur les positions que les uns et les autres ont pris vis-à-vis du texte, une fois publié en arabe.

I - Le Pain nu devant la critique arabe

Il est quasi impossible de parler du récit de M. Choukri, ou de s'en approcher, sans sentir une sorte de malaise, sans que l'on soit dérangé dans ce que l'on est amené à en dire.

C'est ce qui ressort de prime abord des textes critiques dont nous allons parler. La source de ce malaise a sans doute son origine ici dans le fait que, d'une part, aucun discours critique ne peut se développer qu'en prenant au sérieux les textes dont il parle, et que, d'autre part, dans le cas précis du *Pain nu*, ce même discours se trouve devant un texte qui n'a nullement l'intention de se faire prendre au sérieux.

Une communication littéraire fondée sur le principe du respect réciproque est une pratique conforme aux normes de l'institution établie. Or, l'objectif du *Pain nu*, la raison pour laquelle il fut écrit, c'est de dénoncer cette institution et lui montrer qu'elle n'est pas digne de respect. Il va sans dire que cette attitude n'est pas sans déplaire aux représentants de cette institution, et surtout aux critiques qui croient fermement à la validité des normes littéraires en vigueur.

Il paraît que ce qui a surtout gêné les critiques arabes dans *Le Pain nu* c'est le fait que ce texte, jugé a priori comme étant sans valeur esthétique, parvient à conquérir un public de lecteurs et à être de surcroît reçu par celui-ci comme une œuvre majeure, la seule capable de lui parler. Et c'est pour cette raison sans doute que certains critiques se sont vus obligés de commencer par expliquer ce « phénomène ».

Ainsi, pour le critique égyptien R. Naqqache, le succès réalisé par *Le Pain nu*, que ce soit dans sa traduction française ou après sa publication en arabe, ne doit pas être tenu pour une preuve de sa valeur littéraire. Pour lui, ce succès doit être expliqué par des raisons autres que littéraires. Et c'est

¹ *For Bread alone*, London, Peter Owen, 1973.

² Paris, Maspero, 1980. Traduit par Tahar Ben Jelloun.

³ Casablanca, Imprimerie Najah, à compte d'auteur.

ainsi qu'il fut amené à avancer l'hypothèse selon laquelle si *Le Pain nu* a été traduit, publié et accueilli en France, ce n'est pas en raison de sa valeur littéraire intrinsèque, mais seulement parce que cela fait partie de la stratégie de certaines « institutions occidentales qui n'hésitent pas à adopter une attitude particulière à l'égard de la littérature arabe en épousant et en encourageant tout ce qui peut dévoiler les aspects négatifs de la personnalité arabe, surtout quand les occasions de le faire sont offertes par les Arabes eux-mêmes, comme c'est le cas de Choukri. »⁴

Naqqache ne voit donc dans *Le Pain nu* que son aspect « provocation », c'est-à-dire, comme il le dit, cette façon de présenter les choses qui en fait une « littérature tant dénoncée et condamnée par de l'impudeur et du dévoilement le goût général »⁵.

En outre, comme pour nuancer un peu son discours moralisant, Naqqache essaie de se rattraper en ajoutant : « Je n'ai pas l'intention de juger le texte de M. Choukri au nom de la morale... mais, avant tout, sur la base de critères artistiques, littéraires et intellectuels. »

Or, tout au long de son article, la seule et unique question que Naqqache pose est la suivante : pourquoi *Le Pain nu* a-t-il réalisé un tel succès malgré sa violation du goût général ?

Sans éprouver le moindre besoin d'approfondir son analyse, Naqqache trouve une réponse toute simple à cette question : d'un côté, si *Le Pain nu* a été traduit en France, c'est parce que les Occidentaux ne manquent aucune occasion de mépriser les Arabes ; de l'autre côté, le texte de Choukri a connu, certes, un succès auprès du public arabe, mais « ce succès n'a aucune valeur positive quant à sa signification artistique et culturelle. Le phénomène de la diffusion du *Pain nu* parmi le public est semblable au phénomène de la drogue : elle se propage facilement dans les milieux des malades et des déviants, sans que l'étendue de sa propagation soit pour autant la preuve de sa valeur humaine ».⁶

En somme, Naqqache évite de centrer la discussion sur les valeurs esthétiques et littéraires du *Pain nu*, afin qu'il puisse trouver par la suite une explication extra-littéraire à son succès. L'objectif n'étant donc pas celui de critiquer Choukri sur la base de son rapport à la littérature, mais de le marginaliser complètement en montrant qu'on ne peut lui appliquer aucun critère littéraire valable.

Nous avons dit qu'aucun discours critique ne peut se développer et s'exercer qu'au prix de prendre au sérieux ce dont il parle. Il semble que ce principe est difficilement applicable à la situation du *Pain nu*. Car, aux yeux de ses critiques, ce qui est cette fois-ci mis en jeu, ce n'est pas seulement une certaine idée de la littérature, que l'on serait prêt à discuter, mais l'écriture elle-même à la fois en tant que pratique sociale et comme définition de la capacité d'exprimer les expériences humaines.

En effet, dans un colloque organisé en 1979 par l'Union des Écrivains Marocains sur le thème du « Nouveau roman arabe », M. Choukri a qualifié *Le Pain nu* de texte subversif. Il est subversif, dit-il, parce que, d'une part, il est « écrit en marge de toute institution sociale ou littéraire » et, d'autre part, il s'agit d'une autobiographie qui « signe en quelque sorte la mort de toutes les autobiographies de pacotille, des confessions, (en quête de certificats de bonne conduite) écrites dans les bonnes normes de la morale et de la théologie »⁷.

Il nous est facile maintenant de comprendre pourquoi durant dix ans⁸, toutes les maisons d'édition ont refusé de publier ce texte lorsque nous nous rendons ainsi compte que même les critiques avaient peut-être eux aussi souhaité cette censure. La publication du *Pain nu* a sans doute touché, pour ainsi dire, une corde sensible dans le complexe des conceptions et des convictions de la communauté des critiques littéraires arabes. Sinon, comment pouvons-nous comprendre cette unanimité dans le rejet, cette réaction comme spontanément collective visant à marginaliser Choukri en le désignant comme le promoteur d'une littérature « irresponsable ». C'est ainsi qu'en 1983, c'est-à-dire quelques mois après la publication du *Pain nu* en langue arabe, l'Union des écrivains marocains a appelé ses membres à une réunion d'urgence pour discuter et évaluer le texte de Choukri. Au cours de cette réunion de discussion un des membres de l'Union, Idris El Khouri, n'a pas hésité à s'attaquer à la personne de M. Choukri, en le qualifiant de « mendiant délinquant de la ville, un anarchiste qui se représente la femme comme une vague, tout en étant en lutte contre la ville de Tanger pour y prouver son existence »⁹.

A remarquer ici que la critique oublie volontairement de faire la distinction entre l'univers du *Pain nu*, comme produit de l'écriture, et l'écrivain Choukri comme une personne menant une vie réelle. Visiblement, par le biais de cette démarche, cette critique vise à définir la personne de Choukri comme

⁴ Article paru dans le journal *Ach-charge AI-awsat*, 9 juin, 1984.

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem.

⁷ « Le nouveau roman arabe », Revue *al-Asas*, n° 18, 1980, p.4.

⁸ *Le Pain nu* fut écrit en 1971.

⁹ Article paru dans le journal *al-Riad*, 9 mai, 1983.

un individu dont les actes sont si singuliers et si rares qu'il serait difficile de les considérer autrement que comme des accidents dans le fonctionnement de la société. C'est ce que El Khouri a essayé de prouver, en ajoutant : « *Il (Choukri) dort dans un horizon bien propre à lui. Il cherche son sommeil et le trouve à côté de lui... et il a son propre temps* »¹⁰.

Dans cette citation, remarquons l'effort fourni pour faire de l'auteur du *Pain nu* une personne unique dans son genre, une personne qui possède à la fois un « horizon spécifique » et un « temps propre », bref, un ordre cosmique qui en fait un individu à part. Cette attitude critique est d'autant plus insidieusement pernicieuse qu'elle procède d'une stratégie générale – outil privilégié des sociétés répressives – consistant à confondre le réel et le fictionnel, le normal et l'anormal, parce que c'est ainsi que l'on peut rendre bien des choses inoffensives, en les déchargeant de leur force critique et problématisante. Dans certains cas, pour désamorcer le pouvoir critique d'une œuvre nouvelle, les représentants de l'idéologie dominante se contentent d'intégrer cette œuvre dans le système de sens établi, en lui attribuant ainsi une place dans le déjà vu, connu et familier.

Dans le cas du *Pain nu*, ce que l'on a essayé de pratiquer ce n'est pas le procédé de l'assimilation, mais celui de l'exclusion et de la stigmatisation marginalisante. Il s'agit moins de lui trouver des précédents dans l'histoire de la littérature que de le définir comme le fruit d'une conduite singulière et pathologique.

Essayons maintenant de comprendre le pourquoi de ces tentatives de marginalisation de l'auteur du *Pain nu*.

Comme l'a fait remarquer un critique, le seul à notre connaissance qui ait essayé de comprendre le *Pain nu* comme un texte littéraire, ce qui donne un sens particulier au récit de Choukri, ce n'est pas le fait qu'il s'agit d'une sorte d'autobiographie un peu provocante, ni non plus parce que ce récit a pendant longtemps fait l'objet de la censure au nom de la justesse morale, mais parce que c'est la première fois dans l'histoire de la littérature arabe qu'un écrivain exerce l'écriture sous la forme « d'un corps vivant »¹¹, refusant les sentiers battus.

C'est pour cette raison que nous devons prendre *Le Pain nu* pour un événement doublement significatif dans le contexte de la littérature arabe : toutes les réactions critiques ont essayé de justifier leurs attitudes hostiles en appelant à l'ordre moral plutôt qu'à un ordre littéraire et esthétique. Cela permet déjà de voir comment dans les polémiques, qui n'ont apparemment qu'un enjeu littéraire, c'est au fond l'espace social comme totalité, avec ses faiblesses et ses carences, qui se trouve mis en jeu. C'est ainsi qu'on découvre que les espaces sociaux déficitaires, c'est-à-dire incapables de satisfaire tous les besoins, apprennent en priorité à leurs acteurs l'art de la dissimulation et de l'autocensure.

Comme l'a souligné Adorno, « *Les réactions humaines aux œuvres d'art sont depuis mémoire d'homme médiatisées à l'extrême ; elles ne sont pas directement liées à celles-ci ; aujourd'hui elles sont médiatisées par la totalité de la société.* »¹²

Ce n'est donc pas par hasard si toutes les critiques adressées au *Pain nu* ont toutes revêtu un caractère conservateur et réactionnaire : à travers ces critiques, c'est toute la société marocaine et arabe qui refuse de reconnaître ses propres carences. Et c'est là que réside la seconde signification du *Pain nu*.

II – Le texte et sa traduction

Comme nous avons essayé de le montrer plus haut, l'acte de traduire un texte littéraire s'insère dans l'ensemble des mécanismes de réception qui font entrer le texte ainsi traduit dans un nouvel horizon auquel il n'était pas destiné au départ.

C'est pour cela qu'il a fallu rendre compte de la traduction non seulement en tant que geste technique, mais aussi en tant qu'elle présente par elle-même une forme de réception.

Le cas du *Pain nu* est si particulier que nous nous voyons obligé de poser quelques questions supplémentaires à l'endroit de sa traduction en France.

Le rôle du traducteur est ici capital, et il l'est à double titre : premièrement, parce que, a priori, il n'existe aucun rapport dans la vision esthétique entre le traducteur Tahar Ben Jelloun et l'auteur M. Choukri ; deuxièmement, parce que, dans le milieu littéraire où le texte a été traduit, il se trouve que le traducteur est plus connu que l'auteur de l'original. Nous nous proposons ici d'étudier ce cas

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Elias El khouri, « L'écriture dans le corps vivant » (al-kitāb fī-l-jasad al-hayy), *al-Balagh al-maghribi*, 12 novembre, 1983.

¹² Cité par Peter Bürger, « La réception : problèmes de recherche ». *Œuvres et Critiques*, II, 2, Hiver, 1977-78, p. 7. Dans la traduction française, T. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1982 (1ère 1974), p. 302, le passage que nous avons cité a perdu de sa puissance de sens.

spécifique de médiation traductrice, en essayant de mettre en évidence l'incidence que pourrait présenter le fait d'être écrivain sur l'acte de traduction. Le traducteur du *Pain nu*, Tahar Ben Jelloun, fait partie d'un groupe d'écrivains maghrébins de langue française qui ont essayé de mettre en valeur leur double appartenance culturelle : ils sont à la fois des Maghrébins et, si l'on veut, des Arabes par leur culture d'origine et des « Occidentaux » par leurs compétences linguistiques acquises. En vertu de cette double appartenance, on a toujours pensé que ces écrivains peuvent jouer le rôle de médiateurs privilégiés entre deux cultures. C'est le cas de J. Berque qui pense que l'on doit s'attendre à ce que la communication entre les deux littératures, française et arabe, ne souffre d'aucun obstacle, car, dit-il, « *La francophonie de plusieurs écrivains orientaux et surtout maghrébins facilitait la compréhension* »¹³

En disant cela, Berque fait allusion à Tahar, Ben Jelloun, mais aussi à tous ces écrivains arabes qui, tout en s'exprimant en français, font de leur société d'origine, ou de certains de ses aspects, les thèmes centraux de leurs romans. Mais ce qui est encore plus intéressant c'est de voir ces écrivains revendiquer eux-mêmes ce rôle de médiation, ainsi que le fait T. Ben Jelloun lorsqu'il dit, en parlant de l'écrivain libanaise Andrée Chedid¹⁴ : « *Mon dernier livre, L'enfant de sable, a lui aussi les mêmes lecteurs et le même public. Je pense que nous sommes arrivés maintenant à une étape très importante : nous sommes parvenus à nous imposer comme des médiateurs* »¹⁵.

A supposer que cette médiation existe et qu'elle soit réellement assumée par des écrivains comme Ben Jelloun, la question que nous avons à nous poser est celle-ci : quelle forme de compréhension cette médiation peut-elle faciliter dans le procès d'échanges entre la littérature française et la littérature arabe, compte tenu de la vision esthétique du médiateur, c'est-à-dire de la façon dont il essaye de rendre l'intercompréhension possible ? Autrement dit, les écrivains arabes d'expression française, T. Ben Jelloun comme exemple, permettent-ils à la société française de communiquer avec les sociétés arabes d'une manière équitable et équilibrée ? Ces deux questions que nous venons de poser sont inévitables. Inévitables parce que quand un auteur, comme Ben Jelloun, dit qu'il joue le rôle de médiateur privilégié entre deux cultures, ce qu'il veut signifier par là ce n'est pas seulement son rôle de trait d'union, comme on dit parfois, mais aussi celui d'être un « informateur » et surtout un informateur dont le souci est de remplacer les préjugés par des images justes. C'est cela sans doute qui a poussé un spécialiste de la littérature maghrébine d'expression française à écrire : « *Il semble aujourd'hui évident que la tâche des premiers écrivains maghrébins de langue française ait été de réagir contre la littérature des Français sur le Maghreb en donnant de leur culture une vision de l'intérieur qui s'opposait au regard folklorique de "l'exote"* »¹⁶

Nous proposons dans ce qui suit de faire un détour, afin de rendre compte de ce que nous appellerons le projet esthétique de T. Ben Jelloun. Cela va nous permettre de répondre à la question : quelle forme de médiation un écrivain comme Ben Jelloun peut-il assumer ?

III – Le texte traduit : la naïveté savante

En parlant des problèmes de la traduction, nous avons essayé de montrer que dans l'acte de traduire un texte littéraire il y a quelque chose qui vient se glisser, s'intégrant au texte traduit, de telle sorte que sa structure s'en trouve plus ou moins modifiée. Dans la plupart des cas, les conséquences d'une traduction de ce genre se manifestent à travers des changements qui ont trait soit à des mots isolés, soit à des phrases entières, soit à des parties du texte. Et dans ces cas, il s'agit de changements propres à remplacer un équilibre par un autre, à déplacer certaines configurations de sens, sans pour autant atteindre à la position essentielle du texte, c'est-à-dire son appartenance esthétique-littéraire. Bref, la traduction s'intègre au texte, en modifie l'épaisseur, ce qui revient parfois à lui donner (ou imposer une) autre prétention et un autre destin. Comme l'a, bien vu G. Steiner, « *faire entrer un texte-source dans la catégorie des œuvres à traduire revient à lui conférer une dignité* »¹⁷. Il faut dire ici une autre dignité.

Ce qui est révélateur dans la situation du *Pain nu*, c'est la réaction probable des lecteurs : s'il nous était donné d'interroger tous ceux qui l'ont lu en traduction, nous obtiendrions sans doute une multiplicité de réponses que l'on pourrait, en fin d'analyse, ramener à une seule, sous la forme de l'interrogation suivante : comment on était venu à traduire ce texte ?

Cependant, la réaction des lecteurs ainsi pronostiquée ne doit pas être interprétée dans le sens d'un jugement contestant la qualité littéraire intrinsèque du *Pain nu*, cela révèle tout simplement que sa

¹³ *Langages arabes du présent*, Paris, Gallimard, 1974, p. 245.

¹⁴ A propos de son livre *La maison sans racine*, Flammarion, 1985.

¹⁵ Entretien, in *Cahiers de l'Orient*, n° 2, 1986, p. 173.

¹⁶ Marc Gontard, *La Violence du texte*, Paris, L'Harmattan, 1981, p. 15.

¹⁷ G. Steiner, *Après Babel*, Paris, Albin Michel, 1978, p. 281.

situation, en tant que texte littéraire, est ambiguë, ou, si l'on veut, échappe à la catégorisation par le lecteur ordinaire.

Sur la page du titre de la traduction, il est précisé qu'il s'agit d'un « récit autobiographique ». Mais cette indication générique pourrait-elle suffire pour effacer la confusion et inciter le public des lecteurs à lire *Le Pain nu* comme il lirait une autobiographie ? Or, même si, à ce niveau, l'indication générique remplit sa fonction « paratextuelle »¹⁸ en montrant au lecteur comment il doit classer le texte qu'il a entre les mains, cela ne manquera pas de donner naissance à une situation de lecture encore plus sujette à l'ambiguïté : le lecteur est tout à fait disposé à convenir qu'il s'agit bien d'un « récit autobiographique », mais, en même temps, il n'arrive pas à se construire un principe de compréhension, c'est-à-dire qu'il ne sait pas encore en vertu de quelle « utilité » visée l'auteur a décidé de nous raconter ses expériences.

En effet, comme le précise G. May, «... il n'existe sans doute que deux caractéristiques communes à la plupart des autobiographes : la première est que leur autobiographie est l'œuvre de leur âge mûr, sinon de leur vieillesse ; la seconde est qu'ils étaient eux-mêmes connus du public dès avant la publication de leur vie »¹⁹.

Le lecteur du *Pain nu* n'a donc aucune des deux caractéristiques mentionnées à sa disposition et, de ce fait, il se trouve, pour ainsi dire, devant un texte nu, un texte qui coïncide absolument avec les faits qu'il raconte et développe. Il n'y a par conséquent nul ailleurs auquel le texte du *Pain nu* pourrait renvoyer comme à quelque chose qui a eu lieu avant (et/ou en dehors de) lui ; tout ce qu'il peut faire, c'est se présenter tel qu'il est c'est-à-dire comme une totalité fermée sur elle-même : dans *Le Pain nu*, le lecteur a affaire à un texte où la vie et l'œuvre coïncident, forment une symbiose et se signifient mutuellement et solidairement.

C'est justement sur cette solidarité existant entre les expériences d'une vie, hautement singularisées, et la structure du texte qui les exprime que la traduction, comme nous allons le voir, va jouer à la fois pour offrir au public un principe de la lecture et pour intégrer *Le Pain nu* dans une perspective d'écriture bien connue.

IV – Une traduction intégrative

Consciente de l'ambiguïté autobiographique dont nous avons parlé, et surtout soucieuse de l'attitude des lecteurs, la traduction va s'employer à donner au *Pain nu* un sens et une identité littéraire cohérente. Déjà au niveau de la présentation de l'éditeur, ainsi qu'à travers la préface, l'accent est plusieurs fois mis sur le caractère singulier de ce texte, singularité qui en fait, comme le souligne la note de l'éditeur, « une œuvre littéraire à part dans le monde arabe d'aujourd'hui ». De son côté, le traducteur, dans la préface, insiste, dès la première page, sur cette singularité, mais en essayant, quant à lui, de lier le texte et la vie de l'auteur dans une communauté de destin : « Mohamed Choukri occupe une place à part dans la littérature arabe, à cause d'abord de son itinéraire personnel – l'histoire de sa vie – et ensuite de son écriture. »

Une fois défini comme la concrétisation d'une extrême complicité de la vie et de la littérature, *Le Pain nu* a la possibilité maintenant de se passer de toute prétention esthétique. Ce qui fait sa valeur désormais ce n'est pas comment l'histoire est racontée mais le fait d'oser la raconter : « Il faut dire que ce que raconte Choukri fait partie de ce genre de choses qui ne se disent pas, qu'on tait, ou du moins qui ne s'écrivent pas dans les livres et encore moins dans la littérature arabe actuelle. » (Préface)

Cette indication est destinée ici à donner au lecteur une motivation supplémentaire, et cela d'autant plus que le préfacier (le traducteur lui-même) n'a pas manqué de citer un échantillon de ces « choses qui ne se disent pas », en écrivant : « Mohamed Choukri parle avec simplicité de ses expériences sexuelles, de sa découverte du sexe de la femme "plein de dents, salive et d'écume". Longtemps, il l'appellera le "truc", la "plaie", la " blessure". Il sera heureux quand il se rendra compte que le sexe de la ferme "ne mord pas" ! Il apprendra beaucoup de choses dans l'univers des putains, dans les bordels, les cafés, les ruelles, avec des voleurs, des proxénètes, des contrebandiers, etc. »²⁰

Bref, le lecteur est ainsi introduit dans l'univers du *Pain nu* et familiarisé avec ses composantes. Remarquons aussi que ces composantes participent toutes d'une même unité morale, elles renvoient toutes à la vie de l'auteur, une vie qui apparaît ainsi particulièrement dominée par les obsessions et les fantasmes sexuels.

¹⁸ G. Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 242 et sv.

¹⁹ Georges May, *L'autobiographie*, Paris, PUF, 1979, p. 30.

²⁰ *Le Pain nu*, p. 9.

Comme on peut le voir à travers le passage cité, la préface du traducteur ne se contente pas de présenter le livre, elle s'efforce aussi de lui, donner une coloration homogène, une personnalité spécifique. Elle y délimite les objets et les faits auxquels le lecteur devra s'intéresser en priorité. Elle dépasse ainsi sa fonction de présentation à celle d'orientation de la réception. Cette seconde fonction dont la préface se voit dotée est d'autant plus puissante et, pour ainsi dire, imposante qu'elle provient du traducteur lui-même et, comme telle, elle se trouve douée d'une double signification : d'une part, elle peut être interprétée par le lecteur comme un lieu textuel où le traducteur justifie implicitement pourquoi *le Pain nu* mérite d'être traduit ; d'autre part, parce que le préfacier et le traducteur ne font qu'une seule et même personne, le lecteur aura tendance à prendre la préface pour une voix seconde crédible, et donc un intermédiaire de dialogue entre lui et le texte qu'il va lire.

Grâce à cette double signification, la préface se pose désormais comme une interprétation se déroulant parallèlement à la traduction. Or, si la traduction fait ainsi appel à une présentation parallèle, c'est sans doute parce que le traducteur n'a pas suffisamment confiance dans les capacités communicatives propres du texte. Comme nous allons le voir, ce manque de confiance aura un impact sur la réalisation de la traduction proprement dite.

Voici un exemple :

« *Nous étions plusieurs enfants à pleurer la mort de mon oncle. Avant je ne pleurais que lorsqu'on me frappait ou quand je perdais quelque chose. J'avais déjà vu des gens pleurer. C'était le temps de la famine dans le Rif. La sécheresse et la guerre.* »²¹

Et voici le même passage du texte arabe (nous traduisons littéralement) :

« *Je pleure la mort de mon oncle. Il y a des enfants qui m'entourent. Quelques-uns parmi eux pleurent avec moi. Déjà je ne pleure que lorsqu'on me frappe ou quand je perds quelque chose. Je vois des gens pleurer aussi. La famine dans le Rif. La sécheresse et la guerre.* »²²

Nous devons remarquer qu'il y a deux différences fondamentales entre la traduction et le texte arabe. La première résulte de l'ajout par le traducteur de l'expression : « *C'était le temps de la famine dans le Rif...* », expression qui vise à donner au récit, dès le départ, un ancrage historique spécifique. Or, il est improbable que le texte arabe désire s'ancrer dans tel contexte historique car, et c'est là la seconde différence, l'utilisation de l'indicatif du présent dans :

« *Je pleure la mort de mon oncle. Il y a des enfants autour de moi. Quelques-uns parmi eux... etc.* », vise moins à raconter et des événements et des scènes passés qu'à inviter le lecteur à imaginer et reconstruire lui-même ce qui a pu ou pourrait se passer en utilisant les fragments d'images qui lui sont ainsi offerts presque en désordre. L'utilisation de l'indicatif du présent donne au lecteur l'impression qu'il lit des expériences non pas telles qu'elles ont été vécues, mais en tant qu'elles sont en train d'être vécues par le narrateur. La technique du récit employée par le texte arabe est plus proche de la technique scénarique, qui procède par représentation reconstituante des faits et des gestes, que de la technique narrative proprement dite.

En employant la forme du passé à la place du présent, la traduction a transformé les mondes vécus et commentés en des « mondes racontés »²³, ce qui brise complètement la relation de simultanéité et de concomitance existant, dans le texte arabe, entre l'action et la narration. D'un côté, en ce qui concerne le texte original, nous sentons comme un désir insistant chez le narrateur de se mettre en permanence en scène en nous invitant, non pas à l'écouter raconter, mais à le voir et le regarder vivre (et revivre). De l'autre côté, c'est-à-dire du côté de la traduction, de temps en temps le narrateur se métamorphose pour prendre un peu de distance par rapport aux événements, comme dans l'exemple suivant : Le narrateur nous rapporte qu'à la suite d'une bousculade dans un marché, il a assisté à la scène suivante : « *Un policier m'a donné un coup de bâton sur les fesses. J'ai bondi en l'air, criant en rifain "Mère ! Mère !" J'ai insulté le policier en pensée. Deux autres policiers frappent les enfants et poussent les grands. Ils ont frappé aussi quelques hommes adultes marocains misérables.* »²⁴

La traduction française rend ce passage comme suit :

« *Je reçois un coup de bâton sur les fesses. Je bondis en l'air, en criant en rifain " Mère, Mère ". J'ai insulté le policier dans ma tête. Deux autres flics étaient arrivés avec leurs matraques. Bousculade et panique. Quelle honte ! De grands gaillards frappent les petits et malmènent les hommes pauvres qui traînent sur cette place, sans travail.* »²⁵

²¹ *Le Pain nu*, p. 11.

²² *al-khubz al-hâfi*, p.7

²³ Harald Weinrich, « Les temps et les personnes », *Poétique*, n° 39, 1979, p.338 et sv.

²⁴ Texte arabe, p. 14.

²⁵ Traduction française, p. 17.

Le moins que l'on puisse dire ici est que ce passage a pris sous l'effet de la traduction l'allure d'un reportage journalistique militant. Paradoxalement, le narrateur-enfant, qui à la vue de la situation n'avait pu avoir aucune autre réaction que celle de crier « Mère, Mère ! » est devenu une personne capable de percevoir et de juger ce que la scène présentait d'injuste et de condamnable. Comme pour défendre en quelque sorte le texte original contre sa propre « fausse conscience », la traduction n'a pas hésité à lui greffer deux phrases, deux tonalités mentales :

« *Quelle honte ! Deux gaillards frappent les petits et malmènent les hommes pauvres qui traînent sur cette place, sans travail.* »

Cette volonté du traducteur de donner à l'original à la fois une capacité d'objectivation des faits et un comme si « de conscience » politico-morale, témoigne de la difficulté qu'éprouve la vision propre du traducteur de s'accommoder d'un texte de part en part envahi et traversé par une naïveté quasi naturelle.

Comme nous l'avons vu, la vision esthétique de T. Ben Jelloun est profondément paternalo-populiste, d'où la tentation de faire dire à Choukri enfant un discours s'accordant mal avec la tonalité idéologique de l'ensemble du texte. C'est pour cette raison que nous avons appelé ce type de traduction *une traduction intégrative*. Elle est intégrative, en effet, en ce sens que, d'une part, elle essaye de conférer au produit d'une mémoire essentiellement dispersée la forme d'une intégrité de sens consciemment orientée, et, d'autre part, pour ce faire, elle a eu recours, comme nous l'avons vu à travers la préface, à une procédure explicative qui écrase le texte.

Cependant, force nous est de reconnaître que le problème de la traduction du *Pain nu* est encore plus complexe qu'on peut le supposer. Et de ce fait, il présente un fait comparatiste très intéressant.

V – L'effet en retour de la traduction sur l'original

Signalons encore une fois que la situation particulière du *Pain nu* vient du fait qu'il s'agit d'un texte qui a été publié en traduction avant de l'être dans sa version originale. Comme le manuscrit en arabe est donc resté sans publication pendant près de dix ans, il est permis de dire que l'auteur avait eu tout le loisir pour consulter les traductions, au risque de se laisser influencer par elles, influence qui pourrait l'amener à apporter quelques modifications à son manuscrit. S'il s'avère qu'il en était ainsi, une étude de la traduction, se contentant de poser le problème en termes d'infidélité, est vouée à voir ses hypothèses dès le départ faussées et tronquées de par le fait qu'il y avait eu probablement échange entre les deux textes, de telle sorte qu'il est difficile de dire avec précision quelle est la part d'infidélité et quelle est la part de l'influence exercée par la traduction sur la source.

Essayons de saisir le sens de l'échange suivant. Il s'agit d'un petit détail, mais il est très significatif pour notre propos :

Dans une note que le traducteur a jugé utile d'ajouter, à titre explicatif, à la traduction française, il est dit, à l'intention du lecteur, qu'« *on appelait à l'époque tout Européen "chrétien" dans le sens d'étranger. Comme on considérait tout Arabe "musulman". Ici "musulman" désigne les Marocains (NDT)* »²⁶

Il s'agit donc d'une note qui vise à faciliter la compréhension du texte traduit par un lecteur étranger à la communauté de langage et de communication propre à l'horizon de l'original. Or, deux ans après, c'est-à-dire en 1982, à la publication du *Pain nu* dans sa version arabe, Choukri a, semble-t-il, lui aussi jugé utile de faire figurer cette même note, en oubliant que son texte s'adresse, cette fois-ci, à des lecteurs arabes, et donc à des lecteurs qui sont spontanément familiarisés avec le système de désignation précisé par la note. Il n'y a donc aucune autre motivation présidant à la reprise de cette note que celle de donner raison à la traduction, ce qui est déjà en soi un pur effet de traduction, c'est-à-dire un effet en retour de celle-ci sur l'original. Cela est d'autant plus significatif qu'à travers la récupération de cette note, le texte original tend à devenir une traduction de la traduction.

Revenons à un passage que nous avons déjà cité pour y mettre l'accent sur un autre aspect de l'effet de la traduction. Il s'agit du passage où il est question de policiers frappant la foule sur la place. Nous avons fait remarquer que le traducteur a conféré au narrateur dans ce passage un discours nanti d'une charge politico-morale explicite. Nous pensons que cette modification n'a pas manqué d'exercer une influence sur l'auteur Choukri lui-même qui – sans doute après avoir lu la traduction – a été amené à effectuer un petit changement dans son manuscrit. Le lieu de ce changement se trouve dans la dernière phrase de ce passage : « *Deux autres policiers frappent les enfants et poussent les grands. Ils ont frappé aussi quelques hommes marocains misérables.* »²⁷

²⁶ *Le Pain nu*, p. 12.

²⁷ Texte arabe, 1982.

En effet, il suffit de constater comment la dernière phrase est presque en discorde logique avec celle qui la précède pour se rendre compte qu'elle est probablement le résultat d'une adjonction faite à la suite de la publication de la traduction. Comme nous pouvons l'observer dans la phrase suivante : « *Deux policiers frappent les enfants et poussent les grands...* », nous avons là déjà tous les éléments nous permettant de saisir le sens de la scène, puisque nous apprenons que les policiers « *frappent les enfants et poussent les grands* », c'est-à-dire que les sujets et les objets de l'actions sont pour nous maintenant déterminés et connus. On est en droit de se demander s'il y a encore besoin réel d'ajouter une phrase supplémentaire, en l'occurrence celle-ci : « *Ils ont frappé aussi des hommes (grands) marocains misérables* », phrase qui reprend une partie de la phrase qui la précède, en remplaçant le verbe « pousser » par « frapper ».

Deux remarques s'imposent ici : d'une part, s'il avait voulu à l'origine le dire, Choukri aurait tout simplement pu écrire : deux autres policiers poussent et frappent les enfants et les grands, et d'autre part, comme on peut le remarquer, la phrase ajoutée est la seule dans le texte arabe qui, du point de vue du temps, a la forme du passé.

Cela montre qu'il y a décalage entre le temps de l'écriture originale et celui de l'adjonction. Celle-ci ne peut donc tirer sa raison d'être, pensons-nous, que du fait qu'elle a été en quelque sorte « soufflée » par la traduction à l'original. Nous assistons là à un phénomène où le texte de la traduction est devenu une référence pour le texte source, de telle sorte qu'il semble que celui-ci ne peut désormais « se comporter » à l'égard de celui-là qu'en le considérant comme étant un prolongement de son horizon sémiotico-idéologique. C'est ce que nous avons appelé plus haut une *dissonance esthétique* : quand un texte littéraire se voit publié en traduction alors même que le manuscrit de l'original est objet de frustration due à la censure, il est fort probable que le texte ainsi frustré change progressivement l'image qu'il a de lui-même, au point qu'il adopte et intègre certaines prétentions qui n'ont jamais été les siennes jusqu'à maintenant.

La dissonance esthétique est ainsi le lot des textes littéraires qui sont en souffrance de « concrétisation » et de réception dans leurs horizons d'attente d'origine. Des textes qui ne peuvent par conséquent avoir qu'une image instable d'eux-mêmes.

Le cas du *Pain nu* est à ce propos révélateur. Car depuis qu'il a publié ce texte en traduction, Choukri n'a pas cessé de lui donner des définitions génériques chaque fois différentes les unes des autres. Dans la traduction française, comme on le sait, le livre est présenté comme un « récit autobiographique ». Deux ans après, dans son édition arabe, le texte porte le sous-titre générique de « récit autobiographique romancé ». Le glissement ainsi opéré entre la première et la deuxième édition est déjà très significatif. Mais il va se préciser encore davantage, comme le montre cette déclaration de Choukri :

« *Il m'est possible maintenant de dire que Le Pain nu est plus un roman qu'un récit autobiographique. Et cela ne signifie pas que je n'ai pas vécu ce que j'ai écrit.* »²⁸

Il y a chez Choukri comme un désir de toucher à l'universalité. En même temps, il est très conscient qu'il ne peut réaliser cet objectif qu'en donnant une dimension fictive-mythique, c'est-à-dire romanesque, à ses expériences personnelles et même à sa personnalité.

Nous avons dit fictive-mythique car ces deux composantes sont d'origines différentes : l'idée de fictivité est inspirée à Choukri essentiellement par le succès inespéré que son livre a connu en traduction. Quant à l'élément mythique, il est inhérent à la conception que l'auteur a de la fonction de la littérature²⁹.

²⁸ Interview, in (L'hebdomadaire) *Al-Yawm al-sabi'*, (le septième jour), 25 février, 1985.

²⁹ Voir Salah NATIJ, "[Le pain nu de Mohamed Choukri : une lecture plurielle](#)", *IBLA*, 1992, n° 169, pp. 57-70.